

COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



— Segunda
edición —

Trazas de futuro

Episodios de la cultura arquitectónica
de la modernidad en América Latina

Jorge Francisco Liernur

ediciones UNL



Trazas de futuro

Episodios de
la cultura arquitectónica
de la modernidad
en América Latina

Jorge Francisco Liernur

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Índice

Prólogo. Claudia Shmidt, Luis Müller / 4

Introducción / 7

CAPÍTULO 1. Para una crítica desde América Latina:
Repensando algunas ideas de Manfredo Tafuri / 17

CAPÍTULO 2. Hacia una cultura excorporada / 27

CAPÍTULO 3. Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos
de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX / 37

CAPÍTULO 4. La Arquitectura latinoamericana y la nueva estética tecnológica.
Consideraciones preliminares sobre el impacto del «americanismo»
en algunos intelectuales de la región / 69

CAPÍTULO 5. *Mitteleuropa* y América Latina: señales de futuro / 79

CAPÍTULO 6. «Mestizaje», «criollismo», «estilo propio», «estilo americano»,
«estilo neocolonial». Lecturas modernas de la Arquitectura
en América Latina durante el dominio español / 93

CAPÍTULO 7. Río de Janeiro y Buenos Aires, 1880–1930.
Observaciones sobre algunas similitudes y diferencias
entre dos procesos de metropolización en América del Sur / 129

CAPÍTULO 8. «*The South American Way*». El «milagro» brasileño,
los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939–1943) / 155

CAPÍTULO 9. La «síntesis dialéctica»: regionalismo, indigenismo
y clasicismo en el pensamiento maduro de Hannes Meyer / 187

CAPÍTULO 10. Abstracción, Arquitectura y los debates acerca de
la «síntesis de las artes» en el Río de la Plata (1936–1956) / 223

CAPÍTULO 11. Menos es más. Notas sobre la recepción
de la Arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina / 245

CAPÍTULO 12. Un estudio de la sede del Banco de Londres
y América del Sur. Buenos Aires, 1960–1966 / 263

CAPÍTULO 13. Construcciones industriales y Arquitectura a fin de siglo:
entre el envoltorio y el mito / 281

CAPÍTULO 14. Cinco figuras / 295

Nota aclaratoria a la edición / 319

Sobre el autor / 321

Prólogo

En el inicio fueron cuatro episodios. En septiembre de 2002, Jorge Francisco Liernur fue invitado por el Instituto de Historia Urbano Arquitectónica de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral a dictar un seminario de posgrado. Para esa ocasión propuso debatir acerca de los procesos de modernización en América Latina, a partir de cuatro trabajos de su autoría: «Mestizaje», «criollismo», «estilo propio», «estilo americano», «estilo neocolonial». Lecturas modernas de la arquitectura en América Latina durante el dominio español»; «*The South American Way*. El “milagro” brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939–1943)»; «La “síntesis dialéctica”: regionalismo, indigenismo y clasicismo en el pensamiento maduro de Hannes Meyer» y «El grupo Austral y el terremoto de San Juan: el descubrimiento de los Planes Regionales».

Esa selección se inscribía en el *core* de las preocupaciones en torno a la otredad, un «punto de vista» —en el sentido burckhardtiano— desde el cual Liernur venía enhebrando el argumento central de una construcción crítica que estará presente a lo largo de toda su obra. En ese marco la cultura arquitectónica en América Latina se colocó como un objeto de estudio, al modo de un prisma para observar los problemas de la modernidad desde miradas cruzadas.

En realidad, ya en «El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930–1960», artículo publicado en *Summa* en marzo 1986, se pueden rastrear las trazas de un programa intelectual más amplio, cuyas principales ideas formaban parte del núcleo de intereses que, aún en la actualidad, continúa desplegando en distintas direcciones. En ese programa, proponía desplazar aquellos presu-

puestos ideológicos posicionados en el par polar centro–periferia, hacia una perspectiva que considerara la simultánea multiplicidad de focos emisores. Es decir, revelar la parcialidad de los argumentos que imponen la supuesta validez de una centralidad euronorteamericana superior, productora de modelos, contenidos y mandatos, respecto de las realizaciones periféricas, entendidas como subordinadas, espejadas y menores. Lo que Liernur va mostrando a lo largo de sus trabajos es la necesidad de poner en crisis la aceptación de la idea de un «movimiento moderno» homogéneo, dominante, validado por su origen y que relega a las arquitecturas producidas en otras regiones a un rol, en el mejor de los casos, de mero repetidor.

Aquel artículo había sido escrito desde Bonn en 1985 durante su estadía en el *Kunsthistorisches Institut–Universität Bonn* bajo la dirección de Tilmann Buddensieg, gracias a una beca otorgada por la *Alexander von Humboldt–Stiftung*. Esa experiencia estuvo precedida por los estudios realizados bajo la dirección de Manfredo Tafuri y Giorgio Ciucci en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*, entre 1974 y 1976. En el ínterin, fue incrementando la densidad crítica a través de textos que ampliaron los horizontes disciplinares y estimularon la generación de espacios de debate con otros campos del saber.

Es posible afirmar que, sobre ese recorrido intelectual, se fundan los principios de una línea de investigación histórica que busca registrar de qué manera ocurren las transformaciones en el ámbito de la arquitectura, a la vez que dan cuenta de problemas generales de la sociedad. Las preguntas, los casos, los materiales de estudio y las repreguntas surgen de un incesante análisis de obras y autores, cuya puesta en relación, activa nuevos cuestionamientos. Si por un lado buena parte de esos interrogantes sacaron a la luz, en principio, los puntos débiles del relato canónico, por otro, incorporaron capas de sentido que abrieron universos inexplorados. Los textos resultantes de este tipo de indagaciones se diseminaron en una serie dispersa de publicaciones, tanto nacionales como internacionales, de las cuales se desprende la selección por él mismo realizada para la primera edición de este libro en 2008.

En estos artículos —escritos entre 1989 y 2006— se da visibilidad a los procesos de modernización como fenómenos propios de la cultura arquitectónica global, poniendo en duda su carácter singular. Por ejemplo, se evidencian los conflictos que provoca la adjetivación de «lo latinoamericano» —ya sea desde puntos de vista regionalistas, nacionalistas o dependentistas—; o se muestra el lugar de la técnica, la tecnología, la industrialización y la artesanía en tensión con la configuración de los modernismos; o bien, se advierte cómo los simbolismos estéticos y el «descubrimiento» de un mundo nuevo en América Latina son vistos desde los relatos euronorteamericanos. Estos son algunos de los tópicos con los que Liernur interpela un debate naturalizado en torno a la idea de una arquitectura adjetivada como local, excepcional o particular.

Así, la organización que propuso para el índice de *Trazas de futuro* responde, como lo indica el subtítulo, a una serie de episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina, periodizados según ejes historiográficos. La pregunta fundante que introduce el libro —«¿De qué hablamos cuando hablamos de América Latina? ¿Es que hay alguna entidad real que corresponda a esas palabras?»— abre el espectro de temas que se irán enlazando en relación temporal, aunque no necesariamente cronológica, en dirección hacia la reformulación del problema.

Agotado hace ya tiempo, con esta versión digital de libre acceso el libro se pone nuevamente a disposición, con el fin de ampliar su difusión y dar continuidad al planteo de un debate cuyos polémicos fundamentos se mantienen vigentes.

CLAUDIA SHMIDT, LUIS MÜLLER

Introducción

1.

Ante todo: ¿de qué hablamos cuando hablamos de América Latina? ¿Es que hay alguna entidad real que corresponda a esas palabras?

Comencé a pensar que lo que llamaba de ese modo podía ser una invención, estimulado por un ensayo de Roger Bastide. En ese ensayo Latinoamérica se identificaba con la figura de un «otro» necesario. Refiriéndose a los intelectuales brasileños Bastide decía: «On veut glorifier l'indien ou le Noir, mais on les glorifie comme Vendredi, comme Vendredi qui peut apporter quelque chose à Robinson. En effet, Vendredi a apporté ce qu'on pourrait appeler "l'anti pollution"; autrement dit, il a permis à Robinson de mieux comprendre la nature, de mieux participer à la vie des arbres, de l'eau, etc. Il a été ainsi utile à Robinson. Mais il reste tout de même celui qui travaille manuellement au profit de Robinson. Robinson pense et Vendredi agit. Robinson est le maître, Vendredi l'esclave».

Más adelante descubrí una aproximación similar en uno de los muchos trabajos de Octavio Paz referido a las relaciones entre Estados Unidos y su país. Creo que su razonamiento es aplicable a las visiones noratlánticas de América Latina. Paz escribe: «En general los norteamericanos no han buscado a México en México; han buscado sus obsesiones, sus entusiasmos, sus fobias, sus esperanzas, sus intereses —y eso es lo que han encontrado—. En suma, la historia de nuestras relaciones es la de un mutuo y pertinaz engaño, generalmente —aunque no siempre— involuntario».

En realidad ese «mutuo y pertinaz engaño» no es más que el mecanismo frecuente por el que nos completa la mirada del otro. Por eso no es de extrañar que habitualmente las representaciones compactas de la cultura latinoamericana sean producto de concretas demandas culturales de centros externos: son estas demandas las que, destacando y velando, construyen esa compacidad. Ángel Rama lo ha observado en relación con el llamado *boom* de la narrativa latinoamericana. De España —pero también de los Estados Unidos y algunos países europeos— destaca «su afán de globalizar Hispanoamérica recogiendo materiales de distintas procedencias, los que a veces carecían de circulación interna en el mismo continente, proporcionándoles así una difusión que, más que para España, funcionaba para Hispanoamérica que recibía reunidas, desde el exterior, las que eran producciones separadas e incomunicadas».

De manera que es poco probable que estos ensayos compongan una descripción de la «Arquitectura moderna latinoamericana». No sólo porque hace tiempo que, como lo hizo evidente Lucien Febvre y nos lo recordara Halperin Donghi, hemos aprendido a preferir estos títulos escritos en plural, sino porque no deja de producirme cierta incomodidad la misma sospechosa artificiosidad del patronímico. En línea con razonamientos como los de Bastide, Paz o Rama no he dejado de preguntarme acerca de la existencia misma de América Latina. ¿Qué evocamos hoy con ese nombre? No ciertamente a los territorios americanos con tradiciones latinas. Nadie lo usa para aludir a San Francisco o a Montreal. Tampoco se suele recordar el origen noreuropeo, no latino, de varias ex-colonias al sur de los Estados Unidos.

No es éste el sitio para desplegar el prolongado debate sobre las muchas variables que la opción por el adjetivo deja de lado —*Sudamérica*, *Hispanoamérica*, *Iberoamérica*, *Indoamérica*, *Afroamérica*— pero es bueno reconocer que estamos frente a una designación cultural de significado históricamente variable. ¿No sería más apropiado utilizar en nuestros días una designación con otro signo cultural y social? ¿Por qué no hablar de *Infraamérica* y *Supraamérica*? ¿O acaso no sufren las mismas carencias los *infraamericanos* de Lima que los de Nueva Orleans? ¿O no disfrutaban de los mismos modistos, los mismos aviones y las mismas fragancias las *supraamericanas* de Recife que las de Winnipeg?

Bien lejos de estos matices lo que en realidad ocurre en nuestro tiempo es que de manera rotunda América se sustantiva en el norte, y que es para diferenciar al sustantivo que el resto del continente debe ser adjetivado.

Según el Tratado de Versalles, firmado el 3 de septiembre de 1783, la República Federal de los Estados Unidos limitaba al este con el océano Atlántico, con el Canadá Británico al norte y con Francia al oeste del río Mississippi (Luisiana), y al sur con el imperio español (Florida). América era todavía el nombre italiano de un continente en su mayor parte bajo dominio español, francés o portugués, donde las zonas anglófonas ocupaban una pequeña porción de territorio.

Como quien hoy dijera «Medio Oriente semita», hablar de «América Latina» a comienzos del siglo XIX todavía constituía una redundancia.

La expansión del norte y el estancamiento del sur determinaron una inversión de asimetría en las décadas que siguieron. Podemos conjeturar que un siglo más tarde pensar América ya no evocaría a las potencias europeas mediterráneas, pero todavía el sustantivo no designaba unívocamente a la República Federal reconocida en 1783.

En este libro hablaremos de «América Latina» puesto que todos la nombran, y para no distraer de los argumentos que quisiera exponer. Pero deberemos tener presente que, a diferencia de «Brasil» —una entidad física, política y jurídica—, o de «América del Sur» —una entidad geográfica—, «América Latina» es una convención cultural, una entidad cuya existencia tiene lugar —no menos que el «Olimpo», «El Dorado», o «las Indias»— en nuestro imaginario.

2.

En *Otras inquisiciones*, Jorge Luis Borges atribuye a Léon Bloy varias versiones de un versículo de San Pablo. La cuarta reza como sigue: «*Per speculum in aenigmate*, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra».

Una antigua superstición nos hizo creer que la duplicación era posible también en la realidad. Así, una hipotética casa blanca de planta cuadrada atravesada por una rampa y apoyada sobre redondos pilotis de hormigón, con ventanas continuas a lo largo de sus cuatro lados y un lecho azulejado de sinuoso perfil en su baño principal, construida en Iquitos, sería, según esa certeza, igual a la Villa Savoye de Le Corbusier.

No afirmo la inversión exacta postulada por Bloy y recordada por Borges. Magnificada, daría lugar a la extraordinaria hazaña de Pierre Menard, ese otro personaje suyo quien, como es bien sabido, realizó el imposible milagro creativo de escribir una exacta versión del *Quijote* (cuyo autor fue, a su vez, como lo explica el propio Cervantes, Cide Hamete Benengeli).

Los enigmas del espejo son los enigmas de la creación en el mundo globalizado de la modernidad. Nadie puede saber, dice el Bloy que Borges recuerda, si el culpable de los horrores y las miserias del zarismo es el propio Zar o el sirviente encargado de lustrar sus botas. O como lo propone el mismo Borges en el texto menos rudamente reaccionario que encabeza su obra: «Nuestras nada poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor».

Prefiero pensar que en la época en que los estímulos para la creación provienen de las colecciones y de los medios masivos de comunicación, la existencia de ámbitos o constelaciones hegemónicas sobre esos medios no puede o no debería ocultar la condición colectiva —afirmada por otra parte por muchos de los mismos protagonistas— de los hechos artísticos. El individuo creador es una invención demasiado reciente como para aceptarla como verdad revelada.

Parafrasear las tribulaciones especulares borgeanas me parece un medio apropiado para describir el problema que la condición moderna nos obliga a enfrentar. Como en la escena del film famoso, es imposible distinguir a Rita Hayworth de sus reflejos. Y aunque sospecháramos el lugar real de la protagonista no deberíamos olvidar que también ésa es una sombra sobre un lienzo blanco y ella, hoy, un cadáver.

Aceptada la «explosión» de los «orígenes», que es consecuencia de esa condición, llama la atención la persistencia a lo largo de este siglo del paradigma noratlánticocéntrico en la concepción de la historia de la Arquitectura en la modernidad o, más bien, como producto de lo que podríamos acordar en llamar fase metropolitana de la modernidad. Si bien la historiografía ha reconocido a la pluralidad como una característica constitutiva de esta época, y aunque se han registrado progresos en el intento de comprensión de los múltiples fenómenos que están en la base de las transformaciones de la Arquitectura producidas en los últimos cien años, creo que no se ha avanzado lo suficiente en la superación de las interpretaciones articuladas en torno a los discursos elaborados en los países económica y políticamente dominantes durante este período.

Como he dicho, no imagino una ficción a la inversa, originada en el resto del mundo. Tampoco postulo una aparentemente democrática pero imposible, y culturalmente inútil, historia total en la que se prescindiera de la valoración, y en la que tengan su sitio los cobijos más insignificantes o los constructores menos advertidos de cualquier región del planeta. Con los textos que integran este libro quisiera, simplemente, llamar la atención sobre algunas personas, hechos y productos relativos a América Latina. Unas personas, hechos y productos en los que he advertido aspectos cuyo análisis podría aportar a una mejor comprensión de lo ocurrido con la Arquitectura como consecuencia de la modernización.

El programa que estoy insinuando es insensato, ambicioso y desmesurado: reconstruir la Historia de la Arquitectura de la modernidad.

Una Historia que, redactada en los centros intelectuales más activos de Europa y los Estados Unidos, ha estado condenada, por eso mismo, a reducirse a una mirada que, como en algunos dibujos de Escher, no puede sino imaginar el mundo a partir de unos primeros planos de la propia realidad desproporcionadamente gigantados.

La Historia que entre todos deberíamos reconstruir no se basaría esta vez sólo en el cambio de posiciones relativas de los protagonistas, sino en la apertura a nuevos problemas y sobre todo a las miradas nuevas que incorporen las múltiples contribuciones que, por la misma condición de la modernidad, se produjeron a lo largo del último siglo en los más diversos lugares del planeta. Sin disminuir su importancia, de algún modo se trata de reconocer, con Raymond Williams, la historicidad y los límites de las construcciones culturales derivadas de la forma social de la metrópolis como núcleo central de la modernidad. Como él bien lo puntualizó: «Es necesario explorar, en toda su complejidad de detalle, las muchas variaciones de esa fase decisiva de la práctica y de la teoría modernas. Pero también es hora de explorarla con algo de su propia sensación de ajenidad y distancia, más que con las cómodas y hoy internamente adaptadas formas de su incorporación y naturalización. Eso significa, sobre todo, ver a la metrópoli imperial y capitalista como una forma histórica específica, en diferentes escenarios: París, Londres, Berlín, Nueva York. Lo cual implica observarla de vez en cuando desde afuera: desde los desposeídos interiores, donde se mueven fuerzas diferentes, y desde el mundo pobre que siempre fue periférico a los sistemas metropolitanos».

Un buen ejemplo del reducido campo enfocado por la historiografía tradicional de la Arquitectura moderna lo constituye la llamativa ausencia del problema del «primitivismo». De tan sabida es ya una cuestión de sentido común reconocer que el desarrollo de las vanguardias artísticas está ligado a la incorporación, a la mirada occidental, de las técnicas y sistemas de expresión de pueblos no occidentales, desde el extremo oriente asiático hasta las culturas africanas. Este fenómeno, estrechamente ligado a la expansión imperialista europea y norteamericana durante el siglo XIX, ha sido sólo tangencialmente registrado como base de las transformaciones en la Arquitectura. Ese registro se limita a algunas alusiones a la «influencia» japonesa en algunos casos como los de Wright o Mackintosh y, más recientemente, a las vinculaciones de Le Corbusier y el Oriente cercano. Lo que ha estado llamativamente ausente es la gigantesca experiencia que fue resultado de la articulación entre el sistema de ideas de la Arquitectura y el urbanismo occidental —centrado en las zonas frías y templadas del hemisferio norte vinculadas al océano Atlántico— con las realidades culturales, con las nuevas necesidades programáticas y con las condiciones de clima de las zonas tropicales del globo.

Sin embargo, a bien mirar: ¿qué sino el ideal tropical de una eterna primavera subyace a la pura caja transparente que constituye la piedra basal de todas las construcciones modernistas?, ¿dónde, si no en esas presuntas condiciones de simplicidad virginal podía imaginarse mejor situado el modelo semperiano de unos pocos huesos y una leve piel?, ¿dónde, si no la unión de interior y exterior podía contar con un ambiente más propicio?

Toda la empresa de expansión territorial imperialista requirió la creación de un inédito universo material fabricado masivamente, reducido a los requerimientos más elementales, liviano y fácilmente transportable (¡sin raíces!). Un universo radicalmente moderno que a su vez se modelaba según antiguas respuestas locales. Y sin embargo nada de eso ha sido considerado hasta ahora por las líneas dominantes de la historiografía como factor dinamizador de la modernización de la disciplina arquitectónica.

No se trata de imaginar una «otredad» presuntamente salvadora toda vez que, como lo ha visto Terry Eagleton, los progresistas metropolitanos parecen resignados al fin de la Historia en sus propios países. Esa «otredad», como se tratará de mostrar en varios de los textos, forma parte del «mutuo y pertinaz engaño» referido por Paz.

Es más, la insistencia en la «diferencia» es parte, a mi juicio, de un discurso que, siendo consecuencia de la modernización noratlanticocentrada, procura al mismo tiempo negar los aspectos liberadores y democráticos de los procesos de homogeneización y mundialización. Es que en el mismo *kit* del infernal mundo sin matices ni singularidades debería venir la multiplicación y difusión planetaria de los núcleos de creatividad o resistencia. Lo que de hecho ha estado y está ocurriendo a pesar de quienes no logran advertirlo.

Pero la pregnancia del discurso centrado sobre la «diferencia» no sólo es producto de una vocación hegemónica sino también de las propias dificultades para reconocer el alcance de los procesos de modernización por parte de quienes operamos en este lado del mundo.

Es necesario tener en cuenta que la modernización (productiva, tecnológica y económica) ha tenido aquí escasos núcleos protagónicos. Como en otras geografías, en América Latina, en la casi totalidad de los casos, el proceso de transformación estructural fue forzado mediante actos de violencia comercial, política o armada. De manera que sus expresiones no pueden menos que dar cuenta de esa relativa «imperfección» en relación con el funcionamiento de los modelos en los centros generadores y dominantes de ese proceso. La traducción de esta condición a los problemas de la Arquitectura se manifiesta en dos dificultades que, con diferente intensidad, atraviesan a los países de la región hasta nuestros días: la debilidad y carencia de autonomía de las estructuras productivas industriales y la falta de integración del conjunto de la sociedad o, lo que es lo mismo, la marginación de las grandes mayorías en relación con los más dinámicos núcleos de modernización.

Así, en el subcontinente los modernismos han tendido a girar, por un lado y como en todas partes, en torno a temas «circulantes» desprendidos de la propia realidad, pero además en torno a cuestiones de pura representación, o a lo sumo de limitadas relaciones entre técnica y estética, las más de las veces sobre base subjetiva, y casi siempre sin poder hacerse cargo de los problemas de la repro-

ductibilidad. De este modo la discusión ha oscilado entre dos polos, el de un pragmatismo no dispuesto a poner en cuestión los temas y tecnologías de origen externo, o bien, asentado sobre el humus subjetivista, especialmente en los años recientes, la búsqueda de un lenguaje «otro». Entre ambos, generalmente de manera marginal pero no por eso menos significativa, se han desarrollado numerosas contribuciones originales y productivas para la comprensión, la crítica superadora y la ampliación de los límites de la modernización.

3.

Los ensayos que aquí se publican han sido elaborados y escritos a lo largo de los últimos veinte años. He preferido presentarlos sin producirles modificaciones aunque indicando las fechas de publicación, en parte como indirecta solicitud de indulgencia por los aspectos que puedan resultar inactuales, pero también como testimonio de las transformaciones que las ideas han ido experimentando en relación con los avances en los estudios y con los cambios en la cultura arquitectónica contemporánea.

Hay una excepción: la del capítulo «Mestizaje, criollismo, estilo propio, estilo americano, estilo neocolonial. Lecturas modernas de la arquitectura en América Latina durante el dominio español», que redacté nuevamente sobre la base de dos trabajos preexistentes. Ambos, como otras partes del libro, fueron parte de estudios que comenzaron en 1984 en Alemania —especialmente en el Instituto Iberoamericano de Berlín— gracias a la Fundación Alexander von Humboldt y al Profesor Tilmann Buddensieg.

Quizás se notará que ninguno de los ensayos está dedicado al análisis de las relaciones de Le Corbusier con la región. La ausencia no es producto de un descuido o de una desvalorización de la importancia de esas relaciones sino de que he tratado el tema en particular y, como principal objeto de análisis en un libro actualmente en proceso de publicación.

Es fácil comprender que a lo largo de estos veinte años son numerosas las personas e instituciones que han contribuido a los estudios y al desarrollo de las ideas aquí expuestas, por lo que no podría mencionarlas a todas. Pero entre las segundas quiero señalar especialmente a la Fundación Alexander von Humboldt, a la Fundación Getty, a la Universidad de Buenos Aires, a la Universidad Torcuato Di Tella y a la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. Obtuve de la primera el impulso inicial y el apoyo para dedicar dos años a la investigación en Alemania, de la segunda la posibilidad de un fructífero intercambio a lo largo de un año con varios colegas latinoamericanos, de la tercera las condiciones para desarrollar y discutir algunos de mis argumentos y los de otros estudiosos en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones

Estéticas «Mario J. Buschiazso» y en la Cátedra de Estudios Latinoamericanos «Juan O’Gorman», de la cuarta el clima académico del que tengo el privilegio de participar en los últimos años, y de la quinta la oportunidad de consolidar e intensificar mis ideas en los cursos sobre «Modernidad y Arquitectura en América Latina del Siglo xx» que dicté en 1996 y 1998, en la organización del Coloquio Internacional «The New inside de New. Latin American Architecture and Urbanism and the crisis of the International Style. 1937–1954» (1996), y en la conducción del Seminario «The Odd Couple. Modern Architecture and the relations between Latin America and the United States».

En el marco de estas instituciones han sido particularmente enriquecedores los debates y experiencias compartidas con Fernando Aliata, Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, Claudia Shmidt, Alejandro Crispiani, Fernando Perez Oyarzun, Alberto Sato, Carlos Eduardo Díaz Comas, Enrique Xavier de Anda Alanís, Silvia Arango, Luis Carranza y Nathaniel Furster.



Mapa del territorio de las 13 colonias independizadas de la corona inglesa. 1783.



«Charta cosmographica» de Petrus Apianus. 1553. Nótese la prácticamente inexistente porción norte de América.

Capítulo 1.

Para una crítica desde América Latina: repensando algunas ideas de Manfredo Tafuri

Una investigación reciente llevada a cabo en los Estados Unidos da cuenta del rol de la crítica de Arquitectura en ese país.¹ Aunque con matices y diferencias, algunas características allí presentadas no parecen ajenas a lo que ocurre con esta actividad en América Latina. Según el informe, preparado por el Programa Nacional de Periodismo Artístico de la Universidad de Columbia, menos de un tercio de los 140 periódicos (con una circulación de más de 75.000 ejemplares) analizados por el estudio cuenta con críticos de Arquitectura, entre los cuales sólo un tercio a su vez tiene una dedicación *full-time* a esa actividad. Otros estudios del Programa muestran asimismo que en los periódicos «las más escasamente cubiertas entre las disciplinas artísticas son las artes visuales, y que de éstas últimas la Arquitectura figura como la menos considerada».² En la mayor parte de los casos las críticas de Arquitectura aparecen formando parte de las secciones de arte.

La crítica de Arquitectura juega y ha jugado un rol no despreciable en la formación de opinión pública a través de los medios periodísticos, como lo reflejan las columnas dedicadas al tema en diarios como *El País*, en España, el rol desempeñado por Bruno Zevi en el semanario italiano *L'Espresso*, o en América Latina la tarea del Grupo Nueva Arquitectura en *El Nuevo Diario* en República Dominicana, o de Juan Pedro Posani y Alberto Sato en *Economía Hoy* de Caracas.

En la Argentina, los principales diarios publican suplementos especiales semanales dedicados a la Arquitectura, lo que supone la ventaja de un mayor

espacio y la desventaja de su relativa separación del cuerpo principal, lo que a la vez determina un distanciamiento del público general.

Así como es indudable la influencia de Bruno Zevi en la cultura italiana, no lo es menos la de figuras como Ada Louise Huxtable o Paul Goldberger en los Estados Unidos, aunque ambos hayan sido principalmente activos en el ámbito periodístico. Quiero decir con esto que el campo de la crítica periodística tiene una gran importancia en la construcción de un espacio público para la más pública de las artes, y puede ser ejercida con gran responsabilidad e inteligencia.

Ahora bien, no obstante, como queda aludido, falta mucho por hacer en este sentido y aun sin tener en cuenta la calidad de lo que se lleva a cabo, es evidente que la crítica cuyo fin es la formación de opinión pública, no puede asimilarse a aquella cuya función está referida al campo profesional especializado en Arquitectura, aunque entre ambas exista o debería existir, como veremos, una estrecha relación. Se trata, en rigor, de los dos ámbitos con demandas diversas, entre los que la crítica se tensiona desde sus orígenes, ubicados por distintos autores a fines del siglo XVIII. Para decirlo con Terry Eagleton —quien, si bien alude en particular al «hombre de letras victoriano», extiende el dilema a la situación actual—, «o la crítica se esfuerza por justificarse a sí misma ante la opinión pública manteniendo una responsabilidad humanística general hacia la cultura como un todo, cuyo *amateurismo* cada vez será más entorpecedor a medida que se desarrolle la sociedad burguesa; o se convierte en una especie de habilidad tecnológica, cimentando así su legitimidad profesional a costa de renunciar a una mayor relevancia social».³

Pese a que creo que ambas actitudes no son antagónicas sino complementarias, he elegido centrar mis observaciones en la segunda por entender que a ella están dirigidas las preocupaciones que orientan la realización de este encuentro, y dado que es también en el ámbito de la crítica especializada donde he desarrollado mi propia actividad.

Dicho esto debo reconocer en primer lugar que no me caracterizan ni una formación ni una producción metacrítica, con lo que puedo, a lo sumo, compartir mis propios interrogantes, esperando iluminarlos en el curso de la discusión. Por empezar, no he inventado mi posición. Tuve el privilegio de realizar estudios de posgrado con Manfredo Tafuri y es a sus ideas a las que me remito a la hora de explicitar mis opiniones, no solamente porque son esas ideas las que no han dejado de guiar mi trabajo sino porque, como de esto puede deducirse, las considero tan plenamente vigentes como escasamente comprendidas. No es posible, obviamente, condensar en esta breve presentación su enorme contribución en el tema que nos ocupa, pero me permito al menos recordar algunos de sus aspectos, tal como los formulara en uno de sus escritos más importantes: «El “Proyecto” Histórico».⁴ Tafuri planteaba allí la necesidad de hacer estallar la aparente unidad del objeto de análisis, dejando

incluso de lado, por ingenua, la idea de que ese estallido podría provocarse con la mera inclusión del objeto en contexto. Revisando sus propias afirmaciones de trabajos anteriores guiados por la más estrechamente adorniana «crítica de la ideología», y en polémica con la «metafísica del deseo» de Deleuze y Guattari, en el «Proyecto» se presentaba también como imprescindible el estallido del propio contexto en planos o capas a partir de lo que llamaba «incidentes técnicos» (ideologías subterráneas, técnicas diversas de dominio, etc.). La consecuencia de este trabajo no sería la generación de uno sino de múltiples significados. El «poder» y sus instituciones no deberían ser «de-velados» por el análisis crítico, sino los choques entre los múltiples «dialectos» hablados por un poder que, atravesando lo real en direcciones múltiples, producía en consecuencia asimismo restos, márgenes, residuos.

La mención a los filósofos franceses deja ver claramente que la posición de Tafuri no era ajena al estado del debate a principios de los '80, fuertemente marcado por el llamado «giro lingüístico». Es que, desde las formulaciones de Foucault, Habermas y Gertz, nadie podía escapar al problema fundamental que deviene del reconocimiento del rol del lenguaje como *el* elemento central en la constitución de lo social. Como lo sintetizara Elías Palti, «desde que el lenguaje dejó de ser concebido como un medio más o menos transparente para representar una realidad “objetiva” externa al mismo, el foco de la producción historiográfica en su conjunto se desplazó decisivamente hacia los modos de producción, reproducción y transmisión de sentidos en los distintos períodos históricos y contextos culturales».⁵ El texto de Tafuri está marcado por este traumático reconocimiento de la separación arbitraria entre «palabras» y «cosas» que constituye, precisamente, el meollo teórico de la actividad crítica.

Para algunos, como Arthur Danto, esa separación estaba implícita en el desarrollo mismo del arte moderno. Para Danto, «el modernismo marca un punto en el arte, antes del cual los pintores se dedicaban a la representación del mundo, pintando personas, paisajes, y eventos históricos tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo. Con el modernismo, las condiciones de representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema». En otras palabras: con el modernismo el arte se constituye en una reflexión crítica acerca de su propio sentido, reflexión que sólo puede adquirir, según Danto, su plena expansión en el plano mismo del discurso filosófico. Danto extrajo de esta afirmación una conclusión relativamente sencilla que le permitió celebrar las múltiples y relativamente despreocupadas expresiones del postmodernismo. A su juicio, mediante la separación radical entre «práctica artística» y «discurso filosófico» la historia del arte «se ha liberado a sí misma de una carga que podrá entregar a los filósofos. Entonces los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno».

Tanto optimismo no ha sido compartido por otros autores, puesto que al tiempo que supone una «liberación» de los imperativos externos, la explicación de Danto deja a los artistas en un total aislamiento en la medida en que no parece que éstos debieran interesarse en ninguna función comunicativa explícita, o lo que es lo mismo en ningún vínculo activo con la sociedad.

En el campo de la Historia, el problema ha sido encarado por quienes, como Stanley Fish, entienden que la producción de sentido no es una tarea individual del escritor. Para Fish, «los significados y los textos producidos por una comunidad interpretativa no son subjetivos porque no provienen de un individuo aislado sino de un punto de vista convencional y público». Palti sostiene que «retorizándola, Fish salva, en definitiva, la idea dialógica, es decir la posibilidad de una comunicabilidad». Pero mientras Fish resuelve un problema —el de la comunicación, teniendo en cuenta la relación entre obra (texto) y «comunidad interpretativa»— simultáneamente deja abierto otro, el del relativismo. Esto es: la existencia misma de «comunidad interpretativa» presupone la negación de un sistema o campo universal de interpretación, y con ello la posibilidad de traducción o de transvasamiento de la argumentación mediante una lógica racional.

En *Metahistory* Hayden White había llevado al extremo esta conclusión acerca de una lógica literaria para la narración histórica. Para él, en la medida en que la documentación sólo da cuenta de los hechos analizados de manera fragmentada, la posibilidad de su articulación en algún sentido solo podría basarse en una prefiguración no «objetiva». De este modo, White diría que «a fin de concebir “lo que realmente ocurrió” en el pasado, el historiador debe primero prefigurar el conjunto completo de los acontecimientos reportados en los documentos como un posible objeto de conocimiento. Este acto prefigurativo es *poético* en la medida en que es precognitivo y precrítico».

Por cierto que la idea de una «prefiguración poética» como «fundamento» del conocimiento no podía sino alarmar a los partidarios de una relación más consistente entre las palabras y la realidad. Es bien conocida la reacción de la comunidad científica norteamericana a este tipo de posiciones, la que tuvo una expresión ampliamente difundida primero mediante el episodio en torno al artículo «Transgressing the Boundaries» de Alan Sokal y más tarde a través de *Fashionable Nonsense. Postmodern intellectual's abuse of science*, el libro que Sokal escribiera junto con Jean Bricmont en el que ambos autores se propusieron demostrar la aparente debilidad científica de los principales referentes teóricos «postmodernistas», sostenedores de «un más o menos explícito rechazo de las tradiciones racionalistas de la Ilustración, de discursos teóricos desconectados de textos empíricos, y de un relativismo cognitivo y cultural que entiende a la ciencia como nada más que una “narración”, un “mito” o construcción social entre tantas otras». Sokal y Bricmont demuestran, desde

su inconsistencia, el uso metafórico de términos y la confusión consiguiente que parecen caracterizar a buena parte de los defensores del «giro lingüístico», con lo que dejan, aparentemente, en buena paz a las tradiciones teóricas de las ciencias duras; pero, en verdad, no brindan demasiados argumentos para superar el problema en el campo de las humanidades y las artes.

Volviendo al texto de Tafuri, debe destacarse su esfuerzo al lidiar con la indeterminación y el relativismo implícitos en la separación radical de palabras y cosas a la hora de encarar los hechos de la Arquitectura. Creo que su clave consiste en la idea de «productividad», sujeta a la formulación que, apelando a un concepto freudiano, llama «representación delirante», asimilándolo al marxista de «abstracción determinada». En relación con la primera, Tafuri discute al menos con la aplicación de dos líneas de pensamiento: la de Gadamer, aunque sin mencionarlo, y la de Barthes. Definida por Gadamer como «el arte de transmitir lo dicho en una lengua extraña a la comprensión del otro», cuya finalidad es «revelar la extrañeza del espíritu extraño», la hermenéutica es considerada por Tafuri como una tarea que no puede ser confundida con la crítica, precisamente debido al rol político de ésta, más allá del puro universo de la obra. Asimilando crítica e historia, Tafuri sostiene que ésta «no puede reducirse a una hermenéutica, puesto que no tiene como objetivo descubrir el “velo de Maya” de la verdad, sino que su propósito es más bien romper las barreras que ella misma se construye, para seguir adelante, para superarse». También un método crítico como el de Barthes (o Derrida, o Blanchot), cerrado sobre su objeto «puede atacar obras y textos, construir genealogías fascinantes, iluminar de modo hipnótico nudos históricos aplanados por lecturas facilistas. Pero deben negar la existencia de un *espacio histórico*». Por ese motivo el único modo de lograr en un solo movimiento la afirmación de una deconstrucción del objeto y del propio proceso de deconstrucción reside en el impulso *político* que lleva al análisis, contaminándolo, a la búsqueda de un sentido más allá de sus bordes. Así, Tafuri nos pone frente a una opción: «O siguiendo a Barthes y la *nouvelle critique* nos dispondremos a multiplicar las metáforas del texto arquitectónico, desdoblando y variando hasta el infinito las “valencias libres”, su específico “sistema de ambigüedades”; o recurriremos a factores externos a la obra, extraños a su construcción aparente».

Por eso, «en cuanto práctica social —práctica a socializar— (...) la crítica histórica debe saber jugar sobre el filo de la navaja que hace de límite entre el distanciamiento y la participación». De manera que «quien no quiera mitificar el espacio de la “teoría” se encuentra hoy frente a (un) problema irresuelto: la socialización y la productividad del espacio histórico». La (crítica histórica) se ve obligada a entrar en una lucha que pone en duda su propio sentido.

Tafuri formula aquí una posición que de algún modo se asemeja a la planteada por Habermas. Para el filósofo alemán uno de los problemas a resolver

por la crítica y por los artistas modernos es el de la constante nostalgia de la recuperación de una unión entre arte y vida, tanto más cuando intentada unilateralmente desde una de las esferas de la actividad humana que la modernidad, por definición, ha definitivamente instalado de forma separada. Lo importante para nosotros es que si bien Habermas reconoce esta separación, admite asimismo que las distintas esferas de la actividad humana se unen en la experiencia real de la existencia, en la vida cotidiana de los hombres. Aludiendo a lo que llama «la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista de la vida», Habermas sostiene que «en la medida en que la (experiencia estética) es utilizada para iluminar una situación de vida y se relaciona con sus problemas, entra en un juego de lenguaje que ya no es el del crítico. Así la experiencia estética no sólo renueva la interpretación de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo, sino que penetra todas nuestras significaciones cognitivas y nuestras esperanzas normativas cambiando el modo en que todos estos momentos se refieren entre sí». Creo que Tafuri avanzó en esta dirección pero reincorporando esta posibilidad en el campo de la «cultura de los expertos» como clave de seguridad de la propia actividad de la crítica frente al «autismo» derivado del «giro lingüístico».

El ámbito de las «situaciones de vida» aludidas por Habermas es a mi juicio lo que Tafuri llama «espacio histórico»; un espacio de existencia transitoria y de condiciones inmanentes. Es en ese «espacio histórico» donde las «abstracciones determinadas» o «representaciones delirantes», no menos transitorias, tienen una acción de transformación. «Suturando la “incomodidad de la civilización”, —afirma Tafuri— (las representaciones delirantes) permiten la supervivencia de la misma civilización. Pero (también advierte que) como diques que contienen a fuerzas en ebullición, ellas actúan como bloqueos si no son rápidamente desactivadas».

A este punto podemos afirmar, sintéticamente, que para un pensamiento con vocación transformadora que no esté dispuesto a abandonar la condición dialógica de la razón, lo que evita el relativismo del análisis es la responsabilidad política de la crítica en el sostenimiento de la función liberadora que aún anida en el Arte y la Arquitectura modernos. Aunque en el caso particular de la Arquitectura habría que agregar que esa liberación no debería reducirse a los aspectos lingüísticos. Tratándose de una práctica con finalidades determinadas, la Arquitectura como parte de procesos productivos debe, además, ser evaluada en función de su voluntad y capacidad, no menos liberadoras, de contribuir a solucionar los gigantescos problemas que limitan el pleno disfrute de la vida de la mayor parte de los seres humanos.

Cabe entonces retomar el tema que expuse al comienzo de esta presentación: la relación entre crítica periodística y crítica especializada. Por lo dicho hasta aquí considero que, más allá de las diferencias de modalidades discursivas y de

la diferente densidad argumental, no se trata de dos ámbitos separados. A mi juicio sólo una crítica especializada que sea conciente de su función política —y por lo tanto de la necesidad de ocupar un lugar en la esfera pública— podrá alcanzar su expresión más intensa, y viceversa: sólo una crítica periodística que acepte como fundamento un trabajo analítico radical realizado con los medios más sofisticados podrá eludir la empobrecida y sofocante atmósfera del mundo «administrado».

Quisiera, para finalizar, referirme a la situación de la crítica en la Argentina y, en la medida de mis conocimientos, en el Cono Sur de América Latina. Y debo decir que no me parece demasiado auspiciosa. Y no lo es ni en el campo de la creación de opinión pública, ni en el de la especialidad profesional.

Por un lado, la crítica periodística es ejercida con escasa responsabilidad, apelando con mayor frecuencia a la descripción insulsa o a la alabanza fácil que al ponderado juicio de valor. Rara vez, inclusive, esta crítica se rige siquiera por los sencillos (pero en cierto modo arriesgados) criterios que Raman y Coyne llaman *performance evaluation*, esto es: valoración de la obra analizada según criterios de eficiencia, economía, respuesta al propósito y sustentabilidad.

Por otro lado, el ejercicio analítico especializado se reduce a algunos casos aislados. Lo que no significa que en este último ámbito haya estado desierto. Por el contrario, especialmente desde los años '80 y en consonancia con otras zonas del subcontinente, se ha desarrollado una línea de crítica que ha tenido inclusive una fuerte articulación con la praxis de la profesión. Esta crítica ha defendido la condición de «otredad» de la «Arquitectura latinoamericana», basada en un sencillo modelo de referencia «adentro/afuera» en el que se da por descontado: a) que existen tales entidades culturales con carácter homogéneo; b) que al «adentro» corresponden valores esencialmente buenos mientras que en el «afuera» residen los contrarios. La defensa de la «otredad» de la Arquitectura latinoamericana coincide con quienes, desde el «exterior», formulaban ideas como las de las mencionadas «comunidades interpretativas» abriendo con esto el camino al relativismo cultural, esto es, como vimos, a la negación de un espacio cultural universal. Así, paradójicamente, mientras desde el «exterior» se nos confina a habitar exclusivamente en nuestro «interior», los defensores locales de nuestra «otredad» nos invitan a celebrar el encierro con alegría.

El culto de la «otredad» ha obtenido en la academia norteamericana un lugar de privilegio merced a la difusión de los llamados «estudios poscoloniales». Terry Eagleton ha asociado esta característica típicamente «posmodernista» con una reacción de la izquierda intelectual frente a la masiva instalación de un fuerte clima conservador y al aparente «fin de la historia» consecuencia del proceso de globalización. Para Eagleton, «si el sistema es considerado todopoderoso —una visión que pasa por alto que es a la vez formidablemente pleno

de recursos y espectacularmente fracasado—, entonces las fuerzas de oposición pueden solamente ser buscadas fuera de él». Imaginando cómo reaccionarían los representantes de una cultura que se sintiera así encerrada Eagleton describe lo que realmente ha ocurrido en los años recientes: «Algunos, podemos predecir, asumirían que el sistema dominante era totalmente negativo —que nada dentro de esta inigualada no—contradictoria totalidad podría por definición ser de valor— desplazándose de allí para idealizar algún nouménico Otro. Este culto debería sin duda asociarse a una auto—laceración culposa por parte de algunos vástagos del primer mundo que ansiarían ser justos con todo el mundo salvo con ellos mismos. Uno podría prever un enorme surgimiento de interés por lo ajeno, lo desviado, lo exótico, lo incorporeable».

En el campo de la Arquitectura la coincidencia entre posmodernistas euronorteamericanos y nacionalpopulistas latinoamericanos es claramente observable en el éxito de la fórmula del «regionalismo crítico» y en su contraparte local, la de la «modernidad apropiada». Creadas más o menos simultáneamente —la primera por un crítico inglés radicado en los Estados Unidos y la segunda por un crítico chileno—, se trata de dos denominaciones de un mismo tema. Ambas proclaman la necesaria existencia de un canon sustantivo euronorteamericano y de unas producciones derivadas y, por ello, adjetivas. Para la primera, la Arquitectura construida y pensada en Latinoamérica que tiene valor no es moderna *tout court* sino «regionalista crítica»; para la segunda es «apropiada». Ahora bien, sólo la presunción de que la Arquitectura euronorteamericana producto de la modernización constituye un todo homogéneo de valor universal permite postular que habría existido una «Arquitectura moderna» canónica. En sentido contrario, basta con entender que la «modernidad» es representada *ab-initio* en todo el mundo por distintas fórmulas modernistas como para concluir que ese homogéneo modernismo canónico no es más que una eficaz invención ideológica carente de todo fundamento en la realidad. Y si esto es así, resulta obviamente un sinsentido buscar expresiones subordinadas o «diferentes».

Eso sí: gracias a los buenos oficios de los defensores del «regionalismo crítico» y de la «otredad», a la Arquitectura realizada en los países periféricos les queda la posibilidad de entrar a la «gran narración» euronorteamericana en capítulos «especiales».

El problema está en que quienes han defendido y siguen defendiendo el modelo nacional populista afuera/adentro antes mencionado no advierten algunos inconvenientes que derivan de estas teorías: uno, que aceptar esa condición supone declararse imposibilitados de explorar y discutir el mundo que nos rodea con toda libertad, sin ninguna restricción de objetivo ni de método; dos, que al hacer coincidir la división entre bueno y malo con la geografía política se pierde toda posibilidad de valoración específica de la

Arquitectura (se han difundido de este modo como buenas obras verdaderos adefesios); tres, que el modelo no es más que la inversión sólo aparente de la narración euronorteamericana. Y digo sólo aparente porque en rigor mantiene en pie los mismos valores.

Los partidarios de la «otredad» latinoamericana gustan de emplear el conocido mapa de América dibujado por Joaquín Torres García con el Sur hacia arriba y el Norte hacia abajo. No se han dado cuenta de que tanto ésta como la versión convencional comparten la idea de que es mejor estar arriba que abajo. Pero ¿por qué habría de ser mejor el arriba que el abajo? No hay valores de este tipo en el espacio real y, en todo caso, si se tratara de jugar metafóricamente con el dibujo, ¿no sería más apropiado a una noción igualitaria un mapa horizontal?

A aquellos que se inquietan por encontrar una crítica de la Arquitectura contemporánea latinoamericana sugiero pensar si no sería mucho más productivo apuntar a una crítica latinoamericana de la Arquitectura contemporánea. Esto es: a una crítica de las ideas y las obras que actualmente se producen en todo el mundo, realizada por quienes, por definición, portamos un punto de vista permeado por la realidad del subcontinente.

Desde este punto de vista, por ejemplo, uno no puede sino indignarse al observar el grado de frivolidad y la alegre y provinciana celebración de sus propias abundancias, o la cínica aproximación utilitaria hacia las dinámicas urbanas más miserables que hoy es moneda corriente en el panorama de la industria euroniponorteamericana de la información. Obligados a convivir cotidianamente con las enormes y desgarradoras carencias materiales y espirituales de nuestros propios pueblos, con las distorsiones de nuestros procesos de desarrollo científico y tecnológico, y con nuestras enclenques estructuras de producción cultural, en la mayoría de nosotros no funciona el narcótico que excita a nuestros colegas euronorteamericanos y les permite satisfacer sus impulsos creativos retorciendo amebas virtuales. Nuestras realidades nos imponen ver el mundo y sus necesidades con otra urgencia y con otras prioridades. Por eso estoy convencido de que una crítica que irrumpa así condicionada en las experiencias y los debates contemporáneos, en nuestros países y en el mundo, tiene asegurada una productividad y un lugar no sólo plenamente justificados sino, mucho más aún, imprescindibles.

Notas

¹ Szántó, András; Fredericksen, Eric; Rinaldi, Ray: «The Architecture Critic. A survey of newspaper Architecture critics in America»; *National Arts Journalism Program*, Columbia University, New York, 2001.

² Ibídem.

³ Eagleton, Terry: *The function of criticism*; Londres,

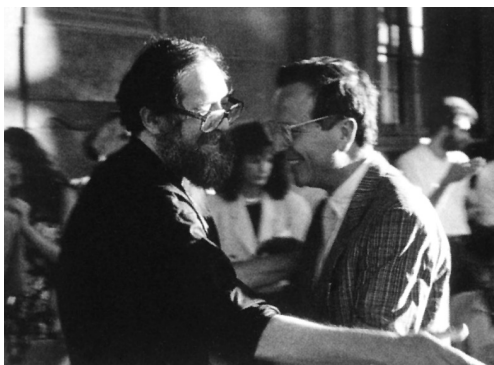
1996. Trad. cast. *La función de la crítica*; p. 68, Barcelona, 1999.

⁴ Tafuri, Manfredo: «Introduzione. Il “progetto” storico», en *La Sfera e il labirinto*, Roma, 1983, p. 3.

⁵ Palti, Elías José: «Giro lingüístico e historia intelectual», en Palti, Elías José (comp.): *Giro lingüístico e historia intelectual*, Buenos Aires, 1998, p. 20.

Manfredo Tafuri.

Manfredo Tafuri
y Rafael Moneo.



Capítulo 2.

Hacia una cultura excorporada

1. Foucault en el Perú: uno

«Yo Juan Bautista Gamarra, escribano de Su Majestad, público y de Cabildo de esta ciudad del Cuzco; certifico, doy fé y verdadero testimonio a los señores que el presente vieren, como hoy día viernes que se cuenta 18 de mayo y año corriente de 1781; se ejecutó lo mandado en la sentencia antecedente con José Gabriel Tupac Amaru, sacándole a la plaza principal y pública de esta ciudad, arrastrándole hasta el lugar del suplicio un caballo, donde presenció la ejecución de las sentencias que se dieron a Micaela Bastidas, mujer de dicho Tupac Amaru, a sus dos hijos Hipólito y Fernando Tupac Amaru, a su cuñado Antonio Bastidas, a su tío Francisco Tupac Amaru, y a los demás principales de su inicua y perversa tropa. Y habiéndose concluido por los verdugos las sentencias con todos los reos, en este estado uno de los citados verdugos le cortó la lengua al dicho José Gabriel Tupac Amaru, y después le amarraron por cada uno de los brazos y piernas con unas cuerdas fuertes, de modo que estas se ataron a las cinchas de cuatro caballos, que estaban con sus ginetes mirando las cuatro esquinas de la plaza mayor: y habiendo hecho la señal de que tirasen, dividieron en cuatro partes el cuerpo de dicho traidor, destinándose la cabeza al pueblo de Ticota, un brazo al de Tungasuca, otro a la capital de la provincia de Carabaya, una pierna al pueblo de Livitaca en la de Chumbivilcas, y otra al de Santa Rosa en la de Lampa; y el resto de su cuerpo al cerro de Picchu por

donde quiso entrar a esta ciudad; y en donde estaba prevenida una hoguera, en la que se echaron juntamente con el de su mujer, hasta que convertidos en cenizas se esparcieron en el aire».¹

2. Foucault en el Perú: muchos

«Después los hombres de la tierra echaron a andar, derecho hacia el sol que caía. Antes, permanecían quietos ellos también. El sol, su ojo del cielo, estaba fijo. Desvelado, siempre abierto, mirándonos, entibiaba el mundo. (...) Nunca faltaba de comer. No había guerra. Los ríos desbordaban de peces y los bosques de animales. (...) Los hombres de la tierra eran fuertes, sabios, serenos y unidos. Estaban quietos y sin rabia (...) Los que se iban, volvían, metiéndose en el espíritu de los mejores. Así, nadie solía morir. “Me toca irme”, decía Tasurinchi. Bajaba a la orilla del río y se hacía su cama con hojas y ramas secas y una techumbre de ungurabi. (...) Se acostaba, se iba, y poco después volvía, aposentándose en el que había cazado más, peleado mejor, o respetado las costumbres. Los hombres de la tierra vivían juntos. Quietos. La muerte no era la muerte. Era irse y regresar. (...) ¿Por qué, pues, si eran tan puros, echaron a andar los hombres de la tierra? Por qué un día el sol empezó a caerse. (...) Se puso a parpadear, a moverse, su luz se apagó y apenas se lo veía. (...) los ríos cambiaban de curso, las palizadas reventaban las balsas, las cochas se volvían ríos. Las almas perdieron la serenidad: eso ya no era irse. Era morir. Hay que hacer algo, decían. Y mirando a derecha y a izquierda ¿qué cosa?, ¿qué haremos? Decían. “Echarse a andar”, ordenó Tasurinchi.

(...)

El hablador, o los habladores, debían de ser algo así como los correos de la comunidad. Personajes que se desplazaban de uno a otro caserío, por el amplio territorio en el que estaban aventados los machiguengas, refiriendo a unos lo que hacían los otros, informándoles recíprocamente sobre las ocurrencias, las aventuras y desventuras de esos hermanos a los que veían muy rara vez o nunca. El nombre los definía. Hablaban. Sus bocas eran los vínculos aglutinantes de esa sociedad a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrajarse y desperdigarse a los cuatro vientos».²

3.

La incorporación de América Latina al mundo occidental ha determinado una constante: la de su segmentación y desintegración o, en otras palabras, la de un estado de perpetuo descalabro.

Por eso cabría, más bien, considerar la integración de estas culturas en el actual proceso de globalización como un nuevo estadio de ese proceso y no como una condición radicalmente nueva.

En todo caso, la dispersión del centro, el desvanecerse en el aire de todo lo sólido, únicamente puede ser experimentado como tal, vale decir como ausencia, por aquellas culturas que, a su turno, habitaron de una u otra manera la homogénea consistencia de ese centro.

Soy consciente de que esa homogeneidad es relativa, y también de que la segmentación y disgregación no son atributos exclusivamente latinoamericanos, y mucho menos en la modernidad. Tampoco olvido las largas estabildades coloniales. Lo que intento hacer notar es el carácter predominantemente esponjoso, aglomerado, o más bien amontonado, pleno de vacíos y sobre todo de discontinuidades, que define la cultura de una región cuya forma de ser moderna ha consistido en sobrevivir a los cataclismos de origen exógeno que han cancelado sucesiva y traumáticamente las representaciones de su pasado. Una región que a diferencia de muchas otras no ha tenido oportunidad de fabricarse la máscara del vencedor y, por lo tanto, nunca ha debido imponer a otros sus diferencias como valores universales.

No sugiero que la cultura latinoamericana ha venido anticipando la condición contemporánea, puesto que como es evidente estamos enfrentando fenómenos nuevos. Simplemente considero que el haber estado haciéndose cargo de escombros a lo largo de los últimos cuatrocientos años confiere a esta cultura una particular pericia para convivir con la inestabilidad, la ausencia de formas y la pérdida de raíces.

Y esa experiencia debería recomendarnos ante todo prudencia. Ya hemos padecido en el pasado la doble cara de las ideologías que traen igualaciones y libertades al precio de nuevos privilegios y sometimientos. Por eso me parece precipitado convalidar y celebrar el ingreso a una presunta homogeneización universal. La contemporánea cultura globalizada determina sin duda una tendencia a la uniformidad y al establecimiento de relaciones que atraviesan las antiguas entidades económicas, políticas y culturales, pero no todo se resuelve en un general ablandamiento de esas estructuras «fuertes». Numerosos núcleos duros de sentido —formas— persisten y no hay señales que permitan imaginar su desaparición: basta pensar en el capital, en la propiedad privada de los medios de producción, en los ejércitos, en las etnias o en las corporaciones religiosas.

De manera que deberíamos tener cuidado de considerarnos igualizados habitantes de un universo ya multicultural o en vías de serlo, y ser cautelosos en la adopción de nociones —como la de coproducción cultural— que no tengan en cuenta la persistencia de esas asimetrías. Los «colores» de Benetton son ante todo una estrategia de mercado. Anyone Corporation tiene su sede en Nueva York.

4.

¿Cuáles son las consecuencias estéticas de la disolución de la forma? Como es evidente en el caso de la descripción del martirio de Tupac Amaru, la más extrema es el horror. Ante el asesinato del héroe sentimos indignación; es el despiadado destrozo de su cuerpo lo que nos produce espanto.

El horror ha sido analizado como condición del sentimiento estético de lo sublime, opuesto a la belleza. Si la belleza tiene como condición la unidad, la simetría establecida con lo humano limitado, el horror se experimenta ante lo incomprensible, lo falto de origen, lo deforme, lo inesperado. En su *Enquiry*³ Edmund Burke refiere un pasaje del libro de Job que ejemplifica claramente este sentimiento ante lo informe. Suena así: «Al pensar las visiones de la noche, cuando el sueño profundo cae sobre los hombres, el miedo me invade y me estremece, y hace que todos mis huesos se sacudan. Entonces un espíritu pasa ante mi rostro. Mis cabellos se erizan. Está ahí, pero no puedo discernir su forma; frente a mis ojos hay una imagen y el silencio. Y entonces escucho una voz decirme: ¿puede un mortal ser más justo que Dios?».

Si sublime es aquello capaz de provocar un sentimiento estético a partir del espanto frente a lo ilimitado o que carece de una razón aceptable, es legítimo preguntarnos si la inestabilidad de la forma, esa perpetua incertidumbre que afecta a las formaciones sociales y culturales de América Latina en todos sus niveles debería considerarse en ese ámbito.

Piénsese en las brutales destrucciones perpetradas por españoles y portugueses, en el caos de las guerras civiles durante el siglo XIX, en el voraz saqueo imperialista de su geografía colosal.

Pero, ¿es que las favelas de Río y las villas miseria de Rosario, los derrumbes de las rancherías que bordean Caracas, las escuálidas medianeras de Buenos Aires, las interminables periferias descuajeringadas de ciudad de México, los basurales abiertos e infinitos, el smog sobre Santiago, el olor a podrido en los tugurios de Lima, las cloacas desbordadas, los barrios nunca acabados, los carteles torpemente barruntados, todo ese inmenso paisaje de nuestras ciudades, en su absoluta carencia de forma y límites, son una versión fin de siglo de aquel sublime universo de los temporales, los monstruos, las tumbas y los volcanes que celebraron los románticos?

Aunque muchas de sus manifestaciones alcanzan con una persistencia dolorosa el estadio del horror, sería exagerado afirmar que la totalidad de esa experiencia se sitúa en ese extremo.

Más apropiado, en cambio, me parece considerar que a la destrucción permanente de las formas —políticas, sociales, culturales, y urbanas— en esta porción del planeta corresponde aplicar otra categoría: la de la fealdad.

Es que hay que admitirlo. Por más que hoy les pintarrajeemos sus reliquias, o les inventemos pequeños ordenes espejados, vistas de cerca nuestras ciudades son, en su mayor parte, eso: feas.

5.

Mark Cousins ha propuesto recientemente un sugerente análisis de esa condición de fealdad, y algunas de sus hipótesis pueden ayudarnos.⁴ Por empezar, Cousins considera que la fealdad no constituye una categoría dependiente de la belleza, algo así como su negativo. Lo feo es, más bien, una característica que escapa a la estética.

La fealdad niega la verdad. Desde Aristóteles pertenece al reino del error.

Y como la verdad revela un designio originario, la belleza es, debe ser, la manifestación visible de una estructura centrada, armónica y total.

Por el contrario, según Cousins, «el objeto feo pertenece a un mundo de ineluctable individualidad contingencia y resistencia al ideal». En este sentido, lo feo se coloca fuera de la totalidad, es su accidente. En realidad, un objeto es feo precisamente porque está en el lugar equivocado. Dicho de otro modo, la fealdad es una característica que depende de las condiciones de contexto. La misma que puede observarse fácilmente en la suciedad: la mancha es lo que no debe estar ahí.

Cousins sostiene además, que dado que los objetos existen como sí mismos y como representación de sí mismos, lo feo se produce como un desborde de materia sobre la representación. Por eso la fealdad es una condición contaminante: consume un espacio mayor que el que ocupa esa forma externa. Lo feo es voraz, un exceso que amenaza, porque consiste en la súbita aparición de una interioridad de la cual la referencia externa no puede dar cuenta. La fealdad es materia sin significado. Si nunca lo ha tenido nos hace estremecer; si lo ha perdido es basura.

Pero la fealdad no es sólo lo que no debe estar ahí: es también lo que no está pero podría estar.

Es cierto que esta condición no es exclusiva de las metrópolis y modernas ciudades de este lado del mundo. Pero su magmática extensión es de las más provocadoras.

Lo que hace feos a estos aglomerados urbanos no son solamente las presencias de lo presente, los excesos de materia sin significación, de basura, sino las presencias de lo que está ausente.

Se produce así el efecto contrario. El fantasma espanta en su condición de opuesto al exceso de materia: es un exceso de significado sin materia.

Podemos preguntarnos si es posible estetizar esa fealdad. Aun si aceptáramos el cinismo o la ingenuidad que requiere una empresa de este tipo creo que el intento, tantas veces reiterado, es inútil. Pues, en la medida en que el objeto feo se incorpora a la estética, deja de serlo; vale decir, pierde su capacidad de agresión, o como dice Cousins, su «vivacidad». La ausencia de forma en el ámbito de la estética es una contradicción en sus propios términos, puesto que el gesto estético equilibra con significado el excedente de materia de lo feo. La condición de fealdad es contingente y sólo subsiste en su independencia de la estética.

Por eso la fealdad de esas ciudades se resiste a ser integrada al saber constituido —tanto que de ella casi no se habla— y deberíamos reconocer que su fuerza radica en esa imposibilidad de ser incorporada a ese saber en su condición de anuncio o reclamo.

En este sentido, la belleza hace relucir ese anuncio de la fealdad.

6.

He aludido hasta aquí a lo feo en relación con una idea que ahora quisiera brevemente poner en cuestión. Me refiero al concepto de cuerpo. Cuando damos cuenta de un objeto solemos concebirlo mediante una metáfora corporal que aplicamos asimismo a conformaciones más complejas, como la ciudad e incluso la nación. Recuerdo el agudo desmontaje hecho por Sylviane Agacinski⁵ de la idea de historia así entendida. Se trata de un mecanismo lingüístico que heredamos del antiguo pensar místico. Efectivamente, la serie que asimila toda creación a las leyes que gobiernan el cuerpo humano sólo puede terminar en la totalidad identificada en su unidad corporal con la Divinidad a cuya semejanza aquel fue creado.

Tanto en la concepción burkeana de lo sublime como opuesto a lo bello, como en la idea de Cousins acerca de lo feo como condición extraestética subyace un concepto tradicional del cuerpo determinado por su identidad, vale decir como continuo espacio temporal.

La continuidad espacio temporal que da identidad al cuerpo está basada en condiciones de cohesividad y conectividad, y nuestro lenguaje funciona basado en la noción de persistencia (o cambios) de esa continuidad.

Borgeanamente, Eli Hirsch⁶ propone pensar un lenguaje sin persistencia, independizado de la raíz corporizante teleológica, en el que cada estado temporal es independiente, pero además en el que pueden existir como sujetos unidades relacionales. Si el auto y el garage, por ejemplo, constituyen una de ellas, cuando el primero parte uno hablaría en este lenguaje de cómo se achica el auto—*garage*.

¿Qué ocurre si observamos de este modo nuestras ciudades, disgregadas y sin forma?

Deberíamos comenzar por acordar que la pobreza, en sentido material y cultural, que determina esa fealdad no debe ni puede ser estetizada sino sencillamente eliminada. La eliminación, y no cualquier forma de incorporación, es la única respuesta posible si la fealdad es un anuncio. Pero, ¿qué la reemplazará? ¿La patética recreación de órdenes muertos? ¿La mimesis de un nuevo desorden, que no es más que una nostálgica contracara de la identidad corporal perdida? ¿Es imaginable un mundo—lenguaje sin identidad alguna?

Quizás algunas respuestas puedan elaborarse quebrando la noción teleológica—y en definitiva humanística— de cuerpo. Para eso imagino posible pluralizar la noción de identidad haciéndola múltiple, relacional, y extendida en el espacio y el tiempo. Múltiple por no estar reducida a integración unitaria de la figura humana y por estar desplegada en planos diversos; relacional en el sentido de la articulación de nuevas constelaciones culturales, productivas, imaginarias, reales y virtuales; extendida en el espacio por constituirse como conglomerado de segmentos dispersos; y en el tiempo porque es entendida como construcción transitoria de elementos pasados, presentes y futuros.

7.

La del hablador es una excelente metáfora de nuestra época, o más bien de la época que estamos viendo nacer.

Como estrategia de supervivencia, los pequeños núcleos de machiguengas se mueven permanentemente en el territorio. Pero no sólo cambian de sitio sino que a su vez se integran y desintegran también continuamente. Serían polvo sin el hablador, o mejor sin los habladores que recorren el territorio y cuentan a unos las historias de los otros creando en esos relatos la identidad, las identidades, de esa formación humana. El cuerpo de Tupac Amaru muere en el horrible martirio de su descuartizamiento; los despedazados machiguengas sobreviven en sus historias y en su propósito de mantener el sol en el cielo.

El mundo homogéneo y sin diferencias es la pesadilla de la razón burguesa en la medida en que la producción absoluta de valor de cambio es la única lógica que guía a la reproducción y ampliación del capital. Pero como en un ciclón, ese mundo de polvo gira en torno a un centro duro y vacío.

Si, como creo, el único sentido de esa igualación es, en cambio, el hecho de ser condición necesaria de su opuesto—vale decir la máxima y universal expresión de la diferencia— pensar nuevas formas de identidad no sólo es posible sino imprescindible. Pero esas ya no serán formas corporales, sino esos estados relacionales y contingentes a los que he hecho referencia.

La diferencia como identidad está en la base de esos nuevos estados, y la tarea siempre abierta de constituirla es lo que le da existencia.

La unión espacial y temporal de las piezas —el auto y el *garage*— no habrá de depender de nuestra sujeción al cuerpo único de la Divinidad, pero tampoco será necesariamente producto del azar. Puesto que entre ambos extremos puede insertarse el Proyecto como una forma plural de constitución de lo humano, como prefiguración de aquella tarea, como estructura del relato de nuevos habladores.

El Proyecto, esto es, una construcción que atraviesa el presente uniendo lo irresuelto del pasado con la posibilidad de su resolución futura, sólo es concebible en la medida en que se reconozca este presente lacerado, desmembrado, que la fealdad denuncia. En este sentido, el Proyecto no puede sino ser pensado como reconocimiento pleno de lo feo y al mismo tiempo como utopía de belleza, de coincidencia entre representación y sustancia.

Creo que es necesario imaginar un estado que supere el obsceno exceso de materia sobre significado de la fealdad, así como el fantasmal desborde de significado que deviene de la pura celebración del presente.

Franco Rella⁷ ha destacado la magnífica defensa de ese frágil y ambiguo estado formulada en las *Lecciones Americanas* de Italo Calvino. Frente a la universal entropía, Calvino destaca allí que en «ese proceso irreversible pueden darse porciones de existente que tienden hacia una forma, puntos privilegiados de los que parece esbozarse un diseño, una perspectiva». Estos puntos en los que «lo existente se cristaliza en una forma» en un sentido que no es «fijo, ni definitivo, ni rigidizado por una inmovilidad mineral» son las obras de arte.

También el Proyecto es un intento de contraposición de «forma» a la entropía y a las durezas heredadas. Nuestro problema consiste en cómo imaginarlo eludiendo la concepción corporativa y homogeneizante que hizo crisis a mediados de este siglo, vale decir cómo excorporarlo y convertirlo en una compleja pluralidad que no se confunda con el polvo y pueda mantener la tensión antientrópica reclamada por Calvino.

Los machiguengas no pueden concebir la Arquitectura porque están obligados a caminar ligeros de equipaje y a no dejar rastros para sobrevivir. Pero en medio de la huida hacia ningún lugar de la cultura contemporánea es probable que la Arquitectura, obligada a su vez por su propia constitución física a medirse con y en el tiempo, deba estar ahí para obligarnos a percibir el anuncio de la fealdad, celebrar cristales elegidos, e imaginar dimensiones de lo humano que ninguna unidad corporal, incluso la de nuestra presunta individualidad, puede agotar.

Notas

¹ Bouroncle, José Cornejo: *Tupac Amaru. La revolución precursora de la emancipación continental*; Cuzco, 1963.

² Vargas Llosa, Mario: *El hablador*; Barcelona, 1987.

³ Burke, Edmund: *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757, New York, 1990.

⁴ Cousins, Marc: «The Ugly», *AA Files*, N° 28, 1994.

⁵ Agacinsky, Sylviane: *Volume. Philosophie et politique de l'Architecture*, París, 1996.

⁶ Hirsch, Eli: *The concept of identity*; New York, 1982.

⁷ Rella, Franco: *L'enigma della bellezza*; Milano, 1991.



Imagen de
barrios de
emergencia
(cantegriles)
en Montevideo,
Uruguay.
(Tomado de
Danza/Dalmás,
«Montevideo 00»).



Capítulo 3.

Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX

«...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 realmente me informé y me instruí en tantas cosas que o no conocía o que no había considerado cabalmente antes, pero que se presentaron naturalmente en mi mente al buscar entre ellas para información de ese pobre salvaje. Y sentí más afecto en mi búsqueda de cosas en esa ocasión que nunca antes, de modo que fuera o no ese pobre desdichado salvaje lo mejor para mí, tenía yo grandes motivos para agradecer que hubiese llegado a mí. Mi pena se tornó más leve, mi habitación se tornó cómoda más allá de toda medida.»

Robinson Crusoe, Daniel Defoe

1. A la manera de una introducción: el episodio de la Exposición de 1889

Desde el restaurante del primer nivel de la Tour Eiffel, la mirada del visitante de la Gran Exposición Universal de París de 1889 registraba en primer plano dos construcciones a ambos lados de su eje sudoeste/noreste. Se trataba de los pabellones mexicano y chileno.¹ En su localización especular, estos edificios

representaban los dos extremos entre los que oscila la cultura arquitectónica latinoamericana moderna en el imaginario de Occidente. Del lado derecho del observador, el pabellón mexicano era una suerte de monumento prehispánico² que, se suponía, debía expresar el «carácter» de la Arquitectura de ese país. Del lado izquierdo, el pabellón chileno era una estructura prefabricada desarmable que fue luego transportada y vuelta a montar en Santiago de Chile.³

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» organizada 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 sólo anacrónico sino atípico. 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 que consistía en la reproducción —realizada y supervisada personalmente por César Daly— del templo de Quetzalcóatl en Xochicalco.⁴ 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 clave de esa Exposición, que postulaba: «Todos los pueblos del mundo están aquí presentes y, enemigos, viven en paz uno al lado de otro».⁵

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 Picq, el arquitecto francés que proyectó el pabellón, produjo así una respuesta sin alusión alguna al país que representaba. En su interior, los conquistadores europeos de refulgentes armaduras protagonistas de la «Fundación de Santiago», una tela 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.

2. Hacer la América

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 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 confluyeron 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. Gustave Eiffel construyó iglesias y viviendas; Gottfried Semper ensayó su concepto teatral en el concurso para la Ópera 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 «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 lugares de segunda residencia en los años de gestación 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 Bemberg de Argentina, los Patiño de Bolivia o los Gargantini en Suiza,⁶ 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*;⁷ el cubano Emilio Terry proveía de sofisticadas ideas a la elite parisina. El tango era tan nuevo como el jazz, y bailarlo 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»,⁸ Carlos (Charles, Charly) Beistegui, el propietario de la terraza de la Avenida Champs Élysées 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 Höger proyectó y Sloman, en homenaje a su pasado, bautizó «Chilehaus».⁹

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.¹⁰ 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 Brasilia 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 orden del cosmos, la sinusoide del azar.¹¹ En la casa para Matías Errazuriz, 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 entre los años '40 y '50. En ella, una pequeña obra que retoma temas del período purista y abre camino a la búsqueda de las casas de la India,¹² Le Corbusier logró una inusual simbiosis entre dos tipos de arquitecturas, la del *objet trouvé* 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 contó con la ayuda de Frank Moeller, un joven arquitecto a quien sugirió la posibilidad de desarrollar actividades en la Argentina;¹³ con algunas relaciones, como la poderosa familia Martínez de Hoz, para quien proyectaron un asentamiento turístico; y con el apoyo de la siempre protagonista 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, pero la obra no llegó a concretarse.

Mies van der Rohe realizó al menos tres proyectos para distintos países de Latinoamérica: el consulado de los Estados Unidos en San Pablo y los edificios

para la administración de la empresa Baccardi en México y en Cuba. Este último constituye un ejemplo de la modalidad *miesiana* de entender las relaciones entre sistema y particularidad, regla y diferencia.¹⁴ 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 y 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.¹⁵ El resultado fue una magnífica solución inédita que sirvió a su vez como base para el proyecto de la *Nationalgalerie* 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 sólo se expresó en 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 éstas y el ámbito latinoamericano. Favorecida por la política «modernizante» del Departamento de Estado de los Estados Unidos hacia la región,¹⁶ 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. Él mismo produjo una serie de proyectos de escuelas y hospitales para Puerto Rico y construyó viviendas individuales en Caracas y La Habana.

Los viajes y los planes

A 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,¹⁷ 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 visita Río de Janeiro en 1930. Había aceptado formar parte del Jurado del Faro de Colón, y como tal otorgó el primer premio a un

proyecto en estilo neomaya. Sin embargo, mientras que en su autobiografía¹⁸ 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 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 1946.¹⁹ 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 ex alumno de Harvard, Jorge González Reyna. Gropius «descubrió» el Brasil una década después que Wright, en enero de 1954, en un episodio al que volveremos más adelante. En ese viaje también visitó el Perú, donde fue huésped del Presidente, arquitecto Fernando Belaúnde Terry. En Cuba, donde había estado en 1949, Gropius pasó varias semanas en 1957. Como parte de sus reflexiones de ese período, en ambos países le interesaba observar la relación entre ideas generales y particularidad local. Más 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».²⁰

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.²¹ 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 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 y Saint Dié, y por añadidura resultó un excelente primer banco de pruebas para formulaciones hasta entonces sólo 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).²²

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.²³ Su teoría del «natuerliche 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 sólo 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.²⁴

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.²⁵ Forestier fue asesor del Municipio de Buenos Aires en la elaboración del Plan de Estética Edilicia de 1925²⁶ y también trabajó en La Habana, donde elaboró su Plan Director entre 1925 y 1930;²⁷ 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.

El exilio

La del exilio es una condición constitutiva de América, y esa forma extrema de la hospitalidad se expande hasta la necedad 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 más 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 convivieron dos interpretaciones opuestas del organismo: la de Eduardo Catalano, orientado luego hacia las investigaciones tecnológicas; y la de Eduardo Sacriste, volcado cada vez más hacia una arquitectura neovernícula. Junto con Tedeschi, la segunda posguerra italiana obligó a la retirada coyuntural o definitiva de figuras como Cino Calcaprina, coautor del «Monumento a las Fosas Ardeatinas», así como de Alberto La Padula, autor del «Palazzo della civiltà 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.²⁸ Pietro Maria Bardi, una de las figuras más importantes de la cultura visiva moderna en Italia decidió en las mismas circunstancias su instalación definitiva en el Brasil.²⁹

En perfecta simetría con esta emigración de la segunda posguerra, la década anterior se había 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;³⁰ de Paul Westheim director de «Das Kunstblatt» y figura de referencia de los grupos radicales de su país y, más tardíamente, de Mathias Goeritz. En 1938, Max Cetto llegó a México por el norte, después de atravesar el sudoeste de los Estados Unidos. Venía de formarse con Hans Poelzig en Berlín y de practicar con los socialdemócratas de May en Francfort. 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.³¹

Tibor Weiner, ex *bauhausler* y miembro del equipo de Meyer en la URSS, se refugió sin mucha fortuna en Chile;³² mientras que Leopold Rother, activo en el grupo de Hans Schumacher en Hamburgo, desempeñó un rol decisivo en la formación de la Arquitectura colombiana y realizó una obra original y de gran valor como la Universidad de Bogotá.³³ De la vanguardia austríaca, Buenos

Aires recibió a Walter Loos, partícipe 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 exilió desde 1938 en la Argentina,³⁴ país donde también había recalado en 1928 el ruso Wladimir Konstantinowsky.³⁵

3. 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»,³⁶ aunque ya había hecho referencia al tema en su conferencia de abril de 1911 «Monumentale Kunst und Industriebau» en el Folkwang-Museum de Hagen.³⁷ 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 a su tema, el avance de ambas señalaba el retroceso relativo de Alemania.³⁸ De las cuatro fotografías con que ilustraba el artículo, sólo 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 Wilhelm Worringer y la cual 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, para 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 éste había sido construido por Amme, 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 y 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 por una gigantesca cornisa plana.³⁹

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 tercera 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 revalorización del arte «cubista» egipcio y sugerido

la primera comparación de Gropius, el círculo se cerró en 1927. Fue entonces cuando se publicó el *Aegyptische Kunst*, 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 dimensión colosal egipcia podía caracterizarse como «descomedimiento propio de la supercivilización», mientras la americana, primitiva, era «frío afán de grandes dimensiones, cuyo imponente aparato sólo sirve, en el fondo, para encubrir un vacío ideal con supremos “récords” materiales»⁴⁰.

4. Las miradas

«Todos están de acuerdo: el niño, el salvaje y el metafísico.»

Vers une architecture, Le Corbusier

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. Mi única posibilidad de concebirme vuelve a ser la de ser concebido; yo me veo porque me ven».⁴¹

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, la potencia revolucionaria, el futuro, el espíritu latino, el sincretismo.

«Car il sont tels que la nature les a produits,
c'est à dire dans une grande simplicité et naïveté naturelle»
(Jean Baptiste Du Tertre. S. XVII)

Uno de los tópicos que fundan la Arquitectura moderna es la nueva relación que se establece entre arte y verdad.⁴² Cuando los signos se desacreditan como mediadores se reclama la «percepción evidente y definida» que funda la utopía de la *Glasskultur*. 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 convenciones 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 à Panama —escribió— pour vivre en sauvage, (...) j'emporte mes couleurs et mes pinceaux et je me retemperai loin de tous les hommes».⁴³

Como es sabido, el camino de Gauguin fue retomado por Picasso en «Les demoiselles d'Avignon». Argan ha mostrado que era la necesidad de recuperar la unidad rota por la irrupción moderna lo que animaba esa búsqueda de recuperación del arte primitivo.⁴⁴ 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».⁴⁵ 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 el más 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 selección y valoración.⁴⁶ Su diferencia con las culturas centrales radica más bien en que en ella estos procesos difícilmente involucran a otras porciones también periféricas, las que permanecen desconectadas entre sí.

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. «Sólo 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 de una sociedad moralmente pura también podían ser buscados en los desiertos donde, al 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.⁴⁷ La arquitectura de Irving Gill proporciona uno de los ejemplos más 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 América «a real feeling of the earth which carried them».⁴⁸ Poco después diseñó la casa para el Dr. Martin. También en este momento Schindler colaboraba en el proyecto de uno de los más representativos edificios del período «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 missions and missionaries of California*, publicado en 1908, y en las últimas semanas de octubre visitó y dibujó detalladamente las misiones.⁴⁹

Afirmando que «los indios fueron los primeros cubistas de este país» Rose Henderson exaltó en 1923 las colonias de pintores instalados desde 1903 en Taos y en Santa Fe, interesados en la antropología india y en las tribus Pueblos.⁵⁰

Es esta clave la que orientó 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 máscaras de «grotesca fantasía». 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.⁵¹

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.⁵²

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 Rowell registra también la incorporación por parte de Albers de las estructuras cubistas de los Pueblo.⁵³

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.⁵⁴ Los monumentos mayas fueron también utilizados como nexo entre la Academia de Bellas Artes de París y la estética modernista. Con este propósito André Remondet, el Grand Prix de 1936, decidió eludir los habituales envíos con representaciones de las ruinas romanas y remitió a París sus dibujos de las ruinas de Chichen Itza y Uxmal.⁵⁵

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 éste por sus propuestas, lo indujo a un acercamiento a las poblaciones y a la producción de los «espléndidos» indios, dotados de una «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.⁵⁶ 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:⁵⁷ 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 sólo las formas indígenas sirvieron como modelo a las poéticas modernistas. En el mismo registro, aunque localizada en el mundo contemporáneo, también la producción edilicia popular, *naïf*, 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 vérité* 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»,⁵⁸ la «planta *standard*, y un bello 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 *balloon-frame*.⁵⁹ Y viajó a Asunción, en el Paraguay, a «voir les maisons des Indiens (...) qui sont l'acte le plus total de dévotion d'une âme 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.⁶⁰ Perdido en Alemania en los tiempos de la unificación, el espíritu de Schinkel, síntesis de utilitarismo y clasicismo pervivía, según Hegemann, en el Río de la Plata. Allí «las formas clasicistas se han simplificado 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 sólidamente desde hacía tiempo creciendo desde una saludable tradición».

5. La corona de plumas: magia, mambo y candomblé

*«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 Galaway,
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 *Einfuehlung*, 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.⁶¹ Sin embargo, dado que su relación con la naturaleza era instrumental —es 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 norteamericano, desde Greenough a Sullivan, desde Whitman a Melville.

De inspiración vitalista, tanto en el pensamiento de Nietzsche como en el 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 proporcionó las claves para esa integración. En efecto, *nietzscheanamente* 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 sólo podía pertenecer a los pueblos jóvenes, en la medida en que, en tanto tales, éstos 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 Brücke* dio forma artística al vitalismo. Con este cambio, no sólo el «mundo» debía ser creado *ex-novo* y no imitado, sino que además adquiría una importancia fundamental la fuerza con la cual el sujeto debía contar para «salir de sí». Esa fuerza adquiría su máxima intensidad en la libertad de los fenómenos naturales, en la juventud y en la ausencia de convenciones que 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 Brücke* expuso en San Pablo 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 Warchavchik 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 período de la Arquitectura moderna en la Argentina. De los más conocidos arquitectos expresionistas, sólo Hugo

Häring 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 1896.⁶²

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 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 '30, y comienzos de la del '40, 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 el Brasil, un país que será nuestro futuro aliado».⁶³ 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 darían 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 O'Gorman en México, y la generación de uno de los fenómenos de diseño 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 período inmediato precedente, y esto legitimó con mayor fuerza las producciones latinoamericanas a ellas vinculadas. Al impacto conseguido no fue ajeno el rol de Sigfried Giedion en los CIAM de la segunda posguerra. Si se analiza su presentación del congreso de Bridgwater,⁶⁴ 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: pone su esperanza en estas nuevas generaciones emergentes lejanas a la experiencia de la guerra pero «conscientes de que la dirección de los negocios de sus padres puede llevarlos sólo a la catástrofe». En *Mechanization takes command*, Giedion había reconocido la derrota del duro racionalismo de entreguerras.⁶⁵ 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: Chandigarh, Ronchamps, el pabellón 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 provocado la inmolación 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 transformó 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 bajaron con seguridad su martillo de custodios de la «verdadera» legalidad modernista, y desde entonces el acusado fue raleado de los ambientes civilizados.⁶⁶

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».⁶⁷ Ese aburrimiento, esa sensación de pérdida de identidad empujó a algunos arquitectos vinculados al Team x a mirar nuevamente hacia los primitivos.⁶⁸ 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 Porro 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, las nuevas estrellas eran los *bidonvilles*, las *favelas*, las villas miseria. En 1971, en el apogeo de 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 paralelamente la concepción de la habitación.⁶⁹ 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 carenciadas de Caracas instaladas sobre las colinas de la ciudad, Alan Turner las reivindicaba como una alternativa superadora.⁷⁰

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.⁷¹ 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 dedicadas enteramente o bien al «tercer mundo» en general o bien a «América

Latina», fue marcando un proceso que tuvo momentos destacados en los Congresos de la Unión 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; Atelier 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 Ohl, Atelier 5 y el grupo japonés. La minoría emitió un dictamen en disidencia de extraordinaria dureza en relación al proyecto de Ohl 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.⁷²

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 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.⁷³

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 es 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: América como sede «natural» de lo nuevo.⁷⁴ 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 Ladovsky y Konstantin Melnikov tuvieron así oportunidad de formular una propuesta representativa del «nuevo mundo».⁷⁵ 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 aun a principios de los años '30, muchos círculos europeos colocaban el sur y el norte del continente.

6. 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, 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 más 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 este esfuerzo de vinculación con la herencia del pasado. Obviamente esta vinculación varió según la diferente presencia de esa herencia en los distintos países.

En el 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 '30, aunque desarrollado con mayores matices en la Italia fascista. Es sabido que fue Giuseppe Terragni quien representó de manera más acabada la línea que procuraba encarnar la «revolución fascista» en la «forma absoluta» que devenía del espíritu clásico. Frente a otros núcleos de opinión, liderados por Giuseppe Pagano o Marcello Piacentini, la posición de Terragni era defendida por la revista *Quadrante*, dirigida por Pietro Maria Bardi, crítico y teórico del arte, quien, como dijimos, luego de la Liberación emigró al Brasil, donde fue creador y director del Museo de Arte Moderno de San Pablo. 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; y más tarde, en 1948, publicó un libro en varios volúmenes del cual *Orden y clima mediterráneos*⁷⁶ 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 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 entendía como latinidad, mientras que atribuía a Inglaterra, Alemania, la Unión Soviética, Polonia y los países escandinavos un rol secundario.

Al estudiar el *Orden y Clima Americanos*⁷⁷ (dejando de lado la incomprensible inclusión del 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 admira con gran emoción la Arquitectura nueva de México y el Brasil, donde la doctrina pasó 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, tendré 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. (...)»

7. La aldea global y sus rincones

Cuáles Latinoamérica «descubren» los ojos que hoy miran desde Europa, el Japón o la América del Norte?

Es apenas exagerado afirmar que en el campo visual posindustrial, 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 '60, 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 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 y 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. Ambas razones provocaron o acentuaron el éxodo de intelectuales y profesionales latinoamericanos hacia Europa o los Estados Unidos.

De manera que en los '80 Latinoamérica ocupó en la cultura arquitectónica «posmoderna» sólo esos lugares que le dieron 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 por ende 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 un enigmático silencio.

Sin duda con buenas intenciones, 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 contó 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 con que el Concurso para la Feria de Sevilla fuera ganado por Emilio Ambasz, hoy residente en Italia, desde donde Tomás Maldonado sigue siendo uno de los protagonistas de la cultura contemporánea. Y no puede olvidarse tampoco que la Ópera de París fue proyectada y construida por el uruguayo Ott, y que otro de los nuevos monumentos de la misma ciudad es

obra conjunta de Chemetov y el chileno Borja Huidobro, quienes también triunfaron en el concurso para la reurbanización de La Défense.

Por si falta alguna incertidumbre actualmente, la imbricación entre centro y periferia parece contener aspectos más complejos que los que ofrecería una oposición simple. ¿Qué distancia separa la saqueada Los Ángeles de 1992 de Caracas o de Buenos Aires en 1991 y 1990? ¿Cuánto de periférico es hoy Detroit respecto de San Pablo? ¿Cuánto 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 *París–Texas* hasta la conocida *Hasta el fin del mundo*: en la cultura moderna todo «lugar» ha sido finalmente aniquilado.

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

Notas

¹ En una operación seguramente inconsciente, aunque no por eso menos frecuente, este hecho no se incorpora al imaginario occidental: en una de las ilustraciones más difundidas de la Exposición se cancelan ambos edificios, y es ésta la representación que circula en los manuales de Historia de la Arquitectura Contemporánea.

² Al pabellón está dedicado un capítulo de la compilación organizada por Schávelzon, Daniel: *La polémica del arte nacional en México, 1850–1910*, México, 1988.

³ Basáez, Patricio y Amadori, Ana María: *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París*, Santiago de Chile, 1989.

⁴ Schávelzon, Daniel: «El pabellón Xochicalco en la Exposición Internacional de París de 1867», en *La polémica...*, ob. cit.

⁵ Cit. en Giedion, Sigfried: *Espacio, tiempo, arquitectura*, (ed. esp.), Barcelona, 1968.

⁶ Daguerre, Mercedes: «Hacer la América; intercambios entre el Ticino y la Argentina a través de la inmigración», mimeo, Como, Buenos Aires, 1991.

⁷ Cfr. por ejemplo: Huidobro, Vincent: «La création pure», en *L'Esprit Nouveau*, N° 7.

⁸ Una descripción de este ambiente en: Saddy,

Pierre: «Le Corbusier e l'Arlecchino», en *Rassegna*, N° 3, julio de 1980. Sobre Beistegui: «Entretien avec Charles de Beistegui», en *Connaissance des Arts*, N° 3, mayo de 1952.

⁹ Cfr. Busch, Dr. Harald y Sloman, Ricardo F.: *Das Chilehaus im Hamburg. Sein Bauherr und sein Architekt*, Hamburgo, 1974.

¹⁰ Los diferentes temas referidos a las relaciones de Le Corbusier con Latinoamérica han sido abundantemente estudiados en los últimos años. Fernando Perez Oyarzún ha compilado algunos de esos trabajos en *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos*, Santiago de Chile, 1991. Otros volúmenes destacables son: AAVV: *Le Corbusier en Colombia*, Bogotá, 1987; Bardi, P. M.: *Lembrança de Le Corbusier. Atenas, Italia, Brasil*, San Pablo, 1984; y AAVV: *Le Corbusier e o Brasil*, San Pablo, 1987.

¹¹ Se propone esta interpretación en el trabajo de Strabucchi, Wren y Ugarte, Juan José: «La embajada de Francia en Brasilia. Una interpretación del Proyecto», en *Le Corbusier y Sudamérica*, ob. cit.

¹² Cfr. Liernur, Jorge y Pschepiurca, Pablo: «Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina. 1929–1949», en *SUMMA*, noviembre de 1987.

¹³ Cfr. Isaacs, Reginald R.: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Berlin, 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.

¹⁴ Eco, Umberto: «Cuernos, cascos, zapatos: algunas hipótesis sobre tres tipos de abducción», en Eco-Sebeok (comps.): *El signo de los tres*, Barcelona, 1989 (edición original inglesa: 1983). «Para Aristóteles, definir algo significa proporcionar un género (*genus*) y una diferencia (*differentia*) específica, género más diferencia circunscriben la especie.»

¹⁵ La descripción de la génesis del proyecto fue publicada por Summers, Gene: «A letter to Son», en *A+U*, enero de 1981. Cit. en Schulze, Franz: *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago/London, 1985.

¹⁶ Neutra publicó sus trabajos para Puerto Rico en San Pablo, en una edición bilingüe con el sugestivo título de *Architecture of social concern in regions of mild climate*. Según relata Gregori Warchavchik 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* (2da. edición española), Buenos Aires, 1972 (*Life and shape*, 1962).

¹⁷ Cfr. Garin, Eugenio: «Alla scoperta del "diverso"; i selvaggi americani e i saggi cinesi», en *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Roma/Bari, 1975.

¹⁸ Wright, Frank Lloyd: *An autobiography*, New York, 1943.

¹⁹ Isaacs, Reginald R.: ob. cit.

²⁰ Ídem.

²¹ Este paso fundamental en la génesis de la Ville Radieuse fue ignorado, como es habitual, en el excelente trabajo de Fishman, Robert: «From de

Radiant City to Vichy», en Walden, Russell (ed.): *The open hand*, Cambridge, 1982.

²² Bannen Lanata, Pedro: «Bogotá-Colombia. Cinco viajes y un plan para una ciudad latinoamericana», en *Le Corbusier y Sudamérica*, ob. cit.

²³ Hegemann, Werner: «Als staedtebauer in Suedamerika» y «Gemeinnuetzige Kleinwohnungsbauten», en *Wasmuths Monatshefte fuer Baukunst*, 1932. Para las relaciones de Hegemann con Argentina cfr. mi artículo: «Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay: fragmentos de un debate tipológico y urbanístico en la obra de Jorge Kalnay», en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 25, 1987.

²⁴ 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.

²⁵ Pereyra, Romao: «El Plan de Alfred Agache para Río de Janeiro», mimeo, Río de Janeiro, 1986. Tougeron, J.-CH.: *Donat Alfred Agache, un architecte urbaniste. Un artiste, un scientifique, un philosophe*.

²⁶ Novick, Alicia: «Maestros, pares, socios», en *Arquitectura Sur*, N° 4, marzo de 1991, Mar del Plata, Argentina.

²⁷ Segre, Roberto: *Lectura crítica del entorno cubano*, La Habana, 1990.

²⁸ Rogers dictó conferencias en la Argentina y en Perú y estableció contacto con el grupo de Tucumán. Piccinato recibió el encargo de varios barrios nuevos en Buenos Aires (Cfr. De Sessa, Cesare: *Luigi Piccinato architetto*, Bari, 1985). Nervi fue asesor en Tucumán y proyectó varios hangares en el nuevo Aeropuerto Internacional de Ezeiza.

²⁹ Tentori, Francesco: *P. M. Bardi*, Milán, 1990.

³⁰ Sobre Hannes Meyer, Rivadeneyra, Patricia: «Hannes Meyer en México», en «Apuntes para la historia y crítica de la arquitectura mexicana en el siglo XX, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico, México, 1980; Klei-

nerueschkamp, Werner: «Exilarchitektur; Hannes Meyer in Mexico», 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*, Buenos Aires, 1992.

³¹ Cfr. Gómez O., Lila: «Entrevista con Max Cetto», en «Testimonios vivos», *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Histórico*, México, 1981.

³² Para las actividades de los exilados germano-parlantes durante la Segunda Guerra Mundial cfr.: Kiessling, Wolfgang: *Exil in Lateinamerika*, Berlín, 1981.

³³ Cfr. Rother, Hans: *Arquitecto Leopoldo Rother*, Bogotá, 1984.

³⁴ Se dispone de una abundante bibliografía sobre Antonio Bonet. Los principales trabajos son: AAVV: *Antonio Bonet y el Río de la Plata*, Barcelona, 1987; Katzenstein, Natanson, Schwartzman: *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.

³⁵ Cfr. Catálogo de la exposición «Wladimiro Acosta», (Samandjian, Jorge, ed.), Buenos Aires, 1987.

³⁶ En *Jahrbuch des Deutschen Werkbund*, Jena, 1913.

³⁷ 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.

³⁸ 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 Industria, en América, se alzan grandes construcciones cuya desconocida majestad supera incluso a nuestros mejores edificios alemanes de esta especie. Los silos 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».

³⁹ 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.

⁴⁰ Worringer, Wilhelm: *Aegyptische Kunst*, Munich, 1927.

⁴¹ Paris, Jean: *El espacio y la mirada* (ed. esp.), Madrid, 1967.

⁴² Watkin ha identificado una base moralista en la búsqueda de 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 éste plantea que en la *episteme* moderna: «El texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, 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).

⁴³ Cit. en Cachin, Françoise: *Gauguin*, Paris, 1988.

⁴⁴ «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 modelos de valor. (Picasso) se da cuenta de que el valor del arte negro 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.

⁴⁵ 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 musée d'Art Moderne*, N° 28, Centro Georges Pompidou, París, 1989.

⁴⁶ 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 más nitidez en las diversas orientaciones narrativas del período. No es excepción el Carpentier que al escuchar las disonancias de la música de Stravinsky, agudiza el oído para redescubrir y ahora valorizar los ritmos africanos que en el pueblecito negro de Regla, frente a La Habana, se venían oyendo desde hacía siglos. Ni tampoco el Miguel Ángel Asturias que deslumbrado por la escritura automática considera que ella sirve al rescate de la lírica y del pensamiento de las comunidades indígenas de Guatemala. En el mismo sentido, examinando “Macunaíma”, Gilda de Mello e 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, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, 1982.

⁴⁷ Cfr. Weitze, Karen: *California's Mission Revival*, Berkeley, 1986.

⁴⁸ Cit. en Mc Coy, Esther: *Vienna to Los Angeles. Two journeys*, California, 1979.

⁴⁹ Cfr. Oostens–Wittamer, Yolande: *Horta en Amérique*, Bruselas, 1986.

⁵⁰ Henderson, Rose: «A primitive basis for modern architecture», en *The Architectural Record*, 1923, Vol. LIV, N° 2.

⁵¹ «Alzar las representaciones religiosas en arquitectura monumental como obra de arte total es sólo 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 sólo 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: «Mexikanische Baukunst», en *Das Kunstblatt*, N° 4, 1922.

⁵² «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 cornisas, con magníficas decoraciones en relieve sobre superficies imponentes.» En Mujica, Francisco: *History of the Skyscraper*, París, 1929.

⁵³ 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.

⁵⁴ «Lo que fascinaba a la generación postminimalista era su imposibilidad de ser leídas desde el piso, pero también la manera en que borran o colapsaban los ejes verticales y horizontales acorde con los cuales se ordena el espacio cartesiano.» En Bois, Yve–Alain: «La Pensée sauvage», *Art in America*, abril, 1985.

⁵⁵ Cfr. Egbert, Donald Drew: *The Beaux–Arts tradition in french architecture*, Princeton, 1972.

⁵⁶ Cit. en Gorelik/Liernur: ob. cit.

⁵⁷ «Cuán frecuentemente pensé en él en nuestro medio mexicano, frente al multicolor acontecer de estos parajes». Ídem.

⁵⁸ Le Corbusier: *Précisions sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*, París, 1930.

⁵⁹ «Une bicoque ouvrière en tôle (ondulée (entièrement) tirée à quatre épingles, dont un rosier rose ornaît la porte. C'était tout un poème des temps modernes.» Ídem.

⁶⁰ El interés de Hegemann lo lleva a publicar un trabajo sobre estas casas en *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* titulado «El espíritu de Schinkel en Sudamérica».

⁶¹ «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 Pérsico*, (ed. esp.) Barcelona, 1976.

⁶² Cfr. Gombrich, Ernst: *Aby Warburg. An intellectual Biography*, Londres, 1970.

⁶³ Goodwin, Philip L.: *Brazil Builds*, New York, 1943.

⁶⁴ Giedion, Sigfried (ed.): *A decade of new architecture*, Zurich, 1951.

⁶⁵ «...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 y 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: *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*, New York, 1948.

⁶⁶ Cfr. Craymer, Peter; Bill, Max; Gropius, Walter; Ohye, Hiroshi; Rogers, Ernesto: «Report on Brazil», *The Architectural Review*, julio, 1954.

⁶⁷ «...y tampoco para las cosas que escapan a los límites 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 pasó—, pero, ¿qué 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 Team 10*, (ed. esp.), Buenos Aires, 1964.

⁶⁸ «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 estamos 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 ayudarán a liberarse del temor y lograr la vida total. (...) Por esta razón nos necesitamos los unos a los otros, seamos blancos, amarillos o negros.» Bakema, Jacob, íbidem.

⁶⁹ «What is needed is a means of converting this industrial waste material, by means of a secondary use capability, into raw material for other processes.» Pawley, Martin: «Garbage Housing», en *Architectural Design*, febrero, 1971.

⁷⁰ «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 limitations based on irrational fear of growth». Turner, Alan: «Caracas», en *Architectural Design*, agosto, 1969.

⁷¹ Desde un artículo con título elocuente («Sweet disorder and the carefully careless»), Robert Maxwell alertaba: «I believe we need to become more aware of the anthropological implications of our progressive perception of new orders through artistic activity». En *Architectural Design*, mayo, 1972.

⁷² De él se destacaba: «A freshness of approach, a commitment to the 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 «PREVI. Perú», *Architectural Design*, abril, 1970.

⁷³ Frente a la producción moderna mexicana Esther Born admite: «The quantity of it come as a surprise.

Such a quantity would be unexpected in any North American city; but to the Northerner, acquainted with Mexico only through literature and hearsay, the energy displayed and the up-to-the-minute quality are double astonishing». En *The new architecture in México*, New York, 1937.

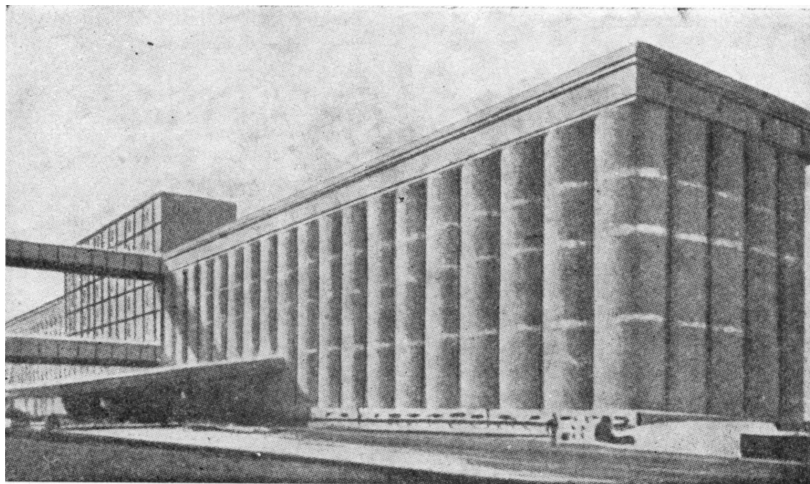
⁷⁴ Cfr. Banham, Reyner: *A concrete Atlantis...*, ob. cit.

⁷⁵ Cfr. Kesley, Albert (ed.): *Concurso Internacional. Faro en Memoria de Cristobal Colón*, Santo Domingo, 1931.

⁷⁶ Sartoris, Alberto: *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat méditerranéens*, Milán, 1957.

⁷⁷ Ídem, *Ordre et climat américains*, Milán, 1954.

*Le Corbusier.
Ilustración
publicada en
«Hacia una
Arquitectura».
El epígrafe
indica «silos en
Canadá», pero
en rigor se trata
de una imagen
retocada de los
Silos Molinos
Río de la Plata
en Buenos Aires.*



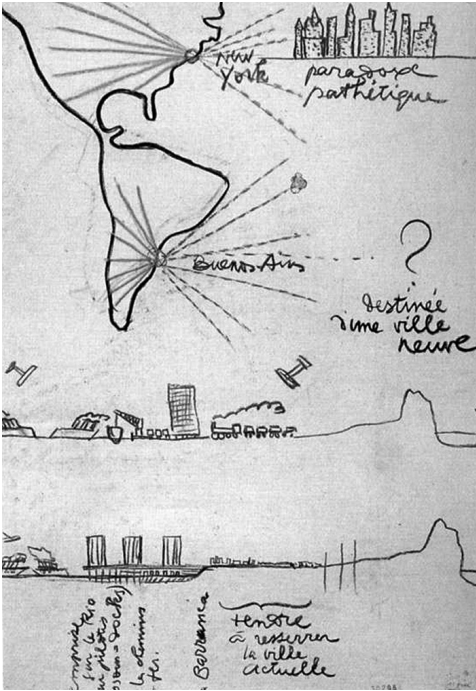
Silos y elevadores para trigo en Canadá.

*Pabellón de
México en la
Exposición
Universal de
París de 1889.*





Pabellón
de Ecuador.
Exposición
Universal de
París, 1889.

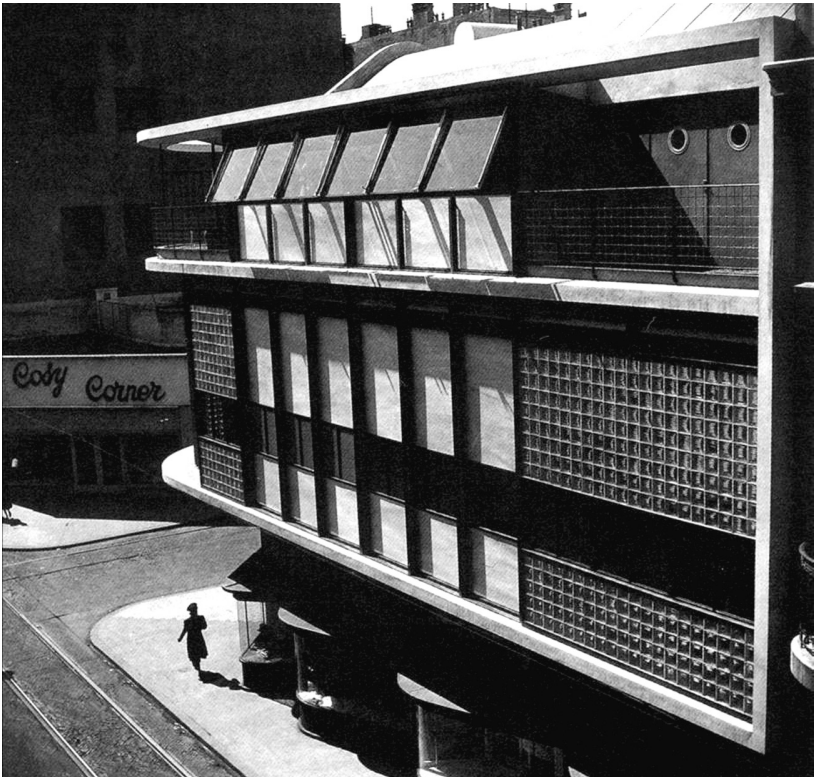


Dibujo de
Le Corbusier
publicado en
«Precisions».

Pueblo Taos.



*Ateliers
de artistes,
Suipacha
y Paraguay,
Buenos Aires.
Bonet,
Vera Barros,
López Chas.*



Capítulo 4.

La Arquitectura latinoamericana y la nueva estética tecnológica. Consideraciones preliminares sobre el impacto del «americanismo» en algunos intelectuales de la región

Progreso material, producción en serie, desarrollo vertiginoso de nuevas tecnologías, empleo masivo de la máquina, el nuevo mundo de la Técnica, en síntesis, se asocian en los últimos tramos del siglo diecinueve al cada vez más decisivo rol de los Estados Unidos. Si la nueva Técnica constituye el corazón del proceso de modernización, ésta, a su vez, encuentra su paradigma en lo que la cultura *fin de siècle* designa como «americanismo».

Como bien lo ha analizado Dal Co,¹ especialmente en ámbito medioeuropeo, el «americanismo» se instala en el polo crítico de la oposición *Kultur–Zivilisation* definida por Ferdinand Tönnies.

Para los latinoamericanos, la imagen de los Estados Unidos como sede paradigmática de la modernización determina un conflicto que puede tener distintas formas de resolución. En efecto, especialmente a partir de la explotación de los últimos restos del imperio español —Cuba, Filipinas, Puerto Rico— y en general con la instalación de la política del *Big Stick*, los Estados Unidos no se presentan ya sólo como el modelo a alcanzar en el proceso de independencia política de las naciones europeas, sino como una peligrosa amenaza. Ante esta nueva amenaza, la vieja Europa vuelve a ser considerada como un posible aliado y, en consecuencia, adquiere sentido la puesta en

cuestión del pragmatismo absoluto, de la *reine Sachlichkeit*, la pura objetividad que en la América del Norte encuentra su paradigma. Las posibilidades de la respuesta son:

- el rechazo liso y llano del modelo «americanista» —tanto desde un retroceso a las tradiciones locales como desde un aferrarse a las tradiciones de la *Kultur* europea;
- una imitación exacta como vía de competencia y superación;
- o bien, a la manera centroeuropea, la búsqueda de una nueva síntesis.

Entre quienes adoptaron una actitud decididamente favorable estuvo probablemente Sarmiento, una de las posiciones más definidas. Intuyendo el significado de la polaridad que Tönnies enunciara en la década del setenta, Sarmiento optó apasionadamente por el bando de la *Zivilisation*.

Pero no se trata sólo de una posición que supone la reiteración de un fenómeno ya ocurrido en Europa. *Zivilisation* no es para Sarmiento, como creía Edmundo Correas,² sinónimo de *Kultur*. Sarmiento intuye la ruptura que la modernidad acarrea en el sistema de valores, en el sistema heredado de la *Kultur*. «La civilización de un pueblo —escribe a Montt desde Goettingen—³ sólo pueden caracterizarla la más extensa apropiación de todos los productos de la tierra, el uso de todos los poderes inteligentes y de todas las fuerzas materiales, para la comodidad, placer y elevación moral del mayor número de individuos.» Es cierto que considera también como obstáculo al progreso la constitución racial argentina. Pero no lo es menos su constante preocupación por el «mayor número», como cuando propugna la instalación de nuevos equipos y técnicas para superar esos «talleres imperfectos que aniquilan la fuerza de nuestras pobres mujeres (s.a.).»⁴ El testimonio de su primera visita a Norteamérica —la carta que escribe a Alsina en 1847— constituye en este sentido, y con relación a nuestro tema, un documento de excepcional elocuencia. Moderna es la valorización de las «artes menores» y los detalles aparentemente insignificantes que preside el texto. A diferencia de lo que ocurre con París, cuyas «luces» son lo opuesto a la miseria y el atraso de la provincia francesa, «la aldea norteamericana es ya todo el Estado, en su gobierno civil, en su prensa, sus escuelas, sus bancos, su municipalidad, su censo, su espíritu y su apariencia (s.a.).»⁵ El minucioso análisis de la «aldea típica» manifiesta la percepción de los gérmenes de la «nueva belleza»; así, las casas «son de ladrillo, construidas con el auxilio de máquinas, lo que da a sus costados la tersura de figuras matemáticas, uniéndolos entre sí argamasa de filetes finísimos y rectos». Y como cuando nota que «puertas y ventanas pintadas de blanco sujetan y cierran cerraduras de patente», todo el texto insiste en las características de la nueva producción en serie, en cuanto a su capacidad de generar «fortunas colosales», pero también como transformadora del sistema de construcción y legitimación del conjunto del

ambiente material. Son la prensa y los caminos los elementos fundamentales de una red de comunicaciones que imprime una aceleración vertiginosa a las modificaciones de la tecnología. Pero es en el análisis de vestidos y de la gráfica donde la mirada de Sarmiento registra con mayor evidencia el fenómeno y las consecuencias de la «repetición», de la «reproductividad técnica». Mientras en España y Sudamérica los carteles están escritos con «caracteres raquíuticos y jorobados» y poblados de errores ortográficos, en la aldea del Norte, establecimientos públicos, bodegones, bancos, comercios exhiben su «anuncio en letras de oro, perfectamente ejecutadas (s.a.) por algún fabricante de letras. Éste es un producto capital. Los anuncios de los Estados Unidos son por toda la Unión una obra de arte (s.a.)» que expresa simultáneamente las ventajas de la organización industrializada de la producción y la apuesta a la regularidad implícita en la extensión de la escolaridad primaria. Por eso los campesinos acuden a las reuniones religiosas «con su pantalón y su frac negro, y las niñas con los vestidos de los géneros más frescos y las formas más graciosas... la igualdad pues, absoluta en las costumbres y en las formas (s.a.)».

La cultura del «mayor número» como nuevo sistema, entonces. Y si bien advierte el peligro estético de su «monótona uniformidad», éste no basta para disminuir su satisfacción ética por «el espectáculo de esta decencia uniforme y de aquel bienestar general... (que) satisface el corazón de los que gozan en contemplar a una porción de la especie humana, dueña en proporciones comunes a todos, de los goces y ventajas de la asociación». Los nuevos Valores para la nueva Forma no serían una consecuencia de una voluntad estética sino de la revolución implícita en ese programa de modernización. Los viejos Valores hispanoamericanos, simbolizados en «el oro y la plata», *«son como las viejas aristocracias; pero el carbón el hierro, la cal, son riquezas plebeyas e ilimitadas, destinadas a producir el bienestar de todos»*.⁶

Sin embargo, hacia el fin de su gestión presidencial comenzó a resultar evidente la «otra cara» de «la regularización». Aquellas cerraduras y carteles exactamente iguales entre sí que hacían la felicidad de esa «porción de la especie humana» eran producidos por otros hombres que se incluían a sí mismos, como objetos, en el proceso de «generalización».⁷ A más de cuarenta años de sus entusiasmos iniciales, no lejana la experiencia de la Comuna parisina, y en pleno auge de los movimientos socialistas, Sarmiento se alarmará por la situación miserable de los obreros de los ingenios azucareros tucumanos. Y a esa degradación opondrá el propio modelo derivado de la tecnología: «¿Por qué ha de permanecer el instrumento hombre sucio, estólido, vil —exclama— mientras cada rueda, cada tambor, cada engranaje brilla al sol de la eléctrica lámpara o responde a su tarea sin trepidación y sin divagaciones?!».⁸

Ninguna confusión entre *Kultur* y *Zivilisation*, entonces, sino una conciencia no menos certera en lo formal que ingenua en lo político de las consecuencias

del proceso de modernización. Ingenua porque parece no haber disminuido su confianza manifestada ya en el '42, año en que desde Europa —como pensaba que había ocurrido en los Estados Unidos— nos harían «partícipes de sus ventajas iniciándonos en sus secretos y enseñándonos a producir». Certera porque colocaba a la moderna Tecnología en el mismo plano decisivo para la cultura que la estética antigua o la moral medieval.⁹

Quizá sea la de Martí una de las figuras que, a pesar de las muchas distancias que lo separan en aspectos decisivos de su pensamiento, comparte con Sarmiento la actitud ante la nueva Técnica.

A diferencia del argentino, es conocida la lúcida denuncia martiana del imperialismo norteamericano, su apasionada alerta ante «*el desdén del vecino formidable que no la conoce (y que) es el peligro mayor de nuestra América*».

Sin embargo, como sostiene Rafael T. Rodríguez,¹⁰ Martí rechaza los aspectos «regularizadores» del «americanismo». La «libertad espiritual» y no la imposición forzada de orden o doctrinas eran las vías por las que debía encauzarse el desarrollo de los pueblos americanos.

Quizás por eso sus escritos desde Nueva York revelan una actitud no menos ingenua que la de Sarmiento en torno a la apropiación posible de la nueva Tecnología. «Nuestras tierras americanas —dice, por ejemplo, en 1884— tienen la ventaja de que al aquietar sus pasiones de pueblos mozos y decidirse a ser personas de provecho, hallan ya depuradas y probadas muchas invenciones fascinadoras, que han resultado al cabo falaces, rudimentarias o inconvenientes, y cuya experimentación ha sido hecha por los pueblos que se nos anticipan en la prosperidad y el empuje. De manera que si obramos con juicio, aprovecharemos de lo que lleva averiguado a gran costa la experiencia ajena, sin haber gastado en adquirirla las sumas y el tiempo que a otras tierras cuesta.»¹¹

La nueva *Zivilisation* abruma y fascina a Martí. Por ejemplo, su actitud frente a la Gran Exposición Universal de París de 1889, y particularmente ante la gran Sala de Máquinas, donde comprueba que «todo es posible», es de absoluto encantamiento.¹² Con motivo de la Exposición de material ferroviario de Chicago exclama: «¡Qué hermoso misterio es una máquina! Se adivina, con ver cada una de ellas, que es una presa nueva que el hombre hace al cielo y una estrella más que clava en la tierra.»

Pero Martí no avanza hasta el reconocimiento de una nueva legalidad formal, por lo que continúa separando el mundo de la máquina del de los Valores; entre *Kultur* y *Zivilisation*, precisamente como si de esta última no pudiera deducirse una nueva construcción cultural global. En el mismo texto que acabamos de recordar, Martí separa la simplicidad «puramente utilitaria» de las máquinas primitivas de sus «evolucionadas» más «bellas» formas posteriores. «Casi conmovía como conmueve un viejo —dice— el espectáculo de aquellas máquinas antiguas. ¡Cuán simples y lisos los carros, como el antiguo

carácter puritano (...). De vagones lujosos había copia. La Compañía Pullman exhibía en Chicago un carro-comedor de tan severa belleza y tan rica y abundantemente aderezado, que bien se entiende porque Adelina Patti y Sarah Bernhardt prefieren a veces, en sus viajes a través de los Estados Unidos, continuar habitando sus carros de camino, a recibir incómodo hospedaje en los hoteles de descanso de la vía. La Compañía Harlan y Hollingsworth sacaba, sin embargo, ventaja a la de Pullman con otro carro-comedor, iluminado de manera que parece sala real en noche de fiesta.»¹³

La diferencia entre «objetividad tecnológica» y «belleza artística» resulta clara también cuando analiza la producción de la industria británica, colocándose en el bando opuesto a aquellos que en la misma Inglaterra procuran desentrañar un nuevo sistema estético desde el interior de la lógica tecnológica moderna. Gracias al dominio de los mares, observa, Inglaterra «vierte por el mundo, desde sus rocas carboníferas semiexhaustas, barcadas colosales de baratos y útiles productos. Ella va del mundo viejo al nuevo con paso más seguro que pueblo alguno vivo. Ella fabrica cuchillos y recita clásicos (s.a.). Con hacer el arte industrial y la industria artística, esparce el amor a la belleza, que es mejorar hombres. (No se trata de) añadir cursos aislados de enseñanza científica a las universidades literarias; sino de crear universidades científicas, sin derribar por eso las literarias».¹⁴

Es más, para Martí, de la «objetividad tecnológica» sólo puede resultar un mundo tosco e inferior. El trabajo manual no produce belleza por sí, sino que es elevado desde una posición externa y superior: desde el Arte, precisamente. «Bien hacen, bien, los pueblos que cultivan esta clase de industrias artísticas — dice refiriéndose a los alemanes—: la mente sube de grados en el conocimiento y en contacto y creación de la hermosura. Nótese que nobles castas de artesanos son aquellos cuyas labores tienen algo de intelectuales y artísticas. (Son) las soluciones violentas y brutales, los modales indelicados, los gustos rudos y groseros (los) que suelen acompañar a los cultivadores de oficios mecánicos (s.a.).»¹⁵

Favorables a la «americanización», aun con sus contradicciones y sus límites, las posiciones de Sarmiento y Martí son excepcionales dentro de la cultura latinoamericana de fin de siglo. Para la mayoría de los intelectuales de la región, si la Técnica y los «groseros» intereses materiales tenían su sede en los Estados Unidos, el Arte y los Valores radicaban y debían ser preservados en la América Latina.

No hay dudas de que el *Ariel*¹⁶ de José Enrique Rodó, publicado en 1900 constituye la formulación más articulada de estas posiciones.

Por empezar, Rodó da una definición precisa del concepto que estamos analizando: «La concepción utilitaria, como idea del destino humano, y la igualdad en lo mediocre, como norma de la proporción social, componen, íntimamente relacionadas, la fórmula de lo que ha solido llamarse, en Europa, el espíritu del “americanismo”».

Es importante subrayar que en la construcción que Rodó representa no hay, como veremos más adelante, una voluntad de síntesis alternativa entre la tradición cultural europea y el nuevo objetivismo tecnológico. Y es notable incluso, cómo Rodó alcanza a advertir el destello de otros Valores en la «objetividad tecnológica» norteamericana: «Ellos han puesto en manos del *mechanic* de sus talleres y del *farmer* de sus campos, la clava hercúlea del mito, y han dado al genio humano una nueva e inesperada belleza ciñéndole el mandil de cuero del forjador».

Pero al mantenerse en el plano del espíritu, la interioridad y el elitismo, independientemente de sus deseos en contrario, Rodó permanece en el campo que trata de superar. Y su advertencia sobre esa «nueva belleza» no pasa de un benevolente reconocimiento del «encanto del rústico». De la misma manera que ocurre en otros casos, podemos acordar con Kirkpatrick en que la seducción de la Máquina y las «referencias a una nueva tecnología formaban parte de la general veneración por los objetos extraños»¹⁷ que era común al Modernismo. No puede sorprendernos entonces que Rodó imagine esa nueva tecnología en términos exóticos, como lo hace cuando dice que los norteamericanos «han hecho de la ciencia un mago con las maravillas de sus ciencias aplicadas, la han magnificado en el reino de lo útil, y han dado al mundo en la forma de vapor y energía eléctrica billones de esclavos invisibles que multiplican cien veces el poder de la Lámpara de Aladino en servicio de la humanidad».¹⁸ La particularidad del pensamiento de Rodó no parece residir en su rechazo del utilitarismo sino en su negación de la autonomía del «americanismo», de su posibilidad de dar entidad total a una nueva Forma de la existencia. El norteamericano «no ha logrado adquirir la nota escogida del buen gusto (...). Y si con su nombre hubiera de caracterizarse alguna vez un gusto de arte, él no podría ser otro que el que envuelve la negación del arte mismo».

Puestas sus esperanzas en las nuevas elites que desde el espíritu reformularían la nueva existencia, y sin comprender la radical secularización que esa nueva existencia llevaba en sí misma, Rodó podía vaticinar que «lo que aquel pueblo de cíclopes ha conquistado directamente para el bienestar material, con su sentido de lo útil y su admirable aptitud de la invención mecánica, lo convertirán otros pueblos, o él mismo en lo futuro, en eficaces elementos de selección».

Con relación a la articulada y matizada visión con que Rodó trata de asimilar la revolución técnica y figurativa que representa el nuevo mundo norteamericano, la de Miguel Cané configura una versión reducida y simplificada. En ella no caben dudas de que la elite sudamericana, la rioplatense en particular, constituye la expresión más nueva de la vieja y buena tradición antiguo-europea. Escribiendo en pleno período de la expansión argentina,¹⁹ Cané se coloca en un plano de igualdad y por ende de oposición en acto a la «tosca» Norteamérica. No tiene que esperar una síntesis futura como Rodó, puesto

que está en posesión de la alternativa. Es más, justifica aunque no comparte la pretensión yanqui de hegemonía sobre la base de suponer que Argentina es probable que, en poco tiempo, pueda expresar una pretensión similar.

Ciertamente, el primer registro de su crítica coincide con el rechazo a la nueva «objetividad» industrial que ya hemos venido detectando en otros autores. Su visión de hoteles y barcos del Hudson es opuesta a los entusiasmos sarmientinos: «Los palacios, las villas y chalets que cubren sus bordes no tienen carácter alguno... y no hay cuadro que resista cuando hacen su aparición esos comodísimos y horribles vapores, blancos y cuadrados, tortugas rápidas, símbolo del arte americano».

Pero Cané va más allá; su cuestionamiento no se limita a la nueva estética tecnológica ni incorpora de algún modo, como intenta hacerlo Rodó, la nueva lógica productiva y organizativa.

Al describir su hotel en Nueva York reconoce que «el lujo es inaudito (...)». Pero un hombre de gusto, con la mirada habituada a la percepción de las delicadezas europeas, nota al instante cierto tinte especial: el sello del advenedizo, que no ha tenido tiempo de completar esa difícilísima educación del hombre de mundo de nuestro tiempo, capaz de distinguir, al golpe de vista, un bronce japonés de un chino, un Sèvres de un Saxe, una vieja tapicería de una moderna».

Cané acepta la oposición toenniesiana y opta por la *Kultur*, con la misma convicción con que Sarmiento lo hacía por la *Zivilisation*. Para él, ninguna belleza es compatible con la organización tecnológica de la sociedad. Por eso a todos los norteamericanos «parece faltarles el pulimento de la educación, las formas cultas que sólo se adquieren por un largo comercio con ideas ajenas a la preocupación de la vida positiva (...)». La valoración de la igualdad, del trabajo al servicio de la conquista de la naturaleza, de la experiencia empírica, convicciones que están en la base del nuevo mundo tecnológico norteamericano, son para Cané objeto de seguro desprecio: «La concepción de la vida, tal cual los americanos del Norte la comprenden, puede proporcionar quizá la mayor suma de bienestar material sobre la tierra. Pero (...) para crear el arte es indispensable esa actividad intelectual, lírica, fantástica, reñida con la práctica, que trae las fatales confusiones entre el sueño y la realidad (...)».

Si la del argentino Cané es una clara posición de rechazo, la de otro significativo latinoamericano de fin de siglo, Joaquim Nabuco, es de estupor. Nabuco no atina a separarse del «viejo mundo», pero reconoce con sorpresa la magnitud escandalosa del fenómeno de la modernización técnica. Advierte, quizá como ninguno lo había hecho hasta entonces, la transformación del ritmo temporal que la nueva organización supone; transformación en el proceso de trabajo pero también en la velocidad de la vida, y con ello de la producción misma del saber. En su autobiografía,²⁰ cuando se refiere al período de un año en que residió en los Estados Unidos observa que «para el ingeniero, para el inventor, para el

arquitecto, para todo economizador de tiempo y trabajo, (...) los Estados Unidos son de un extremo a otro un país para visitar y conocer. Son tal vez el país donde mejor se puede estudiar la civilización material, donde el poder dinámico parece mayor y al alcance de cada uno. En un cierto sentido puede decirse de él que es una torre de Babel exitosa. En el orden intelectual y moral sin embargo, comprendiendo el arte, los Estados Unidos no tienen qué mostrar (...).

Especialmente en el último tramo de la cita es evidente la colocación todavía «antigua» de Nabuco. Pero más adelante su observación se hace cargo de modo positivo de dos temas fundamentales de la nueva estética técnica, deudores en cierta forma del clasicismo romántico: la «nitidez» y la voluntad.

«La impresión general que me dio lo que vi en América del Norte —dice— fue de nitidez. Todo es nítido, de contorno perfecto, incisivo, como una medalla antigua. El inglés hará todo sólido; el francés, elegante; el americano procura hacer nítido, *clear cut*. (...) Puede preferirse el modo de ver, o antes, el modo de mirar (...) del europeo o del americano, (...) pero no hay dudas de que el trazo americano es un trazo que alcanzó a su modo la perfección. Lo que lo distingue es que él no expresa como los otros un estado de espíritu o una aspiración de orden puramente estética; sino una resolución, una voluntad, un carácter.» Y es como resultado de esa enorme fuerza de carácter que «el cielo de Nueva York (...) derrama en ondas de luz y alegría, la vida, el coraje». Nabuco no lee a la nueva sociedad como productora de mediocridad y medianía sino, por el contrario, como hipertensa, como generadora de un impulso tremendo por incontenible en los individuos que la componen. El tiempo de esta nueva sociedad es el tiempo de la aceleración creciente. Y para ese nuevo tiempo se entrena en los Estados Unidos a los ciudadanos, no con la cadencia del minué sino con la vorágine de la montaña rusa: allí la vida es como «un incesante despeñarse a toda velocidad, montaña abajo, de trenes que con el impulso del descenso traspasan las fronteras para precipitarse de nuevo, y de nuevo reaparecer más allá. Y para esa continua sensación de vértigo es principalmente el coraje lo que debe ser robustecido» .

Hemos dicho que Nabuco no se interna más profundamente en las consecuencias de sus agudas observaciones y permanece en el «mundo antiguo»; para él este estado de aceleración es explicable y comprensible como característica de la partida. Será cuando logre recuperar un ritmo «razonable», cuando la sociedad norteamericana esté en condiciones de crear Valores: «Según toda probabilidad, los Estados Unidos habrán de detenerse algún día, y entonces tendrán tiempo para producir una sociedad culta, como los viejos países de Europa».

Para concluir, quisiera señalar algunas hipótesis tentativas que me parece posible desprender de las observaciones precedentes.

En primer lugar, que para todos los autores comentados, sea como meta a alcanzar o como inconveniente a evitar, la nueva Técnica se presenta como un

problema desde fuera de su propia realidad, lo que da a sus aproximaciones un carácter abstracto y más o menos literario. La Técnica es abordada como un tópico estético, pese a que como tal se descarte su valor.

En segundo lugar, que en la mayoría de los casos parecen no ser advertidas las profundas y definitivas transformaciones de todo tipo que la nueva «*objetividad tecnológica*» traía aparejadas. Al respecto debe notarse en Latinoamérica la ausencia absoluta de los movimientos de artes y oficios que rudimentariamente, y acudiendo a instrumentos teóricos de muy variados orígenes, comenzaron a reflexionar sobre esas transformaciones desde principios del siglo XIX tanto en Europa como en los Estados Unidos.

En tercer lugar, que la identificación de nueva «objetividad tecnológica» con «americanismo», la —por distintos motivos— tensa relación de las repúblicas latinoamericanas con su compañera del norte, contribuyó al desprestigio del pragmatismo y el industrialismo modernos sobre el que aquel amenazante poder se basaba. Para producir este descarte eran decisivos los apoyos o alternativas que se creía posible encontrar en la «vieja Europa».

Determinante de esto último es la cuarta y última observación, no por obvia intrascendente, del aristocratismo de buena parte de las posiciones sudamericanas: la unión «igualdad»—«objetivismo» que la ecuación norteamericana expresaba no podía sino resultar conflictiva con las elites dirigentes en el sur.

Notas

¹ Dal Co, Francesco: *Teorie del Moderno. Architettura. Germania 1880–1920*, Laterza, 1982.

² Correas, Edmundo: *Sarmiento and the United States*, Gainesville, 1961. «For Sarmiento, to a great extent, civilization was synonymous with culture, an error in semantics which was quite general in those times.»

³ Sarmiento, Domingo Faustino: *Viajes*, Buenos Aires, 1922.

⁴ Cit. en Weinberg, Félix: «Sarmiento ante una encrucijada del Ochenta: la industrialización y sus proyecciones sociales», en *Actas de las terceras Jornadas de Investigación de la historia y literatura rioplatense y de los Estados Unidos*, Mendoza, octubre de 1960.

⁵ Sarmiento, Domingo Faustino: *Carta a Valentín Alsina*, ob. cit.

⁶ Cit. en Weinberg, Félix: ob. cit.

⁷ Sarmiento, Domingo Faustino: *Visita a Tucumán*, 1886, cit. en Weinberg, Félix: ob. cit.

⁸ Ídem.

⁹ Sarmiento, Domingo Faustino: *A Sarmiento anthology*, Princeton, 1948. Cit. en Reid, John T.: *Spanish American Images of the United States*.

1790–1960, Grainsville (Florida), 1977.

¹⁰ Rodríguez, Rafael T.: ob. cit.

¹¹ Martí, José: «Tranvías de cable. Ventajas de los países hispanoamericanos para la aplicación de los nuevos inventos» *La América*, Nueva York, junio de 1884, en *OOCC*, La Habana, 1963.

¹² Martí, José: *La Edad de Oro*, N° 3 y 4, Nueva York, 1889. Reed, La Habana, 1975.

¹³ Ídem.

¹⁴ Martí, José: «Escuela de Electricidad», *La América*, Nueva York, noviembre de 1883, en *OOCC*, cit.

¹⁵ Martí, José: «Hechos Notables», en *La América*, setiembre 1883. *OOCC*, ob.cit.

¹⁶ Rodó, José Enrique: *Ariel*, Montevideo, 1900; 3ra. obra de *La Vida Breve* (reedit.), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1976.

¹⁷ Kirkpatrick, Gwen: «Technology and Violence! Casal, Dario, Lugones», en *MLN, Hispanic Issue*, marzo de 1987, Vol. 102, N° 2.

¹⁸ Cit. en Reid, John T.: ob. cit.

¹⁹ Cané, Miguel: *En viaje*, Buenos Aires, 1893.

²⁰ Nabuco, Joaquim: *Minha Formacao*, Río de Janeiro, 1895; reedit. Río de Janeiro 1934.

Capítulo 5.

Mitteleuropa y América Latina: señales de futuro

La idea de esta edición en español de los trabajos de Francesco Dal Co publicados en *Abitare nel moderno* y *Teorie del moderno*, a los cuales se suma el ensayo sobre Mies, surgió en 1986 durante la visita de Dal Co a Buenos Aires. Pareció entonces conveniente acompañar el texto con una introducción que acercara la problemática planteada al público de nuestro país, y nos fue propuesto redactarla.

El afecto y el respeto intelectual y personal que nos une al autor nos decidieron a aceptar la propuesta. Porque si no cabían dudas de la importancia de contribuir a dar a conocer al público argentino, y quizás más en general al hispanoparlante, el conjunto de ideas que Dal Co examina, simultáneamente la empresa nos parecía poco proporcionada a nuestras posibilidades. De manera que en las notas que siguen hemos tratado apenas de compartir algunas claves de la lectura, nuestras claves que vinculan el libro a aquellos temas del debate contemporáneo sobre el modernismo que juzgamos afines y que procuran mostrar la pertinencia de los problemas estudiados en relación con nuestro propio campo cultural.

1.

En principio debemos advertir que un texto estimulante, pleno de sugerencias y aperturas hacia múltiples direcciones como el que habrá de leerse, confirma el debate sobre la modernidad que, lejos de haberse agotado, ocupa nuevos espacios de reflexión que lo hacen cada vez más productivo. Si bien en este caso

la Arquitectura se instala en el lugar central, el tema es abordado ampliamente en sus relaciones con la filosofía, la literatura, la estética y la política.

Dal Co elige referirse a los nudos problemáticos que se plantea la cultura del habitar en la Alemania de comienzos de siglo como máxima expresión de las ideas modernistas, y para ello opta por un mundo asistemático y fragmentario de escritura y evita cerrar conclusiones. Método abierto, entonces, que construye su cadena de conceptos sin un orden estructurante o lineal, mediante análisis que oscilan entre la indagación historiográfica y la consideración crítica de los sucesos y las representaciones que éstos fueron suscitando. Si el objeto de tales análisis y consideraciones es el de las condiciones y representaciones de la modernidad, el instrumento que se ha empleado para ello, el ensayo, actúa en plena consonancia. Lo moderno es encarado con una forma de escritura igualmente moderna. Como lo habían entendido Lukács, y más tarde Adorno en *El ensayo como forma*, esta escritura es una elaboración siempre abierta que parte de lo ya dado, y mediante la palabra lo repiensa, abriendo así el campo de las sugerencias más allá del específico dato historiográfico y de la propia subjetividad-objetividad del autor.

La forma de escritura como un «telar que despliega sus hilos en múltiples direcciones» está perfectamente alineada con las experiencias de la vanguardia, con su arte, con su literatura. Concepción, en definitiva, afín con otras de las filiaciones que Dal Co reconoce: el Benjamin surrealista, el fascinado por el bombardeo de sensaciones del fluir metropolitano, como el propio lector lo será por la acumulación de dilucidaciones que el texto ofrece. El Benjamin de la ruptura del *continuum* histórico, el de la pérdida del aura en la obra de arte, por la cual producción y recepción privadas ceden el lugar a producción y recepción colectivas.

Es este un hilo conductor que nos lleva a uno de los argumentos centrales del libro: la noción de *proyecto laico*, donde la caída del mito y la celebración cultural de la obra de arte lo han dejado librado para una utilización más amplia en la que todos tienen capacidad para constituirlo. Lo cual produce un desplazamiento hacia la política: el optimismo benjaminiano de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» como necesidad de superación de la autonomía estética. Sólo que, como podrá comprobarse, Dal Co no comparte ese optimismo. Por el contrario, su trabajo analítico sobre los materiales de la historia nos conduce permanentemente a la paradoja, a ese «ser modernos» del que es imposible salir mediante nostalgia dialéctica o fugas utópicas, sino sólo vivir hasta el fondo de su contradicción, aceptando la crisis. Una crisis de la que no escapa el historiador, quien habrá de interrogar el pasado no como un amigo, para validar operaciones del presente, sino para problematizarlo.

Debe recordarse que el trabajo crítico del Dal Co se remite a una genealogía que se inicia en la década del sesenta, junto a los compañeros de ruta del Ins-

tituto de Historia de la Arquitectura, del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia: Tafuri, Cacciari, Rella, Ciucci, Teyssot, Manieri Elia y, en el campo intelectual italiano, Alberto Asor Rosa, Salvatore Veca, Giulio Gargani, Mario Tronti. Precisamente este último fue de los primeros en identificar el desencanto, la pérdida de valores que afectaba a la clase obrera italiana como parte de un malestar generalizado en el ambiente cultural europeo hacia la idea de progreso en tanto tiempo lineal.

Crítica de la ideología que la izquierda italiana asume y que pronto revela los fenómenos nuevos observados por Tronti en su *Obreros y capital*, vale decir una clase obrera pagana, sin Dios, libre de ideología, y unos nuevos fenómenos de clase que se derivan de ello: nuevas relaciones entre ideología y política, nuevos modos de producción de la ideología, diferentes relaciones entre trabajo abstracto y trabajo concreto.

Como evidente alusión a los problemas que enfrenta el pensamiento contemporáneo, la tensión entre utopía de la forma como nostalgia de orden y sentido, y la celebración a la manera de un Bell de las desestructuraciones producidas por el despliegue del universo tecnológico moderno presiden las reflexiones de Dal Co sobre el debate cultural alemán de fin de siglo. De ahí la importancia de su libro. En él, el problema de la técnica es presentado heideggerianamente, como horizonte del que no es posible salir, pero que no constituye un *valor* en el campo de la administración total de los entes. De aquí que emprenda una indagación acerca de los primeros modernos y que lo haga desde una perspectiva crítica adorniana.

Ahora bien, es interesante notar que las preocupaciones de Dal Co no son aisladas o restringidas al ambiente cultural italiano. Por el contrario, afectan simultáneamente otros ámbitos del debate internacional. *Abitare nel moderno* y *Teorie del Moderno* se publicaron el mismo año en que Marshall Berman editó en los Estados Unidos su célebre *Todo lo sólido se desvanece en el aire; la experiencia de la modernidad*. Como es sabido, también Berman advertía allí la paradoja del ser moderno, y proponía buscar paradigmas y arquetipos en los primeros modernos, en Goethe, Nietzsche, Baudelaire, Mallarmé, entre quienes provocativamente agregaba a Karl Marx. Ciudadanos del mismo universo que habitan los autores que Dal Co nos ayuda a releer; los modernos de Berman hablan, como ellos, de los desgarramientos de la vida metropolitana, de las nuevas condiciones de trabajo, de la constante tensión entre progreso y destrucción que caracteriza el proceso de modernización. Y si la calle —el boulevard de París, la Nevsky en San Petersburgo, las autopistas del Bronx— son el espacio central de las obsesiones de *Todo lo sólido...*, lo son como cauce del fluir de objetos, sujetos y experiencias metropolitanas. Un tópico que atraviesa los debates sobre la ciudad examinados por Dal Co en los textos de Tönnies, Spengler, Sombart, Lévinas, Alfred y Max Weber y Simmel.

En tal debate, la ciudad es vista como la nueva dimensión del desarraigo, del nómada intelectual; pero también —como sobre las huellas de Simmel lo analiza Cacciari trabajándola en negativo— en tanto representación de un proceso de espiritualización que procura evitar fugas nostálgicas hacia un pasado visto como armonioso mundo perdido. Sin duda, hay en este tópico numerosos puntos de contacto entre los análisis de Berman y Dal Co. Al optar por un riesgoso tránsito por caminos sin meta, el autor de *Abitare...* instala la paradoja y la incertidumbre, en tanto que Berman manifiesta una creencia optimista en la potencialidad modernista; y en el bellissimo párrafo final de su libro toma partido por esa modernización «aunque nos explote y nos atormente», en la medida en que ésta «nos mueve a comprender y enfrentarnos al mundo que ha construido (...) para hacer de él nuestra casa, aunque las casas que hemos hecho, la calle moderna, el espíritu moderno, también desaparezcan, desvaneciéndose en el aire».

Comprensión positiva frente a la negatividad o, al menos, ante la incertidumbre. Porque es claro que Dal Co, como Berman, se refiere a la oposición civilización–barbarie, sólo que no toma partido por uno de los polos del par. ¿Quizás porque únicamente puede compartir, con Nietzsche, la necesidad de un *über*, de un más allá de estos hombres? ¿Quizás porque, a diferencia de Berman, quien prefiere la crítica, Dal Co conduce su análisis desde la historia, como lo hace especialmente en el tramo de estudio del *Werkbund*?

En su difundido análisis de *Todo lo sólido...* también Perry Anderson, en un cierto sentido, ha señalado al estudioso norteamericano su descuido de la historia. La inutilidad que supone diluir en el tiempo los procesos de transformación radical y su expansión de lo social por medio de reformas fue advertida por Anderson, quien, además, ha asimilado las perspectivas que Berman intenta abrir a las de las socialdemocracias. Las fuertes dificultades para una acción de este tipo no impiden reivindicar al estudioso inglés una revolución puntual que no completaría sino que sepultaría definitivamente a la modernidad. Una auténtica cultura que supera el orden existente no buscaría insaciablemente lo nuevo, aquello que está destinado a ser arrastrado por el torrente de lo que viene después; una auténtica cultura nueva multiplicaría lo diferente en una variedad de estilos y prácticas concurrentes mucho mayor de lo que jamás haya existido. Al cambio continuo de la modernidad, y al desplegarse de una racionalidad que para crecer debe aniquilarse a sí misma, Anderson opone la tradición de la ruptura, del Gran Final, del Gran Sí. ¿Como una nueva forma de religiosidad? Porque es evidente que lo rescatado no es lo que muta, sino lo permanente. En todo caso, los términos del debate parecen repetirse: de Lagarde *versus* Naumann, por ejemplo. ¿Fin, entonces, o apenas inicio del cataclismo modernizador?

En uno de los tramos más intrincados de su trabajo, Dal Co lee esta polarización en torno a la cuestión del *proyecto*, cuando éste pasa de la tradición aurática

a su nueva condición secular, comunicable, sistematizable. Si el proyecto es progreso, se trata de entenderlo disponible como herramienta y vehículo de la transformación, en tanto técnica. Pero si la idea de progreso es cuestionada, el proyecto se presenta como obstáculo y hasta puede transformarse en reducto de una resistencia posible. A la realización de la razón tecnológica, el proyecto se opondría como refugio de un intento de dominio, como aceptación simultánea de la reproductibilidad y la inevitabilidad tipológica, como inclusión en el tiempo sin temores narcisistas acerca de la propia transitoriedad: Mies van der Rohe, para decirlo con un nombre.

Modernidad a ser completada, modernidad que aún no ha desplegado su potencial. El mismo plano de conflictos que ha caracterizado la obra de Tomás Maldonado en su búsqueda de una racionalidad que escape al relativismo historicista y a cualquier retorno al pasado. O como él lo plantea: «Los riesgos que conlleva una crítica exacerbada a algunas formas de modernismo (consisten en) que éstas sean utilizadas para negarle validez al proyecto moderno».

Considerado como el más radical intento llevado a cabo por los hombres para cambiar la vida, el proyecto moderno conserva para Maldonado sus postulados vigentes más allá de sus errores y fracasos. Aún en su último libro, *El futuro de la modernidad*, donde incorpora el debate epistemológico de los últimos años en torno a la crisis de la razón, asume los límites de una racionalidad que debe ser continuamente revisada. Pero, admitiendo esos límites, Maldonado insiste en permanecer en el territorio definido por esa racionalidad. En cambio, el lugar elegido por Dal Co es ambiguo. Su actitud podría ser asimilada más bien a la propugnada por Aby Warburg frente a D'Annunzio, bien lejana al mismo tiempo de los polos del moralismo y del relativismo ético, de la razón como meta y del misticismo.

«No permito —decía Warburg— que me arrastre a través del infierno, sino a aquel que sepa llevarme también a través del Purgatorio hasta el Paraíso. No digo un Paraíso donde todos canten salmos envueltos en túnicas blancas, privados de genitales, donde las ovejitas se agiten en compañía de bellos leones sin deseos carnales —pero desprecio a quien pierde de vista el ideal del *homo victor*.»

En el ámbito general de esta suerte de modernismo positivo, es Habermas quien ha realizado los principales intentos de resolución del conflicto razón-vida. Como el propio Dal Co, también Habermas abreva en Weber, o al menos busca sellar la separación por él advertida de las esferas de la moral, la ciencia y la estética. Una separación cuya consecuencia más grave ha sido la confinación de cada lenguaje en los territorios de los especialistas y en donde la estética se ha ido adentrando cada vez más en el irrefrenable espacio del esoterismo. No lo político —como piensa Cacciari—, sino una racionalidad aún no colonizada permitiría la reaglutinación según Habermas. Una racionalidad cuyo objeto sea el puente con la vida.

Hemos comentado ya que Dal Co privilegia los refugios desde donde se resiste a la corriente del progreso más que intentar decidir su cauce. Es evidente que, en este sentido, no comparte el rechazo habermasiano de lo místico. Los análisis de Tessenow, o del primer Gropius, pero más aún los párrafos dedicados a Ruskin y al análisis del mito del Epimeteo lo muestran, por el contrario, seducido por los paisajes del infierno. Sus coincidencias con Habermas residen más bien en el rescate de la dimensión crítica del trabajo intelectual, de aquella «*iluminación crítica para liberar la conciencia del velo de la ideología*», como era entendida por Adorno. El arte como lugar de resistencia, como medio de desvelamiento, como aguijón crítico. Sólo para proponer el espacio de la paradoja tan apreciado por Dal Co deberíamos recordar que es nuestro Octavio Paz —compañero de ruta de la modernidad, como lo caracteriza Habermas— quien parece más cercano a muchos tramos de su pensamiento. Paz diferencia entre tiempo del pasado, cuando la crítica buscaba la verdad, y tiempo moderno, donde la verdad es crítica porque es paradoja, cambio incesante. O para decirlo con sus propias palabras: «El tiempo moderno es el tiempo de la escisión y de la negación de sí mismo, el tiempo de la crítica. La modernidad se identificó con el cambio, identifica al cambio con la crítica y a los dos con el progreso.

«El arte moderno es moderno porque es crítico. Su crítica se desplegó en dos direcciones contradictorias, una negación del tiempo lineal de la modernidad y una negación de sí mismo. Por lo primero negaba la modernidad, por lo segundo la afirmaba. Frente a la historia y sus cambios postuló el tiempo sin tiempo del origen, el instante o el ciclo; frente a su propia tradición postuló el cambio y la crítica.»

La larga cita podría presentarse como una aguda síntesis de este aspecto de la modernidad que recorre el texto de Dal Co, en un intento por dar un sentido a la historia. Como lo urgía Benjamin en su novena *Tesis...* al tratar de encontrar sentido a estos materiales historiográficos, de poner orden sobre las ruinas del pasado trámite del amar por el logos y el amar por el propio trabajo.

2.

Pero, ¿no resulta fortuita esta coincidencia con un pensador mexicano por parte del laberíntico, erudito, pero sobre todo lejano y extraño universo de ideas tan alemanas de *Dilucidaciones...*? ¿O es que hay un mundo más lejano a esta Argentina y a esta América Latina que la *Mitteleuropa* floreciente, profesoral y rigurosa de fin de siglo que Dal Co nos ayuda a evocar? La respuesta es negativa, y si pensáramos huir de estos calores e incertidumbres adentrándonos entre conceptos seguros, *Biedermeier*, *Gemütlich*, recibiríamos a poco de andar una

sorpesa desagradable. Avanzando por la Geografía que Dal Co ha construido, muchos de los caminos que llevan a esa *Mitteleuropa* difícil —pero quizás por eso mismo distante— adquieren con demasiada frecuencia las características inquietantes de un paisaje conocido, como si en realidad nunca hubiésemos salido de las tierras calientes. Es que resulta demasiado ingenuo creer que los hombres de una lengua irreplicable deben necesariamente coincidir con ideas, problemas, conceptos igualmente abstrusos. Como si hubiéramos olvidado la lección de Borges, cuyos más delicados sabores de Buenos Aires están guardados en el envase exótico de sagas sajonas o barrios de París.

Jeffrey Herf recordaba en el prefacio de su libro sobre el modernismo reaccionario la ejemplaridad de la historia de Alemania como «primera nación nueva mostrando su futuro a los menos desarrollados». No se trata, claro, de pensar una similitud lineal o una repetición simple de esa historia. Pero sí la aparición de problemas similares, la búsqueda de soluciones en direcciones muchas veces coincidentes y, en consecuencia, el acercamiento, en algunos casos, a aquel mundo cultural en apariencia tan lejano.

La explicación de tal acercamiento requiere invertir la idea elemental del modernismo como producto de los procesos históricos más avanzados. Por el contrario, si aceptan las tesis de Marshall Berman y Perry Anderson, el despliegue más pleno de las reflexiones teóricas y la construcción de las representaciones más audaces del proceso de modernización se produjeron en situaciones de atraso relativo. No en Inglaterra o Estados Unidos, a la vanguardia de las grandes transformaciones económicas, sino en zonas como el centro de Europa, semiperiféricas de acuerdo con la calificación de Wallerstein. Las tres condiciones señaladas por Anderson —democracias de elite, taylorización débil, radicalismo de masas— son las mismas que se observan en Latinoamérica y permiten comprender mejor las razones de la similitud.

La entrada tardía al proceso de modernización llevó a las naciones centroeuropeas, y particularmente a Alemania, al intento de presentarse a sí mismas como alternativa entre el mundo recientemente inaugurado en sede sajona y el universo clásico sobre cuyas ruinas ese mundo procuraba instalarse. Esa misma voluntad, o al menos la incógnita sobre la posibilidad de un tercer lugar entre ambos mundos, fue la misma que agitó el espíritu de los latinoamericanos a partir de un hecho como el de la guerra de Cuba, donde este conflicto se manifestaba en su absoluta crueldad. No pertenecientes al viejo mundo que el derrumbe de la última colonia de España representaba, pero agredidos por los deseos norteamericanos de dominio, los intelectuales latinoamericanos comenzaron a tomar conciencia de encontrarse en una extraña posición y a formularse una pregunta que para muchos está vigente: ¿debía tomarse partido por unos u otros? ¿O era posible y necesario asumir un camino diferente, una tercera posición? No es de extrañar entonces que, en buena medida, muchas

de las obsesiones coincidieran con la de la lejana *Mitteleuropa* y, por lo tanto, que allá se buscaran o se creyera encontrar algunas respuestas.

De los muchos temas y matices que explora el trabajo que habrá de leerse, la cuestión de la centralidad, las relaciones técnica—abstracción y metrópoli—tierra constituyen los tópicos que creemos más cercanos al modernismo latinoamericano. Trataremos de registrarlos con un poco más de detalle.

El tercer lugar

En su agudo estudio del pensamiento mexicano, Henry C. Schmidt reconoce el rol fundamental desempeñado por las ideas de Spengler en los años cruciales de instalación de la Revolución, y especialmente en el período del callismo. Coincidiendo con Schmidt, Emilio Uranga dice: «Spengler nos convenció de que la cultura europea estaba en su ocaso, y de que de ello debíamos extraer la enseñanza de que América debía inmediatamente construir su propia cultura, y de que, del mismo modo en que todas las culturas tenían sus características, nosotros debíamos aclarar nuestra concepción del mundo y vivir consecuentemente».

Ese interés por Spengler es notable en figuras de gran peso en la cultura mexicana, como Daniel Cosío Villegas y Alfonso Reyes. En Argentina, la temática spengleriana tiene un espacio considerable en una revista que se ocupa con frecuencia de otros aspectos de la cultura moderna alemana. Se trata de *Síntesis*, en la que Julio Fingerit y León Dujovne traducen, critican o glosan estos trabajos. Sin rechazar el concepto de decadencia —que daría a los americanos su lugar—, Fingerit prefiere la crítica de Franz Koehler a la realizada por August Messer de la obra de Spengler porque se basa en la reivindicación del espíritu cristiano. Para nosotros reviste particular interés que el director de *Síntesis* sea Martín Noel, uno de los principales líderes del movimiento de la alternativa Arquitectura neocolonial.

Kuteischikova ha trabajado también la vinculación entre el spenglerianismo de posguerra y las ideas latinoamericanas en su trabajo *La idea de la originalidad histórico-cultural de América Latina y su evolución*, y su ensayo se vincula a una línea de pensamiento de la cual *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*, del mexicano Leopoldo Zea, constituye un hito insoslayable. Zea reconocía allí que si «Spengler hacía de la cultura occidental una cultura (...) al borde de la muerte (...) los países latinoamericanos sabían que había llegado su hora, la hora de su crecimiento, la misma hora de la decadencia occidental».

Esta creencia en una exterioridad y en una llamada a colocarse en un lugar de la cultura caída tiene una de sus máximas expresiones en México a través del Vasconcelos de la década del veinte, el de *La raza cósmica*, un texto en el

que América Latina se convierte en el lugar donde la síntesis del movimiento histórico universal de las razas logra finalmente operarse.

El hecho de que, en tanto Ministro de Educación, Vasconcelos fuera uno de los decisivos propulsores de la Arquitectura neocolonial en su país, algo particularmente explícito en el caso de su apoyo a la obra de Carlos Obregón Santacilia, es una clave de lectura de la Arquitectura neocolonial, y no sólo en el ámbito mexicano.

Del mismo modo que en Alemania la búsqueda de una tercera posición no tiene su origen exclusivamente en el pensamiento sintetizado por Spengler, sino que puede encontrarse —en el área que nos incumbe, al menos— a lo largo de toda la historia del *Werkbund* y sus fundadores, llegando hasta las cartas de Reuleaux, también en América Latina el tercerismo echa sus raíces desde las primeras Conferencias Panamericanas, desde la guerra con Cuba.

Advertir a partir de aquí la radical diferencia con los Estados Unidos, aun de un modo confuso como en Darío, en Haya de la Torre, en Ugarte, en Rodó o en el propio Martí, permitió y estimuló la búsqueda de una posición alternativa.

El papel de la técnica

Dal Co advierte muy bien que la técnica se presenta a la reflexión centroeuropea como secularización y, por ende, como dominación de lo político sobre la representación. La disputa entre la noción semperiana y la idea de voluntad estética enraizada en Schopenhauer atraviesa las reflexiones que construyen los modernismos alemanes. En un subcontinente como el latinoamericano, donde la técnica aparece como herramienta importada como factor de dominación, vale decir, donde no surge como producto dominante de las propias necesidades, la cuestión no podía dejar de presentarse menos conflictiva.

Cómo podía la tecnología integrarse a una cultura nacional que carecía de fuertes tradiciones liberales y que alentaba intensos sentimientos románticos y antiindustriales era, pues, un problema de los latinoamericanos. Basta recordar que en México, por ejemplo, en un extremo puede encontrarse a Villalpando, para quien, según advierte Schmidt, «la máquina, usualmente asociada con el despliegue de la tecnología occidental comenzó a ser incluida en la lista de los ítems que contribuía a la destrucción de las tradiciones nativas». Y en otro extremo, Manuel Gómez Morín se ocupa de explicar, en 1915, que sólo a través de la técnica México podrá encontrar respuestas a los problemas mexicanos.

Ahora bien, el primer párrafo pertenece a Jeffrey Herf, para quien esa pregunta constituye «el dilema cultural de los ingenieros alemanes». De manera que no debemos sorprendernos al encontrar en numerosas oportunidades reflexiones centroeuropeas sobre el problema que nos ocupa tramadas en el

tejido cultural latinoamericano. Es especialmente significativo el caso de Cosío Villegas, puesto que se trata de uno de los principales dirigentes del callismo, junto a Miguel Palacios Macedo y Narciso Bassols. Fue este último —es importante recordar— quien más acabadamente sostuvo la voluntad renovadora de arquitectos como Juan O’Gorman o Juan Legarreta.

Es cierto que el *Untergang des Abenlandes* puede haber inspirado en algunos casos tendencias regresivas de rechazo a la renovación tecnológica, pero también lo es que la construcción spengleriana, con su oposición al abstraccionismo, no negaba, sino que más bien estimulaba, una apropiación pragmática de las posibilidades de la tecnología. De este tecnicismo antiintelectual es un representante el ministro de Agricultura de Calles, Luis León, quien opone la idea de cultura técnica a la cultura intelectual. Técnica es uso, pragmatismo frente a los problemas de la realidad: «Nuestro problema —sostiene— no es producir cinco o diez sabios, maravilla del mundo, sino sacar del analfabetismo y elevar a una cultura mediana a diez millones de campesinos».

Además de Spengler, y especialmente a través de Samuel Ramos, el continuador de José Vasconcelos en la dirección de *Antorchas*, la cultura mexicana recibió e incorporó las ideas que Georg Simmel, Max Scheler, Ernst Robert Luthius y Hermann Keysserling difundían en el decisivo vehículo que fue la *Revista de Occidente* dirigida por José Ortega y Gasset. Éste y su revista incidieron de manera decisiva en la cultura argentina. Como es sabido, junto a Waldo Frank y Victoria Ocampo, el filósofo español fue cofundador de la revista *Sur*, en donde se publicaron tempranamente trabajos de Walter Gropius y Eric Mendelsohn. Al círculo de la revista estaban vinculadas importantes figuras de la Arquitectura argentina, como Alberto Prebisch, León Dourge, Jorge Kalnay, Ernesto Vautier y Antonio Vilar.

Ortega publicaba sus trabajos desde hacía varias décadas en el diario *La Nación* y visitó Argentina muy poco tiempo después de su período de formación en Marburgo, donde fue discípulo de Cohen y Simmel e inició su contacto con numerosos autores alemanes. En relación con el tema de la técnica, Ortega reconoció haber estudiado a fondo el debate alemán, aunque sólo rescató en él explícitamente la figura de Gottl-Ottlilienfeld.

El pensamiento de Simmel fue difundido tempranamente en Buenos Aires en la revista *Nosotros*, en Uruguay gracias a la revista *Ensayos*, y al comienzo de los años veinte Mariátegui reivindicaba en Lima las claves proporcionadas por *El conflicto de la Cultura Moderna* para entender el arte contemporáneo: «Dentro del concepto novísimo, la forma es todo: es forma y es contenido al mismo tiempo. La forma resulta el único fin del arte. (...) Las varias corrientes artísticas son, como la teoría de la relatividad, un fruto de esta estación histórica».

Tan intensa resultó para algunos la atracción del pensamiento alemán sobre la técnica que, como ocurrió en el caso de Alberto Arai en México, llegó a

decidir el paso de la Arquitectura a la Filosofía llevándolo a profundizar sus estudios en la escuela neokantiana de Marburgo.

Como lo releva el texto de Dal Co, especialmente en el capítulo sobre el «Proyecto, tecnicismo y abstraccionismo», se presentan enlazados en un mismo debate. Más que en la Arquitectura neocolonial, las ideas de Vasconcelos se expresan en la pintura revolucionaria, o mejor, en el conjunto de actividades y expresiones artísticas generado en torno a la construcción de su utopía pedagógica.

La revaloración del estilo neocolonial tiene origen en múltiples teorías artísticas, y especialmente en las de Viollet-le-Duc y Ruskin. Sin embargo, no pueden dejar de reconocerse, en las formulaciones que lo sustentan, las marcas de un importante sector del pensamiento estético alemán. En primer lugar, la noción de *Kunstwollen* como superadora de las condiciones técnicas de un determinado período. Si el «funcionalismo radical» de las vanguardias mexicanas puede vincularse a las concepciones de Gottfried Semper, el neocolonial, e incluso buena parte del pensamiento moderno argentino y brasileño, sólo se sostienen en la crítica a la idea de atraso o adelanto artístico derivada del *a priori* técnico semperiano, implícita en la formulación de Alöis Riegl. El tema fue ampliamente desarrollado en diversos escritos de Ortega. La idea de voluntad artística permite al mexicano Villagrán afirmar: «Aquellos que han calificado la nueva Arquitectura mexicana de funcionalista significan con este vocablo que han ignorado lo estético; por satisfacer lo social y lo útil no conocen la doctrina expuesta por nuestra escuela de Arquitectura y quizás tampoco la señalada paralelamente, aunque en forma distinta, por funcionalistas europeos como Gropius. Cabe señalar cómo precisamente por nunca haber divorciado la teoría, ni en el intento práctico, lo estético de los demás valores integrantes de lo arquitectónico, entre nosotros no se ha registrado la conversión hacia lo plástico que hasta hace poco han tenido connotados y conocidos seguidores de la Teoría técnico genética del Arte, totalmente liquidada».

Si bien no tiene origen en su pensamiento, es a partir de la formulación de Heinrich Wölfflin, traducida y recreada en el ámbito latinoamericano por Ángel Guido, que buena parte de las tendencias modernistas locales adquieren un fundamento teórico. En Wölfflin se encuentran dos razonamientos primordiales a este respecto. En primer lugar, la oposición *Stoff-Formkraft*, derivada de Schopenhauer, permite apartarse de la oposición clásica *Stutze-Last*. Al hacerlo se supera la necesidad de dar cuenta de las razones *constructivas* de la Arquitectura, limitándose a cuestiones de forma y textura. De este modo, se evita dar cuenta de los problemas tecnológicos que en otros casos definen las expresiones del modernismo. En segundo lugar, y como producto del desarrollo de ideas de Burckhardt y Worringer, Wölfflin proporcionó un fundamento para el difícil problema de la validación del barroco latinoamericano, principal antecedente si de lo que se trataba era de buscar la propia personalidad en

las propias producciones nacionales. En efecto, el barroco se presenta como capricho o no-estilo hasta que *el Italien und das Deutsche Formgefühl* de 1931 proporciona un sistema de ideas capaz de explicar su existencia como producto de una diversa mentalidad nacional que define, a su vez, el arte italiano también en tanto particularidad nacional e histórica.

Tierra versus metrópoli

Al comienzo de los años '30, Hermann Keyserling fue una de las figuras alemanas de mayor impacto en Latinoamérica; y el subcontinente estimuló a su vez en el filósofo nuevas reflexiones que se conocieron como *Meditaciones sudamericanas*, en las cuales el retorno a la tierra como forma de depuración se presentó como tópico protagónico.

Pero son Schopenhauer y Nietzsche los autores que mayor influencia ejercieron en el pensamiento regresivo de América Latina. Esto puede comprobarse en la apasionada reivindicación de sus orígenes primitivos que en Brasil lleva a cabo la Sociología inspirada en Gilberto Freyre. Y el propio Freyre escribirá acerca de estos temas en *Nos e a Europa germânica*. Graça Aranha, el principal referente de los jóvenes vanguardistas de San Pablo (el escritor Oswald de Andrade, los pintores Anita Malfatti y Lasar Segall y en seguida el arquitecto Gregori Warchavchik), reconoce en el prólogo de *A concepção monística do universo de Fausto Cardoso* la influencia de Hartmann, Schopenhauer, Lange y Haeckel. Aranha se había formado en la escuela de Recife y trabajado como secretaria de uno de los principales estudiosos brasileños de la cultura alemana, Tobías Barreto.

El telurismo, el desdén por los cánones clásicos de la racionalidad, tiene en Argentina como uno de sus principales representantes a Leopoldo Lugones. En el caso mexicano, se advierten influencias jungianas en *Visión de Anahuac* de Alfonso Reyes. Schmidt observa que «bajo el estímulo de Ortega y Gasset, a quien Ramos llamaba el puente hispánico entre el pensamiento alemán y el latinoamericano, el conflicto entre vida e intelecto se resolvía en el concepto de “razón vital”, particularmente apreciado por los mexicanos, porque se asociaba con la justificación histórica de la cultura nacional».

La tierra en oposición a la metrópoli. Si, por un lado, el optimismo futurista que Dal Co aproxima a August Endell se expresa especialmente en ciertas zonas de las vanguardias literarias, como el estridentismo mexicano, o se cruza con esa suerte de misticismo técnico que Beatriz Sarlo advierte en Arlt; por otro, la ciudad es vista con frecuencia como origen de todos los males, y la comunidad, la *Gemeinschaft* de Tönnies, es buscada en la Arcadia como utopía, como ha sido observado por Ambasz, o en el pequeño núcleo urbano, el barrio, a modo de refugio último de los valores.

3.

Las categorías examinadas por Dal Co posibilitan además un re-examen de la condición metropolitana y modernista latinoamericana contemporánea sobre el cual queremos hacer una breve consideración.

No se trata de aplicar mecánicamente las polaridades analizadas —*Zivilisation-Kultur, Gemeinschaft-Gesellschaft*, tierra-metrópolis, racionalismo-misticismo, etc.— a la realidad de nuestra región. Pero, ¿qué sucede si consideramos sus conflictos y realidades a la luz de estos grandes temas? Para comenzar, podríamos descubrir que las oposiciones tienen entre nosotros un carácter distinto. No puede hablarse en América Latina de una cultura que resiste la civilización. La tarea de destrucción sistemática de las vidas y tradiciones de los pueblos indígenas latinoamericanos ha reducido éstos a expresiones residuales, lo que, por cierto, no disminuye su fuerza sino que provoca una manifestación diversa. Más allá de la presencia de una inmensa masa de campesinos, la tendencia dominante es la de la urbanización acelerada, la de una incorporación de los migrantes rurales a las ciudades. Pero, a diferencia de lo ocurrido en los países metropolitanos cuando se produjo el estallido de la modernización, estas nuevas multitudes urbanas no se incorporan como mano de obra asalariada a los procesos productivos ni lo hacen en forma masiva a los procesos de distribución y consumo. Se trata de formaciones que han sido llamadas marginales, aunque los análisis realizados demuestran su funcionalidad al sistema. De todos modos, esa presunta marginalidad actúa sin duda como alteridad respecto de la metrópoli como «sede de los procesos de producción, distribución, cambio y consumo», y a esto debe agregarse en dirección opuesta a la súbita incorporación a los circuitos generales de información masiva que tienden a macerar y desintegrar los pocos rasgos identificables de las antiguas culturas rurales.

Civilización, entonces, pero no frente a cultura sino, a la manera sarmientina, frente a esta nueva barbarie en el sentido de los griegos, en el sentido de «aquellos que no son los de este lado de la frontera». Según estas tensiones se despliega el proceso de modernización en nuestros territorios, y éstas son las que debe enfrentar y que la cultura intenta resolver. No hay cultura, en términos toennianos, en tanto no haya permanencias fuertes, aún vivas, que preservar, o desde las que, seriamente y no en forma periódica, la civilización pueda ser puesta en cuestión. Y mucho menos en las regiones del polo sur del continente, con complejos problemas de composición étnica múltiple y relativamente reciente. Autores como Morse han considerado, por el contrario, un positivismo a la ciudad latinoamericana. Copacabana sería, así, el punto de llegada, el Gran Sí, de la modernización.

No es difícil desde este punto de vista percibir que la cultura arquitectónica contemporánea de América Latina se desarrolla en dirección a uno u otro de

los polos que hemos señalado, oscilando entre el deslumbramiento por una «civilización» cuyos términos originarios le son absolutamente ajenos y la consagración de una «barbarie» que, paradójicamente, impide o traba la tarea de su eliminación lisa y llana.

Capítulo 6.

«Mestizaje», «criollismo», «estilo propio», «estilo americano», «estilo neocolonial». Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el dominio español

Las líneas generales del debate

Proveniente de la Antropología, y con un sentido que acentúa su aparente particularidad local, una de las categorías que con más frecuencia se aplica a la producción cultural —y también a la Arquitectura— en América Latina es la del «mestizaje».

Ahora bien, teniendo en cuenta que los antropólogos llaman mestizos sólo a los hijos o hijas de varones españoles y mujeres indígenas,¹ ¿pueden la crítica y la Historia de la Arquitectura apropiarse del término en ese sentido estricto? En ese caso, ¿cuáles obras deberían ocupar el lugar de los «varones españoles»: las de Herrera o las de Churriguera? ¿Y cuáles el de las «mujeres indígenas»: las chozas de los araucanos o los monumentos del Incanato?

El evidente sinsentido de estas preguntas sugiere la conveniencia de dar a la palabra «mestizaje» un significado más amplio y ambiguo, extendiéndolo a cualquier hibridación entre elementos «blancos» e «indígenas», como un caso particular del más general problema de la mezcla o la transculturación.²

En la cultura latinoamericana, a la vez descalabrada por la Conquista e integrada por la catequización, la mezcla ha sido considerada, positiva o nega-

tivamente, como rasgo característico, articulador de muchas de las respuestas al recurrente problema de su identidad. En este trabajo trataré de analizar algunas aproximaciones a este problema formuladas a comienzos del siglo xx por quienes, desde distintas posiciones teóricas, proponían crear un estilo arquitectónico «propio»³ basado en las construcciones de la época colonial,⁴ y en lo que consideraban su singular espíritu de «fusión».

Previamente, es necesario recordar que la búsqueda de un «estilo propio» no se traduce necesariamente en interés por el «mestizaje», y que no inició con la reconsideración de la Arquitectura construida durante la dominación española.

En el marco de la búsqueda de nuevos estilos nacionales, habitual en la segunda mitad del siglo xix, ya en la exposición de París de 1867, México había estado representado por un templo azteca.⁵ Asimismo, la exposición de 1889 fue una nueva ocasión de exhibición de «estilos nacionales» —entre ellos los americanos—, y en el Tratado de Barberot (1897) se propusieron sistemas de «estilo peruano» y «estilo mexicano». Sin apelar a antecedentes locales, en 1913 Alexander Hays (Nueva York) ideó un nuevo estilo «americano» de Arquitectura como nuevo orden a agregar a la serie clásica.

También conviene destacar que la denominación «neocolonial» fue adoptada recién en tiempos relativamente cercanos. Sólo algunos protagonistas (Ricardo Severo en el Brasil, por ejemplo) utilizaron la denominación con el prefijo «neo». La mayoría usaba otros adjetivos como hispanoindígena, colonial, virreinal, criolla, etc. La revalorización de este movimiento con esa denominación que celebraba su condición mestiza tuvo lugar recién en la segunda mitad del siglo, bajo la influencia de las posiciones católicas posconciliares. Demostrar que las portentosas construcciones religiosas latinoamericanas no habían sido producto de la violenta imposición de la voluntad hispano-romana de dominio sino una armónica destilación de la unión de culturas obedecía a un claro propósito de una política cultural que en Latinoamérica tuvo una gran expansión en las décadas del sesenta al ochenta. La reivindicación de la autonomía y la consistencia cultural de la llamada «cultura mestiza» permitía entre otras cosas, revertir en alguna medida la complicidad de la Iglesia con la «leyenda negra» de la Conquista.

Para ocuparnos de la identidad y la mezcla en el campo de la historia de la Arquitectura, debemos tener en cuenta dos problemas teóricos muy discutidos en el período considerado: los de la caracterización y el eclecticismo.

La noción de «carácter» era central en el sistema académico. Se trataba de un desarrollo de la idea vitruviana de decoro, y organizaba el cruce entre normas generales de proyecto y condiciones particulares de concepción y realización. Como veremos luego más en detalle, en los últimos tramos del siglo xix, la profundización de la crisis de normativas arquitectónicas y la estética positivista⁶ acentuaron el interés de los arquitectos por los medios de caracterización.⁷

Procedimiento del sistema académico de composición, la mezcla o combinación en una misma obra de componentes de origen diverso era concebida también como respuesta a esa crisis. Tal actitud ecléctica, se pensaba, permitiría la lenta decantación de un «estilo nuevo» que sería perfecta expresión de la era moderna.⁸ A diferencia del *Art Nouveau* o el *Jugendstil*, «estilos nuevos» que buscaban formas inéditas singulares por fuera del sistema académico, el «estilo de la mezcla» se presentaba como congenial y universal. Por eso, mientras los primeros dieron identidad a nuevos centros político-económicos emergentes que buscaban liberarse de antiguas hegemonías,⁹ el segundo fue promovido desde los imperios coloniales por quienes creían necesario construir un lenguaje común, sincrético y pluri o transnacional.¹⁰ Simultáneamente, la «mezcla» fue considerada como la expresión cultural más apropiada de las naciones de reciente formación y compleja constitución, como Alemania o Italia.¹¹

De manera que quienes la postulaban como clave de identificación de un nuevo estilo para la Arquitectura latinoamericana no hacían sino replicar a su manera preocupaciones que recorrían el mundo. Y aun cuando limitaran sus componentes a conquistador y conquistado, se hacían eco del debate internacional. Porque uno de los temas recurrentes en las capitales de los países colonialistas era precisamente el del «carácter» de las construcciones en los territorios recientemente colonizados, para los cuales algunos defendían el paneclecticismo y otros una contaminación entre arte colonizador y gusto de los colonizados.¹²

Era habitual encontrar partidarios de ambas posiciones en las revistas francesas¹³ frecuentadas por latinoamericanos como el venezolano Villanueva, el argentino Noel, los brasileños Costa y Dubugrás y el chileno Bertrand, quienes acababan de obtener su formación en París. Y por sus similares condiciones climáticas, pero también por sus comunes componentes musulmanas, entre la diversidad de mezclas que allí se exhibían debió prestarse particular atención a las orientadas al norte de África, un territorio en el cual también actuaban italianos y españoles.¹⁴ No menos estimulante, en otro registro, debió resultar la observación de las propuestas para el sudeste asiático, caracterizado por opuestas situaciones como la de Vietnam —asimilable por sus escasas preexistencias al Río de la Plata— y Camboya —con una extraordinaria riqueza monumental comparable a la de México o el Perú.¹⁵

Ciertamente, las inquietudes que agitaban a los arquitectos no estaban aisladas del debate político y cultural. La reconsideración de la contribución hispánica tenía al menos un doble origen. Por un lado, se alineaba con el «panhispanismo» que, promovido desde la antigua Metrópolis, culminó con la celebración del «Día de la Raza».¹⁶ Por otro, era consecuencia del *shock* causado por la guerra hispano-norteamericana, cuyo producto cultural más representativo fue, como se sabe, el *Ariel* de José Enrique Rodó.

La grieta abierta desde entonces entre ambas Américas propiciaba la acentuación de las diferencias culturales que identificaban a los dos segmentos del continente.¹⁷ Y no es extraño que como elemento distintivo de la porción latina se adoptara la mezcla o la fusión.¹⁸ De esta manera, la cultura de los «yanquis» era negada —y este desdén se transformaría en un *topos* latinoamericano a lo largo de todo el siglo xx—¹⁹ o bien concebida como un injerto nunca arraigado en la tierra común.²⁰

Esta autorrepresentación optimista de la cultura de los americanos latinos se construyó en contraste con otra posición que atribuía la derrota y la dominación de los del sur a manos de los del norte a una congénita «inferioridad» de los primeros. Pesimismo racial que se originaba en la poderosa influencia del darwinismo y especialmente de las ideas de Spencer, Le Bon y en algunos casos de la escuela criminológica italiana.

Paradójicamente, luego de la «Gran Guerra», el vigoroso sincretismo latinoamericano²¹ también fue considerado como una suerte de contracara de la cultura europea, obsesionada por su propia «decadencia». Ampliamente difundidos en el subcontinente,²² los escritos de Oswald Spengler fueron la expresión más contundente de este sentimiento, ya instalado por las reflexiones nietzscheanas.²³ Y como es sabido, se pensaba que serían los pueblos jóvenes y «de color»²⁴ los que propinarían el golpe final a Occidente.

Bajo esta nueva luz, los partidarios de la pureza —cultural, política, racial— que condenaban al mestizaje como causante de la malformación de sus pueblos —me refiero a figuras como Arguedas en Bolivia, Bunge en Argentina, y Gonzalez Calderón en Perú—²⁵ resultaban anacrónicos.²⁶

De la complejidad ideológica de estas posiciones da cuenta el caso de Argentina en los años anteriores a la guerra, o más bien antes de que, como reacción al espíritu de revuelta difundido desde 1918, el purismo racial se constituyera en una bandera de los grupos nacionalistas más reaccionarios. Antes de que se produjera ese curso de los acontecimientos, la idea de pureza racial fue un *topos* «progresista», una herramienta «científica» a la que los sectores más renovadores adherían para procurar el mejoramiento de la sociedad. Por eso personajes como Alfredo Palacios, Juan B. Justo y José Ingenieros defendían la necesidad de eliminar los «venenos raciales» (tabaco, alcoholismo, enfermedades venéreas, desnutrición). En contraste, sus adversarios presuntamente «reaccionarios» no sólo asumían la defensa de la «contaminación», del «crisol de razas» como consecuencias de los procesos de modernización, sino que consideraban que ello haría del continente nuevo la sede natural del mundo nuevo.

Ligado a esa idea, el concepto de una cultura «euríndica», elaborado por Ricardo Rojas en Buenos Aires, no era lejano a la raza superadora concebida por Nicolás Palacios en Santiago de Chile, o a la «raza cósmica» entrevista por José Vasconcelos en México.²⁷ Los tres compartían la imagen de una fuerza sin

precedentes emergente de un caldero embrujado en el cual se mezclaba toda la historia humana.²⁸ Estas posiciones inclusivas tienen en común su necesidad de síntesis, rasgo que comparten con los racismos exclusivos. Graça Aranha, un intelectual central en la construcción de la cultura brasileña moderna, también celebraba la fusión y la síntesis.²⁹

Frente a ambas concepciones, en definitiva coincidentes en la necesidad de algún tipo de homogeneidad cultural —por pureza o por síntesis—, no fueron frecuentes, al menos en las primeras décadas del siglo, puntos de vista pluralistas como los de José Martí y Pedro Henríquez Ureña. Para Martí no se trataba de obtener una cultura homogénea sino una articulación de diferencias. Su posición puede advertirse claramente en un texto sencillo como el de «La edad de oro»,³⁰ donde explica que «ahora todos los pueblos del mundo se conocen mejor y se visitan: y en cada pueblo hay su modo de fabricar, según haya frío o calor, o sean de una raza o de otra; pero lo que parece nuevo en las ciudades no es su manera de hacer las casas, sino que en cada ciudad hay casas moras, y griegas, y góticas, y bizantinas, y japonesas, como si empezara el tiempo feliz en que los hombres se tratan como amigos y se van juntando».

Para la Arquitectura, los puristas habían reivindicado el clasicismo más severo. Desde esta perspectiva, Leopoldo Lugones y Alejandro Christophersen en Argentina, Manuel Revilla y Fernández de Lizardi en México, y Christiano das Neves en Brasil, denostaron³¹ —no por hispanas, sino por «contaminadas» e imperfectas— a las construcciones del período colonial. Es particularmente notable la similitud entre la posición de Leopoldo Lugones (Argentina) y Fernández de Lizardi (México), quienes —como veremos luego en el caso del primero— aconsejaban lisa y llanamente la demolición de los edificios del período colonial.³²

Los buscadores de una nueva síntesis, en cambio, consideraban a aquellas construcciones como un antecedente de unión entre culturas distintas, que presagiaba la fusión futura de los múltiples componentes convocados por la modernización. En algunos países —Argentina, Venezuela, Brasil—, como consecuencia de fuertes corrientes inmigratorias, y en otros —México, Perú— como resultado de la integración de sociedades hasta entonces desgarradas por los localismos.

Buenos exponentes del sistema ecléctico, las arquitecturas de Martín Noel³³ en Argentina, Julio Vilamajó en Uruguay, y la de Ricardo Malachowski en Perú, o la posición asumida por Alexandre Albuquerque en Brasil, se componían con suma de partes.³⁴

La Reforma Universitaria de 1918 fue otro estímulo de un «estilo propio» y un vehículo de difusión de la Arquitectura latinoamericana. Como típica *Kulturkampf*³⁵ —esto es, una lucha por nuevos espacios para las nuevas clases medias urbanas— el movimiento tuvo un contenido laico, renovador, y simultáneamente latinoamericanista. Mediaba entre el criollismo anticosmopolita

defendido en las nuevas metrópolis por las elites tradicionales, y el internacionalismo que había sido y era bandera de otros sectores progresistas de la sociedad.

Con estas posiciones se alinearon protagonistas como Ángel Guido, alumno de la Universidad de Córdoba en los momentos más exaltados de la rebelión estudiantil y luego investigador de las fusiones «hispano indígenas» en la Arquitectura del continente;³⁶ o Víctor Raúl Haya de la Torre, propulsor del más importante movimiento político derivado de la Reforma —el APRA— y defensor del «indigenismo» en la cultura peruana; y José Vasconcelos, impulsor del movimiento en México, huésped del Brasil durante la Feria Iberoamericana de Río de Janeiro de 1922, y uno de los anfitriones a su vez de los reformistas en el Primer Congreso Internacional de Estudiantes realizado en México en 1921.

Pero aun entre quienes —en apariencia más avanzados— defendían la línea de la fusión las posiciones llegaban a enfrentarse en interpretaciones antagónicas, y la causa más evidente de los desacuerdos era el alcance de la mezcla.

Racistas, pero también imbuidos de las teorías positivistas del *milieu*, algunos —José Mariano Filho en Brasil es el más elocuente—³⁷ reivindicaban la Arquitectura de los criollos. Esas obras eran, según ellos, una perfecta adaptación de las tradiciones europeas a las condiciones físicas americanas, adaptación que habría «degenerado» si hubiera incluido componentes culturales africanas o indígenas.

Otros —como el ya citado Haya de la Torre, Mariátegui u Oswald de Andrade y el movimiento antropofágico en el Brasil—³⁸ adherían al postulado opuesto: era a las componentes indígenas que debía subordinarse la fusión.

Pero aquí: ¿no comenzaba a deslizarse el debate desde la estética a la sociología? ¿Cómo podía haber contribuido a la mezcla un sistema estético que había sido aniquilado por los conquistadores?

Como veremos luego más en detalle, las teorías de John Ruskin proporcionaron el fundamento teórico para esta intromisión: los indígenas no habían aportado sus normas sino sus manos.³⁹

La afirmación ha conservado hasta nuestros días la fuerza de una evidencia de sentido común. Sin embargo, no es demasiado lo que se conoce sobre la composición y calificaciones de la mano de obra indígena en las grandes construcciones españolas.

Trabajos como los de Juan Villamarín o Charles Gibson⁴⁰ no especifican ni el grado de especialización real de una mano de obra fluctuante entre tareas urbanas y agrarias ni los mecanismos de adquisición de las destrezas de los «oficiales» indígenas. Leslie Crawford⁴¹ sostiene incluso que las llamadas «tradiciones indígenas» no son más que los restos de costumbres provenientes del ambiente rural español de los siglos xv y xvi. Y Stastny⁴² nos recuerda —muy particularmente refiere a la argumentación de George Kubler—⁴³ los numerosos trabajos que han demostrado la debilidad de las tradicionales hipótesis del carácter «mestizo» del arte colonial a través de «la supervivencia de motivos

precolombinos, la continuidad atávica de una «sensibilidad» aborígen y la incorporación de elementos de la flora y la fauna regionales en el estilo ornamental.

La hipótesis del protagonismo de las «manos indígenas» tuvo una enorme fuerza y estimuló la investigación y las aplicaciones del repertorio decorativo de los restos arqueológicos.

La reconstrucción de ese repertorio tuvo un rol central en la producción de Ricardo Rojas en Argentina, de Dávila Carson en Chile, de Adolfo Best Maugard en México y de Manuel Piqueras Coto⁴⁴ en Perú, y el mismo propósito orientó los intentos de construcción de una nueva gramática decorativa a partir del arte ornamental, de las telas y de las alfarerías indígenas.

Es bien conocida la labor de Adolfo Best Maugard en México,⁴⁵ creador de un método de enseñanza de dibujo para niños sobre la base de «los siete elementos de las artes mexicanas indígenas y populares». Y en un registro similar trabajaron Ricardo Rojas, Vicente Nadal Mora y Roberto Dávila Carson.⁴⁶

Pero si la adopción de ese marco teórico permitía revalorizar las construcciones iberoamericanas, o al menos las producciones indígenas, también acarrearba otras consecuencias.

La primera fue la identificación entre decorativismo y mestizaje con americanismo, descuidando aquellos aspectos que ese rasgo estético tiene en común con infinidad de otras expresiones, desde el arte copto hasta el románico.⁴⁷ Pero lo más grave era que tan fuerte reivindicación de la contribución manual orientaba en dirección opuesta a una de las condiciones básicas de la modernización: la de la industrialización. De modo que el «antimaquinismo» fue uno de los más frecuentes tópicos del movimiento —aludo a Héctor Velarde y al propio Mariátegui en Perú, a Martín Noel y Ángel Guido en Argentina, a José Mariano en Brasil—⁴⁸ y uno de los principales motivos de su fracaso.

Es cierto que podía descartarse el del decorativismo y reivindicarse el sentido constructivo de los grandes monumentos prehispánicos.

Tomado como rasgo de una suerte de «románico» vernáculo, el modelado de la piedra de las construcciones incaicas fue reconocido por Carlos Ancell⁴⁹ —inspirado por las teorías de Viollet-le-Duc— como ejemplar expresión de las doctrinas estructuralracionalistas y, como veremos en seguida, con anterioridad Sylvester Baxter había exaltado la magnitud «romana» de las grandes obras de infraestructura iberoamericanas.⁵⁰

Pero esta reflexión resultaba ineficaz para justificar la fusión, por cuanto el propósito contrarreformado que había guiado a la mayor parte de las construcciones «hispanoindígenas» no había sido la agustiniana búsqueda del «resplandor de la verdad» sino la representación y la retórica. Sólo tardíamente y después de haber adherido a la «planta libre» corbusierana, un ex discípulo de José Mariano, Lucio Costa, descubrió el estructuralismo *ante literam* de las construcciones madereras del período colonial.⁵¹

Sylvester Baxter, una mirada imperial

Para comprender mejor el alcance de las diferentes lecturas e interpretaciones de los valores del patrimonio arquitectónico con el cual los arquitectos del cambio de siglo debían hacer sus cuentas, analizaremos más en detalle algunas de ellas.

Comenzaremos con *The hispanic colonial Architecture in México*, el texto que Sylvester Baxter publicó en Nueva York en 1901. El libro se conoció en español precedido por un prólogo de Manuel Toussaint, en una edición mexicana de 1934. Es importante señalar que Baxter construye su argumentación en el espacio teórico que media entre el debate del *Mission Style* californiano y el primer gran estudio sobre la Arquitectura colonial española en México, realizado por Manuel Revilla en 1893.

Como ha sido estudiado por Karin Weitze,⁵² el interés por el valor de las arquitecturas de las misiones en California durante el período colonial se acrecentó y adquirió una dimensión masiva a partir de 1884, año en que se publicó una novela de H.H. Jackson, *Ramona*, en la que «las Misiones eran como palacios, y había en cada una miles de indios, todos trabajando felices y en paz». La revalorización del estilo de las Misiones era una clara muestra de la reacción antimoderna al cosmopolitismo de las grandes metrópolis del este. En la búsqueda de un refugio en la «pureza» de los grandes desiertos del oeste, esta reacción era una consecuencia del movimiento *Arts and Crafts* norteamericano, fuertemente influido por las ideas antiindustrialistas de John Ruskin, y cifraba sus esperanzas en la recuperación de un mundo de trabajo comunitario y armónico, ajeno a los conflictos sociales, «feliz y en paz». De este modo, las Misiones —y con ellas su arquitectura— eran vistas como una suerte de paraísos de fraternidad basada en los valores de una espiritualidad primitiva y de una simplicidad debida a la escasez de medios, pero mucho más a la valorización de la verdad y a la autenticidad por sobre convenciones y artificios.

Para el mundo de ideas de Baxter, Manuel Revilla representaba el polo opuesto al punto de vista del *Mission Style*. Revilla había encarado un trabajo de valorización de *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, como se propuso en el título de su libro, producto de un encargo que le realizara el director de la Escuela de Bellas Artes de México.⁵³ Sobre la base de los principios académicos tradicionales, su texto aborda sin demasiada convicción el análisis de los monumentos de su país, muy alejados de las normas y modelos clásicos, por lo que debe advertir que nunca llegaron «las bellas artes en México a la perfección a la que se elevaron las españolas». A su juicio, el pasado colonial puede dividirse en dos períodos igualmente «defectuosos». En el primero, sus «manifestaciones tuvieron que ser toscas más que elegantes y acabadas, pues buscábase en las construcciones aquello

que diese satisfacción a las necesidades más urgentes antes que el buen gusto y la perfecta comodidad». El segundo coincide con la decadencia de España, y abarca especialmente el siglo XVIII, en cuyas arquitecturas, «así religiosas como civiles, domina el barroquismo, con sus proporciones caprichosas, sus frontones rotos, sus molduras abundantes, irregulares y toscas».

En alusión a ambas referencias, si analizamos el texto de Baxter notaremos, en primer lugar, que el libro no fue editado en la costa oeste, centro del movimiento *Mission Style*, sino en Nueva York. En efecto, Baxter era una importante figura en Boston, donde no se dedicaba a la Arquitectura sino al periodismo. Su acercamiento a este tema latinoamericano no tuvo un origen estético sino político, y formaba parte de un conjunto de actividades que lo conduciría años más tarde a representar a su país en las Conferencias Panamericanas. Para comprender este interés político de su trabajo debe recordarse que, a partir de la década del '90, con sus acciones sobre Filipinas, Cuba y Puerto Rico, los Estados Unidos definen claramente su «misión tutelar» sobre las naciones de Hispanoamérica. No es extraño, entonces, que Baxter manifestara sin eufemismos que «la anexión de extensas posesiones insulares españolas hace el estudio de la Arquitectura hispanocolonial de particular interés para nuestros arquitectos».

Así, aunque se vincula al movimiento del *Mission Style*, su comportamiento es el de un hombre del este. Ninguna reivindicación regionalista, y mucho menos romántico-ruskiniana, sirve de fundamento a sus observaciones: no serán las arquitecturas «toscas» y de «carácter pintoresco forzoso» de California —obras «provinciales»— las que constituirán el núcleo de su estudio. Por el contrario, éste está pensado desde el poder central —imperial, y no sólo nacional—, de manera que su objeto principal serán, precisamente, las «grandes arquitecturas» imperiales del período colonial. No es por casualidad que el título del libro se refiere a una «Arquitectura hispanocolonial en México y no a una «Arquitectura colonial mexicana» o, como en el caso de Revilla, a una «Arquitectura mexicana del período virreinal».

Al igual que su precedente mexicano, el sistema teórico y de valores al cual Baxter apela es el del clasicismo, lo que, en el contexto norteamericano, significa el de la Academia de Bellas Artes de París. Sin embargo, su concepción incorpora un punto de vista «moderno» que le permite llevar a cabo una valoración exactamente opuesta del mismo patrimonio. Ese punto de vista tiene origen en las elaboraciones teóricas introducidas en la Escuela por Hyppolite Taine, quien reemplazó a Viollet-le-Duc en la cátedra de Historia de la Escuela y elaboró una monumental construcción teórica que emparentaba la estética con los procedimientos y categorías de las ciencias naturales, sustentándola en los mecanismos de clasificación y, para ello, en la elasticidad del concepto de «carácter».

Siendo el «carácter aquello que define la particularidad dentro de una ley general de ordenamiento o desarrollo», el sistema elaborado por Taine se alejaba

de las rigideces de matriz platónica que impedían legitimar las producciones periféricas en el marco de la estética clásica. Según este último, sólo cabía valorar aquella producción que —platónicamente— se acercaba a la belleza ideal, *ergo* normativa; o que —aristotélicamente— imitara con mayor precisión los modelos perfectos (griegos). La elaboración y la sistematización modernas del concepto de carácter permitían dar igual rango —como la botánica lo hacía con las formas diminutas o exhuberantes de una misma especie vegetal— a las experiencias arquitectónicas determinadas por distintas condiciones de *milieu*.

En su libro, la categoría principal que Baxter emplea es, precisamente, la del carácter en los términos de la definición taineana, de tal modo que todo el tramo de la obra dedicado a la Arquitectura se titula «Carácter Arquitectónico». Toda su argumentación está dirigida a explicar y reivindicar el «carácter monumental» de la Arquitectura hispanocolonial. Para Baxter, sus elementos pueden servir de lección a los arquitectos norteamericanos cuyas arquitecturas son todavía muy simples, demasiado elementales.

Por una parte, porque «infortunadamente» no cuentan en su propio país con ninguna lección de verdadera «monumentalidad», sinónimo de Gran Arquitectura. «Lo mejor de nuestra Arquitectura anglocolonial en América —se lamenta— nunca tuvo más belleza que la pureza de línea y la delicadeza de sus sencillos motivos de ornamentación, cuya excelencia no podía ocultar cierta extemporánea crudeza en la forma general y parquedad en el conjunto».

Por otra parte, perfectamente consciente de que los nuevos programas tienden a ser dominados por la Ingeniería, Baxter analiza no sólo las obras tradicionalmente consideradas monumentales, sino también la gigantesca obra civil construida por los españoles, como los acueductos, por ejemplo. La lección que de allí se extrae consiste en que no es inevitable un mero «funcionalismo», como muchos parecen propugnar en su país basándose en las características laicas y de servicio de esos nuevos programas. En esas gigantesca obras «se manifestó un verdadero sentido del arte cívico (...), no sólo al darles una bella forma artística, sino al hacerlas servir de base para la ornamentación apropiada en forma de fuentes, esculturas, etcétera (lo cual), por regla general, desgraciadamente se ignora en nuestro país. Por ejemplo, en la ciudad de Boston, donde mejores cosas artísticas se ven, tenemos el reciente edificio del ferrocarril subterráneo, aparece en una desnudez monstruosa, cuando con algo más de dinero, en proporción a su enorme costo, podría habersele dado un poco de belleza».

El «carácter monumental» de la Arquitectura «hispanocolonial» se basaba, según Baxter, en cuatro factores: la enorme riqueza de México, la «tranquilidad política» que gozó durante tres siglos, la abundancia de materiales de construcción y, por último, unas «ideas políticas y religiosas que sólo se realizaban bien en formas artísticas ricas e impresionantes». Resulta claro que

riqueza, «tranquilidad política» y materiales de construcción no faltaban en los Estados Unidos, pero Baxter pensaba que su pueblo o, mejor dicho, su dirigencia política, no había sido capaz todavía de alcanzar el último factor. Este dependía de la fuerza de sus convicciones, y construirlo era, precisamente, el propósito de su trabajo.

En tanto especialista, su texto incorpora con soltura elementos teóricos que no sólo provienen de las definiciones canónicas. Así, las cualidades de las construcciones mexicanas «residen ampliamente en sus efectos, que impresionan con gran vigor, como el dominio del monumento sobre el paisaje y el clima y la exaltación de estos elementos inagotablemente pintorescos y encantadoramente espectaculares. Clásica en su derivación fundamental y con marcados atributos orientales, esta arquitectura es «libremente romántica». Pero a pesar de esas «impurezas», la categoría del carácter parece empleada en el sentido estricto de la definición taineana: para Baxter la obra «imprime su carácter sobre el espectador (en tanto su) función y propósito (...) quedan determinados en una creación expresiva de la más exquisita calidad». Para Taine, «la obra de arte tiene como fin manifestar algún carácter esencial o destacado y, por consiguiente, alguna idea importante, expresándola de una manera más clara y completa que lo hacen los objetos reales».

Como dijimos, una parte de la operación de Baxter consiste en colocar en un lugar secundario a la producción del siglo *xvi*, destacar la del *xvii* y desestimar la del *xviii*. La primera era considerada aún primitiva y tosca, faltándole «elegancia y refinamiento», y «es muy natural que las primitivas construcciones de México, erigidas por la primera generación que sucedió a la Conquista, tuvieran poco carácter arquitectónico. (...) La utilidad fue el único móvil». La segunda era valiosa en tanto expresaba la madurez de la construcción del imperio español. La tercera, en cambio, era decadente porque «la decadencia de España había llegado hasta todas las bellas artes, y su sello se estampó en la arquitectura colonial».

Para reivindicar la producción del siglo *xvii*, Baxter construye un sagaz razonamiento, en parte con alguna sonoridad clasicista, pero apelando sobre todo a un concepto desarrollado por Ruskin con referencia a la lámpara de la Belleza. Como es sabido, Ruskin aceptaba la cadena platónica de los seres, según la cual se establecía desde la Divinidad hacia abajo una serie descendente de valores en seres y materiales. Sin embargo, aunque subestimaba los revoques por ser productos artificiales de poco valor y nobleza, admitía el empleo del estuco en los casos en que sirviera para cubrir grandes superficies, a modo de fondo de los auténticos motivos y materiales decorativos. El problema de Baxter consistía en legitimar los abruptos contrastes entre decoración concentrada y grandes planos lisos, que son característicos de la arquitectura mexicana del siglo *xvii*, y su razonamiento era el siguiente:

«En la obra estructural la principal función del ornato es exaltar el interés. Se justifica a sí mismo porque lleva la atención de lo general a lo particular». El ornato serviría así para comentar el carácter del edificio a través de efectos particulares, luego de haberlo enunciado por el modo de implantación y por sus masas. «Cuando el uso del ornato es caprichoso —continuaba—, cuando se aplica sin distinción, pródigamente, en todos los sitios donde se presenta una superficie lisa, o una línea o un ángulo que se quiere acentuar, lo narrativo arquitectónico se pierde, o el tema queda ahogado en la ilustración misma. Si, por el contrario, fuertes masas y amplias superficies se dejan como están y el ornato, en vez de ser distribuido sobre el edificio, se concentra en unos cuantos puntos donde se enfoca lógicamente la visión, el interés de la obra aumenta intensamente y el sentimiento de permanencia y reposo, inherente a una creación arquitectónica, queda imperturbable. Este principio se observa en lo mejor de la obra arquitectónica de procedencia española. Y no es asunto de poca importancia que aquí, en este lado del Atlántico, tan cerca de nuestros arquitectos y de nuestros amantes del arte, nuestra nación vecina tenga una serie de ejemplares de esta naturaleza».

Es necesario advertir el decisivo contenido metropolitano de la observación. En ella Baxter está hablando de las características de la metrópolis moderna, y por ello la suya es una proposición de economía compositiva, en plena conciencia de la indiferencia perceptiva de la multitud que transita por las grandes avenidas y en consonancia con Loos, quien en esos mismos años había aprendido, también en los Estados Unidos, que en esa nueva forma del habitar humano, en el mismo sentido que lo piensa Baxter, «ornamento es delito». Por eso Baxter piensa que «el carácter del ornato» español o hispanocolonial es tal que «evita al ojo y al pensamiento vagar». Los gigantescos espacios lisos y silenciosos en torno a reducidas zonas «parlantes» abrazan la obra escultórica en un gigantesco marco que produce el efecto de excluir las distracciones que ofrece el mundo seglar.

Martín Noel: nación + cosmopolitismo

Fue Eugenio Muntz quien en 1883 sucedió a Taine en la cátedra de Historia. Con Muntz estudió Martín Noel durante su formación en la Escuela de Bellas Artes de París. La influencia de Muntz —y a través suyo la de Taine— sobre el pensamiento de Noel es decisiva y reconocida con frecuencia en numerosos textos.

La Arquitectura colonial que ve Noel es muy distinta de la vista por Revilla en el '93, y su preocupación muy diferente a la de Baxter. Pero el instrumental teórico que utiliza tiene un origen similar. Su vinculación con el concepto taineano de carácter se revela claramente en varios tramos de su obra. Por ejemplo

cuando, citando casi textualmente los ejemplos que Taine menciona en su *Filosofía del Arte*, Noel compara los caracteres arquitectónicos con los literarios.⁵⁴

Tanto unos como otros constituyen «signos inequívocos del carácter de un pueblo». De la misma manera lo expresan los paisajes de ciudades como Venecia, Argel o Roma, que lo hacen personajes como el Quijote, el Rey Lear o Romeo y Julieta. Y su definición es casi una paráfrasis de la del filósofo francés. «El carácter, el contorno particular de una cosa —escribe—, resulta ser la substancia distintiva que revela, al propio tiempo, el alma y la forma exterior; lo anímico y lo dinámico que hospedan en cada uno de nosotros».⁵⁵

No debe entenderse con esto que el pensamiento de Noel se compone sólo con los elementos de la filosofía taineana del arte. Los problemas que enfrenta son complejos, y para resolverlos trabaja con distintas ideas originadas en fuentes variadas que se articulan, en todo caso, en torno al concepto mencionado.

El intento de Noel consiste en tratar de componer una teoría de un nuevo estilo —moderno en ese sentido y por lo tanto adecuado a uno de los países «más progresistas del mundo»— que actúe como polo de constitución de una composición nacional multiforme, basándose en las fuerzas de la tradición. En otras palabras, Noel necesita del «nacionalismo» para «defenderse del cosmopolitismo extranjero», un *topos* de la Argentina del Centenario, y por eso recurre a la tradición. Pero, paralelamente, no pretende «disminuir el valioso aporte material y espiritual que han traído a nuestro país las falanges extranjeras».

¿Cómo componer ambas direcciones opuestas? ¿Cómo legitimar rigurosamente, académicamente, esa pobre Arquitectura del sur del Virreinato del Río de la Plata?

No debe olvidarse que en los primeros años del siglo una figura, la de Leopoldo Lugones, enviado por el gobierno nacional en una operación paralela a la de Revilla en México, había escrito *El Imperio Jesuítico*⁵⁶ con el objeto de evaluar el patrimonio arquitectónico de las ruinas de las antiguas misiones jesuíticas. Y su juicio, empleando también los parámetros académicos antiguos, había sido, sin los matices de su antecedente mexicano, decididamente negativo.

«Alguna vez se ha hablado del “estilo guaraní” —escribió en lo que originalmente fue su informe—, pero es un evidente abuso de frase. Sabe todo el mundo que ni siquiera puede decirse con propiedad “estilo jesuítico”, siendo lo único peculiar en la Arquitectura de la Compañía el abuso decorativo; mas esto mismo era entonces una moda universal. El bosque, con su profusión lujuriantes, habría influido tal vez sobre aquella Arquitectura; pero no hubo tiempo para semejante evolución, por de contado muy lenta siempre, y los indios carecían de la cultura requerida para ser artistas innovadores». Para Lugones, el estilo de los jesuitas no era nada diferente al de los siglos *xvi* y *xvii*, cuya «predilección por lo decorativo degeneró pronto en excesos que afeminaron el arte, dando en Arquitectura edificios contruidos a la manera de mueblecillos japoneses».

Por su parte las obras de la Compañía habían calcado estas «deformaciones», «sin discrepar, como no fuese para inclinarse al mamarracho». De aquí que sus palabras finales tuvieran una dureza extrema, y frente al hecho comprobado de que las antiguas reducciones eran «sin cesar devastadas por los vecinos de las aldeas que medran en sus inmediaciones, aprovechando para viviendas menos cómodas los derruidos edificios», Lugones dictamina que «obra buena hará el Estado en permitir su extracción, que ahora es clandestina, reservando como campo de estudio sólo las ruinas más accesibles: San Carlos, Apóstoles y San Ignacio, por ejemplo. Hay allí miles de metros cúbicos de piedra cortada que pueden dar material barato a muchos edificios».⁵⁷

Frente a esta argumentación, Noel debía construir la suya.

De su trabajo extenso y de estilo tantas veces criticado interesa destacar especialmente cuatro núcleos argumentales. El primero, ya lo enunciamos, consiste en su propósito de construir un estilo moderno, propio de su tiempo. Por eso es que sostiene que «todo retorno a las viejas modas de Arquitectura responde, no a un deseo de mera imitación, sino que ese salto atrás tan necesario busca la adaptación, desde el punto de vista particular, de los elementos de la antigüedad a las necesidades de la época». Por otra parte, y precisamente en razón de la necesidad de modernización, «el conocimiento histórico (...) fortifica (...) el vuelo imaginativo, soliviantando las ansias renovadoras y añadiendo (...) el ceño venerable de la paternidad».⁵⁸ El segundo es uno de sus principales puntos de apoyo anticlásicos, y se trata de la importancia otorgada a la percepción subjetiva. Es cierto que, como hemos visto, el tema formaba parte del debate interacadémico, y que la «interpretación» subjetiva del carácter de las cosas era reconocida como necesaria por Taine. Pero para construir más sólidamente este punto de apoyo, Noel se remite también a dos fuentes poderosas: Bergson y Hegel. «El ideal nacionalista basado en la estrecha relación de la Historia y de la Arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia (...), puede transformarse, por el contrario, como lo sospechó la ley individualista hegeliana o, como lo afirman las más modernas de la Filosofía intuitiva, en una estética que (...) adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible a todos los idiomas del universo».⁵⁹

¿No hacía referencia directa Noel, allí precisamente, a la confusión de «todos los idiomas del universo» que de hecho se escuchaban en las calles del Buenos Aires inmigratorio?

Un arte nacional comprensible a «todos los idiomas del universo», arrancado a los especialistas, era lo que Hegel había propugnado en su *Estética*: «Debemos darnos cuenta —sostenía— de que las obras de arte no deben componerse para el estudio y la erudición, sino que deben ser comprensibles y disfrutables inmediatamente, por sí mismas, sin las complicaciones de vastos conocimientos remotos. Efectivamente, el arte no es para un círculo estrecho de personas

dotadas de cultura superior, sino para la Nación en toda su amplitud. Y lo que es válido para la obra de arte en general, lo es también para el aspecto externo de la realidad histórica representada. También ella debe ser clara y comprensible sin necesidad de mucha erudición, a nosotros que pertenecemos a nuestro tiempo y a nuestro pueblo, de tal modo que nos resulte familiar y de no vernos obligados a detenernos ante ella como frente a un mundo para nosotros extraño e incomprensible».⁶⁰

También para Noel se trataba de salvar esa distancia erudita que el sistema académico instalaba entre el arquitecto y su obra, haciéndola incomprensible para «el pueblo». «La forma o el sentido únicamente sabio, basado en la metodología expresiva —escribía— no tarda en decaer, transformándose en abstracto sistema desprovisto de espíritu». Y agregaba: «El desarrollo de los temas de lo llamado clásico, en el sentido literal de esta clasificación normalista, termina por ser un simple mecanismo intelectual, más o menos sabio, de la expresión inerte».⁶¹

Era el peligro de la abstracción, de la incomunicabilidad entre obra y «pueblo», lo que también hacía a Noel rechazar la vía modernista radical. «Un hombre, un artista, tiene el derecho de sacrificarse en perseguiendo de las soluciones abstractas, que pueden, en muchos casos, atribuirse a refinamientos ultrasensibles; pero quizá no tenga el derecho de imponer a la admiración colectiva el narcótico enfermizo de su fórmula egoísta, emanada de pulidos reflejos más o menos antojadizos». La solución entonces tenía dos caras: el impulso artístico debía surgir desde lo más profundo del mundo interior, extraer su fuerza del «pueblo» para volver a él renovado, porque «las artes populares vinculadas al origen substancial de su carácter originario constituyen la fuente, la enjundia vital de los organismos estéticos más robustos»; y porque «las fuerzas nativas, la tradición histórica de nuestra conformación, semejan comunicarnos la fe inquebrantable y segura que ha de descubrir la razón de nuestro yo».

«Pueblo» y «subjetividad», entonces, en continuidad con las tradiciones de la disciplina. «Si el arquitecto se empeña en valerse de las medidas, de los valores, de las proporciones y de la forma para expresar las cadencias de la naturaleza, no llegará a conmover únicamente por este medio a los hombres, pero si, al propio tiempo, añade a la aspiración de la medida objetiva el subjetivismo ideal de lo que está más allá de la verdad inmediata y absoluta, recorriendo el pasado... entonces la obra humana cobra una seducción innegable».⁶²

Por su parte, la teoría del *milieu* le permite superar el rígido juicio de Lugones. Es necesario comprender que «un ambiente comunica a la lucha cotidiana de los seres y a sus humanas pasiones... un relieve, un contorno definido que las convierte en expresiones peculiares». Y son esas «expresiones peculiares» las que Noel trata de comprender.

La Arquitectura en Argentina durante la época de la dominación española es simple por sus sistemas constructivos, por su escasa decoración y por sus

programas. Y Noel transforma lo que había sido una «falta» en un valor. La simplicidad pasa a ser pureza y, con ello, la carencia estética se convierte en superioridad moral. El arte de los españoles en Perú es recargado, y por fortuna «el sésamo balsámico de nuestras praderas atenuó su enfervorizado barroquismo». La Arquitectura colonial argentina es pura en relación con la de Lima o el Cuzco, con la misma pureza con que San Francisco de Asís se distingue de la Jerarquía romana. Con el primero «glorificóse la naturaleza según el entendimiento de quienes en ella vivían, y todo semejó marchar bajo el ritmo sonoro de una gracia suprema».⁶³ Y en cuanto a lo segundo —o su símil peruano—, se hace explícita la condena moral: «Al diapason de las reyertas diarias, las órdenes religiosas echáronse a fabricar iglesias, beaterios y cenobios, las unas para amparo del Verbo Divino, las otras para reparo de la holganza contemplativa».⁶⁴

Pero donde Noel muestra una especial agudeza es en su operación de articulación entre ese simple y «puro» arte colonial argentino y el complicado y plural cosmopolitismo de su ciudad y de su tiempo. Su razonamiento es el siguiente: ser moderno en los términos de una estricta formación académica de principios de siglo significa encontrar un nuevo estilo en la mezcla: una suerte de hipereclecticismo. Esa mezcla y superpluralidad que, insistimos, caracterizaban al mismo tiempo y muy particularmente a la Argentina. Pero a la vez eran necesarios los tópicos que acabamos de ver; en síntesis, la reivindicación de la propia tradición. Noel admite que su problema no es sencillo y confiesa: «Cuando hube consumado mis estudios de arquitecto en la Escuela de París —y habiendo recorrido en un viaje quimérico el diccionario de mis añoranzas— sentí confundida mi inteligencia».

La solución estaba —debía estar— en España, y más precisamente en Andalucía. ¿Qué era el arte que los españoles habían llevado a América, y especialmente a sus tardías expresiones del Virreinato del Río de la Plata, sino precisamente una suerte de culminación de la mezcla, en sí mismo un supereclecticismo que reunía rasgos románicos y góticos, clasicistas y barrocos, europeos y orientales, amalgamados en un «puchero» cocinado lentamente a lo largo de los siglos?

Por eso su «descubrimiento» es notable: «Volviendo una y otra vez a trasponer el contrafuerte pirenaico, comencé a discernir que era más bien en la tierra andaluza donde habíanse hermanado por singular y extravagante maridaje los estilos venidos a la península, llegando a crear un arquetipo perfectamente definido, y que era, casualmente aquel emigrado hacia nosotros».⁶⁵

Y será esa pluralidad inicial lo que permita a ese «estilo» abrirse a la nueva pluralidad de la inmigración: «Estas nuevas migraciones que vienen, lógicamente, a superponer su influencia al sentimiento indestructible de lo americano que se incorporó al ritmo universal merced a la conquista (y definen) un nuevo

período evolutivo cuya vitalidad constructiva fuera necio negar y torpe el no aceptarla como sencilla, fecunda y bienhechora; pero sí entendemos que los caracteres del internacionalismo argentino han de envolver o cobijar, a manera de corteza, el tuétano de aquel fruto primordial encargado de comunicar a todo ello el sabor inconfundible de nuestra savia espiritual».

Es necesario subrayar que, en lo fundamental, Noel permanece dentro del sistema académico positivista y que, en tanto tal, también él se ve impedido de considerar la nueva situación creada por la aceleración del proceso tecnológico. «Hasta los grandes problemas de la técnica, que tanto semejan preocupar hoy día a los oficientes del arte —piensa Noel—, no son, a fin de cuentas, sino meras apariencias que sólo cobran aspecto positivo cuando, dentro de una cierta unidad, singularizan la manera de expresarse de una época».

Noel hablaba todavía como artista frente a la obra de arte «singular». Y en este sentido sus argumentos eran quizá comprensibles. Lo que no advertía —y aquí radica la debilidad fundamental de las teorías que estamos examinando— era lo que Walter Benjamin caracterizó como la «reproductibilidad técnica» en tanto diferencia clave del arte moderno en relación con su pasado.

Ruskin en México: Jesús Acevedo

Los trabajos realizados por Jesús Acevedo en México y Juan Kronfuss en Argentina son los primeros intentos de utilizar más o menos sistemáticamente un instrumental teórico crítico ajeno a la tradición académica francesa.

No significa esto que esa tradición haya sido total o bruscamente dejada de lado. Por el contrario, las ideas que fueron elaborándose se componían sin demasiado rigor, en forma desprejuiciadamente ecléctica, descentrada, fragmentaria: moderna, en síntesis.

En el caso de Acevedo es importante recordar que, si bien estudió en México y no en París, trabajó con Camille Benard —un destacado exponente del ambiente académico francés de principios de siglo— como uno de sus principales colaboradores, durante la compleja elaboración del proyecto para el Parlamento mexicano. Acevedo fue además uno de los primeros lectores y propagandistas de Cloquet y de Guadet en su país.

Pero, simultáneamente, tuvo un rol protagónico dentro del círculo ateneísta empeñado en el rechazo del positivismo, junto a figuras como Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

Su planteo no llegaba hasta el rechazo de la ciencia o el conocimiento racional; y este sentido su diferencia con las ideas de Taine⁶⁶ era de «matiz»: para Taine, como hemos visto, la «ciencia del arquitecto» radicaba fundamentalmente en su manejo de las relaciones abstractas entre los volúmenes,

mientras que para Acevedo consistía en la forma de conocimiento de los factores pragmáticos que intervienen en la construcción.

Por esta diferencia de matiz, mientras Taine permanece en la Academia, Acevedo parte de ella y termina en Ruskin.

Así, para resaltar la importancia que tiene para el arquitecto la adquisición de «conocimientos científicos» sobre esos factores pragmáticos, y el rigor y la lógica con que debe abordarlos, lo hace desde el ya ambiguo Guadet citándolo textualmente: «Por una ley, imperiosa del progreso en todo lo que interesa a la vida humana, la Arquitectura se hace cada día más científica», y agrega que «no obstante su papel (el de la ciencia) será secundario, pues no será ella quien os dé la imaginación, el ingenio artístico, la facultad de inventar, ni el gusto».⁶⁷

Formado en ese clima ambiguo y subjetivista de la academia tardía, parece lógico que Acevedo se acercara a las construcciones ruskinianas, estimulado por sus alusiones igualmente subjetivistas. Pero no lo es menos, si se tiene en cuenta el estado de conmoción política de su país en la segunda década del siglo, que luego fuera seducido por el contenido nacionalista, populista y moralizante que caracterizaba a tales construcciones.

Su hastío frente al ambiente oficial, filisteo, del porfirismo, se advierte en su primera conferencia cuando describe el ambiente construido moderno de su ciudad, presuntuoso y falso en su uniformidad. Pero más aún, el tono encendido de su crítica a la Arquitectura romana revela su exigencia de una «purificación social» contemporánea, a tal punto que su descripción se corresponde exactamente con aquel ambiente: «Si su casa está construida con granito es solamente porque dicho material resulta muy caro, ya que es preciso hacerlo venir de Egipto. Si en sus parques hay estatuas es porque los artistas griegos que las ejecutan son escasos y cuesta trabajo conseguirlas. En sus frontones reproduce escenas mitológicas que para él son extranjeras; los capiteles de sus columnas no han sido fruto de la imaginación de sus artífices, y en cuanto a los muebles, telas, decoraciones y utensilios de que sirve, que ni siquiera es capaz de imaginar y menos de pagar debidamente, podemos asegurar que los importa de sus colonias».⁶⁸

No es de extrañar, entonces, que considere que es «al venerable Sir John Ruskin a quien la Crítica de Arte debe sus teorías más puras y más ardientes: teorías que formuladas en bellísima prosa definen y marcan los caracteres esenciales de las Artes y de sus gloriosos representantes».⁶⁹

Por eso, como Ruskin, piensa que es con el gótico francés cuando con mayor intensidad y plenitud «se encienden las siete lámparas de la cultura».

Y por ello es también que su programa para la nueva Arquitectura mexicana parte de considerar «muerto» al presente, en tanto propone un renacimiento a partir de la pureza y la fuerza de la «naturaleza» y la «vida», en consonancia con las ideas ateneístas. «Yo os aconsejaría que tratáseis de ir al campo —sugiere a

los futuros arquitectos—. Enriqueced vuestra imaginación con todas las formas de seres y cosas. Nos vemos obligados para acumular fuerzas y conocimiento, a favor en las ciudades, pero las ventajas que obtenemos en la asociación con cada uno de nuestros semejantes están contrapesadas por nuestra pérdida de relaciones con la naturaleza. No podemos todos tener ahora nuestros jardines ni nuestros agradables campos para meditar. Por eso la función de nuestra Arquitectura ha de ser, en lo posible, restaurar estas cosas, que ella nos hable de la naturaleza, que nos deleite con recuerdos de su serenidad solemne y llena de ternura... La buena Arquitectura lleva en sí la vida, la verdad y el deleite, en tanto que la mala Arquitectura no lleva en sí más que muerte, falsedad y aflicción».⁷⁰

Como se habrá advertido, semejante programa podría haber conducido a una suerte de «arte nuevo», y efectivamente Acevedo en algún momento se muestra seducido por la Arquitectura de Viena y cree que «Darmstadt legisla los principios estéticos que deberán regir en lo sucesivo». Se trata de manifestaciones realizadas en su primera conferencia.

Pero también ya en esa ocasión había comenzado abogando por una «Arquitectura nacional», apoyándose en una cita de Richard Wagner en la que el músico alemán sostenía que «para que el artista realice una obra grande es necesario que todos colaboremos con él». Y había concluido con un nostálgico recuerdo de la Arquitectura del período colonial al acusar al «descuido lamentable» de sus abuelos el haber interrumpido aquel proceso, pensando que de no haber sido así se hubiera producido «un lento ascenso, una adaptación progresiva, natural, espontánea, de modo que la tradición habría precedido al movimiento hasta el instante en que los creadores, completamente dueños de sus procedimientos, diesen libertad a las formas y excelsitud a las ideas». Sólo que eso ya no podría ocurrir.

Ahora había que comenzar otra vez, y para eso se debía «empezar por interesar directamente al pueblo, a la nación entera».

Acevedo parece reivindicar la tradición colonial como camino recién en su última conferencia. Y en los nuevos valores arquitectónicos que le permiten reivindicarla, a pesar de sus dudas, denota el decantamiento de la enseñanza ruskiniana, su rechazo a la Academia y la valoración del aprendizaje artesanal, cuando señala que una «ventaja grande fue que las artes del dibujo se transmitieron directamente de maestro a obrero, sin que el Estado interviniera en la enseñanza», el organicismo que ya antes había reivindicado en la Arquitectura del primer renacimiento francés, donde «la distribución se acusa completamente al exterior, cada cuerpo del edificio tiene su estructura especial, cada escalera su cubo aparente, cada techo la vertiente necesaria para el escurrimiento de la nieve y de la lluvia, y sus ventanas repartidas sin más ley que la sancionada por una sabia distribución», pero sobre todo cuando admira que «todos (los edificios) están hechos a conciencia, con los mejores materiales

de la comarca, puestos de manifiesto en su honrada desnudez, no encubierta con afeites vanos, ni simulando materias de mayor riqueza que la propia».⁷¹

En Acevedo, como en Noel, se produce esa articulación entre «Arquitectura colonial» y «eclecticismo moderno» que parece reforzar su legitimación a los ojos de sus contemporáneos. Luego de considerar que en ella se imprime una suerte de «voluntad de forma» indígena de «encerrar el universo en una corta superficie», Acevedo detecta también las habituales «influencias moriscas» y concluye que, sumado a esto, a fin de cuentas lo que los conquistadores hicieron fue «lo que recordaban haber visto en sus largas correrías por el sur de Italia, por el sur de Francia, en las llanuras de Flandes, y sobre todo, lo que vieron por primera vez sus ojos en la patria lejana; los blancos portalones de Castilla... (y) en fin, las altas paredes rojas clareadas por anchos ventanales, de los Ayuntamientos de Harlem y Gante».⁷²

Acevedo murió muy joven, a los 36 años, cuando aún no se había consolidado un gobierno institucional de la Revolución; y sus reflexiones dan cuenta en sus contradicciones de ese estadio temprano tanto de su evolución personal como de la de los acontecimientos que conmocionaban a su país. De manera que se trata casi exclusivamente de apuntes iniciales en los cuales quedaban zonas no resueltas y apenas esbozadas, como su gran entusiasmo frente a los nuevos procedimientos técnicos y en particular frente al hierro, lo que constituía sin duda una cuestión contradictoria con sus bases de referencia teórica. Pero veremos más adelante que ocasionaron un impacto considerable entre quienes las escucharon. Baste recordar por ahora la campaña vasconceliana de difusión del «estilo colonial» o los recuerdos referidos al ambiente teórico del Ateneo por Villagrán García, figura clave de la renovación arquitectónica en la década siguiente.

Ruskin en las Pampas: Juan Kronfuss

Juan Kronfuss, el autor del primer libro que analiza la Arquitectura argentina del período colonial nació en Budapest en 1872. De allí se trasladó a Munich en 1901, donde formó parte de su comunidad artística hasta que se instaló en Bamberg, una pequeña ciudad de la región en la que construyó varios edificios de cierta importancia. En 1908 ganó el Concurso Internacional para el edificio de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires en Argentina y allí residió desde entonces.

La referencia al periplo es significativa porque el trabajo de Kronfuss parece articular por primera vez en el cono sur indudables elementos ruskinianos con algunas ideas que provienen probablemente de sus años centroeuropeos. Las dos fuentes posibles de estas ideas son las teorías románticas del genio y las teorías estéticas de la llamada «Escuela de Viena».

En cuanto a las primeras, recordemos que tuvieron un rol protagónico en la cultura de Baviera, particularmente a través de la producción musical y teórica de Richard Wagner y su círculo. No por azar fue en el ambiente de Munich de los primeros años del siglo donde incubó con mayor fuerza el nacionalsozialismo como derivación patológica de aquellas ideas.

En cuanto a las segundas, conviene destacar que por ser Budapest la «segunda capital» del Imperio Austro-Húngaro, su relación con Viena era muy estrecha en el período que consideramos. De manera que es razonable contar con que Kronfuss, un hombre activo en el campo de la disciplina como producción cultural, estuviera al tanto de un debate que en el ambiente vienés tenía una resonancia pública y notoria. Alois Riegl publicó sus conocidas *Stilfragen (Problemas de Estilo)* en 1893⁷³ y la *Industria artística tardorromana en las colecciones de Austria-Hungría en 1901*⁷⁴, y en esos años fue uno de los profesores ordinarios de la Universidad de Viena junto con otro gran historiador del arte como Wickhoff. Las enseñanzas de Riegl que servían a la aproximación de Kronfuss a la Historia de la Arquitectura colonial en Argentina eran al menos cinco.

En primer lugar, la idea clave del *Stilfragen*, esto es, que el arte no responde centralmente a las leyes de imitación de la naturaleza, sino que sigue leyes de desarrollo propias de la forma, las leyes del Estilo, precisamente. De acuerdo con esto, las diferencias estilísticas son expresiones de una lenta decantación de las variaciones de la forma artística a lo largo del tiempo.

En segundo lugar, y con relación a la filosofía de Nietzsche y de Schopenhauer, la cuestión de la «voluntad artística», esto es, la idea de que el factor determinante de la obra de arte constituye una elección espiritual y no es consecuencia de los valores de una normativa —como lo supone el academicismo— ni respuesta más o menos automática a una serie de necesidades —como lo suponía otro gran teórico del arte de habla alemana: Gottfried Semper.

En tercer lugar, y en cierta forma como consecuencia de las ideas anteriores, la reivindicación del arte romano como un arte autónomo y no como una versión derivativa y deformada del arte griego.

En cuarto lugar, Riegl construyó sus análisis prestando atención a objetos de la vida cotidiana, como vasijas o adornos, considerados hasta entonces como producción menor y que él ubicó en el mismo plano que las llamadas «artes mayores».

Por último, Riegl comenzó sus trabajos como director de museos y no como profesor universitario, lo cual supuso una metodología ligada al análisis en campo frente a los estudios de «pura» teoría que eran habituales en el ambiente académico.

Precisamente, el libro de Kronfuss⁷⁵ inicia con una crítica a un ambiente habituado a referirse de oídas y prejuiciosamente a la Arquitectura colonial, sin haberla conocido nunca, a lo cual opone su propia actitud de haber reco-

rrido «todo el país» entre muchas dificultades para descubrirlas y tener una aproximación certera pero, sobre todo, sentimental.

También él fue a la búsqueda de una producción que era considerada hasta entonces como «menor» y comprobó que «en soledades olvidadas hay verdaderas reliquias sepultadas, obras de arte sencillas y grandes como el alma que las produjo: son obras del conquistador, del obrero y del colono de ayer». Y luego fue más explícito todavía: «No hay que buscar grandes artistas, nombres inmortales, ni grandiosas obras para poder calificar justamente a un estilo».

Kronfuss necesitaba además combatir el principio de la «derivación», puesto que era partiendo de él que la Arquitectura colonial argentina se ubicaba en la más baja valoración: si la referencia primaria era lo griego, la primera derivada del romano, la segunda el renacimiento italiano, venían luego la española y la colonial mexicana o peruana y finalmente la argentina como un producto despreciable. Por eso le permite denunciar, pensando probablemente en Lugones, que «personas hay, aun entre las estudiosas y profesionales, que en conferencias y colaboraciones y en revistas, afirmando que las formas coloniales no son otra cosa que una imitación pobre de las grandiosas ideas arquitectónicas de Europa. Nos hablan de churriguerismo, repiten frases de la historia de las artes, mencionan el estilo jesuítico y llegan a la conclusión de que aquí no hay nada que valga la pena estudiar».

La idea de la *Kunstwollen* como núcleo de toda creación artística preside claramente sus descripciones de las historias de la construcción de los edificios que analiza. No son los sistemas o las teorías los que generan productos como la Iglesia de la Compañía de Córdoba. Pero tampoco son las meras determinaciones del *milieu*. Por el contrario, las condiciones técnicas locales son un obstáculo que debe ser superado, y esto se expresa con toda claridad en la bóveda de madera. Fue la voluntad de forma lo que estuvo previamente y lo que determinó un esfuerzo gigantesco para superar la carencia de materiales y técnicas disponibles, recurriendo a la madera que hubo que hacer venir desde la lejana Misiones.

Esa voluntad de forma no es, por otra parte, un producto instantáneo o subjetivo. La relación genio-masa es de doble dirección. El genio produce «fulgores» que iluminan repentinamente a la multitud en su camino pausado y ese «fulgor» se alimenta a su vez de la energía popular subyacente.

«La idea inmortal vista por el alma de un genio —piensa Kronfuss— traspasa el mundo y los pueblos cultos la reconocen viéndola con fantasía que puede más que la forma original en la que viene vestida la idea madre». O, como lo había expresado Rilke: «Somos gente de trabajo: mineros, aprendices, maestros/ y a ti te construimos, alta nave/ y a veces llega, serio, un viajero/ cruza como un rayo nuestras cien almas/ y nos señala temblando un nuevo cabo».⁷⁶

De manera que, si bien reconoce «que los pueblos no son creadores de ideas (puesto que) la Idea es siempre fruto del genio», el proceso completo

del estilo consiste en la manipulación de esta Idea por el largo trabajo de un pueblo. En Argentina, «la idea fundamental del Renacimiento ha perdido... el vestido brillante y rico que lucían en Chile o Perú; es aquí más severo, pues así traducía más fielmente su obra el sentimiento de su alma».

La doble direccionalidad de la relación genio–masa se expresa cuando Kronfuss se pregunta: «¿Cuándo será tal o cual poesía una canción popular?». Y responde: «Cuando ella haya hecho despertar el sentimiento de miles de personas conmoviendo las fibras más sensibles del alma».

Los ecos ruskinianos aportan una base moral a la «voluntad de forma». Es la «lámpara del sacrificio» lo que, por añadidura, hace grandiosa a estas obras: «No hay que culpar de ello a los constructores porque se empeñaban en hacer grandes iglesias que no guardaban relación con la población, su número y su capacidad. Solamente esa idea religiosa les ha dado fuerza y energía necesarias para llegar a ese hermoso resultado». Y es también la «lámpara del sacrificio» lo que transforma en positivo la hasta entonces «despreciable» técnica rudimentaria de la edificación colonial, dado que es esa fuerza del alma la que ha podido movilizar estas energías que con esas piedras mal labradas pero unidas llegan a formar nuestras obras de la época colonial». Es más, «si se suprimieran las fuerzas del alma humana, no quedaría del trabajo del hombre sino la parte material, desprovista de arte, sin los sacrificios al ideal, tan indispensables para cualquier creación».

Debe notarse que, mientras la aproximación de Noel intenta mediar entre Historia y Presente «cosmopolita» (burgués), Kronfuss asume claramente una posición de condena.

Por otra parte, a la del «sacrificio» se agrega la «lámpara de la memoria», el «sentimiento de veneración que obliga a cada uno a agradecer el trabajo de nuestros antepasados (porque) sobre su trabajo y sus resultados basamos nuestra cultura».

El ruskinianismo de Kronfuss no asume la expresión laica que vimos en Acevedo o en el *Mission Style*, sino que se recupera en modo fuerte el tono confesional originario que sostiene la superioridad que el servicio a la Divinidad otorga a la creación artística.

Por eso Kronfuss razona de esta manera. A su juicio, «para formar un criterio estético trabajan tres fuerzas mentales juntas: la razón, la fantasía y el sentimiento». Lo que primero funciona es el sentimiento, y de allí la necesidad del «recorrido piadoso» de las obras en las «soledades». Luego, «la razón juzga el objeto según su contenido ideal y mental»; y por último «la fantasía nos ayuda a juzgar si ese objeto ha encontrado en la forma creada una expresión equivalente o no».

La Divinidad determina el proceso creador porque es ella la que define el comportamiento moral de la obra, y dando un sentido a ese comportamiento

moral permite instaurar lo bello como producto de lo bueno y verdadero. O utilizando sus palabras, «el espíritu pensador está buscando la verdad y lo característico de los fenómenos reales, como la voluntad persigue lo bueno y lo noble, y el sentimiento con la razón y la fuerza de la imaginación tratan de evaluar los objetos según ese contenido estético que vive en ellos y que no es más que su belleza».

De modo que ruskiniana es también la evaluación final que hace de la Arquitectura colonial: «Su idea original es religiosa. Es buena porque nace del alma y quiere crear lo bueno. Quiere ayudar a la humanidad, quiere honrar a Dios. Así la idea corresponde a la verdad, a lo bueno y en consecuencia es bella según la definición... Las formas coloniales corresponden a la verdad... No de una pieza sin significación, no hay mentira entre el exterior y el interior como hoy en día; no hay material que quiera demostrar más de lo que es en realidad, ni mármol imitado, ni pintura de bronce u otros engaños de las construcciones actuales... Si había adornos eran lógicos y el punto de su colocación de importancia».

En la misma clave, la belleza reserva una especificidad «técnica» —no directamente moral— en la cuarta lámpara, de manera que «para reconocer la de ese conjunto hay que tener ese criterio cultivado por el estudio de las formas naturales y estilizadas y poder compararlos con otros objetos de la misma índole».

La relación que Kronfuss establece con la Técnica está signada por las influencias teóricas que hemos marcado. Por un lado, aparece como el obstáculo principal que la voluntad debe vencer, la «materialidad» sobre la cual las «fuerzas del alma deben elevarse para realizarse». Por el otro, se manifiesta varias veces un marcado rechazo a las formas y materiales modernos en particular, con énfasis en el hierro, cuyo empleo se juzga especialmente innecesario en Argentina y cuya importación ha degenerado en la pérdida de las características más pintorescas y agradables de la Arquitectura colonial.

Modernismos en ciernes

Vemos entonces que la mirada hacia las construcciones heredadas del pasado fue experimentando numerosas variaciones y lo mismo ocurrió con las técnicas para su conocimiento. De manera que si en las décadas a caballo del cambio de siglo fueron habituales las aproximaciones esteticistas imbuidas de espíritu romántico⁷⁷ y los relevamientos patrimoniales,⁷⁸ casi simultáneamente comenzaron a adoptarse los procedimientos del *relevée* arquitectónico academicista.⁷⁹

Sin embargo, dado que ni la apasionada reivindicación de los amantes ni el frío desprecio de los detractores parecían en condiciones de organizar el patrimonio en un sistema moderno y a la vez consistente, entre ambos fue

gestándose la necesidad de una teoría capaz de combinar la pasión de unos con la racionalidad de los otros.

Hacia finales de la década del '20 esa teoría comenzó a encontrar sustentos en dos campos distintos del conocimiento: la Historia y la Estética.

El primero se consolidó con la difusión de la «Nueva Historia», un movimiento que, como es sabido, reivindicaba las metodologías eruditas y estrictamente documentalistas y procuraba a la vez superar los límites del acontecimiento y la historia política, interesándose por los más diversos aspectos de la actividad humana. Esta «Nueva Historia» no sólo daba la bienvenida a la historia de los monumentos sino que parecía proporcionar un método para buscar las pruebas concretas de la postulada «fusión» y legitimaba una mirada no maniquea e integradora de las distintas etapas —indígena, colonial, independentista, organizadora— del pasado.⁸⁰ Pero la historia documentalista tendía a excluir la valorización, lo que era a su vez contradictorio con la «operatividad» requerida por los arquitectos, y con el tiempo contribuyó a ampliar la brecha que el postulado modernista de *tabula rasa* abría entre Arquitectura e Historia.

El segundo campo, a la vez articulándose y compitiendo con el primero, buscaba una legitimación de las formas coloniales.

En los años '20, luego de varias décadas de experiencias, las posiciones eclectistas parecían conducir exclusivamente al *pastiche*, mientras que simultáneamente surgía un modernismo que negaba toda relación con el pasado.⁸¹ El abandono de la actitud ecléctica debió ser también determinado al verificarse que sin la imposición de una clara hegemonía o dirección el proceso de la mezcla corría el riesgo de devenir en la generación de «monstruos» carentes de toda unidad. En Argentina, como alternativa a la síntesis armónica como natural resultado del *melting-pot* en el plano social surgió una figura «cómica», absurda composición de retazos italianos y criollos: el *cocoliche*.

Al dar por primera vez estatuto teórico racional a un «arte nacional»⁸² identificado con una «forma representativa» no clásica, las elaboraciones de Heinrich Wölfflin no tardaron en ser adoptadas en respuesta a ese obstáculo. En adelante ya no sería necesario esperar y componer ciegamente confiando en la acción homogeneizadora del tiempo. Considerado hasta entonces «decadente» y derivado, el barroco podía ahora ser defendido como un sistema autónomo y por añadidura de fusión, capaz de organizar impulsos medievalistas y matrices clásicas.⁸³ El intento más explícito de adaptación de las teorías de Wölfflin en la Arquitectura iberoamericana fue el de Ángel Guido.⁸⁴

Pero si la estructura argumental woelfliniana legitimó las grandes construcciones iberoamericanas, simultáneamente construyó una mirada de prioridad plana o volumétrica, no espacial.

Mientras que la espacialidad se incorporaba como característica sustantiva de la Arquitectura moderna, el intento de ingreso al «estilo nuevo» por la vía

de la particularidad regional produjo una suerte de autobloqueo. Por un lado porque debía caracterizar la ausencia de vocación espacialista de las construcciones coloniales⁸⁵ no como carencia sino como cualidad. Stasny ha advertido muy acertadamente que «el concepto de volumen, de la tercera dimensión, la noción de la perspectiva, la proporción entre tema y fondo y la corrección naturalista en la anatomía humana y en la representación de la flora y fauna en general, son lentas conquistas del mundo de Occidente que corresponden a todo un sistema mental racional y de concepción humanista. En ausencia del andamiaje de ese sistema intelectual, el estilo tridimensional no puede desarrollarse plenamente».

Pero además porque, al consagrar preferentemente los casos «de fusión» se privó de «ver» las construcciones más difundidas en el continente: esas cabañas y chozas precarias en que habitaba la mayoría de los indígenas sobrevivientes al genocidio. No es extraño que por el mismo motivo se haya demorado la valoración y el estudio de los templos jesuíticos de madera en Argentina y Paraguay. Los mismos que, con sus componentes estructurales autónomos sirvieron como modelo en otros contextos —desde Gottfried Semper hasta Mies van der Rohe— para las nuevas experiencias de fluidez espacial.

Tal fue la intensidad de ese autobloqueo que, a pesar de experiencias de extraordinario valor, como las realizadas por Manuel Mujica Millán en Venezuela, Augusto Benavides en Perú, Luis Barragán en México y Ángel Guido en Argentina, el espacio sólo adquirió «visibilidad» en la cultura del subcontinente varias décadas más tarde.⁸⁶

Pero, ¿no estaban ya inscriptas en la definición originaria las razones de esas aporías? Para quienes compartían la defensa del «progreso», ¿no era incompatible la aceptación de una tendencia hacia adelante en la historia con el relativismo cultural? Si había «valores particulares» que reivindicar en los sectores más «atrasados», toda la cataclísmica empresa de ese «progreso» perdía su justificación. Por eso, para no desdecirse de su progresismo, algunos reivindicaron valores indígenas abstractos como la pureza o la claridad.⁸⁷ Joaquín Torres García, quien transitaba las líneas conceptuales inauguradas por el Worringer de *Abstracción y empatía*,⁸⁸ fue quien aportó probablemente la más consistente contribución a esa nueva concepción de la fusión.

Otros, en sentido exactamente opuesto —como Plinio de Salgado en Brasil—⁸⁹ echaron por la borda el progresismo y spenglerianamente abrazaron la «barbarie».

En los años treinta, en un lugar intermedio entre las figuras del indígena y del criollo, las burguesías de reciente constitución y los nuevos sectores medios dieron sustento social a la más ambigua entidad del «pueblo».

Los viajes emprendidos a la búsqueda de las construcciones del pasado colonial «perdido» permitieron ahora descubrir unas anónimas construcciones

campesinas que carecían de incómodas conexiones directas con la cultura de los «conquistadores» y parecían, por el contrario, surgir, eternas, de la misma tierra.

Por añadidura, estas construcciones aportaban un nuevo «material» creativo en países como Chile, Venezuela, Argentina y Brasil, que carecían de importantes tradiciones coloniales. Mediada en buena parte de los casos por las observaciones realizadas especialmente en la pintura,⁹⁰ esta mirada no tardó en articularse con el «primitivismo» y el «populismo» característicos de las vanguardias radicales europeas.⁹¹ Claudio Ferrari mostró que la visión del Grupo de los Diez, primera generación que se interesó por las arquitecturas del período colonial en Chile, estuvo fuertemente condicionada por la pintura de Álvarez de Sotomayor y Juan Francisco González. Son conocidos los tempranos relevamientos de la Arquitectura colonial brasileña por parte de Lucio Costa como integrante del equipo enviado y financiado por José Mariano con este fin. En el caso mexicano, el propio Luis Barragán reconoció la importancia de la presentación de las austeras construcciones vernáculas hecha por José Clemente Orozco.

Así, los volúmenes sencillos y sin decoración, perforados de manera asimétrica por pequeños vanos, de planos blanqueados y composiciones cubistas, ingresaron al repertorio del nuevo «estilo propio» a través de la obra de quienes, como Luis Barragán y Álvaro Aburto en México, Dávila Carson en Chile, Gregori Warchavchik y Lucio Costa en Brasil, y Manuel Mujica Millán en Venezuela, construyeron un puente hacia el modernismo.⁹² En Brasil la primera casa modernista, construida por Gregori Warchawchik, poseía rasgos de la Arquitectura popular (cubierta de tejas rojas, veranda, muros blanqueados), pero como lo ha observado Luiz Carlos Daher, también el proyecto del Palacio de Gobierno de San Pablo (1927), de un radical como Flavio de Carvalho tendía puentes hacia esa tradición. O al menos hacia esa particular declinación que, con sus límites y carencias, constituye el núcleo sobre el que se modeló en los años que siguieron buena parte de la Arquitectura moderna del subcontinente.

Notas

¹ La Antropología cultural ha abordado el problema en numerosos trabajos, de los cuales tomaremos como referencia: Comas, Juan: *El mestizaje en la historia de Iberoamérica*, México, 1961; Mörner, Magnus: *La mezcla de razas en la historia de América Latina*, Buenos Aires, 1969; Carrion, Benjamin: «El mestizaje y lo mestizo», en VVAA: *América Latina en sus ideas*, México, 1986; De Imas, José Luis: *Sobre identidad iberoamericana*, Buenos Aires, 1984; Zuleta Álvarez, Enrique: «El mestizaje en la historia de las ideas hispanoamericanas», en *Investigaciones y ensayos*, 39, Buenos Aires, 1989; Stastny, Francisco: («¿Un arte mestizo?», en VVAA, *América Latina en sus Artes*, México, 1989). En este último el autor recuerda que el término fue trasladado por Ángel Guido al arte en 1938 y consagrado en el plano internacional en 1948 a través de un artículo publicado por Neumayer, Alfred: «The indian contribution to architectural decoration in Spanish colonial America», *Art Bulletin*, junio, 1948. El concepto fue adoptado en estudios particularizados como los de Grajales Ramos, Gloria («Influencia Indígena en las artes plásticas del México Colonial», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones*

Estéticas, Mario J. Buschiazso (AIAA), 6, Buenos Aires, 1953), José De Meza y Teresa Gisbert («La arquitectura “mestiza” en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maita», *AIAA*, 15, 1962. La intervención de George Kubler («Indianismo y mestizaje», *Revista de Occidente*, 38, mayo, 1966) lo puso por primera vez en discusión dando lugar a su defensa en casos como el de Pal Kelemen («El barroco americano y la semántica de importación», *AIAA*, 19, 1966) y a una dura autocritica en uno de los últimos trabajos de Buschiazso, Mario: «El problema del arte mestizo», *AIAA*, 22, 1969.

² Según Comas (ob. cit.), para referir a la idea de mestizaje en el plano cultural conviene usar el concepto de aculturación. Imas utiliza el concepto de transculturación, luego desarrollado ampliamente por Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, 1985.

³ Cfr. Schávelzon, Daniel (comp.): *La polémica del arte nacional en México, 1850–1910*, México, 1988.

⁴ Cfr. los ensayos recogidos en: Amaral, Aracy (coord.): *Arquitectura Neocolonial*, México, San Pablo, 1994.

⁵ Cfr. Schávelzon, Daniel (comp.): *La polémica del arte nacional en México, 1850–1910*, México, 1988.

⁶ Taine, Hyppolite, en *Philosophie de l'Art*, París, 1875, también analiza el concepto de «carácter» pero desde un punto de vista «científico», asimilándolo a las caracterizaciones de la biología.

⁷ Sobre el «carácter» arquitectónico, ver ante todo el productivo ensayo de Rowe, Colin, «Carácter y Composición, o algunas vicisitudes del vocabulario arquitectónico del siglo XIX», en *Manierismo y Arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, 1978, publicado por primera vez en *Oppositions* 2, Nueva York, 1974.

El concepto fue estudiado, entre otros, por Szambien, Werner: *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et Terminologie de l'Architecture de l'Âge Classique 1550–1800*, París, 1986; y Egbert, Donald Drew: *The Beaux-Arts tradition in French Architecture*, Princeton, 1978.

Para la aplicación del concepto a la Arquitectura de Latinoamérica, cfr. Díaz Comas, Carlos Eduardo: «Teoría académica, arquitectura moderna y corolario brasileño», en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo»*, 26, 1988, Buenos Aires; y Liernur, Jorge F.: *100 años de novedad. Problemas de creatividad en la Arquitectura Latinoamericana del siglo XX; Creatividad, Arquitectura, Interdisciplina*, Lausana, Suiza, 1989.

⁸ Existe una numerosa bibliografía sobre el llamado «eclecticismo», pero en general se concibe bajo esta denominación o bien al conjunto de la producción academicista de los siglos XIX y XX, o bien a la actitud que propiciaba el uso de distintos estilos en diferentes oportunidades. Menos frecuentes, en cambio, son los estudios de largo alcance sobre el tema particular de la «mezcla» de estilos o «composición ecléctica». Sobre esta acepción del término, cfr. Isac, Ángel: *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos, 1846–1919*, Granada, 1987; Kidney, Walter: *The architecture of choice: Eclecticism in America, 1880–1930*, Nueva York,

1974; Watkin, David: *Thomas Hope and the neo-classical idea*, Londres, 1968; Grisieri, Andrea; Gabetti, Roberto: *Architettura dell'eclettismo. Un saggio su G. B. Schellino*, Torino, Italia, 1973.

⁹ La hipótesis de la relación entre «estilos nuevos» y centros políticos emergentes fue formulada por Sembach, Klaus-Jürgen: *Modernismo. La utopía de la reconciliación*, Köln, 1991.

¹⁰ Mourdaunt Crook, J.: *The dilemma of style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londres, 1987.

¹¹ Para el caso de Alemania, cfr. Milde, Kurt: *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Dresden, 1981. De los numerosos estudios sobre el complejo debate italiano del «ochocientos» en relación con nuestro tema da cuenta *L'Architettura nelle accademie riformate* (comp. Giuliana Ricci), Milán, 1992.

¹² En los círculos alemanes relacionados con los países latinoamericanos el tema era discutido especialmente en el espacio de la revista Süd- u. Mittel-Amerika. El debate sobre una política cultural fue abierto por el historiador Karl Lamprecht en 1914. Cfr. Paul Rohrbach: *Der deutsche Gedanke in der Welt*, Düsseldorf, 1912. El tema ha sido tratado, entre otros, por Rüdiger Vombruch: *Weltpolitik als Kulturmission*, Paderborn, 1982. En el plano específico, cfr., por ejemplo, Das Ansehen deutscher Kunst im Auslande und der Wettbewerb um den Neubau des Botschafts-Gebäudes in Washington, *Deutsche Bauzeitung*, 80, Berlín, 4–10–1913; también Dr. Olshausen: *Deutsche Kunst und Wirtschaftspolitik in Südamerika*, conferencia pronunciada en la Gesellschaft für Deutsche Kunst im Ausland, Berlín, 12–12–1910.

¹³ Cfr., por ejemplo, «La Construction Moderne», *Lettre d'Algérie* (5–10–1913), «Folklorisme architectural» (9–11–1913), «Un nouveau style d'architecture, L'Architecture moderne de style arabe» (16–5–1920), y los numerosos proyectos publicados.

¹⁴ Sobre el caso francés cfr. Leprun, S.: *Le Théâtre des Colonies*, París, 1985; Treiner, S.: «Le Musée des Colonies, un espace de diffusion de l'idée coloniale en France» (tesis), Universidad de París 7, 1985-6; Baudez, G. y Beguin, F.: «Arabisances», *Lotus*, 26, 1980. Sobre el caso italiano, Gresseri, Giuliano: *Architettura italiana d'oltremare, 1870-1940*, Venecia, 1993.

¹⁵ Cfr. «La Construction Moderne: L'Architecture aux colonies. L'Indochine» (10-8-1913), «L'Architecture aux colonies. Cambodge» (31-8-1913), «Sala del trono en Phnom Penh» (11-1-1914).

¹⁶ Cfr. Rippy, J. F.: «Pan hispanic propaganda in Hispanic America», en *Political Science Quarterly*, 37, 1922; Diffie, B. W.: «Ideology of "Hispanidad"», en *Hispanic American Historical Review*, 23, 1943; Halperin Donghi, Tulio: «España e Hispanoamérica: miradas a través del Atlántico», en *El espejo de la historia*, Buenos Aires, 1987. Con referencia a la Historia de la Arquitectura, el tema es tratado por Isac, Ángel: ob. cit.

¹⁷ Anderle, Adam: «Conciencia nacional y continentalismo en América Latina en la primera mitad del siglo XX», *Casa de las Américas*, 133, La Habana, 1982. Esa primera reacción antinorteamericana ha sido analizada por Beisner, Robert: *Twelve Against Empire: The Anti-imperialists 1898-1900*, Nueva York, 1968.

¹⁸ De acuerdo con la bibliografía a mi alcance, uno de los primeros en reivindicar la mezcla americana como particular fuente de energías transformadora fue Quesada, Ernesto: «El congreso literario latinoamericano y el "americanismo"», en Quesada, Ernesto: «Sesión Preparatoria», 27-5-1882.

¹⁹ El tema ha sido tratado por innumerables autores, entre los que pueden citarse Oliver Beals, C. B. et al.: *What the South Americans think of US*, Nueva York, 1945; Chapman, M. P.: «Yankeeophobia: An Analysis of the Anti US Bias of Certain Spanish South American Intellectuals» (diss.), Stanford, 1950; Luebcke, F. C.: *Yankeeophobia in Latin America*,

1965; De Onis, J.: *Los Estados Unidos vistos por escritores hispanoamericanos*, Madrid, 1956; Radler, D. H.: *El gringo: the yankee image in Latin America*, 1962; Reid, J. T.: *Spanish American Images of the United States. 1790-1960*, Gainesville, 1977.

²⁰ Cfr. Stepan, Nancy: «The Hour of Eugenic: Latin America and the Movement for racial improvement, 1918-1940» (dact.), cit. en Zimmermann, Eduardo: «Racial Ideas and Social reform, Argentina 1890-1916», en *HAHR*, 72:1, 1992. Para el caso del Brasil, cfr. Borges, D.: «Puffy, ugly, slothful and inert. Degeneration in Brazilian Social Thought, 1880-1940», en *HAHR*, 73:3, 1993. También Rusker, Udo: *Nietzsche in der Hispania*, Bern, 1962.

²¹ Elizabeth Anne Schlomann Lowe («The Temple and the tomb: the urban tradition in brazilian literature and the city in contemporary brazilien narrative» (diss.), Nueva York, 1977), ha identificado en la literatura del Brasil (especialmente en Marques Revelo y Antonio de Alcántara Machado) la mezcla metropolitana con la «carnavalización», en términos de Bachtin.

²² Cfr. Romero, Vicente: «*Der Untergang des Abendlandes*» et le latinoamericanisme de l'entre deux guerres 1919-1939, París, 1989. La influencia del pesimismo antimodernista alemán en la cultura mexicana ha sido destacada por Schmidt, Henry C.: *The roots of Lo Mexicano. Self and society in mexican thought, 1900-1934*, Texas, 1978; también Franco, Jean: *La cultura moderna en América Latina*, México, 1971. Ernesto Quesada reivindicó la mezcla indígena-europea como fuerza motora de la siguiente etapa de la historia humana en *Der kommende Kulturzyklus*. En Chile, la influencia de Spengler fue notable en Molina, Enrique: *Por los valores espirituales*, Santiago, 1925 (cit. en John Reid, ob. cit.).

²³ Cfr. Ruske: ob. cit.

²⁴ Mediante el uso del adjetivo *farbigen*, Oswald Spengler alude a los «coloreados» o «de color»

para designar a los pueblos no europeos. Cfr. *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, Munich, 1931. Spengler se refirió específicamente a la cultura latinoamericana en «Das Alten der amerikanischen Kulturen», artículo publicado en el número de *Iberoamerikanisches Archiv* (7, 1933–4) en homenaje a Ernesto Quesada; en la misma revista, W. Lehmann hace un exhaustivo desarrollo del concepto en *Die Zukunft Latein-Amerikas*.

²⁵ El racismo pesimista latinoamericano tuvo amplia difusión en el ensayo y en la literatura. En relación con los autores mencionados: Bunge, Carlos Octavio: *Nuestra América*, Buenos Aires 1903; Arguedas, Alcides: *Pueblo enfermo*, 1909 y *La danza de las sombras*, Barcelona, 1934; González Calderón: *Las democracias latinas de América*.

²⁶ Zimmermann, Eduardo: op. cit. Aquí lo ha mostrado (Cfr. Nye, Robert A.: *Crime, Madness and Politics in Modern France: the medical concept of national decline*, Princeton, 1984) en función de las ideas conectadas de «degeneración» y «pureza»; otros como Carlos Pellegrini, el citado Quesada o el redactor del segundo Censo Nacional (1898), Gabriel Carrasco, reivindicaban el *melting-pot*.

²⁷ Rojas, Ricardo: *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, 1924; Palacios, Nicolás: *Raza chilena*, Santiago de Chile, 1904; Vasconcelos, José: «La raza cósmica», en *OOCC*, México, 1958; *Ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, 1952; y *Plenitud de América*, Buenos Aires, 1952 (particularmente «Raza y cultura hispánica»).

²⁸ Cfr. también Quesada, E.: ob. cit.

²⁹ «Espíritu Moderno» y «Estética da vida».

³⁰ «La edad de oro», 3–4, Nueva York, 1889.

³¹ Las posiciones de Alejandro Christophersen fueron conocidas a través de publicaciones en *Caras y Caretas* («La arquitectura colonial y su origen», 1910) y en la *Revista de Arquitectura* («Rumbos Nuevos», 1, 1915; «La arquitectura colonial y su

origen», 10, 1917; «A propósito del arte colonial», 15, 1918). *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, 1893. En cuanto a la posición de Christiano Das Neves, cfr. su «Considerações sobre a arquitetura tradicional do Brasil», cit. en Lemos, Carlos A. C.: «El estilo que nunca existió», en Amaral, Aracy: ob. cit. Carlos Lemos ha desarrollado más detalladamente la disputa de das Neves con Severo en *Alvenaria Burguesa*, San Pablo, 1989.

³² La opinión de Leopoldo Lugones en *El Imperio Jesuítico*, Buenos Aires, 1904. Fernández de Lizardi es citado por Jorge Alberto Manrique en «México se quiere otra vez barroco», en Amaral, Aracy: ob. cit. También es destacable la similitud entre la operación de valorización propuesta por el gobierno argentino a Lugones con la llevada a cabo en México con idéntico propósito y resultados por Manuel Revilla.

³³ De Noel, Martín: *Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, Buenos Aires, 1921; *Fundamentos para una estética nacional*, Buenos Aires, 1926; y *Teoría histórica para la arquitectura virreinal*, Buenos Aires, 1932.

³⁴ El eclecticismismo anticlásico de Martín Noel se manifiesta especialmente en su *Fundamentos...* ob. cit., pero también es evidente en su *Teoría histórica...* ob. cit. y sus otras obras. Margarita Gutman («Martín Noel, una indagación en el patrimonio americano», en Amaral, Aracy: ob. cit.; «Noel: ese desconocido», *Anales del Instituto de Arte Americano e investigaciones estéticas* «Mario J. Buschiazzo», 25, Buenos Aires, 1987, y otros trabajos) ha señalado el método compositivo ecléctico utilizado por Noel en sus obras —paradigmático el Pabellón Argentino en la Feria de Sevilla, 1928—, sin comprender la condición transitoria que se atribuían las mezclas eclécticas. Ramón Gutiérrez, quien ha catalogado a Noel alternativamente como hispanista («Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense», 1971) y

americanista («El neocolonial en el Río de la Plata», 1994, en Amaral, Aracy: ob. cit.) también ha destacado su eclecticismo (1971), aunque inexplicablemente no lo integra a los componentes de una línea que llama «de los neocoloniales eclécticos» (1994). El eclecticismo de las arquitecturas de Ricardo Malachowski, claro intento de conciliación de composición y carácter, ha sido presentado por Belaunde, Pedro: «Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales», en Amaral, Aracy: ob. cit. La relación entre eclecticismo y «crisol de razas» americano planteada por Alexandre Albuquerque en San Pablo es destacada por Lemos, Carlos: op. cit.

³⁵ Cfr. Portantiero, Juan Carlos: *Estudiantes y política en América Latina. 1918–1938. El proceso de la Reforma Universitaria*, México, 1978. También FUBA: *La Reforma Universitaria*, Buenos Aires, 1926; Rivera, Enrique: *La Reforma Universitaria*, Buenos Aires, 1956.

³⁶ Gutiérrez, Ramón: ob. cit., ha mostrado la estrecha relación existente entre la generación que participa del proceso reformista y la revisión y valorización de la Arquitectura del período de dominación hispánica. Esta incidencia puede observarse en la publicación de la *Revista de Arquitectura* conjuntamente por la Sociedad Central de Arquitectos y el Centro de Estudiantes de Arquitectura en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la Reforma.

³⁷ Cfr. especialmente Mariano Filho, José: *Estudos da arte brasileira, Río de Janeiro*, 1942; *Debates sobre estética y urbanismo*, Río de Janeiro, 1944.

³⁸ La relación entre los modernistas y los distintos nacionalismos en el Brasil ha sido estudiada por Rachum, Ilan: *Nationalism and revolution in Brazil, 1922–1930. A study of intellectual, military and political protesters and of the assault on the Old Republic* (diss.), Nueva York, 1970. Los vínculos entre «antropofagia» brasileña y la vanguardia internacional fueron examinados por Baitello Jun., Norval:

Die Dada-Internationale. Der Dadaismus in Berlin und der Modernismus in Brasilien, Frankfurt, 1987.

³⁹ En particular, el tema ha sido desarrollado por Neumayer, Alfred: ob. cit. Enrique Marco Dorta ha analizado «La influencia indígena en el barroco del Perú», en XXXVI Congreso de Americanistas, Sevilla, 1966. Otros trabajos presentan visiones menos «optimistas» de la participación indígena en las construcciones españolas: Villamaría, Judith y Juan: *Indian labor in Mainland Colonial Spanish America*, Delaure, 1975; Wachtel, Nathan: *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530–1570)*, Madrid, 1975; Rowe, John: «The Inca under spanish colonial institutions», *Hispanic American Historical Review*, 37, 1957.

No conozco investigaciones sobre la influencia del pensamiento de John Ruskin en la cultura latinoamericana. Sin embargo, sus ideas están presentes, y a veces de modo explícito, en muchos de los autores y arquitectos aquí citados. En relación con la literatura española del período, el tema ha sido tratado por Ritvak, Lily: *A dream of Arcadia. Antiindustrialism in Spanish literature. 1895–1905*, Austin–Texas, 1975.

⁴⁰ Villamarín, Judith y Juan: ob. cit. Gibson, Charles: *The Aztecs under spanish rule*, Stanford, 1964.

⁴¹ Crawford, Leslie: *Las Casas. Hombre de los siglos*, Washington, 1978.

⁴² Stastny: ob. cit.

⁴³ Muy particularmente refiere a la argumentación de George Kubler en «Indianismo y mestizaje», *Revista de Occidente*, 38, mayo, 1966.

⁴⁴ Adolfo Best Maugard en México: «Ministerio de Educación Pública: El método Best Maugard», México, 1923, cit. en De Anda Alanis, Enrique X.: *La arquitectura de la Revolución Mexicana*, México, 1990; Rojas, Ricardo: *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, 1930; Nadal Mora, Vicente: *Arte ornamental americano autóctono*, 1935; Dávila Carson, Roberto: «De nuestra arquitectura del pasado», *La Portada*, Santiago de Chile, 1927.

- ⁴⁵ Adolfo Best Maugard en México, ob. cit.
- ⁴⁶ Rojas, Ricardo: ob. cit.; Nadal Mora, Vicente: ob. cit.; Dávila Carson, Roberto: ob. cit.
- ⁴⁷ Kubler, G.: ob. cit.
- ⁴⁸ Especialmente a lo largo de la década del '30 se conocen distintos libros y publicaciones «antimaquinistas», como las de Guido, Ángel: *La Machinolatric de Le Corbusier*, Buenos Aires, 1930; Velarde, Héctor: *El Diablo y la Técnica*, Madrid, 1935; Mata Martínez, Humberto: *Doctrina y Técnica. Influencia de la técnica en la cultura contemporánea*, Quito, 1936. Otros trabajos asumen una posición favorable pero expresan fuertes dudas acerca del funcionalismo radical: Arai, Alberto: *La nueva arquitectura y la técnica*, México, 1938; Obregón Santacilia, Carlos: *El maquinismo, la vida y la arquitectura*, México, 1939; Müller-Bergh, Klaus: «El hombre y la técnica; contribución al conocimiento de las corrientes vanguardistas hispanoamericanas», *Revista Iberoamericana*, 118-9, 1982. El «antimaquinismo» y el vago ruskinianismo de Mariátegui pueden verse en «Arte, Revolución y Decadencia», *Amauta*, 3, 1926, o en «El proceso de la instrucción pública», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, 1956.
- ⁴⁹ Cfr. Ancell, Carlos: *La biblia de piedra*, Buenos Aires, 1924.
- ⁵⁰ Cfr. Baxter, Sylvester: ob. cit.
- ⁵¹ Cfr. Costa, Lucio: «Documentação necessaria (1937)», *Sobre Arquitetura*, Porto Alegre, 1966.
- ⁵² Weitze, Karin: *California's Mission Revival*, Los Ángeles, 1984.
- ⁵³ Revilla, Manuel: *El Arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, 1893.
- ⁵⁴ Noel, Martín: *Fundamentos...* ob. cit.
- ⁵⁵ Ídem.
- ⁵⁶ Lugones, Leopoldo: *El imperio jesuítico*, Buenos Aires, 1904.
- ⁵⁷ Ídem.
- ⁵⁸ Noel, Martín: *Contribución...* ob. cit.
- ⁵⁹ Ídem.
- ⁶⁰ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estética*, Siglo XX Editores, Buenos Aires, 1985.
- ⁶¹ Noel, Martín: *Fundamentos...* ob. cit.
- ⁶² Ídem.
- ⁶³ Ídem: *Contribución...* ob. cit.
- ⁶⁴ Ídem.
- ⁶⁵ Ídem: *Fundamentos...* ob. cit.
- ⁶⁶ En muchas oportunidades es manifiesta la referencia de sus razonamientos a los del filósofo francés. A veces es explícita, como en su conferencia «Apariencias Arquitectónicas», pronunciada en la Sociedad de Conferencias. Cfr. Acevedo, Jesús T.: *Disertaciones de un arquitecto*, México, 1920.
- ⁶⁷ Ídem: «Ventajas e inconvenientes de la carrera de Arquitecto», en *Disertaciones...* ob. cit.
- ⁶⁸ Ídem: *Apariencias...* ob. cit.
- ⁶⁹ Ídem: *Ventajas...* ob. cit.
- ⁷⁰ Ídem.
- ⁷¹ Ídem: «La arquitectura colonial en México», en *Disertaciones...* ob. cit.
- ⁷² Ídem.
- ⁷³ Riegl, August: *Stilfragen*, Berlín, 1893.
- ⁷⁴ Ídem: *Die Spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn*, Viena, 1901.
- ⁷⁵ Kronfuss, Juan: *Arquitectura Colonial en la Argentina*, Buenos Aires, 1921. Todas las citas de Kronfuss que siguen corresponden a este trabajo.
- ⁷⁶ «Wekleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister/ und bauen dich, duhohes Mittelschiff. /Und manchmal kommt ein ernster Hergereister,/ geht wie ein Glanz durch unsure hundert Geister/ und zegit uns zitternd einenneuen Griff.» Rilke, Reiner Maria: «Das Stundenbuch»; 1. Buch: «Von mönchischen leben», en *Werke*, Leipzig, 1963.
- ⁷⁷ Mariscal, Federico: *La patria y la arquitectura nacional*, México, 1915; Ramos Mejia, Isaías: *La expresión histórica de una arquitectura nacional*, Buenos Aires, 1918; Kronfuss, Juan: ob. cit.; Acevedo, Jesús: *Disertaciones...* ob. cit.; Severo,

Ricardo: *A Arquitetura tradicional no Brasil*, Río de Janeiro, 1918.

⁷⁸ Revilla, Manuel: ob. cit.; Lugones, Leopoldo: ob. cit.; *Iglesias Mexicanas; descripción ilustrada de los principales y más históricos templos de la República Mexicana*, México, 1920; Mena, Ramón y Rangel, Nicolás: *Churubusco–Huisilopochco*, México, 1921; Cossio, José Gabriel: *El Cuzco histórico y monumental*, Lima, 1924; García, J. Uriel: *Guía histórico artística del Cuzco, homenaje al centenario de Ayacucho*, Lima, 1925.

⁷⁹ Hary, Pablo: *Construcciones coloniales de Córdoba. Memoria de la Segunda Excursión*, Buenos Aires, 1919; Ranzini, Felizberto: *Estilo colonial brasileiro*, San Pablo, 1927.

⁸⁰ Sobre los temas de la «Nueva historia» en Latinoamérica, cfr. Jaramillo Uribe, Jaime: «Frecuencias temáticas en la historiografía latinoamericana», en *América Latina en sus ideas*, México, 1986. En *Argentina*, cfr. Devoto, Fernando: «Entre Taine y Braudel», Buenos Aires, 1992.

⁸¹ Cfr. Miguez, Argeri, Bjerg, Otero: «Hasta que la Argentina nos una: reconsiderando las pautas matrimoniales de los inmigrantes, el crisol de razas y el pluralismo cultural», en *Hispanic American Historical Review*, 71:4, 1991; Szuchman, Mark: «The limits of the Melting-Pot in Urban Argentina: Marriage Patterns and Inmigrant Assimilation in Buenos Aires, 1882–1923», en *HAHR*, 60:1, 1980; Cara-Walker, Ana: «Cocoliche: the art of assimilation and dissimulation among italians and argentines», *Latin American Research Review*, XXII: 3, 1987.

⁸² Sobre la valoración del plano y los contenidos nacionalistas en la obra de Wölfflin (especialmente en *Italien und das deutsche Formgefühl*), cfr. Lurz Meinhold: *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worm, 1981.

⁸³ Guido, Ángel: *La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin*, Rosario, 1927. Cfr. además: Guido, Ángel: *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial*, Rosario, 1927; *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Rosario, 1927. Considerablemente más tarde, esa influencia se nota aún en Costa, Lucio: ob. cit.

⁸⁴ Guido, Ángel: *La arquitectura hispanoamericana...* ob. cit.

⁸⁵ Stastny: ob. cit.

⁸⁶ El debate sobre el «estilo propio» adquirió un lugar oficial en el Congreso Panamericano de Arquitectos III, «Actas», Buenos Aires, 1927.

⁸⁷ Adrián Gorelik, Jorge Liernur, hemos analizado el tema en el caso de Hannes Meyer en *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México*, Buenos Aires, 1993.

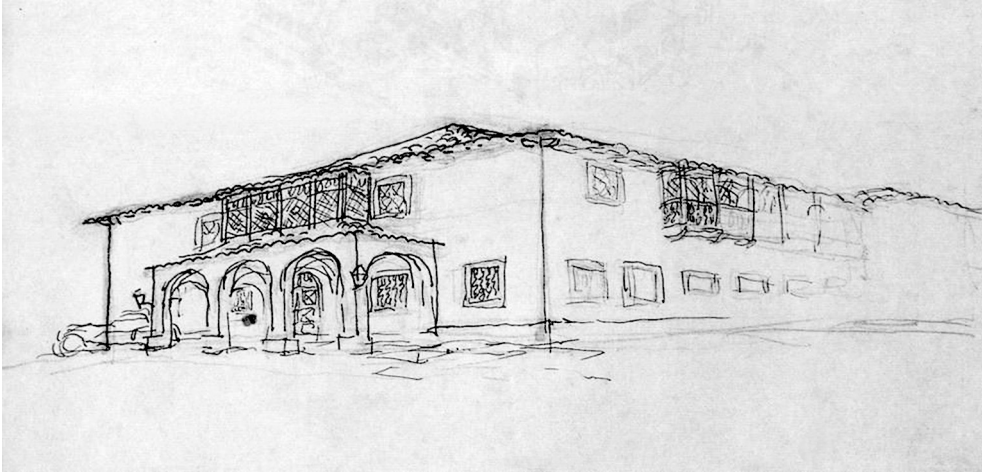
⁸⁸ Zola Díaz Peluffo: *Ideas fundamentales de Torres García*, Montevideo, 1982. La relación con las ideas de Worringer es evidente en Torres García, Joaquín: *Raison et Nature*, París, 1936; *La tradición del hombre abstracto*, Montevideo, 1938; *Universalismo constructivo*, Buenos Aires, 1944.

⁸⁹ Salgado, Plinio: *A quarta humanidade*, Río de Janeiro, 1934; *Despertemos a Nação*, Río de Janeiro, 1935.

⁹⁰ Ferrari, Claudio: «Arquitectura neocolonial en Chile. 1915–1945», en Amaral, Aracy: ob. cit.; cfr. González Cortázar, Fernando: «Tres arquitectos mexicanos», *México en el arte*, 4, México, 1984).

⁹¹ Sobre las relaciones entre populismo europeo y la Arquitectura latinoamericana, cfr. mi «A new world for the new spirit: Twentieth-Century Architecture's discovery of Latin America», *Zodiac*, 8, Milán, 1992.

⁹² Daher, Luiz Carlos: *Architettura e Expresionismo. Notas sobre a estetica do Projeto expresionista, o modernismo e Flavio de Carvalho* (diss.), San Pablo, 1979.



*Lucio Costa.
Casa E.G.
Fontes.*

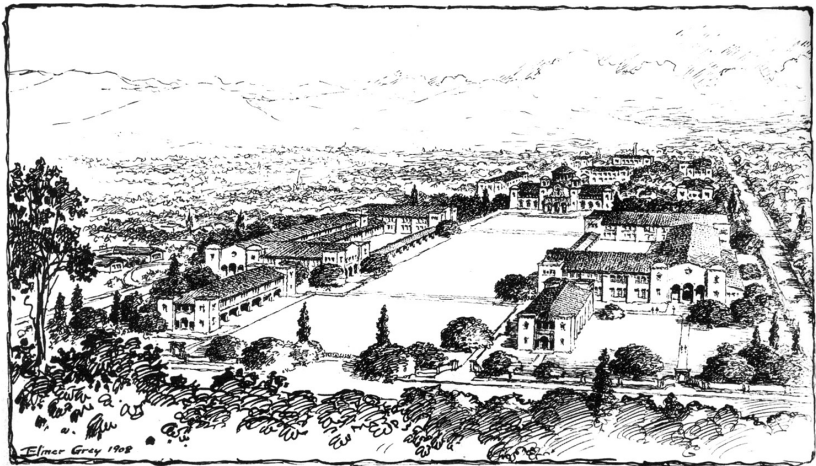


*Casa Numa
de Oliveira,
São Paulo.
Ricardo Severo.*

Dibujo de
Juan Kronfuss.



Universidad
de Stanford.
Shepley, Rutan
and Coolidge.



Capítulo 7.

Río de Janeiro y Buenos Aires, 1880–1930.

Observaciones sobre algunas similitudes y diferencias entre dos procesos de metropolización en América del Sur ¹

Metrópolis

¿En qué medida, con su forzada incorporación a los procesos de modernización, su escaso grado de desarrollo capitalista y lo restringido de su existencia más allá de los límites de su espacio, las ciudades que aquí nos ocupan se conformaron como verdaderas metrópolis? La respuesta a esta pregunta puede buscarse analizando cada caso de manera aislada, y esta tarea ya ha sido encarada; pero el paralelo que trataremos de esbozar puede servirnos para aportar a esa respuesta algunos matices de otro modo difícilmente perceptibles. Para poder encararlo con mayor consistencia, hemos elegido referirlo a las ideas sobre la «Metrópolis» expresadas por Georg Simmel en su famoso texto *La Metrópolis y la vida del espíritu* (*Die Grosstadt und das Geistesleben*), escrito en 1903. Simmel consideraba allí a la metrópolis como un nuevo fenómeno para cuya comprensión no bastaban los conceptos que servían para el estudio de las ciudades en su estado anterior.² La metrópolis *simmeliana* es, ante todo, la expresión del triunfo absoluto de la economía monetaria, y con ello de la liquidación de las diferencias basadas en los Valores y de los límites entre lo humano, las cosas y las esferas de acción. Mientras que en la ciudad tradicional

o en los pequeños pueblos existe un núcleo de sentido que organiza los seres, cosas y acciones, en la metrópolis éstos fluyen librados a sus propias dinámicas como parte de los ciclos del dinero. En el pequeño pueblo ese núcleo está compuesto por creencias, tradiciones, memorias compartidas, mientras que en la metrópolis esas creencias, tradiciones y memorias se disuelven por completo.

Habría que agregar que, en tanto producto fundamental del desarrollo capitalista, la metrópolis es el punto del territorio donde el proceso de producción, circulación, cambio y consumo de las mercancías se concreta de manera más acelerada. En este sentido, las transformaciones *haussmannianas* de París deben ser leídas, en primer lugar, como reestructuraciones del tejido de la ciudad para hacer de ella la máquina perfecta donde ese proceso tendría lugar. Y esto debería ser tenido en cuenta a la hora de comparar nuestras ciudades con lo ocurrido en la «metrópolis» por antonomasia, la capital de Francia y del siglo XIX. Más aún: Italo Insolera ha sido de los primeros en advertir que, por encima de las funciones de segregación social, control militar y «embellecimiento», la acción de Haussmann tuvo un papel activo en el ciclo del capital. Ha sido observado que el autor italiano «le asignaba un rol productivo a los bulevares *haussmannianos*, y proponía a la reforma parisina como inauguración, a través de la actividad fundiaria, del modelo de la industria-ciudad; Haussmann no sólo había organizado la ciudad como medio eficaz para la producción y la circulación de mercancías, sino que inventó la casa burguesa como mercancía inmueble; para ello es que nacen los bulevares, y ahí es cuando la industria-ciudad demuestra que está en condiciones de absorber competitivamente los capitales privados que hasta entonces se invertían en la producción industrial».³

En esta línea, la reforma haussmanniana ha sido leída asimismo con un rol más decisivo: como uno de los resortes que impulsaron la creación y desarrollo del capitalismo en Francia. En su estudio sobre esa reforma, David Jordan ha demostrado que el ciclo que comienza con los excedentes financieros producidos por las industrias y capitales vinculados al desarrollo ferroviario francés y europeo continúa en los créditos tomados por el gobierno francés para realizar las operaciones de París, se expande a los sectores beneficiados por las expropiaciones, continúa en la creación de nuevas industrias (textiles, químicas, mecánicas, de artículos domésticos, etc.) en los nuevos alrededores de la ciudad (que absorben con categoría de obreros a los artesanos desplazados del centro) y se cierra con la creación de nuevos hábitos de consumo y de distribución de mercancías facilitado por la construcción de los nuevos centros de compras, como «La Samaritaine».⁴

Es en este contexto ampliado de transformaciones que puede entenderse que la metrópolis no es solamente el lugar de la economía monetaria, sino que se completa por dos factores decisivos: la división del trabajo y la articulación con el mundo, más allá de sus propios límites. La inestable diferenciación que se origina en la división del trabajo, la pluralidad y la apertura, son los rasgos

que distinguen a la metrópolis, mientras que su tamaño en sí es una condición importante pero insuficiente para definirla.

Río de Janeiro y Buenos Aires tienen características muy diferentes, entre ellas mismas y en relación con el «modelo» parisino. Un rasgo que distingue a ambas ciudades en relación con tal modelo es que la fuente del crédito era en ambos casos externa y se localizaba especialmente en Londres. El destino de ese crédito estuvo en ambos casos principalmente orientado a las reformas de los puertos, adecuándolos a los requerimientos del comercio internacional. En Río, el 70% de los gastos totales de la reforma urbana fue determinado por las expropiaciones y por la transformación portuaria dirigida por Lauro Müller.⁵ El puerto de Buenos Aires consumió igualmente enormes recursos financieros: el presupuesto inicial fue de 3.000.000 de pesos oro (equivalentes a un dólar de ese momento), pero hacia 1895, sin que las obras estuvieran totalmente construidas, se habían gastado 26.000.000 de pesos oro.⁶ Al mismo tiempo, la capital argentina fue incorporando fábricas, transformándose de hecho en el centro industrial más importante de la República; según el Censo de 1914, sobre un total de 48.779 establecimientos industriales del país, se radicaban en ella 10.275, a los que habría que sumar la mayor parte de los 14.848 que figuraban dentro de la provincia de Buenos Aires pero que en rigor estaban localizados en la periferia de la Capital Federal. Si se tiene en cuenta que, para la totalidad de sus territorios, las provincias de Santa Fe y Córdoba —donde se localizan las otras ciudades que actualmente son consideradas industriales—, contaban respectivamente con 5.829 y 2.836 establecimientos, puede tenerse una idea de la enorme disparidad que había entre la Capital del resto del país.⁷ La economía brasileña se basaba en un esquema del mismo tipo que la argentina —exportación de productos agrarios e importación de crédito, *know how* y manufacturas— pero la importancia del desarrollo protoindustrial en Río fue menor que la de Buenos Aires, en tanto la capital brasileña cedió paulatinamente ese rol a favor de San Pablo, algo que fue registrado por el Censo de 1920, que indicó que para entonces esta última ciudad ya concentraba el 33% de la producción industrial anual de Brasil. Estas condiciones son importantes en la medida en que se vinculan a la población y por ende a la cantidad y calidad de la ocupación. La ocupación en la industria tuvo un crecimiento apenas sensible en relación con el conjunto de las actividades de Río, pasando del 29% en 1870 al 33% en 1920, en contraste con el avance de las «profesiones liberales» y el empleo público.⁸

La existencia de la metrópolis «más allá de sus fronteras» es lo que permite que la ciudad se constituya en un polo de atracción de multitudes provenientes no solamente del espacio nacional sino de todos los rincones del mundo. Por esa condición, que se sintetiza en la metáfora del faro, no obstante ser la capital de Francia, París puede ser considerada la metrópolis por excelencia del siglo XIX, ciudad de extranjeros en el significado más pleno del término.

La metrópolis simmeliana tiene otra característica física fundamental: es una estructura de trama abierta en la cual las calles, los parques e incluso los espacios cerrados e inviolables de la antigua aristocracia se ofrecen al uso libre de todos sus habitantes. Especialmente en las áreas centrales, pero también en sus periferias, es la trama abierta de calles y plazas de esa metrópolis lo que posibilita, alberga y conduce el flujo de las diferencias. Y es la constante transformación y movimiento de las diferencias lo que provoca el choque que aumenta la intensidad de lo que Simmel llama la «vida nerviosa» (*Nervenleben*) de sus habitantes. La exacerbación de la mentalidad racional (*Verstand*), pero también la energía producida por esa intensificación está en el origen de la revolución de la cultura moderna.

En cuanto a la composición de la población, en el Buenos Aires de 1887 el 52% de sus 433.375 habitantes era extranjero, y la proporción apenas bajó a un 49,3% de los 1.575.814 habitantes que la ciudad albergaba en 1914. Río pasó de contener a 528.290 habitantes en 1890 a 1.124.572 en 1920. Las diferencias son importantes: basta pensar que en 1890 el 55% de la población de la capital brasileña era recién llegado pero que ese porcentaje se componía por un 29% proveniente del exterior del país y un 26% del interior, un factor, este último, de escasísima importancia relativa en la Buenos Aires de esos mismos años. En rigor, la inmigración interna, mayoritariamente vinculada a la reciente abolición de la esclavitud, podría haber estado en condiciones de absorber los nuevos empleos creados por el crecimiento de las actividades urbanas, pero esos sectores debieron competir⁹ con la inmigración externa, favorecida principalmente por el propósito político/social/cultural de «blanquear» el Brasil. Sin apoyos oficiales que procuraran compensar en parte los sufrimientos de la barbarie esclavista y con pautas culturales totalmente ajenas a la sociedad capitalista, era obvio que este sector sería marginado.

En Buenos Aires hubo una actitud diferente hacia la inmigración extranjera puesto que las elites que organizaron a la Argentina moderna no preveían un destino urbano para esa inmigración sino que la imaginaban poblando el vasto territorio argentino. Fueron las obras públicas de infraestructuras y las obras de representación del Estado, emprendidas como consecuencia de la inyección de crédito y *know how* externo las que, sumadas a las inversiones de lujo en mansiones y servicios privados, actuaron como un imán para retener en la ciudad a esos inmigrantes, cuya mayoría, a la vez, podía disponer de escasos espacios dentro de una estructura agraria signada por el latifundio. Por añadidura, al menos durante el período que nos ocupa, la inmigración tenía un carácter inestable, no solamente porque muchos iban y venían de sus países en la época de las cosechas —la mitad de las personas llegadas a la Argentina regresó a sus destinos de origen—, sino porque aun las que decidían permanecer solían oscilar entre diferentes ocupaciones transitorias, agrarias y urbanas.

De todos modos, y con sus diferencias, es evidente que, a la manera de lo que ocurrió en Londres, Nueva York, París o Berlín, Río y Buenos Aires, se expandieron sobre la base de un enorme flujo de inmigrantes, y éste no es un dato menor, en tanto precisamente esa pluralidad de orígenes y esa condición externa están en la base del «desenraizamiento» que define a la nueva cultura metropolitana. Pero, ¿llegaban a ellas todo tipo de inmigrantes o solamente los que estaban sufriendo condiciones extremas de pobreza o persecución? ¿Verdaderamente se desplazaban todos sus habitantes de manera libre por el espacio público? ¿En qué medida sus elites estaban dispuestas a sostener y fomentar las máximas libertades y a garantizar sistemas abiertos de movilidad social en tanto factores que podían atraer también a los reformadores del espíritu que en otras partes estaban transformando los comportamientos, las ciencias, las artes, la filosofía, y en general los instrumentos de comprensión del mundo adecuándolos a las nuevas condiciones de la producción? ¿Era un rasgo metropolitano que intelectuales como Bilac condenaran como «exhibición vergonzosa» al carnaval y al Río pre-Passos como «antigua Bantulandia», precisamente cuando Picasso y los cubistas estaban «descubriendo» la potencia creativa de las máscaras africanas del Musée de l'Homme? Y, aunque a la capital argentina puede en ese momento atribuírsele mayores rasgos de apertura, ¿estaba contribuyendo a hacer de Buenos Aires una metrópolis la aprobación de la Ley de Residencia que permitía al Poder Ejecutivo nacional expulsar a cualquier extranjero a la menor sospecha de pensamientos o acciones disidentes?

La diferencia no se limita a una existencia teórica o incluso psicológica: en ella los diferentes «estilos de vida» o incluso la multiplicidad de sujetos «excéntricos» comparten un mismo espacio. En ese espacio físico determinado, la existencia material, el roce de los cuerpos, la cercanía, son lo que genera el temor, la antipatía y, por cierto, la actitud *blasé*. Ese espacio de coexistencia de las diferencias es el espacio público, compuesto por parques, plazas y calles, pero también por otros lugares no privados en los que esa coexistencia puede tener lugar. Maria Alice Rezende de Carvalho ha advertido muy lúcidamente el significado de los intentos de transformación de Río en relación con las concepciones subyacentes en la tendencia de desarrollo de la ciudad, identificando dos tendencias actantes a comienzos del siglo xx, la republicana y la monárquica: «Para éstos (los monárquicos) había un jardín que restaurar, en continuidad con la gran obra constructora del Imperio; para aquéllos (los republicanos) había un inmenso mercado a inaugurar, rompiendo con el pasado y lanzando los fundamentos de una nueva y moderna civilización. (...) Así, para la ciudad-mercado operaban las imágenes referidas a una *metrópolis moderna*, con sus experiencias de atomización de los individuos, generalización de las relaciones sociales gobernadas por el intercambio entre seres formalmente iguales, monetarización y destrucción de los patrones de interacción cara a cara, individualismo cuantitativo, anonimato,

multitud. Bajo la figura de una ciudad-Estado (el modelo monárquico), la vida social, en tanto puesta al margen del mundo público, permanecía referida a los valores de *aldeia*, en su versión comunitarista, solidaria, no competitiva, desregulada, sin que ello introdujese perturbaciones en la composición general del sistema del orden».¹⁰ No pueden dejar de resonar, en un lector porteño, las apelaciones a la «Gran Aldea» por parte de un sector de la elite de Buenos Aires, y la invención, con ello, de un pasado presuntamente armónico que se trataba de recuperar para enfrentar el «caos» metropolitano y su protagonista más temido, el «aluvión inmigratorio».¹¹

La cuestión capital

Aunque existen numerosos trabajos sobre el tema, no es frecuente advertir que para analizar ciudades como Río de Janeiro y Buenos Aires, además de observar los avatares de su construcción como metrópolis, es menester agregar su carácter de ciudades capitales.¹²

En el caso de Buenos Aires,¹³ a partir de su instalación definitiva como Capital de la República, fue necesario articular las transformaciones que se producían como resultado de su vertiginoso crecimiento como uno de los nudos del proceso internacional de expansión del capitalismo, con las obras y acciones requeridas para constituirse en ciudad sede del Estado nacional. Por eso, las políticas de su intendente Torcuato de Alvear no necesariamente, y no siempre, coincidieron con las del presidente Roca: los programas de ambos eran, en efecto, diferentes. Es cierto que los dos dirigentes estaban preocupados de igual modo por la expansión de las actividades portuarias, pero mientras el tema de la higiene, del equilibrio de los barrios periféricos, del decoro arquitectónico o de la expansión del negocio de los loteos de tierras articulados con la construcción de las líneas de transporte tranviario ocupaban el centro del interés del intendente, el presidente debía definir cómo construir la imagen del Estado nacional, de sus instituciones y de sus políticas —la de la educación en especial—, así como eran de su incumbencia exclusiva las relaciones con las empresas ferroviarias que estaban cubriendo todo el país y para las que Buenos Aires era el punto de llegada.

Aparece entonces una condición que separa los proyectos de modernización de las dos ciudades, de la cual una característica física puede dar cuenta fácilmente: a uno y otro extremo de la Avenida de Mayo se ubican el Parlamento Nacional y la Casa de Gobierno, mientras que la Avenida Central culmina en sus dos extremos en el mar. El hecho de que en la Constitución de la República Velha se incluyera el proyecto de construir una nueva capital de Brasil no es secundario para comprender estas consideraciones. La lista de los principales

edificios construidos como consecuencia de las transformaciones de Río incluye bibliotecas, teatros, museos e institutos. En Buenos Aires, a esto se debe agregar las de los tres poderes del Estado. La concentración de actividades productivas, portuarias, comerciales, culturales y administrativas fue sin dudas beneficiosa para la ciudad porque le otorgó la gran densidad metropolitana que la ha caracterizado a lo largo de todo el siglo xx. Pero simultáneamente, en comparación con Río, esa concentración también parece haber acarreado algunos rasgos que amenguaron una metropolización plena. Por un lado, porque en Río la cuestión de la «capitalidad» fue puesta entre paréntesis, o al menos remitida al cumplimiento futuro de la cláusula constitucional, dejando su resolución física plena y definitiva para cuando fuera posible construir la ciudad burocrática que, a la manera de Washington, preservaría a la política de los temporales de la sociedad.¹⁴ Las elites porteñas tuvieron en sus inicios una expectativa similar para Buenos Aires, apenas acrecentada con la adición de la función portuaria. La realidad desbordó esas expectativas, pero al menos hasta la década de 1930 sectores importantes del poder central continuaron imaginando que ese modelo de ciudad pequeña era posible y que la metrópolis era una enfermedad, un cáncer que había que combatir y extirpar. Todavía en *La Grande Argentina*, publicado en 1930, Leopoldo Lugones trazaba el mismo programa urbano de un núcleo pequeño: «Abandonada como todo al azar de su crecimiento, la Ciudad ha cobrado una extensión discontinua que torna excesivamente costoso su servicio municipal y policial. (...) Para gobernar la ciudad como es debido hay pues que limitarla con el fin de iniciar así su condensación; descentralizarla y descongestionarla de población desocupada y extranjera».¹⁵

Por otro lado, la concentración de los poderes económico, social y político en Buenos Aires dio forma a una modernización cultural de algún modo híbrida, en tanto ésta estuvo en manos de la elite «tradicional», la que debía ser al mismo tiempo custodia de los valores tradicionales que daban sustento a su posición dirigente y abanderada de las transformaciones y el «progreso». Pero mientras en Buenos Aires la búsqueda de una síntesis fue el vector que orientó la construcción de la cultura, en el plano del Estado y en el de la sociedad civil, Río parece haberse definido mucho más como espacio de convergencia en el que pudieron coexistir tanto fuerzas tradicionales del tipo de las emblemizadas por Bahía, como los impulsos de transformación radical que representaba San Pablo.

Paralelos premodernos

Transitorias «Cenicientas», lejos de San Salvador de Bahía la primera y de Lima la segunda, Río y Buenos Aires compartieron en los siglos iniciales de la

conquista ibérica de América la condición de localidades marginales, ubicadas muy al sur de los centros del poder político y económico de sus respectivas regiones. Pero de igual modo las dos ciudades se vieron colocadas, casi al mismo tiempo, a la cabeza de los enormes territorios de los virreinos de los que cada una formaba parte. El 19 de octubre de 1763 el puerto de San Sebastián de Río de Janeiro recibió al conde Antonio Alvaro de Cunha, el primer Virrey que habría de gobernarla, y el 8 de agosto de 1776 ocurrió lo propio con Pedro de Cevallos en el puerto de Santa María de los Buenos Ayres.

La paridad entre ambas ciudades, lo que da sentido a esta comparación, comienza con estos datos y se extiende mientras ambas tienen en común esa condición de capitalidad, discontinuada en el sur durante las luchas civiles del siglo XIX y en el norte por la creación de Brasilia. De todos modos, durante casi todo el siglo XIX la situación de ambas ciudades fue diferente y a veces hasta contrastante. Basta recordar que en 1808 comenzó para Río un largo período de relativa estabilidad política, expresada primero por la instalación del príncipe regente y futuro rey de Portugal, y luego, una vez regresado éste a Europa, por el reinado de Pedro II como emperador de un Brasil independiente hasta el establecimiento de la República en 1889. Mientras tanto Buenos Aires declaró su autonomía del rey español Fernando VII en 1810, y entonces comenzó una guerra contra fuerzas opuestas dispersas en el resto del territorio del virreinato, hasta que consiguió imponer la independencia a sus enemigos realistas en la ciudad de Tucumán, seis años más tarde. El conflicto entre los intereses de la ciudad–puerto y los del interior de la región hizo que la centralidad se mantuviera sólo hasta 1827. Desde entonces y hasta 1880, ese rol fue disputado a sangre y fuego. De manera que en rigor habría que decir que las dos ciudades recorren verdaderamente caminos paralelos en tanto capitales de Estados modernos sólo durante las ocho décadas posteriores a 1880. De ellas este libro da cuenta aproximadamente de la primera mitad, pero sería imponernos un límite demasiado formal ceñirnos a estas condiciones. Porque vale la pena advertir que buena parte de las transformaciones que tuvieron lugar a caballo del cambio de siglo debe mucho a unas miradas entre una y otra que comenzaron a cruzarse mucho antes, durante el siglo XIX.

Recordemos que en 1821, con 112.695 habitantes, Río ya se había convertido en la ciudad más poblada de Brasil, superando a San Salvador de Bahía. Buenos Aires, mientras tanto, contaba, según el Censo de 1822, con menos de la mitad de esa población: 55.416 habitantes. Pero la diferencia no es sólo de número: la llegada de la Corte a Río determinó la realización de numerosas obras que querían aportarle dignidad de capital monárquica; es más, de fulcro resistente a la oleada napoleónica, capaz incluso de albergar nobles de distintos orígenes exiliados de Europa. Buenos Aires, por el contrario, en 1821, bajo la conducción del partido rivadaviano, se convirtió, junto con los Estados

Unidos, en uno de los pocos centros mundiales en los cuales permanecían encendidos los fuegos republicanos e incluso jacobinos.

Como consecuencia del nuevo programa aristocrático para Río, Paulo Fernandes Viana llevó a cabo importantes transformaciones de la ciudad en su carácter de intendente designado por el príncipe regente. Ya en esos primeros años el viejo casco incorporó la Cidade Nova, y se sucedieron obras como la instalación de un nuevo acueducto (Río Maracanã), el arreglo del puerto, la Praça do Mercado, las Academias Militar, Naval, Médica y de Bellas Artes, y la Biblioteca Real, entre otras, además de numerosas y significativas residencias particulares. Asimismo, bajo sucesivas administraciones monárquicas —muy tempranamente en relación con Buenos Aires—, Río introdujo el primer ferrocarril (1854), los primeros transportes (*bondes*) públicos (1856) y las primeras obras cloacales (1855).

La guerra por la Independencia, por el contrario, dejó exhaustas las arcas de la sede del gobierno de las jóvenes Provincias Unidas del Río de la Plata. La Revolución no pudo siquiera construir una precaria escollera para proteger a los navíos, pero se empeñó, especialmente bajo la dirección del presidente Bernardino Rivadavia, en hacer de Buenos Aires una «ciudad regular» perfeccionando la ortogonalidad del trazado en manzanas para que constituyera un tablero neutro, a la manera de la igualdad que debía regir la construcción de la nueva sociedad. Sus obras fueron pocas pero significativas: la construcción de una fachada de «templo» (con alusiones a la democracia griega) para la vieja Catedral y el raro experimento de una Legislatura que expresara también la igualdad de los representantes del pueblo.¹⁶ Hasta 1852, la ciudad albergó la sede de las Relaciones Exteriores en representación de las restantes provincias, pero no era considerada ni funcionaba como capital nacional. Y por más que las Provincias Unidas decidieron conformar un Estado unificado con la Constitución de 1853, Buenos Aires no aceptó integrar esa unidad hasta que le fue definitivamente impuesta en 1880. Mientras tanto funcionó como capital de un Estado independiente y distinto del de la Confederación Argentina.

Fue recién entonces cuando, gracias a los crecientes nuevos recursos propios provenientes de las exportaciones y del crédito internacional, sus playas de tosca comenzaron a asumir formas portuarias modernas. El viejo fuerte español fue demolido y en su lugar y sus adyacencias se levantaron nuevas construcciones: la Aduana, los muelles (1855) de llegada de mercaderías y de pasajeros (dirigidas por el ingeniero Taylor), el correo, la cabecera ferroviaria. El proceso inmigratorio que poblaría el país había comenzado, y gracias a ello la población de la ciudad alcanzó en 1869 los 187.000 habitantes; y luego de la federalización, y al abrigo de la estabilidad política y el crecimiento económico, los mismos llegaron a ser 433.375 en 1887 y 1.575.814 en 1914. En Río, según el Censo de 1872, vivían 266.831 personas, 518.290 en 1890, 805.335 en 1906 y 1.124.572 en 1920.¹⁷

Paisajes

Para que queremos nós os arvores de Buenos Aires?

«A cidade», *G.N.*, 14–6–03.

Las geografías de Buenos Aires y Río no podían ser más disímiles. Chata una hasta el aburrimiento, extraordinariamente accidentada la otra; asomada al horizonte infinito de un río marrón la argentina, recogida en el cuenco de una protegida bahía marítima la brasileña; cubierta apenas la primera por pastos duros y juncos y envuelta la segunda por mil especies vegetales; riberas de tosca y barro en un caso, extensas playas de arena en el otro; sucesión de estaciones en la del sur, sol y lluvias tropicales en la del norte. Pero la historia de las dos ciudades no es una directa consecuencia de estas condiciones, como querían los positivistas que empujaron su construcción como metrópolis modernas. La imagen de esa geografía y sus valores como paisaje también representaron una construcción que fue instrumento y consecuencia de los procesos históricos.

Los accidentes del terreno protegían el asentamiento portugués de Río en los siglos iniciales, tal como el asentamiento español en Buenos Aires contaba a su favor con la chatura infinita que lo rodeaba. Sólo más tarde, cuando ambas ciudades tuvieron que expandirse, esos factores comenzaron a pesar en un sentido más o menos favorable. Para Río, su geografía única de morros, innumerables pequeños ríos, bañados y lagunas, fue, con los románticos, leída en el código instalado por Alexander von Humboldt. Como una superación de la aproximación parcializada, coleccionista, que tenían las visiones anteriores, Humboldt introdujo la perspectiva del paisaje como un todo, y en particular del paisaje tropical como la expresión en la naturaleza de la «noble sencillez y grandeza serena» que caracterizaban en el mundo humano a su máxima expresión en la Grecia clásica.¹⁸ Como lo observara Mary Louise Pratt en su estudio sobre la mirada de los viajeros «imperiales», esa naturaleza «no (es) la naturaleza accesible, recolectable, reconocible, categorizable por los linneanos, sino una naturaleza impresionante, extraordinaria, un espectáculo capaz de sobrecoger la comprensión y el conocimiento humanos».¹⁹ En clave «sublime», la de esos románticos tampoco es «una naturaleza que espera sentada que la conozcan y la posean, sino una naturaleza en acción, dotada de fuerzas vitales, muchas de las cuales son invisibles para el ojo humano».²⁰

En cambio, en la segunda mitad del siglo XIX, la introducción de los paradigmas positivistas haría del paisaje tropical un problema. Para la generación de Silvio Romero, Tobias Barreto, Clóvis Babilacqua, Araipe Júnior y José Verissimo,²¹ la maravilla era más bien un obstáculo a la civilización. Frente a la bahía de Guanabara, el conde Joseph Artur Gobineau consideraba con justicia:

«No existe en el mundo escenario natural más magnífico», pero por eso mismo —justificando sus teorías de la superioridad nórdica—²² opinaba que «los brasileños eran incapaces de realizar el esfuerzo civilizatorio». La justificación positivista del dominio colonialista europeo se basaba en ese dato. Como lo expresó Henry Thomas Buckle en su *Historia de la civilización en Inglaterra*, eran las condiciones naturales las que condenaban a unos al éxito y a otros al fracaso: en su esquema, Brasil ocupaba el polo opuesto al de su propio país.

En este contexto de ideas, la misión de la elite republicana que, encabezada por Pereyra Passos, transformó a Río, tenía un carácter fáustico: cambiar el territorio para romper la «maldición» del sitio.²³ Al comparar a Río de Janeiro con Buenos Aires, el poeta Olavio Bilac se atrevía a entrever la posibilidad de esa empresa. «Tú eres la hija amada de la Naturaleza —escribía—; para hacerte feliz, la Suerte quiso abrigarte a la sombra del peludo verde de las más bellas montañas de la tierra, y extendió a tus pies el tapete ondulado de las más hermosas aguas y abrió sobre ti la gloria fulgurante del más lindo pedazo de firmamento. Para Buenos Aires, la naturaleza fue una seca e implacable madrastra: la dejó como una huérfana, abandonada y triste, en la torturante melancolía de una planicie infinita, sin la sobra de un *outeiro*, sin la frescura de una cerca verde, con los pies bañados en el agua barrosa de un río escaso. Y todo cuanto la desheredada hoy posee es obra de su coraje, de su desesperado esfuerzo, de su ruda labor sin tregua. Cuando te decidas a ser una ciudad decente, ¿qué asombro no serás, Sebastianópolis, respondiendo con un poco de trabajo a la generosidad con que Dios te trató?». ²⁴

La observación de Bilac no era ajena a la de los modernizadores de Buenos Aires. La cuadrícula infinita e igual como prolongación de la monotonía del paisaje de la llanura y como expresión de la peor herencia de atraso de la dominación española era un *topos* instalado desde los escritos y la prédica de los más conspicuos representantes de la transformación que tomó forma a partir de 1880. Domingo Faustino Sarmiento encarnó como ninguno ese repudio, que por mucho tiempo se empeñó, al revés que Río, en fabricar un paisaje para Buenos Aires. Por momentos Sarmiento creyó poder encontrar ese paisaje en las «pintorescas» riberas del Riachuelo;²⁵ pero su gran proyecto sería la construcción de una Ciudad Nueva en torno a una naturaleza civilizada: Palermo.²⁶

En este sentido, podemos decir que las transformaciones de Río a partir de Pereyra Passos y las de Buenos Aires a partir de Torcuato de Alvear se caracterizan, además de por sus similitudes, por dos importantes diferencias. Las similitudes son más que evidentes: las transformaciones portuarias, la construcción de nuevas infraestructuras de saneamiento y el trazado de una avenida central (de Mayo en Buenos Aires y Central en Río). En cuanto a las diferencias, la primera es que en la capital carioca se trató de un conjunto de acciones que abarcó una entera zona del casco preexistente, especialmente mediante el ensanchamiento

de las calles que lo componían, cosa que en Buenos Aires no ocurrió. La segunda es que el embellecimiento paisajístico en Río afectó a la franja costera mediante la expansión de los *aterros* (rellenos) y con ellos de las áreas públicas, mientras que en Buenos Aires lo que se llevó a cabo en este aspecto fue la creación de parques públicos en numerosos barrios de la ciudad.

Si se unen estas diferencias, podrá advertirse que ambas ciudades no estaban experimentando procesos sociales similares. Junto con la demolición de buena parte de un sector del centro de Río, el embellecimiento costero concentrado en las zonas más ricas dio a la transformación carioca un carácter menos equilibrador que el que aportaban a Buenos Aires las medidas señaladas. En este sentido el proceso porteño incorpora elementos «norteamericanos» a la matriz parisienne. La grilla extendida a todo el territorio de la Capital Federal debe leerse como un intento de introducir en el mercado un instrumento regulador, mientras que los parques tienen que ser entendidos no sólo como accidente paisajístico, sino como medio de nivelación social de los desequilibrios del mismo mercado.²⁷ La expansión de la clase media y la importancia de las organizaciones sociales y obreras en la capital argentina son algunos de los factores que pueden explicar lo ocurrido.

En tanto sede de una «mediocridad» que rechazaba, la elite de la vanguardia cultural leyó negativamente la grilla y su condición de reflejo de la monotonía del paisaje de la llanura. En la revista *Martín Fierro* se lee: «Cada ciudad tiene su sino, como cada hombre su manera de fumar. El sino de Buenos Aires es la fealdad. Cuando se fundó los dioses dijeron: démosle el damero, el monumento a Colón, las obras de Paynot, el monumento a los Dos Congresos, etc. etc.». Es que la grilla constituía una poderosa plataforma de nivelación social, a la que habría que agregar el alto grado relativo de educación primaria que caracterizaba a la población porteña, igualándola y creando de hecho contactos entre los distintos sectores: en 1914 había en Buenos Aires 230.000 niños en edad escolar, de los cuales el 83% estaba inscripto en las escuelas, a las cuales asistía efectivamente el 64%.²⁸

En contraste, en Río la geografía y la tradición cultural habían determinado simultáneamente una expansión sin regularidad alguna. El escritor y periodista Alfonso Henriques de Lima Barreto decía en relación con el trazado de los suburbios cariocas: «Nada más irregular, más caprichoso, más sin plano alguno, podía ser imaginado. Las casas surgían como sembradas por el viento, y siguiendo a las casas así se hicieron las calles. Algunas comienzan como boulevares y terminan estrechas como callejones: dan vueltas, círculos inútiles, parecen huir del alineamiento recto con un odio tenaz y sagrado».²⁹

Del centro a los suburbios

Vale la pena observar la diferencia que separa a dos notables conflictos típicamente «urbanos» que ocurrieron con poca diferencia de fechas en ambas ciudades. En Río las manifestaciones por el boleto de *bondes*, en Buenos Aires la huelga de alquileres.

En 1890, el 20% de la población porteña vivía en conventillos, edificios compuestos por un conjunto de cuartos contruidos en torno a un patio o pasillo donde se hacinaban familias o grupos de personas. El desastroso estado higiénico de los conventillos provocó, como en muchos otros sitios, el desarrollo y expansión de epidemias que, como la de la fiebre amarilla en 1870, afectaron de manera indiscriminada a la población de Buenos Aires. En los años siguientes el número de ocupantes de los conventillos fue disminuyendo: 14,1% en 1904, 8,9% en 1919. La situación no era muy diferente en lo que se refiere a los *cortiços* de Río, en los cuales se alojaba en 1888 el 11,72% de su población: 31.272 personas que pasaron a ser más de 100.000 en 1890.³⁰ En Buenos Aires las reglamentaciones fueron acotando los conventillos poco a poco: en la década del '70 se determinó que no podían instalarse más de tres camas por cuarto; en 1875 se estableció la inspección municipal para los establecimientos de renta de más de cuatro habitaciones; en 1883 se dispuso que no podían emplearse materiales precarios; desde 1893 debió proveerse al menos una ducha para mujeres y otras para hombres, en tanto que en 1899 la provisión de duchas se elevó a una por cada diez habitaciones; y en 1904 se estableció la cantidad de retretes y otros servicios sanitarios mínimos en proporción a la cantidad de habitantes.³¹ La gran «huelga de inquilinos» de 1907 fue un movimiento dirigido a obtener precios más bajos en los alquileres de esas piezas de los conventillos, en la medida en que los sectores populares habitaban todavía principalmente en los barrios centrales de la ciudad.³² Hasta entonces, los viajes en tranvía a caballo constituían un lujo inaccesible para los trabajadores y eso explica la necesidad de habitar en los conventillos. Pero con la electrificación de este medio de transporte los pasajes cayeron a menos de la mitad de su valor;³³ no es posible comprender la ocupación del damero porteño y la formación de los barrios populares sin tener en cuenta esa transformación técnica.³⁴

En Río se dieron circunstancias algo distintas. Los pobres se manifestaron en varias oportunidades contra la elevación de los costos de transporte: en 1901 contra la *Companhia de São Cristovão*, en 1903 contra la Estrada de Ferro Leopoldina, en 1909 y 1910 contra la Light. Todavía en 1916 estalló una rebelión en la Estrada de Ferro Central do Brasil en oposición a una resolución de la empresa por la cual desde ese día los niños debían pagar pasaje en los trenes que llevaban al centro de la ciudad. Según Carlos Lessa, puede

atribuirse a este factor la relativamente débil expansión de Río durante la República Velha; a su juicio «entre 1861 y 1911 la población de los suburbios, como porcentaje de la población de Río, no creció». Si esto es correcto, es posible entender que, articulándose con un «exceso» de población en relación con las posibles fuentes de trabajo, se haya producido muy tempranamente la aparición y crecimiento de las *favelas*.³⁵ la primera, alrededor de 1900, en un morro frente al Ministerio de Guerra. El crecimiento de los suburbios (las zonas industriales y populares del norte de la ciudad) fue sin embargo cada vez más acelerado en los años que siguieron, cosa que ocurrió sin que simultáneamente se expandieran los servicios de agua y saneamiento: hacia la década del '20 solamente el 28% de la población de Río disfrutaba de las reformas de Pereira Passos.³⁶ Encerrados entre los morros y con frecuencia de dificultosa accesibilidad, los suburbios fueron descritos por Lima Barreto «como una larga franja de tierra que se extendía desde Rocha y São Francisco Xavier hasta Saporembea, bordeando las vías del Ferrocarril Central, donde uno podía encontrar inimaginables y todo tipo de modelos de habitaciones, desde casas hasta chozas, hasta cobertizos provisorios contruidos alguna vez para animales y convertidos luego en albergues para personas. Los recién llegados armaban estructuras en unas pocas horas durante la noche, que consistían en no más de cuatro postes unidos por vigas de madera y trabados por un tejido de bambú revocado con barro y yeso. Los más afortunados eran capaces de cubrir los lados de sus casas con chapas de zinc, pero la mayoría empleaba simplemente como paredes harapos encontrados en la basura, y cortinas colgando de parantes de bambú».³⁷

La Arquitectura: de la Academia y la Ingeniería, al arte nuevo, el neocolonial y el modernismo

La Historiografía de la Arquitectura tiene con los lectores una gran deuda que apenas está comenzando a saldarse y que puede resumirse en la falta de estudios profundos acerca de lo ocurrido en las corrientes más tradicionales de la disciplina en el período que interesa a este trabajo. En pocas palabras: despreciada a partir de ideas basadas en un modernismo que se pretendía como artífice de una ruptura absoluta con el pasado inmediato, la Arquitectura del siglo XIX ha sido identificada fácilmente mediante etiquetas como «historicista» o «eclectica», que resultan totalmente insuficientes a la hora de comprender los fenómenos en su particularidad.

En el caso de este paralelo entre Río y Buenos Aires no sirve de mucho decir que, especialmente en las últimas décadas del siglo XIX, se expandió en ambas ciudades un lenguaje arquitectónico «historicista» o generalizar a los

dos casos, como se ha hecho con frecuencia, la idea de la poderosa influencia «parisina». La primera diferencia es que, en efecto, la Academia de Bellas Artes de París contaba, en Río, con una tradición de expresión local que se remontaba a la Misión Francesa de 1816, y con ella a la poderosa presencia del arquitecto Grandjean de Montigny. A punto tal que, a diferencia de lo que ya estaba ocurriendo en San Pablo, todavía en 1884 Luis Schreiner, para adecuar la enseñanza de la Arquitectura a los requerimientos técnicos del momento proponía su incorporación a la Escuela Politécnica.³⁸ Como lo ha mostrado Yves Bruand, «la influencia francesa era todavía predominante en Río de Janeiro a comienzos del siglo xx».³⁹ En comparación con Río, la llegada a Buenos Aires de las tendencias francesas en Arquitectura fue bastante tardía. En primer lugar porque en la ciudad no se estudiaría la Arquitectura de forma autónoma hasta 1948. Antes de eso, el aprendizaje de la disciplina estaba vinculado al de la Ingeniería y, más específicamente, a lo largo del siglo xix, a la Ingeniería Topográfica. Por otra parte, cuando en torno a 1860 los arquitectos comenzaron a existir y ser reconocidos como tales la mayoría de ellos no había estudiado en Francia sino en Alemania. La hegemonía del gusto francés en Buenos Aires puede reconocerse más bien a caballo del cambio de siglo. Y debe hablarse de «hegemonía» y no de exclusividad, por cuanto la expresión de las declinaciones locales de los diferentes lenguajes de la Arquitectura a finales del siglo xix tuvo en Buenos Aires una gran amplitud. No solamente porque barrios enteros adquirieron una fisonomía «inglesa» a la sombra de la presencia británica en la expansión ferroviaria, sino porque colectividades como la española, la italiana o la alemana preferían contratar para las obras en que estaban involucradas a profesionales que de algún modo pudieran y supieran expresar esos rasgos nacionales. En 1910 los porteños podían incluso ufanarse de haber construido un «rascacielos» a la norteamericana: el Plaza Hotel.

Para comparar de manera sintética la diferente situación de ambas ciudades en este sentido puede resultar útil observar simultáneamente las arquitecturas de sus principales teatros, construidos en fechas similares. El teatro Colón, inaugurado en 1908, une las experiencias de dos arquitectos de origen italiano, Francesco Tamburini y Víctor Meano, con la de otro de origen belga y formación francesa, Julio Dormal. De aquí que, si bien su severo exterior es italianizante, su interior se vincula a la Ópera de París. En cambio, en el caso de Río, la obra inaugurada en 1909 se debe a Francisco de Oliveira Passos y se remite claramente, por su partido volumétrico y por su lenguaje, a las concepciones de la Arquitectura proclamadas por Charles Garnier.

Como es bien sabido, en Brasil el Arte Nuevo tuvo un más amplio y destacado desarrollo en San Pablo, especialmente en torno a las figuras de Ekman y Dubugras y con muchas otras manifestaciones anónimas que poblaron los nuevos barrios. Pero, siguiendo a Yves Bruand, puede decirse que «en Río el

Art Nouveau no conoció un desarrollo tan avanzado como el que alcanzó en (aquella ciudad)». ⁴⁰ En contraste, la pluralidad de la Arquitectura porteña se hizo especialmente notable en las numerosas manifestaciones del Arte Nuevo, tanto a través de figuras de primera línea como Francesco Gianotti, Virginio Colombo o Julián García Núñez, como de innumerables ejemplos de construcciones anónimas. No es posible aquí referirnos a todas, pero cabe recordar que el Arte Nuevo fue protagonista de la Exposición del Centenario de la Revolución de Mayo en 1910.

Una década más tarde, el lenguaje impulsado por el prefecto Carlos Sampaio para los edificios de los principales pabellones de la Exposición del Centenario de la Independencia del Brasil sería el «neocolonial». Como ocurrió en otras ciudades de América Latina sometidas a los vertiginosos e intensos procesos de metropolización, y con ello de pérdida o confusión de raíces culturales, de tradiciones, e incluso de los rasgos físicos de identidad, en Río y Buenos Aires se produjeron intentos de «recuperación» de un pasado idealizado como sede de armonía, de cohesión y de autenticidad.

Paradójicamente, en las décadas previas, a la hora de entrar en la modernidad, las dos ciudades habían estado entre las más feroces destructoras de los restos de ese pasado en tanto, como hemos visto más arriba, esos restos apenas testimoniaban la condición subordinada y periférica que las había caracterizado en los siglos precedentes.

No es de extrañar, por ello, que en ambos casos numerosos edificios heredados de ese pasado hayan sido demolidos sin hesitar. Todavía en 1920, y a pesar de las protestas que para entonces contaban con nuevos criterios de valoración, el prefecto Carlos Sampaio decidió destruir la iglesia de los jesuitas y el Hospital de San Zacarías como parte del arrasamiento del morro de Castelo, en sí mismo fulcro fundacional de la ciudad. Al comenzar el siglo xx, en Buenos Aires habían sido eliminados, entre muchas otras construcciones significativas de la época colonial, los restos del viejo fuerte de la ciudad, la recova que dividía la Plaza de Mayo y el propio Cabildo de la ciudad, fulcro en este caso del inicio de la revolución por la Independencia.

Pero la situación se tornó muy diferente en las primeras décadas del nuevo siglo, cuando las calles centrales de ambas ciudades eran recorridas por multitudes de una composición étnica y cultural bien diferente a la imaginada por las elites en los inicios de la modernización. Entonces comenzaron a hacerse sentir voces que reclamaban lo que en Buenos Aires el historiador Ricardo Rojas llamó la «restauración nacionalista», o lo que algunos años más tarde José Mariano Filho reivindicó en Río de Janeiro como aquella Arquitectura introducida en Brasil por el «colonizador portugués, viejo amigo del sol, (con) la experiencia secular de la raza, adquirida por el contacto con las civilizaciones orientales e instruida, sobre todo, por la experiencia morisca». ⁴¹

La gran «celebración» del estilo se produjo, como hemos dicho, con la exposición del Centenario. Como lo recuerda Carlos Kessel en su estudio sobre Sampaio, «lo que la revista *Fon-Fon* llamaba en 1921 un “fuerte sentimiento tradicionalista, palpitante de aspiraciones nacionales” conquistó a Carlos Sampaio, quien fue responsable por la adopción del neocolonial en los pabellones de Grandes Industrias, Aviación y Agricultura, Pequeñas Industrias, y Caza y Pesca».⁴² Y resulta paradójico que ese «sentimiento tradicionalista» se expresara en edificios que rememoraban los rasgos de la Arquitectura durante la colonia, luego de haber destruido algunas de sus principales expresiones originales. Para Kessel, «sea como modismo estético, sea como afirmación de un regreso a las raíces de la nacionalidad, el hecho es que el espacio creado en la Exposición reflejó la seducción ejercida sobre el prefecto —*ejemplo acabado de formación cosmopolita calcada en la cultura francesa* (destacado mío)— por el ideal nacionalista representado por el neocolonial».⁴³

En Buenos Aires, la Arquitectura «neocolonial» no tardaría en enfrentar sus aporías, las que resultaron evidentes cuando conceptos constructivos y decorativos emergidos en la condición cuasi-medieval y eminentemente rural de la colonia pretendieron ser aplicados sin riesgo al ridículo a la construcción de rascacielos y otras moles metropolitanas. El arquitecto Martín Noel (hermano del intendente de Buenos Aires y quien también había estudiado en la Academia de París), Ángel Guido, Héctor Greslebin, fueron algunos de sus representantes más conspicuos, y construyeron de ese modo numerosas residencias creando un lenguaje que se expandió por todos los barrios y niveles sociales. Todavía en 1937 se construía en este estilo la «fachada» de uno de los puentes de acceso a la ciudad, e incluso numerosos hospitales, escuelas y otros edificios públicos en el conurbano seguían empleando el estilo a comienzos de la década del '40.

De todos modos, las diferencias entre ambas condiciones culturales surgirían a la hora de procurar anclar la condición «nacional» de esas arquitecturas. Si se trataba de buscar ejemplos de una Arquitectura de algún «valor» en términos de las teorías vigentes a finales del siglo xix y principios del xx, Buenos Aires debía mirar hacia Lima. De igual manera, los habitantes de Río no podían dejar de sentir cierta envidia por los testimonios arquitectónicos de Ouro Preto o San Salvador. En el caso de Río, es evidente que para reivindicar el pasado en clave «portuguesa» —y por lo tanto latina, «romana»—⁴⁴ era menester considerar fuera de ese pasado, esto es sin Historia, a dos segmentos fundamentales de los ciudadanos del Brasil: los indígenas y los afroamericanos. Pero mientras que las tres componentes culturales heredadas tenían una poderosa presencia real en la cultura de la nueva «nación brasileña» que Río trataba de emblematicar, de Buenos Aires esas fuerzas preexistentes estaban prácticamente ausentes, porque en la cultura de la naciente «nación argentina» no solamente la capital

sino el conjunto del territorio habían sido marginales en el sistema del Imperio español en América y porque las poblaciones indígena y africana ocupaban un lugar minoritario en el conjunto social. Si en Río el barroco minero o bahiano no podía eludirse a la hora de buscar anclas en las producciones del pasado, en Buenos Aires había que encontrar un modo de justificar una herencia escasa y de evidente austeridad material y formal.

Armonías frustradas: los planes de Estética Edilicia y de Agache

El desarrollo de ambas ciudades prosiguió de manera vigorosa a lo largo de la década de 1920 y, en el marco del desarrollo experimentado por la disciplina urbanística, ambas administraciones juzgaron necesario, con diferencia de pocos años, realizar estudios «modernos» sobre el estado de los centros urbanos, de los cuales deberían deducirse planes integrales para su desarrollo futuro. Sólo que en esta oportunidad, es necesario destacarlo, ya no se trataría, como en los casos de las propuestas y acciones de Alvear y Pereira Passos, de reproducciones más o menos fieles de transformaciones ya llevadas a cabo en Europa. Por el contrario, debilitadas como consecuencia de la guerra de 1914–1918, en los años '20 la mayor parte de las ciudades europeas soportaba procesos de relativo atraso en lo que hace a puesta en marcha de planes generales. Y muy especialmente París. Como lo había anticipado Robert de Souza ya en 1913: «En el campo de los mejoramientos civiles, nuestras ciudades francesas han declinado al nivel de un inevitable estancamiento. (...) El futuro de nuestras ciudades está siendo comprometido por un crecimiento caótico de la periferia. ¡Y no hay señales de planes generales! ¡Ni el más ínfimo intento de completar o al menos respetar el apreciable trabajo de nuestros predecesores del siglo XVII! Nuestra tradición más reciente, la de Haussmann, fue muy importante, pero debería ser continuada...». ⁴⁵ En este sentido, los pasos dados por ambas administraciones deberían ser mejor apreciados, puesto que en ambos casos, aunque con diferentes responsabilidades, la participación de técnicos europeos en la redacción de los planes fue importante y también relevante el carácter extraordinariamente avanzado que suponían esas acciones en el contexto internacional.

En 1923, el intendente de Buenos Aires, Carlos Noel, conformó para eso una Comisión De Estética Edilicia integrada por representantes de diversas instituciones. ⁴⁶ A la Comisión se agregó la participación del paisajista francés Jean–Claude Nicolas Forestier, ⁴⁷ quien se ocupó en particular de planificar la expansión del parque de Palermo sobre el Río de la Plata y, en general, de resolver un importante conjunto de áreas verdes. La Comisión redactó un Proyecto Orgánico de Urbanización del Municipio que fue publicado en 1925 como un gran e ilustrado volumen. El Plan procuraba consolidar y completar

los principales sectores de la ciudad en torno a la Plaza de Mayo, de los dos Congresos y de Retiro, y establecía por primera vez una estrategia para el conjunto de la ciudad, extendiendo a la totalidad del territorio determinado por la ley de capitalización su área de acción. Siguiendo la línea iniciada por Benito Carrasco —quien desde la dirección de Parques y Paseos de la Ciudad había avanzado en este sentido en la década anterior—, mejoraba las vías de comunicación existentes entre los barrios y apoyaba su consolidación mediante la creación de nuevos parques con sus viviendas obreras adyacentes y otros servicios. Además de su función a escala barrial, las nuevas calles y avenidas tenían el propósito de completar una trama transversal al dominante esquema preexistente en abanico, con centro en la Casa de Gobierno. Sumada a la extensión y transformación del parque de Palermo como parque costero, la creación de esta nueva trama suponía dar a la metrópolis un nuevo frente sobre el Río de la Plata y proponía una ciudad organizada para los nuevos sectores populares.

Antonio Prado Junior, quien asumió sus funciones en 1926, encargó en 1927 a Alfred H.D. Agache la redacción de un Plano de Remodelación, Extensión y Embellecimiento de la ciudad, el cual fue concluido y publicado en 1930. Agache llevó a cabo sus estudios al frente de un equipo multidisciplinario del que formaban parte el ingeniero-arquitecto Gladosch, el ingeniero sanitarista Duffieux, los arquitectos-urbanistas Groer y Palanchon, y que contaba además, en calidad de asistentes, con los jóvenes Reidy y Correa Lima. Como lo expresó sintéticamente Luiz Paulo Conde,⁴⁸ el plano «abordaba (...) problemas emergentes, típicos de las grandes ciudades industriales modernas, como el transporte de masas (subterráneo) la navegación aérea, el proceso de empobrecimiento y la vivienda popular (...)». Pero quizás uno de los aspectos más destacables del plan es el hecho de que su autor «le confirió especial atención a la imagen de los espacios y conjuntos urbanísticos simbólicamente más representativos, como por ejemplo, el “Puesto de Comando” y la “Entrada del Brasil”, monumental explanada ajardinada concebida para la recepción de los visitantes extranjeros». Esto último era frecuente en otros planos de la época, no lo era tanto en línea con las propuestas de Saarinen para el *lakefront* de Chicago (1923) la idea del «Puesto de comando» concebido como un conjunto de rascacielos.

Comparando las propuestas de Río y de Buenos Aires, surgen diferencias en cuanto a este aspecto. En contraste con la contundencia con que era introducido en el Plan de Agache, en la capital argentina el tema metropolitano por excelencia del «comando burocrático» concentrado en zonas de altísima densidad estaba apenas esbozado por unos simbólicos edificios altos, más «torres» que rascacielos, localizados a ambos lados de la Plaza de Mayo.

Consideradas en tanto laboratorios de ensayo metropolitanos, ambas ciudades compartían para esa etapa un epílogo. Charles Édouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier y a esas alturas uno de los líderes más destaca-

dos de la Arquitectura moderna, viajó en 1929 a Buenos Aires y, cuando iba de regreso a Francia, se detuvo varios días en Río de Janeiro. Sin que se lo pidieran, Le Corbusier dibujó para ambas ciudades unos croquis de lo que, a su juicio, debía ser su futuro.

En un caso trazó con amarillo sobre un fondo azul una línea horizontal en cuyo centro colocó un grupo de cinco rectángulos. La línea representaba el horizonte, la unión del río y la costa de la llanura, tal como la había visto a su llegada desde el Río de la Plata; los rectángulos eran rascacielos de gigantesca altura que se alzaban muy por encima de los edificios de la ciudad. Para Río de Janeiro invirtió, casi exactamente, el esquema: dibujó con una línea continua varias formas erguidas y a éstas les intercaló, como cosiéndolas, una horizontal que atravesaba el dibujo de lado a lado.

Las dos ciudades quedaron marcadas por las luminosas intuiciones corbusianas. En las dos la Arquitectura interpelaba a la geografía al proponer que sólo gestos a esta escala podían contar cuando se trataba de enfrentar el fenómeno de la metrópolis. El cruce de las dos líneas a 90°, el signo más elemental, bastaba, según Le Corbusier, para rearticular la diversidad, la dispersión y el caos.

Cuando él estaba en viaje se produjo el *crack* en la Bolsa de Nueva York que inició la mayor crisis que el capitalismo había experimentado hasta ese momento. En 1930, sendos golpes de Estado derrocaron a los gobiernos constitucionales de Brasil y Argentina. Con el Golpe se descalabraron los regímenes que habían comenzado la construcción de ambos países mediante su incorporación a la economía mundial, y nuevas fuerzas se pusieron en juego. Los planes de la CEE y de Agache fueron dejados de lado, como parte de ese intento de orden del mundo al que ya no se volvería. Pero quizás porque tenían el engañoso encanto de simplicidad y el mito, las ideas de Le Corbusier no fueron olvidadas y empujaron transformaciones en el futuro, y basaron su potencia expresiva en oposición al horizonte. Las torres de Puerto Madero son un testimonio de ello en el caso de Buenos Aires. La cruz no se concretó en Río, pero ¿acaso no partió de Copacabana el trazo elemental que dio forma al capitalino deseo de Brasilia?

Notas

¹ Aclaración: dada su magnitud, la bibliografía sobre el tema es obviamente inabarcable. Lo que habrá de leerse es apenas un conjunto de ideas de comparación entre ambos casos, a modo de introducción a este volumen y que no pretende ser tomado como un estudio exhaustivo. Por ese motivo, la selección de los textos citados sólo está guiada por su funcionalidad en relación con los argumentos que aquí se desarrollan.

² Para un más detenido desarrollo del tema, cfr.: Liernur, J. F.: «Acerca de la actualidad del concepto simmeliano de metrópolis», en *Estudios Sociológicos XXI*: 61, México, 2003.

³ Cit. en Gorelik, Adrián: *La grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887–1936*, Buenos Aires, 1998.

⁴ Jordan, David: *Transforming Paris. The life and labors of Baron Haussmann*, Chicago, 1995; Clark, Timothy J.: *The painting of modern life. Paris in the art of Manet and his followers*, Nueva Jersey, 1989.

⁵ Cfr. Lessa, Carlos: *O Rio de todos os Brasis (Una reflexao em busca de auto-estima)*, Río de Janeiro–San Pablo, 2001.

⁶ Cfr. Scobie, James: *Buenos Aires del Centro a los barrios. 1870–1910*, Buenos Aires, 1997.

⁷ García, Eusebio E.: *Consideraciones sobre los resultados del censo de las industrias. Tercer Censo Nacional de 1914*, Vol. VII, Censo de las Industrias, Buenos Aires, 1917.

⁸ Cfr. Meade, Teresa A.: «Civilizing» Rio. Reform and Resistance in a Brazilian City, 1889–1930, Pennsylvania, 1997.

⁹ Lessa, Carlos: ob. cit.

¹⁰ Rezende de Carvalho, Maria Alice: *Quatro vezes cidade*, Río de Janeiro, 1994.

¹¹ Hacia fines del siglo XIX se expandió en Buenos Aires una literatura «memorialista» que de algún modo creó el mito de una condición aldeana, pacificada y armónica, que habría precedido a la modernización. Wilde, Calzadilla, Cané son algunos de los autores.

¹² Cfr. Almandoz, Arturo (ed.): *Planning Latin America's Capital Cities, 1850–1950*, Londres y Nueva York, 2002.

¹³ Debo estas reflexiones a la reciente tesis doctoral de Shmidt, Claudia: *Palacios sin reyes. Edilicia pública para la «capital permanente»*, Buenos

Aires 1880–1890, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2003.

¹⁴ Es verdad que en 1906 se realizó un concurso para la sede del Congreso Nacional, pero el edificio no se construyó.

¹⁵ Lugones, Leopoldo: *La Gran Argentina*, Buenos Aires, 1930.

¹⁶ El tema ha sido estudiado por Fernando Aliata en su tesis doctoral: *La ciudad regular: Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires post-revolucionario*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1998.

¹⁷ Pueden encontrarse los datos citados en trabajos como: Gutman, Margarita y Hardoy, Jorge Enrique: «Buenos Aires», Madrid, 1992. Flamarión Cardoso, Ciro y De Silva Araujo, Paulo Henrique «Río de Janeiro», Madrid, 1992. Lessa, Carlos: ob. cit. Silva, Fernando Nascimento (idea y dirección): *Rio de Janeiro em seus quatrocentos anos. Formação e desenvolvimento da cidade*, Río de Janeiro–San Pablo, 1965. Romero, Luis Alberto (comp.): *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, Buenos Aires, 1983.

¹⁸ Cfr. Buch, Hans Christoph: «Pensando impune-mente bajo las palmeras. El “segundo descubrimiento de América” por el espíritu del siglo clásico alemán», en *Humboldt* N° 126, Bonn, 1999. Kohl, Karl–Heinz (ed.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*; Berlín, 1982.

¹⁹ Pratt, Mary Louis: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York, 1992. Editado en español como: *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Quilmes, 1997.

²⁰ Ídem.

²¹ Lessa, Carlos: ob. cit.

²² Gobineau expresó estas ideas racistas en su texto *Essai sur l'inégalité des races humaines*, París, 1853.

²³ Existen numerosos estudios sobre las transformaciones llevadas a cabo en Río de Janeiro por el prefecto Pereira Passos y no es este el lugar para

volver a relatar esos sucesos. Remitimos especialmente a Rosso Del Brenna, Giovanna (org.): *O Rio de Janeiro de Pereira Passos. Uma cidade em questão*, Río de Janeiro, 1985. Meade, Teresa A.: ob. cit. Needell, Jeffrey: *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*, Cambridge, 1988.

²⁴ Cit. en Rosso Del Brenna, Giovanna (org.): ob. cit.

²⁵ Cfr. Silvestri, Graciela: «Buenos Aires y el río», en Liernur, J.F. y Silvestri, G.: *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870–1930)*, Buenos Aires, 1993.

²⁶ Adrián Gorelik ha mostrado que el proyecto del Parque de Palermo, impulsado por Sarmiento, era un intento de fundar una nueva ciudad, lejos del viejo centro porteño y articulada con relación al Parque; y gracias a eso sana en sentido físico y moral. Cfr. Gorelik, Adrián: ob. cit.

²⁷ Ídem.

²⁸ Cfr. Scobie, James: ob. cit.

²⁹ Cit. en Meade, Teresa A.: ob. cit.

³⁰ Ídem.

³¹ Cfr. Liernur, J. F.: *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la Modernidad*, Buenos Aires, 2001.

³² La huelga se debió a un importante aumento en los alquileres y se estimó que afectó a 2.000 conventillos y que de ella participaron unas 120.000 personas. Cfr. Scobie, James: ob. cit.; y Suriano, Juan: *La Huelga de inquilinos de 1907*, Buenos Aires, 1983.

³³ Especialmente a partir de la instalación de la gran usina en 1907, las tarifas bajaron extraordinariamente: hasta 1903 los viajes desde Plaza de Mayo a Belgrano (en la periferia de la Capital Federal) costaban 25 centavos, en 1907 se había introducido una tarifa unificada de 10 centavos para toda la ciudad. Cfr. Scobie, James: ob. cit.

³⁴ Cfr. Liernur, J. F. y Silvestri, G.: «El torbellino de la electrificación», en *El umbral...* ob. cit.

³⁵ Por cierto, también en Buenos Aires existían barrios «marginales» de construcciones precarias, como el «barrio de las ranas», vinculado al depósito de basuras, pero en ellos vivía una proporción muy pequeña de la población. Cfr. Scobie, James: ob. cit. y Liernur, J. F.: «La ciudad efímera», en Liernur, J. F. y Silvestri G.: *El Umbral...* ob. cit.

³⁶ Cfr. Meade, Teresa A.: ob. cit.

³⁷ Ídem.

³⁸ Cit. en Wolff de Carvalho, Maria Cristina: *Ramos de Acevedo*, San Pablo, 1999.

³⁹ Bruand, Yves: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, San Pablo, 1997.

⁴⁰ Ídem. Cfr. también Goulart Reis, Néstor: *Racionalismo e Protomodernismo na Obra de Victor Dubugras*, San Pablo, 1997.

⁴¹ Filho, José Mariano: *A nossa arquitetura. Ilustração Brasileira*, Río de Janeiro, marzo de 1922. Cit. por Da Silva Telles, Augusto: «Neocolonial: la polémica de José Mariano», en Amaral, Aracy (coord.): *Arquitetura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*, San Pablo, 1994.

⁴² Kessel, Carlos: *A Vitrine e o Espelho. O Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*, Río de Janeiro, 2001. Para este tema cfr. también: Carvalho De Lorenzo, Helena y Peres da Costa, Wilma: *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*, San Pablo, 1998.

⁴³ Ídem.

⁴⁴ He sostenido en otra oportunidad que, describiendo al «pueblo lusitano», Diogo de Vasconcellos (en su libro *A Arte em Ouro Preto*, Ouro Preto, 1934) podía trazar incluso un puente con la cultura clásica que, en otros intentos como el de Anibal Mattos —adhiriendo a la hipótesis de la Atlántida— se hacían más difíciles de sostener. Esas

características que Vasconcellos encontraba en las manifestaciones de la cultura portuguesa en Brasil le permitían afirmar que «ningún pueblo neo-latino heredó, como el de Portugal, las cualidades de lo romano». Liernur, J. F.: «The south american way. El “milagro brasileño”, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939–1943)», en *Block*, N° 4, Buenos Aires, 1999.

⁴⁵ De Souza, Robert, citado en Gwendolyn Wright: *The Politics of Design in French Colonial Urbanism*, Chicago, 1991.

⁴⁶ Integraron la Comisión: arquitecto René Karman (Intendencia Municipal), Sebastián Guighliazza (Departamento de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas), Martín Noel (presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes), Carlos Morra (Sociedad Central de Arquitectos).

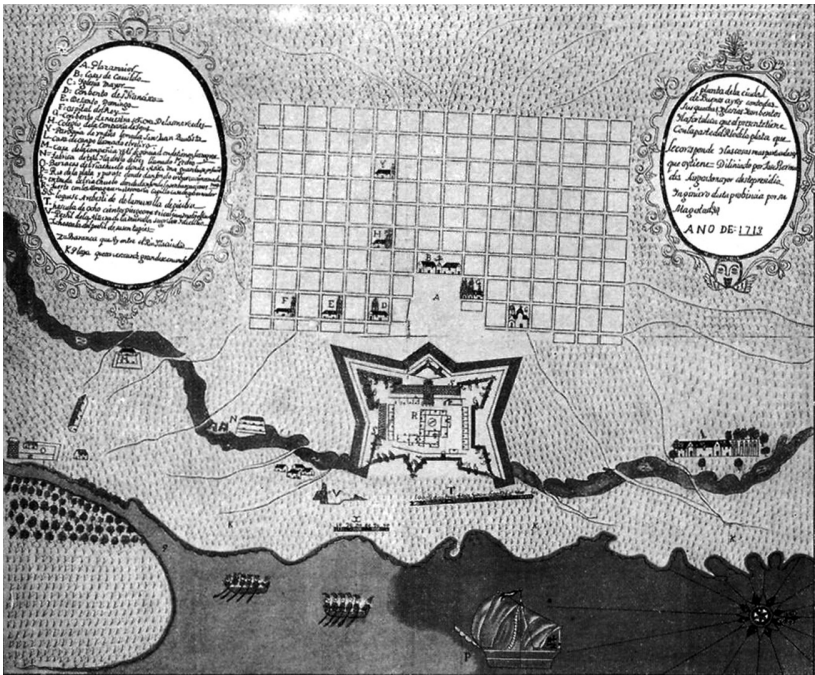
⁴⁷ En particular, sobre Forestier, cfr.: Leclerc, Bénédicte (dir.): *Colloque international sur J. C. N. Forestier*, París, 1990; Jean Claude Nicolas Forestier, 1861–1930: *du jardin au paysage urbain*, París, c1994. También: Lejeune, Jean-François: «Jean-Claude Nicolas Forestier. The city as landscape», en *The New City*, N° 1, Miami, 1991.

⁴⁸ Conde, Luiz Paulo: Plan Agache: Urbanismo de excelencia en los años 20 (coloquio Francia-Brasil, Río de Janeiro, 1990). Extracto publicado en *SUM-MA+*, N° 25, Buenos Aires, 1997. Cfr. también Agache, Donat-Alfred: *Cidade do Rio de Janeiro*, París, 1930. Bruant, Catherine: «Donat Alfred Agache (1875–1959). L'urbanisme, une sociologie appliquée», en Berdoulay, Vincent; Claval, Paul (eds.): *Au débuts de l'urbanisme français. Regards croisés de scientifiques et de professionnels (fin XIX – début XX siècle)*, París, 2001.

Subterráneo
Línea A en
construcción.
Buenos Aires.

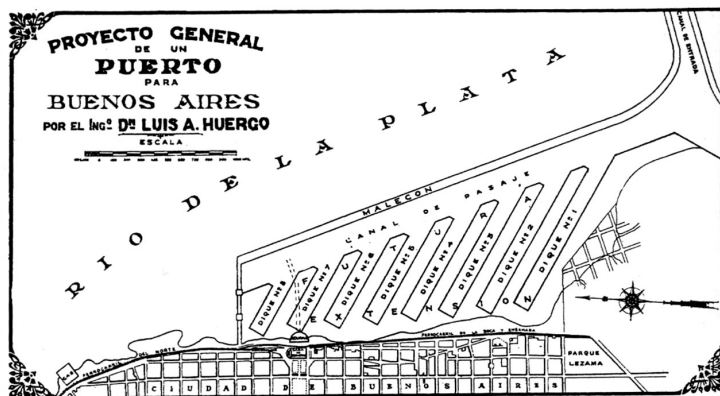


Plano de
Buenos Aires.
1713.

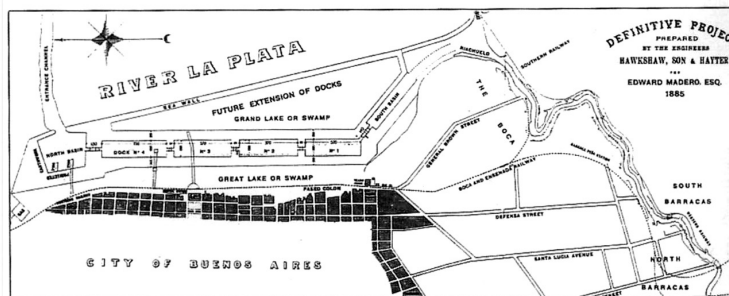




Portada
de la revista
«A Avenida».



Proyectos
del puerto de
Buenos Aires.
Arriba de Luis
Huergo, debajo
de Eduardo
Madero.



Capítulo 8.

«The South American Way».

El «milagro» brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939–1943)

¿Por qué Brasil?

En 1943, con la publicación del libro *Brazil Builds* concluía el ciclo de construcción del «caso brasileño» como *topos* fundamental del imaginario de la Arquitectura del siglo xx. Aunque su proceso de gestación puede fecharse al comenzar la segunda mitad de la década de 1930, el ciclo se desarrolló entre dos episodios neoyorquinos, respectivamente en 1939 y 1943: me refiero a la construcción del Pabellón de Brasil en la Feria «The World of Tomorrow» y a la exposición «Brazil Builds» en el Museo de Arte Moderno (MoMA). Trataré de demostrar que, más allá de los valores arquitectónicos de esas obras, sus condiciones de posibilidad se encuentran fuera de ellas: en el ámbito de la política en el viraje hacia la *good neighborhood policy* impulsada por el gobierno de Franklin D. Roosevelt en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, y en el ámbito de la historia de la Arquitectura Moderna en la crisis de hegemonía de las ideologías funcionalistas.

La pregunta que guía este trabajo es: ¿por qué se consagra en 1943 una «Arquitectura moderna brasileña»? No sólo porque la adjetivación nacional aparece como una contradicción en sus términos con la vocación hasta entonces universalista del sustantivo moderno, sino por la paralela exclusión —implícita en esa singular puesta en valor— de otras experiencias modernistas hoy reconocidas como de no menor interés, como las de Checoslovaquia, Italia o Israel.

Brasil-Estados Unidos: una alianza en todos los planos

El 10 de noviembre de 1937, el gobierno de Getulio Vargas inauguró el *Estado Novo*, una nueva etapa en la organización política de Brasil inspirada en los modelos autoritarios europeos. Claro que, si bien casi simultáneamente el gobierno enfrentó al integralismo y a los fascistas y nazis brasileños, la medida auguraba la acentuación del acercamiento del país a la órbita hegemonizada por Hitler y Mussolini. O al menos ésta fue la impresión que el cambio de rumbo causó en los Estados Unidos. Probablemente para aventar esos temores, el 15 de marzo de 1938 fue designado canciller Oswaldo Aranha, ex embajador en los Estados Unidos y con fuertes simpatías por ese país.¹

Paralelamente, en el Departamento de Estado se multiplicaban las medidas de acercamiento a los países latinoamericanos en los planos político, económico y cultural.² En el marco de una estrategia de defensa continental era prioritario lograr que Brasil volcara su política de manera favorable hacia los Estados Unidos, no sólo para proteger sus fuentes de materias primas decisivas para la industria de guerra, sino porque el país poseía la más extensa línea costera vecina a África y con su extenso territorio deshabitado podía constituirse en una base ideal de ataque aéreo al hemisferio norte de América.³

Estas políticas oficiales estimularon simultáneamente otros signos de acercamiento en el ámbito privado, los relatos de viajeros y las descripciones se multiplicaron,⁴ y los medios de información fueron dando cada vez mayor espacio a los asuntos de «las Américas».

El interés estadounidense por los países del «sur» en el campo de las artes contemporáneas había tenido sus primeras expresiones con el «descubrimiento» de los muralistas mexicanos, especialmente a partir de 1927; y se materializó en los distintos encargos a Rivera, Siqueiros y Orozco, consagrándose con la exposición sobre arte mexicano organizada por René d'Harnoncourt en el Metropolitan Museum of Art de New York en 1930.⁵ Aunque algunas iniciativas eran espontáneas, un buen número de las instituciones o personas involucradas en estos procesos mantenía estrechas vinculaciones con el gobierno, por lo que puede hablarse de una compleja operación político-cultural de Estado.⁶

La apertura del MoMA hacia el arte de los países al sur del Río Bravo comenzó, precisamente, en coincidencia con el paso de la presidencia del republicano Edgar Hoover a la del demócrata Franklin D. Roosevelt en 1933.⁷ Ese interés se manifestó desde el primer número del *Boletín* que el Museo comenzó a publicar en junio de ese año, cuya portada reproducía una imagen de una diosa maya de Copan, Honduras, exhibida como parte de la exposición «American Sources of Modern Art», dedicada al arte de las grandes civilizaciones prehispanicas americanas. Con la curaduría del propio Nelson Rockefeller y Roberto Montenegro, el Museo presentó en 1940 una exposición

dedicada a «20 siglos de Arte Mexicano», y ese mismo año, en los números de agosto y octubre del *Boletín* se publicaron trabajos sobre Orozco y Portinari. En noviembre se organizó un «Concurso de Diseño Industrial» restringido a «las 21 Repúblicas Americanas» cuyos ganadores formaron parte de la muestra «Organic Design» que se inauguró en 1942. A su vez, entre 1941 y 1942 el MoMA envió tres exhibiciones de «Pintura Norteamericana Contemporánea» a nueve países de Latinoamérica y constituyó un equipo de veinte personas para leer, traducir al español y al portugués, reescribir y reeditar escritos y filmes destinados a las «repúblicas latinas».

Que estas iniciativas no eran producto de una coincidencia sino parte de un plan de construcción de una alianza política quedaría claro en el número especial del *Boletín* de octubre/noviembre de 1942 llamado «The Museum and the War», donde podía leerse un trabajo —«A united hemisphere»— en el que se reconocía la necesidad de re-presentar la imagen de los latinoamericanos en la opinión pública de los Estados Unidos y descubrir nuevas cualidades y valores en unas culturas que hasta entonces —y especialmente durante el anterior período republicano— sólo habían sido juzgadas generalmente desde la ignorancia, los prejuicios y el desprecio.⁸ En sentido inverso se trataba también de reemplazar —al menos transitoriamente— la figura del «gringo» prepotente por la de un vecino solidario y comprensivo.⁹

El cine de Hollywood fue uno de los principales vehículos de la súbita «pasión» por Latinoamérica,¹⁰ y una de las más eficaces operaciones en este ámbito fue protagonizada por Walt Disney. Es útil recordar que ésta fue producto de una actividad promovida y financiada por la OCAI bajo la dirección de Nelson Rockefeller y con la asistencia del jefe de la Sección de Dibujos Animados (Motion Picture Section), John Hay Whitney. El «proyecto Disney» de la OCAI se concretó en tres viajes que Walt, su esposa y un equipo de técnicos hicieron entre 1941 y 1943 para encontrar material apropiado con el cual luego produjeron unas dos docenas de películas de distinta duración, algunas de entretenimiento, como *El gaucho Goofy* o *Pluto and the Armadillo* y otras educativas. Pero en realidad el resultado fuerte de la operación fue una trilogía integrada por los filmes *South of the Border* (1941), *Saludos amigos* (1943) y la más exitosa *The Three Caballeros* (1945). En estas películas se presentaba un grupo de amigos latinoamericanos del Pato Donald, integrado por Panchito, el gallito mexicano, y Joe Carioca, el loro brasileño, a los que acompañaban con presentaciones más cortas el pingüino Pablo, el *little gauchito* y un Goofy acriollado. Los filmes mezclaban registros documentales con dibujos, paisajes y ciudades, personas y objetos, y sus escenas mostraban un mundo exótico e inquietante, con bellas y atractivas mujeres, drogas, bebidas, canciones y bellos paisajes naturales y urbanos, entre los que se destacaban especialmente Acapulco y Río de Janeiro.¹¹

«Los inexplorados recursos estéticos de las Américas»

Pero sería simplista reducir a una pura acción política propagandística el interés norteamericano por las manifestaciones artísticas latinoamericanas.

Luego de las primeras manifestaciones modernistas que trataban de introducir el debate y las prácticas de las vanguardias artísticas europeas, especialmente en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, en los Estados Unidos tuvo lugar una fuerte puesta en cuestión de las manifestaciones culturales inspiradas en lo que se veía como un exceso de racionalismo. El surrealismo, como es sabido, se hizo fuerte especialmente en la costa este, y no sólo a través de las ideas sino también mediante la presencia directa del creciente número de artistas e intelectuales que huía de las persecuciones o el auge de los totalitarismos. En particular bajo la influencia del pensamiento de Carl Jung o de críticos como el emigrado ruso John D. Graham, jóvenes artistas como Jackson Pollock, Adolph Gottlieb y Richard Pousette-Dart se convencieron de que el arte europeo carecía de intensidad por no contar con lazos profundos con sus raíces. Si el arte moderno norteamericano pretendía ser algo más que una débil transposición debía bucear en esas raíces.¹²

¿Y dónde quedaba mejor demostrada en América la potencia de un arte que recurría a esos fundamentos si no en los vigorosos movimientos ligados al muralismo, especialmente en México, pero también en Brasil? Como editorializaba el *Magazine of Art* en 1939: «Si bien el Támesis y el Sena siguen estando en el mapa de nuestra geografía intelectual, hay actualmente un aire de aventuroso descubrimiento que concierne a los inexplorados recursos estéticos de las Américas».¹³

La revalorización del arte indígena fue también producto de la influencia de una nueva corriente antropológica liderada por William Ogburn, Margaret Mead y Ruth Benedict. Sus estudios instalaron la idea de que las sociedades estaban principalmente determinadas por *patterns* culturales más que por la herencia biológica, las instituciones políticas o las relaciones económicas. En relación con la sociedad contemporánea, se trataba, como fue observado por Joseph Cusker, de «buscar en la experiencia americana modelos a partir de los cuales construir una nueva tradición cultural y definir un carácter distintivo americano. Sus esfuerzos abarcaban la revalorización de la literatura americana, el folklore, el arte, la música y la Arquitectura».¹⁴

El muralismo mexicano tuvo una gran acogida en este marco, aunque si bien algunos —como los promotores del Public Works of Art Project (PWAP) impulsado como parte del New Deal— consideraban como su aspecto más valorable su declamado contenido social, es decir, su inspiración (y su denuncia) en los problemas del «pueblo»; otros —como el propio MoMA— preferían destacar su vocación nacionalista.

En esta segunda línea, que siguió caracterizando la política del Museo, debe inscribirse la realización de «Brazil Builds» en 1943. Con ella se había identificado en 1940 la exposición unipersonal sobre Cândido Portinari presentada en 1940. Frente a la incómoda militancia comunista y trotskista de los «tres grandes», Portinari reunía en su pintura el monumentalismo, el nacionalismo e incluso el populismo que interesaban a los norteamericanos, pero la suya no era una expresión de denuncia o un reclamo de transformación radical, sino una celebración de la particularidad brasileña, enraizada en su pueblo. Por ese motivo la muestra se realizó bajo el título de «Portinari of Brazil», y a las cualidades específicas del artista se sumaba el rol de una suerte de embajador cultural.¹⁵ Como diría uno de sus críticos: «A diferencia de los mexicanos, él no tiene ningún mensaje didáctico social para exponer. Pero muestra lo que ha observado con simpatía y dignidad, libre de propaganda».¹⁶

Por otra parte, tanto el «descubrimiento» de las expresiones más «genuinas» del arte de América, como la búsqueda de valores en el arte de los indígenas de los Estados Unidos estaban ligados a influentes corrientes en otros ámbitos de la cultura norteamericana. Frente a la pérdida de intensidad de las vanguardias artísticas europeas durante la década de 1930, pero también como reacción a la «Gran Depresión», una parte de los intelectuales de ese país avanzó en el cuestionamiento a lo que consideraba como una deshumanización consecuencia de la sujeción a los dictados de la técnica y a males derivados como la metropolización y la burocratización. En este clima de ideas se gestó el proyecto de la Feria Mundial de 1939 en Nueva York, pensada originalmente como una reflexión y una experiencia de una comunidad no arrastrada por los desgarradores móviles del dinero y el desarrollo técnico sino guiada por un mayor interés por la sociedad y la cultura.¹⁷

El pabellón de Brasil

Según ha sido descrito en numerosas ocasiones, el Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 fue producto de un Concurso Nacional. Dos características son destacables del proceso en relación con nuestro punto de vista. La primera es que en las bases se especificaba que la forma del pabellón debía ser acorde con el espíritu de la exposición, identificado con la idea del «mundo de mañana», y «ser capaz de traducir la expresión del medio brasileño».¹⁸ La segunda es que no se construyó el proyecto elegido por su *brasilianidade*, de Lucio Costa, sino una nueva versión elaborada principalmente por Oscar Niemeyer: lo notable es que el proyecto original de Niemeyer había quedado en segundo lugar por priorizar la funcionalidad y economía del edificio en detrimento de su carácter nacional.

Una ulterior muestra de la vocación de dar al Pabellón la máxima intensidad como representante de la articulación Brasil-Estados Unidos es la presencia de su tercer autor, Paul Lester Wiener, no sólo porque éste tenía vinculaciones personales estrechas con los más altos niveles del gobierno (y por su posterior recepción con honores en Río de Janeiro),¹⁹ sino porque había sido el proyectista nada menos que del pabellón norteamericano en la Feria Internacional de París.²⁰

¿Qué Brasil se mostraría en Nueva York?: un país grande y con numerosos recursos naturales (necesarios para los Estados Unidos) pero también con vocación modernizadora y con una fuerte personalidad propia, independiente. El principal rasgo de diferencia que el pabellón indicaba a sus anfitriones norteamericanos era el de la prioridad de lo sensible por sobre lo calculado o lo utilitario. Si Estados Unidos o los otros países industrializados podían impresionar a los visitantes por su avanzada tecnología o por su capacidad organizativa, Brasil se presentaría a sí mismo como orgulloso de poseer un inefable sentido del disfrute sensual de la vida:²¹ un gigante amistoso, alegre y vital.

Por eso el pabellón exhibía por un lado una idea de la «naturaleza» brasileña, pródiga en recursos y, por otro, un conjunto de actividades de disfrute de los sentidos: el oído, la vista, el gusto, el olfato, el tacto.

La presentación de la «naturaleza» daba prioridad al agua, elemento protagónico del jardín, reforzado por el acuario. Los recursos —maderas, piedras, metales— se exponían en el primer piso, en un espacio cerrado llamado, precisamente, «Hall del Buen Vecino». En algunos casos estos elementos se presentaban en estado «natural»; en otros, trabajados de manera arbitraria (la madera, por ejemplo, se mostraba en esferas y obeliscos que reproducían el símbolo de la Feria). Un gran dibujo en las vidrieras presentaba los mapas de los dos Estados superpuestos mostrando sus superficies equivalentes.

Pero la mayor parte del sitio estaba ocupada por los dispositivos «sensuales» artificiales: el sector de degustación del café, el restaurante, la sala de baile (circular) y el auditorio.

Es cierto que no puede dejar de advertirse que el Pabellón se inscribía en la serie experimental construida en las exposiciones que habían tenido lugar a lo largo de la década y de cuyos rasgos el pabellón se hacía eco,²² pero la destreza y la elegancia con la que los arquitectos habían resuelto las curvas del perfil externo o el trazado de la planta de la mezzanina eran de una cualidad como conjunto nunca antes alcanzada.

El valor de la obra residía en su capacidad de replicar su programa político y de amplificar en forma superlativa su capacidad de resonancia.

Tal como los arquitectos lo postularon en su *Memoria* dirigida al comisario de la Exposición, el pabellón se distinguía por su ligereza y por la delicada armonía de sus formas, una cualidad inefable, no contemplada por las fórmulas funcionalistas que la exposición del MoMA se había encargado de canonizar

como claves del *International Style*.²³ La obra era inquietante porque, si bien trabajaba a partir de algunas de esas claves —la planta libre, los pilotes, la estructura independiente, la ausencia de decoración, el *curtain wall*—, por otro lado ponía en cuestión la racionalidad que presuntamente las inspiraba. Esta operación de afirmación y negación simultánea podía comprenderse mejor si se la comparaba con la propuesta del pabellón de Finlandia en la misma Feria. A pesar de constituir una novedosa expresión plástica, los muros ondulados y oblicuos creados por Alvar Aalto eran una respuesta de base funcionalista (definían un plano elevado de exposición y lectura), especialmente valiosa porque por añadidura podía construir una metáfora de la naturaleza de su país y de sus tradiciones productivas.

Las curvas del pabellón de Brasil eran, en cambio, absolutamente arbitrarias. Es cierto que su uso estaba determinado en la planta por la forma del terreno, pero una vez descubierto como «tema», su repetición en la totalidad de la partitura del pabellón dejaba de apoyarse en razones funcionales, económicas o simbólicas, y se exhibía como un producto gratuitamente exquisito del talento de sus creadores.

Y la gratuidad de esa operación, su vocación de desvío de la norma, se hacía evidente precisamente porque la norma —los pilotes, la superposición de losas, etc.— estaba presente, del mismo modo que la «ligereza» del pabellón se leía contra la pesadez del vecino pabellón francés o que la gracia de la curva se percibía con más fuerza contra un sistema de rectas.

No hay dudas de que el pabellón llenaba con creces las expectativas políticas de «presentación en sociedad» del nuevo aliado e ideológicas de los grupos intelectuales «progresistas» a los que ya hemos aludido. Sin embargo, o justamente por eso mismo, creo que es posible afirmar que su popularidad crítica, y especialmente la de su «singularidad», sería una construcción historiográfica *a posteriori*, y se produciría recién a partir de su inclusión en el operativo de consagración organizado por el MoMA en 1943. En 1939 la «excepcionalidad» de la obra no fue advertida ni por el público ni por la crítica especializada para la cual el Pabellón de Brasil ocupó un lugar similar a los de otros países como Finlandia, Suecia, Argentina y Venezuela.²⁴

En el proceso de acercamiento entre los Estados Unidos del Norte y los Estados Unidos del Brasil, la construcción del edificio en la Feria neoyorquina no fue un acontecimiento aislado.²⁵ En febrero de 1939 se firmó entre ambos países un acuerdo de cooperación, un hecho decisivo en el plano económico.²⁶ Los acuerdos fueron refrendados por ceremonias diplomáticas de primer nivel: el propio canciller Aranha viajó en esa oportunidad a los Estados Unidos, y el 25 de mayo llegó a Río en la nave «USS Nashville» el general George Marshall, recientemente designado jefe de Estado Mayor, visita que a su vez fue devuelta ese mismo año por el jefe de la Armada brasileña, Pedro Aurélio de Góis Monteiro.²⁷

Pero el acontecimiento que puso al Brasil en el centro de las simpatías populares norteamericanas durante esos meses de 1939, inmediatamente anteriores al inicio de la Guerra, fue la presentación de quien se convertiría en una de las estrellas de Hollywood más famosas de esos años y en el ícono por excelencia de Brasil: Carmen Miranda.

Una de las más exitosas animadoras de las muestras de brasilianidad exhibidas en el pabellón, Carmen había nacido portuguesa con el nombre de María do Carmo Miranda da Cunha, en Varzea da Ovelha, cerca de Porto, el 9 de febrero de 1909. Cantaba en espectáculos en Río cuando, a comienzos de 1939, fue descubierta por el empresario norteamericano Lee Shubert.²⁸ El 4 de mayo viajó a Nueva York para actuar, además de en el pabellón, en una revista de Broadway, un *pot-pourri* de números internacionales bajo el nombre de *Calles de París*. La presentación de Carmen durante los últimos seis minutos del *show* cantando «The South American Way» tuvo un éxito estrepitoso: Dorothy Kilgallen, del *New York Journal*, la clasificó entre las diez personas más nombradas en los periódicos de esos días.²⁹ Luego del éxito de esa temporada, Carmen volvió a Río e inmediatamente recibió propuestas de la Twentieth Century Fox para comenzar a filmar en Hollywood. Sus principales películas fueron: *South American Way* en 1940, *That night in Rio*, con Don Ameche, en 1940, *Week-end in Havanna*, con César Romero, en 1941, *Springtime in the Rockies*, también con Romero, en 1942.³⁰

Para completar la vinculación entre Arquitectura y *samba*, conviene recordar un episodio inmediatamente posterior. Tal debió haber sido el entusiasmo que la experiencia de la fusión musical-arquitectónica provocó en Paul Lester Wiener, que al poco tiempo decidió inventar una nueva corriente estética de ella derivada: el «Funcionalismo rítmico».³¹ Ciertamente, no se trataba de un intento sistemático de traducción directa de un arte a otro, y Wiener tampoco debe haberlo tomado seriamente, porque no persistió mucho tiempo en su nueva corriente estética. Pero la idea le inspiró al menos una casa para una «conocida estrella de Hollywood» en California. Según su descripción, el proyecto proponía algo «más que una bien planeada caja de cemento». La construcción «debe ondularse y curvarse para ser parte del terreno, debe tomar ventaja del sol, de las sombras, de los vientos dominantes, y el exterior debe expresar las funciones del interior no a través de simetrías clásicas (...) sino a través de lo que el Sr. Wiener llama la “fachada total”».³²

La construcción de un libro

Analicemos ahora *Brazil Builds*. No es necesaria ninguna sutileza interpretativa para encontrar las razones que determinaron su publicación: el «Prefacio»,

en página 7, comienza indicando: «En la primavera de 1942 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), y el Instituto Americano de Arquitectos (AIA) estaban ansiosos por establecer estrechas relaciones con Brasil, un país que va a ser nuestro futuro aliado».

En relación con el MoMA, la exposición se inscribía en al menos dos series. Por un lado, en la determinada por la política de acercamiento hacia América Latina y, por otro, en la que definía el lugar de la Arquitectura en el Museo.

Además de las muestras que ya nombramos, deben agregarse a la primera serie las exposiciones «Un hemisferio unido; carteles», de 1942; «The Latin-American collection of the Museum of Modern Art», de 1943, y «Modern Cuban Painters», de 1944.

En cuanto a la segunda, que como es sabido tuvo inicio en 1932 con la exposición «Modern Architecture; international exhibition», la política del Museo parece haber estado dirigida a dar a los Estados Unidos un papel protagónico en el debate modernista. Mediante tres movimientos: en primer lugar colocándose como árbitro del canon internacional de la «Arquitectura Moderna» (disputando este rol a los tradicionales cenáculos consagratorios europeos); en segundo lugar descubriendo en los Estados Unidos las raíces mismas de esa «Arquitectura Moderna»; y en tercer lugar reivindicando «otras» arquitecturas modernas o, más aún, verdaderamente modernas, periféricas con relación a las hasta entonces corrientes dominantes europeas. Si la exposición y el libro de Hitchcock y Johnson de 1932 fueron la pieza clave del primer movimiento, el segundo se expresa en las exposiciones: «Early modern architecture, Chicago, 1870–1910» de 1933, «The architecture of H.H. Richardson and his times» de 1936, «A new house by Frank Lloyd Wright on Bear Run, Pennsylvania» de 1938, «Guide to modern architecture, northeast states» de 1940, «Built in USA» de 1944, serie que en la inmediata posguerra se completaría con las exposiciones sobre Arquitectura doméstica de 1946, 1949 y 1953. El tercer movimiento puede verse en las exposiciones: «Modern architecture in England» de 1937, «Aalto: architecture and furniture» de 1938, y «Britain at war» de 1941.

Es evidente que *Brazil Builds* se colocaba en la intersección de ambas series. El evento comenzó a prepararse a comienzos de 1942 en el Gabinete del coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado, y las figuras más relevantes que dieron su impulso inicial fueron Nelson A. Rockefeller, Wallace K. Harrison y René d'Harnoncourt. La responsabilidad de la operación quedó en manos de Phillip L. Goodwin, quien también fue el artífice de su estructura teórica.

Para comprender la particularidad de esa estructura, es útil tomar como referencia la más destacada publicación anterior realizada en los Estados Unidos respecto de la Arquitectura moderna en América Latina. Me refiero a *The New Architecture in México*, organizada por la fotógrafa Esther Born y editada

en 1936. El propósito de ese libro era demostrar a los norteamericanos que, gracias al impulso revolucionario, los mexicanos estaban produciendo en esos años una Arquitectura mucho más avanzada, mucho más moderna que la que se hacía en los Estados Unidos. Born presentaba un conjunto de edificios y destacaba programas «revolucionarios», como viviendas populares, escuelas, hospitales y plazas, y la figura de arquitectos radicales como Juan O’Gorman y Juan Legarreta. La sección destinada a las obras estaba precedida por un capítulo dedicado al urbanismo, lo que reforzaba la idea de que los valores de la Arquitectura tenían su base en una sociedad planificada. Para acentuar el efecto de relación entre Arquitectura y sociedad «revolucionaria», la autora vinculaba y parangonaba a la Arquitectura moderna mexicana con la pintura de los «tres grandes», a la cual dedicaba la segunda mitad del volumen.

Es curioso que el libro que fuera por muchos años una pieza canónica de la Arquitectura moderna no esté exclusivamente dedicado a la misma. Desde el título —*BRAZIL BUILDS. Architecture New and Old 1652–1942*— se expresa un propósito muy diferente al de la publicación dedicada a México. Por empezar no se limita a anunciar la presentación de un conjunto de obras recientes en un país, sino que indica al país mismo como sujeto constructor. Y aun la primera y más destacada porción del título permite pensar metafóricamente al país como sujeto constructor no sólo de edificios sino de su historia, lo que se ve reforzado por el subtítulo, que alude precisamente a esa historia. Como veremos luego al analizar en particular su contenido, *Brazil Builds* no hace referencia a la relación entre transformación de la Arquitectura y transformación de la sociedad —como en el caso antes comentado—, sino a la relación por continuidad de la Arquitectura y la tradición. Es más: a la relación entre Arquitectura «nueva» y tradición «colonial». De este modo, el «Brasil constructor» que el libro presenta al público norteamericano se separa de la imagen de informalidad o espontaneidad «natural» asociada a los estereotipos de los latinoamericanos, y en especial al de las comunidades de las áreas tropicales. Por el contrario, la del «nuevo aliado» aparece de este modo caracterizada como una sociedad pujante, apoyada y legitimada por las fuerzas de la cultura y del pasado.

La estructura «pasado/presente» no es ajena a las características de su autor, Philip Goodwin. En efecto, nacido en 1885, Philip Lippincott Goodwin pertenecía a una familia patricia norteamericana.³³ Coleccionista de arte³⁴ y parte de esa elite, Goodwin fue miembro del directorio del MoMA y como tal fue designado por Rockefeller y Goodyear para diseñar la sede del museo.³⁵ Sus preferencias arquitectónicas hasta entonces eran tradicionales, lo que se refleja en sus publicaciones —*Architectural bird houses as made and carved by the boys of the Greenwich House*, y particularmente *Workshops. French provincial architecture as shown in various examples of town & country houses, shops, &*

public places, adaptable to American conditions—³⁶, pero también en sus obras previas —por ejemplo el Essex Building en Hartford—, y en sus primeras propuestas para el museo, que «adherían a un estilo de Arquitectura más clásico». Con el objeto de modernizar el proyecto, Alfred Barr —miembro del comité para la construcción y futuro director— y Philip Johnson querían encargar el edificio a Mies van der Rohe, pero Goodwin rechazó toda posibilidad de incluir a un europeo en el equipo. Finalmente se designó en ese rol a Edward Durrell Stone, conocido por su trabajo para el Radio City Music Hall. Como es sabido, el MoMA se instaló en su nuevo edificio en 1939.³⁷

La operación de Goodwin resulta entonces doblemente coherente. Primero porque valoraba una Arquitectura producida por una elite con bases sociales similares a las suyas y orientada a proyectos de cualidad monumental como los que siempre le habían interesado. Pero además porque destacaba el hecho de que esa Arquitectura moderna de Brasil no era una mera traslación de fórmulas europeas contemporáneas sino un producto de la fusión de principios modernos generales con sus propias *American conditions*: historia y clima. Si el MoMA era un instrumento fundamental de un programa político cultural dirigido a la construcción de un arte moderno «americano», con el propósito de poner en valor (artístico y de mercado) la producción de las vanguardias norteamericanas, desprendiéndolas de los centros europeos de consagración, lo que se iba a buscar a Brasil era un espejo, con el agregado de que en ese caso se contaba, como veremos, con un antecedente histórico que permitía una doble legitimación.

La traducción de este esquema en la estructura del libro es perfecta: el volumen ocupa unas doscientas páginas y se divide en tres partes. La tercera toma aproximadamente la mitad y está dedicada a obras y proyectos contemporáneos. Ochenta páginas de la otra mitad están dedicadas a la Historia, y las veinte restantes al clima. Como es natural, Goodwin realiza numerosos recortes a esa Historia, y es de interés tratar de entender sus razones.

El primer elemento llamativo es el término *ad quem* de la cota temporal que el libro se impone: 1652. En ningún momento del texto se da cuenta de los motivos de esa elección, y la única obra que se indica como relativa a esa fecha es el Monasterio de São Bento en Río. La elección supone al menos dos exclusiones importantes. En primer lugar deja atrás las «precarias» construcciones de los indígenas, con tradiciones que preceden a la llegada de los europeos al continente;³⁸ pero también deja fuera las construcciones de los europeos anteriores a esa fecha: debe recordarse que la primera expedición conquistadora, comandada por Pedro Álvares Cabral, puso pie en tierra en el Brasil el 1º de mayo de 1500. Y 1652 fue el momento de mayor intensidad del alzamiento de los lusobrasileños contra la dominación holandesa en Pernambuco. La llegada de una armada portuguesa completó en 1654 ese alzamiento

que había aportado al amanecer de la conciencia acerca de sus propias fuerzas por parte de los pobladores de ese origen.

Salvo el Monasterio de São Bento y las fortificaciones de Bahía, las ilustraciones del libro corresponden en su mayor parte a edificios del siglo XVIII y la primera parte del siglo XIX. Con una distinción: casi todos los primeros son monumentos eclesiásticos, mientras que los segundos corresponden, con pocas excepciones, a instalaciones civiles.

Goodwin parece reproducir de este modo la hipótesis sostenida por los modernistas brasileños —en particular en las figuras de Mario de Andrade y Lucio Costa— sobre la relación modernidad/nación. Como lo ha advertido Marcia Sant’Anna: «“Ser moderno” en el Brasil, equivalía a “ser brasileño”, y eso significaba insertarse en una tradición que autorizase y atestigüase el carácter nacional de la producción artística». En esta línea, el propósito de los modernistas ligados a las políticas del Ministerio de Educación de Vargas era «construir» un arte brasileño, lo que suponía imponer una selección entre la multitud de expresiones artísticas que, como no podía ser de otro modo, constituía el patrimonio del Brasil. La misma autora nos proporciona la clave para entender la selección presentada por Goodwin: «Se trataba de afirmar el arte moderno como nuevo arte brasileño, heredero del barroco minero —considerado el estilo nacional— y de la Arquitectura residencial singular y despojada del período colonial».³⁹

Al identificarse al «barroco minero» como «estilo nacional» brasileño se realizaba ante todo una operación de unificación: existía una esencia, esto es, un único núcleo de sentido, en el cual se había expresado ya el «alma» del Brasil. Por eso, para Lucio Costa, cuando se recorren los monumentos en Bahía, Pernambuco o en cualquier otro sitio, «la gente ve, incluso sin saber nada de historia, sólo mirando la Arquitectura antigua, que el Brasil, a pesar de la extensión, las diferencias locales y otras complicaciones, tenía que ser de todos modos una sola cosa. Mal o bien fue modelado de una sola vez, por el mismo espíritu, y por una sola mano. Torcido, herrado, feo, como se quiera, pero una misma estructura, una sola pieza. Su vieja Arquitectura lo está diciendo».⁴⁰

Para las expresiones conservadoras más extremas, esta esencia requería de estar ligada a Portugal porque a través de éste se unía a Roma, lo que no podía ocurrir de aceptar como igualmente valiosas a otras componentes culturales del país. Augusto Lima Junior sostenía que «nuestro primer siglo no podía ofrecer más que el rústico primitivo y precario. La escasez de población no comportaba la existencia de esas fricciones sociales a las que alude el profesor Andrés Gimenes Soler, que provoca, por el contacto, la transformación de la barbarie en civilización. En el siglo diecisiete brasileño, los invasores extranjeros, creando ese contacto entre los habitantes de la nueva tierra, uniéndolos en una idea común, obligando a la formación de núcleos básicos de concen-

tración, prepararían el medio propio para que, en el siglo siguiente, con el aporte violento de la emigración, provocado por el oro a lo largo de la costa del Brasil y penetrando en muchos puntos de su interior, fuertes núcleos de civilización que nos dejaron los más ricos tesoros de arte, aun no superados por los siglos que le siguieron». Para este autor, retomar esta línea era un «arma espiritual de combate al extranjerismo ruso-judío».⁴¹

Describiendo al «pueblo lusitano» como «rudo, franco, temerario, fuerte», Diogo de Vasconcelos podía trazar incluso un puente con la cultura clásica que, en otros intentos como el de Aníbal Mattos —que adhería a la hipótesis de la Atlántida— se hacían más difíciles de sostener. Esas características, que Vasconcelos encontraba en las manifestaciones de la cultura portuguesa en Brasil le permitían afirmar que «ningún pueblo neolatino heredó, como el de Portugal, las cualidades del romano».⁴²

Como es obvio, la idea de la existencia de un alma unificadora de la cultura brasileña se proclamaba en oposición a otras opiniones como las de Gérson Pompeu Pinheiro, o Cipriano Lemos. Para este último, «el Brasil nunca tendrá una Arquitectura. Y mucho menos se afincará en estos parajes el estilo bastardo y pesado importado por los colonizadores».

Es notable que, para una visión externa y relativamente independiente como la del uruguayo Juan Giuria, no fuera demasiado complicado «ver» una multiplicidad de expresiones a lo largo de la historia de la Arquitectura en el Brasil. En su estudio Giuria identificaba obras de estilo: 1) «clásico herreriano», 2) barroco, 3) «barroco muy atemperado», 4) cierta influencia del estilo Luis XVI, 5) neoclásico y 6) (neo) renacimiento italiano.⁴³

Y efectivamente, ni la Arquitectura academicista de principios del siglo XX, ni la mayor parte de las expresiones clasicistas del siglo XIX forman parte de la sección dedicada al pasado en *Brazil Builds*.

Aunque en algunos aspectos las posiciones evidencian su influencia, el libro no reproduce exactamente la posición de Lucio Costa. *Brazil Builds* recoge las líneas dominantes del debate en tanto reduce sus contradicciones a una aparente unidad y constituye un primer paso en la imposición de una idea —el «barroquismo» como particularidad de la Arquitectura moderna brasileña— que no estaba plenamente aceptada en 1942.

No por casualidad la posición de Costa coincide con la de la publicación más reciente que vinculaba al modernismo con la historia: me refiero a *Espacio, Tiempo, Arquitectura*, de Sigfried Giedion, editada en 1941. Como en el caso de Giedion, para Costa se trataba de encontrar constantes en la historia. Ha sido advertido en varias oportunidades que la suya no era una posición rupturista o vanguardista, propugnadora de la *tabula rasa* o de un comienzo desde cero. Por el contrario, también tras las enseñanzas de Wölfflin que Costa conocía muy bien —probablemente a través de la lectura «latinoamericana»

de Ángel Guido— se trataba de encontrar líneas de continuidad con el pasado que no necesariamente coincidían con rasgos estilísticos.

Ocurre que Costa debía resolver un problema teórico común a otros arquitectos modernistas latinoamericanos de su generación admiradores de Le Corbusier. Con una formación tradicional, Costa no sentía un gran aprecio por las posiciones más radicales de las vanguardias, disolutorias de la existencia misma del arte, tales como podían expresarse en algunos constructivistas rusos o en el grupo de «ABC». Por el contrario, el arte tenía para él una función específica en la sociedad industrial contemporánea, una función exactamente opuesta a la «revolución»: el arte —afirmaría años más tarde— es el «complemento lógico para compensar la monótona tensión y la rudeza opresiva del trabajo cotidiano en las industrias livianas y pesadas, o en las duras tareas de demolición y construcción, puesto que ella vendría a dar expresión a las ansias naturales de fantasía individual y elección libre, reprimidos debido a la regularidad de los gestos impuestos por el trabajo mecánico». La reivindicación de un rol plástico específico para la Arquitectura ubicaba a Costa en la corriente representada por Le Corbusier y opuesta a la encabezada por los «alemanes» de la llamada «línea dura» funcionalista. El problema era que el maestro suizo fundaba su posición plástica purista articulando la simplicidad de la producción industrial y de la producción popular con la austeridad de la producción clásica. El problema de Costa era: ¿cómo basar una Arquitectura nacional y moderna a la manera de Le Corbusier en un pasado cuya expresión máxima se identificaba con el barroco?

En 1952, cuando el rol de Niemeyer como productor de «formas brasileñas» ocupó el centro de la narración crítica internacional, Costa trató de responder explícitamente a esa pregunta integrando los «excesos» formales barrocos a su teoría, y el resultado fue un alambicado razonamiento de «síntesis» publicado como *Consideraciones sobre el arte contemporáneo*. Pero en los años que ahora estamos estudiando su solución consistió en dejar de lado las obras consagradas, ocupándose en cambio de la Arquitectura doméstica. La operación exigía una ruptura con los cánones académicos clásicos que no incluían la producción doméstica como parte de la Arquitectura. Pero esa ruptura ya había sido transitada dentro de la propia Academia por Viollet-le-Duc y sus seguidores. Con un contenido más claramente ruskiniano, tampoco era ajena a otros intelectuales brasileños nacionalistas como Augusto de Lima Junior, quien recordaba que «las formas de arte, según Ruskin, dependen de un principio más fundamental, más inveterado, más tenaz que toda la religión, que toda la filosofía: “El espíritu nacional y popular, el carácter de raza constituida en el curso de los siglos, por la vida en común sobre un mismo suelo, bajo un mismo clima, con la ayuda de los mismos recursos”». ⁴⁴ La continuidad del alma brasileña, difícil de encontrar en la Arquitectura culta, podía hallarse en cambio en las viviendas,

y estaba dada por la mano de obra popular. Allí, en las respuestas encontradas y continuadas por los constructores anónimos del pueblo, era donde podía ser hallada la ininterrumpida línea de identidad que conectaría a la Arquitectura moderna con el eterno e inmutable espíritu del Brasil.

La referencia al clima y las condiciones geográficas estructura la segunda «Introducción» del libro. El tema reviste particular importancia porque, como lo declara el autor, «conocer (...) especialmente sus soluciones para el problema del control del calor y la luz sobre grandes superficies exteriores vidriadas (...) (fue) el verdaderamente importante problema cuyo estudio instigó nuestra expedición». Por otra parte, son esas soluciones las que constituyen la «gran contribución (de Brasil) a la Arquitectura nueva».

Goodwin critica insistentemente la ausencia de preocupación o resoluciones específicas para este problema en los Estados Unidos y destaca la originalidad de las respuestas que encuentra en el Brasil.

El uso de distintos sistemas de protección solar remite en algunos casos a la tradición histórica y en otros a la inventiva de sus creadores. Si bien se acredita que «ya en 1933, Le Corbusier recomendaba el uso de parasoles móviles, externos en su proyecto no ejecutado para Barcelona», también se destaca que «fue en el Brasil donde primero esa teoría se puso en práctica».

Efectivamente, el tema tenía en algunos casos un desarrollo notable, pero ni caracterizaba a la totalidad de la producción ni se trataba de una preocupación exclusiva del Brasil.

El uso de pantallas, planos y diafragmas era habitual en las arquitecturas de verano europeas en la década del treinta, y muy frecuente especialmente en Italia. En cuanto a las primeras, la principal veta de búsqueda y experimentación de soluciones fueron las arquitecturas helioterapéuticas. La solución de «parasoles» fue sólo uno de los caminos ensayados por Le Corbusier; el otro —definido por grandes planos horizontales— fue aplicado por primera vez en el proyecto de la Villa de Cartago, y a partir de la Casa Curutchet en La Plata en las sucesivas construcciones de la India.

De distinto modo, esta solución se empleó en experiencias tan diversas como las de Gabriel Bouvrekian en Israel, Rudolf Schindler en California y Wladimiro Acosta en la Argentina, quien la desarrolló de manera sistemática como «Sistema Helios», sobre el cual publicó un libro en 1936.

La «Introducción» describe además distintos aspectos de la Arquitectura moderna en el Brasil, desde las influencias internacionales hasta los materiales, los programas, las formas de vida y el desarrollo urbano, y en todos los casos pone en relieve los aspectos singulares que refuerzan la «singularidad» de la producción analizada. Destaca el uso de azulejos decorados, los patios interiores de las viviendas, la vegetación que define a los jardines, la intervención del Estado y la pujanza del desarrollo urbano —especialmente en San

Pablo y Río de Janerio— poniéndolo en plano de semejanza con Manhattan, Chicago, Houston y Detroit.

A diferencia de las ilustraciones del texto «histórico», ordenadas según un criterio geográfico, las del texto «moderno» siguen un orden temático. Usándolos a modo de fuertes puntales, la secuencia se abre y se cierra con los dos proyectos emblemáticos y consagrados: el Ministerio de Educación y Salud y el Pabellón de Nueva York.

Muchos en Brasil debieron sorprenderse porque la selección dejaba afuera numerosos proyectos y obras de gran importancia. Por empezar, las del propio Lucio Costa, de quien, aun descartando su producción «neocolonial», podían haberse mostrado al menos el conjunto de viviendas obreras de Gamboa (1932) y la casa Schwartz. Pero asimismo quedaba afuera casi toda la producción de Gregori Warchavchik, de quien se publicaban apenas dos imágenes —una de ellas neocolonial—, quien para todos era un indiscutible pionero de la Arquitectura moderna en San Pablo. Ni una mención a Flavio de Carvalho, ni a Luis Nunes, autor del tanque de agua de Olinda publicado en página 158, eliminado junto con el resto de su obra en Recife; ni a obras como el asilo de Affonso Reidy en Río, o todas las escuelas construidas por Anixio Teixeira en Río.

Sin estos ejemplos modernos, muchos de ellos anteriores a la serie de edificios mostrados en el libro, y habiendo excluido todas las arquitecturas de las primeras décadas del siglo, de carácter industrial o de un vocabulario intermedio, identificado con frecuencia con el *Art Déco*, los *modern buildings* que el libro presentaba parecían salidos bruscamente, sin transición alguna, de una fusión entre principios internacionales y el «alma local» finalmente recuperada.

Aún así, al observar el conjunto de los trabajos sorprende su falta de homogeneidad. En lo que hace a su calidad y creatividad pueden reconocerse tres grupos.

Un grupo está integrado por edificios de escasa importancia o de una calidad media que no justificaría su inclusión en un libro o una exposición. Ningún rasgo particular identifica a estos ejemplos como representantes típicos de una cultura local.

Un segundo grupo —integrado por trabajos de Mindlin, Vital Brasil, los Roberto, Correia Lima, Levi y Rudofsky—⁴⁵ lo forman edificios o proyectos de buena calidad, aunque también en este caso es difícil identificar rasgos de «brasilianidad», porque en ellos no se repiten ni los parasoles (es más, es llamativa su ausencia en el caso del Aeropuerto Santos Dumont de Río) ni el biomorfismo, ni las decoraciones con azulejos, ni las tejas portuguesas.

Integran el tercer grupo los edificios proyectados por Oscar Niemeyer. Todas las características citadas están presentes en este caso, con calidad excepcional. No es éste el sitio para analizar estas obras en detalle, pero es

importante establecer en qué radica esa excepcionalidad. A mi modo de ver, esta Arquitectura de Niemeyer tiene ante todo una vocación de provocación. No se trata de una reproducción elegante de métodos de proyecto o estilemas en circulación, como ocurre con los casos del segundo grupo; y tampoco es la suya una Arquitectura revolucionaria, que busca hacer tabla rasa con las referencias conocidas. Como los adolescentes, Niemeyer explora los límites de las leyes que ha recibido. Así, examina la zona fronteriza entre modernidad y tradición, o entre ética y estética, a través de sus experiencias tectónicas o decorativas. La coexistencia de todas esas experiencias en una misma línea creativa es lo que sorprende.

Búsquedas de relación con la tradición estaban ya en acto en el debate internacional, desde los inicios mismos de los modernismos. Y no sólo por parte de Le Corbusier, o de italianos como Pagano, o del regionalismo suizo (el edificio de Mümliswil de Hannes Meyer es de 1938); basta recordar incluso las preocupaciones de Adolf Loos en este sentido. La decoración aplicada —los azulejos— había sido sugerida por Le Corbusier para el proyecto del Ministerio de Educación, y en el período que estudiamos estaba siendo considerada como un «problema» en casos como el del edificio Shell de J.J.P. Oud (1939–1942) o el proyecto para el Palacio de Congresos en Zurich (1930–1939) de Haefeli, Moser y Steiger. Ya hemos visto también que muchos de los temas que caracterizan a las obras de Pampulha eran comunes en las arquitecturas de la recreación en la década del treinta. Por su parte, el biomorfismo ya tenía para entonces exponentes de una altísima calidad en figuras como Duiker o Lubetkin.

De la obra de Niemeyer publicada en *Brazil Builds* puede decirse que estaba destinada a llamar poderosamente la atención internacional por tres motivos: primero porque estaba entre las mejores y más innovadores ejemplos de la Arquitectura moderna; segundo porque condensaba variados, contradictorios e igualmente consistentes impulsos de renovación en un único universo creativo (lo que ponía en crisis el basamento ético de esos impulsos, dejándolos en un espacio puramente estético); y tercero porque era doblemente sorprendente por provenir de un país periférico y mestizo, en una época de vigencia de ideologías racistas en Europa y los Estados Unidos.

Reconocer el valor excepcional individual de la obra de Oscar Niemeyer permite advertir el carácter artificial de la operación del MoMA, por la que se hacía extensiva esa excepcionalidad individual al conjunto de una producción «nacional».

Un éxito mundial

Como en el caso de Carmen con la Fox, el éxito de la operación fue rotundo.

El 3 de julio de 1943, Elizabeth Wilder reseñaba de este modo la publicación: «El hecho de que éste sea el primer libro publicado en nuestra común historia de trescientos años para dar una idea a los norteamericanos acerca de la Arquitectura del Brasil bastaría por sí solo para hacerlo valioso. Pero aquí hay una evidencia tangible acerca de que hay otras Américas merecedoras de nuestro interés. Las tablas de estadísticas, las anécdotas de viajes y las opiniones de los filósofos están muy bien; ¡pero aquí usted puede verlo con sus propios ojos!!!». ⁴⁶

Desde entonces el reconocimiento se extendió en números especiales dedicados al «fenómeno Brasil» en gran cantidad de publicaciones, como *The Studio* (octubre de 1943), *The Architectural Review* (marzo de 1944), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (septiembre de 1947 y agosto de 1952), *The Architectural Forum* (noviembre de 1947) y muchas otras.

Como puede verse, Londres fue una de las primeras sedes en las cuales el discurso político creado por el Departamento de Estado y el MoMA fue entendido perfectamente. *Brazil Builds* se exhibió en la capital británica mientras la ciudad todavía era sacudida por los bombardeos alemanes. En la presentación de *The Architectural Review* podía leerse: «No caben dudas acerca de que esta guerra va a provocar, en palabras del Sr. Churchill, una conmoción, iniciando entre otros nuevos órdenes un reacomodamiento del Balance de Poder. Una de las nuevas fuerzas con las que habrá de contarse podría ser la tercera más grande entidad política del hemisferio occidental, con más de cuarenta millones de habitantes, y tres millones de millas cuadradas de territorio, Brasil, un país tan grande como los Estados Unidos». ⁴⁷

Tácitamente censurada en *Brazil Builds*, la Arquitectura de los siglos xvii y xix era explícitamente mencionada como un obstáculo en la publicación inglesa. Según ella, era un verdadero milagro que de ese pasado no hubieran emergido «los más espantosos horrores» sino la «sana» y «moderna» Arquitectura que presentaban.

Brasil, como México, aparecía como fuente de lo nuevo con especiales valores. Europa —Europa continental, particularmente— se presentaba a la mirada británica como una fuente de destrucción, dolor y catástrofe. Fuera de allí podían buscarse nuevas fuerzas en los aliados, Estados Unidos y Rusia, pero era especialmente Latinoamérica en su condición de una «Europa en otro suelo y otro clima» donde paradójicamente esas fuerzas permitirían «buscar el futuro más allá de Europa». Por añadidura, México y Brasil representaban fuerzas «misteriosas» «porque son tan ricos sujetos de especulación que podemos pensar en ellos siempre, sin llegar nunca al final de sus posibilidades, pasadas y futuras». ⁴⁸ En este contexto de ideas, la «originalidad» y la «ruptura»

de la reciente Arquitectura con sus antecedentes inmediatos era entendida y presentada como uno de esos «misterios» que tanto se admiraban y necesitaban para descubrir y orientar las nuevas esperanzas de la posguerra.

La valorización internacional de las obras presentadas en *Brazil Builds* recibió un ulterior impulso a partir de su articulación con el debate acerca de la «Nueva Monumentalidad».

Como es sabido, en 1943 José Luis Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion —quienes en ese momento residían en Nueva York— recibieron simultáneamente la propuesta de publicar un artículo en la nueva revista del grupo American Abstract Artists. En esa ocasión decidieron elaborar juntos el manifiesto que se llamó «Nueve Puntos para una Nueva Monumentalidad», que se conocería mucho más tarde, tras el fracaso de aquella empresa editorial. Sert y Giedion publicaron de todos modos sendos artículos sobre el tema en 1944 como parte de un libro editado por Paul Zucker, titulado *New Architecture and City Planning*.

Es probable que Sert haya conocido a Wiener en París en 1937, puesto que en esa ocasión, mientras el segundo se ocupaba del pabellón norteamericano, el primero lo hacía del español. Sert había llegado a Nueva York en 1939 e, imposibilitado de volver a su país debido al triunfo del franquismo, desde 1941 a 1943 trabajó en proyectos para estructuras prefabricadas para el War Production Board, en los que también trabajaba Wiener.⁴⁹ En 1943 ambos crearon la oficina Town and City Planning, relacionada al encargo, en mayo de ese año, de una ciudad por parte del gobierno de Vargas: la Ciudad de los Motores. Wiener había sido invitado en 1942 como profesor visitante a la Universidad del Brasil, en lo que constituía un nuevo movimiento de articulación cultural/política entre los gobiernos de ambos países, ocurrido en el momento de la entrada de Brasil en la guerra.

Ésta no era la única relación directa del grupo de los «nueve puntos» con el Brasil. Aunque con muy distintas características, también deben tenerse en cuenta los vínculos que Léger tenía con el Brasil a través de una de sus discípulas. Tarsila do Amaral, una de las figuras más importantes de la plástica en Brasil, protagonista junto con Oswald de Andrade de los movimientos culturales de renovación, había estudiado con Léger en la década anterior, y el suyo había sido uno de los núcleos más concurridos por artistas e intelectuales modernistas en París.⁵⁰

Por su parte, Giedion se había hecho cargo de la cátedra Charles Elliot Norton de la Graduate School of Design en la Universidad de Harvard durante 1938–1939, de manera que se encontraba en esa zona de los Estados Unidos en la época de la Feria Internacional en la que se construyó la obra de Costa y Niemeyer.

Su rol fue decisivo en la incorporación del «milagro» brasileño al debate internacional.

Su alarma ante la pérdida de iniciativa de los arquitectos modernistas comenzó a crecer a mediados de la década de 1930, al advertir que en Holanda, uno de los centros más activos de las tendencias modernistas, los arquitectos tendían a recuperar preocupaciones de orden «artístico» que él creía superadas en las fases anteriores de la discusión. La visita a los Estados Unidos le permitió conocer personalmente la obra de Frank Lloyd Wright, y Giedion fue particularmente impactado por el edificio de la Johnson Wax. En las conversaciones con Léger y Sert, la necesidad de construir una teoría que recuperara las valencias «expresivas» de la Arquitectura se vio estimulada por las experiencias que ambos incorporaban en esta dirección. Léger insistía desde hacía mucho tiempo en la necesidad de construir una suerte de arte total, incluso de dimensión urbana, tal como lo había expresado en *La Ciudad*, una obra de 1919. Sert, en tanto, había experimentado con Calder y Picasso la articulación a gran escala entre pintura, escultura y Arquitectura en su pabellón español en la Exposición de París de 1937. «El pueblo —se postulaba en el *Manifiesto*— quiere edificios que representen su vida social y comunitaria para tener más que una satisfacción funcional. La gente quiere que su aspiración de monumentalidad, alegría, orgullo y excitación sean satisfechas».

Una Arquitectura «monumental» moderna no existiría mediante la repetición de los atributos heredados directamente de la tradición académica, sino que se podría constituir en función de su programa y articulando en torno a sí al conjunto de las artes.

No es necesario extenderse demasiado en destacar que esos atributos estaban presentes en algunas de las obras presentadas en *Brazil Builds*, y que de esta manera la «Arquitectura brasileña» aparecía como una encarnación perfecta del urgente programa para la reconstrucción de posguerra en los términos propugnados por Giedion. Con un añadido, el del especial interés del crítico suizo por las construcciones de líneas sinuosas. Ya hemos recordado que en *Espacio, Tiempo, Arquitectura* se planteaba que por encima de las expresiones estilísticas había constantes de búsqueda a lo largo del tiempo. Una de estas constantes, que se advertía en los *crescents* de Bath o en la Arquitectura barroca, era la de los muros curvados; y precisamente éste es el rasgo que, a partir de *Brazil Builds* no sólo sería destacado como el más característico de la «Arquitectura brasileña» sino adoptado y teorizado por el propio Niemeyer como clave de su producción.

Una de las pocas intervenciones en las que se describió claramente la operación del MoMA —especialmente valiosa por su contenido, pero también por provenir el interior mismo del proceso que hemos venido revisando— fue la de Bernard Rudofsky. Y es que debe recordarse en primer lugar se trataba de uno de los arquitectos publicados como protagonistas de *Brazil Builds*.

Las sorpresas comienzan al advertir que no era brasileño. El hecho sería de poca importancia si simplemente, al igual que otras figuras que el libro

indicaba como representantes locales, como Gregori Warchavchik o Rino Levi, Rudofsky no hubiera nacido en Brasil. Si bien el dato podría debilitar la interpretación «escencialista» basada en las «misteriosas» fuerzas locales, quedaría en pie la interpretación positivista de una adecuación al *milieu* local.

Pero Rudofsky sólo había permanecido en San Pablo algo menos de dos años —1938 y 1939— y al momento de la realización de la Exposición del MoMA se encontraba en los Estados Unidos. Las dos casas que el libro publica estaban en Brasil pero distaban de ser «brasileras». Si alguna filiación local podían reconocer, ésta podía ser la italiana, pues Rudofsky vivió en Italia en la década de 1930 hasta que lo expulsaron las políticas antisemitas acentuadas a partir de 1936 y 1937. Su interés por las estructuras tradicionales de patio, por las formas sencillas y por los dispositivos de adecuación al clima no eran de cuño tropical sino mediterráneo, y constituían una de las líneas de búsqueda de «italianidad» promovidas por el propio régimen mussoliniano.

El futuro autor de *Arquitectura sin Arquitectos* tenía sus propios motivos para adherir a esas búsquedas, por cuanto, habiéndose graduado en Viena y Berlín, sostenía desde su tesis doctoral un profundo interés por las construcciones de los pueblos primitivos.⁵¹

Seleccionado en 1939 por el MoMA como uno de los ganadores de la competencia panamericana de Diseño Industrial, Rudofsky viajó a los Estados Unidos, en donde residió desde entonces. Por ese motivo, no sólo estaba en Nueva York al momento del proyecto y la realización de *Brazil Builds*, sino que fue uno de sus promotores.

La intervención a que hicimos referencia fue preparada como una conferencia que pronunció en esos días por invitación del Museo Fogg en el de Artes de Boston. De ella nos interesan en particular tres conceptos. El primero es la extensa descripción de las circunstancias que facilitaron la producción de las obras presentadas en la exposición.

Para eso Rudofsky no apela a la existencia de ninguna «misteriosa» fuerza local ni a la creatividad de los arquitectos; la única esencia en la que parece creer sería la de un espíritu latino frente al espíritu anglosajón. Por el contrario, los factores que hacen a la producción de un cuerpo de obras de calidad son totalmente concretos. Menciona al menos seis: la calidad de la mano de obra, la fresca apertura de los arquitectos a las experiencias internacionales, el trabajo en grupos, la inexistencia de especialidades, la inexistencia de empresas de proyecto y el rol del Estado. Toda la descripción aparece como una contrafigura del campo profesional en los Estados Unidos. Con una evidente paradoja: la calidad de las obras que se presentan está en relación inversa al grado de desarrollo del país. Por cierto, lo que Rudofsky propone no es una crítica a este subdesarrollo sino todo lo contrario. Para él: «Los países cálidos favorecen una vida simple, un hecho que da lugar a la errónea idea de que en

ellos se tiene necesariamente un más bajo estandar de vida».⁵² En continuidad con los tempranos intereses que lo llevaron a la elaboración de su tesis doctoral, Rudofsky postula que la industrialización y la modernización traen aparejada una debilitación de los recursos creativos. Para él, la alta calidad de Arquitectura que se exhibe en la muestra no solamente no es producto de las energías modernizadoras, sino que tampoco lo es de las escencias nacionales o de individuos especialmente dotados. «La creatividad —dice— no se enseña en las escuelas, ni es la vida moderna la que estimula la imaginación. Brasil extrae sus estímulos de lo que nosotros llamamos de manera incorrecta los aspectos primitivos de la vida».

Los «aspectos primitivos», lo que en términos más generales el autor asocia a una actitud no comercializada ante la vida, no se localizan exclusivamente en el Brasil, sino que son comunes a toda la porción latina de América o, más aún, a la órbita latina, mediterránea, de Occidente.

En esto se basan los otros dos conceptos que nos parecen destacables de su discurso.

Uno de ellos es la idea de que ha sido Italia y no Francia o los países anglosajones el modelo (y no necesariamente la influencia) que ha gravitado más fuertemente en el Brasil. La Arquitectura moderna italiana es extremadamente valiosa precisamente porque, según Rudofsky, en Italia se dieron factores similares de subdesarrollo relativo —o relativo «primitivismo»—, en los que también es similar la vocación intervencionista del Estado. Si la valoración de la Arquitectura italiana puede parecer sorprendente al público norteamericano es porque «muy poco se sabe sobre esto en este país, por razones que no tienen nada que ver con la Arquitectura».

Y es por esas mismas razones externas que, entre las de muchos otros países se destacan en los Estados Unidos las obras presentadas en la exposición *Brazil Builds*.

«Debe decirse entre paréntesis y con el riesgo de resultar obvio —aclara Rudofsky— que el caso brasileño no es aislado, sino la continuación de una evolución de la Arquitectura que existe en Escandinavia, la Europa Central y los países del Mediterráneo. El reciente descubrimiento del Brasil resulta de una feliz coincidencia de un conjunto de factores ajenos a la Arquitectura. Sólo la presente Guerra ha hecho conscientes a los norteamericanos acerca de la necesidad de alimentar su interés por sus vecinos. Un país como la Argentina, que, además de vender carne, tiene actualmente una vida musical remarcable es para los norteamericanos tan remota como la Atlántida. Si por algún motivo la Argentina llegara a abandonar su neutralidad sería inmediatamente apta para el intercambio cultural».

La operación del «buen vecino» no se limitó a la exitosa exposición que hemos descripto. Otro de sus protagonistas fue Richard Neutra, quien a

comienzos de los cuarenta realizó un plan de construcciones en Puerto Rico, plaza que debía preservarse como vigilante posición en el acceso al Caribe de los submarinos de la flota alemana. En 1945 Neutra viajó a varios países latinoamericanos, también patrocinado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos.

Al menos otras dos iniciativas culturales deben agregarse: una es la consagración del interés por la Historia de la Arquitectura en Latinoamérica en 1947 con la edición de un número especial —el primero impreso no artesanalmente— del *Journal of the Society of Architectural Historians*. La otra es la edición, en 1946, del primer estudio sobre las ciudades latinoamericanas, a cargo de Violich, también patrocinado oficialmente por el gobierno norteamericano.

Conclusiones

He tratado de mostrar, en síntesis, no sólo o no tanto que el *topos* de la «Arquitectura brasileña» fue construido entre 1939 y 1943, sino que la imagen de esa Arquitectura «brasileña» estaba asociada en su mayor parte al *extraordinario* talento individual de Oscar Niemeyer.

Por ese motivo, lo que vendría después debía tener inevitablemente la marca de la «manera»; y por esa misma razón no podía haber, a la larga, ninguna continuidad sino frustración. Como la identificación de la totalidad de la Arquitectura en Brasil con la Arquitectura de Niemeyer era artificial, sería necesario forzar la realidad para encauzarla en ese esquema. En consecuencia, debió dejarse de lado una gran cantidad de fermentos, ideas y experiencias de enorme valor —incluso las del propio Costa—, las cuales, de haber existido sin tener que soportar el peso de la «construcción monumental» instalada por la operación del MoMA, seguramente hubieran podido florecer en tantas nuevas y múltiples propuestas como las que a lo largo de su compleja y rica historia, y como no podía ser de otro modo, había producido hasta entonces el Brasil real.

Pero cabe también una última observación que atañe al conjunto de la Arquitectura en América Latina.

En la apreciación internacional instalada a partir de la operación del MoMA, la «Arquitectura brasileña» fue siempre considerada como un milagro. ¿Qué significa esto?

Muy simple: ¿quién iba a suponer que en un subcontinente atravesado por el primitivismo, el «oscurantismo ibérico», la falta de industrialización y el mestizaje podía producirse tamaña muestra de calidad? La respuesta estaba encerrada en la pregunta: necesariamente sólo podía tratarse de un «milagro», vale decir de un hecho contrario a la naturaleza de las cosas. A pesar de los

textos de Giedion y Hitchcock que tratan de dibujar un fondo regional al «fenómeno brasileño», éste finalmente quedó instalado como una excepción.

Vale la pena tener en claro que aceptar esa condición excepcional significa, simultáneamente, aceptar para el resto de la producción moderna brasileña y latinoamericana la «regla» de la intrascendencia y la mediocridad.

Notas

¹ Cfr. Mc Cann, Frank D.: *The Brazilian American Alliance. 1937–1945*, Princeton, 1973; Hilton, Stanley E.: *Brazil and the great powers, 1930–1939; the politics of trade rivalry*, Austin, Texas, 1975.

² En mayo del mismo año Roosevelt ordenó la creación de un segundo comité interdepartamental para estudiar y promover las relaciones con estos países. En julio se aprobó la creación de la División para las Relaciones Culturales (DRC), de lo cual ese año derivó una serie de medidas como la puesta en marcha de programas radiales de onda corta en español y portugués, el inicio de la instalación de la National Broadcasting Company y el Columbia Broadcasting System en Brasil, la inauguración de viajes regulares de la Moore McCormack Lines con subsidio gubernamental. Cfr. Wood, Bryce: *The Making of the Good Neighbor Policy*, Nueva York, 1961.

³ En uno de los numerosos folletos de propaganda editados por la Oficina de Asuntos Interamericanos de Washington durante la guerra podía leerse claramente: «Durante meses, mientras Dakar estaba gobernado por Vichy, ese hecho estratégico era una fuente potencial de preocupaciones. Ahora aquel tumor Brasileño se convirtió en el punto más

importante en este hemisferio para la guerra desde un punto de vista agresivo». *Brazil. Introduction to a neighbor*; The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, Commerce Department Building, Washington DC.

⁴ Por ejemplo: Mc Nair, Stuart: *Why South America*, Londres, 1936; Freeman, Lewis: *Discovering South America*, Nueva York, 1937; Clark, Sidney: *The east coast of South America*, Nueva York, 1940; Griswold, Lawrence: *The other South America*, Nueva York, 1941; Crow, Carl: *Meet the South Americans*, Nueva York, 1941. Sobre Brasil, entre otros: Rogers Hager, Alice: *Brazil: giant to the south*, Nueva York, 1945; Kipling, Rudyard: *Brazilian Sketches*, Nueva York, 1940; Zweig, Stefan: *Brazil, land of the future*, Nueva York, 1943; Hunnicutt, Benjamin Harris: *Brazil looks forward*, Río de Janeiro, 1945; Cooke, Morris Llewellyn: *Brazil on the march: a study in international cooperation: reflections on the report of the American Technical Mission to Brazil*, Nueva York/Londres, 1944.

⁵ Sobre las relaciones entre las artes en el norte y el sur de América, cfr. Cancel, Luis R. et al.: *The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920–1970*, Nueva York, 1988.

⁶ Por ejemplo, en el directorio del MoMA, una de las entidades más activas en esta dirección, podía encontrarse a varias de las personas que simultáneamente actuaban en el Departamento de Estado. Por empezar, al *alma mater* del Museo, Nelson Rockefeller, quien era el jefe de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCAI). Pero además a John E. Abbott, vicepresidente ejecutivo del MoMA, y a Monroe Wheeler, director del Departamento de Exposiciones del MoMA, ambos miembros de la OCAI a las órdenes de Rockefeller; y a Stephen Clark, director del Consejo de Administración (Board of Trustees) del MoMA y miembro del Comité Asesor de Arte de la DRC.

⁷ Cfr. entre la numerosa literatura sobre el tema: Gellman, Irwin F.: *Good neighbor diplomacy: United States policies in Latin America, 1933–1945*, Baltimore, c1979; o directamente involucrado: Herring, Hubert Clinton: *Good neighbors; Argentina, Brazil, Chile & seventeen other countries*, New Haven, 1941.

⁸ «Unir las repúblicas del Norte y el Sur de América contra nuestro común enemigo —se leía en el artículo citado— es un problema nacional urgente en el que el Museo se ha sumergido de manera profunda. (...) Mucho antes de que nosotros o nuestros aliados latinoamericanos declararan la guerra el Museo llevó a cabo múltiples programas de exhibiciones, conciertos, concursos y publicaciones, las que creemos han ayudado a establecer los fundamentos para el mutuo respeto y entendimiento entre las Américas». En *The Bulletin of The Museum of Modern Art*, N° 1, Vol. X, octubre/noviembre, 1942.

⁹ Franklin D. Roosevelt lo planteaba en estos términos: «Comienzo a visualizar una actitud totalmente nueva hacia las otras repúblicas americanas basada en un sincero y honesto deseo, primero, de remover de sus mentes todo miedo a una agresión norteamericana —territorial o financiera— y, segundo, a introducirlos en una amable

asociación en la que ninguna república tendría ventajas indebidas». Cit. en Bryce Wood: ob. cit.

¹⁰ Clausurados por la guerra los mercados europeos, los primeros años cuarenta fueron la era del descubrimiento de *stars* latinas como Dolores del Río, Lupe Vélez, César Romero, Desi Arnaz y Carmen Miranda, a quien regresaremos más adelante; y en los mismos años «las estrellas de Hollywood se fueron *Flying Down to Rio* o *Down Argentine Way* o pasaron *A Weekend in Havana*. A ellas siguieron: *I'm lucky*, 1946; *Copacabana*, 1947; *A day with Judy*, 1948; *Nancy goes to Rio*, 1950 y *Scared Stiff*, 1953. Cfr. Burton, Julianne: «Don (Juanito) Duck and the Imperial–Patriarchal Unconscious. Disney Studios, the Good Neighbor Policy, and the Packaging of Latin America», en Parker, A.; Russo, M.; Sommer, D. y Yaeger, P. (eds.): *Nationalisms and Sexualities*, Nueva York, 1992.

¹¹ Las escenas fueron construidas en Hollywood como un verdadero *brique à braque* de los sonidos, cosas, imágenes y seres *truly exotic* coleccionados y —salvo los últimos— trasladados materialmente a Los Ángeles por Disney y su equipo. Ídem.

¹² Cfr. Jackson Rushing, W.: *Native American Art and Avant Garde*, Austin, Texas, 1995.

¹³ Whiting Jr., F. A.: «The New World Is Still New», cit. en Jackson Rushing, W.: ob. cit.

¹⁴ Joseph P. Cusker, «The World of Tomorrow: Science, Culture and Community at the New York World's Fair», en *Dawn of a New Day: The New York World's Fair 1939/40*, ed. Sara Blackburn. New York, 1980.

¹⁵ Cfr. Smith, Robert C.: «The Art of Candido Portinari», en *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. VII, N° 6, octubre de 1940.

¹⁶ Kent, Roger, cit. en Cockcroft, Eva: «The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920–1970», en Cancel, Luis R. et al.: ob. cit.

¹⁷ En efecto, si bien el proyecto comenzó como una iniciativa de un grupo de comerciantes y terminó en manos de industriales y políticos, la

Feria tuvo su principal impulso luego de una cena en diciembre de 1935 en el New York Civic Club. De esa reunión participaron Michael Meredith, los arquitectos Harvey Wiley Corbett y Walter Dorwin Teague, el planificador urbano Henry Wright, el diseñador industrial Tom Woodner-Silverman y el crítico Lewis Mumford. Este grupo generó la idea de que la futura Feria no debía mostrar, como sus antecesoras, los triunfos de la Técnica sino la integración de ésta con el Arte, bajo un claro dominio de ideales humanistas. A cargo del plan fueron designados Dorwin Teague y Robert Kohn, ex presidente de la AIA y fundador, con Mumford, de la Regional Planning Association of America. La Feria debía servir: «Para demostrar la interrelación entre tecnología y sociedad, y el potencial para planificados cambios futuros». Se trataba de «comenzar con el examen del rol de la máquina y, en particular, con respecto a las ideas de atraso cultural y carácter nacional». Cfr. Cusker, Joseph P.: ob. cit.

¹⁸ Bruand, Yves: *L'Architecture Contemporaine au Brésil*, Tesis, Universidad de París IV, 1971; Lille, 1973.

¹⁹ Cfr. la conferencia pronunciada con motivo de su presentación en esa ciudad: *Uma nova era cultural para as Américas*. Paul Lester Wiener en Río; Instituto Brasil-Estados Unidos, Río de Janeiro, c. 1942.

²⁰ A través de su suegro, Henry Morgenthau Jr., secretario del Tesoro de la presidencia Roosevelt, Wiener estableció las estrechas relaciones con el Departamento de Estado que facilitaron el encargo del pabellón en París y los lazos que más tarde darían origen a numerosos planes para ciudades latinoamericanas proyectados en sociedad con José Luis Sert. El pabellón de los Estados Unidos en la Feria de París tuvo un rol insignificante y no sólo por su arquitectura. Años más tarde, su autor se quejaría de que, frente a la magnificencia propagandística de los pabellones de los países

«totalitarios»: «Como potencia de primer nivel, América no podía presentar un edificio pequeño, pero como nación no estábamos preparados para una propaganda política de este tipo. Nuestro Congreso aprobó sólo una suma mínima para la participación americana, mientras que Alemania, Rusia e Italia gastaron cada una diez veces esa suma, dejándonos solamente la alternativa de competir en medida a un décimo del costo». Wiener, Paul Lester: «Future World's Fair», en Zucker, Paul (ed.): *New Architecture and City Planning. A Symposium*, Nueva York, 1944.

²¹ La sorpresiva relación modernismo/sensualidad dio en el blanco. En la edición de *Architectural Forum* dedicada al Brasil en noviembre de 1947, destacando el desarrollo de su Arquitectura, el comentarista agregaba: «Para los norteamericanos, sumergidos en su riqueza tecnológica, este fenómeno es especialmente llamativo. ¿Cómo puede ser que un país "atrasado" pueda producir de pronto una tan vibrante y actualizada Arquitectura?».

²² El comienzo de la década fue celebrado con la Feria Internacional de Copenhague, que fue diseñada por Erik Gunnar Asplund y sirvió como referencia para las que siguieron, que no consiguieron superar su elevada cualidad arquitectónica. En 1934 tuvo lugar la Feria del Levante en Tel Aviv; en 1935 la de Bruselas; en 1936 la de Glasgow y en 1937 la de París. A lo largo de estas experiencias puede registrarse una serie de motivos recurrentes, como los restaurantes de amplias superficies vidriadas, los pilotes, las marquesinas contorneantes, las grandes rampas, las *loggias*, las helicoides, los espacios de doble o triple altura y las salas de baile de planta circular.

En el caso de París 1937, es necesario para nuestro argumento observar la calidad del pabellón japonés, proyectado por Sakakura, el cual, con la elegante articulación de sus galerías elevadas con la rampa de acceso y con el *treillage* que actúa como protector solar en uno de los lados,

constituye el más cercano modelo de la posterior construcción brasileña.

²³ Costa, Lucio: *Registro de uma vivência*; San Pablo, c. 1995.

²⁴ En su nota «Remembering of Fair Past», por ejemplo, Robert Rosenblum —quien era un niño en ese momento— recuerda por supuesto la «Perisphere», el «Futurama» y el «Trylon» —los grandes edificios centrales—, y también algunos pabellones particulares como el «Dream of Venus» (de Dalí), el «Hall of Pharmacy» o el «Hall of Medicine», y entre los nacionales menciona a los de Iraq, Polonia, Venezuela, refiriéndose en particular a «la emoción del pabellón finlandés, cuyos muros fluidos de madera ondulada (...) me produjeron el mismo placer de la forma libre que había encontrado la primera vez que espí cuadros de Miró en Manhattan». Del edificio que nos ocupa, sin embargo, no hace mención. Es más, según una encuesta de Gallup publicada en mayo de 1939, «a los visitantes de la Feria les gustan los siguientes lugares de exhibición: General Motors, el Centro Temático (Democracy), el de American Telephone and Telegraph, Ford Motor Company, el pabellón soviético, el pabellón británico y la Muestra de los Ferrocarriles». Rosenblum, Robert: «Remembering of Fair Past», en VVAA: *Remembering the Future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, Nueva York, 1989.

²⁵ El Brasil también estuvo presente ese mismo año en la Exposición de San Francisco con un pabellón vagamente moderno y «monumentalista».

²⁶ Por este acuerdo, «El Export-Import Bank aceptaba extender créditos para financiar compras en los Estados Unidos y prestar a Brasil U\$S 19.200.000 para cancelar sus atrasos. La administración prometía enviar técnicos para ayudar a desarrollar las habilidades del Brasil para exportar materiales como caucho, manganeso, hierro, níquel, cromo, quinina, aceites vegetales y frutos tropicales, y a solicitar al Congreso la aprobación de un presta-

mo de U\$S 50.000.000 en oro para capitalizar (y crear) al Banco Central del Brasil. El Banco también abría un línea de crédito para estimular la importación de productos brasileños». Mc Cann, Frank D.: ob. cit.

²⁷ En *LIFE*, una de las revistas más populares e influyentes de los Estados Unidos, se publicaron artículos sobre Brasil en numerosas oportunidades durante el mismo año. Las siguientes afirmaciones, publicadas en mayo, describen el tono de esos artículos: «De entre todas las grandes naciones del mundo, Brasil es probablemente el mejor amigo de los Estados Unidos, y sin embargo el interés norteamericano en el Brasil es casi nulo. (...) Dado que Brasil está debajo del Ecuador, su Sur es frío e industrial y su Norte cálido. Su Richmond es Río de Janeiro, su Nueva York es San Pablo. (...) El gobierno de Vargas quiere modernizar el Brasil y desea recibir ayuda extranjera. Los Estados Unidos, Alemania y Gran Bretaña están librando una amarga guerra comercial por esa gran tierra de oportunidades». La versión en español de *Selecciones del Reader's Digest* empleó temas brasileños en sus tapas de diciembre de 1945 y febrero de 1953. Más notable en relación con nuestro tema son las de septiembre de 1946, dedicadas al Ministerio de Educación, y la de febrero de 1950, dedicada al Yacht Club de Pampulha.

²⁸ Cfr. Cardoso Junior, Abel: *Carmen Miranda, a cantora do Brasil*, San Pablo, 1978.

²⁹ No era la primera vez que se intentaba una operación similar: durante el año anterior Laura Suarez había cantado en la NBC, y llegó incluso a ser recibida por Roosevelt en la Casa Blanca. De manera que ya desde su viaje Carmen era consciente de las grandes posibilidades que podían brindársele en los Estados Unidos. Con motivo de su partida, declaró: «Ésa será la primera chance importante para el samba. Por eso voy a emplear todos mis esfuerzos para que todo se cumpla, para que la música popular del Brasil conquiste a

América del Norte, lo que abriría el camino para su consagración en todo el mundo (...) Voy a volcar templanza brasileña en el gusto de aquella buena gente. (...) En mis números no faltará nada: canela, pimienta, *dendê*, comino. Voy a llevar *ratapá*, *caruru*, *munguzá*, *balanganas*, *aracajé* (...)» y bahianas. Ídem.

³⁰ Son varios los motivos que determinaron el éxito del «carácter» construido por Carmen. Recién comenzaban a rodarse películas en color, y el *technicolor* era una técnica rudimentaria que debía emplear colores nítidos y sin matices, a lo que se prestaban las combinaciones de vestidos, flores y frutas que daban el clima «tropical». Pero además la figura de Carmen era de una sexualidad ambigua. El hecho de que Carmen apareciera vestida de pies a cabeza (especialmente cubierta por turbantes y con el aditamento de todo tipo de extravagantes adornos frutales) y con el busto cubierto por volados y collares, era una perfecta adaptación al severo moralismo que llevaba a las autoridades de Nueva York a clausurar espectáculos más atrevidos. Como lo observó Eduardo Guastel: «En estos tiempos de nudismo es de notar que Carmen Miranda no se desprende de ninguna pieza de su vestuario y que su incitación se reduce a un ligero movimiento de caderas: debe registrarse también que la única parte visible de su cuerpo son las dos o tres pulgadas de cintura que separan la pollera de la blusa». Ídem.

³¹ Un periodista de *Interiors* la presentaba de este modo: «Paul Lester Wiener es conocido por el gran número de norteamericanos que visitó la Feria de 1939–40 como el creador del pabellón brasileño, una de las exhibiciones más populares del sector de los países extranjeros. El edificio erigido por el señor Wiener en París representa un tipo de modernismo que él ya no practica. El pabellón de Brasil representa el tipo de Arquitectura moderna a la que ahora dedica toda su atención. Ha pensado incluso un nombre para ella: el funcionalismo rítmico.

Dios sabe bien que el edificio del Brasil fue suficientemente rítmico. Toda la noche palpitaba con sambas y claves y los chillidos sibilantes de cantantes brasileños, pero ése no es el tipo de ritmo del que el Sr. Wiener nos habla». Cfr. «Rhythmic Functionalism», en *Interiors*, agosto de 1941.

³² La asociación entre la «Arquitectura brasileña» y la figura de Carmen Miranda parece haber sido habitual. También es propuesta, por ejemplo, por Sacheverell Sitwell en «The Brazilian style», uno de los artículos que componen el número especial de *The Architectural Review* dedicado a Brasil, en marzo de 1944. El artículo conecta la Arquitectura con las ciudades más coloridas, Río y Bahía, y luego afirma: «Cuando aplaudimos a Carmen Miranda, uno de los pocos artistas de los films, es Bahía lo que recordamos».

³³ Como tal, había tenido una educación tradicional y clasicista, primero en la Universidad de Yale, donde obtuvo su Bachillerato en 1907, luego en la Universidad de Columbia, donde estudió entre 1908 y 1911, y por último en París, donde residió en 1914 y 1915.

³⁴ Cfr. «Two exhibitions: works of art: given or promised; the Philip L. Goodwin collection», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, Vol. XXVI, N° 1, 1958.

³⁵ Cfr. comentarios sobre la exhibición «A Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building», New York, 1989; en *Interior Design*, Vol. 60, N° 10, julio de 1989.

³⁶ También Goodwin, Philip L.: *French Architecture as Source Material*, Nueva York, c. 1931.

³⁷ Cfr. Goldfarb Marquis, Alice: *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*, Chicago/Nueva York, 1989.

³⁸ La búsqueda de una base indígena brasileña para un nuevo estilo artístico y arquitectónico era una de las corrientes en discusión, y caracterizó al proyecto ganador del concurso para el Ministerio de Educación, de Archimedes Memória. Cfr.

Cavalcanti, Lauro: *As preocupações do bello*, Río de Janeiro, 1995. Sobre el debate en torno a las relaciones entre modernismo y construcciones rurales precarias, cfr. Tavares Correia Lima, José: «O popular na cultura, a arquitetura brasileira e a história: Gilberto Freyre, os mocambos, os modernistas e os primeiros anos do IPHAN», en Fernandes Cardoso, Luiz Antonio y Fernandes de Oliveira, Olivia (org.): *(Re)discutindo o Modernismo. Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, Bahía, 1997.

³⁹ Sant'Anna, Márcia: «Modernismo e Patrimônio: o antigo-moderno e o novo antigo»; en Fernandes Cardoso, Luiz Antonio y Fernandes de Oliveira, Olivia (org.): *ob. cit.*

⁴⁰ Cfr. Costa, Lucio: *ob. cit.*

⁴¹ De Lima Junior, Augusto: *A capitania das Minas Geraes*, Río de Janeiro, 1943.

⁴² Vasconcelos, Diogo de: *A Arte em Ouro Preto*, Ouro Preto, 1934.

⁴³ Giuria, Juan: *La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil*, Montevideo, 1937.

⁴⁴ Lima Junior, Augusto: *ob. cit.*

⁴⁵ Las casas proyectadas por Rudofsky tienen sus

antecedentes en obras anteriores realizadas junto a Luigi Cosenza en Italia, tales como la Villa Oro.

⁴⁶ Wilder, Elizabeth: «Brazil Builds», en *Nation*, 3-7-1943, cit. en James, Mertice M. y Brown, Dorothy (eds.): *The Book Review Digest*. 39th annual communication, marzo de 1943.

⁴⁷ Introducción al número *The Architectural Review*, marzo de 1944.

⁴⁸ Sitwell, Sacheverell: «The Brazilian Style», en *The Architectural Review*, marzo de 1944.

⁴⁹ Sobre las relaciones de Sert, Leger y Giedion y las ideas de la «Nueva Monumentalidad», cfr. Ockman, Joan: «Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad», en (catálogo) Sert. *Arquitectura en Nueva York*, Barcelona, 1997. Sobre la actividad de Sert en relación con Latinoamérica, en el mismo volumen: Mumford, Eric: *Los CIAM y Latinoamérica*.

⁵⁰ Cfr. Amaral, Aracy A.: *Tarsila, sua obra e seu tempo*, San Pablo, 1975.

⁵¹ Cfr. Scott, Felicity: «Architecture without Architects. By Bernard Rudofsky», *Harvard Architectural Magazine*, otoño de 1998.

⁵² Rudofsky, Bernard: «On Architecture and Architects», *New Pencil Points*, N° 4, abril de 1943.

Carmen Miranda.



*Salón de Baile
del Pabellón de
Brasil en la Feria
Internacional
de Nueva York,
1939.*





*Portada
del folleto
de presentación
del Pabellón de
Brasil en la Feria
Internacional
de Nueva York,
1939.*

Capítulo 9.

La «síntesis dialéctica»: regionalismo, indigenismo y clasicismo en el pensamiento maduro de Hannes Meyer

*«No sólo hemos sido expulsados del centro del mundo y estamos condenados
a buscarlo por selvas y desiertos o por los vericuetos y subterráneos del Laberinto.*

*Hubo un tiempo en el que el tiempo no era sucesión y tránsito,
sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos
todos los tiempos, el pasado y el futuro.»*

Octavio Paz

Diferencias

Las opiniones acerca de los motivos del viaje de Hannes Meyer a México suelen ser coincidentes. Para Klaus-Jürgen Winkler: «Meyer viajó a USA en el verano de 1938 y de allí a México con la esperanza de encontrar en el continente americano un nuevo campo de acción».¹

Según Claude Schnaidt, «será México, país al que viajará en 1938 para participar de una conferencia internacional de planeamiento urbano, donde habrá de encontrar los amplios horizontes y el clima social que necesitaba».²

A juicio de Patricia Rivadeneyra, «alguien tan inquieto como él no veía probabilidades de desarrollarse en Europa; por todo esto, su viaje a USA y México le abre nuevas posibilidades, lo que significa una nueva aventura en

un campo desconocido en donde, piensa él, puede ampliar sus conocimientos con mayores posibilidades de obtener buenos resultados».³

Y en uno de los últimos trabajos sobre el tema, Werner Kleineruschkamp asegura que «junto a las actividades realizadas según sus convicciones políticas y en conjunto con las realizaciones personales anudadas (a fines de los treinta), también las condiciones políticas de México favorecieron el traslado de Meyer».⁴

Más allá de algunas diferencias de matiz (como la que se advierte entre la acentuación de lo laboral en Rivadeneyra y de lo político en Kleineruschkamp), los autores coinciden en que, por distintos motivos, México ofrecía a Meyer un escenario más propicio para el desarrollo de sus ideas que la Europa de los autoritarismos o la conflictiva URSS.

También coinciden en la descripción de los contactos previos con el ambiente mexicano o los aspectos organizativos del traslado. La historiadora mexicana juzga decisiva la relación directa de Meyer con el presidente Lázaro Cárdenas; mientras que el investigador alemán destaca la importancia de la estructura de solidaridad de militantes y exilados (si bien comete el error de identificar a Vittorio Vidali con el arquitecto Carlos Contreras). Ninguno tuvo en cuenta la ayuda o el estímulo que puede haber recibido de unos familiares directos de Hans Schmidt, su compañero en la redacción de *ABC*, residentes en la ciudad de México y para quienes él había construido en 1929 una casa en sociedad con Paul Artaria, otro viejo amigo de Meyer. Tampoco se ha examinado adecuadamente su relación con Canedo Gerard, personaje decisivo en el ambiente de la cultura arquitectónica mexicana. La esposa de Canedo Gerard estaba vinculada a los más altos niveles sociales y políticos locales, y fue él quien lo hospedó durante los primeros días luego de su llegada.⁵

De todos modos, más allá de huecos que irán llenando futuras investigaciones, puede coincidirse por ahora en la descripción del cuadro de esperanzas que movilizaron a Meyer y su familia en este difícil traslado de 1938–1939: efectivamente, con su tradición revolucionaria, su gobierno populista y sus amplias libertades de expresión y acción, México era en los años '30 una meta en el progresismo internacional. Es probable que, como tantos otros, y aunque *no* fuera un exilado, Meyer se haya sentido atraído por estas razones.

Las dudas mayores se presentan cuando se analizan las causas de su retorno a Europa diez años después. En los trabajos señalados se proponen tres versiones diferentes.

El Meyer de Rivadeneyra vuelve a su país por los mismos motivos laborales, con un leve fondo político pero casi individualistas, por los que había partido: «Se encuentra cansado, no ve más posibilidades que le aporten satisfacción de tipo personal. El desarrollo del régimen político mexicano, que tocaba a su fin, le había decepcionado sobremedida. Pensaba que el momento era ideal para regresar a trabajar a Europa».

Kleineruschkamp despolitiza a «su» Meyer y atribuye el regreso a razones exclusivamente profesionales: «En marzo de 1949 él no veía ya más posibilidades de trabajo en México, y estaba dispuesto a viajar a algún otro sitio, incluso a los USA o a Canadá. (...) (Finalmente) decidió volver a Suiza y desde allí buscar nuevas posibilidades de trabajo».

Schnaidt, en cambio, imagina el regreso del «viejo» Meyer, sabio y enfermo.

Dice que éste resolvió, a fines de 1949, volver a su Suiza natal, y «se retiró a un tranquilo pueblo del Ticino para compilar y trabajar con calma las ideas que había coleccionado a lo largo de su rica experiencia».

La de Winkler es una descripción del mismo tono. Tanto él como Schnaidt preservan a «su» Meyer (y su propio análisis) del «demasiado complicado» pasado mexicano, y dan como determinante de su última mudanza una razón positiva que no resulta históricamente de ese pasado. Como en otras ocasiones a lo largo de su vida, Meyer se habría desplazado *hacia* y no *de* una situación determinada. De manera que el Meyer del regreso a Europa es para Winkler el mismo héroe épico que dibujó a lo largo de todo su libro, y las razones de su traslado son entonces no sólo positivas sino también, una vez más, militantes: «Ciertamente Hannes Meyer había fortalecido a través de sus contacto (con ex alumnos de la Bauhaus) sus esperanzas de tomar parte del proceso democrático de reconstrucción europea del lado de las fuerzas progresistas. Con el apoyo de sus amigos suizos e italianos se preparó para el regreso».⁶

El desacuerdo sobre este punto parece reflejar la decepción y la perplejidad que provoca en los observadores la inconsistencia de la producción de Meyer durante ese período. Quien la examina debe hacer sus cuentas, por un lado, con unos pocos proyectos no especialmente significativos —en contraste con la larga duración de su estadía—, y por otro, con brutal diferencia entre los sentimientos hacia México que Meyer manifiesta a su llegada y a su partida para Europa. «En México viven ustedes en un país que se cuenta entre las más progresistas democracias del mundo»,⁷ fue la esperanzada frase con la que concluyó su primera conferencia. «Tengo, después de la experiencia de estos últimos años, el vivo deseo de salir de este ambiente pútrido»,⁸ escribió a su amigo Mario Montagnano diez años más tarde. Entre ambas expresiones media un abismo de dolorosas frustraciones, el mismo dolor que le hará confesar no mucho después a su amigo Lica Steiner: «No quiero enterrame vivo como hasta ahora».⁹

Nuestra tarea consistirá en formularnos las preguntas que de este contraste se desprenden, y en particular aquellas acerca de la forma en que la realidad mexicana impactó las ideas de Meyer, tomando el suyo como un ejemplo emblemático, aun en su excepcionalidad, del cruce entre las líneas más radicales de la vanguardia europea y las condiciones latinoamericanas.

Tránsito europeo

Para comprender el peso relativo del período mexicano en su biografía conviene hacer, al menos, dos observaciones.

La primera es que el momento más significativo de la obra de Meyer, vale decir, aquel que suscitó el mayor interés crítico por sus propuestas y sus actitudes, ocupa un espacio muy breve en su biografía. Puede decirse que esta etapa de la vida de Meyer abarca aproximadamente desde la publicación de *Die Neue Welt* hasta su partida hacia la URSS. Esto es: desde 1920 hasta 1930. Puede discutirse el término *ad quem*, e incluir las experiencias que realizara en la Unión Soviética y la obra del Jardín de Infantes de Mümliswill, pero aun así, el Meyer histórico habría existido sólo durante la década que transcurre entre mediados de los años '20 y '30.

Una década —y ésta es la segunda observación— tal como la que duró su estadía mexicana. Por añadidura, se trata de su más larga permanencia ininterrumpida en un sitio (una misma ciudad, una misma calle, una misma casa), desde que dejara por primera vez Suiza en 1905, a los 16 años. A partir de entonces vivió siete años en Alemania (1905–1912), dos en Inglaterra (1912–1913), dos en Suiza (1914–1916), dos nuevamente en Alemania (1916–1918), siete otra vez en Suiza (1919–1926), tres de nuevo en Alemania (1927–1930), seis en la URSS (1930–1936), otros tres en Suiza (1936–1939) y, luego de la década mexicana, los últimos cinco años de su vida en Suiza. Resulta entonces evidente la necesidad de redimensionar la importancia de este período y, en consecuencia, del tramo «histórico» de su biografía.

Visto de este modo, el más difundido Meyer «duro», el abanderado del racional–constructivismo, debería ser considerado más bien como una expresión particular y relativamente fugaz dentro de una biografía que, para ser adecuadamente delineada, exigiría articulaciones algo más complejas que las habitualmente construidas.¹⁰

Siguiendo esta línea, podría entenderse su producción durante la década mexicana como un momento de fortalecimiento de su reflexión teórica; resultado, entre otros factores, de sus frustraciones proyectuales y constructivas. Las huellas de esta reflexión existen y están dispersas en su numerosa correspondencia, en conferencias y escritos inéditos y en las dos autobiografías que construyen en conjunto un minucioso balance de su vida y de su obra.

Si se recompone el estado de ideas de Meyer al momento de su llegada a México, podrá advertirse que su principal preocupación consistía en articular el radicalismo de los años veinte con los nuevos temas y problemas que se originaban en su propia experiencia en la URSS y en la consigna del «realismo socialista».

Una de las intenciones más evidentes de su primera conferencia en México, en 1938, fue la de diferenciarse de aquel funcionalismo radical, dejando en

claro que, a su juicio, la Arquitectura no podía surgir como una respuesta directa a los requerimientos empíricos (a la manera en que la hacía un «*conocido y amigo en Polonia*» a partir de las condiciones climáticas). En su significado más profundo, la preocupación por la articulación citada no era una novedad en la trayectoria de Meyer. Las relación construcción/belleza o, mejor, el lugar de los valores en la lógica moderna de la producción material, eran desde hacía mucho tiempo un tema recurrente en su indagación.

Aunque definida por un conjunto complejo de determinaciones, ya en *Die Neue Welt* la Arquitectura era considerada como «organización» de ese conjunto. «Construir es sólo organización», planteaba allí; y agregaba: «La nueva obra de arte se conforma mediante medios primarios en forma exacta y elemental».¹¹

Pocos años después, durante su período en la Bauhaus, escribía que «todo arte es orden, orden de las contradicciones entre esto y aquello, orden de las impresiones sensibles de la visión humana, y de todos modos objetivo, determinado por la sociedad. El arte no es medio de belleza, ni tampoco cuestión afectiva, el arte es orden».¹²

Meyer empleaba en este trabajo la palabra *Gestaltung*, que puede traducirse al español como configuración o construcción de la forma. Pero *Gestalter* no es equivalente a *Formgiver*, «dador de forma» en inglés con su referencia a cierta creatividad caprichosa o al menos subjetiva. *Gestalter* es el conformador, el generador de la estructura de la forma.

La búsqueda de esta estructura era para Meyer equivalente a la búsqueda de «armonía»: «La nueva enseñanza de la construcción (*Baulehre*) es una enseñanza del conocimiento del estar—ahí (*Desein*). En tanto que enseñanza de la configuración (*Gestaltunglehre*) es el canto sublime de la armonía».¹³

La armonía debía ser el resultado de una adecuada estructura de la forma.

En su primer discurso mexicano, Meyer concibe al arquitecto también como «ordenador y configurador (*Gestalter*) del proceso vital de su sociedad». Pero incorpora un matiz que otorga más precisión a su idea. «El arquitecto —dice allí— es un artista, puesto que todo Arte es orden. Esto es: la realidad transferida a un nuevo orden». Entre el orden de las «cosas mismas» al que parece aludir la primera definición, y el orden de la «realidad transferida» que aquí se propugnaba, media el amplio campo de conflictos desencadenados por el «realismo».

Por eso es comprensible que en el original mecanografiado de la conferencia se lea junto a la palabra *Ordnung* su acepción francesa manuscrita por Meyer: la *ordonnance* era una de las ideas clave de la estructura conceptual académica.¹⁴ Referida a la *ordinatio* vitruviana, la idea de *ordonnance* había sido confundida muchas veces con el «orden» en el sentido clásico, vale decir, como relación entre las componentes figurativas de la Arquitectura. Pero es obvio que Meyer quería separarse de esta aceptación, y eso se aclara más adelante, cuando escribe: «Como artista (el arquitecto) debe dominar los distintos sistemas de

órdenes, de órdenes artísticos. Con ello no pienso en el orden corintio o dórico, a los que por supuesto debe conocer. Pienso en particular en los órdenes psicológicos de tipo lineal, superficial o plástico. Pienso en las tensiones entre diferentes materiales, sus estructuras superficiales, las relaciones entre masas, grupos y objetos aislados, las particiones... en síntesis en los instrumentos de una configuración (*Gestaltung*) psicológica».¹⁵

En esta última definición, Meyer parece aludir al concepto de *ordonnance* en el sentido en que lo emplea Quatrèmere de Quincy, esto es, como «la manera en que el arquitecto ha ordenado las masas, las partes, los detalles considerados en su conjunto, en su efecto en la impresión que su aspecto produce, así como en el carácter que debe ser propio del edificio».¹⁶

Conviene advertir que, si bien Meyer no emplea la palabra «carácter», hace uso de este concepto académico tradicional cuando, para subrayar su desvinculación con el funcionalismo, sostiene que «debemos resolver los problemas de la construcción (*Bauprobleme*) en forma dialéctica (es decir, en un nuevo tipo de relaciones respectivas) y debemos configurarlos en forma diferenciada, esto es, en un nuevo tipo de formas funcionales (*Funktionsformen*), una escalera no puede ser sólo un “medio de subida”, como lo han hecho algunos funcionalistas vulgares. Dependiendo de su colocación social, esa escalera puede reclamar un paso festivo o una subida rápida. El edificio para una estación ferroviaria no será sólo experimentado por el habitante como un elemento de la vida de su ciudad: será estimado también por el viajero de paso como un edificio más del propio trayecto, vivido por él como un conjunto. El espacio teatral puede proporcionar el ordenamiento de los distintos sectores sociales que lo visitan o subrayar con la forma de un anfiteatro, la igualdad de la democracia».¹⁷

Tal vez debido a su formación académica, Meyer nunca abandonó la búsqueda de alguna estructura racional para la forma. Pero inmerso en el universo teórico productivista de los años '20, tendió a pensar esta estructura en su expresión más abstracta.

En esta línea deben entenderse su interés por el arte de la vanguardia belga, las características del número de «ABC» que él organizó, así como la incorporación a la Bauhaus del Prof. Dr. Karlfried, conde de Durckheim, para trabajar en el concepto de la *Gestaltungstheorie*.¹⁸ También en este contexto puede explicarse que en el período en que fue su director, la Escuela haya publicado en su revista el trabajo de H. Neugeboren «Eine Bach-fuge im Bild», en el cual se procuraba extraer leyes formales «arquitectónicas» de la música de Bach.¹⁹ Meyer comenzó a pensar en esos años la teoría de la armonía musical como el puente que podía trazarse entre la racionalidad matemática y el mundo de la sensibilidad humana.

Pero recién se vio en la necesidad de formular el problema de manera perentoria cuando sus circunstancias lo obligaron a reconocer a la forma arquitectónica como instrumento de poder y, por lo tanto, como representación,

además de expresión de necesidades práctico materiales. La vía de escape del círculo de hierro de los estilismos adoptada como respuesta oficial de la URSS a este tema fue el estudio sistemático de la armonía clasicista.

Dicho de otro modo, a pesar de su interés por la racionalidad de la estructuración formal, Meyer había organizado su búsqueda basándose en el principio de separación entre «Arte» y «Construcción». «Construir es un acontecimiento biológico. Construir no es un proceso estético», sostenía en *Die Neue Welt*, y agregaba: «Todo arte es composición, y con ello contrario a una finalidad (Zweckwidrig)». Por lo tanto, la forma de lo construido debía ser «un producto de la fórmula función+economía».²⁰

Por ello, más tarde, en su escrito «Der Architekt im Klassenkampf», de 1932, bajo la presión del debate sobre el realismo en la URSS y haciéndose cargo de las consecuencias teóricas del principio del «socialismo en un solo país», debió autocriticarse por los «errores de anteriores opiniones liberales y reformistas». La separación fue cancelada rotundamente: «La exclusión del arte en la construcción, algo sostenido por una parte de los modernos arquitectos del capitalismo —proclamó—, me parece un síntoma de la decadencia de la cultura burguesa».²¹

Esa primera expresión del viraje fue desarrollada en su artículo de 1933, «Wie ich arbeite». En él, Meyer caracterizaba a la disciplina como un instrumento de la «lucha de clases», instrumento que, así como en un momento había sido usado en su beneficio por la «burguesía», debía ahora ponerse al servicio del «proletariado» triunfante. En esta línea dirá luego, en la mencionada conferencia de 1938, que «la arquitectura es un arma. Un arma de la cual solía aprovecharse en todas las épocas la clase dominante respectiva para sus exclusivos intereses».

Si en *Die Neue Welt* el despliegue de la nueva técnica había sido identificado con la renovación progresista de la sociedad, ahora comenzaba a formularse la idea de una Técnica neutra, sin signo político o ideológico o, mejor, con un signo genéricamente «humano». Para ponerla en condiciones de contribuir a una renovación social progresista, era necesario añadir a la Técnica una voluntad, un programa de este signo. Y sólo la clase obrera, en tanto abanderada de la «herencia humana» en su conjunto, estaba en condiciones de proveer ese programa.

Por este motivo, en su mensaje de 1938 a los arquitectos mexicanos, Meyer sostuvo que la Arquitectura es «una de las herramientas humanas que sirven al poder dominante para fortalecer su posición». El Marx del *XVIII Brumario*, el defensor de la construcción de la cultura revolucionaria a partir de los elementos más valiosos del pasado, servirá como la referencia teórica más apropiada en *El arquitecto soviético*, donde será postulado: «La cultura soviética no puede florecer sobre un montón de escombros. Cada cultura nueva está seleccionando lo mejor de la anterior para hacerla evolucionar».

Su posición era la que impulsaba el stalinismo como expresión cultural de la política hacia los aliados durante la guerra. En un análisis sobre las consecuencias de esa política en el caso italiano, Alberto Asor Rosa ha escrito acertadamente que «*como Minerva del cerebro de Júpiter, al día siguiente de la liberación, salió armada con el repertorio de lugares comunes marxistas, la concepción de la relación necesaria entre vieja y nueva cultura, entre herencia de tradición e impulsos transformadores y regeneradores de la “ideología proletaria”.* Una vez que se planteaba el concepto de unidad antifascista de la cultura, se concluía inevitablemente que el desarrollo cultural debía ser visto como un continuum sin interrupciones, del que la posición marxista era sólo el último y más elaborado apéndice».²²

Como eco de esta política cultural y de modo que se percibe cierta vocación provocatoria, los trazados reguladores palladianos, las formas constructivas de la tradición e incluso la leyes conformadoras de los órdenes clásicos, comenzaron a ser presentados por Meyer como instrumentos de los cuales «el arquitecto revolucionario» debía servirse.

Su viraje teórico resulta más evidente si se comparan sus formulaciones con las de sus compañeros políticamente más radicales. Karel Taige, por ejemplo, quien durante los años '30 siguió adjudicando a la Arquitectura un signo siempre ideológicamente favorable al dominio de las «clases explotadoras». Remitiéndose por su parte al Engels del *Origen de la Familia*, Taige sostenía que en tanto lenguaje, aquella estaba, por definición, en posición antagónica con respecto a la naturaleza, por representar sólo y únicamente el discurso de esa dominación. Una «sociedad liberada» —pensaba— no construiría una «Arquitectura liberada», sino que destruiría la noción misma de Arquitectura como «fortaleza de poder», lo que permitiría a los hombres reencontrarse pacíficamente con su ambiente originario.²³

En el debate staliniano, la revalorización del vínculo entre Arquitectura y «clase dominante» llevaba a entender a la Forma como representación del Poder, y esto suponía volver a incorporar la Historia a la concepción de la disciplina: el pasado que *Die Neue Welt* había decretado obsesivamente muerto volvía a instalarse en el presente. Pero entonces la «cuestión del poder» obligaba a replantear también la relación Arquitectura/Pueblo/Nación: «proletariado en el contenido, nacional en la forma» sería, como es sabido, la fórmula del stalinismo para el arte, fórmula que encarnó finalmente en el «realismo socialista».

Si se considera un postulado inevitable, la cuestión de la particularidad local de la Forma podría declinarse de dos modos: o bien se hace hincapié en las determinaciones materiales de esa particularidad —y de este modo se elegiría la vía del «regionalismo»— o bien se destacan los contenidos simbólicos de esa Forma, contenidos por ende históricos que conducían a la segunda vía, la del «nacionalismo».

En la medida en que destacara aquellas expresiones que eran producto de la estandarización y la simplificación como consecuencia de largos procesos históricos en condiciones de extrema pobreza de recursos, la revalorización del regionalismo no planteaba a los modernistas gruesos problemas teóricos. Personajes como Le Corbusier, Pagano o Tessenow ya habían fundamentado con éxito su preferencia por las formas puras, articulando requerimientos «objetivos» de la industrialización con la fuerza de las tradiciones populares.

Todo lo contrario ocurría con la cuestión de la Arquitectura como lenguaje, vale decir, como retórica del Poder. Por eso fue éste el problema sobre el cual Meyer concentró sus mayores esfuerzos en la década del '40 y siguió trabajando hasta sus últimos días. «Creo —escribía Karel Taige en 1950— que nuestra generación no puede dejar este mundo sin haber realizado la conexión entre la cultura burguesa del pasado (siglos xix y xx) y el Nuevo Mundo»,²⁴ y en 1953 le contaría a Edmund Colleyn que «en nuestro aislamiento usamos ampliamente el tiempo estudiando nuestro archivo de familia, donde las primeras ediciones de los ensayos de Winckelmann se mezclan con las arquitecturas del siglo xvii de Greens para Bath, con Palladio y Ledoux y con los grabados originales de Piranesi. Desde el punto de vista del materialismo histórico, la nueva vida se desarrolla a partir de los antiguos grabados. Quién sabe si alguna vez el fruto de estos estudios servirá a la construcción de Alemania».²⁵

Meyer ya había registrado durante el período soviético los límites que imponía la declinación «nacionalista» de la reacción antifuncionalista, advirtiendo una contradicción que se agudizaría trágicamente en México. Es que al sostener la legitimidad de una expresión nacional de la forma arquitectónica, o como él *wölfflinianamente* la llama de un «sentimiento nacional de la forma arquitectónica», se veía obligado a excluir su propia acción «internacionalista» en tanto arquitecto extranjero.

La premisa «nacionalista» reducía sus posibles actividades a las fases en las que podía presumirse una mayor neutralidad en la proyectación, centradas en el análisis de las «condiciones objetivas». De este modo, no era posible participar con plenitud de la operación de síntesis que requiere, finalmente, toda actividad arquitectónica. A diferencia de los miembros de las «brigadas» radicales, era la propia aceptación de los postulados stalinistas la que conducía a Meyer a marginarse en la URSS.

«Yo entiendo que en la lucha por una forma de expresión nacional de la arquitectura deben caer concepciones personales (...) —le escribe a N.J. Kolli—. Pero yo soy un europeo del oeste, una cruz de allamanes y hugonotes, y no puedo aportar nada de “nacional” a la Arquitectura soviética».²⁶

Y dirigiéndose a Karola Bloch-Piotrowska, reafirma esa convicción: «Estoy absolutamente de acuerdo con el viraje nacional de la Arquitectura (como otras manifestaciones culturales) debe experimentar allá. Ésta es claramente una

necesidad política en un mundo en el que los intereses nacionales se han transformado en armas para la defensa cultural. Comparto absolutamente ese viraje, pero como no soy ruso soy incapaz de hacer alguna contribución al respecto».²⁷

Frente a estas dificultades, Meyer procuró examinar las posibilidades de la declinación «regionalista» del dilema. Tuvo una buena oportunidad de hacerlo en Birobidzhán, durante el que sería el último tramo de su experiencia soviética. Allí estudió y observó largamente las formas tradicionales de la construcción maderera, típica de esa región.

La primera oportunidad de poner en práctica estas ideas se le presentó cuando ya había cerrado el capítulo soviético y esperaba encontrar formas de reinsertarse en Suiza, en ocasión del proyecto y construcción del Jardín de Infantes de Mümliswil. Pero si el uso de la madera o de la piedra, según las modalidades tradicionales, probaban la viabilidad del cruce entre premisas modernistas y usos locales, al hacerlo dejaban abierto un nuevo interrogante mucho más difícil de resolver. En efecto: si el regionalismo era posible en la Suiza capitalista, ¿cuál era el espacio propio en el que el «proletariado triunfante» podía y debía encontrar los elementos para una disputa por la hegemonía?

Era evidente que una respuesta posible podía buscarse en la articulación entre ambas ideas y Meyer llegó a México con estos interrogantes abiertos y esperanzas de resolverlos, favorecido ello por lo que imaginaba como una revolución nacional y popular —no proletaria— paradigmática.

Uno contra todos

Las complejas condiciones políticas y el estado del debate arquitectónico mexicano al concluir la década del '30 imponían límites considerables al discurso de Meyer. En el plano político el período de mayor intensidad «nacional populista» de la Revolución, bajo la conducción del presidente Lázaro Cárdenas, llegaba a su fin por sus propias contradicciones y con la presión de los Estados Unidos, de cara a la Segunda Guerra Mundial. En el plano de la cultura arquitectónica, las tendencias modernistas más radicales debían resolver los dilemas presentados por estructuras agrarias y arcaicas, por un Estado conciliador y por una sociedad urbana minoritaria pero de influencia decisiva. «Lo nuevo» *versus* «lo viejo», el dilema simple de los primeros años del siglo, se había transformado a finales de los años '30 en un laberinto de tendencias que expresaban las múltiples declinaciones de la modernidad.²⁸

La principal ocasión para pensar sistemáticamente en términos «regionalistas» se le ofreció a Meyer en oportunidad de su vinculación con el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE). Si bien es cierto que no parece haber desempeñado en este organismo un

rol protagónico, su inserción en el equipo y el tipo de trabajos desarrollados le permitieron conocer las posibilidades y los límites de una «Arquitectura regionalista» en el caso latinoamericano.

Es que, según Meyer, la producción de esa «Arquitectura regionalista» sólo era concebible, paradójicamente, en las condiciones de una administración centralizada y altamente racionalizada del ciclo económico general, algo que era un rasgo común a Suiza y la URSS,²⁹ pero inexistente, por definición, en las condiciones de la periferia.

Conviene reconocer aquí la diferencia entre Arquitectura regional —decir, producida históricamente en una zona determinada— y Arquitectura regionalista, en tanto expresión particularizada de un sistema global. En una sociedad liberada —pensaba Meyer—, tipologías y técnicas locales completarían una producción que debía tener un corazón centralizado. Era ese corazón centralizado el que debía encarnar la racionalidad productiva y, simultáneamente, el plus ideológico al que antes aludíamos, por cuanto en él la Nación encontraría su propio discurso como expresión del pueblo en el poder. En la terminología marxista, esto significaba propugnar una «relación dialéctica» entre ambos extremos de la polaridad centro/región.

En un documento de 1946, que analizaremos en seguida con mayor detalle, Meyer describe las condiciones en que el «regionalismo» le parece posible y necesario, refiriéndose al caso de la «Nueva Italia», recién liberada de la opresión fascista. Esas condiciones eran: 1) «una reconstrucción premeditada, dirigida y económicamente planeada —no anárquica—; 2) la zonificación regional con la red de varias pequeñas industrias dirigidas desde un centro regional; 3) la estandarización y prefabricación de elementos de construcción y de casas enteras y (...) las nuevas invenciones de materiales; 4) la planificación dirigida, nacional, regional y local; 5) la creación de formas semicooperativas para labores en el campo, la atención médica y el consumo o venta de productos; 6) el fraccionamiento de los grandes latifundios y (la protección) de la pequeña propiedad de tamaño mediano o pequeño, facilitándole créditos, maquinaria e instrucción agrícola; 7) la búsqueda de equilibrio entre ciudad y campo; y 8) la democratización de la zona urbana por medio de la circunvalación para el tránsito, fraccionándola en una red de satélites y colonias conectadas entre sí».

Es éste el marco en el cual consideraba que era posible «desarrollar el regionalismo en ambos aspectos, el material y el cultural; la fábrica, la iglesia, el centro médico, la casa cuna, etc. *elaborados sobre los mismos programas* (destacado del autor) modificarán su actitud arquitectónica, según las costumbres y el folklore regionales: en consecuencia, habrá *tipos* (ídem) de fábricas, de iglesias, de escuelas, etc., sicilianos, venecianos, bergamascos y, eventualmente, triestinos».

Se podía y debía para ello «basar la obra de reconstrucción del país en la movilización de las propias fuerzas; en los millares de profesionales, en las

industrias y materiales locales y regionales, y en ese artesanado tan creativo».³⁰ Era lógico que con la misma matriz argumental, Meyer reivindicara en México la estructura parcelaria y tipológica del damero latinoamericano. El damero debía mantenerse no tanto como una pervivencia nostálgica, sino como el embrión de una sociedad futura. Fue en su trabajo sobre *La ciudad de México* donde escribió que «Carlos Marx dice que en el cuerpo de la sociedad que se desploma, ya empiezan a formarse los núcleos de la sociedad que vendrá a reemplazarla. Esta tesis puede también ser aplicada a las formas de vivienda en el cuerpo de una ciudad. Bajo este punto de vista hay que referirse a la manzana compuesta de vecindades, creación típicamente mexicana. (...) Aunque el factor que ha creado este tipo de manzanas es el elemento especulador en terrenos y viviendas; no puede desconocerse que esta forma de agrupamiento de familias representa el primer paso de una nueva convivencia urbana (...)».³¹

Sin embargo, en la realidad de las condiciones de producción mexicanas, el programa de un «regionalismo integrado» no era posible. Y no lo era porque una condición básica que caracteriza a los países económicamente dependientes es la de una «irracionalidad» de su ciclo productivo, no determinado sólo desde el interior de sus propios intereses y necesidades, sino principalmente por los factores externos a los que están sometidos. Dicho de otro modo: en un sistema de centralidad desplazada, el «regionalismo» podía constituir sólo una forma de expresión de deformaciones estructurales, relativa arbitrariedad organizativa y tendencias a la disgregación.

Es comprensible que para un europeo «cruza de allamanes y hugonotes» como Meyer, esta «irracionalidad» fuera sencillamente impensable; y por eso no podía ser leída como expresión de un problema, sino como una verdadera enfermedad endémica con la que, por algún motivo nunca mencionado, México habría sido castigado: la «corrupción».

En un artículo publicado en Alemania en 1951 —«La construcción de escuelas en México»—³² Meyer se refiere en tono positivo al tema que describe como protagonista, pero entre líneas puede leerse su crítica al ambiente mexicano. El trabajo destaca la gran dimensión de la tarea realizada por el CAPFCE, la rapidez de ejecución y la diversidad —regional, precisamente— de sus construcciones: de caña y paja en las áreas tropicales, de piedra en la meseta, de hormigón en las ciudades. Pero Meyer advierte que esto no fue el producto de un plan general meditado sino de una repetida voluntad política. Por ese motivo —escribe—, «los responsables debieron realizar inesperados volúmenes de obra en tres años»; y se pregunta: «¿puede extrañar frente a estas condiciones, que la calidad técnica de las construcciones sea tan variable?».

A la crítica entendida en el oficio no se le puede escapar —concluye más adelante— que en estos seis años de masivos planes de construcción escolar en México pueden rastrearse muy pocos elementos técnicos unificados. La amplia

autonomía de los distintos Estados estimula una tipización regional. Incluso el elemento básico de la construcción escolar, la clase, no se ha unificado en sus medidas ni en su amoblamiento».³³

Lo que se lee entre líneas en esta versión pública de su experiencia se presenta en forma descarnada en sus apuntes autobiográficos privados. En ellos, el CAPFCE es descrito como «una escuela de la acción por la camarilla» y se caracteriza a sus miembros mediante rasgos sombríos: «borrachos», «pederastas», protagonistas de episodios turbios como el «intento de asesinato» de un padre a su hijo, o la instalación de la «concubina» como secretaria por parte de uno de los directores en medio de una trampa de amores «perversos».³⁴

«Plena cultura de la corrupción» en la que sus colegas a cargo de la conducción del proceso —Villagrán García, Mario Pani, José Luis Cuevas y Enrique Yañez— sólo se habrían interesado, según Meyer, «*en asegurarse un buen bocado en el encargo*».

Meyer salió repugnado de este ambiente, tan atónito como cuando debió abandonar el ISPU,³⁵ y como se sentiría luego al dejar la Secretaría de la Comisión de Planificación de Hospitales del Instituto Mexicano del Seguro Social, también «burocratizado y corrupto».

Su actitud presenta las dos caras de las posiciones puritanas extremas, ya que a la vez que una muestra inusual de integridad ética y moral, su inflexible estructura de valores constituye un patrón rígido que elimina todo margen de compromiso. Como consecuencia, el complejo tejido cultural, social y político de una sociedad que no encaja en aquella estructura termina siendo juzgado con soberbia. De manera que en este caso, como no será la validez universal de las premisas regionalistas lo que se ponga en duda, su fracaso será atribuido a la incapacidad de la sociedad mexicana para poder aceptarlas.

Desde la interpretación stalinista del marxismo, Meyer no podía comprender las «irrationalidades» mexicanas ni como jirones de otro modelo cultural, ni como producto, entre otros factores, de la misma «racionalidad» productiva global, originada en el «centro», puesto que no era la validez de esa «racionalidad» lo que esa interpretación cuestionaba. El resultado fue su aislamiento creciente y su desesperado rechazo de y por la totalidad del ambiente en que vivía. «Corruptos» eran los directivos del IPU y «la mordida» un hábito universal; no podía esperarse el cumplimiento de los plazos y era necesario «tener toneladas de paciencia» frente a la parsimonia administrativa; «en México se puede ser rico rápidamente cuando se tiene la necesidad moral. Todo se compra, todo puede lubricarse, y quien no marcha de este modo se encuentra en una difícil situación».³⁶

Varios posibles clientes son calificados como una suerte de caudillos primitivos; y está convencido de que también el Partido Comunista es presa de esa «enfermedad endémica».³⁷ De la buena parte de prejuicios contenida en sus apreciaciones da cuenta el hecho de que ya tiene claro ese diagnóstico sobre

la sociedad mexicana a los pocos meses de instalarse. Repitiendo un *topos* frecuente en las descripciones europeas, especialmente anglosajonas, de los sudamericanos, Meyer escribe en su primera carta a su amigo Paul Artaria, en diciembre de 1939: «No has conocido en tu vida ningún país en el que viven tantos y tan enorme vagos vagabundeando, ni tantos estafadores, tunantes, espías, etcétera. Esto empieza por el ministro y termina bien bajo. Tanta estafa suele encontrarse con frecuencia en ciertos chismes, pero aquí es realidad. Y uno es víctima de esos perros».³⁸

Que no se trata de apreciaciones coyunturales o sectoriales, sino de un juicio totalizante, lo demuestra no sólo su imposibilidad de inserción, sino también la extensión de sus observaciones a todos los grupos con que fue vinculándose. De ser cierta, tamaña extensión, esa «malformación» podía intentar comprenderse, pero para eso era necesario revisar principios teóricos y convicciones fundamentales; una tarea extremadamente difícil, claro. De no hacerlo, el camino más frecuente y más directo es el del racismo. En sus más íntimas reflexiones, Meyer no pudo evitarlo: al aludir en su apunte autobiográfico a los desarreglos y la presunta venalidad de Vicente Lombardo Toledano —el más importante líder sindical latinoamericano de su tiempo— dejó escapar su terrible creencia profunda: «cada pueblo tiene los dirigentes que se merece».³⁹

Acorralado por sus propios argumentos, como ya le había ocurrido en la URSS (y en Suiza y en el Ruhr y en Berlín y en la Bauhaus), debía huir nuevamente. Como el traslado físico no era posible debido a la guerra, Meyer ensayó una doble huida conceptual interior: por un lado, hacia la «pureza originaria» —el desierto y el indio—; por otro, hacia los «principios eternos», trazados por la Historia Universal.

Vuelta de campana: primitivismo y vanguardia

En la citada carta de 1939 a Artaria, explica la primera modalidad de esa huida: «Una gran amargura, entonces, de la que cada vez más huimos hacia la maravillosa naturaleza y paisajes, y hacia los indios de las aldeas, que son aquí los mejores seres humanos». Y ésta parece haber sido su impresión dominante a lo largo de toda su estadía mexicana. Así, en 1947, escribe todavía: «Es éste un país de enormes contradicciones sociales. Pobres lumpen o casi desnudos, y ricos lumpen. Vagos de todas las especies, pistoleros, estafadores, impostores, sobornados y coimeros; todos los vicios, y especialmente, opio, asesinatos, robos. Pero hay un fabuloso modo de ser humano aquí. Uno se transforma como ser humano y todo es comparable desde abajo hasta arriba. Sólo el indio sigue siendo igual desde hace siglos: honrado, trabajador, y de una gran orgullo interior».⁴⁰

Sin advertirlo, Meyer desemboca, de este modo, en una paradoja: su argumentación, una de las expresiones más radicales de la revolución modernista, ha completado un giro de 180 grados, poniéndose de cabeza; nacida en la aguja más avanzada del progresismo, concluye reivindicando las formas más primitivas de la condición social y humana.

Esa «huida hacia los indios» asume dos formas: una literal en las frecuentes excursiones y la otra indirecta a través de su trabajo en el Taller de Gráfica Popular.

Ya desde los primeros paseos por los alrededores de la ciudad, y cuando se presentan las primeras dificultades laborales y sociales, advierte que «por el contrario, la naturaleza y los indios son espléndidos y (es sorprendente) su amabilidad y su belleza corporal».⁴¹ Las visitas se suceden con entusiasmo, y emprende con Lena un plan de introducción de la industria textil en el Valle de Mezquital, entre los indios Otomi. «Con frecuencia vamos debido a nuestro trabajo a las provincias, lo que supone encontrar comportamiento semicolonial y sitios donde el indio vive todavía en los tiempos del descubrimiento de América».⁴²

Del mismo modo, en su correspondencia son incontables las ocasiones en que manifiesta su fascinación por esa pureza humana primitiva, nunca antes vivida.

Pero debe notarse que los indios encarnaban el mismo ideal de lo humano incontaminado, esencial que, especialmente en el período de la Bauhaus, Meyer había procurado encontrar en la infancia. «Infancia del iris» es el título de uno de los trabajos del tercer número de la revista de la Escuela, dedicado al arte infantil y publicado bajo su dirección. Allí la obra de Paul Klee se presenta como una aproximación a la realidad, capaz de reproducir la articulación de pureza, magia surreal y elementalismo matemático que, en otras partes del número, se atribuye a la visión de los niños.

No por casualidad, al superar el recuerdo de ciertas posiciones circunstancialmente enfrentadas en los tiempos de la Bauhaus, Meyer procurará recuperar a Klee en el período mexicano. De la persistencia de su admiración por el maestro ya había dado prueba suficiente cuando, para dejar definitivamente atrás aquellas viejas disputas, había intentado infructuosamente, y casi con angustia, volver a verlo durante su paso por Suiza al regreso de la URSS. Pero fue ante el «nuevo y antiguo mundo» que esa recuperación adquirió su más completo sentido: «cuán frecuentemente pensé en él —escribió en ocasión de la muerte de Klee a su viuda Lily— en nuestro medio mexicano, frente al multicolor acontecer de estos parajes».⁴³ Y en una carta de 1947 confesó a Hannes Beckmann que para él las enseñanzas de Klee eran «sumamente útiles y pertenecen a los fundamentos de quienes piensan y trabajan en términos plásticos. Desplazamientos/reflejos/virajes, se producen en todo proceso de creación de forma. Algunos campos conceptuales de Klee, como irradiación/sustracción/división, etc., me ocupan continuamente».⁴⁴

Hemos dicho que, orientada también por la búsqueda de «limpieza» y «autenticidad» moral, la fascinación por la población indígena se manifestó indirectamente en su acercamiento al TGP. «Sin espíritu colectivo de aquellas artes indias del pasado no existiría entre nuestros gráficos mexicanos este arte del blanco y negro, y sin ello no existiría hoy el TGP», escribe en su presentación de la exposición del Taller.⁴⁵

Por un lado, la influencia aborigen trae al presente mensajes antiguos y eternos: «Siempre rebrota inconscientemente esa esencia india en los mejores trabajos: así en los de Ángel Bracho, donde la vaga melancolía se sus hojas se acopla con la gracia delicada y el humor sutil. Así también en el de Leopoldo Mendez (...), J. Chavez Morado (...), Francisco Mora, donde los hombres se presentan naturalmente de modo desproporcionado, como en las antiguas figurillas indias». Pero es la sangre de los propios artistas la que actúa como una suerte de garantía de esas incontaminables esencias: «Salta a la vista que casi todos los integrantes (del TGP) provienen de los estratos inferiores del pueblo: el padre de Leopoldo Mendez era zapatero; el de A. Zalces, fotógrafo; el de Moras, músico; y Ocampo pasó su infancia como hijo de un guardafaros. Muchos están, a través de su madre, vinculados al campesinado. Algunos llegaron a la gráfica luego de practicar otros oficios: Bracho fue peluquero, billetero y auxiliar de carpintero. Monroy laqueaba muebles en una carpintería. Pijol cuidaba las ovejas de su padre, y Ramírez, de pura sangre india, vive aún en Coyoacan, en la gleba donde nació».⁴⁶

Meyer destacó la condición indígena como sostén de un arte diverso, popular pero exquisito, nuevo y antiguo, simple pero de complejos significados, tratando de conseguir el apoyo de Karel Taige para la organización de una exposición del TGP, en Checoslovaquia. Refiriéndose a Mendez, quien debía viajar acompañando la muestra, escribió a su antiguo amigo: «(Mendez) es el más serio de todos los artistas que conocemos en México. (...) Su mujer y su familia son todos claramente indígenas, como él mismo. Éste es un medio saludable».⁴⁷

Regreso a Winckelmann

Si el acercamiento al mundo indígena y natural ofrecía una de las salidas a la asfixiante situación práctica y teórica en que se había colocado; la otra, como ya dijimos, parece haber sido la profundización de aquella vinculación con la estructura abstracta del arte clásico que había sido atenuada durante el período «duro» de los años '20.

Lógicamente, Meyer no ensayaba su reflexión en torno al clasicismo en soledad, ni estaba motivado únicamente por la dinámica de sus propias ideas. Las vicisitudes de las ideas modernistas, y sobre todo sus límites, condujeron a muchos de sus protagonistas a tratar de recuperar certidumbres en un pasado

que algunos habían procurado cancelar demasiado rápidamente. Basta pensar en los distintos caminos recorridos en este sentido por personajes como Konstantin Melnikov o J.J.P. Oud en los mismos años, en la acción de enorme resonancia llevada a cabo bajo la dirección de Perret en Le Havre a partir de 1945 o recordar el «In Search of a New Monumentality» que su compatriota Sigfried Giedion publicó en 1948.

No hay duda, sin embargo, de que con relación a estos ejemplos su interés por la operación fue temprano. Hemos visto que ya en 1938, en su primera conferencia mexicana, Meyer aludía a la necesidad de recuperar la tradición clásica de la disciplina. El sentido concreto de esta recuperación se hizo evidente en el proyecto para el centro cultural y deportivo de la colonia española que elaboró dos años después.

En primer lugar porque, más allá de la clara simetría del conjunto, a diferencia de sus proyectos «radicales», el elemento protagónico de la composición había vuelto a ser el recinto. A su conformación se subordinaban las masas de la composición. Su interés por el recinto había comenzado a manifestarse ya en sus proyectos en la URSS y en Mümliswil, y se vinculaba a sus análisis de los espacios abiertos italianos, como veremos más adelante.

Pero la recuperación de la tradición clásica también puede advertirse en la composición del conjunto, fiel a reglas académicas como la tripartición de la planta en ambos sentidos o el uso de las franjas de circulación para materializar esa partición. No menos fieles a la composición académica son los juegos de repetición de formas iguales en distintos tamaños, como ocurre con el estadio y la piscina, o la secuencia que inicia en el patio trapezoidal y culmina en las canchas de tenis, reproducida en pequeño en la sucesión desde la sala de conferencias hasta los jardines de las romerías. La planta trapezoidal de la plaza enmarcada por la hilera de árboles también forma parte de la reflexión de origen académico sobre las deformaciones persépticas y se remonta a una idea similar ya empleada por el propio Meyer en la zona central del proyecto para Nishni-Kurinsk.

No menos deudora de la tradición clásica es la composición del centro cultural y deportivo de la colonia suiza, un proyecto de 1940. En él se reitera la prioridad dada a los recintos, cuidadosamente definidos mediante los edificios o bien apelando a muros o divisiones de vegetación. La estrategia proyectual es similar a la empleada en la colonia española: una estructura simétrica que es luego «desequilibrada» mediante un acento en uno de los lados. En el Centro Español, el acento estaba puesto en el auditorio sobre el lado izquierdo del frente de acceso. También sobre el lado izquierdo de un frente rigurosamente tripartito, en la Colonia Suiza se ubicó como acento la entrada al conjunto y más atrás la torrecita de la administración. La misma tripartición en el sentido transversal se verifica en el longitudinal, siguiendo el canon clásico de *cour d'honneur-cour de logis-jardin*.

La composición del conjunto Lomas de Becerra está basada en los mismos principios. Todo el conjunto se articula sobre el cruce de dos ejes de composición: el longitudinal que une los subgrupos en la dirección del lado mayor del terreno, y el transversal que culmina en el salón de actos. Las franjas circulatorias subdividen rítmicamente la planta en recintos que a su vez contienen recintos menores. Los subgrupos o módulos barriales se configuran sobre la base de un cuadrado tripartito en ambos sentidos (nótese la diferencia entre el módulo de Meyer y el de Humberto Cos).

Meyer manifiesta en modo explícito sus intenciones compositivas en la memoria descriptiva de la Colonia Española.⁴⁸ Allí trata de vincular la composición arquitectónica con la composición musical, intuyendo que esta última, especialmente en su versión clásica, podría proporcionar una base de experiencia en el manejo de leyes abstractas y exactas de la armonía, en la dirección de la búsqueda simbiosis entre Arte y Ciencia.

En el capítulo titulado «Consideraciones arquitectónicas» de esa memoria, Meyer se introduce de lleno en consideraciones compositivas, dejando de lado el registro técnico, funcional o económico que ha empleado en otras partes del texto. Así identifica, en primer lugar, los núcleos formales a resolver; «en el extremo occidental, el estadio, elemento de regularidad geométrica, determina un eje de simetría para todo el terreno, influyendo visiblemente en el plano de las edificaciones circundantes. En el extremo opuesto, los límites en ángulo agudo y lo variado del programa (...) imprimen a este conjunto un carácter de asimetría que contrasta con aquella regularidad».

Luego, en la que probablemente resulta su afirmación más sorprendente, dice que «el problema urbanístico consiste en encontrar una solución armónica que gradúe la transición entre los grupos simétrico y asimétrico».

Apelando a la armonía musical hace notar que «para la distribución de los acentos arquitectónicos en los jardines interiores (...) se deben tomar especialmente en cuenta los elementos prominentes (...) el acorde principal (frontón grande) debe estar acompañado de los acordes secundarios (frontones pequeños)».

En los mismos términos describe las sensaciones que tendría el visitante ante el conjunto. El mismo, «al recorrer el terreno transversalmente, descubre la composición total arquitectónica contemplando los elementos más heterogéneos en una sucesión encadenada: la polifonía del club, la fantasía de las rotondas, el eje transversal del centro de gravedad del gran frontón, lo alegre y folklórico del jardín español, la rítmica repetición de las canchas deportivas, y finalmente, el acento principal de masas del estadio con los acentos secundarios de los frontones pequeños».

Pero Meyer intenta su más sistemático esfuerzo teórico por recuperar los principios tradicionales de la Arquitectura e integrarlos a las condiciones del

presente en la conferencia que pronuncia en la Alianza Giuseppe Garibaldi, el vienes 29 de junio de 1946, como parte de las actividades que se organizan para celebrar la caída de la República de Saló.⁴⁹

El concepto que lo induce a intentar esta recuperación es el del «redescubrimiento» de la vinculación entre Arquitectura y Poder, según lo hemos observado más arriba. En la medida en que «el urbanismo de todos los tiempos ha sido y sigue siendo la expresión plástica del poder que manda y de las fuerzas que intervienen en la sociedad», es lícito pensarlo y estudiarlo como instrumento necesario para un nuevo Poder. Pero la realización de este estudio requiere también el replanteo de una premisa teórica que en el período «radical» había sido puesta en cuestión y, por momentos, abandonada: la de la autonomía entre forma y contenido. Si en 1931 podía sostener que era necesario «juzgar la forma de todas las manifestaciones en el campo arquitectónico, únicamente a la luz de la acción recíproca que se interpone entre la forma y su contenido social», esto debía ser dejado de lado en tanto se aludía a una «expresión del poder que manda», vale decir, a una función ideológica independiente de aquellas necesidades materiales elementales —«oxígeno + carbono + azúcar + almidón + proteínas»— que permitían definir a la construcción como mero «proceso biológico y no estético».⁵⁰

En la conferencia, esta premisa conceptual se expresa de modo elocuente cuando se hace referencia a la Arquitectura italiana durante el fascismo, de la cual opina que «no quepan dudas de que en su mayoría arquitectónicamente (es decir, en su forma) es muy progresista, mientras que en sus propósitos (es decir, en su contenido social) era lamentable». En consecuencia, «es tarea del nuevo régimen democrático y popular cambiar su programa y su sentido social».

Ahora bien, dado que se trataba de revalorar la Arquitectura en tanto forma, y con ello la producción clásica e histórica general, era inevitable preguntarse sobre los estilismos del siglo XIX, y, como ya vimos, esta era una preocupación muy importante en los últimos tiempos de Meyer. La respuesta que encuentra en el momento de la conferencia que ahora analizamos es posible gracias a la introducción de otro concepto: el «análisis dialéctico» de la realidad. Si la Arquitectura del siglo XIX había sido guiada por la reproducción directa de los estilos históricos (tesis) y las vanguardias modernistas más radicales habían procurado formular leyes abstractas, rechazando de plano toda vinculación con el pasado (primera Bauhaus; antítesis), sería necesaria una nueva etapa superadora, capaz de recoger esas leyes abstractas y generales del substrato de la producción histórica. «Nos interesábamos bien poco por los tesoros clásicos del Renacimiento —admite—. Queríamos evitar el destino de nuestros padres y abuelos, cuya admiración por el Renacimiento Italiano los había conducido a copiar ciegamente sus ejemplos, cayendo así en la fosa común del eclecticismo. En verdad nos falta la llave para una interpretación dialéctica de ese milagro,

y hasta nos abstuvimos de mostrar abiertamente nuestro amor, platónico por cierto, permaneciendo durante años en esta actitud estéril».

Colocado así en esa «posición dialéctica» que le requería y le permitiría «mostrar abiertamente» sus amores arquitectónicos, Meyer reconstruyó nuevamente su biografía, presentándose, esta vez, como un heredero de la mejor tradición disciplinar occidental.

Los elementos con que dibujó su linaje son impecables: «Hijo de arquitecto que, por su parte, fue descendiente de varias generaciones de arquitectos y artesanos que practicaban la arquitectura desde el siglo xvi como una fe religiosa»; primeras impresiones arquitectónicas recibidas por las *Vedute di Roma* de Piranesi, colgadas en los muros de su casa paterna; Jacob Burckhardt como «maestro y amigo» de su padre; *El arte clásico* de Heinrich Wölfflin, leído a los quince años, y más tarde las enseñanzas del maestro en persona, recibidas en la Universidad de Basilea desde la cátedra dejada vacante por Burckhardt; el estudio detenido de Viollet-le-Duc; el análisis de las grandes construcciones góticas; el dibujo en grandes dimensiones de la obra de Andrea Palladio; el estudio *in situ* de las obras *neopalladianas* en Inglaterra.

De su concepción acerca de la autonomía de la «forma arquitectónica» daba cuenta la manera en que presentaba las preocupaciones por el contenido social como algo que se sumaba a aquella, sin ponerla en absoluto en cuestión. Esto ocurría cuando relataba la forma en que en su adolescencia había abandonado los estudios para trabajar como albañil y aprendido a vivir junto a los obreros de la construcción.

Fue durante estos años de colaboración con *muratori e monovali* bergamascos y hasta calabreses cuando tomé mi primer contacto con el pueblo italiano, discutiendo durante los domingos con mis excondiscípulos las últimas interpretaciones estéticas de sus tesoros de arte y enterándome más y más, entre semana, de la espantosa miseria de su existencia.

Arte y Sociedad, entonces, que, luego de haber transitado caminos paralelos, indiferentes entre sí, se fundirían ahora en la actuación del nuevo *gestalter* dialéctico. Y si este debe admitir que hay una «contradicción entre la estética idealista y la situación social de los trabajadores en un Estado burgués», sabrá también que para superar esta contradicción es preciso no ver estas actividades «fuera del fondo social sobre el cual se destacan; no entusiasmarse por ellas desde un esteticismo formal sin tomar en cuenta simultáneamente sus funciones dialéctico-sociales».

«Sin tener en cuenta simultáneamente» supone precisamente la idea de no rechazar la validez de esa «estética idealista» sino de completarla con una «preocupación social».

La historia de la Arquitectura que Meyer trazó desde esta posición tiene dos registros distintos. En el «social», los edificios se ven como instrumentos del

poder, y señalan la presencia o la ausencia de los trabajadores —como en el caso de la casa de Plinio el joven—, o el valor de la participación popular en la construcción del ambiente. En el «formal», en cambio, sus observaciones se concentran en torno a tres diferentes aspectos vinculados naturalmente a algunas de sus principales obsesiones: el valor de la construcción en tanto manejo de la materia, los efectos psicológicos de la forma y el ya mencionado substrato de la composición clásica como base para una organización racional de la Forma.

El dominio romano de las construcciones es la primera lección que dice haber recibido de su padre en Augusta Rauracorum, la ciudad romana cuyas ruinas en el Jura suizo visitaban en frecuentes excursiones: «Fue ésta una meta preferida (...) para enseñarme en aquellas ruinas cómo realizar un buen muro de piedra natural, cómo poner ladrillos en “orden romano” y cómo ejecutar un aplanado de cal natural y arena que resistiera casi 2.000 años».

Las deformaciones medievales, manieristas y barrocas del espacio ocupan un lugar importante en sus reflexiones. Meyer destaca aquí la potencialidad mensurable de la Arquitectura para condicionar de diversos modos el alma de los espectadores. En los casos de la Plaza de San Marcos, el Campidoglio romano, la plaza de San Pedro y las fachadas borrominianas, el ilusionismo es reivindicado como un recurso retórico que permite «corregir» en la percepción los «inconvenientes» de la realidad. Es este tipo de deformaciones el que ensaya en los proyectos que hemos analizado.

Pero es la proporción el tema que Meyer coloca en el centro de su discurso. «Sé —advierte— que los arquitectos funcionalistas nunca me perdonarán por ocuparme de proporciones en la Arquitectura, (pero) (...) ¿cómo analizar correctamente la Arquitectura italiana sin tocar el problema de sus proporciones y las intenciones estéticas de sus autores?».

La base teórica a la que Meyer recurre como «la clave para la mejor interpretación de la Arquitectura clásica de los siglos XVI y XVII» es el Winckelmann de los *Ensayos sobre el arte*, para quien, según cita textualmente en la conferencia, «en la Arquitectura aparece la belleza más bien en la forma general, porque la belleza se manifiesta preponderantemente en las proporciones; un edificio puede ser hermoso, sin adornos, y sólo por ellas ser bello».

Y es esta la interpretación la que lo conduce a las «ciencias matemáticas» como base para elaborar y poner en la práctica los «sistemas de proporciones» que parecen presentarse como bases de una construcción «objetiva» de la Forma.

«Mis clientes aquí son grandes bancos»

Claro que para comprender esta reivindicación «fuerte» de la tradición arquitectónica de Italia no basta con ponerla en la continuidad con su pen-

samiento general. No menos importante que esto es que Italia se presentaba como su último gran «puerto» o, concluida la guerra, como el último lugar posible para hacer realidad ese sueño totalizante, en cuya búsqueda Meyer ya había fracasado en Suiza, Alemania, la Unión Soviética y México.

En la inmediata posguerra, y al menos hasta 1948, Italia ofrecía un panorama político progresista en el que el Partido Comunista cubría todavía roles de gobierno y la gesta de los *partigiani* contra el fascismo y los alemanes confería un respaldo a los intentos de transformación radical de la sociedad. Luego de la lucha popular y de liberación nacional, en la cuna de la Gran Arquitectura de Occidente, en un país de importantes desarrollos industriales, cuya cultura había protagonizado con el Futurismo las revueltas modernistas, parecían darse todas las condiciones «objetivas y subjetivas» que hasta entonces, por presentarse incompletas, habrían impedido a Meyer una realización plena de sus ideas.

Miembros destacados del Partido Comunista Italiano, Mario Montagnana y Vittorio Vidali, ocupaban importantes cargos en Italia, el primero como diputado constituyente, y el segundo en el gobierno de la región triestina. Ambos habían vivido en México en el exilio luego de una intensa militancia antifascista, y pertenecían al núcleo político y humano con el que Meyer se sentía más identificado, a juzgar por sus apuntes autobiográficos. «La situación entre nosotros, los garibaldini —escribe allí— era desde la fundación en 1942, hasta la disolución en 1945 considerablemente fácil, porque esa organización en lo principal había sido creada por elementos proletarios y artesanos y desde el principio había tenido una segura conducción en manos de Mario Montagnana y Carlos Contreras (Vittorio Vidali). Las luchas de fracciones quedaron fuera, por lo cual los antifascistas italianos y los simpatizantes no italianos pudieron concentrar sus fuerzas en la lucha contra el fascismo. Los actos (reuniones, bailes, conferencias) prescindían de todo tipo de argucias intelectuales. Una fácil y saludable forma de ser dominaba en ella».⁵¹

En agosto de 1945 podía escribir a Artaria que, de acuerdo con las últimas noticias de trabajo, «nosotros estamos aquí aguardando una gran prosperidad en vulgar sentido de buenos negocios, lo cual es peligroso en sentido social...», pero esto variaría irregularmente en los años y meses posteriores. Como es habitual en América Latina, por momentos todo parecía posible y al instante siguiente todo se disolvía inexplicablemente. La «prosperidad» de 1945 debía provenir de los buenos contactos que Meyer aún conservaba en el gobierno: el ministro de Higiene le había encargado la planificación de su ciudad natal, Tlalnepantla, «algo de parecido a Birobidzhán»; y otro de sus conocidos, director del Banco de Obras Públicas, había recibido el encargo de planificar un balneario en Cuautla.

Al fracasar esos planes, Meyer parece decidirse a dejar México: «Queremos emigrar nuevamente, si eso fuera posible», escribe en 1947 a sus parientes; e

imagina un paso como conferencista por los Estados Unidos y «como cierre de mi carrera poder trabajar en Asia, con lo que quiero decir China, puesto que conozco ya suficientemente Siberia».⁵² Aunque no descarta otros países. Muchos de sus compañeros europeos del exilio mexicano han regresado a sus naciones, de modo que puede conjeturar: «En Italia, Francia y Checoslovaquia tenemos amigos sentados en sillones de ministro. Esto hará que el mundo algo cambie».⁵³

Tal vez por dificultades económicas, o quizá por las continuas señales de nuevas posibilidades o por cansancio, su actitud en este período es ambigua: entre la emigración y la profundización de su compromiso con la realidad mexicana tal cual es. De hecho, pese a los presuntos buenos auspicios, su vuelta al «nuevo» viejo mundo en reconstrucción deberá esperar todavía.

En abril de 1946, Meyer tendrá oportunidad de trabajar en la evaluación del proyecto con que Mario Pani y Enrique del Moral habían ganado el concurso para el edificio de la Aseguradora Mexicana Sociedad Anónima, y un mes después recibirá el encargo de la «Manzana de Corpus Christi». Se trataba, como es sabido, de un edificio de oficinas en altura para los Bancos Nacional de México e Internacional, ubicados en terrenos de gran valor inmobiliario.

En el contexto de ideas que analizamos no es extraño que, a pesar de consistir sólo en un estudio de volumetría y máxima explotación especulativa de la propiedad, el conjunto se articule siguiendo cuidadosamente criterios compositivos académicos, como la calle en eje con la preexistente columnata clasicista, el alineamiento de las fachadas con los edificios linderos o la estructuración piramidal de sus masas.

Además de este proyecto, el banco le encargó también el Plan para la estación termal de Agua Hedionda. «Mis clientes aquí son grandes bancos», le cuenta a una ex discípula de la Bauhaus; y agrega a modo de irónica autojustificación: «Han ido dándose cuenta de que los bolcheviques no son nada malos planificadores».⁵⁴

Ese momento parecía decisivo para su consolidación como profesional independiente, porque a los encargos de los bancos se agregaban otros. «Hace cuatro meses —escribe en enero de 1948— estaba todo muy quieto en lo que hace a planes de trabajo, pero en estos días han llamado a la puerta no menos de tres grandes operadores con grandes encargos (que todavía no están firmados): un balneario de aguas calientes (Agua Hedionda). (...) Además el plan para una gran industria en Pachuca (Estado de Hidalgo), en el Estado más rico en minas de plata de México. Por último, un proyecto en Acapulco en el Océano Pacífico».⁵⁵

Un año después, el 14 de abril de 1949, le escribirá a Artaria contándole acerca de una posibilidad de desarrollar un plan sobre 30 hectáreas del Pedregal de San Ángel, la zona de lava volcánica al sur de la ciudad que fue «descubierta» en una inteligentísima operación por Luis Barragán. Ésta es descrita

con detalle, casi con fascinación, en parte debido a su afición profunda a los fenómenos naturales —y el Pedregal constituye un paisaje excepcional, exótico y misterioso— pero, en buena medida, también por el talento demostrado *más allá de sus intenciones especulativas* en la intervención de Luis Barragán.⁵⁶

Éste parece haber sido el último de los sueños arquitectónicos de Hannes Meyer en tierra mexicana. Ya no contaba con ninguna fuente de ingresos y poco tiempo después debió admitir que también ese proyecto había fracasado. Escribió entonces a su amigo Montagnano para tratar de obtener una «oportunidad de participar en un trabajo más constructivo allá, donde el Mundo se transforma».⁵⁷ Su catastrófica situación era presentada ahora como una elección, como consecuencia de su rechazo a las mismas «fuentes de prosperidad» en las que había confiado en anteriores oportunidades: «Con “los banqueros” —dice a su amigo— no quiero más comprometerme en proyectos grandes. Me parece prostituirse arquitectónicamente».

Regresada la mayoría de los exiliados políticos a sus países, separada de los comunistas mexicanos por diferencias políticas, desvinculada de los arquitectos y sus instituciones por su actitud de permanente censura, fracasados sus intentos de formar parte de la «prosperidad vulgar», nunca su aislamiento había sido tan absoluto y tan desoladora su desesperanza.

En un lado se veía a sí mismo, a los indios, a los clásicos; en el otro, había colocado a todos los demás, prostituidos por un «corrupcionismo» que nunca había percibido «con tanto progreso y en todas las formas posibles. ¿Qué hacer?».⁵⁸

La pregunta recibió su respuesta el 2 de septiembre de 1949, cuando, merced a la colocación de varios amigos, Hannes Meyer pudo embarcar junto a su familia en el «Andrea Gritti» rumbo al puerto de Génova.

La historiografía ha aceptado generalmente la idea que, como en otras ocasiones, la llegada de Meyer a México se produjo tarde, y que éste habría sido el motivo de la «incomprensión» de sus propuestas, esencialmente justas. Tardía habría sido su incorporación a la Bauhaus luego de que la Escuela realizara sus «principales aportes» al debate del arte moderno; tardío habría sido su ingreso a una URSS que veía batirse en retirada a las «vanguardias artísticas» bajo las presiones stalinistas; tardía la entrada a la última fase «revolucionaria», la cardenista, de la epopeya mexicana.

No es ésta la oportunidad adecuada para discutir la validez de la afirmación en sus dos primeras partes. En cuanto a la tercera, lo que hasta aquí se ha narrado contribuye a demostrar que había en la propia personalidad de Meyer, pero sobre todo en la propia constitución de sus ideas, suficientes razones que justificaran al respecto una posición más matizada. Sin desconocer los obstáculos reales que debió enfrentar y sin desmentir las características relativamente reaccionarias de los regímenes políticos en los que vivió, lo que se advierte es que ante todo Meyer estaba ahogado por su propia inflexibi-

lidad para comprender las ambigüedades, las contradicciones, los matices, las contramarchas y las direcciones zigzagueantes que asumía el proceso real. El suyo no constituyó el «destino de la vanguardia» o lo fue pero no en el difundido sentido de la «frustración de los ideales», sino porque a pesar de sus esfuerzos nunca pudo desvincularse del núcleo profundo de su condición de intelectual europeo desde el que observó, criticó y sufrió a la sociedad y la cultura mexicanas. Ese núcleo que tan bien describe Manfredo Tafuri refiriéndose a los acontecimientos de la URSS: «Confundiendo la Revolución bolchevique con la Revolución ética auspiciada a lo largo de todo el siglo XIX por los intelectuales “disidentes”, la *intelligentzia* rusa revela cómo en toda su voluntad de construcción del «mundo nuevo» para el hombre nuevo anida la permanencia del antiguo sueño del intelectual europeo: ubicarse como guía moral de la organización de clases».

Historias paralelas

Y porque no tenía que coincidir necesariamente con el «destino de la vanguardia», su destino en México fue distinto del que tuvieron, también en ese país, otros representantes de esa misma «vanguardia», con otras «confusiones».

Tal vez por eso no resulta sorprendente que ni en sus minuciosos recuerdos ni en su vida ni en sus escritos jugaran rol alguno tres figuras que sin embargo son un espejo perfecto en el que su propia historia debió y puede ser reflejada: me refiero a Paul Westheim, Mathias Goeritz y Max Cetto. Los tres fueron, como Meyer, figuras destacadas de la «vanguardia artística» centroeuropea; los tres debieron afrontar las duras laceraciones del exilio; pero, a diferencia de Meyer, los tres lograron encarnar su obra y sus ideas en la cultura mexicana al punto de ser reconocidos entre sus más legítimos representantes de la posguerra.

Si esto es así, se hace mucho más evidente un supuesto que debería ser obvio pero que la historiografía ha soslayado: que la cultura mexicana no era, no podía ser tan cerradamente chauvinista como Meyer la describe en sus escritos, o al menos no lo suficiente como para impedir vinculaciones creativas con el mundo externo, incluidas las «vanguardias artísticas» europeas.

Recordemos rápidamente las tres historias y veamos de qué manera se vinculó a ellas Hannes Meyer. Llegado a México en octubre de 1949, unas semanas después de la partida del «Andrea Gritti», Mathias Goeritz se instaló en Guadalajara. Había sido invitado por Ignacio Díaz Morales, quien estaba organizando la Escuela de Arquitectura de esa ciudad. Díaz Morales tenía una estrecha relación con Luis Barragán, en varias de cuyas obras Goeritz tuvo oportunidad de incluir sus piezas. El Museo del Eco, una productiva incursión del escultor alemán en la Arquitectura, refleja claramente la intensidad de sus

intercambios con este sector de la cultura plástica mexicana. Como es sabido, Goeritz murió en México a finales de los '80, a poco de regresar de la única visita que realizó a Alemania en casi cuarenta años.

En este tiempo produjo una obra singular, caracterizada por sus técnicas simples y por sus dimensiones, muchas veces gigantescas, mediante las cuales se introdujo en el misterio de la geografía y la atmósfera en las que eligió vivir. Sus Torres de Ciudad Satélite, concebidas con Luis Barragán, han alcanzado difusión y aprecio universal.

La llegada de Paul Westheim en 1939 coincidió con la de Meyer. Puesto que era judío, tuvo que abandonar Alemania rumbo a París al instalarse el régimen nazi. En esa ciudad trabajó hasta que, con la ocupación, decidió embarcarse hacia México. Westheim era un típico y prestigioso estudioso alemán de Historia del Arte de la primera mitad del siglo; poseía una sólida formación en su especialidad y había sido protagonista destacado de los debates por la revolución modernista en Europa. Había ejercido la cátedra universitaria y se le conocía por sus numerosos ensayos; y también había sido director de *Das Kunstblatt*, una revista de arte que, además de sus propios trabajos favorables, había albergado las opiniones de muchos artistas y teóricos «radicales».

Como escritor, en México tuvo que hacer frente al obstáculo del idioma, para lo que contó con la ayuda de su esposa. Pese a todo, se dedicó inmediatamente al examen y la valorización del arte precolombino, estudiando y promoviendo además la pintura y el grabado modernos, especialmente en las figuras de Rivera, Siqueiros y Orozco.

En tanto, Max Cetto llegó a México en 1939. Había abandonado Alemania en 1937 con destino a los Estados Unidos, donde trabajó en el estudio californiano de Richard Neutra. Por eso entró al país por su frontera noroccidental, de manera que como ocurriría años después con Goeritz, entró inmediatamente en el ambiente de Guadalajara y en particular coincidió con Luis Barragán, con quien compartió varios proyectos.

Cetto había sido uno de los jóvenes arquitectos más brillantes del grupo de trabajo que operó en torno a Ernst May en el municipio socialdemocrático de Frankfurt. Algunas de sus obras de ese período, como la Cocina para el Instituto de enseñanza de Oficios o las varias usinas, ya eran bien conocidas en los círculos más renovadores de los arquitectos europeos. Luego de la toma del poder por los nazis y del traslado a la URSS de la «brigada May», Cetto permaneció unos años en Alemania dedicado a dirección de obras, hasta que finalmente decidió emigrar.

Que Goeritz haya comenzado su experiencia mexicana en el momento en que Meyer la daba por clausurada es un excelente indicador de las posibilidades de desarrollo que México ofrecía en 1949 a un artista centroeuropeo exilado, por más «vanguardista», pobre, desvalido o «radical» que fuera. Los casos de

Westheim y Cetto son significativos en el mismo sentido, por cuanto sus actividades continuaron con remarcable efectividad en los años posteriores, pero abren además la pregunta acerca de las relaciones que articularon con Meyer.

Con Westheim compartió las actividades en la asociación antinazi «Alemania Libre» y la de la confección de la revista del mismo nombre, donde el historiador solía escribir, al tiempo que el arquitecto se ocupaba de la diagramación. Sin embargo, en sus recuerdos del período lo menciona sólo una vez como uno de los escritores del grupo en el marco de duras críticas a las ambiciones que lo habrían caracterizado: «Hasta Stalingrado —escribe— vivían en la ficción de una Gran Alemania roja, y todos esperaban en un futuro próximo acceder a posiciones dirigentes en un tal “Reich”, especialmente en Berlín».

En cuanto a Cetto, sus opiniones parecen haber sido más duras todavía. A su juicio, «el arquitecto Max Cetto era otra versión de un espía nazi, que había sido enviado por los nazis a los Estados Unidos para estudiar las fábricas de aviones, permaneció allí durante un año y luego se trasladó a México».

Frente a la pregunta acerca de las razones de esa hostilidad, una respuesta posible es la siguiente: la construcción teórica de Meyer tenía su núcleo más duro en su creencia en la posibilidad y en la necesidad de una organización basadas en la primacía de la Razón clásica occidental. Era esa «racionalidad» la que había conducido su búsqueda en cada una de las estaciones recorridas por él a lo largo de seis décadas y tres continentes. De ahí que rechazara toda aproximación subjetivista, mística, intuitiva, a las cosas del mundo.

Westheim, Goeritz y Cetto tenían, en este sentido, un rasgo en común: los tres estaban o habían estado estrechamente ligados a los expresionistas. Los dos últimos desde el momento de su formación, y muy especialmente Cetto, quien se había formado con Hans Poelzig en Berlín. Westheim, por su parte, había dado a los expresionistas un lugar central en su revista (aunque quizás haya sido su pluralidad lo que incomodara a Meyer).

De todos modos, lo cierto es que los tres estaban en cierto modo mejor equipados o mejor dispuestos que Meyer para afrontar la compuesta, múltiple y misteriosa realidad de México. El crecimiento de Westheim y Cetto debió exasperarlo, puesto que ponía en crisis sus formulaciones basadas, como vimos, en una voluntad y unos presupuestos universalistas. Si éstos fallaban sólo era factible atribuir las razones a una «anomalía moral» de la sociedad mexicana. De igual manera, la efectividad de las actividades de Westheim y Cetto sólo podía desvalorizarse mediante alguna otra condena «moral».

Los últimos dibujos conocidos de Meyer son los grabados que realizó poco antes de su partida. Se trata de documentos que no han sido examinados con suficiente atención. No obstante, parecen confirmar que el conflicto que venimos describiendo constituía para él una preocupación profunda. En estos grabados están representados unos pocos elementos: el desierto, sus rocas y

sus plantas; un acueducto y dos extrañas torres de conformación telescópica. Es un paisaje real en torno al antiguo acueducto de «Los Remedios». No nos detendríamos a intentar comprender el interés de Meyer por este paisaje con relación a las preocupaciones que señalamos si fuera una representación única. Pero no es así. Es más, lo que llama la atención es que el tema retorna casi obsesivamente a lo largo de toda su estadía mexicana.

Es sabido que Meyer sentía un especial interés por el paisaje natural y que este interés había adquirido la forma de estudios detenidos de la conformación geo-ecológica de cada uno de los sitios en que debía actuar. Ha sido advertida acertadamente la cuidadosa actitud frente al terreno que demuestran trabajos como Bernau, donde el edificio va siguiendo poco a poco sus cotas mientras se vuelca hacia el bosque y el lago; o Mümliswill, cada una de cuyas componentes —desde el comedor circular hasta la abertura debajo de una de sus alas— ha sido pensada para destacar la belleza del entorno natural. En sus escritos abundan apreciaciones llenas de fascinación ante la fuerza y los contrastes del paisaje mexicano, en las que se alude a la vegetación tropical de sus costas, a la aridez de sus mesetas o a la estremecedora presencia de sus volcanes. Es comprensible que, siguiendo la tradición centroeuropea del *Wanderung*, uno de sus ejercicios habituales fuera el de dar largos paseos a pie con su familia por los alrededores de la ciudad o, cuando era posible, en regiones más alejadas.

Meyer «descubrió» el paisaje de «Los Remedios» poco tiempo después de su llegada.

«Fuimos el domingo pasado a las afueras —escribió a H. Berger el 7 de diciembre de 1939— a un lugar de peregrinaciones, y encontramos por casualidad “Los Remedios”, con un grandioso acueducto y dos bizarras (*geschrubten*) torres de vigilancia; paseamos por un paisaje de cactus con muchas cavernas cavadas en los montes sacando rocas, dando la impresión de templos asirios».

De «Los Remedios» se han conservado, asimismo, unos dibujos realizados en 1945 y otros sin fecha presumiblemente posteriores que sirvieron como base a los grabados de 1949. Hay también en su archivo varias tomas fotográficas del lugar.

Prolongada a lo largo de la década, la reiteración del motivo es única entre varias imágenes registradas por Meyer, de modo que podemos deducir que era un lugar que ejercía sobre él una fascinación especial. Pese a que no hay modo de establecer con certeza las razones de esa fascinación, podemos intentar una aproximación algo más cercana a las características del sitio para reconocer otro de los actores a los que atribuirla.

Advertimos primero que las construcciones del lugar aluden a formas primarias y arquetípicas de la Arquitectura: el acueducto, la torre los «templos asirios». También Giedion —lo hemos recordado— analizaba simultáneamente en Egipto los mismos rastros del «presente eterno». El acueducto y la torre

son formas técnicas, no decorativas; y para una mirada europea no pueden sino recordar la antigüedad romana. Meyer —ya lo vimos— remontaba a un acueducto sus primeras impresiones arquitectónicas. El acueducto y las dos torres se recortan sobre el desierto y dan a la imagen un aire surreal, pero este extrañamiento formal no basta para explicar el interés que provocan.

¿Qué conocía Meyer sobre este lugar? Vimos que su «descubrimiento» casual se produjo durante su visita al santuario de peregrinación. Y en realidad es el santuario el que da nombre al sitio: de «Los Remedios» es llamada la Virgen que se venera en este santuario, una importante iglesia barroca, situada no muy lejos de la ciudad de México en la carretera a Querétaro, sobre el cerro Totoltepec. Meyer no debió desconocer el sentido de este santuario al cual peregrinan los pobres, porque la Virgen de Los Remedios es la Virgen de los perdedores, de los derrotados, la protectora de los abandonados por la suerte, de los que este lugar es un símbolo.

Se trata de una larga historia que se remonta a los tiempos de la conquista española. Dicen que en el lugar se detuvo Hernán Cortés luego de la «Noche Triste», cuando los españoles fueron batidos por los aztecas. Según cuenta la leyenda, allí habría reflexionado Cortés sobre su derrota, tomando luego la decisión del contraataque. La imagen de la Virgen fue encontrada mucho tiempo después en el sitio y se creyó que había sido perdida allí por uno de los soldados del conquistador. En su homenaje se erigió el santuario.

Luego de varios siglos, durante las luchas por la Independencia, los españoles tomaron a la Virgen de Los Remedios como su protectora, mientras que los patriotas hacían lo propio con la Virgen de Guadalupe. Del enfrentamiento entre ambos, la de «Los Remedios» fue nuevamente emblema de derrota. Se trata de un clima sugestivo, apropiado para acoger el agobiado espíritu de Meyer. Pero es obvio que esta explicación es insuficiente.

Comprobamos antes que en sus primeras visitas Meyer suponía que los cilindros de estructura telescópica eran «torres de observación». Pero era sólo una presunción, puesto que en 1939 nadie sabía verdaderamente cuál había sido el destino original de esas construcciones. Ciertamente, ni el acueducto ni las torres se conservaban en funcionamiento. Este misterio provocaba en los visitantes habituales el atractivo de lo pintoresco.

Es difícil imaginar que el espíritu racional y curioso de Meyer se haya sustraído de indagar más allá de su presunción inicial por el sentido del conjunto. Las versiones que abundaban no hacían sino profundizar aquel misterio: técnicamente las torres resultaban construcciones arbitrarias en relación con el acueducto y muchos preferían atribuirles una función religiosa como reproducciones de la Torre de Babel.

De la misma manera que para la tradición popular las construcciones eran una verdadera «máquina imperfecta», una excentricidad técnica; no eran menos

excéntricas —perfecto fracaso funcional— para los estudiosos de la Historia. Es poco probable que Meyer haya conocido los resultados de una minuciosa investigación, la primera que sobre el tema publicó Manuel Romero de Terreros en su libro *Los acueductos de México en la Historia y en el Arte*, entre otros motivos porque el volumen se conoció en 1949, año de su retorno a Europa.

Romero de Terreros probaba allí que las torres habían sido construidas en 1616 por orden del virrey marqués de Guadalcazar como respiraderos para mejorar las condiciones de presión de un curso subterráneo de agua con el que pensaba alimentar al santuario. Existían testimonios del fracaso de estas construcciones ya en 1685. Un siglo después, el ingeniero del rey, Ricardo Aymler (un irlandés), construyó el acueducto por orden del virrey de entonces, marqués de Cruillas. Frente a la imposibilidad de hacerlo funcionar, el licenciado don Juan Manuel de la Sierra comentó en 1777: «¿No tenemos a la vista y a distancia de tres leguas de esta capital los acueductos de Los Remedios, que sólo sirven de dolor y sentimiento, al ver gastadas en ellos crecidísimas sumas de dinero sin fruto alguno, por haber sido erradas?».

Si Meyer conocía esta historia, sabía que las torres eran un engendro absurdo. De lo contrario, las construcciones le resultaban un misterio inexplicable. En cualquiera de los casos, la técnica de los europeos se presentaba en «Los Remedios» como un paradigma de los frecuentes «fracasos», y con ellos, del «dolor y sentimiento» a los cuales su imposición, sin mediaciones, daba lugar en este «extremo occidente» de Latinoamérica. Quizá por eso en el último de sus dibujos la construcción misma ocupa una porción pequeñísima del cuadro, mientras que más de la mitad de la imagen está dedicada a la tierra; y son las rocas y los cactus del lugar, en primerísimo plano, los verdaderos protagonistas de la obra, en un tácito reconocimiento de su fuerza.

No es aventurado pensar que los intentos por captar las imágenes de «Los Remedios» no fueron el simple gesto de admiración por el reinado humano que podría suponerse de haber sido realizados en otro contexto y en otras condiciones. Por el contrario, parecen la traza de una pregunta angustiada y muda, repetida obsesivamente, acerca de esas regiones oscuras, que en este continente suelen estar habitadas por los «monstruos» de la Razón.

Notas

¹ Winkler, Klaus-Jürgen: *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*, Berlín, 1989.

² Schnaidt, Claude: *Hannes Meyer, Projekte und Schriften*, Stuttgart, 1965.

³ Rivadeneyra, Patricia: «Hannes Meyer en México. 1938–1949», en *Apuntes para la historia y la crítica de la arquitectura mexicana del siglo XX: 1900–1980*, Vol. 1, *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico* N° 20–21, INBA, México, 1982.

⁴ Kleineruschkamp, Werner: «Exilarchitektur. Hannes Meyer in Mexiko», en Meyer, Hannes: *Architekt, Urbanist, Lehrer. 1989–1954*, Berlín–Frankfurt am Main, 1989.

⁵ Canedo era director de la revista en que Meyer publicó sus primeros trabajos. Ambos se habían conocido en 1938 y comenzaron una de las pocas amistades que se prolongan a lo largo de toda la estadía mexicana. El matrimonio Canedo Gerard figura en el primer lugar de la lista de huéspedes que frecuentaban su casa. Dice allí: «Luis Canedo Gerard y su ultracatólica esposa, hija de latifundistas de pura cepa de los tiempos de Porfirio Díaz, cuyo abuelo había venido al continente desde Haití con 6.000 esclavos, y cuya tía sacó con el lazo los santos de los muros de las iglesias, y que

nos invitó dos veces al bautismo de sus hijos en el arzobispado de México. Cuyo clan poseía la Secretaría de Comercio y que incluso administraba el Museo Industrial». En *Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main. Fondo Hannes Meyer* (en adelante DAM FHM), número de inventario (en adelante Nro.) 82/1–102.

⁶ Si Winkler estuviera en lo cierto, es decir, si el motivo del regreso de Meyer hubiera sido centralmente su interés por participar en la reconstrucción, es inexplicable que esto no haya ocurrido el día siguiente de la liberación, como fue el caso de la mayoría de los exilados que tuvieron ese propósito.

⁷ Meyer, Hannes: «La formación del arquitecto», conferencia pronunciada en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos el 29 de septiembre de 1938.

⁸ DAM FHM, Nro. 82/1–864.5.

⁹ DAM FHM, Nro. 82/1–874.

¹⁰ Una extensa bibliografía ha sido publicada en el trabajo de Winkler, Klaus-Jürgen: ob. cit. Los trabajos que con más cuidado han evitado construir versiones dogmáticas o ejercicios de erudición vacíos han sido los de: Dal Co, Francesco: *Hannes Meyer. Architettura o rivoluzione. Scritti 1921–1924*, Padova, 1969; Gubler, Jacques,

en la segunda parte de su *Nationalisme et internationalisme dans l'architecture moderne de la Suisse*, Genève, 1988; y Nerdinger, Winifried: «Antstossiges Rot: Hannes meyer und der Bau-funktionalismus, ein verdrangtes Kapitel Architekturgeschichte», en Meyer, Hannes: *Architekt, Urbanist...* ob. cit.

¹¹ Meyer, Hannes: «Die Neue Welt», en *Das Werk*, N° 13, Zurich, 1926.

¹² Meyer, Hannes: «Bauhaus und Gesellschaft», en *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, Dessau, 1929.

¹³ Ídem.

¹⁴ DAM FHM, Nro. 82/1–90.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Quatremère de Quincy, en la voz *Ordonnance* del *Dictionnaire Historique de l'architecture*, París, 1832. Cit. en Szambien, Werner: *Symétrie, Goût, Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique*, París, 1986.

¹⁷ Meyer, Hannes: *La formación...* ob. cit.

¹⁸ El profesor Durckheim fue invitado a la Escuela por Meyer para dictar un ciclo de conferencias sobre «naciones fundamentales de psicología» en el semestre de invierno 1930–1931. Sus partes fueron: análisis concreto del entorno (*Gestaltpsychologie*); desarrollo psicológico, las características del mundo primitivo; acerca de la psicología del espacio, el espacio objetivo, el espacio funcional, el espacio personal; psicología de la personalidad. Existen apuntes de sus clases en los archivos de la Escuela Superior de Construcción y Arquitectura de Weimar y de la Bauhaus en Berlín.

¹⁹ Neugeboren, H.: «Eine Bach-fuge im Bild», en *Bauhaus. Zeitschrift für Gestaltung*, enero de 1929.

²⁰ Meyer, Hannes: *Die Neue Welt*, ob. cit.

²¹ Meyer, Hannes: «Der Architekt im Klassenkampf», en *Der Rote Aufbau*, Berlín, mayo de 1932. Cit. en Francesco Dal Co, ob. cit.

²² Asor Rosa, Alberto: *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Roma, 1979.

²³ Taige, Karel: «Sull "architettura e la natura».

²⁴ DAM FHM, Nro. 82/1–879.

²⁵ DAM FHM, Nro. 82/1–91.

²⁶ Carta de Meyer a N. Kolli. Ginebra, 13–8–1937. DAM FHM, Nro. 82/1–793.

²⁷ Carta de Meyer a Karola Bloch–Piotrowska, DAM FHM, Nro. 82/1–785. Cit. en Meyer, Hannes: *Architekt, Urbanist...* ob. cit.

²⁸ Meyer fue invitado a México a instancias del grupo más radicalizado de ese momento, reunido en la UALS (Union de Arquitectos en Lucha por el Socialismo). Su misión principal sería la dirección de un Instituto de Planificación Urbana (IPU). En una conferencia dictada a poco de llegar, criticó duramente el «internacionalismo» (al que adscribían sus anfitriones) y reivindicó la necesidad de una Arquitectura regionalista.

Las relaciones de Meyer con el debate político y con las distintas corrientes del debate arquitectónico en México han sido analizadas por Adrián Gorelik en «Final de viaje; el arquitecto en la construcción del "capitalismo real"», en Gorelik–Liernur: *La sombra de la vanguardia. Hannes Meyer en México; 1938–1949*, Buenos Aires, 1993.

²⁹ Son obvias las diferencias de todo tipo que existían entre los dos países, pero en ambos casos, sea como consecuencia de una inédita economía planificada o como resultado de una larga tradición de administración pública rigurosamente racionalizada, se excluyen los bruscos cambios de marcha que son característicos de la vida política y el ciclo productivo latinoamericano.

³⁰ Meyer, Hannes: «Paseo de urbanista por Italia», Conferencia pronunciada en la Alianza Giuseppe Garibaldi el 29 de junio de 1945. DAM FHM, Nro. 82/1 y 95.

³¹ Meyer, Hannes: «La ciudad de México», en *Arquitectura* N° 12, México, 1943.

³² Meyer, Hannes: «Schulbau in México», en *Bauen und Wohnen* N° 7, Munich, 1951.

³³ Ídem.

³⁴ Cfr. DAM FHM, Nro. 82/1–102.

³⁵ La experiencia de ISPU (Instituto Superior de Planificación y Urbanismo) ha sido descrita en el trabajo de Patricia Rivadeneyra. La autora atribuye el fracaso de esa experiencia casi exclusivamente a la animadversión hacia Meyer por parte del director de la ESIA, ingeniero Terrez, insinuando que el abandono del curso por parte de sus alumnos habría sido parte de una suerte de complot en su contra, como producto de la típica asociación de la ultraizquierda (Juan O’Gorman) con la derecha. Este punto de vista coincide exactamente con la versión de Meyer y, como suele ocurrir con las hipótesis conspirativas, parece explicarlo todo con mucha sencillez. Leyendo los documentos del DAM FHM se observa en cambio que previamente, en documentos internos, se manifiesta verdaderamente preocupado por la desertión de sus alumnos. Por otra parte, es difícil pensar que, habiendo contado hasta diciembre de 1940 con el apoyo del presidente de la Nación, además de sus vinculaciones con otras importantes autoridades mexicanas, la vulnerabilidad de su posición haya sido producto exclusivamente de los «enemigos» internos.

³⁶ Carta a sus tíos Lise y Karl, México 21–3–1947, DAM FHM, Nro. 82/1 y 905 (1).

³⁷ Cfr. DAM FHM, Nro. 82/1–102, Sección «Partido Comunista».

³⁸ Carta a Paul Artaria, México, 16–12–1939, DAM FHM, Nro. 82/1–784.

³⁹ DAM FHM, Nro. 82/1–102, Sección «Vicente Lombardo Toledano».

⁴⁰ Carta a Margret Keller – Dambeck, México, 5–5–1947, DAM FHM, Nro. 82/1–842 (13).

⁴¹ Carta a Paul Artaria, México, 7–12–1939, en Meyer–Bergner, Lena (comp.): *Hannes Meyer, Bauen und Gesellschaft, Schriften. Briefe, Projekte*, Dresden, 1980.

⁴² Carta a Margret Keller – Dambeck, ob. cit.

⁴³ Carta a Lily Klee, México, 21–2–1947, en Meyer–Bergner, Lena: ob. cit.

⁴⁴ Carta a Hannes Beckmann, México, 21–2–1947, en DAM FHM, Nro. 82/1–829 (9).

⁴⁵ Meyer, Hannes: «El Taller de Gráfica Popular. Dier Werkstatt fur graphische Colkunst in Mexiko», en *Mexikanische Druckgraphik. Ausstellung Kunstgewerbemuseum, Wegleitung* 188, Zurich, 1951.

⁴⁶ Ídem.

⁴⁷ Carta a Karel Taige, DAM FHM, Nro. 82/1–879.

⁴⁸ Meyer, Hannes: «Memoria del Concurso Arquitectónico para la Casa de España en México», en *Arquitectura* N° 5, México, 1941. Original en DAM FHM, Nro. 82/1–545.

⁴⁹ Conferencia «Paseo de urbanista...», ob. cit.

⁵⁰ Meyer, Hannes: *Bauhaus...* ob. cit.

⁵¹ DAM FHM, Nro. 82/1–102, Sección «Giuseppe Garibaldi».

⁵² Carta a sus tíos Lise y Karl, México, 21–3–1947, DAM FHM, Nro. 82/1 y 905 (1).

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Carta a Margret Keller – Dambeck, ob. cit.

⁵⁵ Carta a Rita Meyer, México, 30–1–1948, DAM FHM, Nro. 82/1–907.

⁵⁶ Carta a Paul Artaria, México, 14–4–1949, en Meyer–Bergner: ob. cit.

⁵⁷ Carta a Mario Montagnano, México, 14–4–1949, DAM FHM, Nro. 82/1–805.

⁵⁸ Ídem.

Documento
de inmigración
a México de
Hannes Meyer.

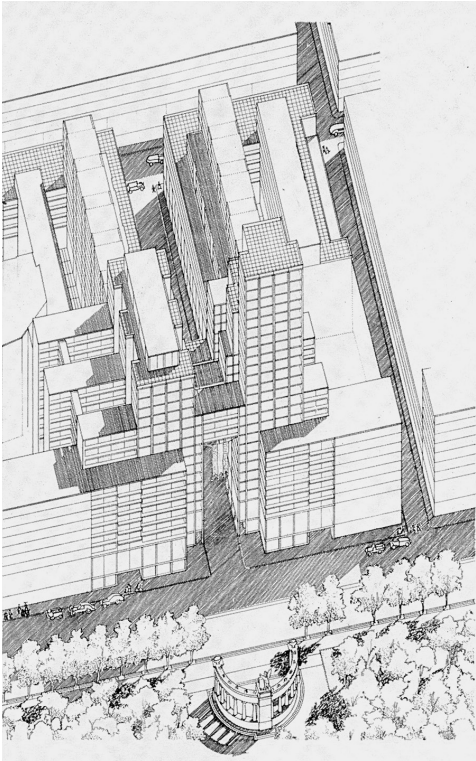
INMIGRANTE UN AÑO REPRENDABLE. *FE 1043 3 02 10915-*
SERVICIO DE MIGRACION
el NUM. 543927/5.-
TARJETA DE IDENTIFICACION EXPEDIDA POR el Consulado
General de México en Paris, Francia.-
HANS MEYER
Cuyo retrato y firma constan en seguida

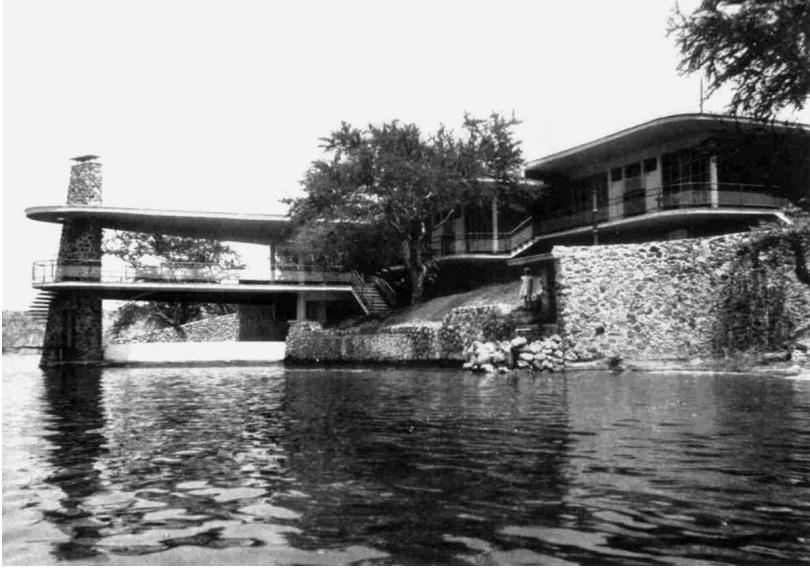
MEDIA FILIACION DEL INTERESADO
ESTATURA 1mt. 74cms. COMPLEJION fuerte.-
COLOR blanco.- CABELLO cano.-
CEJAS cano.- OJOS azules.-
NARIZ recta.- BOCA regular.-
DIENTES no usa.- BASA no usa.-
SEÑAS PARTICULARES ninguna a la vista.-

DATOS COMPLEMENTARIOS
EDAD 49 años EN QUE NACIO 1889 ESTADO civil casado.-
PROFESION Arquitecto y profesor de Academia.-
NACIONALIDAD NATIVO aleman.-
OTROS IDIOMAS QUE HABLE ingles, frances, español.-
LUGAR DE NACIMIENTO Bale, Suiza.-
NACIONALIDAD POR NACIMIENTO Suiza.-
NACIONALIDAD ACTUAL Suiza.-
RELIGION ninguna.- RAZA blanca.-
LUGAR DE RESIDENCIA Ginebra, Suiza.-
DOMICILIO DE SU PARIENTE MAS CERCANO
H. Meyer, Ginebra, Suiza.-
DEBERA GARANTIZAR REPATRIACION
CON \$ 750.00 EN EL PUERTO DE ENTRADA.
CONSTANCIA SOBRE LEGAL INTERNACION
(ART. 27 DE LA LEY)
Aut. Of. Relaciones N 623904 dirigido
a nuestro Consulado en Ginebra con fecha 26 noviembre 1938.-

P.O. DEL CONSUL GENERAL
EL CONSUL ADSCRITO
Firma del Consul General de Migración y Sello Firmado Respectivo.
Sello Firmado Respectivo.

Hannes Meyer.
Estudio para
la Manzana de
Corpus Christi,
México.





*Casa en
Tequesquitengo,
México.
Max Cetto.*



*Grabado de
«Los Remedios».
Hannes Meyer.*

Capítulo 10.

Abstracción, Arquitectura y los debates acerca de la «síntesis de las artes» en el Río de la Plata (1936–1956)

Los años dorados

Como secuela de su visita a Buenos Aires en 1948, Marcel Breuer construyó un pequeño restaurante en Mar del Plata.

Enrico Tedeschi y Cino Calcaprina, dos brillantes arquitectos italianos de su generación, emigraron ese año a Argentina.

En 1947 Knoll Associates comenzó la producción de la *butterfly chair*, nombre con que dieron a conocer al público internacional el sillón BKF, pieza que, creada por los argentinos Jorge Ferray Hardoy y Juan Kurchan y el catalán Antonio Bonet, había resultado ganadora del concurso «Organic Design» organizado por el MoMA. Junto con José Luis Sert, Bonet había sido coautor del pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937, pero había dejado la ciudad «luz» para emigrar a Argentina.

En 1949 se puso en marcha la obra de uno de los dos únicos edificios construidos por Le Corbusier en América, la casa para el Dr. Pedro Curutchet en la ciudad de La Plata, también en Argentina.

El urbanista italiano Giorgio Piccinato residió por un tiempo a finales de los años '40 en la provincia de Buenos Aires, donde trazó los planes de varios asentamientos. Proveniente del mismo país, llegó a la provincia de Córdoba Ernesto La Padula, el muy conocido autor del «Palazzo Della Civiltà Italiana» en

las afueras de Roma. Y durante los tempranos años '50 Marco Zanuso estaba en Buenos Aires dirigiendo la construcción de la innovadora fábrica para Olivetti.

En 1947 el plan que Le Corbusier había imaginado para Buenos Aires fue adoptado por las autoridades de la ciudad. Ernesto Rogers, secretario de los CIAM y miembro del grupo milanés BBPR fue invitado a colaborar con esos estudios y a enseñar en el recientemente creado Instituto de Arquitectura de la Universidad de Tucumán. Además de sus funciones pedagógicas, el Instituto debía desarrollar el plan para la Ciudad Universitaria, un gigantesco emprendimiento que abarcaba 18.000 hectáreas (casi la misma superficie que la de la Capital Federal) cuyas complejas estructuras fueron calculadas por Pier Luigi Nervi.¹

Como lo muestra esta compacta lista de edificios y eventos, la cultura arquitectónica de Argentina era particularmente rica en el período que estamos considerando. En el contexto del peculiar clima político personificado en las figuras de Juan Domingo y Eva Perón, la economía del país disfrutaba de un fulgurante momento de expansión. En estas condiciones, una fuerte fe en el futuro teñía las expectativas y la imaginación de los actores de la profesión, desde los trabajadores hasta los arquitectos, pasando por los empresarios de la construcción.

La situación de Uruguay no puede compararse con la de Argentina no solamente por las obvias diferencias de dimensión, sino por las disimilitudes entre las estructuras económicas, las historias políticas y las tradiciones culturales de los dos países. Pero lo cierto es que, a pesar de las relativamente pequeñas dimensiones físicas de su territorio, la actividad económica y vida artística y cultural del Uruguay fueron también sorprendentemente ricas en el período. Uruguay era una República próspera sobre una base predominantemente agraria —el 80% de su superficie destinado a pasturas— que proveía del 95% de los ingresos, con un régimen político estable, un 17% de población urbana, el mejor estándar de vida de Iberoamérica, los más altos niveles de lectura y la mayor cantidad de radios y televisiones *per cápita*.

Las consecuencias de esas características en la Arquitectura no tuvieron la espectacularidad que puede encontrarse en Argentina, pero en esa época se construyeron las partes más magníficas de Montevideo. La Rambla República del Perú en el barrio de Pocitos, por ejemplo, es una de las expresiones de esos «días gloriosos». Y fue también en este período cuando Antonio Bonet construyó sus extraordinarias piezas de Arquitectura en las playas de la Solana del Mar.²

Sin embargo el optimismo y la confianza no se prolongaron por mucho tiempo. No es éste el lugar donde analizar los cambios en las condiciones económicas y políticas, pero el hecho es que los italianos se volvieron a su país, la oficina del Plan de Buenos Aires fue desmantelada, las obras de la Ciudad Universitaria de Tucumán nunca se terminaron y la mayoría de los grandes proyectos mencionados quedó en los dibujos.

Intentaremos analizar a continuación el destacable conjunto de proyectos e ideas generado en esos «años dorados» de riqueza cultural y confianza en ambos márgenes del Río de la Plata a la luz de los muy singulares debates acerca del arte no-figurativo. De manera singular, esos debates fueron determinantes en la agenda de los arquitectos de esos días, cuando la cultura arquitectónica internacional estaba atravesada por la discusión acerca de la «síntesis de las artes».

Entre los diferentes casos que analizaremos, haremos foco en las figuras de Amancio Williams y Eladio Dieste. Es sorprendente que estos casos en los que se alcanzó la más alta calidad creativa ocupen posiciones polares. En uno la de una radical adhesión a las exigencias del propio tiempo en un espacio universal, y en el otro la de una fe incommovible en la posibilidad de una comunión entre tiempo contemporáneo y espíritu del lugar.

Arte abstracto en el Río de la Plata

El Río de la Plata no tiene una especialmente densa tradición en lo referente a las artes visuales. El impresionismo, el fauvismo, el expresionismo e incluso el surrealismo tuvieron expresiones tardías. Hubo, claro está, figuras destacadas como Pedro Figari y Rafael Barradas en Uruguay, y Emilio Petorutti y Xul Solar en Argentina. Pero, en comparación con la importancia y originalidad de las creaciones literarias originadas en la región, desde Lautremont hasta Borges, podría decirse que las artes plásticas no alcanzaron en las primeras décadas del siglo xx un nivel de proyección internacional.

En este contexto, el regreso de Joaquín Torres García a Montevideo en 1934 no podía sino conmover al campo cultural en ambos márgenes del río. Torres había nacido en un pequeño pueblo uruguayo en 1876 pero había pasado la mayor parte de su vida en el exterior. Como es bien conocido, su programa artístico consistía en una original integración de distintos aspectos de las ideas que caracterizaban a las vanguardias históricas. Compartía con los neoplasticos Mondrian y Van Doesburg la búsqueda de la abstracción como la expresión más alta del espíritu humano, pero discutía sus propuestas en tanto las consideraba ejercicios geométricos que no se hacían cargo de la función comunicativa del arte.³ Para Torres, el artista debía proponerse «construir» su trabajo, esto es, reducir su actuación a la creación de una grilla de líneas y colores. Pero su convicción monista lo llevaba a buscar una conexión con el espectador, lo que suponía tender un puente entre las experiencias de uno y otro. Torres había descubierto que la inclusión de símbolos en su obra le permitía tender ese puente sin renunciar a la abstracción. Para él, con sólo incluir el factor de la experiencia humana podrían a su vez detectarse y expresarse los lazos que unían la totalidad del universo en la totalidad del espacio y del tiempo.

Sus ideas acerca de la experiencia y la abstracción lo llevaron de vuelta a Uruguay con el propósito de crear una comunidad capaz de articular el «universalismo constructivo» con los factores relativos al lugar y la experiencia de vida mediante la recuperación de las antiguas culturas abstractas de Iberoamérica. Su proyecto llevaría el nombre de «Escuela del Sur».⁴

Las marcas de su presencia comenzaron a advertirse en poco tiempo en las dos capitales del río. En Montevideo el «Taller Torres García» (TTG), creado en 1943, estructuraría la carrera de un grupo de artistas de alta calidad, como Augusto y Horacio Torres, Horacio Alpuy y Gonzalo Fonseca, entre otros. Torres y el TTG también ejercieron una poderosa influencia sobre muchos estudiantes de Arquitectura.⁵

En Buenos Aires la primera manifestación de arte no figurativo tuvo lugar en 1933 con la exhibición de Juan del Prete.⁶ Pero la abstracción no se constituyó como una corriente hasta 1944, con la publicación de *Arturo*. Torres fue la referencia local más importante de esta corriente, vinculada en particular a artistas holandeses y suizos como Van Doesburg, Sophie Tauber, Vantongerloo, Vordemberge-Gildewart y especialmente Max Bill. Luego del corto episodio de *Arturo* (un único número), el grupo se dividió en la Asociación Arte Concreto-Invencción, creada en 1945 y liderada por Tomás Maldonado, y el Grupo Madi,⁷ creado en 1946 con Gyula Kosice como su figura más activa.

Ambos se oponían a todo tipo de metafísica, figuración, existencialismo y sentimentalismo, y postulaban que el artista debía concentrarse en una organización fría y científica de sus propios materiales específicos. Por esta razón rechazaban la idea de «creación» y adoptaban en cambio la de «invencción» como una versión radicalizada del concepto de «construcción» defendido por Torres.

Madi daba prioridad a la investigación de los efectos espaciales de los materiales artísticos. Según sus publicaciones: «La pintura Madi (es) color y bidimensionalidad. Ruptura e irregularidad del marco, superficie plana y superficies curvas y cóncavas. (...) La escultura Madi, (es) tridimensionalidad, ausencia de color. Forma total y sólidos con contorno, y articulación, rotación y translación, movimientos, etc. La arquitectura Madi es forma y entorno móviles y desplazables».⁸

El tema del espacio estaba en el centro de los debates en la cultura visual de Buenos Aires. En 1946 Lucio Fontana presentó su *Manifiesto Blanco*, con unas ideas que desarrollaría en los '50 en Italia. Ante una muchedumbre reunida en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, en 1951 Bruno Zevi dictó memorables conferencias basadas en sus teorías del espacio, de matriz fenomenológica y crociana. Por añadidura, en los mismos años también vivía en Argentina Jorge Oteiza, exiliado español, quien comenzaba la larga investigación minimalista y su exploración del espacio escultórico.

Maldonado criticaba a Torres precisamente por su empleo de símbolos y por la aplicación de sombras en sus cuadros, en lo que consideraba un retor-

no inaceptable al naturalismo. Y en línea con la estética tecnológica de Max Bense, rechazaba la creación de cualquier tipo de «estilo» como sistema formal. Parafraseando a Bill, Maldonado escribió: «Una forma se organiza de acuerdo a su propia “ley de desarrollo” y tomando como punto de partida sus propios datos. Es desde la dialéctica de la forma, de su particular manera de haber nacido, y nunca de trazados proporcionales preestablecidos o armónicos, como deben ser concebidos los métodos de estructuración».⁹

La Arquitectura y la «síntesis de las artes»

La relación entre Arte y Arquitectura formó parte de la agenda cultural rioplatense en la primera mitad de los años '40.

Esa relación era y había sido parte integral de la tradición academicista. Aunque pensaban en ella con nostalgia y no negaban su anacronismo, quienes aún la defendían estaban bajo el *shock* que habían producido las ideologías modernistas. De manera que, recuperada en esos años por figuras como Sert o Giedion, la incorporación de «Arte» a la Arquitectura sería recibida por esos sectores como una de las mejores maneras para retomar la retórica de los «valores espirituales» abandonada como consecuencia de los devastadores efectos de la revolución mecanicista.

Pero los impulsos más fuertes hacia la articulación entre Arte y Arquitectura tenían otro origen más genuino. En efecto, por lo menos dos experiencias latinoamericanas impactaron a los artistas y arquitectos rioplatenses: el muralismo mexicano y la Arquitectura moderna que mostraba Brasil.

Con su postulado de orquestación sinfónica de la totalidad de las artes como instrumento revolucionario destinado a la educación de las masas, la recepción del muralismo mexicano había comenzado en los años '20. Sin embargo podemos hablar de un movimiento local con las mismas ideas sólo después de 1933, como consecuencia de la presencia de David Alfaro Siqueiros en Montevideo y Buenos Aires. Escapando de la persecución política que sufría en su país, Siqueiros residió un corto tiempo en Montevideo, donde dio algunas conferencias antes de ser expulsado del país por las autoridades locales. En Buenos Aires un grupo de artistas argentinos y uruguayos —Spilimbergo, Berni, Castagnino y Lázaro— colaboraron con él en la realización del mural «Ejercicio Plástico» y proclamaron la necesidad de un arte urbano en un manifiesto publicado en diciembre de aquel año bajo el título de *Ejercicio Plástico*.¹⁰ En 1944 los artistas locales crearían el «*atelier* de arte mural» y se propondrían «desarrollar lo más posible la pintura mural en nuestro país, (...) sabiendo el lugar que ella ocupa en relación con la Arquitectura moderna».

La «integración de las artes» era una de las características más celebradas de la Arquitectura moderna en Brasil, especialmente debido al uso de la decoración aplicada y a la participación de un equipo de escultores, pintores, arquitectos y paisajistas en la creación del celebrado Ministerio de Educación en Río de Janeiro. La inauguración de la Ciudad Universitaria en la ciudad de México y la construcción de la Plaza Cubierta en la de Caracas al comienzo de los años '50 dio otro impulso decisivo a esta tendencia que Henry–Russell Hitchcock consideraría como una característica latinoamericana puesto que para él las elites locales «esperan de los arquitectos algo más que puras soluciones “funcionales”». ¹¹

Hitchcock no fue el único crítico que celebró y promovió la singularidad «artística» de la «Arquitectura latinoamericana». También Bernard Rudofsky presentó a la Arquitectura de la región como un contra–ejemplo respecto de la comercializada condición de la profesión en los Estados Unidos. ¹² Pero fue sin dudas Sigfried Giedion quien más hizo para divulgar y consagrar las empresas artístico–arquitectónicas generadas en estos países. Para Giedion, esas empresas demostraban las posibilidades de una «nueva monumentalidad» como respuesta a la «objetividad» (*Sachlichkeit*), al comercialismo y al academicismo fuera de moda. «Los contactos entre arquitectos y artistas (latinoamericanos) —escribió— son para el desarrollo artístico al menos tan importantes como el control de los dispositivos de protección solar». ¹³

Con J.M. Richards, Giedion fue quien lideró la comisión que en el séptimo CIAM en Bérghamo, en 1949, debatió el tema de la «síntesis de las artes» en torno a su «Informe sobre las artes plásticas». En 1951 Giedion publicó «A decade of new Architecture», dando un lugar central a los latinoamericanos, y desde ese mismo año Le Corbusier desempeñaría un importante rol en la organización de la Bienal de San Pablo. Por añadidura, Giedion y otros líderes de los CIAM fueron convocados a organizar la Conferencia Internacional de las Artes que, patrocinada por la UNESCO, tuvo lugar en Venecia en 1952.

Mario Payssé: arte en todas partes

Las ideas y la obra de Torres García y su escuela tuvieron variados efectos en la Arquitectura. Algunos de los artistas del TTG concibieron y construyeron artefactos arquitectónicos, como ocurrió en los casos de Horacio Torres, Rosa Acle y, muy especialmente, en el de Gonzalo Fonseca. Durante la vida de Torres García, la primera empresa de colaboración entre Arquitectura y Arte tuvo lugar con la construcción del Hospital Saint Bois en Montevideo, donde el TTG fue invitado a pintar una serie de murales por los arquitectos Sara Morialdo y Luis Surraco. Pinturas, decoraciones, murales y equipamiento

«constructivo» podían verse en las casas del propio Torres García y de su hijo Horacio Torres, con diseño de Ramón Menchaca y Ernesto Leborgne. Este último proyectó asimismo su casa, con la colaboración artística de Torres García, Matto, Alpuy y otros artistas del TTG.¹⁴

La relación entre Arquitectura y Arte fue especialmente importante para Julio Vilamajó, uno de los arquitectos uruguayos más relevantes en este período. Debido a su formación académica, Vilamajó concebía la «integración de las artes» como una condición fundamental en sus creaciones, y puede verse la intensidad de esta convicción en edificios eclécticos como el palacio Santa Lucía o la casa Pérsico de 1926. La misma intención es evidente incluso en la casa modernista que construyó para sí mismo en 1930, donde las delicadas piezas de cerámica con alusiones marinas se incorporaron a la fachada para producir efectos de color y luz. De igual modo, el arte aplicado debía tener un rol relevante en su edificio más destacado, la Facultad de Ingeniería, construida entre 1939 y 1948.

Considerando el empleo academicista de representaciones figurativas en estos ejemplos, podría suponerse que el concepto de integración Arte/Arquitectura no tenía para Vilamajó nada en común con los ideales «constructivos» de Torres García y sus discípulos. Sin embargo, debe notarse que en la Facultad de Ingeniería Vilamajó introdujo, entre otras, una importante novedad: la exhibición de la grilla estructural (ausente en su casa y en otras obras modernistas anteriores). El impacto de las conferencias que Auguste Perret dictó en Montevideo en 1937 no puede ignorarse a la hora de comprender las razones de ese cambio. Pero es evidente que la influencia de las investigaciones del TTG está detrás de la presencia de la trama espacial, casi abstracta, de columnas y vigas que unifican la compleja composición de ese edificio.¹⁵

Mario Payssé Reyes fue uno de los más queridos discípulos de Vilamajó y quien quedó en la dirección de su taller en la Facultad de Arquitectura. La influencia de su maestro en la obra de Payssé es especialmente evidente en edificios como sus casas de departamentos en las calles Roque Graseras y Estibarríbia en Montevideo, construidas entre 1947 y 1952 y también caracterizadas por su énfasis en la grilla estructural.¹⁶

Payssé fue un frecuente visitante del TTG y estaba convencido de la necesidad de lo que llamaba «la integración de la Arquitectura con las otras artes plásticas». Debe advertirse que Payssé no hablaba de «síntesis» sino de «integración». En efecto, para Payssé el concepto de integración no tenía nada en común con la valoración de la comunidad artística según la entendía Torres García. Por el contrario, él postulaba la subordinación de las artes «menores» al arte «mayor» de la Arquitectura. Tanto la ubicación como el contenido y las dimensiones de las obras de arte en relación con las construcciones no eran para Payssé el resultado de una articulación orgánica sino el producto de una decisión, y

esa decisión debía ser tomada por el arquitecto. Desprendidos de ese vínculo con la Arquitectura, los artistas plásticos eran para Payssé «niños extraviados».

Esta concepción autoritaria de la «integración» se basaba en su formación académica y también en su concepto del orden.

Payssé creía que la totalidad de la Historia estaba constituida por una sucesión de períodos calmos, clásicos, y períodos de crisis e inestabilidad. Durante las épocas de agitación y decadencia —y la nuestra era una de este tipo— las actitudes humanas podían agruparse en los dos polos bíblicos de los zelotes y los herodianos. «Los primeros creen que el mundo puede alcanzar el orden sólo después realcanzar ese orden en el interior de cada hombre. Los otros (piensan) que en primer lugar debe ser arreglado el mundo, para obtener, en este marco el orden en cada hombre. Los primeros son filósofos y humanistas, los otros son técnicos, lógicos y planificadores.»¹⁷

Conservador y absolutamente refractario a la creciente efervescencia social en Uruguay, Payssé se identificaba con el partido zelote. A pesar de su interés en las ideas y postulados de Teilhard de Chardin, consideraba que el pensamiento contemporáneo adolecía del «vicio del cientificismo», y que en consecuencia era necesario «extirpar la ciencia del árbol de las profesiones».¹⁸

Debido a este modo de pensar, el interés de Payssé parece haberse concentrado en dos de los muchos aspectos de las teorías y prácticas de Torres García. Uno es la necesidad de incluir explícitamente los impulsos espirituales y no basar la obra solamente en criterios objetivos. Insistir en la autonomía del contenido artístico era una manera de «extirpar la ciencia» del árbol de la Arquitectura. Junto con ello, Payssé compartía con Torres (y con Le Corbusier, por cierto) una idea del mundo con fuertes raíces pitagóricas. La existencia de una red secreta de proporciones racionales era una demostración de la voluntad Divina y de la Divina perfección.

Las ideas de Payssé se expresan muy bien en la casa que construyó para él y su familia en 1953 y en el Seminario Arquidiocesano de Montevideo, concebido en 1954.

La casa se organiza como cajas dentro de una caja. La función de esta última es la de un contenedor que aporta orden a la articulación orgánica de las primeras en el interior.

El material preponderante es el ladrillo, pero se lo emplea como cerramiento, mientras que a su vez la estructura se exhibe parcialmente, negando claramente la predominancia de su función técnica y denunciado su propósito como instrumento proporcional y rítmico. Varios artistas del TTG —Elsa Andrada, Augusto Torres, Edwin Studer, Horacio Alpuy, F. Matto Vilaró— colaboraron con sus pinturas, esculturas e incluso con el diseño de las piezas del servicio de mesa.

El Seminario es un gran complejo ubicado en la periferia de Montevideo. El proyecto está organizado como un sistema de patios y alcanza su momento

de mayor interés en la capilla y su campanario. Gracias al trabajo de Horacio Torres, el complejo es probablemente el ejercicio más ambicioso de «integración de las artes» en el Río de la Plata. En la obra Payssé empleó algunos de los recursos ensayados en su casa, como el uso discriminado de la grilla estructural, la preferencia por el ladrillo, la composición cuidadosa y la aplicación de trazados reguladores. Pero en este caso la creación más sorprendente son las enormes letras creadas por el propio Payssé. Con mucha más fuerza que la apelación a pintores y escultores, la sobreimposición de palabras escritas sobre los signos específicamente arquitectónicos se presenta aquí como un explícito reconocimiento de la crisis semántica de la Arquitectura.

El edificio tuvo una corta vida como Seminario, y su destino final fue el de una escuela para oficiales del ejército.¹⁹ Con sus llamados a la «verdad», la «razón» y la «moral» las letras de ladrillo recordaban originalmente los principios de la Iglesia y las luchas entre zelotes y herodianos. Se hace difícil no evocar la amarga ironía de esas palabras cuando se recuerda que poco tiempo después el lugar funcionó como campo de prisioneros durante la dictadura militar.

La autonomía de la Arquitectura: del sistema al método

En la costa argentina del Río de la Plata la radical exclusión de toda representación naturalista o, más precisamente, de cualquier subordinación de la forma artística a sistemas o estímulos externos a sus propios límites era uno de los principios compartidos por algunos de los arquitectos modernistas de los '40 con los artistas abstracto-concretos. La insistencia en la obra de arte como puro artefacto técnico y la búsqueda de pureza eran otros.

A varios arquitectos los entusiasmaba la libertad ideológica que otorgaba la «estética tecnológica», con independencia de las interpretaciones marxistas de Maldonado y los artistas del grupo MAD1. Parafraseando a Peter Meyer,²⁰ puede decirse que éstos reconocían en ella las bases de «un arte autónomo, esto es, un arte sin ligaduras a valores extra-estéticos, (a un arte que) pertenece al mismo campo existencial que la ciencia, libre de toda ética, y en última instancia de toda determinación religiosa».

Fue aproximadamente en esos años y en el marco de ese clima intelectual cuando se encauzaron las carreras de arquitectos como Mario Roberto Álvarez, César Jannello, Eduardo Catalano y Amancio Williams.

Para comenzar con Catalano es necesario recordar que él y Ernesto Rogers con su estudio BBPR fueron los únicos arquitectos cuyo trabajo fue presentado en la exposición «Arte abstracto-concreto-no figurativo» que tuvo lugar en Buenos Aires en 1946. Sus investigaciones han estado desde entonces caracterizadas por su creencia en la centralidad de la estructura portante como clave

para «construir lo eterno para los infinitos presentes».²¹ En este rasgo pueden verse trazas de las ideas de Torres García así como de las lecciones de Perret durante su estadía en Buenos Aires. El proyecto para el auditorio de Buenos Aires, pensado para albergar a 20.000 espectadores, fue un *tour-de-force* técnico inspirado en esas ideas. Su rechazo de todo rasgo de temporalidad y su interés por las «constantes» lo llevaron a observar y adoptar formas estructurales del mundo de la naturaleza. Ese estructuralismo orgánico es evidente en su casa de Raleigh y también en sus diseños para el estadio Santa María y para su gran rascacielos.

Helio Piñón observó que Álvarez entendió «desde el principio los fundamentos constructivos de la forma moderna, su capacidad de estructurar la realidad física con criterios de orden, y el estatus subalterno de lo figurativo en el espacio de consistencia del artefacto».²² El compromiso de Álvarez con la búsqueda de una Arquitectura autónoma estrictamente subordinada a sus determinaciones internas fue especialmente intenso al comienzo de su carrera.

Aproximadamente entre 1947 y 1954, en edificios como la casa D'Albrollo en Buenos Aires y el Teatro Municipal General San Martín, Álvarez definió el lenguaje arquitectónico que, con trazas de Mies y Neutra, habría de caracterizar la totalidad de su producción hasta la actualidad. Aunque el Teatro contiene numerosas pinturas, murales y esculturas, esto no se debe a una especial búsqueda de síntesis de las artes. Su tratamiento es el de elementos subordinados cuya presencia está subordinada a su vez al programa del edificio, destinado a contener asimismo el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires.

Aunque los separen concepciones diferentes de la idea de autonomía, puede decirse que Catalano y Álvarez comparten la creencia en la necesidad de un «sistema». Sus ideas arquitectónicas apuntan a configurar un universo armónico en el que cada «pieza» debe ocupar una posición previamente calculada.

No fue ésa la dirección que prefirieron seguir César Jannello y Amancio Williams. Siguiendo a Giulio Carlo Argan, podríamos decir que para ellos la racionalidad era importante no como «sistema» sino en tanto «método».²³

Discípulo de Williams, Jannello actuó como arquitecto solamente en la primera parte de su vida profesional, destacándose como un sofisticado proyectista, aunque posteriormente se concentró en su producción teórica. En sus pabellones para la «Feria de América» realizada en Mendoza en 1952, diseñados con Gerardo Clusellas, se adoptó un lenguaje *miesiano* aunque traducido mediante un cuidadoso empleo de la madera en vez del acero. Presentada también en la mencionada exposición «Arte abstracto-concreto-no figurativo», la silla W fue la expresión más nítida del interés de Jannello en el programa «concreto» de una actitud unificada hacia la producción del arte y de las formas de uso. Dados sus lazos con las investigaciones que simultáneamente estaban llevando a cabo escultores como Girola o Iommi, la silla W puede ser

considerada como un comienzo y un final. Como lo ha revelado Alejandro Crispiani, «esta pieza de Jannello muestra hasta qué punto era problemática la posibilidad de que la “función blanca” del arte, su propiedad de crear belleza a partir de una “técnica alegre” que encarnara su cometido lúdico, podía ser mediada hasta lo útil y práctico».²⁴ Así, más allá de otros objetos o edificios que proyectó en los años siguientes, la carrera de Jannello estaría cada vez más orientada hacia la búsqueda de bases objetivas para la creación de la forma arquitectónica. Su trabajo en este campo fue intenso y alcanzó su expresión más densa en la creación de la primera cátedra (en el mundo) de Semiología de la Arquitectura en 1968 y, una década más tarde, de la internacionalmente reconocida Teoría de la Delimitación Espacial.²⁵

Pero la búsqueda de un método común al arte y los productos del diseño basado en un manejo objetivo de los datos técnicos sin ningún tipo de ilusión aplicada o de componentes externas alcanzaría su expresión más aguda en el trabajo de Amancio Williams.²⁶

Al período corresponden la casa sobre el arroyo, las casas en el espacio, los hospitales en Corrientes, el edificio de oficinas, el teatro para representaciones y sonido en el espacio, el aeropuerto para Buenos Aires, la estación sanitaria flotante, las casas en Munro y Pereyra Iraola y la estación de servicio.

Tomando como ejemplos a los cuatro primeros, podemos describirlos brevemente como sigue.

La casa (1943) fue concebida como una residencia de verano para su padre, y se localiza en un sitio caracterizado por la existencia de un arroyo y una densa arboleda. Sus ideas principales son: 1) la total liberación del suelo; 2) el respeto por las condiciones naturales del sitio —de aquí la localización de la casa en el área libre *sobre* el arroyo—; 3) el empleo de una planta de galería, típica de las llanuras pampeanas; 4) un volumen libre en el espacio, soportado por la elegante curva de la bóveda del puente (en su ligereza la casa replica la forma de un avión); 5) una construcción obsesivamente perfecta.

El teatro (1943) es uno de sus más perfectos teoremas arquitectónicos. El problema que debía resolver era: ¿cómo concebir un auditorio para 6.000 espectadores, capaz de albergar cualquier tipo de *show*, moderno o tradicional y de proveer una exactamente igual condición acústica a cada uno de los asistentes, extendiendo en lo posible esta condición a la capacidad visual, por lo que debían superarse las 16 filas?

Si la casa recreaba el tipo tradicional en galería, el teatro era, en el fondo, un «simple» circo.

Los hospitales (1951) fueron pensados para el clima caliente y húmedo de la zona noreste de Argentina. Siguiendo su método implacable, Williams concibió una solución perfecta para el sitio pero simultáneamente capaz de trascender tiempo y espacio. Su respuesta se anticipó al menos en una década

a las soluciones de trama que serían aplicadas para este tipo de edificios, especialmente a partir del Hospital de Venecia de Le Corbusier. La unidad de la totalidad del complejo edilicio, a pesar de una constitución sistemática de las diferentes áreas con total libertad para su articulación, fue posible merced a la incorporación de las elegantes bóvedas paraboloideas que al mismo tiempo garantizan el control climático de la obra.

Otro teorema: el edificio de oficinas suspendidas (1946). Aquí el problema a resolver era: ¿cómo obtener el máximo de superficie libre, exactamente la misma, en cada uno de los pisos de un rascacielos? El edificio debía localizarse en Buenos Aires y probar que era perfectamente posible también, en este caso, liberar el suelo, distribuir claramente las instalaciones mecánicas y evitar el uso masivo del acero (escaso en la Argentina de esos años de inmediata posguerra). Nuevamente, como ha sucedido con frecuencia con las teorías de Williams, su teorema contaría con una prueba empírica muchos años más tarde, esta vez en Hong Kong.

La excepcional entidad intelectual de las investigaciones de Williams debe comprenderse en el marco del clima cultural que estamos describiendo. No solamente el trabajo de los abstracto-concretos le era perfectamente conocido, sino que además era amigo de Maldonado, Pratti e Iommi. Su introducción al mundo de los plásticos de vanguardia debió producirse probablemente a través de su esposa y socia Delfina Bunge, cuya relación con los artistas modernistas argentinos se remontaba a sus 13 años, cuando junto con su padre había visitado las primeras exposiciones de Emilio Petorutti en el país.²⁷ El entusiasmo de Amancio por el arte moderno lo llevó a adquirir piezas de Leger y Bill, con quienes se encontró personalmente durante uno de sus viajes a Europa en 1947.

Pero aunque esas relaciones fueron para él muy importantes no es fácil deducir de ellas una influencia directa en sus ideas. Es más, la casa sobre el arroyo fue diseñada en 1943, un año *antes* de la publicación de *Arturo*, la primera revista de los «concretos». Aun así, el trabajo de Williams es un episodio fundamental en los debates en torno al arte abstracto/concreto y dentro de las investigaciones en búsqueda de un método unificado para las creaciones plásticas.

Como ya hemos visto, ese método se basaba en la idea de «invención», y, en efecto, la totalidad de la producción de Williams puede considerarse como una serie de invenciones arquitectónicas en el sentido más literal.

Williams —es oportuno recordar— se consideraba un «inventor».

La influencia de su padre, el músico Alberto Williams, fue ciertamente importante para su educación, especialmente en lo que se refiere al nacionalismo, un rasgo que se vio más tarde reforzado por la relación con su suegro Manuel Gálvez, igualmente nacionalista y uno de los intelectuales de mayor relevancia en la Argentina de la primera parte del siglo xx.

Con todo, Amancio solía recordar que la figura que más había admirado en su infancia era la de del jardinero/chofer/mucamo de la casa paterna, un espontáneo *bricoleur* que lo fascinaba por su capacidad para resolver todo tipo de problemas mecánicos.

Como ha sido estudiado por Beatriz Sarlo,²⁸ los años '20 y '30 fueron una época especialmente propicia para la cultura de la invención en Argentina. Cuando Williams comenzaba sus estudios de Ingeniería y simultáneamente se interesaba por el universo de la aviación, la ciencia y la tecnología ocupaban un lugar central en el imaginario de Buenos Aires, una ciudad donde «más de siete revistas semanales (estaban) dedicadas a la radio, la fotografía y las tecnologías cinematográficas, a la divulgación científica y la invención *amateur*». Los inventores y las invenciones ocupaban también un importante lugar en la literatura, como ocurría con escritores de primera línea como Horacio Quiroga, Roberto Arlt o, más notable aún, Adolfo Bioy Casares, quien precisamente en los años a los que estamos prestando atención publicó su novela corta *La invención de Morel*.

Claro que como un miembro consciente de la elite dirigente, Williams no estaba interesado en mecánica doméstica sino en aeroplanos y en los artefactos más sofisticados. Durante los años '30 la aviación atravesaba un período de organización institucional en Argentina y en otros países de América Latina. Frecuentemente bajo el liderazgo de los máximos dirigentes —como ocurrió con los oficiales de aviación y presidentes Marmaduke Grove en Chile, Leónidas Trujillo en Santo Domingo y Getulio Vargas en Brasil— y gozaba por ello de un destacable incentivo oficial. Amancio se enroló en el Ejército como voluntario con el propósito de entrenarse como piloto, y su entusiasmo por los aviones lo llevó a crear y mantener por tres años su propia compañía aérea.

Estos entusiasmos iniciales no encontraron un eje articulador hasta finales de la década. Fue en 1938 cuando, como lo reconocería en una carta a Le Corbusier, Williams dejó atrás *le tourbillon d'une société décadente*, y decidió recomenzar su vida siguiendo un *très fort désir de chercher la vérité*. Educado por su madre en la fe protestante, Amancio descubrió en 1934 la religión católica bajo el impacto emocional que le produjeron sus impresiones durante el Congreso Eucarístico Internacional que el Vaticano organizó en Buenos Aires ese año. Esa experiencia y su inmersión en el medio profundamente católico de la familia de su futura esposa, Delfina Gálvez, determinaron su conversión al catolicismo al final de la década.²⁹

Fue en consonancia con ese momento cuando encontró el mundo conceptual que constituiría el marco ideológico de su investigación. Paradójicamente, su búsqueda de una suerte de Arquitectura «concreta» exclusivamente fundada en sus propias determinaciones internas parece haber estado inicialmente guiada por su determinación moral y sobre todo religiosa de *chercher la vérité*.

En otra carta a Le Corbusier, Williams le describía su *atelier* como un activo círculo intelectual que incluía conferencias periódicas sobre Teología, Filosofía, Historia y Arte.³⁰ Héctor Bernardo y Jordán Bruno Genta son las figuras más importantes que mencionaba en esa carta. Ambos integraban los grupos de derecha que habían inspirado el golpe de Estado de 1943, el cual instaló a Juan Perón en su primera posición en el gobierno.

El cruce de Arquitectura de vanguardia, fanatismo nacionalista e ideologías reaccionarias no debería sorprendernos. Como lo ha mostrado Jeffrey Herf en el caso de Alemania: «Los modernistas reaccionarios eran nacionalistas que transformaron el anticapitalismo romántico de la derecha alemana en algo muy diferente del pastoralismo nostálgico, apuntando, por el contrario a un bello orden nuevo que reemplazaría el heredado caos del capitalismo con una nación unificada y tecnológicamente avanzada».³¹

Y en efecto, en los textos de Bernardo puede leerse la misma crítica al pasado liberal que encontramos en el rechazo por parte de Williams a la «caótica» organización y los resultados de la industria moderna. Bernardo, Genta y otros líderes del nacionalismo católico de los años '40 creían que era necesario restablecer una idea platónica sobre la verdad absoluta en oposición al relativismo «luterano». Y sería precisamente «el método el camino que los científicos deberán recorrer para alcanzar los propósitos de sus investigaciones, o, en otras palabras: la consecución de la verdad».³² No casualmente Bernardo dedicó a la planificación uno de los capítulos de su libro sobre economía. Durante el gobierno de Perón, Bernardo promovió el plan de Williams para la Patagonia y sus hospitales en Corrientes. En oposición a las actitudes híbridas, a los intereses menores, al sentimentalismo y a todo tipo de pragmatismo, el nacionalismo católico de esos líderes recomendaba el heroísmo, la pureza y la razón como los mejores modos de actuar «como Dios»: «Sólo cuando queremos ser como Dios, recordamos la Divina ascendencia del hombre».³³

Buscar la verdad absoluta de este modo suponía pensar en términos «universales» y de «época», esto es, pasando por encima de particularidades y determinaciones contingentes, de lugar o de tiempo, con lo que el trabajo se proyectaba hacia el futuro o más bien debía flotar por encima del presente. Es por este motivo que a Williams no le preocupaba en absoluto que sus proyectos fueran transformados en obras durante el tiempo de su vida material. Convencido de su carácter de verdad «científica», apostaba a que llegaría inevitablemente un día en que esos teoremas encontraran la forma empírica que no haría sino confirmar con materia, espacio y tiempo concretos, la implacable exactitud de su formulación.

Eladio Dieste: el factor lugar

Las creaciones extraordinarias de Eladio Dieste son muy bien conocidas en todo el mundo. Las iglesias de Atlántida y Durazno, las distintas torres, las bóvedas para sus numerosos edificios industriales han sido publicadas en incontables ocasiones en los últimos años. Todos conocemos su preferencia por el uso del ladrillo, la inteligencia de sus soluciones estructurales y el respeto que sentía y postulaba hacia el trabajo de todos los participantes en sus construcciones.³⁴

Lo que en este caso me interesa señalar es que el concepto de realidad que orientaba a Dieste era muy distinto de la aproximación platónica que subyacía en las elecciones de Williams. La comparación de ambas figuras es pertinente en nuestra argumentación porque los dos compartían la idea de una autonomía de la Arquitectura basada en su condición técnica, y en este sentido rechazaban todo intento de «integración» de las artes al modo de Payssé. Las artes podían y debían tener algo en común, pero no sería una artificial colaboración entre las distintas prácticas lo que llevara a un mundo armónico. Siguiendo a Dieste, la «invención» es «inevitable» para construir este mundo de manera humana y verdadera, haciéndolo para el hombre».

Si Williams se apoyaba en teorías radicales como las que sostenían Maldonado o sus amigos del nacionalismo elitista y modernista, las referencias de Dieste eran los nuevos movimientos católicos latinoamericanos que postulaban la necesidad de una Iglesia colocada del lado de los pobres. Para Dieste no tenía sentido el «pensamiento en abstracto sin ningún contacto directo con la realidad».

En sus escritos el arte es entendido como un vehículo para la contemplación del Divino trabajo visible en cada molécula de la realidad. Su concepción de la actividad técnica estaba claramente en línea con el principio de «adequatio intellecto et re», esto es: la técnica entendida como un artefacto humano que emerge de los datos de la realidad.

No es extraño que esas concepciones maduraran a comienzos de los años '50. En 1947 tuvo lugar en Montevideo la primera reunión de líderes social cristianos. Organizado por personalidades como el uruguayo Dardo Regules y el chileno Eduardo Frei Montalva —futuro presidente de Chile—, el evento estableció las bases de los partidos cristiano–democráticos de la región, una comunidad política que ejercería una enorme influencia en numerosos intelectuales progresistas no comunistas en los años siguientes.

Orientados hacia un modo realista de entender el mundo contemporáneo, los cristiano–democráticos se inspiraban principalmente en las ideas de Jacques Maritain y, a través suyo, en el pensamiento de Santo Tomás de Aquino. Considerada en este clima cultural, puede entenderse mejor la articulación entre Arquitectura, ciencia, arte, realidad y fe religiosa que caracteriza el pensamiento de Dieste.

Su defensa de una sociedad que integrara a la gente más humilde y su creencia en la función social del arte deben ligarse a la búsqueda de un «arte para la comunidad humana» que, en oposición al burgués «arte por el arte» y al comunista «arte para el pueblo», postulaba Maritain.³⁵ También el afecto de Dieste hacia la más elemental constitución material de la Arquitectura estaba ligado a ideas de Maritain, quien, citando a Santo Tomás, en las conferencias en la Universidad de Princeton en 1951 recordaba: «El tipo de verdad que el arte busca no reside ni en la voluntad ni en los deseos humanos, sino en lo bueno que logra hacer residir en los trabajos que produce». De este modo, si para Dieste el Arte era «la expresión —incluso arbitraria y misteriosa debido a sus medios— de la conciencia, intensa y volátil, del hombre en el mundo», para Maritain «la poesía es necesaria porque da a los hombres la visión de la realidad—más allá—de—la—realidad, una experiencia del significado secreto de las cosas, una oscura inmersión en el universo de la belleza, sin la cual los hombres no pueden vivir ni vivir moralmente».³⁶

La fuerte defensa modernista que Dieste hacía de la «inevitable invención», y su rechazo a todo tipo de folklorismo revivalista, o del agregado de «arte» como modo de hacer más «artística» la Arquitectura parece haber estado sostenida no sólo en Maritain sino más particularmente en el pensamiento de otro católico de origen francés cuyas ideas tuvieron una amplia difusión en el Río de la Plata durante los años '50 y '60: Teilhard de Chardin. La influencia de Teilhard no debería limitarse a su defensa de la unidad entre método científico y creencia cristiana, sino a su concepción de la divinidad de la materia y a su idea holística de la armonía entre hombre y naturaleza dentro de lo que llamaba la *noosphaera*. Para Teilhard, «en todo lo que nos rodea, a la izquierda o a la derecha, por delante o por detrás, por encima o por debajo, no hace falta ir mucho más allá de la apariencia sensible para ver y emerger y manifestarse la Divina voluntad. Pero no es solamente cerca nuestro, frente a nosotros, como la divina presencia se revela. Ella se extiende de manera universal, y nos encontramos de tal modo rodeados y atravesados por ella que no hay espacio para no adorarla, incluso dentro de nosotros mismos. Por medio de todas las cosas creadas, sin excepciones, lo Divino nos asalta, nos penetra y nos moldea. Lo imaginamos distante e inaccesible cuando en realidad vivimos empapados entre las encendidas capas de su ser. *In eo vivemus*. Como dijera Jacobo despertando de su sueño, el mundo, este mundo palpable, que nos habíamos ido acostumbrando a tratar con el aburrimiento y la displicencia con la que habitualmente miramos a los lugares a los que no atribuimos una condición sagrada, es en realidad un lugar santo, y no lo sabíamos. *Venite adoremus*».³⁷

El interés de Dieste por sus circunstancias específicas lo conducía a sus fuertemente enraizadas soluciones, en las antípodas de la investigación de Williams sobre los arquetipos universales. Y en este aspecto su actitud «constructiva»

se aproximaba a la prédica de Torres García a favor de un arte localizado, americano. En contraste con el esencialismo de Mondrian pero aceptando la herencia del cubismo, esta localización era para Torres una consecuencia de su interés en la experiencia como instrumento para revelar la profunda unidad del todo. El universalismo podía alcanzarse sólo a través de expresiones singulares de singulares estados del alma. Para Torres, el artista debía ser el punto sensible en el cual se condensaría la totalidad presente en el espacio y la totalidad de la historia en el tiempo.

El rechazo de Dieste por el folklorismo está en línea con la negación de Torres a mimetizar el arte indígena.³⁸ Pero, en sentido opuesto, de ningún modo pretendía negar las lecciones universales que se condensaban en sus austeras construcciones de ladrillos. De acuerdo con sus cálculos, las técnicas que empleaba eran competitivas con relación a sofisticadas soluciones para los mismos problemas adoptadas en los Estados Unidos. Para Dieste no era la economía sino la ideología lo que separaba eficacia de sensibilidad, lo que impedía ver «por ejemplo, a una torre de transmisiones de microondas (como un objeto) pleno de significación; a través de ella pasa toda la riqueza de la vida humana, y sus membranas son como orejas y bocas».³⁹

Dieste concebía el arte como el medio para recuperar armonía humana para el mundo, y en este sentido no estaba lejos de los abstracto-concretos. Precisamente, como lo había sostenido Maldonado, «a la irresponsable fragmentación de la cultura, Bill opone la voluntad de coherencia, esto es, el deseo de promover un nuevo e integral método para la interpretación y creación de los eventos visuales de nuestro tiempo, a los que Bill llama, tan precisamente, la “buena forma”».

Para Dieste esa «buena forma» no era una consecuencia directa de la industria, el diseño, el cálculo o la creatividad, sino la manifestación de la «piedad», es decir, de una identificación profunda con el sufrimiento y las alegrías de los otros. Como escribió en *La conciencia de la forma*: «Si la expresividad de la densidad humana lograra extenderse a todo lo que vemos, el arte no debería estar confinado en los museos. Viviría en las calles».⁴⁰

Notas

¹ Cfr. Liernur, J. F.: *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad*. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001. Sobre la presencia de arquitectos italianos en Argentina en la segunda posguerra cfr.: Liernur, J. F.: «Fuochi di paglia. Un intento d'immigrazione frustrato. Architetti italiani de la seconda posguerra e il dibattito architettonico nella "nuova Argentina" (1947–1951), *Metamorfosi*, 25–26, Roma.

² Cfr. Lucchini, Aurelio: *Ideas y formas en la arquitectura nacional*, Montevideo, 1969; Arana, Mariano and Garabelli, Lorenzo: *Arquitectura renovadora en Montevideo, 1915–1940. Reflexiones sobre un período fecundo de la arquitectura en el Uruguay*, Montevideo, 1991. Por Antonio Bonet cfr.: Álvarez, Fernando: *Antonio Bonet Castellana*, Barcelona, 1999; Liernur, J. F.: «Antonio Bonet. Observaciones sobre su obra en el Río de la Plata», *Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, Buenos Aires, 1995.

³ Entre los numerosos estudios sobre Torres García cfr. especialmente: Battezzato, Miguel A.: *J. Torres García: la trama y los signos*, Montevideo, 1999; Maslach, Adolfo M.: *Joaquín Torres–García: sol y luna del arcano*, Caracas, 1998; Ramírez, Mari Carmen (ed.): *El Taller Torres–García: the School of*

the South and its legacy, Austin, 1992; Cruz, Pedro da: *Torres García and Cercle et Carré: the creation of constructive universalism: Paris 1927–1932*, 1994.

⁴ «La Escuela del Sur» fue el título de una conferencia dictada por TG en 1935. Durante ese año comenzó a funcionar en su propia casa la Asociación de Arte Constructivo (AAC).

⁵ En 1936 TG dictó una serie de conferencias acerca de pintura contemporánea en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de la República.

⁶ Del Prete integró el grupo «Abstraction–Création/Art non Figuratif» en París en 1931. Al año siguiente se realizó una muestra de sus trabajos en el «Salón de los independientes» en París.

⁷ El nombre de Madi proviene de Materialismo Dialéctico. Cfr.: Kosice, Gyula: *Arte Madí*, Buenos Aires, 1982; Gradowczyk, Mario H.: *Argentina: Arte Concreto–Invención 1945, Grupo Madi 1946*, Nueva York, 1990.

⁸ En «Arte Madí Universal», Nº 2, Buenos Aires, octubre de 1948.

⁹ En Maldonado, Tomás: *Max Bill*, Buenos Aires, 1955.

¹⁰ El *Manifiesto*, firmado por Berni, Castagnino, Lázaro, Siqueiros, Spilimbergo, y llamado *Ejercicio*

Plástico, se publicó en Buenos Aires en diciembre de 1933.

¹¹ Hitchcock, H. R.: *Latin American Architecture Since 1945*, Nueva York, 1955.

¹² En efecto, Rudofsky estaba buscando una Arquitectura moderna que pudiera superar las determinaciones mecánicas que él atribuía a la orientación de la profesión hacia los negocios. Por ese motivo había viajado de Austria a Italia y había ido a Brasil. Él fue uno de los promotores de la muestra «Brazil Builds» en el MoMA. Cfr. Rudofsky, B.: «On Architecture and Architects», *New Pencil Points*; N° 4, abril de 1943.

¹³ Giedion, S.: *A decade...*, ob. cit.

¹⁴ Agradezco a los numerosos amigos uruguayos que me ayudaron a obtener la información que empleo aquí.

¹⁵ VVAA: *Julio Vilamajó: su arquitectura*, Montevideo, 1970; VV.AA.: *Facultad de ingeniería*, Montevideo, 1939; Loustau, César J.: *Vida y obra de Julio Vilamajó*, Montevideo, 1994; Lucchini, Aurelio: *Julio Vilamajó, su arquitectura*, Montevideo, 1984.

¹⁶ Mario Payssé Reyes, 1913–1988. *Dos Puntos*, Montevideo, 1999.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Ídem.

¹⁹ Siguiendo las indicaciones del Concilio Vaticano Segundo (1962–65), en la Iglesia Católica cambiaron muchas ideas y prácticas. Después del Concilio se promovió una más fuerte relación entre los religiosos y los laicos, especialmente en América Latina. En este contexto, la existencia de un Seminario aislado pasó a ser considerada como un obstáculo para la integración de los seminaristas en su comunidad.

²⁰ Cit. en Pasqualotto, Giangiorgio: *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, 1972.

²¹ Gubitosi, Camillo; Izzo, Alberto: *Eduardo Catalano: buildings and projects*, Roma, 1978. Catalano

desarrolló este concepto en: Catalano, Eduardo: *La constante: diálogos sobre estructura y espacio en arquitectura*, Buenos Aires, 1996. Cfr. también: Gazaneo, Jorge O. y Scarone, Mabel: *Eduardo Catalano*, Buenos Aires, 1956.

²² Piñón, Helio: *Mario Roberto Álvarez*, Barcelona, 2002.

²³ Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, 1966.

²⁴ Crispiani, Alejandro: «Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre diseño en la Argentina», *Block*, N° 1, Buenos Aires, 1997.

²⁵ La actividad de Jannello fue muy importante en la Universidad de Buenos Aires. Distinguidas figuras, como Diana Agrest y Mario Gandelsonas fueron algunos de sus discípulos. Cfr. Jannello, César: *Texturas*, Buenos Aires, 1961; Escudero Chauvel, Lucrecia: «César Jannello y las semióticas del espacio», en Gimete–Welsh, Adrián (ed.): *Ensayos Semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura*, México, 2000.

²⁶ Ver González Capdevila, Raúl: *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1955; Silvetti, Jorge (ed.): *Amancio Williams*, Nueva York, Cambridge, MA, 1987; Williams, Amancio: *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990. Agradezco especialmente a Claudio Williams (archivo Amancio Williams) por su cooperación para la realización de este trabajo.

²⁷ Delfina Bunge en testimonio al autor. Julio de 2002.

²⁸ Sarlo, Beatriz: *La imaginación técnica*, Buenos Aires, 1992.

²⁹ Carta de Amancio Williams a Le Corbusier, 23–1–1946, Archivo Amancio Williams (en adelante AAW).

³⁰ Carta de Amancio Williams a Le Corbusier, 23–6–1946, AAW.

³¹ Herf, Jeffrey: *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, 1984.

³² Bernardo, Héctor: *Para una economía humana*, Buenos Aires, 1949.

³³ Ídem. De Bernardo, ver también: *El régimen corporativo y el mundo actual*, Buenos Aires, 1943. Un análisis maravilloso de los debates ideológicos en Argentina durante el período es Halperin Donghi, Tulio: *La Argentina y la tormenta del mundo: idea e ideologías entre 1930 y 1945*, Buenos Aires, 2003.

³⁴ Cfr. Bonta, Juan Pablo: *Eladio Dieste*, Buenos Aires, 1963; Dieste, Eladio: *Eladio Dieste: la estructura cerámica*; Bogotá, 1987; Dieste, Eladio: *Bóvedas arco de directriz catenaria en cerámica armada*, Montevideo, 1985; Pedreschi, Remo: *Eladio Dieste*, Londres, 2000; VVAA: *Eladio Dieste, 1943–1996*, Sevilla, 1996. Una aguda reflexión

crítica en: Silvestri, Graciela: «Dieste: modernità senza conflitti?», *Casabella* N° 684, diciembre de 2000–enero de 2001.

³⁵ Maritain, Jacques: *The Responsibility of the Artist*, Princeton, 1960.

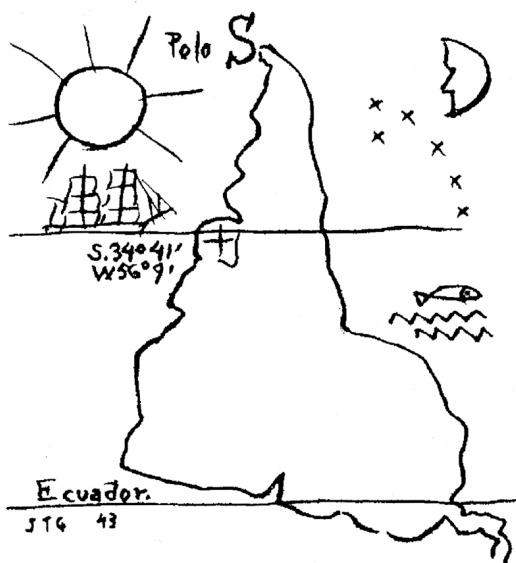
³⁶ Ídem.

³⁷ Teilhard de Chardin, Pierre: *The Divine Milieu: An Essay on the Interior Life*, Nueva York, 1968. Quoted in Henderson, Charles P.: *God and Science: The Death and Rebirth of Theism*, Louisville, 1986.

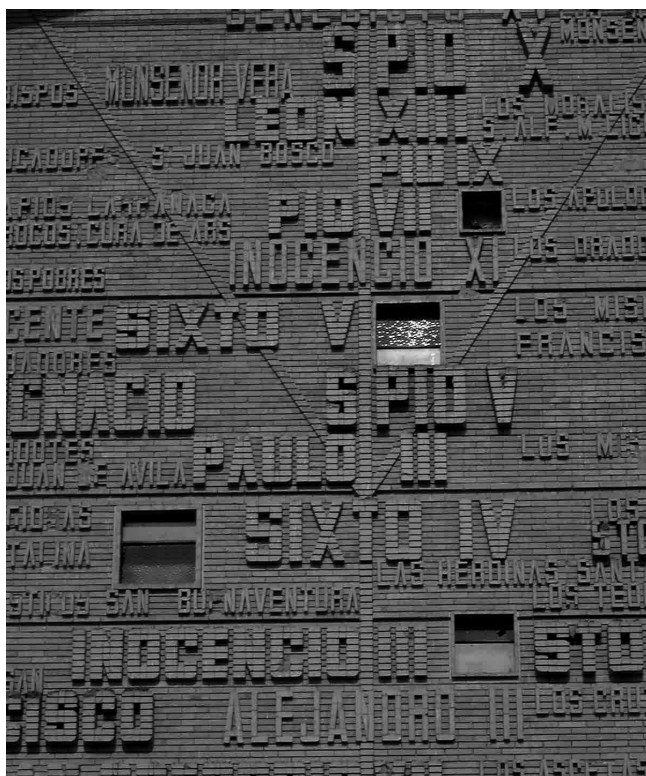
³⁸ Cfr. *Testamento artístico* / Joaquín Torres García; estudios críticos, Juan Fló, Eladio Dieste; Juan Carlos Onetti; Álvaro Fernández Suárez, Julio E. Payró, Montevideo, 1974.

³⁹ En VVAA: *Eladio Dieste... ob. cit.*

⁴⁰ Ídem.

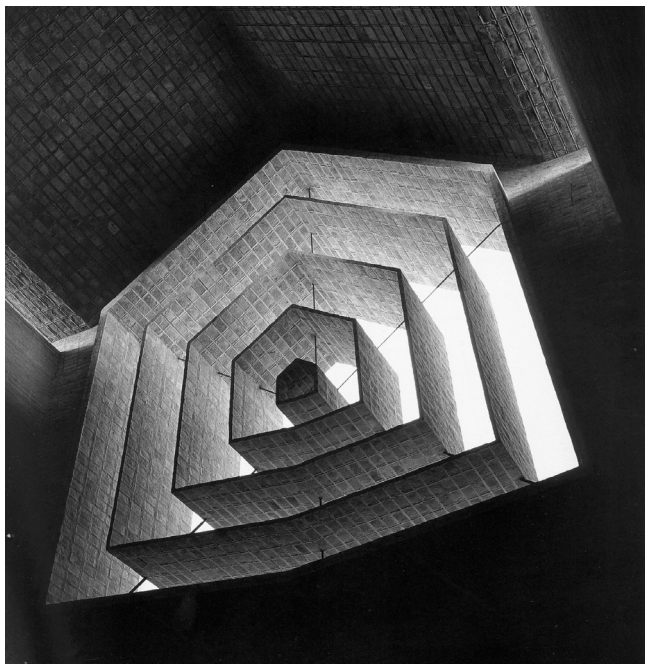


América
del Sur,
croquis
de Joaquín
Torres García.

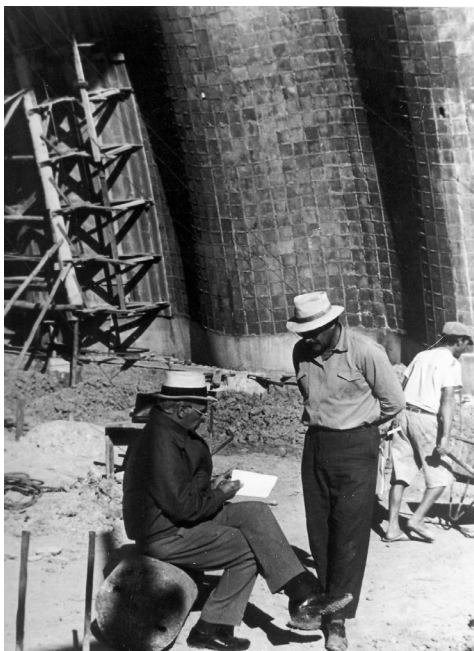


Fachada de
la Iglesia en
el Seminario
Arquidiocesano
de Montevideo.
Mario Paysee
Reyes.

*Lucernario
en la iglesia
de San Pedro
en Durazno.
Eladio Dieste.*



*Eladio Dieste
en un momento
de la dirección
de la Iglesia
de Atlántida.*



Capítulo 11.

Menos es más.

Notas sobre la recepción de la Arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina

Encarar una reflexión acerca de la influencia de la Arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina (o en cualquier otra parte del mundo) supone ante todo afrontar una paradoja.

A diferencia de otros maestros o grandes arquitectos del siglo xx, que orientaron sus búsquedas hacia la mejor resolución de programas concretos en las condiciones de la modernidad, la de Mies fue una reflexión en torno al límite de la posible existencia misma de la Arquitectura en estas condiciones. En su intento por procurar respuestas a tono con las determinaciones técnicas, programáticas, económicas e incluso culturales de los distintos problemas arquitectónicos del mundo moderno, grandes maestros como Le Corbusier proveyeron a sus pares de organizaciones, vocablos, ideas, modelos e incluso de reglas que podían rearticularse y constituir un infinito material de base que permitía urdir nuevas creaciones en respuesta a las infinitamente variables determinaciones de programas, técnicas o contexto.

Cuando sostengo que la de Mies fue una búsqueda en torno al límite de existencia de la Arquitectura intento decir simplemente —en línea con las interpretaciones de Tafuri, Dal Co y Neumeyer— que la pregunta que guió esa búsqueda fue si la disciplina estaba en condiciones de sobrevivir al tiempo de la fugacidad y la disolución de los valores. O para decirlo de manera más afirmativa, entiendo que la proposición *miesiana* consiste en la Arquitectura

como intento de resistencia a esa fugacidad y a esa disolución. El problema imposible que Mies debía resolver consistía en crear soluciones que fueran modernas sin dejar de pertenecer a la vez al mundo «antiguo» de la Arquitectura. Si su enunciado podía ser resuelto, las soluciones debían ser capaces de responder a las demandas fugaces y a las condiciones de reproductibilidad propias de la modernidad y, de manera simultánea, conservar lo esencial de la Arquitectura, a saber: su condición de producto material humano capaz de atravesar el tiempo y su aura de inefabilidad. Mies basó esa capacidad de permanencia en dos factores, la extrema precisión técnica y la formulación de un mínimo de elementos estructuradores y matrices formales simples capaces de resistir la tendencia a la *Formermüdung*. El aura de sus edificios está dada por una irreplicable capacidad de armonía y por la excelencia de su equilibrio proporcional.

Por este motivo, los resultados conseguidos por Mies constituyen una paradoja: efectivamente capaces de admitir demandas fugaces, son también perfectas matrices de repetición, pero al ser reproducidos se convierten en objetos banales, lo que simultáneamente es una demostración de sus postulados por cuanto, en definitiva, denuncian la angustiosa «miseria» del tiempo de la modernidad.

De aquí que la de Mies es simultáneamente una apertura y una clausura. Sus obras son el punto de llegada de su investigación, pero sus conclusiones, que parecen generosamente ofrecidas y al alcance de cualquiera, al momento de ser adoptadas se disuelven y hacen imposible, o al menos extremadamente difícil, seguir adelante. Todos conocemos las búsquedas que en la cultura arquitectónica del siglo xx han procurado abreviar de manera explícita de la fuente *miesiana*. Y todos sabemos de las frustraciones experimentadas por sus seguidores a poco de andar esta senda. Desde Philip Johnson hasta el *high tech*, desde los Smithson hasta SOM, el resultado consiste en el mejor de los casos en unos pocos productos alentadores y también en pirotécnicos alardes tecnológicos o con mayor frecuencia en la aburrida reiteración de los objetos siempre iguales de un paisaje de pesadilla.

Por ello, para abordar productivamente las relaciones de Mies con Latinoamérica se requiere un doble esfuerzo. Por un lado, se trata de sortear o al menos tener en cuenta el obstáculo implícito en la paradoja, y además es necesario hacer las cuentas con el abismo que separa las condiciones culturales y de producción en el subcontinente, de las reflexiones de Mies, en el plexo de un nudo irreplicable que ata la tradición cultural prusiana, el debate de las vanguardias artísticas del siglo xx y los emergentes más lúcidos del capitalismo norteamericano.

En este sentido, la pregunta que a través de este tema debemos plantearnos es: ¿en qué medida podía ser leída e interpretada la difícil conciliación *miesiana* entre arcaísmo de la disciplina arquitectónica y la premisa de modernidad

absoluta, en las condiciones de modernidad altamente «contaminada» —con numerosos rasgos arcaicos ella misma— que caracterizan a Latinoamérica?

La hipótesis que guía estas reflexiones es la siguiente.

Una de las operaciones más radicales llevadas a cabo por Mies fue, precisamente, la de la liquidación de todo rasgo de caracterización. De las dos grandes componentes de la proyectación clásica, su Arquitectura consiguió reducirse exclusivamente a la de la composición. La liquidación de los rasgos de caracterización era perfectamente coherente con su búsqueda: si se trataba de conseguir «naves del tiempo» capaces de atravesar las transformaciones infinitas propias de la lógica de un mundo que debe autofundarse a cada instante, fijar cualquier «rasgo» —de autor, de sitio, de tema— conspiraría contra ese cometido. Sus proyectos no debían estar limitados a responder simplemente a lo nuevo, sino a la sucesión permanente de lo nuevo.

En las condiciones latinoamericanas (aunque no sólo allí) la modernidad se manifiesta por definición en términos de «adaptación» u «otredad». Por ese motivo, también por definición, la Arquitectura de esa modernidad está «marcada» y por lo tanto condenada a distintas formas de caracterización. Es éste el más significativo plano de fricción que la referencia a Mies instala en el horizonte de la cultura latinoamericana, a lo cual se añade otro inconveniente no menos paradójico.

En efecto, aunque éste no es el sitio para tratar el argumento con mayor profundidad, no es difícil demostrar —Fritz Neumayer lo ha insinuado en su texto— que el paradigma de habitabilidad *miesiano* es por definición la cabaña más simple, primitiva o colonial, de la que Gottfried Semper extrajo el principio de *Hautundknochenbau* desarrollado luego por Mies y cuya más polémica expresión fue la casa para la señora Farnsworth.

El inconveniente consiste en que, si bien en su manifestación ideal este principio de simplicidad, ligereza, y transparencia se ve realizado en la cabaña primitiva o el *bungalow* colonial, siendo estas construcciones aptas para climas de eterna primavera o verano, al requerir una expresión en climas continentales o fríos deben contar con el agregado de superficies protectoras de vidrio. No es por casualidad que donde esta idea *miesiana* se materializó por primera vez de manera paradigmática fue el pabellón de Barcelona, vale decir, una construcción transitoria (como la cabaña primitiva o el *bungalow* colonial), realizada en una ciudad mediterránea y por añadidura para ser disfrutada exclusivamente en verano.

En este caso, la paradoja consiste en que, para regresar a las zonas cálidas, el paradigma debería despojarse de vidrios o bien, si éstos se requieren por otros motivos, protegerlos a su vez con otros dispositivos, desvaneciendo así la sintética solución originaria. Posiblemente por ignorancia de este origen, la adopción literal de la transparencia *miesiana* en edificios construidos en

climas cálidos ha llevado con frecuencia al empleo de sistemas mecánicos de refrigeración, en un procedimiento de derroche de energía que, no sin razón, suele tacharse de insensato.

Deberíamos entonces comenzar nuestra recorrida por las «influencias» señalando a algunos arquitectos que adoptaron plenamente el paradigma de la cabaña/*bungalow* originario realizando parcialmente, probablemente sin saberlo, el deseo *miesiano*. Me refiero a ejemplos como los de la propia casa de Henry Klumb en San Juan de Puerto Rico o, en Caracas, a la casa que construyó para sí mismo Carlos Raúl Villanueva. La primera fue una remodelación de un típico *bungalow* tropical, construido en madera sobre pilotes. En ella Klumb eliminó la mayoría de las divisiones existentes y dejó o agregó solamente algunos tabiques, produciendo un espacio continuo, sin separaciones de ninguna especie entre el interior y el extraordinario jardín exterior. Una situación que repite en la planta baja la casa de Villanueva, aunque aquí se trata de una construcción nueva.

Pero dejando de lado esta coincidencia, de la cual, por su carácter indirecto, en rigor no corresponde hablar de influencias, hay al menos otros tres niveles en los que esas relaciones sí tuvieron y tienen lugar: el de las obras proyectadas y construidas por Mies en la región, el de sus discípulos directos y sus seguidores incondicionales y el de los intérpretes de sus ideas.

Mies trabajó entre 1957 y 1962 en tres proyectos destinados a la región. Se trata de la sede administrativa de Ron Bacardí y Cía. SA en Santiago de Cuba, de una versión del mismo programa en la ciudad de México y de las oficinas generales y Consulado de los Estados Unidos en San Pablo.¹ La primera observación que debemos hacer es la de un importante volumen de trabajo (no se trató de meros *sketches* sino de proyectos resueltos hasta en sus menores detalles, y en uno de los casos construido), volumen que no se condice con la escasa atención que este grupo de obras ha concitado en la historiografía. Sabemos que la primera y la última se comenzaron en 1957 y la segunda en 1958. Los tres edificios fueron pensados para resolver las necesidades programáticas y responder a las condiciones de contexto, a la manera en que su autor entendía este requerimiento. En el proyecto para Santiago, el edificio trata de dominar una cierta altura a los efectos de permitir vistas hacia el océano. En el segundo, la elevación de la planta principal se busca en función de la presencia cercana de una autopista, mientras que la localización, junto con otras dos piezas, procura generar un espacio recortado dentro de un conjunto de edificios de la empresa de distintas características. En el tercero, ubicado sobre la Avenida Paulista, Mies se preocupó por dar a su edificio un rol entre los restantes bloques de mayor altura que caracterizan a esa zona de la ciudad. Sus arquitecturas no hacen ninguna concesión, en cambio, a particularidades o colores locales, presentándose como momentos de una

elaboración tipológica general. El edificio finalmente construido en México parece haber sido el menos complejo en su resolución, o más bien el único que realizó muy pequeños avances con relación a los postulados ya puestos en práctica en Chicago. En el proyecto para Cuba, los temas a resolver fueron dos: la construcción —y justificación— de un podio sobre el que se desarrollara el espacio único que él y su comitente habían acordado en lograr, y el hecho de tratarse de un edificio al borde del océano y su atmósfera cargada de sal. Mies resolvió de modo bastante discutible el primer tema, enterrando buena parte del programa, mientras que enfrentó de manera magistral el segundo tema, retomando casi como un desafío, luego de sus reflexiones de la década del '20, el hilo de su reflexión acerca del hormigón armado. Se ha dicho que la aparición en Santiago de la gran galería se debió a una consideración climática, lo que es probable pero parece constituir apenas un pretexto para la elaboración del nuevo tipo arquitectónico que conseguiría su expresión más plena años después en la *Neue Nationalgalerie* de Berlín. Es que, si bien es cierto que el efecto solar fue perfectamente estudiado en función de la profundidad y altura de ese espacio perimetral, su empleo en la ciudad alemana (donde el excesivo asoleamiento no es un factor particularmente determinante) confirma que no era esto lo que en el fondo interesaba a su creador. Por el contrario, el dispositivo no se consideró ni en el proyecto de San Pablo, ni en el edificio finalmente construido en México para la misma firma y en condiciones de exposición solar no muy diferentes a las de la primera propuesta.

El empleo de hormigón armado provocó a los proyectistas (los dibujos en su mayoría fueron realizados por Gene Summers) serios dolores de cabeza, especialmente en la resolución de las columnas centradas sobre cada lado que, descartando apoyos en los ángulos a la manera de la casa de 50 x 50 pies, Mies había decidido aplicar a gran escala en Santiago. Se trataba sobre todo de resolver el modo de absorber las grandes dilataciones de la enorme superficie de la cubierta y, por lo tanto, la forma más apropiada para los pies derechos. Luego de descartar una solución de costillas dobles exteriores, el estudio se concentró en la forma que debía darse a los ocho pilares a que se redujo el sistema de apoyos. Una interesante muestra de los constantes intercambios propios de la modernidad es que se considerara como una posible resolución una forma muy similar a la empleada por Oscar Niemeyer en el proyecto para el palacio de la Alvorada, de 1956, al que volveremos enseguida.

En cuanto al trabajo de San Pablo, la búsqueda de Mies parece haber sido ante todo proporcional, como puede verse en las distintas organizaciones de planta, las que a su vez determinaban una variación posible en la altura final del edificio.

Es evidente en estos trabajos que las condiciones específicas —culturales, económicas o políticas— de los lugares mencionados no eran parte de sus

preocupaciones. Por eso es difícil —casi una contradicción en sus términos— considerarlas como «huellas», más allá de la presencia material del edificio mexicano. Es más, es probable que esta misma condición forme parte de las razones que explican la poca conciencia de la historiografía latinoamericana sobre su importancia.

En el segundo nivel al que he referido esas «huellas» pueden notarse, pero su intensidad es sumamente limitada.

Los discípulos latinoamericanos de Mies, en efecto, no siempre desarrollaron de manera incisiva o profunda los conceptos aprendidos en Illinois. En realidad casi todos se limitaron por algún tiempo a repetir soluciones de manera mimética pero sin incorporar las preocupaciones sustanciales que guiaban las búsquedas en las cuales su antiguo profesor las sustentaba. Es que el valor principal que estos jóvenes agregaban a la Arquitectura de vuelta en sus países era, ante todo y precisamente, el de la similitud de sus edificios no sólo o no tanto con los de Mies van der Rohe sino, genéricamente, con los de los condiscípulos norteamericanos que desde finales de la década del '40 aplicaban *clichés miesianos* a las construcciones de las corporaciones, de un modo que a la larga terminaría por identificar a la «manera norteamericana» de declinar la Arquitectura moderna. «Precisa», «técnica», «simple», «funcional», esta «manera norteamericana» permitía separar el plexo de la «Arquitectura estadounidense» de los alambicados formalismos que guiaban, especialmente en la segunda posguerra, las búsquedas de los modernistas europeos, desde Le Corbusier a Aalto, Scharoun o Rogers.

Como lo ha señalado Stanley Tigerman en una afirmación que es aplicable a los latinoamericanos, la «producción arquitectónica (de los discípulos de Mies) es aplastantemente mimética y en ella la interpretación se limita a justificar las modificaciones necesarias para hacer que la obra sea «útil» primordialmente en cuanto a su presencia física» (Tigerman, 1986). Es más, para Tigerman, «aquellos puntos del texto (*miesiano*) que siguen siendo inexplicables pueden no haber sido muy importantes para el pragmatismo americano, pero su eliminación a favor de una interpretación más pobre, aunque culturalmente reconocible, indica un alto grado de inmoralidad en una disciplina que la necesita desesperadamente».

Quizás la severidad de su acusación no debería aplicarse con la misma intensidad a una situación como la que debían afrontar los arquitectos que regresaban a sus países en América Latina, una situación determinada por unas condiciones de producción extremadamente diferentes a las norteamericanas, que hacía mucho más difícil aún la «imposible repetición» a la que hemos hecho referencia al comienzo. Pero cuando el mismo autor señala que literalizando el texto *miesiano*, esos seguidores lo subvertían «para adaptarlo al dominio público por su propia conveniencia y con la intención de justificar e

incluso racionalizar su propia producción arquitectónica» (Tigerman, 1986) sin hacerse cargo de los contenidos de la investigación originaria, la observación podría aplicarse a los casos que estamos ahora tratando.

Los estudiantes latinoamericanos de Mies van der Rohe no se destacaron en su producción posterior por haber sostenido en sus búsquedas arquitectónicas el rigor —muchas veces contrario a sus propios intereses materiales— que caracterizó a Mies a lo largo de toda su vida dedicada a la Arquitectura. De modo que en la mayoría de los casos se limitó a proyectar «a lo Mies» por un tiempo, dando lugar a algunos trabajos significativos por ese esfuerzo de inflexión proyectual y lingüística. Quizás el más notable resultado sea el obtenido por Martín Vegas, quien en asociación con José Miguel Galia construyó en Caracas la Torre «Polar». Se trata de uno de los primeros edificios de oficinas en torre de la ciudad en el cual los arquitectos se propusieron avanzar un paso en la dirección inaugurada por Mies en el Seagram, esto es, conseguir que las cuatro caras del prisma estuvieran cerradas por un muro cortina.² Por cierto, el postulado acarreó enormes problemas, de los que no fue menor la cuestión de las altas temperaturas que debían soportar los planos más expuestos. Y no sólo por las consecuencias en las condiciones térmicas de los espacios interiores: a diferencia de los postulados miesianos, la estructura de la torre para la compañía de cervezas «Polar» debía ser totalmente de hormigón armado. De manera que Vegas y Galia debieron esmerarse en generar numerosas respuestas creativas para unir entre sí tres materiales (el vidrio, el hormigón y el acero) caracterizados por sus muy diferentes coeficientes de dilatación. Algunos edificios posteriores, como el tronco cono de vidrio concebido para albergar una agencia de automóviles, parecen haber sido concebidos como parciales continuaciones de las lecciones recibidas en Illinois por Martín Vegas. Pero más allá de la sobriedad que caracteriza a las obras de su estudio en la década del cincuenta —en contraste con la plasticidad elocuente de su colega Carlos Raúl Villanueva—, el interés por el programa *miesiano* parece haberse ido apagando en los años sucesivos.

Un ejemplo similar en el Cono Sur es de Alfredo Casasco, quien a su regreso de los Estados Unidos tuvo oportunidad de construir en Buenos Aires en la primera mitad de los años cincuenta los que podrían ser consideradas como primeras «huellas» del maestro de Aachen. Con mayor perseverancia, Casasco aplicó la iconografía y las formas miesianas a varias viviendas y, sobre todo, a sagas de mercados y estaciones de servicios. Tampoco aquí el episodio debería pasar desapercibido —aunque la historiografía lo ha ignorado— puesto que con todo las respuestas fueron eficaces desde los puntos de vista funcional y formal. Sin embargo, concebidas como emblemas de la vocación modernizadora del poder político, las construcciones «miesianas» de Casasco fueron concluidas exactamente cuando quienes lo detentaban eran violentamente

desplazados. Identificados con el bando perdedor, el autor y sus obras fueron canceladas del imaginario cultural.

Pero por lo dicho más arriba, la arquitectura de Mies se prestaba a ser mimetizada sin necesidad de haber pasado a su lado unos años como estudiante o como colaborador en su estudio. Y en este sentido, como ocurrió en todo el mundo, en todas partes se reprodujeron total o parcialmente los íconos que él había creado. Así, en México pueden encontrarse entre las obras de arquitectos mexicanos consagrados como Mario Pani en el caso del Condominio Reforma (1955), o sorprender como productos refinados de jóvenes arquitectos como Teja Oliveros y Becerra Vila, Carlos Zetina, o Torres Martínez, Velázquez, los autores del Pasaje Jacarandas (1956) en la ciudad de México. En Chile la economía de recursos, la simplicidad geométrica y el interés por las estructuras metálicas nutre parte de la obra de Bresciani, Valdés Castillo Huidobro, y las lecciones de Mies se hacen especialmente evidentes en sus edificios para la Ciudad Universitaria en Santiago y en la Población Chinchorro en Arica. Del mismo modo es obvia la influencia de los íconos y las técnicas proyectuales miesianas en la obra de Mario Roberto Álvarez —particularmente en el Teatro Municipal General San Martín en Buenos Aires, y en varios edificios para oficinas proyectados por otros estudios a finales de los cincuenta y principios de los sesenta (Nestlé, FIAT Concord, Brunetta). De manera menos notoria, esas huellas también pueden encontrarse en el trabajo de jóvenes como Claudio Caveri (la casa Caveri, e incluso la planta de la Iglesia de Fátima) o Gerardo Clusellas (los pabellones para la Exposición de Mendoza), más interesados en su austeridad compositiva o en su riguroso empleo de los materiales.

En relación con este tipo de recepción la de Niemeyer es más conflictiva y quizás por eso mucho más interesante. Se me permitirá que realice una interpretación tal vez exagerada, pero creo que si Max Bill hizo tronar su crítica contra Oscar precisamente luego de visitar su casa en Gavea fue porque entendió el peligro de esa conflictividad.

La arquitectura de Mies, es importante no olvidarlo, constituye la expresión, o incluso si se quiere la denuncia más lúcida y aguda del mundo arrasado por el vendaval del capitalismo. Esa arquitectura extrae su condición sublime del constituir la propuesta más ajustada y por eso mismo más angustiante que corresponde a ese mundo.

En 1952, pocos años después de haber ingresado al Partido Comunista, en su momento de más indiscutible consagración internacional, en plena guerra fría, Niemeyer parece haber decidido dejar por un momento su diálogo de toda la vida con Le Corbusier y pasar a medirse con quien aparecía como el creador más intransigente de los íconos arquitectónicos norteamericanos. La casa que construyó para sí mismo en Gavea es un claro acto de provocación en tanto, constituida por los aparentes «mínimos» miesianos del podio y la

caja de vidrio, en clara referencia a la casa Tugendhat, proponía una arquitectura descaradamente formalista. Sin el menor fundamento ideológico o programático se presentaba como puro goce. A diferencia de los discípulos miesianos que, empleando sus formas, eliminaban en palabras de Tigerman «cualquier rastro de moralidad, ética y presencia sacra por temor a que tales efectos revelasen un aspecto vergonzoso de esa producción arquitectónica» (Tigerman, Zukowsky, 1986), Oscar exhibía en su casa sin pudores su presupuesto de que en el capitalismo no tenía sentido ninguna referencia moral. Le costaría caro. Durante la Segunda Bienal de San Pablo, esa obra dio pie a que su figura recibiera, primero de parte de Max Bill, y más adelante de otros críticos europeos y norteamericanos, una concentración de agresiones que en rigor estaban dirigidas también hacia el Gropius que derivaría en el historicismo de la Universidad de Bagdad, el Le Corbusier que había sorprendido a todo el mundo con el formalismo de Ronchamps, al Giedion que venía de reivindicar la necesidad de una mayor preocupación estética y de una «New Monumentality» y a los «italianos» que comenzaban a perturbar la serenidad racionalista con todo tipo de formalismos e historicismos.

De aquí que, luego de un significativo y no menos influyente viaje a la Unión Soviética y los países de «detrás de la cortina de hierro», en el que probablemente la nueva política de «coexistencia pacífica» lo haya convencido de que se debería afrontar un largo período de convivencia con el capitalismo, Niemeyer cambió su posición agresiva. Públicamente se vio obligado a admitir que hasta entonces, debido a que entendía que lo más importante era cambiar la sociedad, había «considerado a la arquitectura como algo secundario en relación a lo esencial que representa la felicidad de los hombres, o como un ejercicio análogo a un deporte... pero no mucho más. Un tal estado de espíritu admitía una forma de diletantismo, una cierta negligencia, que mi costado bohemio me impulsaba a aceptar. (...) Esa falta de fe, debido a la preocupación que me producían las contradicciones sociales me condujo en ciertos casos a descuidar ciertos problemas y a adoptar una tendencia probablemente excesiva hacia la originalidad (...) en detrimento de la simplicidad de la construcción, de la lógica y de la economía» (Niemeyer, 1958).

No es de extrañar que el programa que entonces se impusiera y que llevaría a la práctica en sus proyectos para Brasilia fuera el de una sobreactuación de esa simplicidad y esa lógica. El primer resultado fue el del Palacio de Alvorada, de 1956, un edificio en el que la apariencia tipológica *miesiana* sólo es contestada con la relativa «arbitrariedad» de la columnata de la fachada. A la sede del Presidente de la República siguieron, reiterando el mismo esquema, y con ello el gesto de «humildad» y «seriedad» de Oscar, los edificios para el Ministerio de Relaciones Exteriores, el Ministerio de Justicia y la Corte Suprema de Justicia. Sólo que a diferencia de Mies Niemeyer empleaba además este gesto como

recurso de «caracterización». Su crítica a la neutralidad absoluta buscada por Mies era rotunda: «para mantener el purismo deseado, el purismo aparente, crean el verdadero formalismo, el formalismo más grave e inconcluso, (...) y sin sentir, fijan detalles arquitectónicos que se repiten y se imponen como características de una nueva escuela, escuela que tiende hacia el formalismo y la monotonía, *haciendo que los edificios pierdan el carácter indispensable que su finalidad y sus conveniencias programáticas debería sugerir*. Y así, edificios públicos, escuelas, teatros, museos, residencias, etc., vienen a tener aspectos idénticos» (Niemeyer, 1961).

He hablado de apariencias porque a pesar de ellas, con su arbitrariedad, su desprecio por la importancia de la claridad del funcionamiento estructural y técnico, su despreocupación por la naturaleza de los materiales, su indiferencia por la consistencia modular y proporcional, y su vocación de caracterización la arquitectura de Niemeyer sigue en el polo opuesto del universo de Mies. Lo que no debería resultar extraño si se piensa en que ha debido hacer sus cuentas con una realidad económica, cultural y política que se correspondía débilmente con el modelo capitalista de teórica pureza que subyace en sus planteos.

Será necesaria una posición a la izquierda de la de Niemeyer para tomar un camino distinto y realizar, paradójicamente, el camino inverso del recorrido por Mies. Como veremos en seguida, Lina Bo Bardi lo transitó con infrecuente coherencia.

También la arquitectura de Amancio Williams se introdujo de manera conflictiva en el universo explorado por Mies. Del profundo lazo entre ambos no pueden caber dudas. Jorge Silvetti ha señalado que «más allá del marco conceptual, que en sus grandes rasgos urbanísticos y tecnológicos podría ser considerada como corbusierana, la obra (de Williams) refleja un pedigree mucho más complejo, que nos recuerda fuertemente a Mies con sus tendencias clasicistas y puristas, y en sus detalles constructivos» (Silvetti, 1987). También Max Bill había percibido esta relación. Frente a la producción de Williams, Bill dice sentir «lo mismo (que) cuando contemplo las construcciones de Mies van der Rohe y de Philip Johnson: me siento abrumado por una sensación de asombro ante tanta perfección arquitectónica, ante la creación de formas nuevas, que, a veces, parecen ser un fin en sí mismas» (Bill, Williams, 1990).

Por otra parte la relación se había establecido de manera directa en 1955. Reginald Malcomson, quien en ese año conoció personalmente al arquitecto argentino durante un viaje de éste a Chicago, recuerda que juntos «visitamos el Campus del IIT entonces en construcción, en efecto el Crown Hall, considerado por muchos como el más importante edificio de Mies en América, acababa de ser terminado para el Departamento de Arquitectura y Urbanismo y el Instituto Fundado por Moholy-Nagy, ya fallecido. Poco después Amancio conoció a Mies en su estudio y fue invitado a hablar ante los estudiantes y

profesores; su conferencia causó en todos nosotros una profunda impresión» (Malcomson, Williams, 1990).

Pero: ¿cuales eran los rasgos que unían las investigaciones de ambos arquitectos, y cuales los que las separaban?

Creo que compartían la necesidad de perfección absoluta y la búsqueda de respuestas de carácter genérico o universal. Silveti señala la importancia dada por Williams al corte, y esta constituye una de sus diferencias más evidentes con la Arquitectura *miesiana*. Sin embargo es en otra observación, también de Silveti, donde me parece que se presenta un rasgo que distancia substancialmente ambas propuestas. «Enfrentados a la obra completa de Williams —nos dice— podemos ver otra fuerza de gran vigor en acción, que sin renunciar a sus componentes modernistas, puja con certeza absoluta por la *institución de una tipología de formas arquitectónicas* basada no en preexistencias sino en los imperativos lógicos de la nueva tecnología y en los programas modernos» (Silveti, 1987). Silveti describe a la investigación de Williams como una búsqueda de «un puñado de *paradigmas espaciales*».

El punto es que, como lo señaló a lo largo de su vida, Mies no buscaba nuevas formas ni nuevos paradigmas espaciales. Como ya hemos visto, no tenía intención de responder a los nuevos programas —nuevos programas que resultarían viejos rápidamente siguiendo la lógica de la modernidad— sino de albergar los *cambios permanentes* de programas en estructuras espaciales capaces de sobrevivirlos.

En este sentido, las respuestas perfectas de Williams a los programas *de su tiempo* (la vivienda, las oficinas, la fábrica, la sala de conciertos, etc.) contienen aún el rasgo de la caracterización —caracterización funcional en este caso— que hacen de la suya a pesar de todo una investigación más «antigua» que la llevada a cabo por Mies.

Pero sería injusto desconocer que en una parte de su trabajo Williams también trató de responder al complejo problema de la oposición permanencia–fugacidad que alimenta la búsqueda *miesiana*. Sus estructuras paraboloideas en hormigón armado fueron concebidas precisamente como cubiertas, pero sobre todo como organizadores espaciales neutros, capaces teóricamente de albergar, como en el caso de los objetos miesianos, todo tipo de funciones. Y es en esta similitud donde la investigación estructural y formal de Williams se separa al mismo tiempo de otras investigaciones del mismo tipo llevadas a cabo a la vez por figuras como Candela o Nervi.

Apenas llegada de Italia, la primera e impactante realización de Lina Bo en San Pablo consistió precisamente en la llamada «Casa de vidrio» que, localizada en una ladera con hermosas vistas en la periferia de la ciudad, puede asociarse a la declinación de las enseñanzas de Mies que también por esos años llevaba adelante Craig Ellwood en la costa de California. Apoyada en delgadas

columnas de acero la construcción alude al modelo de volúmenes prismáticos elevados empleado en el edificio para Bacardí en México. Sobre esta línea Lina continuó más adelante su investigación. Primero para imaginar un museo en la playa y más tarde para construir el Museo de Arte Contemporánea de Sao Paulo (MASP). Este último es un enorme volumen igualmente elevado que en su planta baja define una plaza pública, mirador sobre la ciudad. En los niveles inferiores se albergan otras estructuras de servicio. Colocando los apoyos en el sentido longitudinal y no transversal, probablemente como consecuencia del clima «estructuralista» promovido en Sao Paulo por Joao Vilanova Artigas, pero también para evitar una demasiado cercana alusión al Museo construido en Rio por Affonso Reidy, Lina llevó al extremo la fórmula *miesiana*, dejando de lado la mesura que la caracterizaba en sus versiones originales. De la huella del maestro alemán sólo quedaba aquí la apariencia, mientras que la teatral demostración de fuerza o potencia transformaban la universalidad del postulado en una expresión provinciana.

Podría decirse que en su trayectoria posterior Lina invirtió la dirección de la búsqueda de Mies. Acompañando la creciente radicalización política y estética que caracterizó el curso de los sesenta y setenta, su búsqueda avanzó hacia una puesta en cuestión del orden, la composición y la tectónica tradicionales. Por eso, como si tratara de desprenderse de los lazos de alguna manera «represivos» de la tradición, su proyecto para el SESC de Sao Paulo introduce en los galpones la irregularidad de un curso de agua, conecta entre sí sus volúmenes mediante inesperadas diagonales y perfora sus muros con caprichosas formas biomórficas. Pero el viaje hacia el «pueblo» y su «auténtico espíritu» culminó físicamente mediante su instalación en Bahía, capital del Brasil «africano». Allí, con las propuestas para la sede del Centro cultural de Benin, cerraría un círculo perfecto, retornando, tal como había ocurrido con otros arquitectos de la vanguardia europea —como el caso de Meyer en México— a la simplicidad y a la «verdad» originaria. Luego de haber transitado intensamente todos los pasos del desengaño la búsqueda de Lina concluyó allí donde la de Mies había comenzado: en la choza «primitiva». Sólo que mientras el primitivismo de la estructuras tomadas como modelo en las conferencias berlinesas procuraban servir de fundamento a un modelo universal aquí, nótese bien, se trataba exactamente de lo contrario puesto que esta misma choza era un producto local. Con esta vuelta de campana se invirtió la operación de Mies y de su interés por la «repetición» y su «composición sin carácter» se pasó al «carácter sin composición», es decir a la reivindicación absoluta de la «diferencia».

He mencionado a Max Bill al referirme a Niemeyer. No por azar. Creo que ni el viraje de Oscar en Brasilia, ni las ideas de Williams, ni el desarrollo de las posiciones de Lina Bo, ni la trayectoria de Paulo Mendes —a la que en seguida he de referirme— son ajenos a los acontecimientos que entre finales

de las décadas de los cuarenta y los cincuenta vincularon al clima de ideas defendidas por el artista suizo con esta región de América.

Es que los rastros de las lecciones de Mies, como cualquiera otras, no pueden ser seguidos sólo de manera directa sino también en el proceso de refracciones y multiplicaciones con que se diseminan a partir del momento en que son gestadas. Mies forma parte de la búsqueda de un arte autofundado, concentrado en sus propios materiales, emprendida por una considerable fracción de las vanguardias. En los años de la segunda posguerra, cuando, debilitados sus lazos de dependencia con Europa, parecía que algunos países latinoamericanos como Argentina y Brasil podían trazar un camino autónomo, tuvo lugar en ambas culturas uno de los movimientos artísticos de mayor consistencia, en torno al «concretismo». El «arte concreto» se proponía precisamente prescindir del ilusionismo y de cualquier otra subordinación a elementos externos a la propia obra (desde la propia subjetividad del creador hasta los programas políticos o ideológicos). Liderados por Tomás Maldonado los «concretos» fueron especialmente productivos en Buenos Aires, una ciudad en la que hacia la segunda mitad de la década del cuarenta también se escuchaban las voces de Lucio Fontana y Jorge Oteiza. En Sao Paulo, la obra de Max Bill se expuso en 1951 en el MASP mientras que los «concretos» fueron albergados en 1956 por la Primer Exposición Nacional de Arte Concreto en el Museo de Arte Moderna.

De manera que en la región, y especialmente en Sao Paulo, sea por el antecedente del concretismo, sea por necesidad de diferenciación de la «escuela carioca», sea por la presión «industrialista» de la metrópolis, cuando en los sesenta y setenta la figura y las formas creadas por Mies se opacaban a nivel internacional, muchos trazos de su pensamiento, aunque de manera vaga, continuaron activos en esta búsqueda de autoreferencialidad de los materiales de la arquitectura y del arte. Por eso, aunque nombrado por primera vez en ámbito artístico en 1967, el «minimalismo» que la cultura arquitectónica reivindicará mucho más tarde tiene, primero en la obra madura de Joao Vilanova Artigas y luego en la figura de Paulo Mendes da Rocha, una expresión preliminar.

Es cierto que no es legítimo hacer una lectura «minimalista» de la obra de Mies. Y no porque como ha observado Ignasi de Solà Morales, a diferencia de los minimalistas «en él hay un proyecto ético que se realiza precisamente en la obra» (Solà Morales, 1994). Sino porque la idea minimalista de «anti-forma», es decir el rechazo de la «composición tal como se la concibe en la práctica, como relaciones de partes a partes»,³ no coincide en absoluto con la construcción *miesiana* de la armonía. Es más, pese a que Solà Morales procure forzar una suerte de indiferencia de Mies hacia el contexto, la mera observación de los dibujos preliminares de las obras miesianas sirve para demostrar exactamente lo contrario.

De todos modos, es evidente que el «Mies» de Paulo Mendes ya no es el mismo que el de Oscar, Amancio o Lina, sino una figura reconsiderada a la luz de la tradición del concretismo paulista y de la posterior expansión internacional de las ideas minimalistas de las que el maestro alemán es uno de los referentes principales.

Creo que ese Mies «minimalista» permite a Mendes afrontar varios problemas que son propios del lugar en que desarrolla su obra.

En primer lugar el de una ética. Como lo insinúa el título de esta presentación, la interpretación de la consigna *miesiana* no es la misma en las condiciones de riqueza y dilapidación de recursos que caracterizan a los países noratlánticos que en medio de los mares de miseria que son comunes en el resto del mundo. Si en el primer caso la modificación «less is bore» suena ingeniosa, trasladada al segundo resulta cínica en la mejor de las interpretaciones. En ese «otro» mundo, donde para la mayoría de los seres humanos menos significa solamente más miseria, exigir ese mismo menos a las representaciones sólo puede y debe entenderse como un gesto quizás inútil pero no por eso prescindible de respeto, como un llamado a la necesidad de una administración austera de los recursos.

El segundo problema que Mendes enfrenta desde estas posiciones es el de la acelerada disolución metropolitana de los valores. Sus trabajos buscan explícitamente la belleza, la composición y la armonía y en este sentido son tan arcaicos como lo eran los desvelos de Mies. Pero manifestándose de este modo, en medio de una de las tres más gigantescas y vertiginosamente cambiantes formaciones humanas del planeta, ese arcaísmo es una estrategia de resistencia, y esa belleza está buscada para denunciar la inhumanidad y la brutalidad que la rodean. Resistencia y denuncia que, es necesario subrayarlo, no son un llamado a alguna reaccionaria pacificación arcádica, sino —también en línea *miesiana*— a una superación que parte de las propias condiciones metropolitanas.

Gracias y no en contra de la técnica, Mendes logra «reducir» sus obras a la matriz más simple: el pórtico. Como muy bien lo observó Sophia Telles, al igual que en la operación de despojamiento llevada a cabo por Gilberto en la música, ese rechazo de todo formalismo estructural se produce «a favor del gesto primario de la construcción —dos pilares y viga— casi más arcaico que histórico», presentando «a la construcción como un inmemorial gesto de dar forma, para usar una expresión del propio arquitecto» (Telles, 1990).

No siendo «históricas» sino «arcaicas», las obras de Mendes se disponen a afrontar en términos miesianos el problema de la duración, implícito en el postulado de un empleo austero de los recursos. Pero la repetición de esas formas simples no debe ser confundida con autoreferencialidad. En todo caso esas formas puestas en la masa metropolitana actúan a la manera que otro artista minimalista como Robert Morris lo hacía en su *Untitled* de 1965,

colocando cuatro cubos de vidrio en una sala. «Caminar alrededor y entre las partes separadas de esa escultura permite experimentar el espacio de la galería y el cuerpo propio y de los demás como fracturados en una realidad disyuntiva» (Archer, 1997). La obra establece de este modo una relación gestáltica con la realidad que la rodea, una relación que no se limita por cierto al registro visibilista. Refiriéndose al Museo de Esculturas en San Pablo, Tellez lo expresa de este modo: «En el museo la gran viga “sin función” responde a una ratio muy distante de la política del progreso y de la mera percepción de la forma. Tal vez porque si la ciencia, como la ingeniería, construye, el arte, como la arquitectura, hace ver» (Tellez, 1990).

Donde Mendes se separa de Mies es frente al problema de la caracterización. En este caso probablemente como resultado del propio debate estético. Es que si el lema de Frank Stella —«*What you see is what you see*»— puede parecer claramente expresado en sus trabajos y en los de otros artistas plásticos como Richard Serra, esa manifestación no se traslada de manera lineal a la Arquitectura. Es evidente que no es aplicable a la obra de Mies. Y esto es así porque además de cosa, materia, la Arquitectura alberga funciones. Farnsworth es un prisma de perfiles metálicos y vidrio, pero su condición de Arquitectura se sustenta en que además es una casa. Por eso «*What you see is what you see*» remite en Arquitectura a la cuestión de la caracterización.

Las obras de Mendes se construyen a partir del sistema arcaico de los pilares y la viga, pero ese sistema básico es trabajado para permitir identificar «what you see» en cada caso singular, y generalmente ese trabajo se traduce en una mínima operación. Una iglesia, por ejemplo se constituye introduciendo líneas diagonales en las que se percibe un eco sutil de paradigmas «góticos». Una casa entre medianeras declara su escala doméstica mediante la comprimida altura de su planta baja libre. Una casa en el campo adopta una cubierta con tejas. El pabellón del Brasil en una exposición internacional alude a la «sensualidad» de su geografía. Un comercio en medio de la ciudad se muestra como un enorme cartel publicitario. Un museo se identifica con el modelo de podio enterrado y cobijo en superficie que desde la Neue Nationalgalerie se ha constituido en paradigma de programas de este tipo: el pórtico aquí asume una dimensión colosal que denota el carácter público del programa.

En el polo opuesto a los ejemplos que vimos en el primer grupo, lo interesante en el caso que acabamos de examinar es el modo en que, si se me permite la expresión, su autor «traiciona» a Mies.

He acudido más arriba a algunas citas en las que se hablaba de la condición moral de la arquitectura *miesiana*. Tengo mis dudas al respecto. Y las sustento porque creo que su obra era más bien el producto de una lógica mediante la que procuraba ajustarse a las leyes de la disciplina arquitectónica y a las de un capitalismo al que identificaba con la producción masiva (y no necesariamente

con el consumo). Carles Martí Arís ha dicho que «para que menos sea más, hay que partir de una cierta profusión, de una relativa abundancia. Sólo así es posible ejercer constantemente la renuncia: cada elemento que se descarta y anula, cada palabra de la que se prescinde, deja entonces su huella (...)», y en este sentido se pregunta «¿puede considerarse la pobreza como una elevada forma de minimalismo?» (Arís, Savi-Montaner, 1996). Por eso, mientras que a mi criterio este razonamiento es aplicable a las elecciones del Hannes Meyer de ABC o a las de Paulo Mendes, no sirve para Mies. El famoso revestimiento que oculta los perfiles del pabellón de Barcelona es prueba de ello: es «menos» sólo en apariencia. *Beinahe nichts* no es una consigna de austeridad o despojamiento sino de equilibrio de lo que él entendía como máxima *ratio* del sistema. Como lo expresó en «G», se trataba de obtener «el efecto más grande en los medios más concisos».

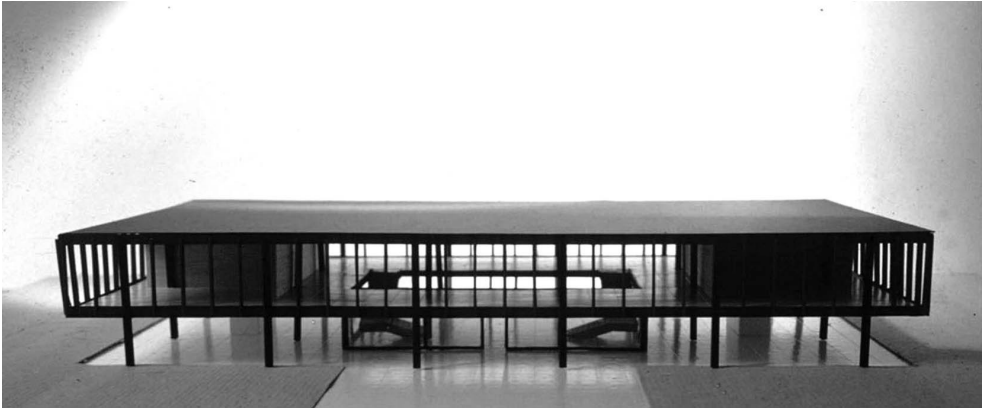
Sostengo que Paulo Mendes es *miesiano* en su comprensión del problema de la duración, pero son demasiados los problemas irresueltos de su presente e intensa su sensibilidad como para que pueda ignorarlos encerrándose en un compromiso excluyente entre disciplina y futuro. Por tener en cuenta las laceraciones de ese presente, su Arquitectura acepta la marca de la caracterización y, a diferencia de Mies, es mínima en un sentido estrictamente moral.

Notas

¹ Las observaciones que siguen provienen de la documentación publicada en Drexler, 1986.

² Esta característica ha sido destacada en Hitchcock, 1955.

³ El término «antiforma» fue acuñado por Robert Morris, mientras que Donald Judd fue probablemente quien más explícitamente formuló el rechazo a la composición (Archer, 1997).



*Mies van der Rohe.
Maqueta del
edificio de oficinas
para la compañía
Bacardi, México.*



*Museo de
esculturas
de São Paulo.
Paulo Mendes
da Rocha.*

Showroom
«Forma»,
São Paulo.
Paulo Mendes
da Rocha.



«Casa de vidro»,
São Paulo.
Lina Bo Bardi.



Capítulo 12.

Un estudio de la sede del Banco de Londres y América del Sur. Buenos Aires, 1960–1966

1.

Acomodándose precariamente entre las máquinas y las montañas de ladrillos y arena, numerosas personas rodearon el pozo. Varias hablaron. Uno de los asistentes, «que se había mantenido todo el tiempo con los brazos cruzados y ligeramente echado hacia atrás, fue luego invitado a aproximarse. Se le acercó el balde y la cuchara flamante. Hundió la herramienta en la mezcla y dejó caer su contenido que se estrelló con un ruido blando».¹

Transcurría la mañana de un caluroso sábado 24 de marzo de 1962 en la ciudad de Buenos Aires, y el operario no era uno de los albañiles que trabajaban habitualmente en el lugar sino el príncipe Felipe, duque de Edimburgo y esposo de Su Majestad la reina Isabel de Inglaterra, de visita en la capital argentina desde el jueves anterior.

La ceremonia, de la cual el gesto del representante del Reino Unido constituía el momento culminante, consistía —ya se habrá adivinado— en la puesta de la primera piedra del nuevo edificio para la sede central del Banco de Londres y América del Sur.

¿Por qué comenzar la presentación del que ha sido y es considerado como el más notable edificio argentino del siglo xx con el recuerdo de ese acto?

Si no hubieran ocurrido los trágicos acontecimientos de 1982, quizás la pregunta y la anécdota resultarían superfluas. En contraste con ese episodio

de irracionalidad, de muerte y de odio, la escena del príncipe involucrando su propio cuerpo en la cimentación de una obra en Buenos Aires es especialmente elocuente porque marca la dimensión de un fracaso. Durante esos breves instantes, el duque de Edimburgo no sólo era un trabajador, un plebeyo, quería también ser un constructor que con esa piedra ponía las bases de una firme voluntad de la política exterior británica. El clásico palacio bancario que la nueva sede habría de reemplazar pertenecía al pasado, y un futuro nuevo comenzaba a edificarse basado en la imaginación, en la capacidad de cambio, en la tecnología. En el cuerpo del príncipe, Gran Bretaña se manifestaba dispuesta a refundar pacíficamente los lazos comerciales y culturales con la lejana República sudamericana, alterados durante la Segunda Guerra Mundial.

La condición excepcional de las dimensiones física, económica y artística de la obra sólo pueden comprenderse en el marco de ese preciso programa dirigido a revertir un deterioro que en realidad había comenzado varias décadas atrás. En este contexto, el edificio es un monumento a las ilusiones de recomposición de un viejo idilio que ambas partes pensaban como momentáneamente alterado. Los británicos imaginaban que la obra instalaría en Sudamérica la figura del Fénix eterno y siempre capaz de renacer; los argentinos la veían como una demostración de renovación y universalidad, y especialmente de vocación occidental capaz de diluir su oscura fama de encubiertos aliados de las potencias del Eje.

2.

Recordemos algunas características del emprendimiento.

El Banco de Londres y el Río de La Plata se había instalado en Buenos Aires en 1862. En 1867 los arquitectos Hunt y Schroeder construyeron su nueva sede en la esquina de Bartolomé Mitre y Reconquista, la misma que sería demolida en mayo de 1961 para dar lugar al edificio que estamos analizando. La obra fue inaugurada en 1869; y según las descripciones de la época, su gran salón de operaciones —de 13,50 m x 27,50 m y 12,80 m de altura con cubierta de armazón metálica— era uno de los espacios cubiertos más grandes de la ciudad. Como ocurriría con su sucesor, para reivindicar una tradición de innovación, el edificio contaba con importantes adelantos técnicos habida cuenta del lugar y del momento, como un elevador hidráulico destinado a transportar monedas y lingotes de oro y de plata.²

En 1959, el Banco de Londres y América del Sur decidió renovar totalmente sus instalaciones y para ello encaró un minucioso trabajo de programación que estuvo a cargo del Arq. Gerald W. Wakeham. En enero de 1960 el Banco invitó a cuatro firmas argentinas para participar en un concurso. En las bases

se establecía claramente: «El Banco de Londres y América del Sur es uno de los principales bancos internacionales del mundo. La alta reputación de que goza por su integridad y eficiencia y la confianza que sus operaciones —a través de sus casi cien años de existencia— inspiran, son cualidades que deberán transmitirse al edificio nuevo en una expresión arquitectónica clara y concisa. Es evidente por lo tanto que no deberá recurrirse al tratamiento de los frentes del nuevo edificio en estilos pasados ni tampoco por medio de clichés corrientes en la actualidad, que a su turno resultarán anticuados. (...) Tanto el planeamiento como las estructuras proyectadas para el edificio deberán permitir una máxima distribución de las comodidades. Deberán limitarse al mínimo posible las columnas dentro de los recintos. (...) El factor del futuro mantenimiento debe considerarse muy cuidadosamente en la elección de los revestimientos para todo el edificio, a fin de lograr el debido equilibrio entre el costo inicial y los posibles futuros gastos e inconvenientes».³

Los trabajos se entregaron el 31 de mayo de 1960. Por recomendación de Wakeham, el directorio del Banco decidió otorgar la obra al equipo formado por la oficina Sánchez Elfa, Peralta Ramos y Agostini, asociada con Clorindo Testa.

Con sus 28.000 m² de superficie cubierta, el edificio era en su momento el segundo en tamaño dentro de la ciudad y ocupaba un volumen de 80.000 m³ sobre una superficie de 3.000 m² desarrollada en una altura de 26 m. Dentro de ese volumen, las actividades se desenvolvían en seis niveles horizontales. Por encima de la planta baja, dos de ellos estaban separados en dos bandejas de 12 m x 33 m cada una, apoyadas sobre columnas centrales cada 15 m. Los restantes tres niveles, también de bandejas paralelas, colgaban por encima de los anteriores sostenidos por tensores de acero con un módulo de 3 m x 6 m. Un sótano de 14 m. de profundidad albergaba otros cuatro pisos.

La demolición del viejo edificio comenzó en 1961. Luego de la colocación de la primera piedra, en abril de 1962 se licitó el primer contrato de construcción. Los trabajos comenzaron el 15 de diciembre de 1962 y fueron llevados a cabo por 600 obreros en dos turnos diarios de 9 horas. Con un peso de 4.500 toneladas, la cubierta de la que colgarían los entrepisos superiores se terminó en enero de 1965. El edificio fue inaugurado en agosto de 1966.⁴

Para construir la gran estructura debieron resolverse complejos problemas, entre los que sobresale el de la estructura de la cubierta. El ingeniero español José Manuel Pedregal lo sintetizó de este modo: «Dadas las especiales condiciones de apoyo del reticulado no se pudieron materializar juntas de dilatación pese a sus grandes dimensiones (uno de sus lados mide 75 m). Se optó por hacer un estudio en el que se analizaron, además de las tensiones producidas por las cargas normales a su plano, las producidas por la acción de las variaciones de temperatura. Bajo la acción de estas últimas, se producen corrimientos horizontales en los extremos superiores de los soportes, que son

función de sus rigideces relativas y que constituyen para la placa un complicado sistema hiperestático de apoyo. La solución numérica al sistema de ecuaciones planteado por el ingeniero Fernández Long fue resuelta en los EEUU con el auxilio de una computadora electrónica».⁵

Dificultades de importancia similar debieron resolverse en casi todos los aspectos técnicos del edificio. La excepcional calidad del hormigón visto de toda la obra es especialmente destacable en los pies derechos que, fuertemente solicitados, fueron realizados con hormigón del tipo B350 luego de numerosos ensayos.

El sistema de aire acondicionado suponía asimismo afrontar problemas poco habituales por la envergadura y complejidad del espacio interior y por la gran exposición de las superficies vidriadas a las altas temperaturas estivales de Buenos Aires. Hubo que extremar los cuidados para que ninguna zona quedara sin inyección de aire y para controlar las corrientes entre los distintos niveles, y contrarrestar con una cortina térmica perimetral las pérdidas sobre los paramentos exteriores.

La iluminación debió también ser estudiada en los Estados Unidos por una firma de expertos que trabajó ensayando las soluciones sobre una maqueta enviada a este efecto.

Al emplearse por primera vez un sofisticado equipo de computación para la contabilidad del Banco, y debido a las severas condiciones de seguridad que el programa requería, los sistemas eléctricos tuvieron un difícil proceso de resolución, por lo cual tuvieron que ser subdivididas las conexiones entre varias centrales de provisión y previstos sistemas autónomos de emergencia.

La construcción de la Casa Central era parte de una estrategia de modernización de la imagen del Banco que se aplicó en numerosas sucursales, de las que se destacan dos realizadas por SEPRA/Testa. Una de ellas se presentaba como un audaz *stand* dentro de la gran tienda Harrods, un bello y típico edificio de comienzos de siglo. La otra, diseñada y habilitada durante el proceso de construcción de la obra que nos ocupa, era un pequeño edificio autónomo de 1300 m². Esta pieza sirvió como prueba para verificar algunas de las varias soluciones técnicas que se aplicarían en la Casa Central, desde la eficacia del sistema de hormigón armado a la vista hasta la iluminación, las soluciones para los tensores que sostenían el pequeño entepiso así como otros elementos formales. Quizás por eso el pequeño organismo de rasgos exacerbados resulta un tanto «monstruoso», carente del extraordinario equilibrio de su obra «madre».

3.

En un discurso pronunciado el día anterior a la ceremonia que describimos, Felipe de Edimburgo dejaba claros los motivos de su viaje, y con ello el sentido de la decidida duplicación del capital del Banco en América Latina y, por supuesto, el del ajuste de su nombre (de «Londres y el Río de la Plata» a «Londres y América del Sur»).

El príncipe expresaba la preocupación del gobierno británico por la importante disminución de las vinculaciones comerciales de su país con América Latina y con Argentina en particular. Sabido es que especialmente estas últimas habían tenido una gran importancia desde finales del siglo xix hasta la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, decía: «Debemos dejar de lado el placer de recordar las glorias del pasado para analizar las realidades que enfrentamos actualmente. Es verdad que la Argentina constituye nuestro socio comercial más importante en la América del Sur, en tanto que nosotros somos indudablemente sus mejores clientes; pero nos hace reflexionar el hecho de que suministremos tan sólo el 9% de las importaciones de la Argentina y que desde 1958 también hayan disminuido continuamente sus exportaciones a Gran Bretaña».⁶ Pasado el primer momento de la recuperación de la posguerra, Gran Bretaña había comenzado a consolidar su rol en el *Commonwealth*; más de una década después llegaba el turno de intentar recuperar el rol de principal *partner* comercial de Argentina, del que había sido desplazada por Estados Unidos.

Pero las condiciones habían variado sustancialmente. A lo largo de las tres décadas pasadas desde la crisis de 1929, del lado argentino se había dado un proceso de sustitución de importaciones, por lo cual la mayor parte de los bienes que podía ofrecer la industria británica era producida en el país. Las inversiones directas del Reino Unido en Argentina habían caído de un 10,7% del total de las inversiones en 1910 a 1,4% en 1962.

La misma disminución se había experimentado en sentido contrario. Por empezar, las exportaciones argentinas, en su mayoría dirigidas a Gran Bretaña, se redujeron de un 25% del producto bruto del país en los años '30 al 7% en los '50. En 1938 la Argentina proveía de 344.000 toneladas de carne fresca y *chilled* sobre las 448.000 toneladas que importaba Gran Bretaña, cuyo autoabastecimiento de ese producto alcanzaba a un 57,6%. En 1961 el abastecimiento interno había pasado a ser de un 81,5%; y sobre las 205.000 toneladas que se importaban, Argentina apenas proveía 139.000.⁷

Acentuadas como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, las políticas que en Argentina habían expresado y orientado el proceso de sustitución de importaciones y relativo cierre del mercado interno experimentaron un cambio de signo con el derrocamiento del gobierno del general Perón en 1955. La incorporación del país a la nueva correlación de fuerzas internacional de

la segunda posguerra, liderada por los Estados Unidos, había comenzado previamente, pero desde entonces tuvo una clara expresión política. En 1958 fue elegido presidente el Dr. Arturo Frondizi, quien inició un período de «occidentalización» económica, política y cultural del país.

Esa nueva política, que propugnaba una suerte de «salto hacia adelante» de las estructuras productivas a cualquier precio, fue también aplicada en otros países latinoamericanos —especialmente Brasil— e identificada con la idea del «desarrollismo».

Uno de los elementos clave de la aplicación de esa política en Argentina fue el ofrecimiento de máximas ventajas para atraer capitales extranjeros en las áreas más importantes de las explotaciones mineras e industriales. El 4 de diciembre de 1958 las Cámaras sancionaron una nueva ley de radicación de capitales sobre la que se basó una gran transformación, especialmente en las áreas de explotación del petróleo, energética, química, siderúrgica y de producción de automóviles.

Ésas eran las nuevas condiciones que volvían a atraer la atención de los empresarios y financieros británicos hacia Buenos Aires. Para algunos autores, el acercamiento a América Latina no se producía sin el consentimiento de los Estados Unidos. Por el contrario, la reapertura del subcontinente a Gran Bretaña era una suerte de prenda de cambio que buscaba evitar el acercamiento de Londres a Moscú.⁸

Compañías como Shell, British Motor Corporation (vinculada a industrias Siam Di Tella, uno de los principales grupos industriales locales) lideraban ese movimiento, que se integraba además con segmentos de la industria química y farmacéutica. Capitales, maquinarias y tecnologías británicas tenían a su cargo la construcción de la usina termoeléctrica de Dock Sur, la más poderosa del país.

4.

Clorindo Testa era el más joven integrante del equipo de proyectistas. Nacido en Italia en 1923, tenía treinta y siete años cuando fue invitado a participar en el concurso por la oficina SEPRA. La elección se demostró extraordinariamente atinada y no se debió al azar, como podremos comprobar enseguida.

Sin embargo, la envergadura de la obra y su excepcional calidad constructiva llevan el sello de la larga experiencia de sus *partners*. Éstos eran: Santiago Sánchez Elía, nacido en 1911; Federico Peralta Ramos, tres años más joven que el anterior, y Alfredo Agostini, el mayor de los tres, nacido en 1908. Eran oriundos de Buenos Aires y habían obtenido sus títulos de arquitectos en la misma ciudad.⁹

No es éste el sitio para reconstruir detalladamente la trayectoria profesional de SEPRA antes de 1960, pero es importante recordar que la oficina se había constituido en 1936 y que en 1949 había adquirido el estudio de Lyman

O. Dudley, un arquitecto norteamericano radicado en Argentina. Mediante aquella operación SEPRA incorporó una importantísima cartera de clientes, en su mayoría empresas vinculadas a los Estados Unidos. Hacia 1960 la oficina había construido cerca de 40.000 m², lo que en sus circunstancias era un hecho absolutamente excepcional.

Entre los principales edificios de SEPRA se contaban el Mercado San Cristóbal (1940), el Centro Obrero de Instrucción Avellaneda (1943), el edificio Yatay (1944), las oficinas de Acanto SRL (1947), el Sanatorio de la Pequeña Compañía de María (1948), el Edificio de la Compañía Argentina de Electricidad (1950), el Hotel Victoria Plaza (Montevideo, 1950), el edificio para la Empresa de Teléfonos del Estado (1951–1964), la Municipalidad de Córdoba (1954), las oficinas de Nestlé (1958) y varias plantas industriales, como Talleres Perdriel (1956), Laboratorios Abbott (1957), Planta industrial SIAM (1958) y diario *La Nación* (1959).

La obra de SEPRA dista de expresar una especial vocación por la exploración de caminos inusitados y riesgosos. Desde este punto de vista, el del Banco de Londres pareciera un producto anómalo. Pero una afirmación semejante descuidaría el hecho de que no estamos analizando un dibujo o una propuesta teórica sino una magnífica obra construida y de que son precisamente las mejores cualidades de ésta —su cuidado profesionalismo, su rigurosidad técnica, su ajuste funcional— las que caracterizan también la trayectoria de SEPRA. Profesionalismo, universalidad, renovación tecnológica: los mismos factores, que, coincidentes con los valores que a finales de los años '50 dominaban el imaginario económico y cultural argentino, hacían de la obra de la oficina una perfecta representación de la vocación «occidentalista» en curso.

Además de sus cualidades plásticas, un aspecto sobresaliente de la obra es el tratamiento de los materiales y, sobre todo, el rol dominante de la estructura de hormigón armado a la vista, un tema que, más allá de las variaciones estilísticas, ha sido una constante de la obra de SEPRA desde sus comienzos.

En rigor, el empleo del hormigón armado tiene una larga tradición en Argentina.¹⁰ Sus comienzos pueden rastrearse en la segunda mitad del siglo XIX, pero la intensificación de su empleo, especialmente en obras públicas, se produjo en los primeros años del siglo XX, en parte siguiendo la línea francesa (Coignet, Hennebique) pero con mayor vinculación con empresas y técnicos alemanes (Wayss y Freitag, Siemens Bauunion, Philip Holzmann). El uso preferencial de este material en relación con el hierro se debía entre otras causas a la existencia de fábricas locales de cemento, a la necesidad de importar carbón para la fabricación de hierro y a la posibilidad de emplear mano de obra de mucha menor cualificación. En los comienzos del siglo, el hormigón armado se usaba en la construcción de edificios pero, como ocurría en todo el mundo, se lo ocultaba bajo un aparato de recubrimientos decorativos. Aun así, la temprana

metropolización de Buenos Aires comenzó a demandar el uso del hormigón armado en condiciones cada vez más extremas. En 1936 el rascacielos Kavanagh era la estructura más alta del mundo construida con ese material y obligó a innovar y aplicar técnicas y soluciones hasta entonces no ensayadas. Entre los arquitectos —que hasta 1948 cursaban sus estudios en una Escuela que formaba parte de la Facultad de Ingeniería— el interés por el rol protagónico de la estructura en el diseño de las obras fue creciendo con el afianzamiento de la línea de enseñanza que provenía de Viollet-le-Duc, y en las primeras décadas del siglo se afianzó en el tratado de Auguste Choisy. A finales de los años '20 y comienzos de los '30 se construyó una serie de estructuras de hormigón armado a la vista de extraordinaria calidad. Su autor fue el ingeniero José Luis Delpini, y entre ellas se destacan el estadio del Club Boca Juniors, en el cual parte de las tribunas debió resolverse en un arriesgado voladizo debido a la estrechez del predio, y el enorme espacio del Mercado de Abasto de la Capital. Sobre todo en este último, es evidente la influencia de Auguste Perret.

No resulta extraño que Perret fuera invitado a dictar clases en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1937 y que sus enseñanzas tuvieran un fuerte impacto en los jóvenes graduados, entre los que se encontraban Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini. De allí que su Mercado de 1937 fue la primera obra argentina en que se articulaban una elegante y plástica estructura de arcos en hormigón a la vista con mampostería de ladrillo visto. El mismo criterio fue aplicado en obras posteriores. Estilísticamente, SEPRA se identificó con el lenguaje corbusierano en la década del '50; y sus obras para Entel y la Municipalidad de Córdoba fueron declinaciones de la unidad de habitación de Marsella.

En Buenos Aires, el interés por el protagonismo estructural se acentuó en 1950 con la presencia de Pier Luigi Nervi, quien colaboró en varios proyectos y dictó cursos invitado por la Facultad de Arquitectura; cursos que luego fueron publicados en forma de libros.

Es especialmente destacable que en esta línea de preferencia por la fuerte presencia de estructuras de hormigón armado a la vista la oficina de SEPRA también fuera de las primeras en experimentar con elementos y entrepisos suspendidos mediante tensores. Para la fábrica Perdiel, la ingeniera María Carmen Agostini de Dellepiane —hermana de Alfredo Agostini— diseñó una estructura de grandes luces que era al mismo tiempo apta para permitir iluminación cenital y para sostener los puentes grúa metálicos que de ella colgaban. La planta baja en la Municipalidad de Córdoba fue organizada como un espacio de doble altura en el que —como ocurriría en el Banco de Londres— se destacaban los fuertes pies derechos, los núcleos de circulación vertical y los entrepisos colgantes.

Muchas veces —entre otras en el artículo citado del ingeniero Pedregal— se ha criticado la racionalidad de la estructura a la vista del Banco desde una

lógica «gótica» u «orgánica» de la concepción y el rol del sistema de cubierta y apoyos en una obra de Arquitectura. Sin embargo, una vez aceptada la lógica «clásica» que da prioridad al efecto de representación —y «clásica» era sobre todo la formación de SEPP— la resolución del tema se revela impecable.

El edificio fue concebido originalmente como una caja de múltiples usos, capaz de admitir infinitos cambios.¹¹ La estructura de fuertes pies derechos que sostienen una gigantesca placa de cubierta dejando la totalidad de la planta libre de apoyos tiene su origen en los modelos *miesianos* de la década del '40 —especialmente en el Crown Hall—, cuya máxima expresión sería el Centro de Congresos. La condición de estos edificios como matriz de la solución del Banco puede observarse en dos ilustraciones. El fotomontaje para la sala de conciertos de 1941 es especialmente expresivo de la idea de elementos apoyados y colgados de manera más o menos flexible o contingente dentro de un gran contenedor neutro. En una de las maquetas de estudio para el Centro de Congresos es notable la similitud entre la solución «arbórea» de los pies derechos del edificio del Banco y la solución con un lenguaje distinto pero en definitiva idéntica del proyecto de Mies.

La forma de doble curvatura en sentido perpendicular a la fachada de los pies derechos está determinada por la vocación de ensanche de la acera extremadamente estrecha en ese sector de la *city*: las piezas verticales se retiran hacia el interior del predio en relación con la línea de fachada. Su elegante perfil con los extremos superior e inferior afinados respecto del tramo central responden a la necesidad de otorgar mayor ancho a este último en el sitio donde más importante resulta el esfuerzo de corte. Dichas piezas están colocadas cada tres metros, en coincidencia con la grilla estructural de la cubierta. Se agrupan de a seis para definir los pies derechos: las dos de los extremos se acercan a las restantes en planta baja para abrir entre uno y otro apoyo superficies libres sobre la fachada de vidrio interior. Las piezas verticales están «atadas» horizontalmente por placas perforadas que ofician como parasoles.

Cabe una última observación en cuanto a la terminación a la vista. Ésta es de una perfección extrema y fue conseguida mediante el empleo de una diestra artesanía de madera que transformó los encofrados en obras de ebanistería.¹² Los altos costos de esta terminación fueron equivalentes a los de revestimientos de máxima calidad. Si el edificio puede entenderse como «clásico» desde su concepción estructural, la «ética» de su «estética» debería colocarse en las antípodas del brutalismo, o al menos entenderse como un complejo contradictorio. Muy lejos del modelo de Marseille, su interior atesora un universo futurista de materiales artificiales e instalaciones mecánicas que «trata de enfrentar la sociedad de masas, y de extraer una dura poesía de las confusas y poderosas fuerzas en juego»,¹³ mientras la caja se presenta a sí misma con una «cualidad» antigua que compite con sus vecinos de mármol.

5.

Pero el edificio del Banco de Londres no es exclusivamente una excelente estructura en la que se han usado todas las posibilidades del hormigón armado a la vista. Es más, como hemos visto, acorde con una lógica del uso «natural» del material y de la distribución «orgánica» de las cargas —*nervi more*—, no es en absoluto una «buena estructura». Pero su existencia no parte de una concepción estructural —como ocurre en el Palacio de los Deportes del ingeniero italiano, o en la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa de Félix Candela— sino de una idea arquitectónica. Y hay una buena cantidad de elementos que permite sostener que dentro del equipo el principal responsable de esa propuesta plástica o, mejor dicho, espacial, fue Clorindo Testa.

Como toda obra excepcional, la sede del Banco de Londres en Buenos Aires era un contenedor de tensiones. Y la presencia de Testa introdujo, independientemente de su posición explícita al respecto, el polo opuesto al representado por SEPRA. Si la oficina de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini expresaba el «occidentalismo» que dominaba la cultura argentina, Testa incorporó a la ecuación creativa la «contestación».¹⁴

El «desarrollismo» no surgía de la nada. Como es bien sabido, la pobreza, el autoritarismo político, la acumulación de riquezas en pocas manos, la muchas veces brutal intervención de potencias extranjeras en asuntos internos de los países, habían acumulado enormes tensiones en la sociedad latinoamericana. Y esas tensiones tuvieron en 1959 su más poderoso estallido en la Revolución Cubana, lo cual trajo importantes consecuencias para las sociedades y las culturas de esos países. El «desarrollismo» era concebido como una alternativa a la «Revolución».

A finales de los años '50, artistas e intelectuales comenzaron a plantearse experiencias sensibles a los cambios en ciernes y a gestar las grandes convulsiones que tendrían su máxima expresión en las décadas siguientes.¹⁵

Es importante recordar que en Argentina la obra de dos de sus más importantes y revulsivos escritores de la segunda mitad del siglo, Julio Cortázar y Ernesto Sábato, ya había alcanzado su madurez en 1960. Cortázar publicaría recién en 1963 *Rayuela*, su trabajo cúlmine, pero para entonces ya había producido libros como *Final de juego*, *Las armas secretas* o *Los premios*. En cuanto a Sábato —ya ampliamente conocido por obras como *El túnel* y *Uno y el universo*—, su gran novela *Sobre héroes y tumbas* fue publicada en 1961. Con objetivos y medios literarios muy distintos, tanto Cortázar como Sábato expresaban un profundo descontento e incomodidad frente al estado de cosas existente.

No sólo la literatura estaba reaccionando y buscando caminos alternativos a los de la cultura dominante. Ocurría algo similar en las artes plásticas. Argentina tuvo un destacado momento creativo a finales de la década del '40 a través del «arte concreto», poderosamente ligado a la presencia del uruguayo

Torres García y liderado en Buenos Aires por Tomás Maldonado. En parte como reacción a las rígidas imposiciones abstractas de los concretistas, y a su elegida separación respecto de una realidad que les resultaba hostil, a mediados de los '50 comenzó una serie de manifestaciones «informalistas» encabezada por la figura de Alberto Greco, creador del Arte Vivo en Madrid en 1961 y quien se suicidaría en Barcelona. En 1961 se configuran otros dos grupos alternativos: Arte Destructivo, integrado por figuras como Seguí, Kemble y Wells; y Otra Figuración, con Deira, Macció, Noé y De la Vega.

Aunque recibido de arquitecto en 1948 y con una intensa práctica en la profesión, Clorindo Testa formaba parte de este clima de cambios. Durante los años '50 trabajaba en lienzos poblados de grúas, bicicletas, ruedas. Todos se caracterizaban por la transparencia de sus espacios, creada por la ausencia de fondos y el profuso empleo de líneas.

¿Cómo no aludir, al analizar el espacio del Banco, a un cuadro como «La Pajarera», de 1951? La mayor parte de la superficie de la tela está ocupada por una jaula de forma cúbica, un tema que será recurrente en este período. Por encima de ella se ven los hombros, la cabeza y los brazos de una figura humana. Estos últimos se introducen por la parte superior del armazón tratando de atrapar unos pájaros. El sólido cuerpo vertical, en su relación con el ligero paralelepípedo de alambres y con los pájaros/cosas en su interior, anticipa el mismo juego de elementos que caracterizará al edificio una década más tarde.

En 1957 Testa formó el Grupo de los Cinco e inició un nuevo período signado por el abandono de la figuración.

En 1961, su obra «Cuadrado blanco» obtuvo el «Premio Internacional Di Tella». De esta obra —un cuadrado enmarcado por violentos y anchos trazos de color— deben destacarse dos aspectos. El primero es su particular interpretación del informalismo. Si éste puede definirse como lo hace Córdova Iturburu, como «la actitud romántica de mínima fiscalización de los impulsos en la realización de la obra (...) a sus máximas posibilidades»,¹⁶ debe reconocerse que aquí ese «mínimo impulso» es suficiente como para dejar en claro la posibilidad de control o, mejor, el acercamiento a la razón (el cuadrado) tomando el riesgo de hacerlo dejándose llevar por los impulsos más profundos (los gestos que lo delimitan). El cuadrado protagonista de la tela es nuevamente un espacio de algún modo enjaulado. Sin embargo, esta vez aparece una configuración que se convertirá en una constante de la obra de Testa. La misma consiste en la estructuración de una suerte de «ventanas» sobre el mundo en la definición de bordes fijos que permitan asir la caducidad, las transformaciones continuas.

Los trazos que, bordeándolo, definen al cuadrado blanco, se repetirán, por ejemplo, en el proyecto para el Monumento a Battle y Ordoñez. El trabajo había sido realizado por Testa en sociedad con SEPRA y participado en un concurso al cual habían sido convocados. La fructífera colaboración entre ambas

partes fue el antecedente que dio lugar a la preparación en similares condiciones del proyecto para el Banco de Londres y América del Sur. El monumento es una gran pupila, un marco gigantesco para la ciudad de Montevideo desde el centro del Río de la Plata.

Basta con observar los croquis del Banco para comprender que también sus formas de hormigón armado cumplen esa función. Sus irregularidades, su trazo «irracional» están ahí para hacer más regulares, más clásicas las formas de los edificios vecinos en el corazón de la *city*, para sacarlas de la percepción automática cotidiana y hacerlas ver en su diversidad.

Con la intervención de Testa, el edificio cumple al mismo tiempo con una doble condición: se inserta en la trama compacta del centro de la ciudad y la continúa y simultáneamente, gracias a esa inserción, produce con su lenguaje «extraterrestre» un convulsivo extrañamiento. De ser un objeto diverso, surge separado, se posaría en el lugar como algo ajeno: el extrañamiento, el «dolor», se originan en la diferencia que surge en el interior mismo del cuerpo al cual dice pertenecer.

6.

Ciertamente, el edificio tiene numerosos lazos con la cultura arquitectónica de finales de los '50; e interesa destacarlos porque su singularidad se advertirá mejor en el contraste con sus similitudes.

Se lo ha caracterizado como «brutalista», pero ya vimos lo difícil que resulta encontrar muchos elementos para justificar esta adscripción, más allá de la obvia referencia al empleo del hormigón visto. Piénsese, por ejemplo, en un probable modelo como es la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale, de Paul Rudolph. El corte guarda importantes semejanzas que pueden ampliarse al tratamiento de los volúmenes de formas curvas. Es más, podría identificarse el tratamiento de las bandejas de los entresijos inferiores como alusiones al edificio de estacionamientos también en New Haven. Pero allí terminan los parentescos. Rudolph trabaja las masas con una tectónica en la que se enfatiza su peso, su condición maciza: SEPRA/Testa, en cambio, no definen masas sino planos y objetos y organizan la estructura como una relativamente delgada caparazón de molusco que alberga un gigantesco espacio de luz y penumbras. Eliminados los soportes de los niveles superiores, transformados los apoyos de las bandejas inferiores en conductos de aire acondicionado, subsumidos los de la gran cubierta en los escultóricos núcleos circulatorios, diluidos por el contraluz el espesor y la materialidad de los pies derechos, cuando se experimenta ese espacio interior es imposible sentir que los pesos van hacia la tierra. Pese a su condición pétreo, todos los elementos parecen flotar.

Ha sido observado recientemente¹⁷ que el principal antecedente para esta condición flotante es un proyecto de Amancio Williams: el del edificio de oficinas colgante de 1949. Y en buena medida el Banco recoge esa tradición tan característica de toda la Arquitectura de Williams, que tan bien se expresa en su «casa del puente» en Mar del Plata.

Por otra parte, sus formas no pueden dejar de vincularse con los contemporáneos movimientos alternativos en la Arquitectura británica. Piénsese, por ejemplo, en el proyecto para la Asociación de Fabricantes de Muebles de Michael Webb (1959). Y no deja de ser paradójico que el edificio construido en Buenos Aires resultara para Nikolaus Pevsner «reminiscente de las fantasías más desenfrenadas de los estudiantes de la Architectural Association».¹⁸

En realidad, su organización interior evoca muy opuestos modelos.

No es posible dejar de asociarlo a la Arquitectura religiosa: ¿demasiado obvia la imagen de «catedral del dinero»? Pero sólo el acceso diagonal por uno de los ángulos de la planta nos hace olvidar momentáneamente su clara organización en tres naves. Vistos desde ese interior, los pies derechos se convierten en oscuras filigranas inmateriales que a su vez transforman en vitrales las enormes superficies vidriadas de ambas fachadas. Quizás por eso el Banco pertenece también al universo expresionista y se emparenta en especial con algunos dibujos de Hans Scharoun.

Federico Ortiz ha identificado ese interior con los torturados laberintos piranesianos, lo que plantea un problema puesto que, si bien por su forma externa el edificio afirma la trama tradicional de la ciudad, ese volumen regular no es más que una cobertura, un soporte—manto (como en el dibujo de Scharoun) que protege un nuevo universo urbano organizado en distintos planos como un espacio interminable. Es esa condición la que sugiere la analogía con las *carceri*. Y constituido por esas plazas y calles en el espacio, ése era el tipo de ciudad que propugnaban los jóvenes holandeses y británicos del Team X.

Pero además, mucho más que en sus vinculaciones formales o estilísticas, los sugestivos croquis de Testa muestran al Banco como una expresión de las preocupaciones de aquellos jóvenes por el concepto de «umbral». «La transición debería articularse por medio de espacios intermedios definidos que induzcan un conocimiento simultáneo de lo que es significativo a cada lado» —escribía Van Eyck—; y concluía: «La Arquitectura (así como el Urbanismo) implica la creación del interior tanto dentro como fuera. Puesto que el exterior es lo que precede al medio hecho por el hombre, aquello que es contrarrestado por éste. Lo que se convierte en mensurable al ser interiorizado».¹⁹

7.

Es mérito de sus autores que el edificio haya concentrado, articulado e incorporado un vastísimo conjunto de determinaciones técnicas, políticas, económicas y culturales. Es su mérito también haber producido una pieza en la cual las tensiones generadas por esas determinaciones muchas veces opuestas se encuentran en un inefable punto de equilibrio, exactamente en el instante previo al estallido.

Contra la quietud eterna de la Arquitectura, en la realidad de la historia esas determinaciones continuaron su curso, algunas veces provocando estruendosas explosiones, otras diluyéndose hasta la desaparición.

El esfuerzo creativo, tecnológico y artístico logró uno de los puntos más altos de la Arquitectura latinoamericana, y de la Arquitectura a secas, del siglo xx. Pero como hemos tratado de mostrar, no puede desconocerse el elevado contenido de artificiosidad y de excepcionalidad del intento.

Como muchas veces fue con justicia señalado por sus críticos, aunque de insuperable calidad, ese esfuerzo construía en realidad una representación que distaba mucho de ser una expresión de tendencia. Por el contrario, podríamos aplicar al edificio el concepto con que Tafuri/Dal Co aluden a los metabolistas japoneses: «Medirse con las apariencias del universo tecnológico, tratando de dominarlo con una irónica “nostalgia de futuro” es mucho más simple que estudiar científicamente sus leyes. (...) La tecnología, leída como ocasión de juego y como “espectáculo”, da origen a sueños de reestructuración global de ciudad y territorio, renueva la voluntad de una “reconstrucción futurista del universo”». ²⁰

La conclusión del episodio del príncipe es una buena muestra de la tozudez de la realidad en su resistencia a sujetarse a los deseos humanos y, por el contrario, de su capacidad de producir desenlaces inesperados.

El domingo precedente a su llegada se habían celebrado elecciones de autoridades en varias provincias del país. En la mayoría, pero especialmente en Buenos Aires, habían triunfado los candidatos de la proscripta oposición peronista, lo que provocó una fuerte conmoción política. Como consecuencia, el 29 de marzo, una semana después de la llegada del huésped real británico, el presidente Frondizi fue derrocado. Felipe de Edimburgo no se encontraba en Buenos Aires; y ese día el principal diario de la ciudad dio cuenta de sus actividades en un pequeño recuadro titulado: «*El príncipe jugó al polo y admiró nuestro ganado*». ²¹ A la mañana siguiente se fue de Argentina y se dirigió hacia el Uruguay en un pequeño avión que partió de un aeropuerto rural. Las inversiones británicas en Argentina continuaron declinando. En 1981 representaban sólo el 0,3% del total.

Notas

¹ *La Nación*, 25-3-1962.

² Cfr. P. L.: «Bancos», en Liernur, J. F. y Aliata, F.: *Diccionario de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina*, Buenos Aires, 1992.

³ La cita ha sido extraída de «Banco de Londres y América del Sur», en *SUMMA* 6/7, Buenos Aires, diciembre de 1966.

⁴ Ídem.

⁵ José Manuel Pedregal: «Sobre la concepción estructural del Banco de Londres», *SUMMA* 6/7, Buenos Aires, diciembre 1996.

⁶ *La Nación*, 24-3-1962.

⁷ Cfr. King, John: «A view from Britain», en *British-Argentine Relations*, compilado por el Royal Institute of International Affairs, Chatham House, Londres, 1991.

⁸ Cfr. Selser, Gregorio: *Argentina a precio de costo. El gobierno de Frondizi*, Buenos Aires, 1965.

⁹ Cfr. Ortiz, Federico: *SEPPRA*, Buenos Aires, 1964.

¹⁰ Silvestri, Graciela: «Hormigón armado», en *Diccionario de Arquitectura*, ob. cit.

¹¹ En la entrevista del autor con los arquitectos Santiago Sánchez Elía y Gregorio de la Ferrere (25-11-1996), éstos aseguraron que Santiago Sánchez Elía padre imaginaba originalmente que las bandejas debían ser desmontables para conseguir la máxima flexibilidad del organismo.

¹² Ídem.

¹³ Smithson, Alison y Peter: «The new brutalism», *Architectural Design*, abril de 1957.

¹⁴ Ciertamente, esta interpretación no se formulaba al momento de la inauguración del edificio. Por el contrario, resulta obvio que la obra fue señalada como una manifestación de «dependencia», como puede verse con distintos matices en Pando, Horacio: «Opiniones», *SUMMA* 6/7, ob. cit., y en la carta abierta publicada por varios arquitectos argentinos en *Architectural Design*, septiembre de 1967.

¹⁵ Sobre la década del '60 en Argentina cfr. especialmente: Terán, Oscar: *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, 1991; y Segal, Silvia: *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, 1991.

¹⁶ Iturburu, Córdoba: *80 años de pintura argentina*, Buenos Aires, 1978.

¹⁷ Docampo, Claudio y Diéguez, Gustavo: «El sueño de la razón», *Revista de Arquitectura*, 173/175, 1995.

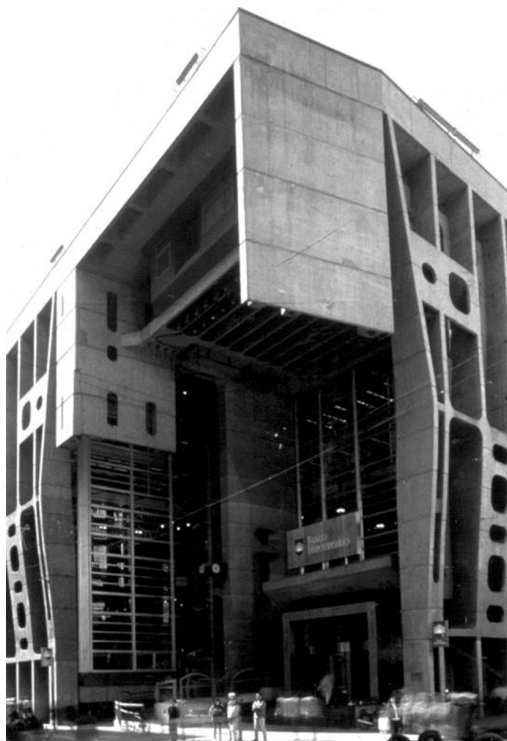
¹⁸ Cit. en Bullrich, Francisco: «Opiniones», en *SUMMA* 6/7, ob. cit. Pevsner visitó Argentina a comienzos de los '60.

¹⁹ Van Eyck, Aldo: *Simposio sobre vivienda para niños*, citado en *Manual del Team X*, Buenos Aires, 1966.

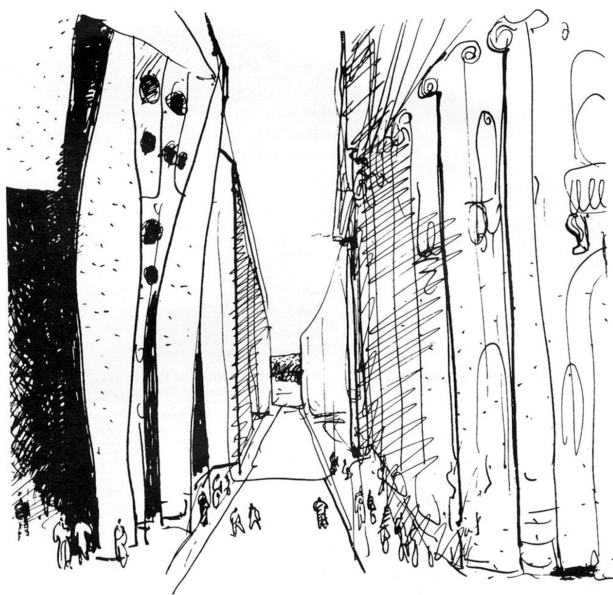
²⁰ Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco: *Architettura Contemporanea*, Milán, 1976.

²¹ *La Nación*, 19-3-1962.

*Banco de
Londres y
América del Sur
(actualmente
Banco
Hipotecario).
Clorindo Testa
y SEPRA.*

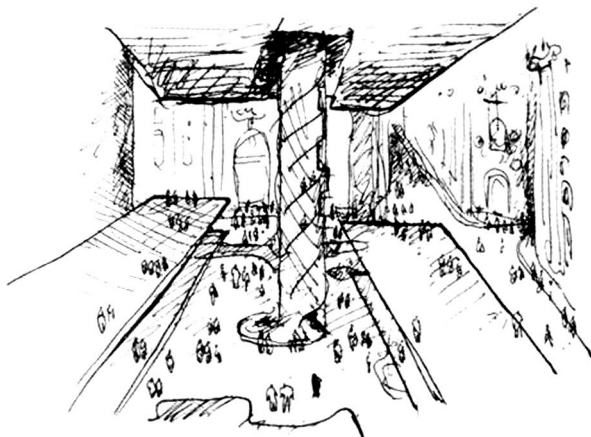
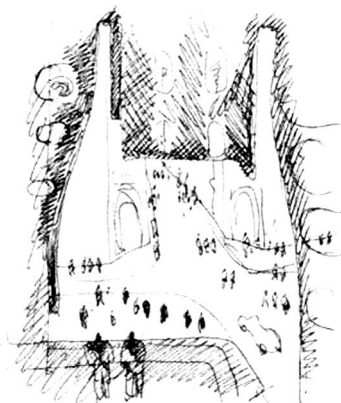


*Croquis para
el Banco de
Londres y
América del Sur.
Clorindo Testa.*





*Interior del
Banco de
Londres y
América del Sur.
Clorindo Testa
y SEPPA.*



*Croquis para
el Banco de
Londres y
América del Sur.
Clorindo Testa.*

Capítulo 13.

Construcciones industriales y Arquitectura a fin de siglo: entre el envoltorio y el mito

*«Mi joven y querido amigo —dijo Mustafá Mond—,
la civilización no tiene en absoluto necesidad de nobleza
ni de heroísmo. Ambas cosas son síntomas de ineficacia política.*

*En una sociedad tan bien organizada como la nuestra
nadie tendrá necesidad de ser noble ni heroico.»*

Aldous Huxley, *Un mundo feliz*.

1.

Escribo este comentario con algunas reservas que creo conveniente compartir con el lector. No soy un defensor del conocimiento directo de las obras como condición excluyente para emitir un juicio sobre ellas; no podríamos integrarnos en lo que llamamos cultura humana si así fuera. Me explico: de alguna manera, nuestra apreciación sobre las obras que conocemos (¿cuánto?) en forma directa está articulada con las ideas, imágenes y juicios que nos merecen otras obras que jamás hemos visto con nuestros propios ojos. Confieso que nunca he visitado «Falling Waters» ni el capitolio de Dahka, pero no por eso excluyo estas obras en el funcionamiento de mi sistema general de valoraciones. Los arquitectos de todo el mundo trabajaron y trabajan sometidos a la influencia de la información que sobre los edificios y proyectos de sus contemporáneos les ofrecen los distin-

tos medios de información, y aunque las corrientes y opiniones cambian o se refuerzan mediante el conocimiento directo, es obvio que no depende de ello ese movimiento de influencias e intercambios. Por otra parte, sería utópico, vano y hasta poco aconsejable esperar a conocer las obras consagradas de la Arquitectura universal en su totalidad; al no ser eso posible no podría establecerse ningún diálogo entre distintas culturas y tampoco podría pretenderse la construcción de valores humanos por encima de las particularidades de disciplina u origen; cada comunidad étnica, nacional, religiosa o profesional sólo podría referir a sí misma.

Dicho esto para dejar en claro que, si bien no he visitado personalmente la totalidad de los edificios que se presentan en este libro, me animo a sugerir algunas apreciaciones generales basadas en algunos casos sólo en la información gráfica, la misma que compartirá el lector.

Las reflexiones que siguen tampoco son el producto de un largo trabajo de elaboración. Fueron realizadas al calor de un creciente entusiasmo por la Arquitectura producida durante los últimos años en Chile y con la esperanza de aportar un punto de vista externo al debate, con sus falencias pero también con las ventajas que provienen de la ingenuidad o la carencia de lazos. Por ello, estas observaciones tienen un carácter impresionista que he tratado de balancear cuidando su alcance y ponderando sus contribuciones y sus aporías con respeto no sólo por sus autores sino por la tarea de selección que los ha traído a estas páginas. He expresado en varias oportunidades mi convicción de que, en América Latina, es en Chile donde se concentra el conjunto más rico de obras e ideas de Arquitectura contemporánea. Nada mejor que esta fortaleza para sostener las tensiones de un debate franco y responsable.

Durante los días en que recorrí las obras me impresionó un dato que también debo compartir y especialmente con los lectores ajenos a estos sitios: los ejemplos que aquí se presentan son piezas absolutamente excepcionales en relación con la producción media. La realidad masiva de las construcciones vinculadas a la producción (volveremos adelante sobre esta definición) sobre la que esas excepciones se recortan tiene las características de caos, fealdad, provisoriedad y total despreocupación estética que son comunes en las áreas periféricas de todas las ciudades.

Trataré de explicar aquí por qué me parece estimulante que se presenten agrupadas en este volumen, pero es necesario advertir que no sería adecuado deducir de estas obras mediante *gestalt* o sinécdoque la existencia de un contexto en el que sus cualidades se continúen. Es más, creo que una de las preguntas que quedan abiertas se refiere precisamente a la relación de estos objetos con su contexto. En otras palabras: ¿en qué medida estas obras constituyen anticipos de operaciones culturales de carácter estructural o son expresiones de una construcción esencialmente ideológica, en la línea del modernismo como *desideratum* descrita por Bernardo Subercaseaux?¹

Ahora bien, construcciones vinculadas a la producción, dije hace un momento. Es que me resisto a hablar de «industrias». Hasta hace muy poco tiempo, cuando escuchábamos esa palabra pensábamos en unos enormes edificios de ladrillos, probablemente ennegrecidos por el hollín y el tiempo. Sobre sus techos altos seguramente emergían voluminosas chimeneas, mientras que por debajo poblaba el espacio una multitud de seres vestidos con *overalls* de colores indefinibles, confundidos con unos ruidosos e imponentes ingenios de acero. «Industria» se asociaba también a humos y olores fétidos, a movimientos frenéticos o a golpes, a sudor y a esfuerzos físicos.

Es cierto que esa representación había cambiado hacia la mitad de este siglo, porque, a pesar de la persistencia del anterior paradigma, las fábricas de los '50 y los '60 ya habían comenzado a diferenciarse de sus precedentes *dickensianos*.

¿Quién ha olvidado de este segundo período las experiencias avanzadas de Adriano Olivetti o las construcciones de Saarinen para la General Motors en Detroit? Si las ingenieriles construcciones de la revolución industrial habían provisto claves para la renovación de la Arquitectura a comienzos de este siglo, en la posguerra el sentido de este proceso se invirtió, y fueron las formas de las Arquitecturas modernistas las que pasaron a caracterizar a las construcciones industriales. A comienzos de la segunda mitad del siglo xx quizás no habían variado demasiado los procesos de fabricación en serie que se habían iniciado con la revolución industrial, pero se había transformado la conciencia acerca de las condiciones de trabajo y, después del *New Deal* y la Segunda Guerra Mundial, se hizo necesario construir una imagen domesticada de las empresas y sus establecimientos.

En las fábricas de ese segundo período se incorporaron criterios de «decoro» urbano para la organización de los conjuntos, se experimentaron las posibilidades formales que se derivaban de las estructuras de grandes luces y se emplearon sistemas prefabricados de panelerías de revestimiento, pero tanto su estructura funcional como su resolución en articulaciones volumétricas complejas eran similares a las del período anterior.

2.

Si se examinan los programas de los edificios que estamos considerando podrá advertirse que son bien lejanos a los paradigmas «duros» de lo que tradicionalmente considerábamos como industrias. De los 18 casos presentados, los más cercanos a aquellos paradigmas son los tres en los cuales en el establecimiento se «fabrican» cosas, como productos químicos o paneles de madera. Ninguno de los ejemplos alberga procesos de fabricación de aparatos mecánicos o electrónicos, ninguno la de elementos pesados ni está dedicado a la producción textil o de piezas o componentes de distintas áreas de la producción.

La pregunta que hicimos más arriba suma otra inflexión: ¿se trata de una condición casual o la calidad de la Arquitectura es incompatible con la «industria» en sus formas tradicionales y en la gran escala?

Analícemos cuáles son, en cambio, los programas comprendidos en los edificios que presentamos.

Varias de las obras son espacios de envase y distribución. Son sitios a los que llegan líquidos y sólidos desde centros en los cuales son producidos en grandes cantidades. Son puntos de transferencia distribuidos en el área metropolitana en los cuales los líquidos o sólidos pasan de sus grandes repositorios en dimensiones a granel a envases más pequeños que se distribuirán luego entre los consumidores. Una de las características más fascinantes de estos sitios es la condición continuamente cambiante de su paisaje interior. Además de la zona de envase, estos centros necesitan grandes ámbitos cubiertos en los que los recipientes deberán esperar hasta el momento en que sean distribuidos. En esos ámbitos, las grandes pilas de cajas ordenadas en manzanas y calles forman una suerte de paisaje urbano en transformación permanente.

La misma movilidad es lo que caracteriza a los lugares dedicados a la presentación y venta de distintos productos. Como la misma palabra *showroom* lo indica, el protagonista de estos recintos es el *show*, el evento que se muestra, y no el mero producto que allí se exhibe. La venta del producto no deja de ser, por supuesto, la finalidad del proceso, pero a diferencia de otros locales en los que éste tiene una posición estática, en el *showroom* el producto se desplaza hacia el cliente con las técnicas del espectáculo.

En el conjunto que analizamos hay cinco expresiones de este programa. Tres de ellas en las cuales los productos son equipamientos domésticos o de oficinas. La cuarta y quinta son bodegas que, a diferencia de las instalaciones tradicionales de este tipo, han sido concebidas como espectáculos en sí mismas.

La producción de envases flexibles es el sector más dinámico del *packaging*. Se trata de un producto que da lugar a una enorme disminución de los costos de transporte o, lo que es lo mismo, a un aumento en los volúmenes a distribuir. Es importante destacar que en la planta aquí presentada se elabora el material de base, el que luego, en la forma de cintas de espesores y composición variable, recibe los diseños impresos.

Los envases flexibles reemplazan la distribución manual, las cajas, las latas y hasta las botellas; son una expresión del proceso de homogeneización. Las cosas ya no se distinguen entre sí por su forma propia o por su condición natural; no huelen, no engrasan, no se tocan. La diferencia está en la imagen de sí mismas, en las reproducciones que las muestran para instalarlas con colores, medidas y brillos siempre iguales.

Una sociedad que requiere de continuo cambio y que postula vidas efímeras para sus objetos y sus cosas; una sociedad de consumo, en síntesis, ha comen-

zados a advertir que sus excrecencias adquieren un volumen antes inconcebible. En las sociedades pobres las excrecencias de los segmentos más favorecidos constituyen el paisaje cotidiano y también una suerte de segunda naturaleza: los desamparados se cubren con ellas y sacan de ellas los recursos para su supervivencia. Para los más pobres, los contenedores diseñados originalmente para depositar desechos son lugares de los cuales se extrae valor. Tanta vigencia tiene esta realidad, que en Chile los arquitectos de la «Escuela de Valparaíso» han transformado el tema de los descartes urbanos en actos poéticos.

¿Cuál es el significado de estos riñones e intestinos artificiales que incorpora la ciudad? Avance, en principio, sin dudas, porque muchos dejarán de enfermarse o morir por culpa de la mugre urbana. Pero cabe la pregunta acerca de su pertinencia en un ciclo considerado en escala mayor, esto es: ¿en qué medida son un paliativo, la pieza final de aquel ciclo regido por el consumo o, por el contrario, anticipos de un programa de sustentabilidad?

La construcción de ingenios mecánicos didácticos que faciliten la comprensión de los fenómenos físicos es una práctica antigua, que se remonta por lo menos a las Cortes barrocas. Lo que se corresponde con las tendencias generales de la época es que en el caso presentado en este libro se trata de un centro de producción dedicado al continuo cambio de esos ingenios en un gran museo de ciencias en construcción. Expresión del espíritu ectásico que anima buena parte de la cultura de nuestro tiempo y de una necesidad creciente de representar un mundo tecnológico transparente en compensación por la infinita opacidad de la tecnología contemporánea, el centro y su taller están en sintonía con esas tendencias expresadas en las más de 600 unidades de este tipo que existen en los Estados Unidos. En oposición a esto, el carácter artesanal de la producción y la singularidad de los diseños delatan al mismo tiempo cierto arcaísmo y son un signo del carácter excepcional y por ahora eminentemente propagandístico de una iniciativa que, cuando no es singular sino múltiple, obliga a plantearse la producción masiva —seriada y no artesanal— de esos ingenios.

Por último, un programa sorprendente, no tanto o no sólo porque corresponde a usos no determinados —vale decir, simultáneamente comerciales, administrativos e industriales variables—, sino porque su carácter híbrido es consecuencia de la localización del predio en una red de circulaciones terrestres y aéreas. Es cierto que este ejemplo no se encuentra en territorio chileno y que se expone en este libro debido al origen de uno de sus autores. Pero no es de extrañar que el incremento de los circuitos de comunicación también dé luego —o ya esté dando— lugar a estos híbridos en territorios que solían ser considerados según la ya casi arcaica condición de periféricos. Tamaña elasticidad era inconcebible cuando eran dominantes los procesos mecánicos y cuando las restricciones en las comunicaciones promovían la concentración.

En el mundo de las redes de comunicación más densas y veloces, el proceso de concentración de capital no sólo no requiere de concentración espacial de las operaciones sino que estimula su dispersión.

3.

Aun teniendo en cuenta —como dijimos— que estos edificios tienen en su contexto un carácter excepcional, no puede pasar inadvertido el clima «fin de siglo», sugestivamente trans o posindustrial, definido por sus programas y por sus mecanismos de producción.

Si en los años '60 el edificio de la fábrica debía prever su transformación futura, en el pequeño universo creado por estas 18 instalaciones la velocidad de los cambios es tal que algunos de estos establecimientos son construidos antes de conocer su destino. Aquí la naturaleza ya no dicta condiciones —como el largo posible de una viga, la duración de una cara joven o del paso de la materia viva a la materia inerte—; y no menos inquietante es la escasa presencia de obreros. La fuerza protagonista de estas instalaciones parece estar en los flujos de información o de cosas en los cuales actúan como nodos o interfases.

Los edificios que estamos considerando establecen relaciones con el contexto que también son expresión de su renovación.

Llama la atención que varios estén ligados a vías de circulación rápidas y a ellas respondan. En particular ello es notable en los *showrooms*. Dos de ellos reaccionan a la velocidad del tránsito vehicular con la lógica de la nueva macrográfica, exhibiendo su contenido de un solo golpe, organizándose como megaescaparates. Pero a diferencia de los modernos hiperposters destinados con exclusividad a la mirada distante, los edificios deben resistir también una aproximación textural. En los dos casos los proyectistas han afrontado esta escala cercana con soluciones distintas: en uno de ellos, el edificio está definido por la lógica estructural modulada a partir del uso de ladrillo y perfiles de acero, lo que le da un aspecto industrial paradójicamente nostálgico; en el otro, se ha intentado una exaltación de la superficie transparente con evidentes deudas con el *tecno* británico. En el primer caso son el orden modular y la espacialidad de la escalera central los elementos que aportan los mejores atributos del edificio; en el segundo, los momentos más ricos se alcanzan en las cuidadas articulaciones entre espacio interior y exterior, en la variedad de puntos de vista lograda con recursos sobriamente controlados y en el igualmente cuidado manejo de los materiales.

El tercer *showroom* de que consta esta serie reacciona ante la velocidad de la autopista de manera opuesta a los anteriores: en vez de exhibir su contenido, lo oculta radicalmente. La operación es atrevida pero eficaz, porque la forma

que se presenta tiene el atractivo y la contundencia de lo simple: en este caso, el círculo; y por añadidura se construye mediante una poco habitual superficie continua de madera. Como postulan sus creadores, este edificio se opone al contexto con el que por definición nunca tendrá modo de articularse si no es en una imposible posición central (por ende negada). El patio longitudinal es, sin dudas, la elección más acertada en la definición del interior del cilindro porque separa las funciones principales, crea un paisaje controlado e introduce el cielo en la construcción. Menos convincentes son la forzada peripecia estructural del corte y la resolución un poco arbitraria de los volúmenes de servicio.

Ya hemos mencionado el interés del programa del edificio multipropósito en función de su localización. No deja de ser llamativo que, conscientemente o no, la metáfora elegida para esta construcción sea la de la fortaleza, con su compacidad, con sus torres y su patio de armas interior. La fortaleza habla también de un entorno hostil, de diferencia, de la imposibilidad de dominio estable sobre el territorio.

Salvo unas pocas excepciones, los casos restantes son respuestas a un mismo problema formal, como es la relación entre un gran volumen en el cual se alberga la función principal del edificio (almacenamiento, producción, comercialización, etc.) y un pequeño núcleo en el que se ubican las funciones subsidiarias (administración, servicios, depósitos, controles, máquinas, etcétera).

Las excepciones son edificios que pueden definirse como articulaciones de piezas de dimensiones más o menos equivalentes entre sí, lo que se produce claramente en los casos de la planta vitivinícola en Santiago, en el taller de juegos técnicos y en la impresora de envases. Mientras que en los dos primeros la articulación es producto de una tradicional diferenciación de funciones, en el tercero lo es de una voluntad narrativa. En este último caso el edificio se presenta con la metáfora de una pequeña ciudadela, caracterizada por sus torreones y organizada como un conjunto de unidades que convergen en el jardín central.

La implantación y la forma del edificio de la bodega en Santiago están determinadas por el propósito de insertar al establecimiento en una red comercial y turística al igual que ocurre en zonas vitivinícolas como las del río Mosela en Alemania o del valle del Napa en California. Para ser vista desde lejos, la obra se muestra en lo alto de una loma como un objeto aplanado, muy bien recortado sobre el fondo de una arboleda y con las ondulaciones del paisaje de viñas circundante. El sector visible —el cual contempla la zona de degustación— es en realidad sólo una parte de la totalidad de la construcción que se completa con los espacios en donde se desarrollan los procesos de producción del vino, a los que se descende siguiendo la controlada *promenade* que organiza el «espectáculo». La construcción, mayoritariamente en hormigón visto y madera, es llamativamente cuidadosa, y son especialmente destacables por su resolución y por sus proporciones las carpinterías de la zona de degustación.

El tratamiento de la penumbra y de los materiales en los sectores de bodega propiamente dicha son eficaces aunque en el límite de lo escenográfico.

La medida y el cuidado constructivo y proporcional son atributos ausentes en el caso del taller. En una pequeña superficie, aunque no sin gracia compositiva, esta construcción es una colección de lugares comunes de la proyectación contemporánea: formas ovales, ángulos agudos, cubiertas abovedadas, pies derechos inclinados. Quizás la fuerte atención puesta en la peripecia formal y los cortos tiempos de ejecución impidieron la adecuada resolución de banales problemas funcionales —por ejemplo, la acústica, el polvo, la climatización— y constructivos —la aislación hidrófuga, las dimensiones de las pedadas—, pero el efecto es de una precariedad que excede la condición de programa y que la «livianidad» de la época no alcanza para justificar.

Frente a estas excepciones, la regla es la del contenedor. Éste es un tipo de edificio que ha proliferado en las décadas recientes en todo el mundo y que se caracteriza por responder a la necesidad de variación organizativa y técnica de la producción pero también a los cambios en los procesos de comercialización, y en particular a la proliferación de los grandes centros de compras, los que exigen a su vez enormes centros de concentración y distribución de mercaderías.

En última instancia, el contenedor neutro es la expresión prolija de los antiguos galpones polivalentes; su novedad principal reside no tanto en la ausencia de cualidad y de carácter como en su tamaño: los contenedores contemporáneos son estructuras cada vez más gigantescas cuya superficie cubierta ya puede medirse en hectáreas.

Los contenedores son los rascacielos de la segunda mitad del siglo. Como nuevos tipos, estos últimos contribuyeron a la puesta en crisis del sistema clásico porque sus dimensiones, y en especial su condición vertical, eran imposibles de controlar sin romper la regla de superposición de los cuatro órdenes legitimados. Por otra parte, a diferencia de las construcciones tradicionales, en las que la articulación de la planta debía y podía quedar bajo el control de quienes conocían las pericias compositivas de la disciplina, en los rascacielos la planta pasó a ser determinada exclusivamente por las lógicas de la maximización de la renta del suelo, lo que era y es de incumbencia principalmente comercial y que, más aún, sólo podía obtenerse de manera óptima si se descartaban los condicionamientos tradicionales de la disciplina arquitectónica.

Comparamos los rascacielos con los contenedores porque también en este caso se han roto límites al menos en dos sentidos: en lo dimensional, porque si bien se trata de una tendencia en desarrollo a lo largo de todo el siglo, en los últimos años se ha multiplicado la producción de recintos de envergadura geográfica. Las dimensiones agigantadas de estos lugares escapan ante todo a la posibilidad de control visual de la totalidad, con lo cual la regla de la

sinécdoque —relación entre las partes y el todo— entra en crisis, con más fuerza todavía que en el caso de los rascacielos. Y a esto debe sumarse la ya señalada pérdida de carácter.

De modo que en estos casos la operación arquitectónica se reduce a casi nada o, si es posible, se concentra en las áreas de servicio, insignificantes en relación con la superficie total pero decisivas como interfase entre los usos del edificio y el exterior.

En los edificios que analizamos se advierte, en primer lugar, que su tamaño es relativamente pequeño, lo que de por sí les da cierto carácter anómalo, porque la forma puede todavía tener en ellos un rol, aunque sea en un registro epidérmico, no sustantivo.

Una de las expresiones más acabadas de total consistencia de la forma y la materia en este tipo de proyectos se produce en el caso en que, coincidentemente, el edificio es en sí un objeto de publicidad. Me refiero a la planta de almacenamiento de maderas. Aquí el proyecto ha incluido al conjunto de los elementos que constituyen el «galpón» definiendo con una lógica en cierta manera «arcaica» —de unidad, de relación entre las partes y el todo— un organismo de fortísima personalidad.

Es cierto que también en la compactadora de residuos se ha empleado una envolvente cuya vocación totalizadora es notable en su contexto, aunque quizás excesivamente derivativa de algunos proyectos contemporáneos (Koolhaas, Norton, Ito, etcétera). Pero en este caso la totalidad configura sólo una apariencia externa, no articulada con cualidades de la organización interior del edificio.

En oposición a este modo tradicional de concepción arquitectónica, obras como la planta de producción química y las de embotellado, depósito y distribución de gaseosas admiten la condición exclusivamente epidérmica a la cual en los contenedores se reduce la presencia de la Arquitectura. Ello con tácticas y resultados distintos. En las obras de Sabbagh arquitectos, se advierte una manifiesta vocación por «arquitecturizar» al máximo los rasgos de esa epidermis, forzando soluciones estructurales hasta la retórica o inventando perfiles futuristas y expresionistas. Tampoco aquí los autores han logrado sustraerse a la tentación por el uso de gestos a la moda —deconstructivista— que pronto comienzan a resultar datados. El problema no es sencillo desde un punto de vista teórico, y remite a la relación entre duración y transitoriedad de estos programas. Puede responderse que se trata de instalaciones que por definición deberían asumir la condición de ser efímeras, pero también es legítimo preguntarse si no hay algo que aprender de la «natural» tendencia a la neutralidad y el anonimato que caracteriza a la mayoría de los contenedores. Por otra parte, se vuelve algo reiterativo e ingenuo el construir metáforas congeladas de la velocidad y el movimiento para albergar unas actividades que en sí mismas son producto de ese frenesí de nuestro tiempo.

La embotelladora proyectada por Hevia se acerca a la casi desaparición de la Arquitectura bajo las leyes del contenedor, que se diferencia de otros edificios similares de resolución puramente técnica por la exhibición externa de las estructuras y por el atrevido pero cuidadosamente distribuido empleo del color.

La envasadora y distribuidora de cosméticos fue concebida en el mismo registro, aunque conviene destacar su austeridad de medios expresivos. En este caso, el blanco es el color dominante, lo que permite construir una muy matizada banda espacial en el contorno del contenedor mediante elementos de distintas dimensiones y texturas, aplicando grillas y planos en una operación que, si no es pretenciosa ni retórica, posee, quizás por ese motivo, el mérito del equilibrio.

Una transformación del mecanismo de ventilación en material arquitectural ha concentrado la atención de los creadores del establecimiento de productos químicos con un resultado destacable por su economía de recursos. Valiosa en sí misma, la operación podría haber prescindido del recurso retórico, una vez más, de los pies derechos inclinados.

Ni en la maderera proyectada por Cruz, ni en la planta de San Luis, ni en la viña concebida por Del Sol, la neutralidad técnica del contenedor es afectada por una intencionalidad arquitectónica global, por aditamentos o por el tratamiento singularizado de su epidermis. En estos casos el contenedor coexiste con una estructura relativamente autónoma en la cual se distribuyen los locales de apoyo (oficinas, recepción, comedores, etc.) y se concentra la vocación representativa.

Del Sol no oculta la condición de galpón de su programa y fija su atención en la búsqueda de calidad en las construcciones interiores. Por el contrario, Cruz construye una estridente peripecia formal externa que se opone a la contundente neutralidad del contenedor. Es cierto que su «arquitectura» actúa como una piel, pero esta piel tiene aquí espesor espacial y se presenta más bien como una adherencia en escala con las grandes dimensiones del galpón. La fuerza de la estructura industrial provoca, igualmente, que el espacio creado por Cruz se cierre sobre sí mismo en contorsiones interiores de una intensidad barroca.

La respuesta del grupo liderado por Zechetto se orienta, en cambio, hacia una monumentalización de las estructuras de interfase; y consigue, en este sentido, un resultado eficaz con medios que logra controlar.

4.

Como conclusión, nos preguntamos si existe algo que podríamos llamar «Arquitectura industrial» o al menos si se trata de un tema sobre el cual es posible reflexionar.

Y aquí no me refiero a los límites epocales del concepto de industria que he recordado más arriba, sino que me pregunto sobre la especificidad disciplinar de esta designación. Dicho de otro modo: ¿confiere el adjetivo al sustantivo una cualidad que permite pensarlo con algún grado de autonomía?

Los casos que hemos analizado pueden ser referidos a los dos polos de la enunciación. En un extremo hay productos fuertemente condicionados por la industria y determinados débilmente por la Arquitectura. En el lado opuesto también hemos visto casos en los que la Arquitectura somete a sus lógicas la totalidad de las operaciones. Pero en ambos extremos los adjetivos son innecesarios porque se obtiene sólo «industria» en el primer caso y «Arquitectura» en el segundo.

Creo que el campo de exploración intermedio es de sumo interés. Siempre es posible agregar pequeñas piezas de «Arquitectura» a edificios industriales neutros, pero me parece que existe además una zona específica de reflexión. Ésta supone determinar sin voracidad, pero de manera apasionada y con exactitud, cuál es el espacio que queda para la construcción de formas cultural y voluntariamente expresivas que al mismo tiempo estén en condiciones de sumarse como segundas o terceras voces al bajo continuo y poderoso de las gigantescas naves contemporáneas, una operación que requiere, entre muchas otras cosas, poner en cuestión el concepto clásico de unidad, avanzar más allá de la banalidad publicitaria, plantearse el nuevo rol de estas instalaciones dentro del tejido metropolitano y aceptar, en contraste, que igualmente puede descubrirse densidad de sentido en el modesto espesor de una piel.

Nota

¹ Subercaseaux, Bernardo: *Chile ¿Un país moderno?*, Girona, 1996.

*Showroom
Moro,
Santiago,
Chile.
Acuña,
Irrarázabal.*



*Industria Forestal
Centromaderas,
Santiago, Chile.
José Cruz Ovalle.*





*Planta de
Envases Central,
Santiago, Chile.
Sabbagh,
Sabbagh,
Bonomi.*



*Planta de
tratamiento de
aguas servidas,
Santiago, Chile.
Peñafiel, López,
Noél.*

Capítulo 14.

Cinco figuras

Estudio MSGSSS

(Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Sallaberry)

El estudio MSGSSS estuvo conformado de distinta manera a lo largo del tiempo. Puede decirse que comenzó en 1956 con trabajos en colaboración de Justo Solsona y Josefa Santos (ambos nacidos en Buenos Aires en 1931). A partir de 1960, la inicial asociación con Santos se amplió a los aún no graduados Flora Manteola y Javier Sánchez Gómez (ambos nacidos en Buenos Aires en 1936). En 1966 se agregaron al Estudio: Ignacio Petchersky (Buenos Aires, 1944–1971) y Rafael Viñoly (nacido en Montevideo en 1944), también todavía estudiantes. En 1976 se sumó Carlos Sallaberry (R. Viñoly dejó de integrar el Estudio en 1979, año en que emigró a los Estados Unidos).

Flora Manteola y Javier Sánchez Gómez son profesores en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires; ambos, así como Josefa Santos, han actuado con frecuencia como Jurados en concursos de Arquitectura. Carlos Sallaberry es decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo (Buenos Aires) y ha tenido a su cargo el Departamento de Diseño del Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Justo Solsona ha sido y es el líder del grupo y quien ha tenido una mayor actividad cultural pública además de su participación en el Estudio. Solsona es la figura con la cual el Estudio suele ser identificado. Se graduó como Arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la UBA en 1956, y actuó en la

misma Casa como jefe de Trabajos Prácticos de Composición y Teoría de la Arquitectura durante dos años. En 1960 obtuvo la cátedra de Composición Arquitectónica como profesor adjunto y ejerció la misma hasta su renuncia en 1966, como protesta contra la intervención a la Universidad por parte del gobierno militar. En la misma Facultad tuvo a su cargo la Secretaría Académica entre 1958 y 1960. Luego de varios años de desvinculación de la Universidad, Solsona retornó a ella en 1974, al ser designado como profesor titular de Diseño Arquitectónico. En 1976 la nueva intervención prescindió de sus funciones. Junto con Díaz, Katzenstein y Viñoly, en 1977 fundó los «Cursos de Arquitectura», luego conocidos como «La Escuelita», en los que actuó hasta su cierre en 1982. En ese año obtuvo la cátedra de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, de la cual ha sido profesor titular, desempeñándose actualmente como profesor consulto y director de la Maestría en Diseño Arquitectónico Avanzado.

Rasgos de estilo

La obra de MSGSSS es una de las más significativas y representativas de la Arquitectura argentina de las últimas décadas. Significativa, por el excepcional volumen proyectado y construido y por su calidad arquitectónica, reconocida nacional e internacionalmente. Representativa, porque por los temas y las estrategias proyectuales desarrolladas ha sido eco y al mismo tiempo modelo para su generación y las que le siguieron.

Surgida como producto de la crisis de las fórmulas más reductivas y al mismo tiempo más ilusoriamente protagonizadas del Urbanismo de la Carta de Atenas y de la paralela puesta en cuestión de las teorías racionalistas más radicales—expresadas por la estética tecnológica de Maldonado y por los postulados funcionalistas de Acosta—, la trayectoria de MSGSSS comenzó como la búsqueda a tientas de una salida, de una alternativa. Sin tener importantes bases políticas, sociales o familiares para la constitución de una precisa cartera de clientes, y sostenida por una gran pasión creativa y por los talentos individuales que fueron articulándose en la Oficina, esa búsqueda fue ante todo desprejuiciada y en cierto modo pragmática. Así, la obra fue destacándose de las de otras oficinas, pudiéndose identificar, en principio, por lo que no fue: ni una puesta en práctica de un «estilo» o de respuestas seguras y probadas, ni un variado conjunto de respuestas para un grupo más o menos homogéneo, nacional o internacional, ni el *exploit* creativo coherente de un único creador, ni una introvertida, torturada y concentrada persecución de metafísicas interrogaciones.

La obra de MSGSSS se colocó en un plano difícil de encontrar en otras latitudes. Producto de las demandas de una de las metrópolis del planeta, trató de

aceptar los programas de gran dimensión y complejidad y los encargos públicos y privados simultáneos con que funcionan las grandes oficinas comerciales. Pero, a diferencia de otros países de mayor desarrollo y complejidad, en los que el *manager* se separa del *scholar*, la pequeña dimensión relativa de Argentina determinó que ambas figuras trataran de integrarse. Por ese motivo, distinto al académico de esos otros países, que experimenta en la relativa tranquilidad y contención de su cátedra o sus pequeñas obras o dibujos, la obra de msgsss se caracterizó porque su experimentalismo se instaló de lleno, exponiéndose, en obras de gran impacto social y cultural. Carente de una elaboración teórica paciente, fue guiada de modo pragmático, dando la impresión de estar librada casi sin rumbo propio a los impulsos siempre cambiantes del debate. Sin embargo, si esta apreciación es correcta en algún sentido, no lo es en totalidad: pese al eclecticismo y los cambios, y aunque más adelante comprobemos varias etapas en su desarrollo, pueden descubrirse preocupaciones constantes, no siempre manifestas explícitamente, que, identificándolas, recorren la obra desde sus inicios hasta la actualidad como marcas de estilo. Estos particulares y constantes rasgos son: la creatividad, la recreación del programa, la claridad de planta, la espacialidad difusa, la fusión con el suelo, el uso de la diagonal explícita.

1. La creatividad

Toda la obra de msgsss se caracteriza por la búsqueda de soluciones inéditas a los problemas abordados. En los primeros tiempos esta voluntad fue entendida como una estrategia proyectual en sí misma y postuló con una singularidad permanente el enunciado radical del principio de *tabula rasa* expresado por algunos sectores de las vanguardias. Puede comprobarse, no obstante, que, si bien se mantuvo la voluntad de experimentar en cada caso nuevas formas y propuestas compositivas, con el tiempo los caminos elegidos han ido variando del modo en que se analizará más adelante.

2. La recreación del programa

La manipulación del programa de necesidades es una de las constantes más sustantivas en la obra de msgsss. En la mayor parte de los casos la obra surge como el resultado de una puesta en cuestión del organigrama más elemental, buscándose nuevas agrupaciones posibles de las funciones, o de trastocar los lugares y las características habituales para las mismas. El resultado formal total lleva así inicialmente una fuerte determinación programática. Buenos ejemplos de ello son proyectos tan diversos como la propuesta original para el edificio de la Unión Industrial Argentina, la casa Oks y el Centro Cívico de Amsterdam. En el primero, la agrupación de una serie de actividades particulares de representación y servicios en el sector superior de la torre permitió configurar un remate inusitado; en la segunda, el empleo de la circulación como galería

de pinturas dio sentido especial a la iluminación cenital y animación de un sector de otro modo inerte de la casa; en el tercero, la decisión de distribuir las oficinas en barcasas sobre los canales indujo a imaginar una plaza de agua con funciones fijas de «atraque» para las mismas.

3. La claridad de planta

Herencia de la influencia académica francesa tanto por la vía directa de la enseñanza oficial como por la indirecta de Le Corbusier, de peso decisivo en buena parte de los arquitectos modernistas argentinos, la clara organización de las plantas es otra de las constantes en la Arquitectura del MSGSS. La condición de «claridad de planta» debe entenderse como el reconocimiento de una autonomía del orden geométrico de la planta en la composición de la totalidad de la obra: de ese orden, que puede estructurarse según leyes planas, se hace depender esa constitución total.

4. El espacio difuso

La premisa del espacio difuso es una consecuencia de un largo debate que tuvo su momento de mayor densidad a comienzo de la década del '50. Su principal propagandista fue Bruno Zevi, quien visitó el país en ese momento. Esta idea supone que el protagonista de la obra de Arquitectura es el espacio mismo, de lo cual se derivan tres condiciones: la primera es la disolución de los límites de los recintos; la segunda, la de un especial interés por la proyectación en corte; y la tercera es la devaluación de la materialidad concreta de la obra en la medida en que es considerada como subordinada al efecto espacial. Proyectos fuertemente caracterizados por su espacialidad son los que constituyen la serie de sucursales del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Éste se trata de un caso típico en el que las condiciones tectónicas de la envolvente se desmaterializan mediante el empleo de un solo material de revestimiento: el ladrillo de vidrio, que contribuye a la «disolución» espacial.

5. La fusión con el suelo

Cuando se ubican en un contexto de gran densidad construida, los edificios proyectados por MSGSS suelen procurar destacarse como objetos autónomos. Sin embargo, al tener que afrontar temas en los que el entorno se libera y el objeto podría presentarse en su autonomía total, la estrategia elegida frecuentemente es la de fusionarse con el suelo. No se trata de un organicismo por el cual la Arquitectura alude a los procesos naturales vitales, botánicos, biológicos: las arquitecturas de MSGSS parecen preferir en este caso las condiciones de la Geología, y sus constantes son las grietas, las laderas, los túmulos, los cráteres, como lo ejemplifican desde el proyecto del Parque Saavedra (1965) hasta el de las oficinas de la fábrica FATE (1985) pasando por la planta de ATC (1978).

6. La diagonal explícita

Se trata de un típico rasgo de estilo. Existen en la obra de msgsss ejemplos de composición diagonal no explícita, pero lo que más la caracteriza es su materialización. En ocasiones, mediante la diagonal se define simplemente un triángulo como base de la composición: es el caso del auditorio de Mar del Plata (1966); en otros casos, la diagonal se establece como eje de simetría de la planta, como en la sucursal Flores del Banco Municipal (1971); con frecuencia la diagonal estructura el corte del edificio, como en la casa Oks o en ATC; uno de sus usos más habituales se produce con la liquidación de las aristas de los paralelogramos definiendo las más de las veces octógonos en planta como en los proyectos de Piedrabuena (1974), la Escuela «Goethe» (1987) y el Banco de Corrientes (1970); o en corte, como en la Casa Matriz del BM (1968), el local de Modulor (1971), y Cenard (2001).

Periodización

En la obra del msgsss pueden distinguirse cuatro períodos: 1957 a 1967, 1967 a 1972, 1972 a 1980, 1980 a la actualidad.

Primer período: 1957 a 1967

En esta primera década se produce la constitución y preparación del funcionamiento estable y articulado del Estudio con la presencia de los seis miembros que también protagonizarían el período siguiente: Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly.

Como se ha visto, Justo Solsona desarrolló en los primeros años de este lapso considerado actividades independientes o en asociación con otros colegas. Esta etapa se caracteriza por la fuerte voluntad de romper con el riguroso «racionalismo» del modernismo de comienzos de la década. Las influencias que más se destacan son: las teorías del Team X, especialmente en lo referente al cambio y la flexibilidad, y las arquitecturas de los *form givers* norteamericanos y japoneses. La generación de una «nueva forma» se busca primordialmente mediante la manipulación del programa y en ocasiones se apela a grandes gestos totalizantes, como en el Proyecto de la Biblioteca Nacional (1962), la casa Sierchuck (1964), la Iglesia de Laprida (1960) o la piel prefabricada de la fábrica FATE (1964). Pero en la mayor parte de los casos la obra se resuelve con elementos tradicionales —vanos, losas, columnas, muros— compuestos con equilibrio. En general, los encargos que en esta etapa consiguen construirse provienen de familias, consorcios de vivienda o pequeñas empresas, aunque se obtienen primeros premios en varios concursos que permiten una vinculación con las demandas del Estado o asociaciones intermedias.

Los proyectos más destacables son: tres torres en La Boca (300 viviendas de 2 y 3 dormitorios); un conjunto construido con piezas prefabricadas con rotación de las plantas sobre un ingenioso sistema estructural de columnas hongo; las casas en Santa Teresita, una aproximación al vocabulario «mediterráneo»; las oficinas para la Empresa de Energía de Córdoba, desarrolladas bajo una gigantesca cubierta de vidrio (1966); la sede de la Asociación Odontológica Argentina (1966, 3.400 m²); el Parque Saavedra (1965, 8 ha) y la ampliación de la Cámara de Diputados de la Nación (1966, 45.000 m²).

Segundo período: 1967 a 1972

Aquí se produce la expansión del Estudio. En el transcurso de estos años se lleva al límite la estrategia de innovación radical en la interpretación de los programas y la generación de la forma.

Entonces resulta evidente la fuerte influencia de la Arquitectura *pop* (Archigram) y la Arquitectura de sistemas, del metabolismo japonés —por ejemplo, en el conjunto Rioja (1969)—, la Arquitectura inglesa y de origen norteamericano, como en el caso de Sert y, particularmente, de Louis Kahn, cuya expresión más clara es el Banco de Corrientes (1970).

El período puede abrirse con el proyecto para el City Hall de Amsterdam (1967) y cerrarse con el de remodelación del Centro de Santiago (1972).

La construcción de la serie de Bancos Municipales permitió experimentar los criterios ensayados en el período anterior insertando una operación de escala urbana. Obtenida por concurso, la construcción de la UIA parecía estar en condiciones de demostrar que el *shock* programático y formal podía verificar su efectividad aún en edificios de gran magnitud, y en la serie de proyectos de hospitales —especialmente en el de Pediatría— o en el Centro de Santiago podían imaginarse a punto de ser alcanzados los objetivos de un sistema de máxima flexibilidad y cambio subordinados a un riguroso orden macroestructural. La realidad, o algunos traspiés por movimientos excesivos, como la magnífica pero inconstruible «larva-instrumento» del *Auditorium* de Buenos Aires (1972), demostraron que, al menos en Argentina, parecía necesario morigerar tanto optimismo.

De todos modos, en esa etapa la oficina de MSGSSS se colocó en el centro de la atención nacional y atrajo incluso el interés de medios internacionales como *Domus* o *L'Architecture d'Aujourd'hui*.

El volumen de obra aumentó de manera decisiva y con ello se hizo más compleja la organización del Estudio, cuya creatividad constante requería la incorporación de un *staff* igualmente creativo en el que se formaron numerosos cuadros de la generación siguiente, como Borghini, Minond y Lier. Esa complejidad y magnitud darían las bases para la constitución de un diverso tipo de encargo, promovido en este caso de manera privada por grandes empresas vinculadas a la construcción.

Además de las ya mencionadas, otras obras significativas de este período son la casa Oks (1969), el conjunto Acoyte (1969, 410 viviendas) y la costanera de Posadas (1970).

Tercer período: 1972 a 1980

A raíz de las experiencias de la etapa anterior, la obra del MSGSSS parece consolidar una estrategia proyectual de mayor cautela. Siguen estando presentes las constantes ya señaladas, pero se nota una preferencia por las geometrías nítidas y con ello un abandono de la radical flexibilidad experimentada anteriormente y se manifiesta una modalidad compositiva que puede caracterizarse como «de corrosión de la forma». La misma consiste en el empleo de una forma relativamente pura como contenedor general del programa para luego trabajarla extrayendo partes, a la manera de la escultura sobre piedra. Se descarta de este modo la idea de creación *ex novo* casi absoluta que dominara en las primeras décadas del Estudio y del experimentalismo radical se pasa al ejercicio de una suerte de crítica de la forma. Este procedimiento es común a obras de programas diversos como Papel Prensa (1975), el edificio para la CASFPI (1974), el de Bolívar y Moreno (1977) o la casa en Belgrano (1978).

En estos años se nota especialmente la influencia de la Arquitectura japonesa, los grandes estudios norteamericanos como Dinkeloo y Roche, y algunos trabajos no son ajenos al minimalismo de Aldo Rossi. Esto último se advierte, entre otras, en la casa en el Tigre (1976) y en la segunda versión del Banco de Italia (1977).

A diferencia de la etapa anterior, las grandes torres de oficinas se presentan con una rotunda definición estructural y con una geometría neta, como en los edificios Prouban (1977) y las oficinas en Catalinas Norte (1972).

Asimismo, son característicos el proyecto y la construcción de grandes conjuntos de vivienda. Entre los primeros, es destacable por su magnitud el de Benavídez (1975, 100.000 habitantes), y entre los segundos, los de Aluar (1974, 70.000m²) y Piedrabuena (1974, 2.100 unidades). En casi todos los casos se trata de agrupaciones en torno a patios definidos por tiras continuas de traza ortogonal, en las que siguen presentes principios originados en las teorías debatidas por el Team X.

La mayor cautela proyectual que se percibe en este período es directamente proporcional a la magnitud de los encargos. A las obras obtenidas por concurso se agregan las de grandes empresas o instituciones, la intervención de importantes grupos constructores y el encargo directo por parte del Estado de obras significativas de carácter nacional. Producto de este último tipo de comitente fueron algunas de las más notables creaciones de entonces, como la sede de ATC (1978) y del estadio de fútbol de la ciudad de Mendoza (1978).

Cuarto período: 1980 a la actualidad

Los cambios que se ven en los trabajos producidos parecen tener orígenes diversos. En alguna medida son consecuencia del desarrollo de características que comenzaron a advertirse en la etapa anterior, pero a esto se agregan otros factores. El primero es la desaparición casi total del procedimiento del concurso público nacional; el segundo, la paralela reducción de las inversiones en vivienda masiva y en general en la construcción. El optimismo proyectual y el radical experimentalismo que caracterizaron en sus comienzos la obra del MSGSS se trastocaron en una especie de introversión, un repensar temas transitados y un cada vez mayor cuidado de aquello que en un principio había jugado un rol subordinado: la cualidad constructiva de las obras. En este período, la síntesis geométrica se hace dominante, ya no para ser sometida al proceso de corrosión que hemos descrito sino para instalarse de manera contundente. Sin embargo, aunque la preocupación por la materialidad se ha tornado primordial, la obra de este momento se caracteriza por un mayor eclecticismo. Por un lado, se observa un gusto por los volúmenes plenos e incluso por cierto conservadurismo constructivo (Escuela «Goethe» (1987), ING (2002), casa Madanes (1986), Palacio Alcorta, Silos de Dorrego) y, por otro, se advierte la preferencia por dar protagonismo a las soluciones técnicas (Aeropuertos Argentina 2000, Complejo Natatorio en Mar del Plata, Cenard, estaciones de trenes, sucursales Banco Hipotecario) especialmente metálicas, apuntando a conseguir un estandar que el Estudio ha bautizado «*high-tech* sudamericano». Entre una y otra tendencia, la búsqueda formal ha recorrido una tercera alternativa consistente en un texturado de los volúmenes a partir de un tratamiento de aventanamientos, balcones, retiros e instalaciones de servicio inspiradas (lejanamente) en los rasgos del modernismo académico local (conjunto Nuevos Aires, Torres Plaza Las Heras).

Rogelio Salmona

Nacido en Bogotá en 1929, Salmona se fue de su país luego de la revuelta de 1948 y trabajó en el estudio de Le Corbusier entre 1949 y 1958, en París, ciudad en donde asistió a los cursos de Sociología del Arte brindados por Pierre Francastel en la «École des Hautes Études en Sciences Sociales». A su regreso a Colombia, se graduó como arquitecto tardíamente, a los 33 años, en la Universidad de los Andes. Salmona recibió el Premio nacional colombiano de Arquitectura en 1977 y expuso sus trabajos en numerosas oportunidades y sitios, entre los que se destaca el Centro «Georges Pompidou» (1981).

Sus obras más importantes son el conjunto de viviendas El Polo (1959), el Banco Hipotecario Colombiano (1960), el Colegio de la Universidad Libre

(1961), el complejo de la Fundación San Cristóbal (1964), el complejo residencial en Timiza (1967), las Torres del Parque (1968), el edificio El Museo (1970), el edificio del Automóvil Club de Colombia (1972), el complejo Alto de los Pinos (1976), la casa Franco (1978), la casa de huéspedes ilustres de Colombia (1980), el Museo Quimbaya (1984) y el Archivo Nacional (1990).

Salmona es, sin duda, uno de los arquitectos latinoamericanos más prestigiosos y universalmente conocidos de las últimas décadas.

A pesar del acentuado interés por el orden geométrico que caracteriza el último período de su obra, y de los trazos modernistas de sus trabajos juveniles (ventanas corridas, techos planos, volúmenes puros), ésta se consolidó como reacción a la influencia del Le Corbusier más radical e internacionalista, orientada a destacar los problemas ligados al lugar, a los materiales y tradiciones locales y a las pulsiones no racionales, trazos que, en rigor, también caracterizaban la reacción del propio maestro suizo en esos mismos últimos años de su carrera.

La producción de Salmona revela además su interés por cierta Arquitectura inglesa de los años '60, por las creaciones de Alvar Aalto, Louis Kahn, Hans Scharoun y Frank Lloyd Wright. Estos rasgos se combinan con una de las tradiciones constructivas colombianas desarrollada especialmente en el siglo XIX y que se destaca por el empleo masivo de ladrillo a la vista.

Con el tiempo, estos múltiples intereses llegaron a condensarse en un modo notablemente personal de dominio de sus medios expresivos. Así, es especialmente destacable el paso de una lógica ordenadora basada en una grilla subyacente ortogonal a otra sostenida por ritmos y órdenes radiales. Estos dispositivos geométricos abstractos se articulan con un uso sensual de los materiales, un extraordinario sentido de la relación obra/paisaje y un sensible empleo de la luz.

Producto de ese excepcional dominio de sus medios expresivos, entre sus obras sobresalen muy especialmente las Torres del Parque en Bogotá y la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena, dos de las piezas más importantes con las que la América Latina ha contribuido a la cultura arquitectónica moderna.

Las Torres constituyen un complejo residencial de alta densidad (1.840 habitantes por ha), situado en una colina de Bogotá. Su forma circular y su implantación y organización orgánica rechazan —como dijimos— la geometría de malla modular ortogonal a la vez que hacen eco al cilindro de la Plaza de Toros adyacente, mientras que su organización espacial en terrazas consigue que los edificios funcionen también en consonancia con las montañas que le hacen de fondo.

La Casa de Huéspedes Ilustres es un homenaje, al mismo tiempo, a algunas tradiciones del habitar latinoamericanas (las galerías, los patios, los ambientes recogidos), al paisaje edificado preexistente (el fuerte de la época colonial que crea un condicionamiento en el uso de la piedra) y al paisaje natural, dominado por el horizonte marino, frente al cual el edificio reacciona mimetizándose hasta casi desaparecer y transformándose él mismo en roca y promontorio.

De todos modos, la delicada y a la vez potente conformación no ortogonal dominada en algunos casos parece haber dado lugar, a partir de la Casa de Huéspedes Ilustres, a una mucho más rígida aplicación de geometrías presuntamente derivadas del pasado histórico hispano/árabe, llevada en ciertas situaciones al límite de la saturación. El complejo Alto de los Pinos es una exasperada deconstrucción plasticista de volúmenes cúbicos que propone como tema principal, pero a escala reducida, el efecto de las terrazas en la Torres. En el Museo de Quimbaya, las combinaciones de patios compuestos en diagonal, experimentadas antes en la Casa de Huéspedes, alcanzan resultados aún controlados pero revelan una insistencia en un camino que no parece estar dando lugar a nuevos enfoques que recuperen sus cualidades más valiosas.

James Walter (Jimmy) Alcock

Nacido en Caracas en 1932, Alcock estudió Química en la Universidad de Cambridge (Inglaterra) entre 1949 y 1952 y se recibió de arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela en 1959. Colaboró con Alejandro Pietri en el proyecto del Parque del Este y con Roberto Burle Marx. En 1958 formó parte del grupo que ganó el concurso del Parque de las Américas, también en aquella ciudad. En esos mismos años colaboró como asociado de José Miguel Galia en el proyecto de los parques de San Felipe y Urachiche, en el Estado de Yaracuy, hasta que finalmente, en 1962, abrió su propio estudio en Caracas.

Sus obras más importantes, construidas en su casi totalidad en Caracas, son: la casa Alcock I (1962), los edificios Univel (1963), Altolar (1965), Deaco (1967), el hotel Holiday Inn (1970), la cúpula del Poliedro (1972), el hotel Jirahara (1972), el hotel Hilton (1972, Barquisimeto), el centro comercial Las Mercedes (1975), la casa Riberena (1976), el edificio Pequiven (1976), el edificio Parque Cristal (1977), la casa Bottome (1987) y la casa Fischer II (1987).

La Arquitectura de Alcock es reconocible a lo largo de un extenso período como resultado de su vinculación con los debates a los que asistió durante los años de su permanencia en Gran Bretaña. El análisis de las rigideces del Estilo Internacional, la búsqueda de contactos con la Arquitectura popular, pero también el redescubrimiento de las posibilidades plásticas del clacismo, nutrieron sus trabajos especialmente en el primer tramo de su carrera.

Estas tendencias iniciales se articularon más tarde con el estudio e interés por los materiales, que Alcock llevó adelante junto a José Miguel Galia. Equipado de este modo, cuando en los años '80 el debate neorregionalista adquirió su mayor intensidad, Alcock estaba en condiciones de una recuperación no literal, sino medida, de los climas espaciales y las texturas características de las

construcciones vernáculas de su país. En varios de sus trabajos esa articulación alcanzó un equilibrio sutil.

Un dominio técnico poco habitual ha hecho posible buena parte de sus arquitecturas. La cúpula del Poliedro en aluminio realizado en Caracas (1972) desciende directamente de las creaciones de Buckminster Fuller. El edificio Parque Cristal (1977), proyectado con Romaldo Giurgola, presenta características constructivas que le permitirían coexistir sin diferencias con organismos similares en Houston o Chicago.

El hecho de que algunas de estas realizaciones sean contradictorias respecto de otras en las que prevalece —como se decía más arriba— una evidente celebración de las formas del artesanado vernacular, se debe sólo en parte a la posición algo ecléctica de Alcock. Prescindiendo de los cambios culturales en relación con el regionalismo y de las obvias diferencias de escala, de tema y de contexto, si se observan casos extremos como la casa Alcock II y el mismo Parque Cristal puede notarse no solamente que en ambos casos la construcción se organiza en torno a patios sucesivos, sino también cómo, con medios técnicos tradicionales en el primer caso, y acudiendo a otros extremadamente sofisticados en el segundo, es evidente un atento trabajo en la construcción de los paramentos perimetrales, con una muy precisa comprensión de las condiciones de clima y lugar. Éstas son preocupaciones constantes en su obra.

Otro de los rasgos que la caracterizan es el marcado contraste entre la geometricidad a la que hemos hecho referencia y el tratamiento de los elementos naturales y de la luz.

Ese contraste, determinado por su juvenil vocación por el diseño del paisaje, alcanza en algunas ocasiones, como en las casas Alcock I y Bottome y el edificio Altolar, resultados de una gran sugestión y calidad.

El gusto por la nitidez geométrico-volumétrica se manifiesta de diversas maneras: en algunos casos mediante la adopción de volúmenes prismáticos, con plantas cuadradas que exhiben ángulos nítidamente marcados, lo que se verifica en la serie que inicia con la casa Alcock, pasando por el edificio Deaco, la torre Las Mercedes, el edificio Pequivén, y culmina con el Parque Cristal.

En otros casos, Alcock ha explorado la explícita desestructuración de las geometrías cúbicas a través de cortes o aplastamientos que dan por resultado romboides. Éste es un procedimiento que puede advertirse en el edificio Univel y que se ve también en las casas Ribereña, Bottome y Fisher II.

Con todo, el material que parece más afín a sus potencialidades creativas es la luz tropical. Pocos arquitectos han sabido tratar de modo tan variado y sutil las penumbras, los medios tonos, los reflejos en muros y piedras e igualmente la danza de sombras de las hojas y los fustes de la extraordinaria vegetación de Venezuela.

Las casas que Alcock proyectó y construyó le permitieron experimentar numerosas variantes de este tema, lo cual ha llevado asimismo a grandes di-

mensionen en edificios como el hotel en Jirahara y sobre todo en el que, a mi juicio, es su obra más destacable: el edificio Altolar.

Rafael Iglesia

A pesar de haber contribuido con algunos aportes singulares a la cultura arquitectónica de la modernidad con edificios muy conocidos, como el del Banco de Londres de Testa y SEPRA y algunas obras del estudio liderado por Justo Solsona en la década del '60, Argentina se ha caracterizado por una producción sobria, basada en el ejercicio de pericias proyectuales consolidadas, más interesada por la eficacia profesional de sus resultados que por afrontar la incertidumbre de posiciones críticas. Como no podía ser de otro modo, estos rasgos suponen una inclinación conservadora y escasamente orientada a las estridencias, los quiebres radicales o las búsquedas de nuevos caminos.

No hay dudas de que esa sobriedad es altamente apreciable a la hora de construir paisaje urbano, y esto se comprueba en las principales ciudades del país, cuyo desorden puede atribuirse a la irregularidad de las administraciones pero rara vez a los excesos de los arquitectos, los cuales prefieren refugiarse en fórmulas probadas. Y no es menos cierto que, no obstante este beneficio, esa misma cultura arquitectónica no es demasiado atractiva a la hora de buscar creatividad, capacidad de apertura y valentía intelectual.

El derrumbe institucional, económico y social que afectó al país en la segunda mitad del siglo xx acentuó esa tendencia conservadora, de manera que en los años recientes, retraídas aún más las oportunidades de construcción debido a la crisis, escasos segmentos de lo hecho o ideado emergen por sobre una generalizada chatura. La contracara favorable en este caso es que las mismas causas evitaron la proliferación de bazofia posmodernista o las descuaajeringadas peripecias deconstructivistas, por lo que en su mayoría las obras destacables en el ámbito local en este período no han ido más allá de la réplica de los modelos de circulación internacional más consagrados y seguros.

Por eso, en zonas marginales respecto del *establishment* de la disciplina, y probablemente como producto de la consolidación y libre funcionamiento, de las instituciones y actores de la sociedad civil, es donde han comenzado a aparecer algunos signos que indican que esa tendencia dominante podría revertirse.

Los trabajos de Rafael Iglesia que aquí se presentan constituyen uno de esos signos esperanzadores, porque esta obra no es únicamente el resultado de sus propios méritos sino un emergente en el que maduran al menos dos «series» culturales argentinas. Es, en otras palabras, el resultado de un proceso colectivo; y que así sea es lo que permite sostener esa actitud esperanzada además de aportar algunas claves que deben ser tenidas en cuenta a la hora de introducirse en ella.

Una de estas corrientes, específicamente arquitectónica, tiene que ver con la larga historia del empleo del hormigón armado en el país, una historia que comienza con las investigaciones pioneras de Domingo Selva a fines del siglo xix y tiene hitos memorables como el rascacielos Kavanagh (entonces la más alta estructura de este tipo en el mundo), el estadio del Club Boca Juniors, el ya mencionado Banco de Londres y América del Sur y, de hace casi una década, el magnífico Museo Xul Solar, para citar sólo los más notables. De enorme creatividad técnica y plástica, sumamente compleja, ésta es una larga historia construida por una comunidad profesional y cultural que no es posible soslayar aunque, lamentablemente, en este breve espacio sólo nos limitaremos a mencionarla.

A esta primera «serie» diacrónica se agrega una segunda sincrónica, esto es, de despliegue espacial y no temporal. La obra de Iglesia no tiene lugar en Buenos Aires sino en Rosario, la ciudad argentina que le sigue en tamaño. Cabe recordar que Rosario tampoco es capital de su provincia: su importancia se basa principalmente en su rol como decisivo nudo de transporte en la relación entre la Pampa húmeda y el mundo. La ciudad es un puerto de ultramar en pleno río Paraná, y esa condición le ha dado desde sus comienzos como un caserío (nunca fue formalmente fundada) una extraordinaria dinámica, que disfruta por añadidura de la ausencia de una gran burocracia. Rosario es, como Barcelona, como Chicago (con la que siempre se la ha comparado por muchos motivos), (¿quizás como Guadalajara o Monterrey?) una ciudad con gran autonomía cultural, de las muy pocas en Argentina que se conectan con el mundo de manera directa, sin pasar por la Capital Federal.

Fito Páez, un artista seguramente conocido por muchos jóvenes latinoamericanos, talentosos escritores como Juan Martini y el además dibujante Roberto Fontanarrosa, y también artistas de la talla internacional de Lucio Fontana, en otra época, son producto de ese humus. Así, mientras que en los años recientes la cultura arquitectónica en Buenos Aires, o en menor intensidad en Córdoba, ha estado ceñida y limitada por las condiciones que mencionamos, en Rosario se ha desarrollado un clima de debate muy rico, tanto a nivel de la administración de la ciudad como en cuanto a la Facultad de Arquitectura o a la propia sociedad a raíz de la iniciativa, entre otros, del «Grupo R» (del cual Iglesia forma parte), promotor de la presencia de arquitectos como Luis Peña Ganchegui, Antonio Ortiz, Eduardo Souto de Moura, Will Arets, Jan Henriksson, Jens Arnfred y Gonçalo Byrne, entre muchos otros. Asimismo, expresión de ese clima cosmopolita y de su vocación de autonomía cultural, Rosario ha convocado a algunas de las más importantes figuras del ámbito internacional, como Oriol Bohigas, Rem Koolhaas, Enric Miralles y Álvaro Siza, a la hora de realizar algunas construcciones públicas significativas.

El cruce de esas dos series genera, y a la vez es iluminado, por el brillante trabajo de Iglesia. Brillante y al mismo tiempo de una buscada y natural opa-

cidad, por cuanto su aparente sencillez oculta un pensamiento sofisticado y complejo. Los suyos son trabajos de escala modesta que aceptan incluso —como ocurre con recientes intervenciones para un parque de diversiones— contextos bizarros. Pero lo que sorprende es la capacidad de reverberación que alcanzan, precisamente, a partir de materiales y dimensiones limitadas; y por eso mismo su obra constituye una lección para quienes deben operar en condiciones similares, ubicadas en el polo opuesto a la sobreabundancia de medios y de discurso de la mayor parte de la producción dominante en el panorama internacional.

Sostuve en otra oportunidad que, a mi juicio, en las condiciones del mundo contemporáneo, la relación entre las obras y los medios empleados para producirlas no es ajena al grado de conciencia que se tiene acerca de la miseria y el dolor de la inmensa mayoría de quienes lo habitan. Nadie ignora que ningún gesto individual supone solución alguna para esas penas, pero no es menos evidente el cinismo o la indiferencia moral de quienes parecen disfrutar de los festines formalistas, tecnológicos y comunicativos sin que su obra manifieste la menor solidaridad, preocupación o al menos dudas sobre la propia responsabilidad. La antimodernista separación que ha liberado a la forma de toda ligazón con los contenidos pareciera haber dado a muchos arquitectos la mejor excusa para justificar su propio egoísmo y el de las comunidades a la que les ha tocado en suerte pertenecer.

La austeridad de medios practicada como lo hace Iglesia es un modo de denunciar, al menos, que este tema existe, es decir, que el derroche sigue siendo, a cien años de la proclama *loosiana*, un «delito». Podrá decirse que esa austeridad no es ajena a los sofisticados minimalismos contemporáneos difundidos por las tiendas de ropa de marcas globales, pero la obra de Iglesia está bien lejos de esta otra forma del exhibicionismo. Y no solamente por la modestia de los materiales que emplea —hormigón a la vista, maderas toscamente tratadas, carpinterías y accesorios sencillos—, sino porque a pesar de su sofisticación carece de soberbia. Su trabajo no participa de la cerrada certidumbre de lo previsible, sino que está abierto a enigmas que, para ser resueltos, necesitan desesperadamente del futuro.

Escalera

Dispositivo arquitectónico elemental, la escalera con su diagonal es la proclamación más sencilla de la tercera dimensión. En este caso, la pieza es una intervención mínima en el interior de una casa. Su forma se basa en la prescindencia de elementos de vínculo entre las barras de madera que la conforman. Se trata de un verdadero experimento acerca de la posibilidad de emplear la resistencia por frotación como fuerza estructural dominante.

Todo el dispositivo depende de las pequeñas cuñas que lo aprietan a la losa de hormigón armado: aquí el peso no es un problema que debe resolverse sino una condición creativa. El resultado recuerda formas infantiles, japonesas, *wrightianas* y neoplásticas sin la menor concesión a cualquier retórica estilística. Es una máquina perversa en la que sus desmesurados componentes asustan, frágiles, por la posibilidad de su inminente caída.

Quincho

El quincho es una especie de pequeño templo pagano para la ceremonia ritual preferida en la cultura del Río de la Plata: el asado. Es un cobijo únicamente destinado a este fin, quintaescencial en el imaginario de los argentinos.

Porque el quincho tiene solamente ese destino, no importa que lo atraviese la lluvia o el sol horizontal del oeste; su misión se reduce a proteger de las poderosas agujas verticales del mediodía. Describiendo esta condición, Iglesia recuerda al poeta Atahualpa Yupanqui, para quien en la tarde «la luz pasa descalza por la Pampa». Piensa que «con esa luz sus formas y su color ya no sirven. El objeto pierde su sentido, su razón. En esa momentánea inutilidad encuentra su esencia. Deja la servidumbre para ser».

En el quincho el dispositivo ensayado en la escalera se extiende a la totalidad del programa. La losa de hormigón armado es un escudo horizontal y su peso sujeta las barras verticales de madera sobre las que se apoya. Si el quincho se concibe como una simple mesa, la mesa propiamente dicha —«máquina de su propia construcción», como la ve Iglesia— vuela para mostrar su audacia por contraste con las toneladas de cemento y con los durmientes derechos como soldados que la rodean. En la cara interior de la losa se cuelgan los reflejos del agua cercana otorgando movilidad y sorpresiva transparencia al plano abstracto (no se perciben dispositivos de aislación hidrófuga o térmica) que la constituye.

Todo el postulado del trabajo se condensa en la esquina sostenida por un tronco, al cual Iglesia no considera un gesto figurativo sino más bien la columna originaria: «En el sentido más antiguo —dice— materia y madera son lo mismo». Pero es el tronco, que con buscada forma combada parece haber cedido bajo el peso de la losa, lo que, con su textura rugosa y su alusión orgánica, nombra la abstracta invención que lo alberga.

Casa

«Como un aerolito caído del cielo, (como) una roca tirada en el campo» —quiere Iglesia—, el pabellón descansa sobre la costa del Paraná, uno de los

más imponentes ríos del planeta. Más que una casa, la construcción es un dispositivo para extasiarse con la vista de las islas, con el paso de las aguas marrones y de los grandes barcos de ultramar, un mirador colgante de unas barrancas que para los habitantes de la llanura son como montañas. El cobijo es un hueco cavado por debajo del plano horizontal que constituye toda la arquitectura del nivel de acceso, ubicado en la cota más alta del terreno. El plano es de cemento y de agua. Apuesto a que un Iglesia «minimalista» a la moda hubiera dejado quieto al espejo. El nuestro, en cambio, arroja el agua en cascada hacia un hueco —el patio— en dirección perpendicular al río. En todo caso, el minimalismo de Iglesia es un esfuerzo por acercarse a la definición originaria de artistas como Frank Stella, para quien la obra es sólo lo que está ahí, «*it is what it is*». Para Iglesia, «el edificio es la estructura y nada más que la estructura». Y la estructura es efectivamente la peripecia principal de esta obra. Vigas, columnas, tabiques y losas se despliegan literalmente en una suerte de *continuum* topológico y, a la manera del primer Eisenman, hacen —por concesiva añadidura— las veces de «paredes», «barandas», «cubiertas». Precisamente, para ser menos «piso» y más «losa», el plano inferior del dispositivo se exhibe en el aire, flotando, como posado al borde del derrumbe.

Edificio

Se aplican al edificio de departamentos las mismas nociones que presiden la casa.

También él podría ser «solamente» una estructura. A tal punto que el arquitecto ha dado incluso un paso adelante en relación con aquella. El principal ángulo de esta construcción es de puro vidrio como la primera, y aquí igualmente se han desplazado hacia los lados los parantes de las carpinterías. Pero si en la casa el encuentro de ambos planos de vidrio a 90° denunciaba todavía el espesor de una de sus caras, en el edificio la obsesión del arquitecto lo ha llevado a encontrar un artesano para resolver el encuentro reducido a una línea gracias a un corte a 45° en el filo de cada uno de los dos elementos que componen el detalle. El ángulo no desaparece sino que se desmaterializa: ya no es un «espesor de vidrio» sino sólo una recta perfecta y abstracta.

Lo infrecuente de esta obra es que esa estructura, que se autofunda como dispositivo plástico, alberga —por añadidura a la manera de la casa— una respuesta original al modo de habitar contemporáneo, que contesta de manera contundente y en todos sus detalles la agotada tipología del edificio de departamentos entre medianeras de propiedad horizontal. No solamente los accesos rompen la secuencia habitual al transformar la circulación habitualmente pública en terraza/patio privada. En ella se brinda además la posibilidad de

separar un segmento de la vivienda (para un hijo adolescente, para un estudio profesional, por ejemplo), a la vez que con esos mismos elementos se construye en una superficie mínima un complejo dispositivo espacial.

Gracias a la extraordinaria inteligencia de sus respuestas a todos los niveles el edificio abre una esperanza cuyo alcance va mucho más allá de Rosario y Argentina, por cuanto demuestra que, aún en medio de condiciones extremadamente desventajosas, es posible romper el cerco de las inercias y evitar la esterilidad de la autocomplacencia. El trabajo de Iglesia nos sugiere que para ello sólo es necesario recoger (reinventar) tradiciones, investigar con paciencia, recuperar la ingenuidad de la mirada, mantener el rumbo con firmeza y tomar los riesgos con valentía y responsabilidad. (Lo demás, que en este caso no es poco, es cuestión de las hadas.)

Smiljan Radic

La Arquitectura chilena ha obtenido un creciente reconocimiento en los últimos años. Se ha dicho que esto se debe al profesionalismo de sus protagonistas, a su capacidad de seguir las leyes del mercado y a su disciplina intelectual. Es probable que sea así, pero precisamente por eso en ese contexto resultan descollantes la figura y la obra de Smiljan Radic. Éstas no nos impactan porque se sujetan a las leyes del mercado o a una disciplina rigurosa; bucean, por el contrario, en aventuras constructivas insólitas, en procedimientos olvidados o ignorados, en analogías inesperadas, no articuladas por la ley sino por un tipo de compromiso que deberíamos identificar más bien como existencial, inefable e incómodo.

En uno de sus aforismos, el poeta Vicente Huidobro proponía: «Desarrolla tus defectos, que son acaso lo más interesante de tu persona», y creo que eso puede aplicarse a esa obra y a esa figura. En una primera definición, defecto es la carencia de las cualidades propias de una cosa. Más precisa me parece una segunda, que dice que es una imperfección natural o moral. El defecto no es sólo una ausencia, es una presencia inquietante en relación con la conformación esperada de la cosa: el pliegue que desfigura un rostro, el cruce de fibras que no obedece a la ley del tejido, la mancha involuntaria en la cocción del tazón de cerámica, el desajuste en el ritmo del motor, la saturación excesiva del rojo en el televisor o el desplazamiento no buscado de la matriz de colores de un afiche.

Precisamente por eso el defecto resulta interesante al poeta del creacionismo: el arte no está, según él, en la repetición de lo dado sino en un acomodamiento nuevo de la materia poética. La obra es en sí misma —podríamos agregar nosotros— un defecto de la Creación.

Como también ha sido observado, buena parte de la Arquitectura que se realiza actualmente en Chile tiene como mérito —y no es poco si consideramos el

patético retraso de otros países de la región— el admitir comparación con lo que se hace en el mundo desarrollado. Radic y su obra son, afortunadamente, excéntricos a ese mundo, pero no porque se dejen seducir por la falsa diferencia del color local, sino porque mezclan entre sí, de una manera extraña, las piezas de la industria globalizada e incluso ciertas figuras típicas de las imágenes globalizadas, con usos, materias y prácticas arcaicas o primarias. También Huidobro postulaba en un reportaje de 1924: «Hay una línea imborrable, un abismo insalvable entre el Arte y la Realidad. El artista no debe darnos lo habitual. Debe crear. (...) El poema, como toda obra de arte, es un invento. Sus elementos están dispersos en el espacio. Encontrándolos y uniéndolos en el tiempo, se crea el poema».

Los elementos de la Arquitectura de Radic no son como las palabras del poeta. A diferencia de ellas, no están en el espacio sino que pertenecen a la costra material del planeta. Son madera, cobre, hierro e incluso el barro más elemental. El defecto de Radic en relación con el cuerpo normal que se identifica como la Arquitectura contemporánea es que esa costra material aparece en su obra con toda la fuerza que es capaz de imprimirle el atraso de su país. Integrado al mercado sólo en parte, porque también incluye lugares, sistemas y gentes remotas. La sofisticación globalizada junto a la «mancha involuntaria», junto al defecto de tratos poblanos.

Frente a la materialidad aparente de las superficies de la Arquitectura globalizada, frente a las tersas transparencias, las mejores arquitecturas de Radic —antiguas en este sentido— son más bien opacas, presentan espesores, texturas, encuentros imperfectos, rebordes.

En este sentido, no puede dejar de hacernos pensar en el otro gran poeta de Chile y su desmesurada pasión por el «pequeño» mundo sublunar. Las *Odas* de Neruda están saturadas de las vibraciones que es capaz de generarnos ese mundo de la mera existencia. «Ay —suspira— cuántas/ cosas/ puras/ ha construido/ el hombre:/ de lana,/ de madera,/ de cristal,/ de cordeles,/ mesas/ maravillosas,/ navíos, escaleras».

No hago estas menciones por azar. Chile es uno de los pocos países que conozco en cuyo aeropuerto internacional las tiendas de *souvenirs* solían vender pequeños bustos de un poeta. La poesía está en los chilenos más humildes, como lo pude comprobar una mañana inolvidable hace ya varios años.

Como parte de una experiencia organizada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago, habíamos ido a la tumba de Vicente Huidobro en una colina de Cartagena. Allí, con una magnífica vista del Océano Pacífico, alguien leyó los versos del «Monumento al mar» escrito por el poeta. Unos chicos de una pobrísima callampa cercana nos rodeaban. En mi país la escena hubiera supuesto risas contenidas y, probablemente, al finalizar la lectura, sobradadores comentarios sobre nuestra ceremonia. Los chicos de Cartagena, en cambio, querían escuchar otro poema.

Es poética y no disciplinada la manera en que Radic se ocupa de sus arquitecturas. Y esa actitud no solamente no se origina en su adscripción al profesionalismo y al mercado sino que tampoco proviene exclusivamente de la especial cultura a la que pertenece. Por encima de las convulsiones sociales y políticas que atravesaron al país en los años '60 y '70, en Chile se organizaron islas de experimentación de la Arquitectura, y una en particular que ha dejado una huella profunda en sus figuras más sensibles. Me refiero, obviamente, a la llamada «Escuela de Valparaíso» liderada por Alberto Cruz. La misma, cuya «Ciudad Abierta» es su creación más universalmente celebrada, se ha basado precisamente en una articulación entre poetas, artistas y arquitectos. Una articulación que, con la protección de la Iglesia Católica —debe recordarse— sobrevivió a agitados revolucionarios y a implacables dictadores gracias, justamente, a su desarrollarse «más allá» de las contiendas que devastaban a sus conciudadanos.

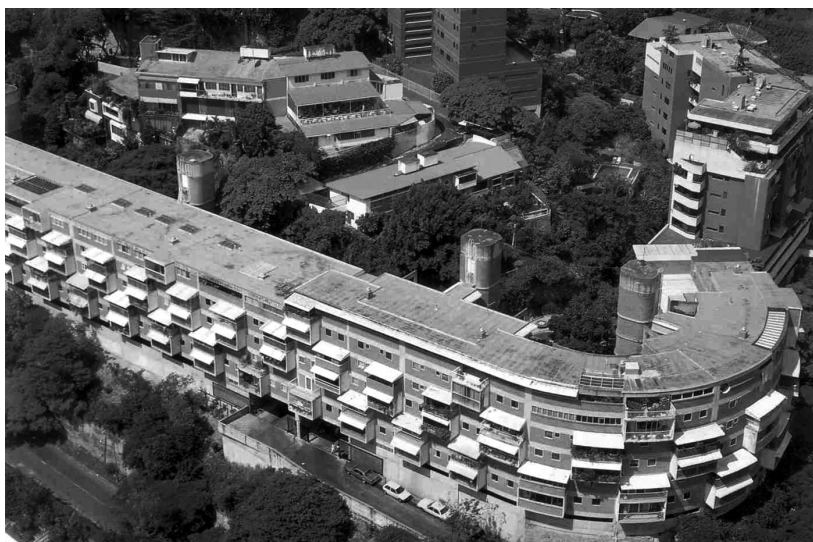
La chispa de la encendida búsqueda existencial, poética y excéntrica de la *ev* ha encendido la sustancia distinta de algunos arquitectos chilenos contemporáneos. En Radic esa luz es más que evidente, pero lo es de una manera superadora: la suya no es una «fuga» lisa y llana del torbellino metropolitano, como podría inferirse de la afortunada difusión como pieza aislada que ha tenido su «ampliación de la casa del carbonero». (E incluso no habría que dejar de observar en ese caso la forzadura —el defecto— de su versión de la esfera completa en relación con el originario iglú de tierra.) Piénsese en la cabaña en el bosque de Chiloé, en el tremendo esfuerzo realizado para insertar en el medio de la naturaleza una sofisticada pieza urbana e industrial. Adviértase el *bricque à bracque* maquinista del parador urbano (y al mismo tiempo la irónica analogía con un rallador de cocina).

El valor más potente que advierto en la obra de Radic es que, defectuosa, no se instala en la pacificada aceptación de las composiciones elegantes, de los juegos cultos, de los guiños a las formas a la moda. Además de hablar del mundo global y simultáneamente de sus lugares y su gente, esta obra es capaz de dejar latente una inquietud y unos enigmas que se hacen cargo de la memoria. Esa inquietud, esa condición defectuosa, nos impiden ignorar que por debajo de alguna deliciosa armonía presente no dejan de escucharse los ruidos, a veces atroces, de la Historia.

*Casa Bottome,
Caracas.
Jimmy Alcock.*



*Viviendas
Altolar, Caracas.
Jimmy Alcock.*





*Escalera,
Rosario.
Rafael Iglesia.*



*Edificio
de viviendas,
Rosario.
Rafael Iglesia.*

*Casa de
cobre 1, Nercón,
Chiloé, Chile.
Smiljan Radic.*

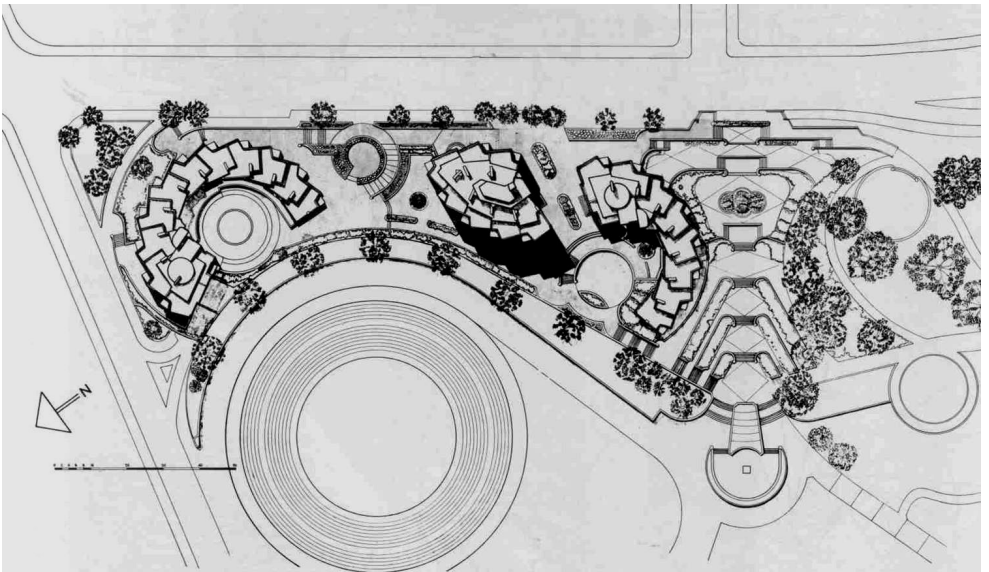


*Habitación
en San Miguel,
Chiloé, Chile.
Smiljan Radic.*





*Torres del
Parque, Bogotá.
Rogelio Salmona.*



*Torres del
Parque, Bogotá.
Rogelio Salmona.*

*MSGSSSS,
sede de la
compañía ING.
Buenos Aires.*



*Conjunto Acoyte,
Buenos Aires.
Manteola,
Sánchez Gómez,
Santos, Solsona,
Viñoly.*



Nota aclaratoria a la edición

Algunos de los textos de este libro fueron publicados en el volumen *Escritos de Arquitectura del siglo 20 en América Latina*, Tanais Ediciones, Madrid-Sevilla, 2002.

Por separado, se publicaron previamente como se indica a continuación:

Capítulo 1. «Para una crítica desde América Latina: repensando algunas ideas de Manfredo Tafuri», en *RA*, N° 8, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, junio de 2006.

Capítulo 2. «Hacia una cultura excorporada» («Towards an ex-corporate architecture»), en *Anybody*, ANY-MIT Press, Cambridge, 1997.

Capítulo 3. «Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX», en *Zodiac*, N° 8, Milán, 1992.

Capítulo 4. «La Arquitectura latinoamericana y la nueva estética tecnológica. Consideraciones preliminares sobre el impacto del “americanismo” en algunos intelectuales de la región. 1859–1910», en AA.VV.: *Architecture Culture around 1900. Critical reappraisal and heritage preservation*, UNESCO-UTDT, Buenos Aires, 2003.

Capítulo 5. «Mitteleuropa y América Latina: señales de futuro» («Introducción»), en Dal Co, Francesco: *Dilucidaciones*, Paidós, Barcelona, 1989.

Capítulo 6. «“Mestizaje”, “criollismo”, “estilo propio”, “estilo americano”, “estilo neocolonial”. Lecturas modernas de la Arquitectura en América Latina durante el dominio español», publicado parcialmente en «La máscara bajo la máscara. La construcción de un “estilo propio” en la arquitectura latinoamericana del temprano siglo XX», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de la Universidad Central de Venezuela*, N° 30, 1996; y en «Las representaciones “neocoloniales” de la arquitectura producida durante la dominación española. Un análisis de las propuestas de Martín Noel consideradas en relación con otros autores», en *Anales del Instituto de Arte Americano*, N° 27/28, 1992.

Capítulo 7. «Río de Janeiro y Buenos Aires, 1880–1930. Observaciones sobre algunas similitudes y diferencias entre dos procesos de metropolización en América del Sur», en Cichero, Marta (ed.): *Buenos Aires y Río de Janeiro*, Banco Bice, Buenos Aires/Río de Janeiro, 2004.

Capítulo 8. «“The South American Way”. El “mi-lagro” brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939–1943)», en *Block*, N° 4, Buenos Aires, 1999.

Capítulo 9. «La “síntesis dialéctica”: regionalismo, indigenismo y clasicismo en el pensamiento maduro de Hannes Meyer», en *La sombra de la vanguardia*, Proyecto Editorial, Buenos Aires, 1993, en coautoría con Adrián Gorelik.

Capítulo 10. «Abstracción, Arquitectura y los debates acerca de la “síntesis de las artes” en el Río de la Plata (1936–1956)», como «Abstraction, Architecture and the “Synthesis of Arts” debates in the Río de la Plata (1936–1956)», en Brillengourg, Carlos (ed.) *Latin–American Architecture 1929–1960. Contemporary reflections*, The Monacelli Press, Nueva York, 2004.

Capítulo 11. «Menos es más. Notas sobre la recepción de la Arquitectura de Mies van der Rohe en América Latina», en *Revista de la Edificación*,

N° 5, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.

Capítulo 12. «Un estudio de la sede del Banco de Londres y América del Sur. Buenos Aires, 1960–1966», en *AA files*, N° 34, Londres, 1997.

Capítulo 13. «Construcciones industriales y Arquitectura a fin de siglo: entre el envoltorio y el mito», en *Industrias Chile*, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, 1998.

Capítulo 14. «Cinco figuras (Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry)», en Liernur, J.F. y Aliata, F.: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, AGEA, Buenos Aires, 2004; «Rogelio Salmona» y «Jimmy Alcock», en *Dizionario di Architettura Contemporanea*, UTET, Milán, 2000; «Rafael Iglesia», en *Arquitecturas de Autor*, N° 38, Universidad de Navarra, Pamplona; «Smiljan Radic. Defectos de poeta», Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.

Sobre el autor

Jorge Francisco Liernur. Arquitecto (Universidad de Buenos Aires). Ha sido distinguido como Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional del Litoral (2020). Ha sido Director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazso» (UBA) y Decano Fundador de la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos (Universidad Torcuato Di Tella). Es Profesor Emérito de la misma Universidad. Profesor Asociado del Doctorado en Arquitectura (Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad de Chile). Profesor de la Maestría en Arquitectura (FADU, UNL). Curador invitado del Museo de Arte Moderno de Nueva York para la muestra «Latin America in construction. Architecture 1955–1980» (MoMA, 2015). Investigador Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor invitado en universidades extranjeras en América (Harvard, Roger Williams, Católica de Chile, etc.), Europa (Navarra, Trier, Politécnico de Milán, Facoltà di Architettura Roma «La Sapienza») y Asia (XiAn University). Autor, entre otros libros, de *Latin America in construction. Architecture 1955–1980* (New York, c/ B. Bergdoll, C. Comas y P. Del Real), *La casa y la multitud* (c/ Anahí Ballent), *América Latina, gli ultimi vent'anni* (Milán, Paris), *Diccionario de Arquitectura y Urbanismo en Argentina* (dir. c/ Fernando Aliata), *Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad; El umbral de la Metrópolis* (c/ G. Silvestri), *La Red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina* (con la colaboración de P. Pschepiurca) y *Trazas de Futuro. Modernidad y Arquitectura en América Latina*. Autor de

numerosos artículos publicados en revistas de Argentina, América Latina, los Estados Unidos, Europa y Asia. Ha sido honrado con los premios «Jorge Sábato» UBA/EUDEBA en Historia de la Ciencia y de la Técnica; «José Babini» CONICET/SECYT en Historia de la Técnica; y the Philip Johnson Award de la Society of Architectural Historians.

**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**

Rector

Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento
Institucional y Académico

Miguel Irigoyen

Decano Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo

Sergio Cosentino



Consejo Asesor

Colección Ciencia y Tecnología

Graciela Barranco

Ana María Canal

Miguel Irigoyen

Gustavo Ribero

Luis Quevedo

Ivana Tosti

Alejandro R. Trombert

Dirección editorial

Ivana Tosti

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

Coordinación diseño

Alina Hill

Coordinación comercial

José Díaz

Corrección

Laura Prati

Revisión de textos e imágenes

Luis Müller y Claudia Shmidt

Diagramación interior y tapa

Tentintás

Liernur, Jorge Francisco

**Trazas de futuro: episodios de la cultura
arquitectónica de la modernidad en**

América Latina / Jorge Francisco Liernur;

prólogo de Luis Müller; Claudia Shmidt.

– 2a ed. – Santa Fe: Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF – (Ciencia y Tecnología)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-317-7

1. Arquitectura. 2. América Latina. 3.

Agricultura Urbana. I. Müller, Luis, prolog. II.

Shmidt, Claudia, prolog. III. Título.

CDD 720.98

© Jorge Francisco Liernur, 2021.

© de los prologuistas Luis Müller

y Claudia Shmidt, 2021.



© Ediciones UNL, 2021.

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

En este libro hablaremos de «América Latina» puesto que todos la nombran (...), deberemos tener presente que, a diferencia de «Brasil» —una entidad física, política y jurídica—, o de «América del Sur» —una entidad geográfica—, «América Latina» es una convención cultural, una entidad cuya existencia tiene lugar —no menos que el «Olimpo», «El Dorado», o «las Indias»— en nuestro imaginario. Los ensayos que aquí se publican han sido elaborados y escritos a lo largo de los últimos veinte años y son presentados sin modificaciones, aunque indicando las fechas de publicación, en parte como indirecta solicitud de indulgencia por los aspectos que puedan resultar inactuales, pero también como testimonio de las transformaciones que las ideas han ido experimentando en relación con los avances en los estudios y con los cambios en la cultura arquitectónica contemporánea.