

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 acrían 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 sabuaje. Y sentí más afecto en mi búsqueda de cosas en esa ocasión que nunca antes, de modo que fuera o no ese pobre desdichado sabuaje 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 parisense 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 Ópera de Río de Janeiro; Pedro Benoit proyectó y construyó la ciudad de La Plata; Francisco Tamburini, el Teatro Colón de Buenos Aires; Thomas Reed, el Capitolio de Bogotá; Adamo Boari, el Palacio de Bellas Artes de México. Así, desde la ciudad de Punta Arenas en Tierra del Fuego, hasta la península de California en la América Central, centenares de arquitectos e ingenieros cimentaron el mito de "el dorado" profesional que también abonó la imaginación de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX.

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

Suele olvidarse que uno de los más extraños experimentos de Le Corbusier fue también producto de esta conjunción cultural. Integrante y animador de esa "gentry iluminada y cosmopolita",⁸ Carlos (Charles, Charly) Beistegui, el propietario de la terraza de la Avenida Champs 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 "Chiltehaus".⁹

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

La insistencia de Le Corbusier, se sabe, fue premiada en distinta medida en varias oportunidades.¹⁰ Como ideas preliminares quedaron la casa para Victoria Ocampo, un "rascacielito", un museo, un atelier y un conjunto de viviendas en Buenos Aires, así como un taller para Roberto Dávila en Chile, otra casa en San Pablo para Paulo Prado, y una capilla en Bogotá. El proyecto de la embajada de Francia en Brasilia alcanzó un desarrollo avanzado y constituyó un intento de síntesis de su concepción tripartita del sentido de las formas: la ortogonalidad (el cuadrado) para lo humano, el círculo para el orden del cosmos, la sinusoidal 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 *mestizaje* 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 Catacas y La Habana.

Los viajes y los planes

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

El reconocimiento de este "lejano occidente" tiene además el atractivo de la tabula rasa. No ofrece la densa "sabiuría" 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

quinta (Asociación) e Mergem (Ar 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 hommelnature*. 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.

El exilio

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 despidadas 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 impulsado 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 *bauhausler* y miembro del equipo de Meyer en la URSS, se refugió sin mucha fortuna en Chile;³² mientras que Leopold Rother, activo en el grupo de Hans Schumacher en Hamburgo, desempeñó un rol decisivo en la formación de la Arquitectura colombiana y realizó una obra original y

de gran valor como la Universidad de Bogotá.³³ De la vanguardia austríaca, Buenos Aires recibió a Walter Loos, partícipe de primer orden en el Werkbund de ese país y coautor de la exposición de 1931 en Viena. El español republicano Antonio Bonet, vinculado al GATCPAC, se exilió desde 1938 en la Argentina,³⁴ país donde también había recalado en 1928 el ruso Wladimir Konstantinowsky.³⁵

3. En los fundamentos de la Arquitectura moderna

Al igual que lo ocurrido con los ejemplos norteamericanos y canadienses, los grandes silos latinoamericanos —los argentinos en particular— se incorporaron tempranamente al imaginario modernista. Walter Gropius los mostró por primera vez en su famoso artículo "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst",³⁶ aunque ya había hecho referencia al tema en su conferencia de abril de 1911 "Monumentale Kunst und Industriebau" en el Folkwang-Museum de Hagen.³⁷ El texto de Gropius era un llamado de atención a sus compatriotas y no hacía diferencias entre el norte y el sur de América a la hora de tomar ejemplo para modernizar la propia producción: en relación a su tema, el avance de ambas señalaba el retroceso relativo de Alemania.³⁸ De las cuatro fotografías con que ilustraba el artículo, sólo una correspondía a los Estados Unidos, y las tres restantes a la Argentina. Los gigantescos volúmenes le sugerían una comparación con la Arquitectura egipcia, que delataba la influencia de Wilhelm Worringer y la cual éste retomaría años más tarde. Pero para cerrar el círculo hizo falta un paso intermedio, el que dio Le Corbusier en "Hacia una Arquitectura". En efecto, para demostrar que "los ingenieros norteamericanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante", Le Corbusier adoptó la ilustración de Gropius pero operando tres cancelaciones. Primera: transformó a los arquitectos que proyectaron el silo de Buenos Aires en ingenieros. En realidad éste había sido construido por Amme, Giesecke & 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 gigantescos edificios de ladrillo.

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

Con Worringer, quien a través de su *Abstraktion 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 mi ser y se 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 *Glaskultur*. En una cultura de la transparencia las cosas deberían manifestar sin mediaciones su contenido esencial. Este tópico es común al arte moderno, y un contemporáneo de Ruskin como Gauguin señaló una de las respuestas posibles: la huida hacia los pueblos "primitivos", depositarios de una pureza que las 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 -écrivit- pour vivre en sauvage, (...) j'emporte mes couleurs et mes pinceaux et je me retemperai loin de tous les hommes".⁴³

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

La vanguardia dirigió su mirada hacia la producción formal primitiva colocándose en ese estado que ha sido llamado de "presente etnográfico".⁴⁵ Este "presente etnográfico" en que las formas pueden trasladarse de un lugar a otro, de una condición histórica a otra, por encima del tiempo y del espacio, es el más habitual en los procesos de transculturación de la periferia al centro. Si esta modalidad consiste en una selección y valoración que una porción de la humanidad realiza sobre la producción global de otra, la condición periférica no parece definirse por su ausencia. También desde la cultura de la periferia se producen procesos de selección y valoración.⁴⁶ Su diferencia con las culturas centrales radica más bien en que en ella estos procesos difícilmente involucran a otras porciones también periféricas, las que permanecen desconectadas entre sí.

Precebismos

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 instalados desde 1903 en Taos y en Santa Fe, interesados en la antropología india y en las tribus Pueblos.⁵⁰ Es esta clave la que orientó la lectura de los monumentos mayas de México que Ludwig Hilberseimer propuso en 1922. Para Hilberseimer era destacable la simplicidad de sus formas, "la partición de las construcciones exteriores (que expresa la estructura del espacio interior", el emplazamiento y las relaciones entre los edificios, y el contraste entre "la claridad de la apariencia cubista" con

el ornamento de los frisos con máscaras de "grotesca fantasía". Parafraseando a Karl 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 adquirirían un rol importante en tanto productos simultáneamente anónimos y populares, pero también industriales. Las casas que cubrían las periferias de las grandes ciudades en expansión como Buenos Aires, Montevideo o San Pablo eran objetos seriados modernos y constituían un perfecto ejemplo del nuevo "lirismo".

Le Corbusier encontró en esas casas el mismo *esprit de vérité* que buscaba en otros segmentos de la producción en serie; y pudo observar también que "cada día" los "constructores italianos" del Río de la Plata habían "hecho nacer naturalmente los techos terrazas",⁵⁸ la "planta *standard*, y un bello juego de formas bajo la luz argentina, un juego de hermosas y puras formas". En Buenos Aires descubrió el barrio de La Boca, una enorme extensión de viviendas populares sobre pilotis construidas con un sistema *balloon-frame*.⁵⁹ Y viajó a Asunción, en el Paraguay, a "voir les maisons des Indiens (...) qui sont l'acte le plus total de dévotion d'une 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 Galauvey, 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 *Empfindung*, 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.⁵² 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 inimitad 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-

