

AMÉRICA LATINA. LOS ESPACIOS DEL "OTRO"

Jorge Francisco Liernur

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.

León Bloy, 1904, citado por Jorge Luis Borges, en "El espejo de los enigmas".¹

Antecedentes

Después de siglos de aislamiento bajo el dominio español, seguido de varias décadas de convulsas luchas independentistas, América Latina se incorporó completamente a la economía mundial en la segunda mitad del siglo XIX. Cada pedazo de este territorio gigante fue explorado, medido y descrito por comerciantes, intelectuales, artistas, clérigos, científicos y aventureros de los países del Atlántico Norte. Una multitud de entusiastas siguieron ávidamente los pasos de Darwin y Humboldt en lo que podría considerarse un segundo descubrimiento.

Detrás de los primeros pasos, vino la segunda conquista, el saqueo del continente y, con ella, la urgencia de crear las condiciones físicas para su explotación: sistemas de transporte, campamentos y servicios de todo tipo. Para construir estos campamentos —ciertamente no sólo en América Latina sino también en Asia y en África— se requerían condiciones que, en la mitad del siglo, ya presagiaban programas europeos modernistas. Todas estas obras debían durar un tiempo corto y tenían que ser construidas en el menor tiempo posible. Por esta razón, debían utilizarse sistemas prefabricados de construcción más livianos. No existía ninguna intención de otorgar algún significado especial a estas construcciones anónimas, generalmente erigidas en pilones de madera en medio de las junglas o llanuras. Es más, el clima caliente característico de las regiones tropicales y subtropicales estimulaba la apertura y la virtual eliminación de las barreras entre el interior y el exterior. En general, estas construcciones fueron solamente repeticiones, a través de la construcción industrializada, del modelo ideal de la Cabaña Caribeña, como lo observó Gottfried Semper en el Palacio de Cristal en Londres en 1851, y que más tarde publicó como la base de su teoría económica.

Muchas de las nuevas colonias en Brasil emplearon sistemas prefabricados de otros países tales como el de la Belgian *Société des Forges d'Assieu*, que desde 1855 en adelante produjo el sistema Danly, que consistía en elementos de

¹ Jorge Luis Borges, "El espejo de los enigmas", en *Obras completas*, (Buenos Aires: Emecé Editores, 1979), p.721.

hierro fundido con los cuales se podían realizar todo tipo de estructuras, desde tanques de agua hasta hoteles.² En Argentina y en Chile se utilizó ampliamente otro método: construcción prefabricada, anónima, utilizando tanto materiales nacionales como importados. Este sistema, consistente en una especie de marco englobado de madera, cubierto por láminas de zinc acanalado en el exterior y con madera en el interior, determinó la imagen de una extensa parte de Valparaíso en Chile y de las ciudades costeras en Argentina.³ En Buenos Aires, los constructores unieron una composición clásica a esta técnica moderna, ligera e industrializada.

La segunda conquista de América Latina fue, como la primera, implacable. Y así como la industrialización dominó a la humanidad con inteligencia tecnológica y ferocidad, también atacó las ciudades y territorios con la misma fuerza, dando lugar a objetos inconcebibles que anticipaban, en su fealdad, una nueva belleza. Un crecimiento excesivamente rápido requería de la expansión de las ciudades. Ningún lugar, por poco apropiado que fuese, constituía un obstáculo capaz de resistir la poderosa combinación de capital y tecnología. Caracterizadas por altas colinas rocosas, por profundos valles irregulares, rodeadas de montañas o por el mar, Sao Paulo y Río de Janeiro, las ciudades principales y modernas de Brasil, explotaron en el terreno con una muy fuerte resistencia natural al crecimiento. Estas ciudades tuvieron que hacer uso de todos los recursos tecnológicos disponibles. En Río, la ferocidad fue literal. Para poderse expandir, se cavaron túneles y, cuando esto no fue suficiente, se dinamitaron colinas y sus escombros se utilizaron para crear nuevas topografías y una nueva visión del paisaje.⁴ Cuando en Sao Paulo se dieron cuenta que el espacio de su plan original sería insuficiente para asimilar el crecimiento que demandaba la expansión de las plantaciones de café, la ciudad comenzó a construir su sistema de tráfico en una especie de plan continuo, atravesando crestas y valles y utilizando los viaductos abundantemente.⁵

Idiomas para el Nuevo Mundo

Al final del siglo XIX, la modernización se extendió a través de casi todos los países de la región, con un cambio simultáneo en las características de sus sociedades. La población creció y, en muchos casos, como en Argentina, Brasil, Uruguay y Chile, se le unieron grandes contingentes de inmigrantes de Europa y Asia. El sector urbano creció considerablemente más que el sector rural. Las demandas por mayores derechos civiles, por la participación en el gobierno y por la igualdad social condujeron a conflictos sociales y al surgimiento de organizaciones populares. Como sucedió con todos estos movimientos, estas transformaciones estimularon las expresiones numerosas del modernismo cultural.

En la mayoría de los casos, y en contraste con lo que ocurrió en Asia o más frecuentemente en África, los países de América Latina conservaron —con algunas excepciones— su independencia política. De esta forma, a pesar de la relativa estabilidad de algunos patrones de dominación, los lazos económicos y financieros con uno y otro poder eran variables.

La búsqueda de un “nuevo arte” o, en nuestro caso, de un “nuevo estilo”, está fuertemente unida a estas condiciones. La expansión de la burguesía en algunas ciudades del Atlántico Norte al final del siglo XIX dio lugar a una búsqueda por la diferenciación en relación a las metrópolis más antiguas. Esto estimularía con fuerza los movimientos que cuestionaban las tradiciones académicas. Así ocurrió en el caso de Glasgow con respecto a Londres, de Damstadt con respecto a Berlín, de Bruselas con respecto a París, de Chicago y Los Ángeles con respecto a Nueva York.⁶

² Ver Geraldo Gómez da Silva, *Arquitetura do terra no Brazil* (São Paulo, 1987).

³ Ver mi artículo “La ciudad efímera” en *El umbral de la metrópolis*, de Jorge Liernur y Graciela Silvestri (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993).

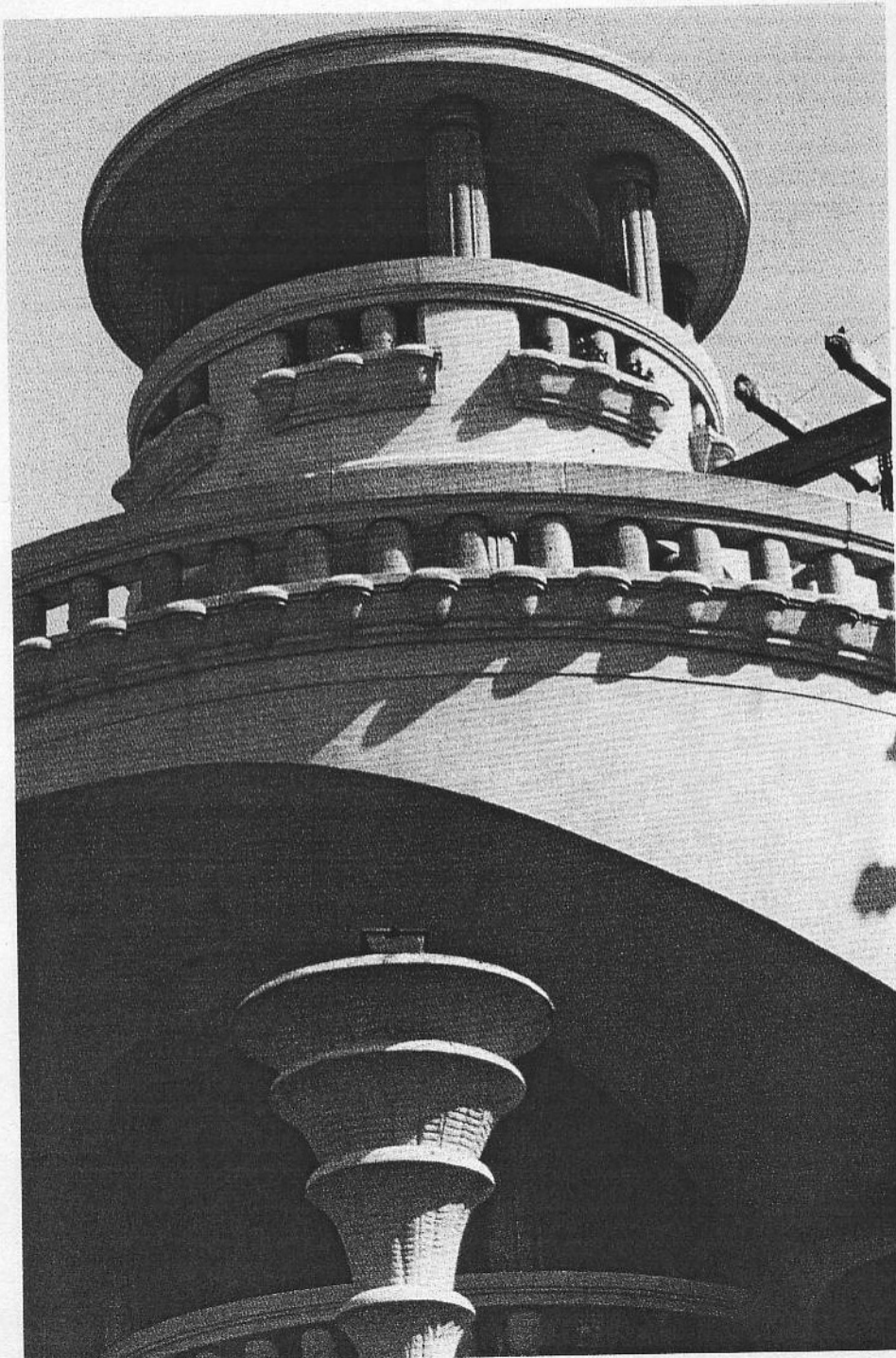
⁴ Ver Mauricio de A. Abreu, *Evolução urbana de Rio do Janeiro* (Río de Janeiro: Iplanno, 1987).

⁵ Ver Francisco Prestes Maua, *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo* (São Paulo: Melhoramentos, 1930), Suely Robles Reis de Queiroz, *São Paulo* (Madrid: MAPFRE, 1992), y Benedito Lima de Toledo, *São Paulo, três cidades em um século* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981).

⁶ Ver Klaus Jürgen Sembach, *Modernismo* (Colonia, 1991).

Para las ciudades latinoamericanas, la metrópolis equivalente era Madrid, una ciudad con una tradición cultural separada de ellas por casi un siglo de feroces batallas y por un menosprecio elaborado. España era el atraso; el clero, la impotencia.

Pero ¿cuáles eran las tradiciones académicas que tenían que ser cuestionadas? Las primeras olas de los "nuevos estilos" afectaban sólo superficialmente algunos campos culturales los cuales, sin embargo, estaban comprometidos con su legitimación. La segunda ola fue diferente. La combinación de cubismo, monumen-



Andres Kalnay. Cervecería Munich. Buenos Aires, 1927. Fotografía de Jorge Francisco Liernur

talismo, exotismo y producción masiva, identificada con la "*Exposition des arts décoratifs*" de 1925 en París, tuvo manifestaciones valiosas en diferentes países de América Latina, con distintos grados de autonomía.

Andrés Kalnay, por ejemplo, fue un emigrante que arribó a Buenos Aires desde Hungría en 1920, después de haber ejercido la arquitectura en Budapest y en Viena. Kalnay utiliza las composiciones clásicas. Una de sus obras más importantes es la Cervecería Munich en Buenos Aires (1927). Simétrico en el diseño y alargado en el volumen, el edificio está lleno de pequeñas esculturas, bajo relieves y vitrales, entre los cuales son particularmente notables los balcones curvos y el pabellón con una cúpula doble curva que adorna la escalera principal. La insistente armonía de diversos elementos que caracterizan esta obra recuerdan ciertas manifestaciones del cubismo checo. Todo parece indicar que Kalnay estuvo fuertemente influenciado por las teorías del artista como vocero del *Zeitgeist* tan popular en su tierra natal. Por esto pensaba que la arquitectura debía responder a las posibilidades técnicas de su tiempo pero que también debía evitar repeticiones mecánicas en las soluciones. La cervecería está construida totalmente con partes prefabricadas *in situ* pero, al mismo tiempo, en su tamaño y en su orden de composición, trata de reproducir las armonías que, según su creador, gobernaban al mundo.

El objetivo de crear un nuevo lenguaje que simultáneamente representara independencia, un rompimiento con el clasicismo, la vindicación de las tradiciones pre-hispánicas y la "superación" del naturalismo, era compartido por muchos. En México, la creación de este lenguaje era política oficial. En Perú, el lenguaje nuevo/viejo pre-hispánico fue sistematizado por José Piquieras Cotoí. El intento más profundo y vigoroso de transformar este nuevo lenguaje en una expresión moderna fue el "constructivismo" del uruguayo Joaquín Torres García, cuya obra influyó poderosamente a muchos.⁷

Modernismos y vanguardias

En América Latina, una de las características que Raymond Williams atribuyó a las vanguardias —la de haber sido constituidas por inmigrantes que venían de zonas periféricas— se pueden aplicar mejor a un tipo de arquitectura híbrida que solamente con dificultad se puede identificar con el concepto de vanguardia definido por Peter Bürger. Mientras que para Williams las vanguardias "representaban rupturas agudas e, incluso, violentas con las tradiciones prácticas heredadas",⁸ esto no nos ayuda a identificar las diferencias entre los grupos a los que nos hemos referido y a aquéllos que tomaron parte en movimientos anteriores y más radicales. Para Bürger,

Lo que tuvieron en común (el último), aunque difieren en algunos aspectos, consiste en no rechazar una dirección artística determinada, sino más bien, el arte de su tiempo en su totalidad y así verificar una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas están dirigidas particularmente en contra del arte como institución y su formación dentro del corazón de la burguesía.⁹

La aplicación de esta definición a la historia de la arquitectura de la región no sólo separa claramente ambos grupos sino que también le aporta elementos que diferencian la vanguardia y lo que podemos llamar un modernismo ilustrado. En contraste con el primero, que propone un rechazo total al arte, el segundo se puede caracterizar por su aceptación de un rompimiento con cánones artísticos del pasado como condición de la renovación del arte en sí mismo.

⁷ Ver Mari Carmen Ramírez, *El Taller Torres García, The School of the South and its Legacy* (Austin: University of Texas Press, 1992).

⁸ Amancio Williams, *Culture and Society 1780-1950* (Londres Chatto and Windus, 1958).

⁹ Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

¹⁰ Ver Merlin H. Forster, *Vanguardism in Latin American Literature: An Annotated Bibliographical Guide* (Nueva York: Greenwood, 1990). Jorge Schwartz, *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1983). Ana Maria de Moraes Belluzzo, *Modernidade vanguardias artísticas na América Latina* (São Paulo: UNESP, 1990) y Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1995).

¹¹ Ver Rafael López Rangel, *La modernidad arquitectónica mexicana: antecedentes y vanguardias 1900-1940*, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989). Diane Davis, *Urban Leviathan. Mexico City in the Twentieth Century* (Filadelfia: Temple University Press, 1994). Enrique Yañez, *Del funcionalismo al post-racionalismo* (México, 1990). Enrique De Anda Alanís, *La arquitectura de la Revolución Mexicana* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1990).

¹² Ver Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, Arquitecto y Pintor* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982).

CONFORMACIÓN SÓLO COMO BASE
DE LA INTERPRETACIÓN

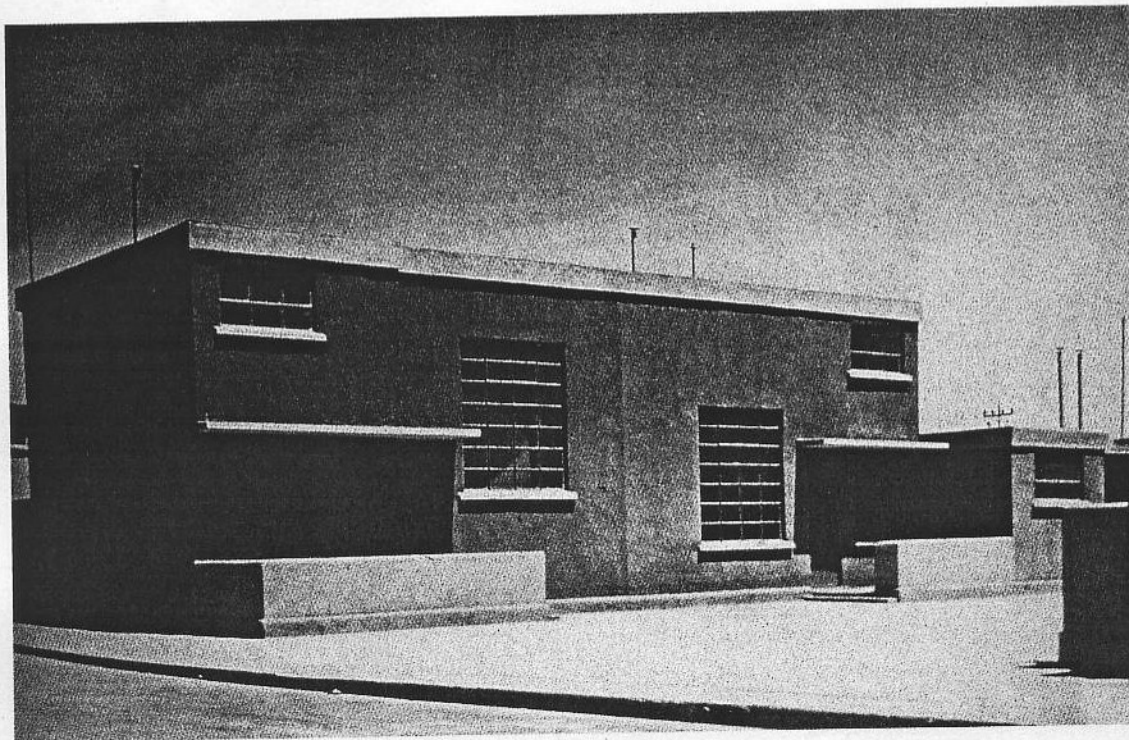
En las grandes ciudades del sur del continente no han existido grupos inmigrantes sino más bien la burguesía misma y en particular la *jeunesse dorée* de las oligarquías, quienes han organizado a los grupos que propusieron el "baño purificador" del modernismo. Sólo en casos excepcionales, individuales y de corta duración, las utopías de las vanguardias han tenido, realmente, expresiones relevantes.¹⁰

El México Revolucionario, al menos hasta el gobierno del General Lázaro Cárdenas, es el único país donde las utopías de la vanguardia alcanzaron un grado de expansión importante, de relación con el poder político, siendo esta relación muy provechosa.¹¹ La mayor influencia en esta vanguardia se manifestó en las llamadas "Conversaciones del 33". Estas "Conversaciones" sobre arquitectura moderna fueron patrocinadas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos. En este debate, las posiciones radicales de tres jóvenes jugaron un papel prominente: Juan O'Gorman, Juan Legarreta y Álvaro Aburto. Los tres compartieron la idea de que el modernismo no debía sólo discutirse, en términos artísticos o estilísticos, sino que también debía incluir una discusión sobre prácticas de construcción completamente nuevas (tabique aparente y concreto armado) así como sobre nuevos sistemas educacionales. Esta renovación debería basarse en la búsqueda de soluciones masivas, inmediatas a las necesidades del pueblo mexicano para quien eran irrelevantes las preocupaciones artísticas.

De la arquitectura alcanzada bajo estas premisas, las construcciones más notables son las "colonias" Balbuena y San Jacinto, edificadas por Legarreta, y la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo, construida por Juan O'Gorman.

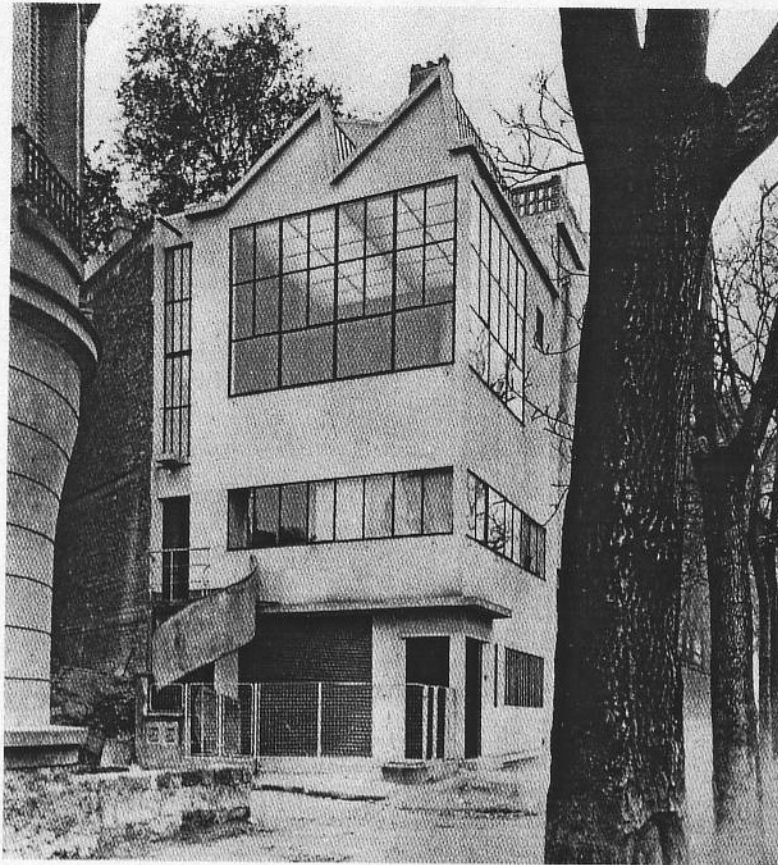
Las casas de Legarreta están hechas de acuerdo a procedimientos rigurosos que subrayan la racionalidad de una serie de procesos de construcción pero que, al mismo tiempo, responden a reglas culturales tradicionales.

O'Gorman utilizó la casa de los artistas como lugar de experimento: el concreto expuesto y los niveles de planta libre, diseñados sin ningún propósito específico, las instalaciones eléctricas del baño y la eliminación de cualquier detalle vulgar y ostentoso.¹² La similitud evidente con el estudio de Ozenfant sirve sólo como anuncio



Juan Legarreta. Casas para trabajadores en Balbuena. Ciudad de México, 1932

Le Corbusier. Estudio Ozenfant,
París, 1922. Fundación Le
Corbusier



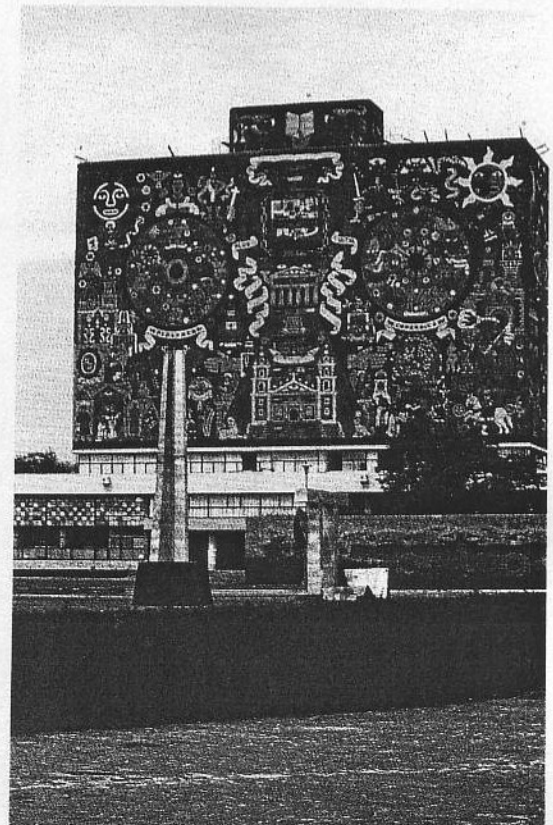
Juan O'Gorman. Biblioteca Central,
Universidad Nacional Autónoma de
México, Ciudad de México 1952-53.
Fotografía de Jorge Francisco
Liernur

porque es mucho más importante fijarse en las diferencias: la elocuente cerca de cactus, los vivos "colores" mexicanos, la ausencia (casi rechazo) de regularidad en las fachadas.

En las diferentes escuelas, estas características fueron empleadas hasta la exasperación. Basta observar que en el caso de Tres Guerras, la indiferencia radical con la que la ciudad —en la que O'Gorman concentra sus experiencias pasadas— se dirige hacia su contexto, revelándose como una verdadera "fábrica de conocimiento industrial".

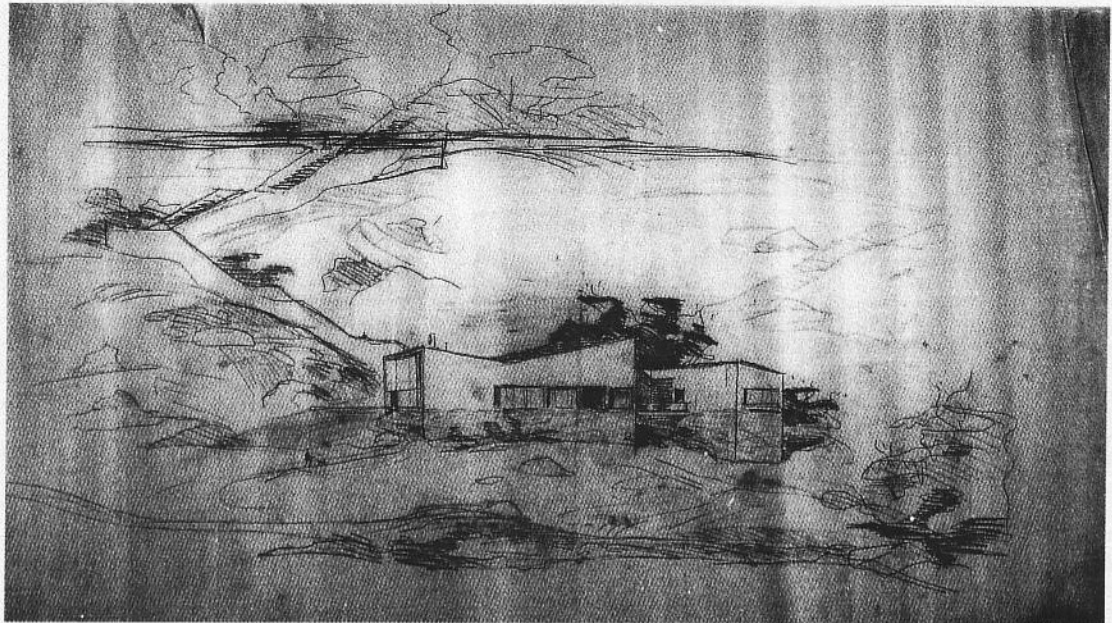
Le Corbusier

Si ha existido una tendencia para subvalorar el intercambio mutuo fructífero con maestros tales como Richard Neutra, Alvar Aalto, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright y Mies van der Rohe, es cierto, no obstante, que el impacto de Le Corbusier en la arquitectura latinoamericana permanece insuperable.¹³ Le Corbusier visitó la región, por primera vez, en 1929. Durante la mayor parte de este viaje de



¹³ Ver Fernando Pérez Oyarzún (ed.), *Le Corbusier y Sud América* (Santiago de Chile: Ediciones Arq., 1991).

Le Corbusier. Maison Errazuris,
1930. Fundación Le Corbusier



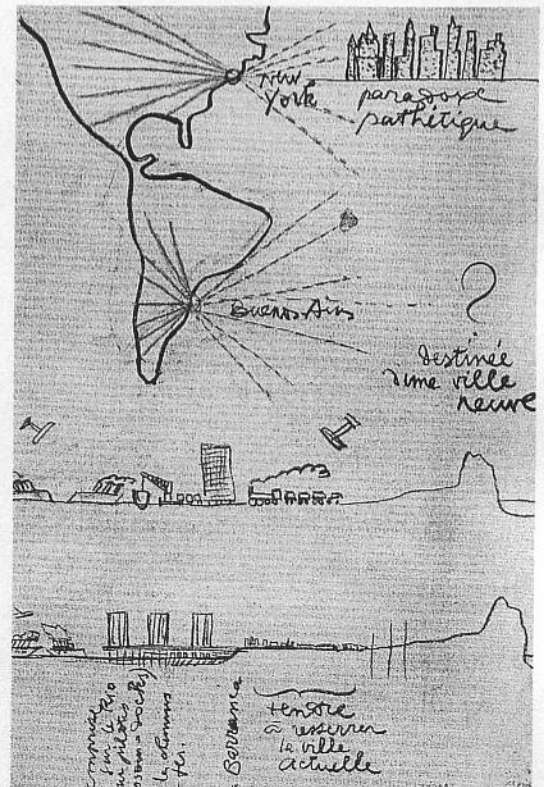
cuatro meses, estuvo en Buenos Aires aunque también visitó Montevideo, Asunción, Sao Paulo y Río de Janeiro.

En París, antes de su partida, había preparado un proyecto para una casa. En América del Sur planeó un hotel en Mar del Plata y un museo en Buenos Aires, ciudad para la cual también ejecutó bocetos para un grupo "Savone villas" y un "pequeño rascacielos". Firmó dos contratos, uno para un proyecto de apartamento para el que sólo realizó unos cuantos bocetos, y otro para una casa que Matías Errazuris encargó en Chile, en la costa del Pacífico. Es este último caso en el que Le Corbusier utilizó más el regionalismo —específicamente en materiales.

Sin lugar a dudas, el resultado más importante del viaje fueron los bocetos para varias ciudades, especialmente aquellos de las ciudades de Buenos Aires y Río de Janeiro.¹⁴ En la primera se dieron los primeros pasos hacia la transformación del plan de la ciudad contemporánea en la *Ville Radieuse*. El impacto del paisaje en Le Corbusier es evidente: el infinito horizontal de la llanura sobre el cual fundamenta, magistralmente, "La cité des affaires". En Río ocurre lo opuesto: es la verticalidad de las colinas de Bahía de Guanabara lo que inspira el "infinito" horizontal del edificio que se extiende a lo largo de la costa. El lugar que ocupa el paisaje en su poética experimentó un cambio definitivo entre Buenos Aires y Río.

Algunos años más tarde fue invitado por el gobierno de Brasil a impartir unas conferencias y a opinar sobre el proyecto de la Universidad de la Ciudad en Río de Janeiro y sobre el proyecto del Ministerio de Educación. Le Corbusier se aproximó a la ciudad en repetidas ocasiones en la búsqueda de una estructura

Le Corbusier. Plan para Buenos
Aires, 1929. Fundación Le
Corbusier



indiferenciada o neutral que resistiera la pluralidad de sus funciones y, por otro lado, considerándola como un monumento cívico o *axis mundi*. Si el esquema de la *Ville Radieuse* respondía al primer enfoque, el segundo se desarrolló en proyectos tales como el Mundaneum.¹⁵ Concebida como una verdadera acrópolis para Río, la Ciudad Universitaria fue la cúspide de esta forma monumental de entender la ciudad.

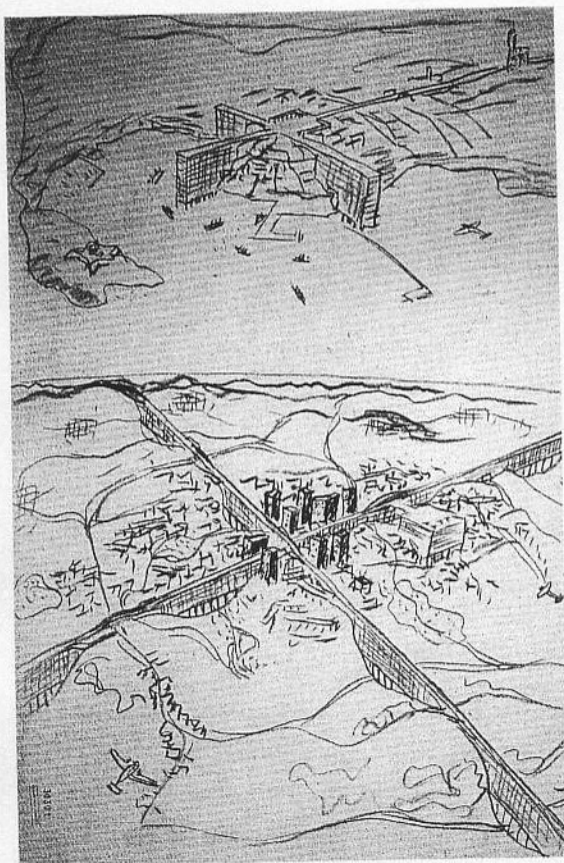
En colaboración con dos jóvenes argentinos, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, quienes trabajaron por casi un año en su atelier, en 1937, Le Corbusier fue capaz de llevar a cabo sus proposiciones para Buenos Aires. Se introdujeron en el plan algunas innovaciones importantes tales como una proposición para la transformación estructural de las zonas centrales, el mantenimiento de los parques costeros y la realización de un grupo de "centros" (gubernamentales, de negocios, municipales, Pan-Americanos, etc.).

Paradójicamente, o quizás como una expresión de los cambios profundos a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, no fue en ninguno de los países en los que se habían hecho contactos en los que Le Corbusier finalmente recibió una verdadera comisión de la importancia que él había estado anhelando desde su

primer viaje. En vez de esto, fue el Dr. Eduardo Zuleta Ángel, embajador de Colombia ante las Naciones Unidas, quien propuso que Le Corbusier comenzara a pensar en un plan para Bogotá. En 1947 Le Corbusier viajó por primera vez a la ciudad y regresó en 1949, 1950 y 1951. Articuló un plan por medio del cual se reestructuraba el sistema de transporte, la consolidación de las áreas funcionales preexistentes y se respetaba la tradición del centro.

A través de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, Le Corbusier mantuvo estrechas relaciones con Brasil. A mediados de los sesenta fue invitado para llevar a cabo un nuevo proyecto en ese país: la embajada francesa en Brasilia, un intento de articulación entre el cilindro y el cuadrado, de gran importancia en su trabajo. Pero fue en Argentina donde, a pesar de sus muchas frustraciones, logró desarrollar uno de sus proyectos: una casa para el Dr. Pedro Currutchet, consistente en un bloque para un consultorio y otro para las habitaciones.¹⁶ Ambos bloques armonizaban de forma diferente con la casa adyacente, uno se refería al vecino "tradicional" y el otro al vecino "moderno". Diseñado en el momento de máxima actividad en relación a los planes para Buenos Aires, el pequeño edificio pretendía demostrar la capacidad de mediación entre ambos polos.

Le Corbusier. Plan para Río de Janeiro, 1936. Fundación Le Corbusier



La "apariencia" de América Latina

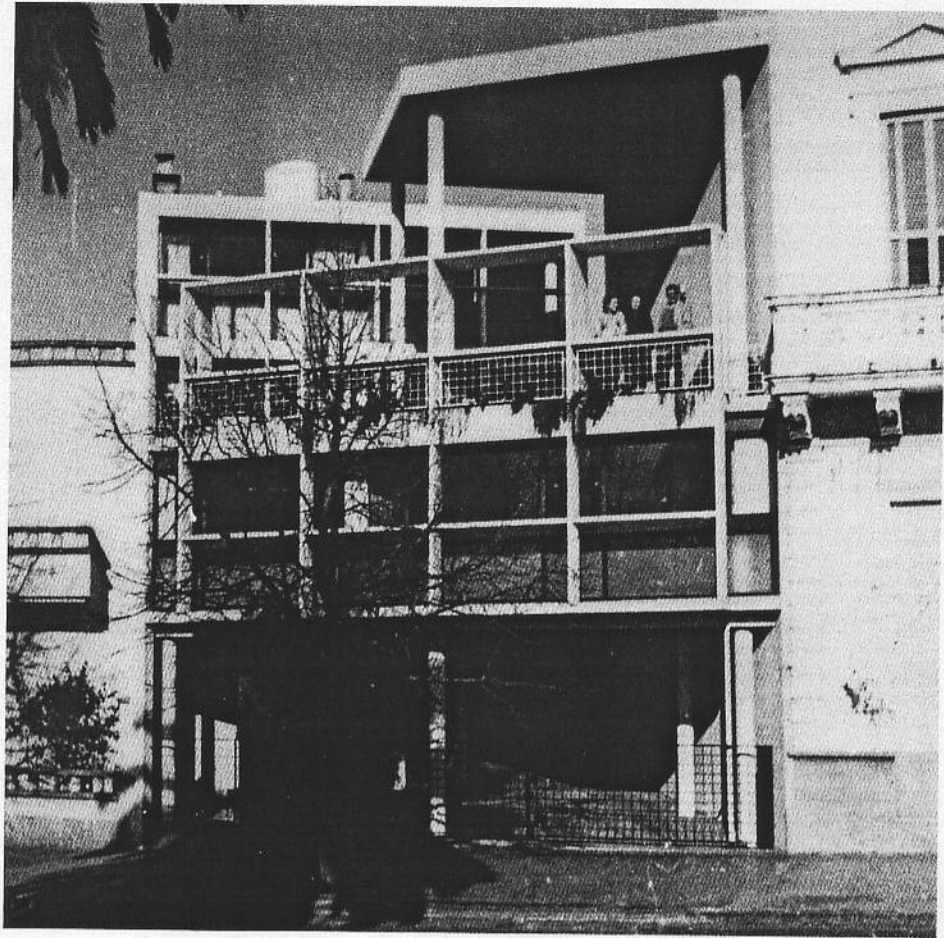
En los cuarenta y los cincuenta, la arquitectura de América Latina ganó reconocimiento internacional. Las bienales de Sao Paulo convocaron a la crema de la arquitectura internacional a principios de los cincuenta. En 1954, como consecuencia de estas bienales, la revista *Architectural Review* comenzó a cuestionar la legitimidad de este acercamiento. El cuestionamiento aumentó hasta que la

¹⁴ Ver Marcello Fagiolo, *Le Corbusier 1930 i progetti per Algeria e L'America Latina* (Milán, 1973).

¹⁵ Ver Rogelio Castro Olivera, "Dos proyectos, una ciudad universitaria, las modernidades electivas de Le Corbusier y Lucio Costa", en Pérez Oyarzún, *Le Corbusier y Sud América*.

¹⁶ Ver Alejandro Lapuzina, *Le Corbusier's Maison Currutchet* (Princeton: Princeton Architectural Press, 1997).

Le Corbusier. Casa Currutchet. La Plata, Argentina, 1949. Fundación Le Corbusier



construcción de Brasilia señaló, simultáneamente, la realización de los sueños del primer *Congrès internationaux d'architecture moderne* (CIAM) y se convirtió en el símbolo universal de su "fracaso". Después de Brasilia, la arquitectura latinoamericana comenzó a retroceder a la posición periférica que había ocupado antes del Ministerio de Educación, en Río.

Cabe destacar que estos dos hitos se encuentran en Brasil. Para muchas personas, pensar en la arquitectura latinoamericana de este periodo es pensar en la arquitectura brasileña. Pero resulta insuficiente porque al representar "la arquitectura latinoamericana" tendríamos que incluir, al menos, otro mito: el de la "escuela mexicana". ¿Es casual que los papeles preponderantes en esta historia corresponden a Brasil y México, los dos aliados principales de los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial? ¿Es casual que la Argentina neutral no juega ningún papel?

Los años inmediatos a la posguerra estuvieron llenos de promesas de paz, democracia e independencia, pero también de proyectos. Proyectos de reconstrucción de los territorios devastados, proyectos para los nuevos países independientes, proyectos para la definición de una nueva burocracia internacional. Las Naciones Unidas se presentaban, para muchos, como la agencia natural para organizar y distribuir los recursos financieros y humanos. Se organizó un equipo especial dentro de la organización dedicado a proyectos para los países "en desarrollo" y los líderes del CIAM buscaron dirigirlo. Fueron capaces de obtener posiciones tanto en la planeación como en la construcción de los nuevos edificios. Los países de América Latina influyeron especialmente porque eran el bloque regional más numeroso, unido por el lenguaje

Temática de
LIBERAR

Temática de
(L)

y las tradiciones. Las buenas relaciones con América Latina eran, entonces, un posible pasaporte para comisiones futuras importantes.

Pero regresemos al Ministerio de Educación en Río. El Ministerio fue el primer edificio de oficinas en forma de placa vertical que después se convertiría en canónico. Fue también el primero en el que se aplicaron y desarrollaron a gran escala las teorías sobre energía solar. Incluso más: el Ministerio hizo posible el sueño de creación colectiva y solidaridad entre jóvenes arquitectos, y no sólo arquitectos, sino también de diseñadores de paisajes, ingenieros, escultores y pintores. El Ministerio anunció su propia obra con dos temas vinculados a la representación y el tabú por el modernismo: la articulación de tradición local y la relación entre estructuras cargadas y la percepción tectónica. En relación a la primera, los arquitectos no se apenaban al colocar mosaicos decorados en las paredes de los edificios a usanza de la tradición portuguesa. Con respecto a la última, se redujo el diámetro de los pilones más altos a los requerimientos visuales.

La "escuela brasileña", especialmente en la arquitectura de Costa y Niemeyer, internalizó consecuentemente estos problemas de representación. Aún más, éstas eran las cuestiones que más le interesaban. ¿Cómo expresar el carácter festivo de un salón de danza? ¿Cómo articular una iglesia moderna situada en un paisaje exuberante? ¿Cómo ser modernos en un país tan antiguo? Estas preguntas fueron consideraciones profundas en su trabajo.

Educado en la tradición académica, Costa no se ilusionaba con las posibilidades de la reproductibilidad, soluciones que él sabía eran imposibles y por las que, quizás, no sentía ninguna pasión. Al contrario, buscaba una nueva arquitectura o, como él lo llamaba, un nuevo *plateau* para la disciplina. A la solución de Niemeyer no le faltaba cinismo.¹⁷ Un país como Brasil, poblado por millones de pobres y analfabetos, no podía, no debía orientarse hacia un pensamiento arquitectónico basado en metaforas tecnológicas. Como comunista, Niemeyer estaba convencido que sólo una revolución verdadera podía comenzar a proporcionar los medios para una verdadera expansión. Este sería quizás el momento de pensar en la austeridad y en el extremismo técnico propuesto por los sectores de línea dura del modernismo europeo. Mientras tanto, sólo era posible percibir con sensibilidad y expresar el espíritu del pueblo brasileño: su forma de sentir la música y el ritmo, su pasión por el esplendor de la naturaleza, sus bellos cuerpos, su felicidad.

¿Cómo puede uno aceptar comprometerse con la órbita económica de los Estados Unidos y, sin embargo, mantener la retórica de la independencia y la revolución? ¿Cómo puede uno ser moderno y mexicano? Como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias llevaron a México a abandonar su postura de aparente autonomía, nacionalismo, radicalismo y populismo agrario. Los edificios que proporcionaron forma a la tan llamada "escuela mexicana" de arquitectura, especialmente, la Escuela Nacional Preparatoria, los proyectos habitacionales del Conjunto Miguel Alemán y, sobre todo, la Ciudad Universitaria, fueron en su mayoría, encargos oficiales gigantescos, distribuidos entre un grupo de profesionales vinculados al gobierno.

Los trabajos de Félix Candela se oponen a esta "escuela mexicana". La suya es una búsqueda sin pasado y sin geografía. Sus formas como de concha ni siquiera tocan la tierra sino que más bien parecen volar. El más notable de sus edificios es la Iglesia de la Virgen de los Milagros (1953).

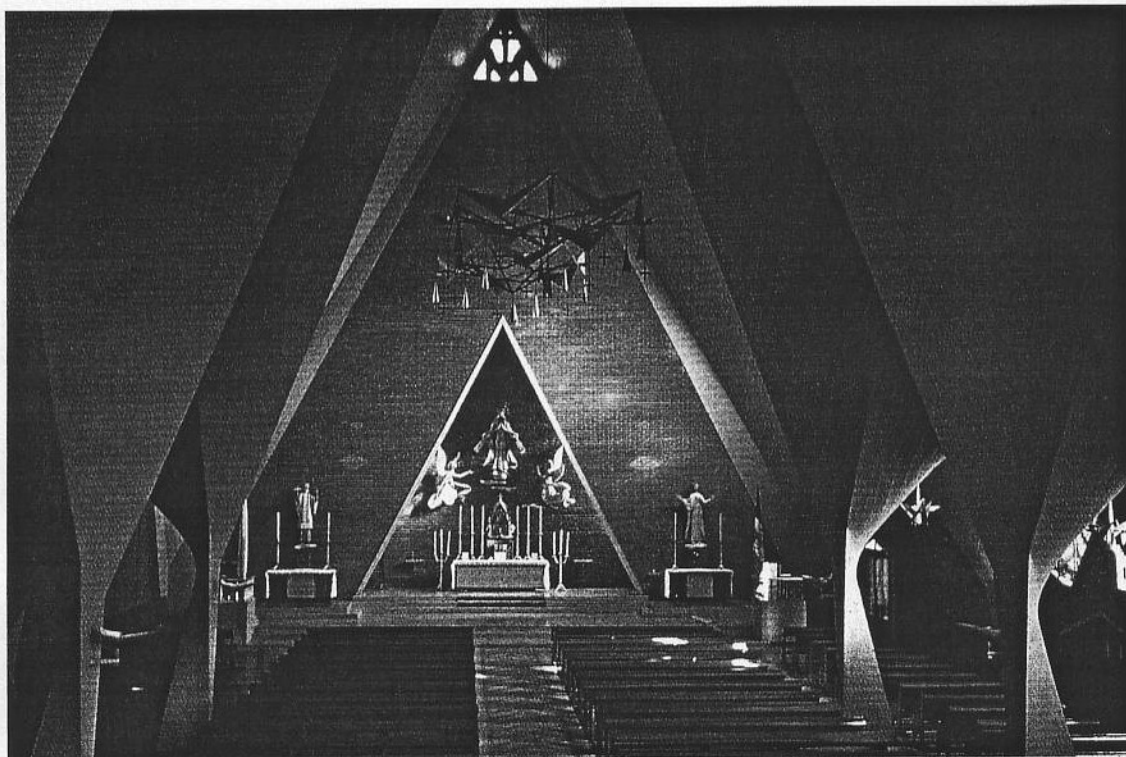
En Venezuela, a diferencia de Brasil y México, no existían políticas culturales que proporcionaran, al mismo tiempo, un movimiento moderno y nacional. En lugar de ello había una figura excepcional que era capaz de remontarse por sobre el autoritarismo, la burocracia corrupta, la mediocridad y la ignorancia de varios regímenes para los que trabajó. La historia de la arquitectura moderna venezolana

¹⁷ Ver Oscar Niemeyer, *Oscar Niemeyer, architetto* (Firenze: Istituto di Cultura di Palazzo Grassi, 1980) y Stamo Papadakis, *The Work of Oscar Niemeyer* (New York: Reinhold, 1950).

coincide, virtualmente, con la biografía de Carlos Raúl Villanueva. Su Ciudad Universitaria de Caracas (1950-1959) brilla con poder, sorpresa y emoción.

En Argentina, el grupo "Austral" incluía a Antonio Bonet, un español alejado de su país por la Guerra Civil, y Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, quienes habían colaborado muy recientemente con Le Corbusier en su plan para Buenos Aires. Ambos experimentaron técnica y formalmente, pero en cada caso, sus fundamentos teóricos descansaban en el surrealismo. De todos sus variados proyectos, sin embargo, el más famoso es, probablemente, la silla conocida como "la Mariposa", el "Hardoy" o (por las iniciales de su creador) el "BFK". Con su combinación de la técnica artesanal (piel cruda) y perfil redondo industrial, alcanza un equilibrio entre las pampas y la ciudad que resulta tan argentino como el tango.

En las Escuelas de Arte de La Habana, la resonancia del boom de la arquitectura latinoamericana alcanzó un nivel de disonancia total. Si en 1954 la revista *Architectural Review* había juzgado y condenado el primitivismo, el barroquismo y la falta de disciplina de la arquitectura latinoamericana, en las Escuelas de Arte todas estas posiciones se expresaron en un modo extremadamente provocativo. De forma



Félix Candela. Iglesia de la Virgen de los Milagros. Ciudad de México 1953. Fotografía de Juan Guzmán

artesanal y no industrial, representantes de manera explícita de una sensualidad carnal, totalmente alejados de cualquier racionalismo, los trabajos de Garatti, Gottardi y especialmente de Ricardo Porro fueron una especie de proclamación retroactiva de un latinoamericanismo llevado a un extremo absurdo. En primer lugar, resultaban inquietantes porque eran producidos por la sorprendentemente triunfante expresión política del "otro" con respecto a cánones consagrados del progreso occidental. Pero, en segundo lugar, este mismo "otro" estaba condenado por una revolución que no quería ser vista como una isla sino como un nuevo modelo de validez universal.

Los otros de los otros

¿Los trabajos y los arquitectos que ahora vamos a examinar se quedaron atrás o se colocaron a sí mismos fuera del espacio paradigmático del boom? Su presencia resultaba desconcertante. No eran muy "latinoamericanos", más bien demasiado internacionales como para satisfacer el deseo por la diferencia que generaba la tendencia universal hacia la homogeneización. Tal vez, en algunos casos, su obra no resultaba lo suficientemente novedosa, pero no era inferior a la de muchos de sus colegas de la región o incluso, tampoco inferior a la de otros arquitectos ya reconocidos en Europa o en los Estados Unidos. Su arquitectura no era estridente y sus afiliaciones eran pluralistas.

Pensemos, por ejemplo, en la fuerte influencia de Augusto Perret, algo subvalorada en nuestros días. Estuvo en el sur de la región en 1937, pero sus ideas tuvieron un alcance más amplio. Su influencia en Colombia se hace muy evidente en el trabajo de madurez de Bruno Violi.¹⁸ Violi nació en Italia en 1909 y se mudó a Colombia en 1940, había estudiado en Milán y trabajó en otros países europeos. A principios de los cincuenta desarrolló posibilidades de continuidad en los principios clásicos de la regularidad, el reconocimiento y en la articulación, como lenguaje, de elementos estructurales. Los resultados extraordinarios de esta búsqueda pueden ser apreciados en el edificio El Tiempo y en la Sinagoga de la comunidad Adat, Israel, ambos en Bogotá.

El edificio de la Facultad de Ingeniería en Montevideo es una de las obras más espléndidas de la arquitectura latinoamericana. Su autor fue Julio Vilamajó, quien estudió en Montevideo y en Europa, durante una larga estancia en los años veinte. El edificio fue concebido a finales de los cuarenta y se construyó, lentamente, en los años subsiguientes. Su fuerza radica en la unión excepcional de una composición neoplástica y la sutil influencia de tradiciones académicas. El edificio no constituye una abstracción indiferenciada: su ubicación en el extremo del paisaje costero de la ciudad, rodeado por un parque, condujo al control de una variedad de parámetros visuales y, junto con ellos, establece una relación cambiante con su entorno. Con su estructura como de puente y la combinación de volúmenes verticales y con estructuras horizontales hechas de tabique, puede ser apreciado como un tipo de Bauhaus en escala americana. Construido con concreto aparente, lo que lo diferencia de la escuela de Weimar, la estructura juega un papel predominante, uniendo los ritmos mayores y menores que componen el volumen completo.

Si el plasticismo corbusiano constituyó un camino para la expresión formal, fue Richard Neutra quien propuso un diálogo sobre los problemas culturales y ambientales. Recién establecido en los Estados Unidos, con buenas relaciones en los círculos oficiales, Neutra amplió la reflexión en América Latina sobre la influencia de las condiciones climáticas, reflexión que había ya sido estimulada por sus experiencias en California. Este proceso comenzó con su trabajo en Puerto Rico durante la recesión en las construcciones ocurrida en el resto de los Estados Unidos debido a la guerra. Diseñó fundamentalmente residencias y recintos académicos. Más tarde comenzó a sistematizar sus observaciones y a promover la discusión en el resto del continente, ejerciendo una influencia poderosa.¹⁹

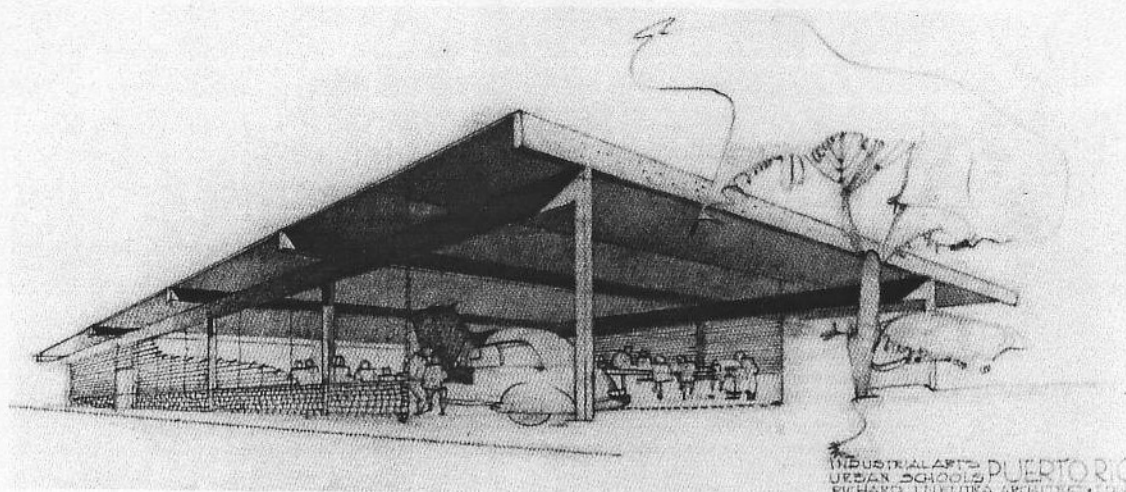
En Neutra, los principios de la composición moderna (ligereza estructural, ausencia de las barreras interiores/exteriores, techos planos, pilones, etc.) alcanzan una formalización explícita en el contexto de los climas cálidos. Estas ideas, nacidas en los campos tropicales del siglo XIX, retornaron así, renovadas y transformadas, a su lugar de origen en el que se diseminaron hasta agotarse.

Amancio Williams fue una personalidad peculiar y polémica con una extraordinaria sensibilidad: mesianismo y una ausencia total del sentido de la realidad,

¹⁸ Ver Hans Rother, *Bruno Violi* (Bogotá, 1986).

¹⁹ Richard Neutra, *Architecture of Social Concern on Regions of Mild Climate* (São Paulo: Gerth Todtmann, 1948).

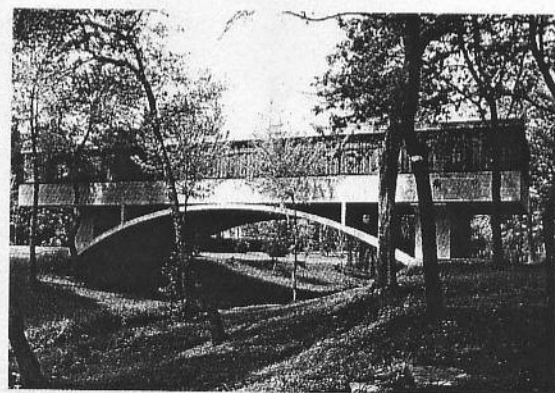
Richard Neutra. Escuelas Urbanas de Artes Industriales, Puerto Rico, 1944. Departamento de Colecciones Especiales, University Research Library, UCLA



por un lado; agudeza y claridad por el otro.²⁰ El padre de Williams fue un músico notable y su familia pertenecía a la clase alta tradicional. Como resultado de estos y otros factores, su producción tenía un rigor extremo e improbable. Muchas de sus ideas se desarrollaron a partir de la investigación pura que daba seguimiento a premisas lógicas que nunca abandonó. Su obra posee las características que lo distinguen: la mayoría no se construyó y, quizás, en parte debido a eso, constituye, en cada caso, una premisa de una exactitud absoluta.

Nos referiremos a dos ejemplos. Uno es su rascacielos, concebido en 1948. La obsesión de Williams era crear una arquitectura que respondiera, exactamente, a las condiciones de la modernidad. El eje de sus preocupaciones era la cuestión tectónica: se debía buscar la ligereza porque era la consecuencia lógica de los nuevos materiales, pero la ligereza también era una condición metropolitana. Su problema era cómo construir la paradoja de un rascacielos que no pesara.

Si los principios de la construcción de su rascacielos tuvieron que esperar muchos años para cristalizarse en el Banco de Hong Kong y de Shanghai de Norman Foster, la Casa sobre el Arroyuelo, encargada por su padre, de hecho, sí se construyó. Situada en el medio de un hermoso bosque, se apoyaba en una estructura como de puente sobre un pequeño arroyuelo. La curvatura del puente fue empleada como un ascenso y descenso hacia las habitaciones inscritas en un paralelepípedo perfecto. La curvatura reproduce, exactamente, el perfil del terreno.



*Ciudades: de la expansión
a la explosión*

La ciudad moderna surgió en América Latina en un territorio previamente concebido de una forma moderna y sobre la cual se aplicaron, a escala masiva, ideas de orden, racionalidad y equidad. Este hecho debería ser suficiente para diferenciar las experiencias latinoamericanas de transformación urbana de las de otros lugares. Las extensiones europeas fueron rupturas mientras que aquellas en América Latina se presentaban como simple continuidad. Precisamente porque no resultaba

Amancio Williams. Casa sobre el Arroyuelo, Mar del Plata, Argentina, 1943-1945

²⁰ Amancio Williams, *Amancio Williams* (Buenos Aires: C. Williams, 1990). Ver también Jorge Silvetti (ed), *Amancio Williams* (Cambridge, Massachusetts, 1987).

novedoso, los protagonistas de estas expansiones no fueron grandes personajes de la cultura sino, más bien, agrimensores civiles o militares e ingenieros anónimos.

La transformación, la oposición a la plaza homogénea, surgió en oposición a aquel método "bárbaro" antiguo. La plaza era una forma de representación del pasado que tenía que ser superada por la modernización, aunque con la fuerza de su simplicidad y de su inercia permaneció, de hecho, como el instrumento más utilizado y más fácil en la expansión urbana, incluso cuando todas las voces del Progreso la consideraban como un archi-enemigo que tenía que ser destruido.

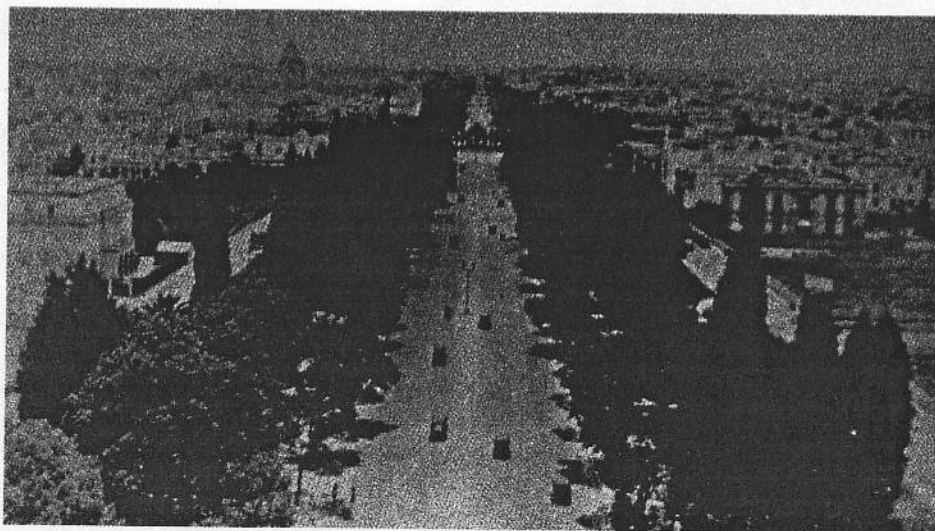
La expresión de estos deseos se hallaba en la fase de proyectos. Obviamente, las primeras en ser mayormente afectadas fueron las capitales. Son buenos ejemplos el Paseo de la Reforma en la Ciudad de México y la Avenida de Mayo en Buenos Aires. El Paseo de la Reforma era un extenso bulevar que se extendía desde el antiguo centro de la ciudad hasta el Palacio de Maximiliano, situado en un parque que se encontraba, en aquella época, en las afueras. La avenida construida en Buenos Aires comunicaba los edificios del Congreso Nacional y la Mansión del Gobernador, creando un ambiente urbano de ambiciones haussmannianas.

A principios del siglo, la idea anglosajona de distritos con jardines urbanos tuvo cierta influencia, especialmente en Bogotá, Santiago de Chile, Buenos Aires y en Puerto Rico.

La Ciudad Bloque (City Block) de Buenos Aires, que diseñó Vladimiro Acosta a principios de los treinta, agrupaba la plaza, el rascacielos cruciforme corbusiano y las ideas de Hilberseimer con la ciudad vertical. Pero México fue el país que tenía las mejores condiciones para imaginar experiencias de avanzada en la ingeniería urbana. Carlos Contreras publicó el primer intento moderno de planeación en América Latina, en el que reflejaba los debates que se estaban llevando a cabo en el CIAM.²¹

En los proyectos de José Luis Sert para Chimbote, Cidade dos Motores, Bogotá y La Habana, entre otras, comenzaron a surgir una serie de problemas nuevos que vincularon esta investigación con las preocupaciones de los jóvenes arquitectos del *Team X*.²² En estos trabajos se podían observar los temas de alta densidad en alturas bajas, de espacios interiores abiertos, de espacios urbanos cerrados y de la interrelación de funciones. Sert intentaba fundir los principios universales del primer CIAM, tanto con influencia mediterránea como anglosajona —especialmente la de Olmstead— que él había asimilado durante su larga estancia en los Estados Unidos.

Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 1910



²¹ Carlos Contreras, "La planificación de la Ciudad de México 1918-1938" en *16 Congreso Internacional de Planificación y de la Habitación* (Ciudad de México, 1938).

Incluso, si los planes de Le Corbusier y Sert fueron realizados sólo parcialmente, las ideas que había sembrado el urbanismo moderno tuvieron, a pesar de todo, su apoteosis en América Latina con la construcción de Brasilia.²³ La inauguración de la ciudad en 1960 representó la culminación de una historia que se remonta a 1891, cuando en la nueva constitución de la recién creada República se incluyó una cláusula que estipulaba la necesidad de reubicar la capital de Río de Janeiro en un nuevo sitio.²⁴ Lucio Costa ganó un concurso celebrado en 1958, bajo la dirección de Oscar Niemeyer.

Costa le dio al Plan Piloto la forma elemental de una cruz latina, con su barra más corta ligeramente curvada que hace que la forma de la ciudad se vea como un aeroplano. Desde entonces, el proyecto ha recibido muchas críticas, por la ingenuidad de concebir el plan como un símbolo, demasiado obvio, por su escala monumental; y por la rigidez de una forma que no permite un crecimiento futuro. Sin embargo, estas críticas pueden considerarse, más como aspectos de la retórica anti-CIAM característica de los sesenta que como errores reales.²⁵ El símbolo de la cruz-aeroplano tiene dos ventajas. La primera es su respuesta a la inestabilidad política latinoamericana: sus segmentos más significativos —el punto de la cruz y su cabecera— eran suficientemente pequeños como para garantizar su construcción rápida durante el periodo presidencial de la persona que había llevado a cabo la iniciativa, Juscelino Kubitschek; la segunda es la necesidad de fijar una imagen —que sólo podía ser simbólica— de la ciudad, tanto para

brasileños como para el mundo. Las dimensiones “monumentales” intentaban sobrepasar el municipalismo hacia el cual se dirigía la tendencia dominante del sector del CIAM. Se calculaba que Brasilia acogería 500 000 habitantes, pero su plan era sólo el centro de un sistema de ciudades satélites, con la intención de que absorbieran posibles expansiones futuras.²⁶ Si observamos su funcionamiento global en los últimos años del siglo, no se puede olvidar que todavía es joven, sólo tiene escasamente cuatro décadas de existencia.

La explosión urbana de América Latina en la segunda mitad del siglo veinte es bien conocida. Esta explosión ha provocado dos reacciones opuestas que he llamado en otro lugar la “ciudad contaminada” y la “ciudad blanca”.²⁷ La “ciudad contaminada” es una forma asociada a la expansión y a la presencia de la democracia. Caracas, México, Bogotá o Río, en su mayoría, son ciudades de este tipo porque, obviamente, la “ciudad blanca” sólo existe como una excepción. Las “ciudades contaminadas” son aquellas en las que los pobres no pueden ser desterrados a los alrededores y sus sectores privilegiados se resignan a encontrar modos de convivencia con/entre/sobre ellos. De esta manera, las ciudades se convierten en ciudades medievalizadas: en el medio del caos se impone el orden de los castillos y de los monasterios en la versión moderna de recintos y barrios, centros comerciales o torres de oficina.

Ir y venir en el pueblo

En América Latina existe un sector de la arquitectura cuya pertenencia resulta difícil de clasificar geográficamente. Nadie dudaría en clasificar al edificio Seagram como norteamericano pero la casa construida por Gio Ponti en Caracas es italiana. La Iglesia de Riola en Italia fue construida por el finlandés Alvar

Lucio Costa. Plan para la ciudad de Brasilia, 1957. Departamento de Patrimonio Histórico e Artístico/ Governo do Distrito Federal

²² Ver Anahí Ballent, *América Latina en los CIAM* (Buenos Aires, 1996) y Knud Basitlund, Jose Luis Sert *Architecture City Planning and Urban Design* (Nueva York: 1967).

²³ Ver Alberto Xavier, *Bibliografía sobre Brasilia y arquitectura moderna brasileña* (1973).

²⁴ Ver Alexander Fils, *Brasilia: Moderne Architektur in Brasilien* (Dusseldorf, 1988).

²⁵ James Holston, *The Modern City: an Anthropological Critique of Brasilia* (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

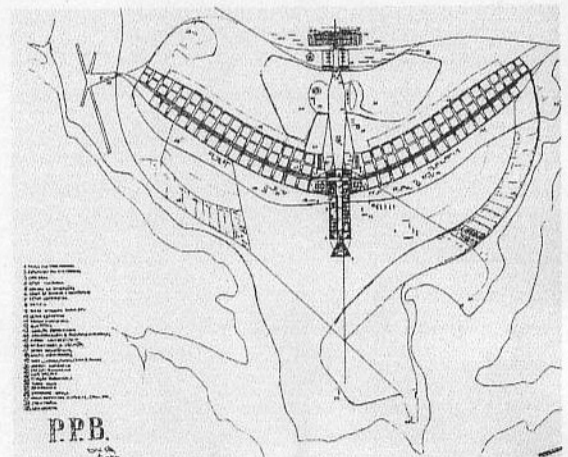
²⁶ La postura de Costa está descrita en Lucio Costa, *Registro de uma vivência* (Río, 1997).

²⁷ Jorge Liernur, *América Latina: Architettura gli ultimi Vent'anni* (Milán: Electa, 1990).

²⁸ Ver Claire Pailler (ed.), *Les Ameriques et l'europe: Voyage, emigration, exile* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1985).

²⁹ Ver Reginald Isaacs, *Gropius. An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus* (Boston: Little Brown, 1991).

³⁰ Ver A. Gorelik y Jorge Liernur, *La sombra de la vanguardia Hannes Meyer en México* (Buenos Aires, 1990).





Brasília, vista aérea, 1986,
Companhia de Desenvolvimento
do Planalto/Governo do Distrito
Federal

Aalto, pero ¿es el Ministerio de Finanzas de París del chileno Borja Huidobro? Los arquitectos migrantes no son un fenómeno moderno. Sin embargo, no cabe duda que el florecimiento de las comunicaciones y la globalización del mercado se han superpuesto a las guerras y las crisis económicas, convirtiendo la movilidad en una característica de este siglo. En América Latina las fuerzas centrífugas aparecen equivalentes a las centrípetas. Aquí el exilio es una tradición de doble sentido.

La región, al no involucrarse enteramente durante las dos guerras que conmovieron al resto del mundo en este siglo, se convirtió en refugio de los perseguidos o para aquéllos que, simplemente, buscaban paz u oportunidad de trabajo.²⁸

Antes de viajar a Inglaterra, Gropius trató de obtener comisiones en Argentina que finalmente obtuvo en los años setenta, en forma de un proyecto para la construcción de la embajada de la entonces República Federal Alemana, proyecto que nunca se realizó.²⁹ Mies tuvo mejor suerte porque trabajó en dos proyectos para la firma Bacardí, uno en La Habana y el otro en México y, de hecho, logró realizar el segundo. Pero ni el primero ni el último director de la Bauhaus establecieron una relación con el subcontinente de la manera en que lo logró el segundo, Hannes Meyer.³⁰ Su experiencia en México fue profunda pero trágicamente estéril. A pesar del gran reconocimiento que alcanzó por parte del grupo "Arquitectos Socialistas", grupo que poseía lazos estrechos con la estructura de poder, nunca tuvo éxito, en los diez años de su estancia, para hacer realidad sus propuestas. Desarrolló varios proyectos, organizó estudios urbanos, participó en el Taller de Gráfica Popular, pero a principios de los cincuenta regresó, frustrado, una vez más, para morir en Suiza.

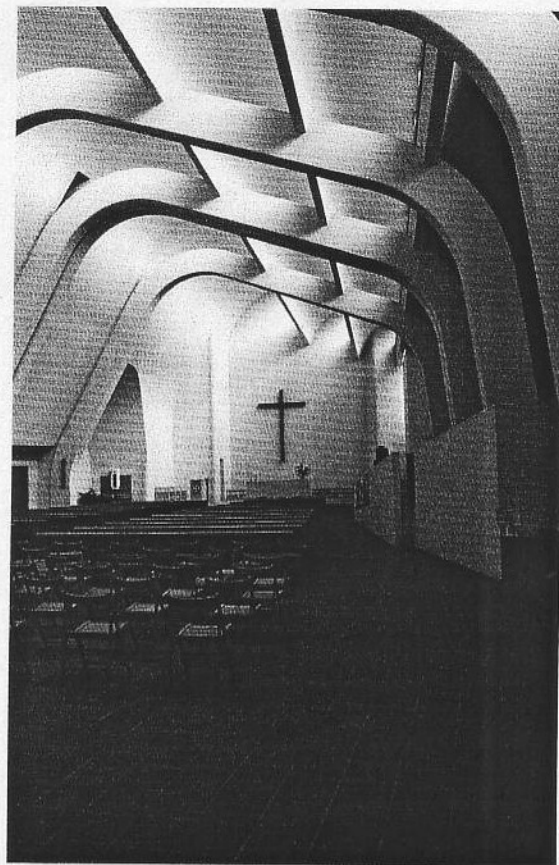
En América Latina había interés en el modernismo italiano antes de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, fue después de la guerra que la influencia italiana alcanzó su cúspide. El principio de la década del sesenta fue testigo de la expansión de grandes corporaciones italianas, entre ellas, con un papel

Alvar Aalto. Iglesia y centro de la parroquia de Riola, cerca de Boloña, 1978. Fotografía de William P. Bruder

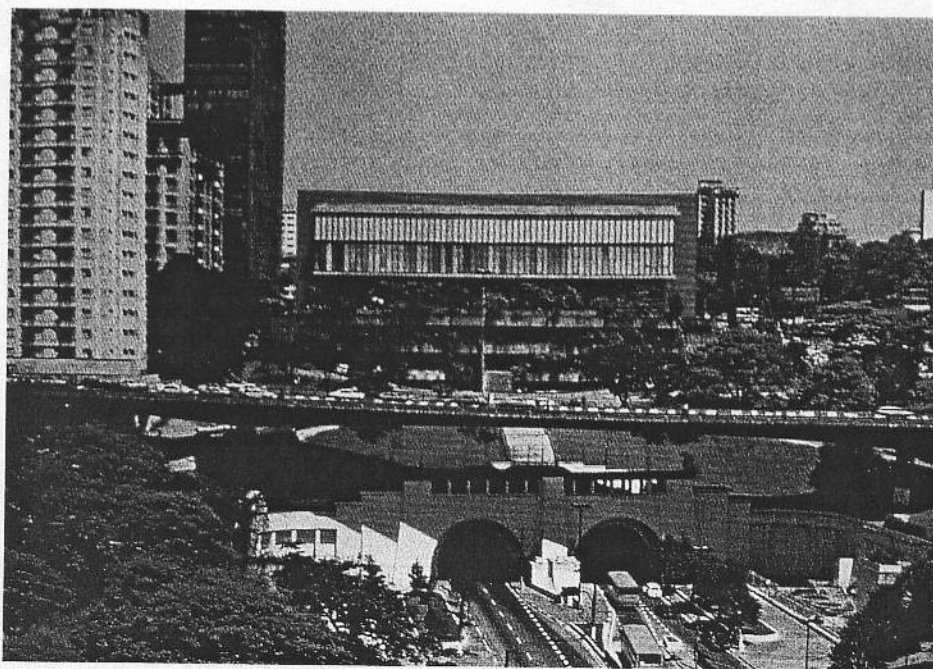
muy importante en nuestro tema, Olivetti. Olivetti no sólo fue una plataforma de lanzamiento para el diseño italiano sino que también introdujo en Buenos Aires el efímero pero, al mismo tiempo, muy importante, impacto de la obra de Gae Aulenti así como el monumento a la arquitectura industrial representado por la fábrica, diseñada, hasta en su más mínimo detalle, por Marco Sanuzzo.

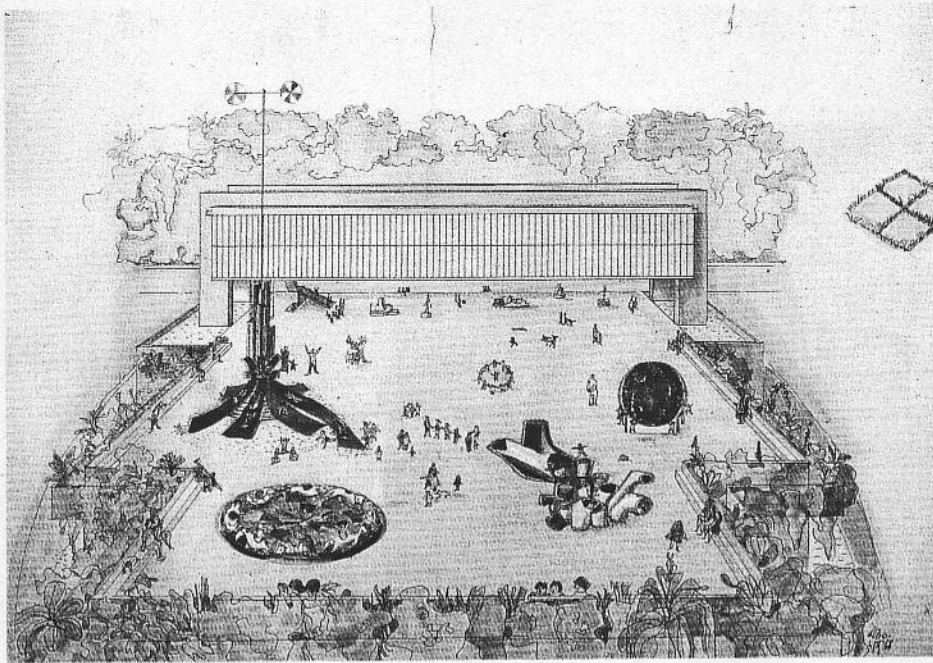
A Venezuela también llegaron inmigrantes italianos durante y después de la guerra. Su producto de más renombre es la casa construida por Ponti en Caracas. Esta es una obra radical, una manifestación extrema del diseño total, de la fuerza indetenible de inventarlo todo como nuevo y que tan profundamente caracterizó a un sector de la cultura italiana de los cincuenta. Pero pareciera como si Ponti se hubiera dado cuenta que esta libertad total, o al menos la sensación de poseerla, sólo pudiera hacerse realidad en un paisaje como el de las colinas en los márgenes del río Guaire. Aun con todos sus caprichos formales, su infinita paleta de colores y materiales, sus macetones, su mobiliario, su peculiar juego de luces y plafones, la casa es, en última instancia, un humilde acto de reconocimiento por el espacio comunal.

Las raíces italianas de la moderna experiencia brasileña son evidentes especialmente en Sao Paulo. Filippo Tomaso de Marinetti fue una de las referencias que tuvieron en cuenta los "modernistas", quienes escandalizaron a los habitantes de la ciudad en 1922. Pero después de la guerra, la escena fue dominada



Lina Bo Bardi. Museu de Arte de São Paulo, 1968. Fotografía de Luiz Hossaka





Lina Bo Bardi. "Estudio para una exposición —juguetes para niños", 1968. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

por el grupo carioca "Francófilo", y sólo algunas figuras como Rino Levi se unieron a la experiencia italiana. Lina Bo Bardi tuvo una doble entrada lateral: en primer lugar porque era la joven esposa del gran coleccionista y crítico de los arquitectos fascistas modernos, Pietro Maria Bardi. En segundo, porque su trayectoria representó un ascenso hacia la "brasilianización". Por su origen extranjero, se convirtió en una estudiosa y admiradora de las más exóticas tradiciones afro-brasileñas —especialmente las de Bahía— y se encontraba entre las primeras en defender y reivindicar el mundo ético y estético de los pobres.

Si los aportes de los extranjeros en América Latina fueron importantes, igualmente importantes fueron los aportes de los latinoamericanos en otros países. Durante la época de Le Corbusier, su pequeño estudio en la Rue de Sèvres se convirtió en una especie de imán para la mayoría de los jóvenes arquitectos de todo el mundo —y los latinoamericanos no fueron la excepción.

La situación fue algo diferente en los Estados Unidos. Existían dos impulsos opuestos: por un lado, el de la latinización de la cultura de Norteamérica; por otro, la tendencia de los arquitectos que habían llegado de los países ibéricos a "globalizarse".

El primero de estos impulsos es evidente en las zonas fronterizas con una fuerte presencia hispánica: sur de California, Texas, Miami. Los exponentes más relevantes de este grupo han sido Carlos Jiménez,³¹ Arquitectónica, Jorge Rigan y Teófilo Victoria. Pero la figura que expresa más elocuentemente esta tendencia es Ricardo Legorreta. Su obra se ha presentado frecuentemente como una continuación de la de Luis Barragán. Si esta comparación fue relevante en sus primeros trabajos, tales como la Fábrica IBM en Guadalajara, resulta difícil aceptarla en los últimos, en los cuales la utilización de grandes paredes blancas y la aplicación de colores "mexicanos" en texturas ásperas son el único rasgo distintivo que queda de esta relación. Con una creciente influencia y presencia, la arquitectura de Legorreta muestra, en relación a aquélla del maestro del "silencio", un cambio comparativo en escala. En sus trabajos en Texas o California (y también en los hoteles mexicanos para turistas extranjeros) la ausencia de alteración de los componentes elementales, como consecuencia de esta variación, conduce a un reconocimiento de lo "mexicano".

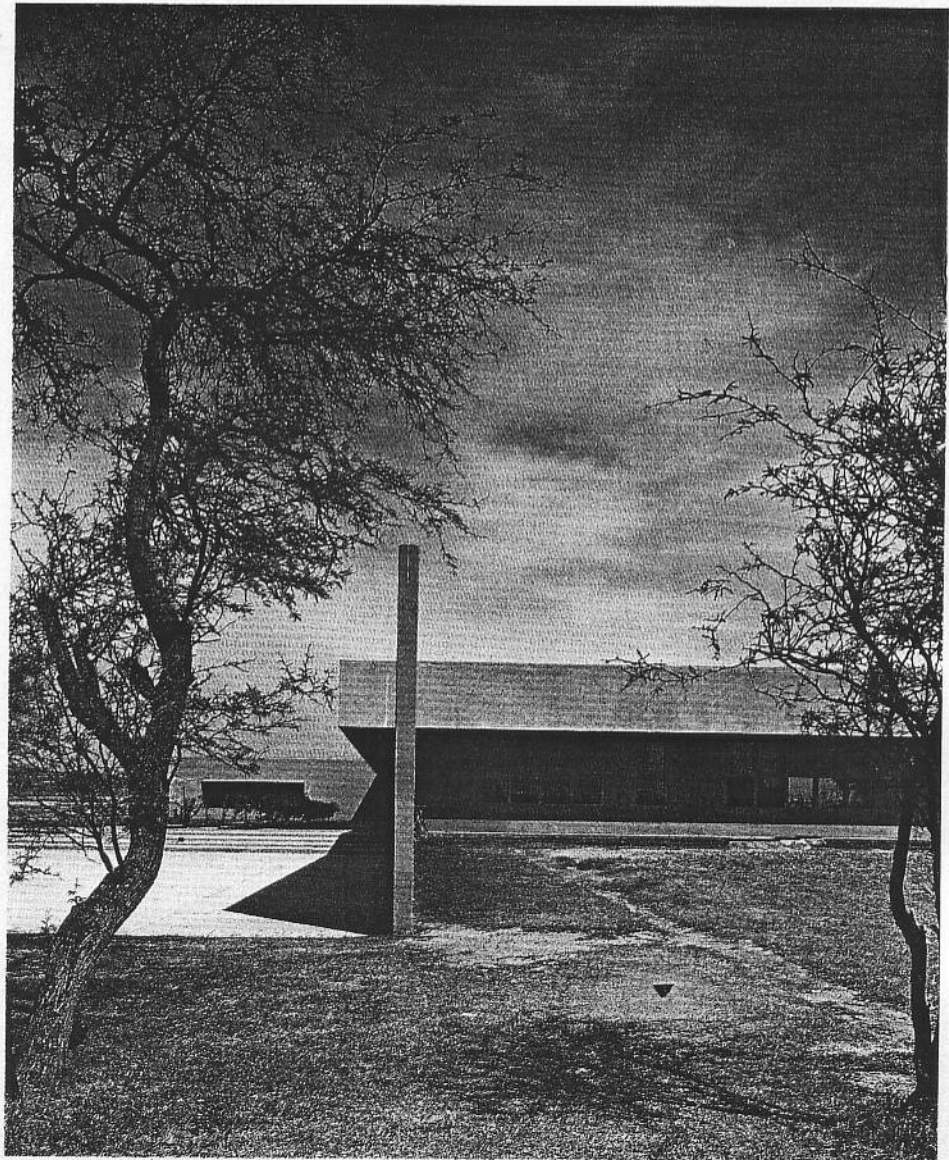
³¹ Ver Carlos Jiménez, *Carlos Jiménez* (Barcelona: G. Gili, 1991).

in Mexico
better

En los setenta, los proyectos y teorías formulados por un grupo de jóvenes argentinos ganaron renombre internacional. Mario Gandelsonas, Diana Agrest,³² Jorge Silvetti, y Rodolfo Machado desempeñaron un papel importante entre figuras tales como Peter Eisenman y Michael Graves en la gran ola de renovación de la arquitectura que Charles Jenko bautizó con el nombre efectivo, aunque limitado, de Posmodernismo. Emilio Ambasz ocupa un importante lugar en este movimiento, no sólo a través de su “descubrimiento” de Barragán sino también a través de la fuerza de sus proyectos ecológicos originales y sus brillantes diseños de mobiliario.

Mientras todos estos arquitectos han continuado exitosamente sus carreras, las figuras latinoamericanas que más han llamado la atención internacional en los años recientes han sido Cesar Pelli y Rafael Viñoly. Aunque muy diferentes entre sí —Pelli cauteloso, Viñoly expansivo— tienen dos características comunes y muy notables, en su producción. La primera es que los dos prestan atención a las condiciones pragmáticas impuestas por la profesión en la elaboración de una armazón teórica. La segunda es el incremento intenso de su actividad fuera de los Estados Unidos,

Ricardo Legorreta. Planta IBM,
Guadalajara, México, 1975.
Fotografía de Julius Shulman



³² Ver Agrest and Gandelsonas: *Works* (Nueva York: Princeton Architectural Press, 1995). Agrest, *Architecture from Without* (Cambridge: MIT Press, 1991), y Mario Gandelsonas, *The Urban Text* (Cambridge: MIT Press, 1991).

particularmente en Asia. Las Torres Petronas de Pelli en Kuala Lumpur y el Forum de Tokio de Viñoly son verdaderos monumentos del fin del milenio.³³

Años recientes

Después de los años del boom en los sesenta, el interés en la arquitectura latinoamericana prácticamente desapareció del debate internacional. Pero entonces comenzó una nueva fase en la evaluación externa, una reevaluación que produjo interpretaciones nuevas y homogeneizadoras que no siempre coincidían con la realidad.

En el centro de esta nueva lectura, se presenta la figura de Luis Barragán como paradigmática. El sitio de su consagración fue el Museo de Arte Moderno en Nueva York.³⁴ La pregunta que se impone es cómo pudo Barragán ganar una reputación internacional a través del Museo de Arte Moderno de Nueva York, a la que siguieron numerosas publicaciones (casi todas similares al maravilloso catálogo de Emilio Ambasz) que le dieron un lugar prominente en las bibliotecas especializadas en el tema de la arquitectura de todo el mundo. Su arquitectura exaltaba el silencio, en contraposición al bullicio urbano; el uso de elementos mínimos y técnicas sencillas en oposición a la sofisticación de la alta tecnología; un cierto surrealismo mágico, imágenes de una tierra indómita y árida. Este Barragán era la figura perfecta del "otro" que podía demostrar la destrucción total de los viejos mitos de la ciudad y de la máquina. Se convirtió en la encarnación arquitectónica del "realismo mágico" popularizado por el boom literario de los setenta, una expresión completa del relativismo cultural a su máxima expresión.

Por la parte latinoamericana, esta lectura desde el exterior estaba unida a una fuerte base ideológica. Como es bien conocido, la Revolución Cubana tuvo un fuerte impacto en los intelectuales de la región. Las creencias más influyentes que esta experiencia y sus expresiones posteriores —especialmente la épica del Che Guevara— motivaron, han sido: 1) la idea del pueblo como sujeto motivador y puro de la Historia; 2) la creencia de que los problemas locales se originaron por la dependencia de poderes de dominio externos; 3) un moralismo sustentado por programas económicos, sociales y culturales.

Estos conceptos se entrelazaron fácilmente con los principios que emergieron del socialismo pastoral y de la iglesia posterior al Concilio Vaticano II, y tuvo su expresión extrema en el llamado "cristianismo revolucionario". Desde estas posiciones comenzó a emerger una lectura crítica de la evolución de la arquitectura moderna en América Latina, una lectura que atribuía los "males" del modernismo a su estatus de ideología importada. Esta ideología edificó a un Luis Barragán capaz de resistir los ataques del internacionalismo al recurrir a dos fuentes principales: la tradición popular y la fortaleza de su propia ética religiosa.

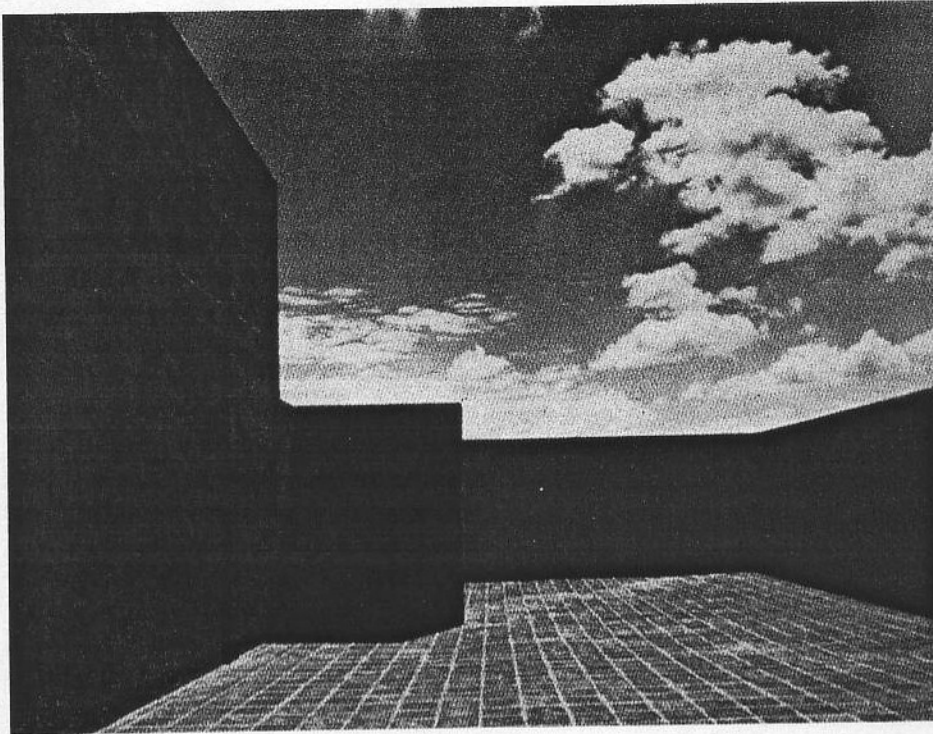
Fue necesario descubrir la construcción de este paradigma debido a su importancia central para la historiografía y la crítica de los ochenta. Casi siempre ignoró las contradicciones en las personas y los procesos, eliminando las diferencias cualitativas entre protagonistas mientras que, al mismo tiempo, claramente delineaba los campos del bien y del mal, el primero definido como los intereses "nacionales" y "populares" y los últimos, como expresión de una dominación externa.

Si nos apartamos de esta estructura reductora, los eventos serán, por supuesto, más complejos. Fijémonos en otra figura clave del periodo: Rogelio Salmona.³⁵ Salmona nació en París en 1929 y, a principios de los treinta, viajó con sus padres a Colombia. Estudió en el Lycée Française de Bogotá y en 1948, sin haber terminado sus estudios de arquitectura, regresó a Francia en donde vivió hasta 1958.

³³ Ver Cesar Pelli, *Cesar Pelli. Selected and Current Works* (Mulgrave: Images Publishing Group, 1993).

³⁴ Emilio Ambasz, *The Architecture of Luis Barragan* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1976).

³⁵ Ver Germán Téllez, *Rogelio Salmona* (Bogotá: Facultad de Arquitectura, Universidad de los Andes, 1992).



Luis Barragán. Casa Barragán,
Tacubaya, Ciudad de México, 1947.
Fotografía de Alberto Moreno

Después de viajar por Europa, de haber estudiado historia del arte, de haber trabajado en el estudio de Le Corbusier y de haber sido despedido, Salmons decidió lanzarse a la escena colombiana, de la forma más colombiana posible. Los tiempos históricos de la vanguardia habían desaparecido, pero Salmons se comportaba como otros ilustres modernistas de años anteriores, rompiendo con los estándares canónicos.

Básicamente, trabajaba de acuerdo con la línea de un modernismo "orgánico" que había sido dado a conocer en América Latina a través de las obras de Bruno Zevi. Esta tendencia también incorporaba elementos de origen wrightiano y de pragmatismo inglés. Ninguno de estos hechos disminuye el valor de la obra de Salmons. Al contrario, expresaban una fuerte personalidad creativa. Hacía más énfasis en las paredes que en las estructuras independientes, rechazaba la ortogonalidad y utilizaba el ladrillo elaborado por albañiles. Fue sobre todo en las Torres del Parque en Bogotá (1964-1970) donde la fuerza creadora de Salmons se reveló con mayor energía. Fuertemente cuestionada en el momento de su construcción, por su altura y su densidad, la agrupación creada con la Plaza de Toros y con un majestuoso parque adyacente generaba un anillo urbano de alta calidad. Las torres fueron configuradas en espirales que se elevaban y que establecían, simultáneamente, relaciones con la plaza cilíndrica, con la textura detallada de las viviendas circundantes y con los bosques montañosos que actuaban como fondo.

En Uruguay, Eladio Dieste también se erigió como una gran influencia. Dieste es ingeniero. Se adhiere a un código de conducta inspirado por las tradiciones cristianas de modestia, austeridad y solidaridad. Debido a estas razones, prefería utilizar el ladrillo por ser un material de fácil fabricación que también resultaba fácil de usar, incluso por trabajadores con poca calificación. Su gran experiencia y conocimiento le permitió desarrollar una técnica de bóvedas que se aplicó tanto a planos horizontales como a planos verticales, con el fin de cubrir espacios grandes y para resolver torres y espirales. Su obra más aclamada es la Iglesia de Atlántida (1959), una obra de menores dimensiones, generada por planos asimétricos, construida mediante la articulación de ladrillos, lo que acentúa la magnificencia de la luz.

El trabajo de Pedro Ramírez Vázquez en México abarca desde el estupendo Museo Nacional de Antropología hasta el mastodónico Palacio de la Asamblea Legislativa. Su equipo ha producido una enorme cantidad de edificios, tanto para el Estado como para corporaciones, y la empresa se ha distinguido por su capacidad de organización. El Museo sigue siendo, sin lugar a dudas, su mejor trabajo, por la simpleza y lo excepcional de la calidad de su resolución espacial, unificado alrededor del monumental tótem/paraguas/fuente que cubre el patio principal.

La ideologización de las "raíces regionales" no fue el único lineamiento que ha guiado la reciente arquitectura latinoamericana. Muchos arquitectos latinoamericanos han podido desarrollar sus puntos de vista personales respecto a las posibilidades y límites de la disciplina.

¿En qué casilla, por ejemplo, colocaríamos la arquitectura del grupo Amereida, encabezado por Alberto Cruz, en Valparaíso? Por más de treinta años ha girado alrededor de poetas, artistas y arquitectos que han rechazado los cánones establecidos. Rechazan el papel determinante del individuo y promueven la creación colectiva, rechazan la geometría, rechazan los materiales industrializados, rechazan cualquier tipo de motivo comercial. Ciertamente, en el nombre de ellos hay una búsqueda explícita de expresión local pero, hagámoslo notar: el nombre escogido es Amereida y no Latino Amereida. Lo que los caracteriza es una referencia continental, una búsqueda por la sublimación poética de los contenidos que sustentan la condición de ser americanos.

La Ciudad Abierta, construida en una zona de dunas inmensas, cuya arquitectura ha sorprendido a muchos como deconstructivista, antes que esa corriente se revelara, no tiene ninguna relación formal con la tradición o con el pasado. Sus plazas, monumentos y "hostelerías", hechos con desperdicios de metal, plástico o madera, recuerdan las chozas de los barrios más miserables. Cambiantes y efímeras, las construcciones son, al mismo tiempo, un rechazo y una expresión sublimada de la condición metropolitana.

¿Y en qué "ismo" se puede incluir la arquitectura de Clorindo Testa? No hay duda de que, como ciudadano de un planeta globalizado y no siendo un profeta, Testa es sensible a lo que percibe en este mundo. Aún más, se podría decir que estas percepciones son el material principal con el que Testa trabaja: sin lugar a dudas, la obra completa de Le Corbusier, algunos trabajos o tratados de los metabolistas japoneses, las casas vernáculas de pueblos del Oriente Medio, caprichos "posmodernos", las eternas formas de los botes, recuerdos de Nápoles, hojas y flores, todo es admisible para su omnívora imaginación. Pero sus trabajos tienen el sello "Testa" y son inimitables. Su edificio para el Banco de Londres y América del Sur, concebido y construido en los sesenta, es otro de los grandes monumentos arquitectónicos de América Latina. Es un monumento a la creatividad y a la frustración: por un lado, el punto culminante de un largo estudio de espacio interior, por el otro, enriquecido por los valores de la estructura y la construcción que introducirían sus colegas por ser seguidores de Perret.

En Brasil, el sentimiento posboom es de devastación. Una excepción es la obra de Paulo Mendez da Rocha, quien continúa trabajando a partir de la tradición austera en la que comenzó en los años cincuenta como discípulo de la escuela de Villanova Artigas. Su Museo de Escultura de Sao Paulo alcanza un nivel elevado de abstracción y pureza.

La variedad en la arquitectura latinoamericana en nuestros días no es, de hecho, un fenómeno latinoamericano sino más bien la expresión de una crisis mundial de la arquitectura en la era del modernismo tardío. Sin embargo están aquellos con serias intenciones de construir un corpus teórico que fundamente una praxis y, en algunos casos, los resultados son relevantes.

³⁶ Juan Borchers, *Institución arquitectónica* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1968).

La obra de Juan Borchers, es un ejemplo de esto.³⁶ Borchers proviene de la escuela de Valparaíso y a su experiencia chilena añadió contactos profundos con la cultura española, ya que trabajó y realizó estudios intensos en España. Su temprana muerte interrumpió una de las investigaciones más profundas y dedicadas a un sistema armónico y racional para el manejo de las formas arquitectónicas. Borchers realizó una enorme cantidad de escritos, dibujos y proyectos, algunos publicados, pero la mayoría todavía se encuentran inéditos. Su proyecto puede compararse, de alguna forma, al de John Hejduk. La Cooperativa Eléctrica de Chillán, uno de sus pocos trabajos terminados, es una condensación de tensiones altamente formales. Cada uno de los temas de arquitectura integrados a este trabajo es explorado en sus variables y relaciones con un nivel extremo de concentración. Estas formas son, todavía, implosivas en el instante preciso anterior a su explosión.

Otra vez, el comienzo

Durante la última década del siglo, la región ha sido afectada por las grandes transformaciones técnicas, culturales y políticas que han caracterizado estos años. La caída del muro de Berlín ha significado el derrumbe de la racionalidad en la que se fundaban las dictaduras militares crueles, corruptas e ineficientes que dieron sustento al estatus quo durante la década de los setenta y el comienzo de los ochenta. En casi todos los lugares existen nuevos regímenes democráticos y una disposición al debate. El proceso general de globalización ha contribuido a una apertura teórica y ha introducido nuevas técnicas de organización y producción en la profesión de la arquitectura, junto con una tendencia hacia la concentración y, por tanto, a un incremento en el volumen de empresas.

El país en que estos cambios han madurado más rápidamente es Chile. Ciertamente, Chile tiene la economía más consolidada de la región, en la que las transformaciones comenzaron primero bajo la dictadura de Pinochet. Aún más, sería riesgoso presumir que la mejor arquitectura reciente en Chile se ha producido como respuesta a estas transformaciones. Estos trabajos son el producto de una actividad teórica intensa que tiene su base principal en las escuelas de arquitectura de la Universidad Católica, y que para muchos de sus protagonistas se remonta a los años setenta.

Igualmente, en México, una nueva generación ha comenzado a forjarse un camino en contraste abierto con las expresiones precedentes del "barraquismo" y el "monumentalismo". Esto no significa que los trabajos de Enrique Norton o Alberto Kalach no posean rasgos determinados por su relación con la sociedad a la que pertenecen.

En términos generales, arquitectos jóvenes están tratando de responder a las demandas y características de una de las metrópolis más grandes del planeta. No es entonces extraño que su arquitectura rechace un primitivismo forzado y prefieran entonces emplear los recursos tecnológicos más actuales: acero, vidrio, materiales sintéticos, terminados industrializados y partes prefabricadas. Pero más allá de su tecnología, obras como Televisa Chapultepec de Norton, se esfuerzan por constituir organismos a la escala de las nuevas periferias urbanas, con su ausencia de atributos, con sus autopistas y su percepción indiferente.³⁷

El panorama de la cultura arquitectónica a finales del siglo en América Latina no permite profusión de especulaciones sólidas sobre crecimiento y madurez. Esta cultura está pasando por su propia crisis, más allá de la crisis general de la arquitectura internacional. Si bien las demandas son inmensas, afortunadamente las fuentes de las que tienen que extraerse los recursos son

³⁷ Ver Miquel Adrià, *Mexico 90's: A Contemporary Architecture* (Barcelona: G. Gilli, 1996).

igualmente inmensas. Sin embargo, esta operación, no importa cuán obvia y simple parezca, depende de una fuerza de voluntad no menos gigantesca, lo que permite la confrontación de problemas concretos y no imaginarios, la revisión lúcida de las instituciones caducas de la profesión, el desarrollo de vínculos regionales que impulsen la economía operativa y el vínculo entre la cultura y las fuerzas sociales. Aun cuando no hay suficientes razones para el optimismo, tal vez en esta ocasión podamos comenzar de nuevo si construimos sobre los legados de la cultura y no sobre los escombros de la barbarie.