

Trazas de futuro

Episodios de
la cultura arquitectónica
de la modernidad en
América Latina

Jorge Francisco Liernur

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 parisienne de 1867 se había incluido un pabellón mexicano que consistía en la reproducción -realizada y supervisada personalmente por Cesar Daly- del templo de Quetzacoatl 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 confluieron profesionales de casi todos los países, atraídos por los recursos disponibles, las numerosas demandas, la falta de importante competencia y la receptividad de las elites. Gustave Eiffel construyó iglesias y viviendas; Gottfried Semper ensayó su concepto teatral en el concurso para la Opera de Río de Janeiro; Pedro Benoit proyectó y construyó la ciudad de La Plata; Francisco Tamburini, el Teatro Colon 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 Elysees 136, era miembro de una familia mexicana enriquecida con la minería.

En un ambiente más recogido, Henry Sloman, aunque de origen alemán, había hecho su fortuna en la explotación del salitre residiendo por más de tres décadas en Chile. Instalado en Hamburgo y con divisas disponibles, Sloman decidió intervenir en el negocio de la construcción durante la gran inflación de 1921. El resultado fue un gran edificio de residencia para obreros que Fritz 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 Brasil alcanzó un desarrollo avanzado y constituyó un intento de síntesis de su concepción tripartita del sentido de las formas: la ortogonalidad (el cuadrado) para lo humano, el círculo para el 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 un 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 búsquedas de las casas de la India,¹² Le Corbusier logró una inusual simbiosis entre dos tipos de arquitecturas, la del *object 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 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 *miseriana* de entender la 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 sobre el 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 sentirse 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

quien (así) e ngen (de Europa)

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 Belaunde 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 Die, 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.

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

Como en todas partes, los viajeros que llegan huyendo no ostentan 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 neocoyuntural o definitiva de figuras como Cino Bocaprina, 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 Frankfurt. Su obra postuló una paradójica síntesis de futuro y pasado, asociada estrechamente a la expresión más destilada de "lo mexicano": las arquitecturas de Luis Barragán.³¹

Tibor Weiner, ex *bauhauser* 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 gigantes 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 & Koenig 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 gigantes 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 Einfühlung*, 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 "descomulgamiento 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 'récorde' 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 mí 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 *Gluskultur*. 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 retremperai 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 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 transcultración 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 contruidos 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 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 instaladas 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 Wirth, 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 comprensión 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 adquirían 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 *devotion d'une ame sensible*".

Como ya hemos visto, poco tiempo después de Le Corbusier visitó la Argentina Werner Hegemann, contratado para asesorar las oficinas de planeamiento de varias ciudades. Además de sus observaciones en este sentido, tampoco para Hegemann pasaron desapercibidas estas construcciones, y también él, a su modo las incorporó a su propia interpretación del fenómeno urbano y arquitectónico moderno.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 nuevas 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 Galway, inhabited by fabulous creatures."
Architectural Review, julio, 1954.

Con el reconocimiento y la experiencia de lo onírico, lo irracional, lo mítico, así como con la adoración de la naturaleza, el romanticismo inauguró

el ciclo moderno del arte. En sede teórica la formalización del concepto de *Einflussung*, 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 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 inicialidad 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 Warchavchick y Wladimir Konsantinowsky 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 ra-

dicó 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 Vodú. 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 Bridgewater,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 *Mecanization 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, Ronchamp, el pabellón de festejos de Tokio de Maki 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 construcción 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 satisfecita 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 "calidad" e "identidad".

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 neoespressionista 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 *favélas*, 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 adquiría 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 inmovilidad 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 promovido 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 testimoniarba 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 el 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". Si, multineamente 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 paso a los hechos, fundó un estado presente del arte de construir, transformó la mayor parte de la práctica de la construcción en esos países. Por el contrario, 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, el mundo



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 Silveti; 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 Chenetoff y el chileno Borja Huidobro, quienes también triunfaron en el concurso para la reurbanización de La Defense.

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 Schavelzon, Daniel: *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, 1988.
- ³ Basaez, Patricio y Amadori, Ana María: *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París, Santiago de Chile*, 1989.
- ⁴ Schavelzon, 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 Tícin y la Argentina a través de la inmigración", mimeo, Como, Buenos Aires, 1991.
- ⁷ Cfr. por ejemplo: Huidobro, Vincent: "La creation pure", en *L'Esprit Nouveau*, Nº 7.
- ⁸ Una descripción de este ambiente en: Saddy,

- 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 Warchavchick en el Prefacio, Neutra visitó América Latina en un viaje patrocinado por el Departamento de Estado norteamericano. Para sus contactos con los distintos países de la región cfr.: Neutra, Richard: *Vida y forma* (2da. edición española), Buenos Aires, 1972 (*Life and shape*, 1962).
- ¹⁷ Cfr. Garín, Eugenio: "Alta 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 Idem.
- 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 Kleinwohnungsbau-ten", 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 Kahay", en *Anales del Instituto de Arte Americano*, Nº 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*, Nº 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-
nereschkamp, 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: *An-
tonio 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 "Vladimiro Acosta",
(Samandjian, Jorge, ed.), Buenos Aires, 1987.

³⁶ En *Jahrbuch der 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 Afirmo Gropius en el artículo citado: "En com-
paración con las 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 desconoci-
da 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: *Ägyptische Kunst*, Munich,
1927.

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

⁴² Watkins ha identificado una base moralista en la
búsqueda de nuevas relaciones entre ambos ele-
mentos. 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 ne-
gra 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 absolutez 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 gene-
raciones enteras para construir una sola figura,
representativa de la sociedad pasada y presente".

³⁹ 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 orien-
taciones 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 pueblito 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 'Macunaima', Gilda
de Mello e Souza adelanta perspicazmente la hi-
pótesis de una doble fuente que simbólicamente
expresaría un verso del poeta ('Soy un tupí tañendo
un laúd') para comprender la obra"; en Rama, An-
gél: *Transculturación narrativa en América Latina*,
México, 1982.

⁴⁷ Cfr. Weitz, 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 Ame-
rique*, 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 archi-
tectura 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 manifes-
tación 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 ten-
dencia que, rechazando los esquemas precon-
cebidos del estilo clásico y gótico, busca definir
de modo espontáneo una decoración racional y
honeste 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 arquitec-
tura 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 gran-
des superficies, el nuevo estilo recuerda en modo
impresionante la arquitectura precolumbina, en
particular los palacios y las pirámides de pequeñas
cornisas, con magníficas decoraciones en relieve
sobre superficies imponentes." En Mujica, Francis-
co: *History of the Skyscraper*, Paris, 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 Uni-
versidad Católica en Santiago de Chile.

⁵⁴ "Lo que fascinaba a la generación postminima-
lista 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 Pensee sauvage", *Art In
America*, abril, 1985.

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

⁵⁶ Cit. en Goreilly/Liemur: ob. cit.

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

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

⁵⁹ "Une liçucque ouvre en toile ondulee (entferement) tire a quatre epingles, dont un rosier rose onait 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 fuer Baukunst* titulado "El espíritu de Shinkel 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, despues 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: *Mecanization 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 turguro material se ha ido —en Holanda, por ejemplo, ya pasó—, pero, ¿que lo ha reemplazado? Simplemente millas y millas de una nada organizada, y nadie que sienta que es alguien viviendo en algún lugar." Van Eyck, Aldo: en *Manual del 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, ídem.

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 seem-

ingly impossible events in the 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.

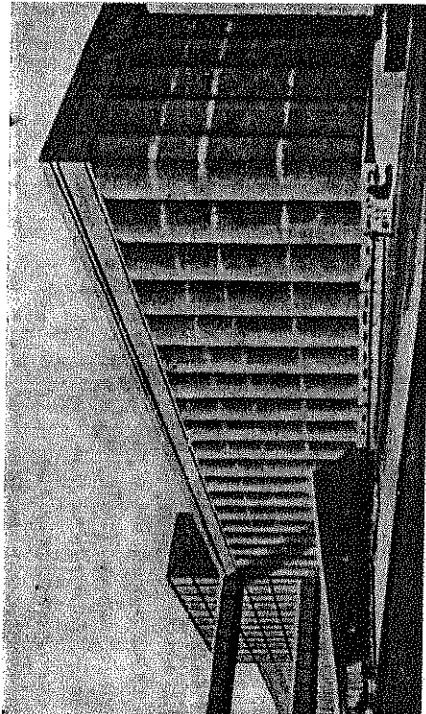
⁷⁴ Cfr. Banham, Reyner: *A concrete Atlantis...*, ob. cit.

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

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

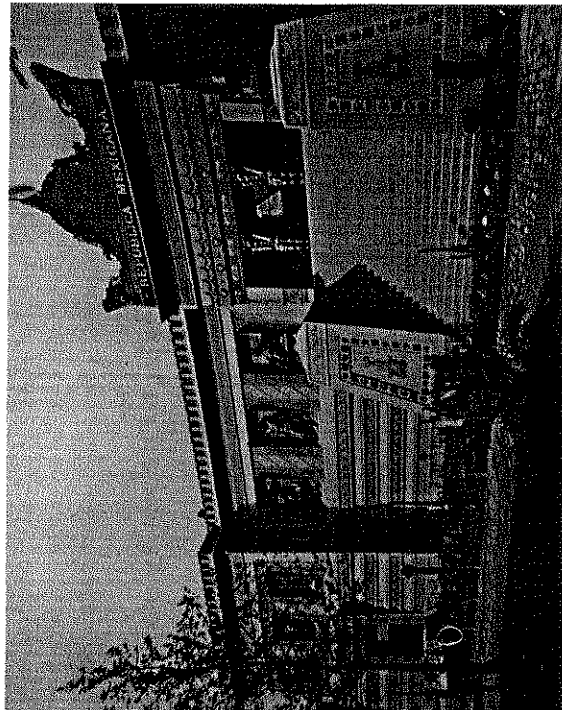
⁷⁷ Ídem, *Ordre et climat americaines*, Milán, 1954.

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.

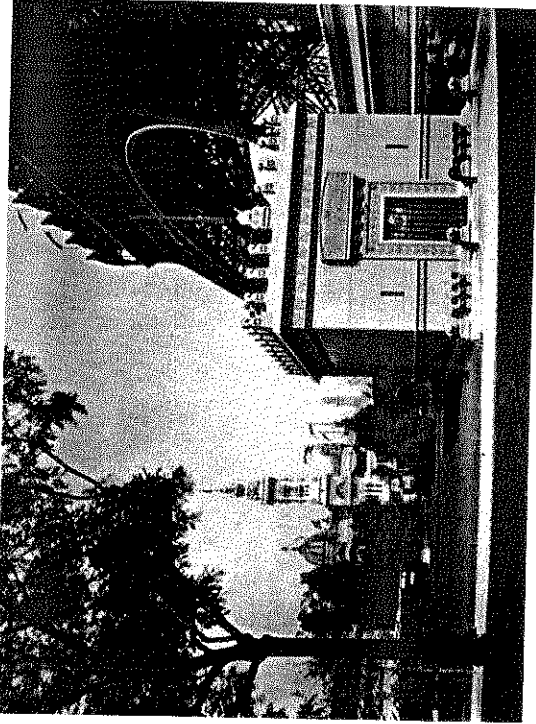


Silos y elevadores para trigo en Canadá.

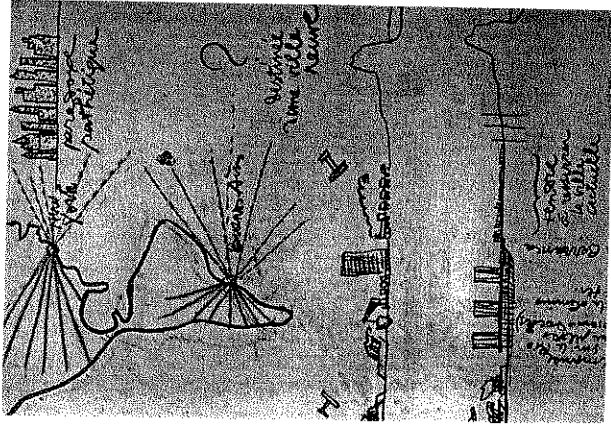
Pabellón de
México en la
Exposición
Universal de
París de 1889.



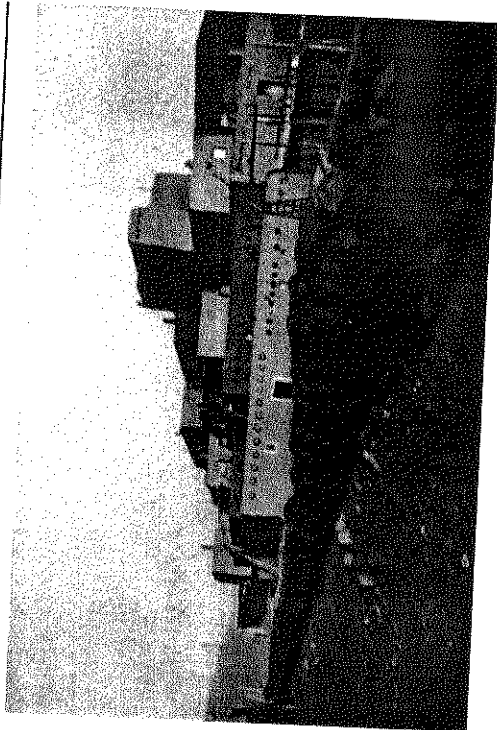
Pabellón de
Ecuador.
Exposición
Universal de
París, 1889.



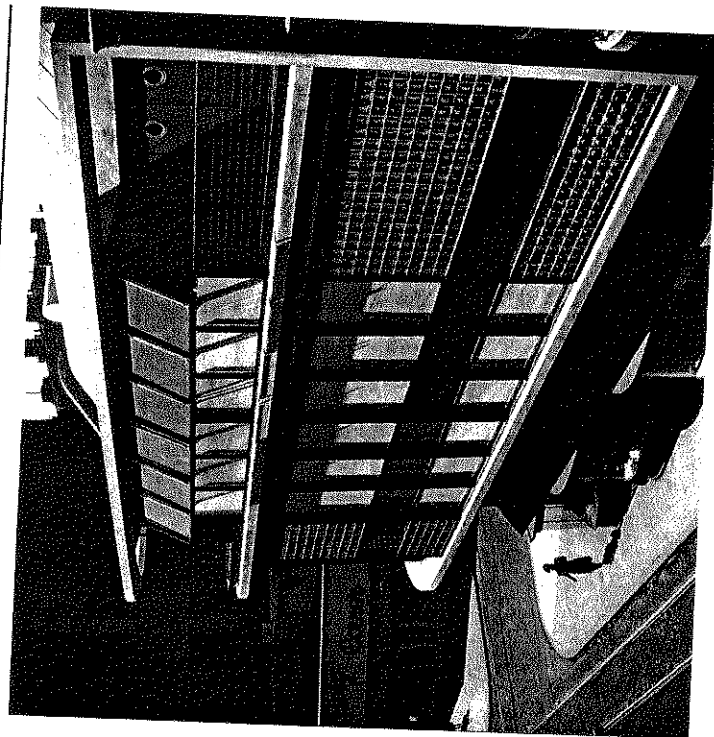
Dibujo de
Le Corbusier
publicado en
"Precisions".



Pueblo Taos.



Ateliers de
artistas,
Supacha y
Paraguay,
Buenos Aires,
Bonet,
Vera Baros,
Lopez 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 medioeu-
ropeo, el "americanismo" se instala en el polo crítico de la oposición *Kultur-
Zivilisation* definida por Ferdinand Toennies.

Para los latinoamericanos, la imagen de los Estados Unidos como sede pa-
radigmática de la modernización determina un conflicto que puede tener dis-
tintas 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: