

“La Arquitectura en Iberoamérica en el siglo XX”. En: Rafael López Guzmán; Espinosa Spínola, Gloria (eds.). *Arquitectura en Iberoamérica y Filipinas*. Granada, Universidad, 2003, pp. 351-377. Manuales de arte iberoamericano. ISBN: 84-338-3044-9.

LA ARQUITECTURA EN IBEROAMERICA EN EL SIGLO XX. AMERICA ESPEJO DE EUROPA. 1900-1915.

En las dos primeras décadas del siglo XX tuvo continuidad la influencia academicista francesa de la *École des Beaux Arts*. Mientras las escuelas de arquitectura adoptaban sus dictámenes, las principales ciudades americanas como México, Buenos Aires, Río de Janeiro, Santiago de Chile y Montevideo aspiraban a parecerse a París (inclusive contratándose arquitectos franceses) y su edificación tomaba ese carácter cosmopolita que le daban los inmigrantes de diversos países. Así, se incorporaron también manifestaciones antiacademicistas como el *art nouveau*, el *liberty* italiano y el *modernismo* catalán. El modelo incluía la transformación de los modos de vida y un rápido proceso de urbanización donde la apertura de avenidas, forestación callejera y creación de parques significaban cambios notorios. Las ideas urbanas de los higienistas y las propuestas de un tránsito vehicular más rápido, que se lograría con la apertura de diagonales, modificarían la antigua traza colonial.

Los criterios de una "estética edilicia" basada en grandes edificios públicos que se erguían al fondo de avenidas, daría lugar a contrataciones de extranjeros para hacer las Casas de Gobierno o Palacios Legislativos en México, Buenos Aires, La Plata o Montevideo. Sin embargo este modelo eurocéntrico entraría en crisis a raíz de la primera guerra mundial cuando la imagen civilizatoria de Europa se desdibujó en el contexto de la "barbarie" bélica. Coincidentemente desde el campo de la literatura, se venía planteando la necesidad de una mirada introspectiva sobre América, teniendo entre las cabezas visibles a José Martí, José Enrique Rodó, Rubén Darío y Ricardo Rojas. Esta circunstancia determinaría un cambio que se sustentaba en profundas razones sociales y políticas que tenían como testimonio emergente a la revolución agrarista de México, el ascenso de sectores de una burguesía urbana (hijos de inmigrantes muchos de ellos) en Argentina, Uruguay y Chile, una fuerte corriente indigenista en la región andina y crecientes convulsiones sociales en casi todos los países.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD. 1915-1930.

Fue el movimiento "neocolonial" el que habría de expresar, en la segunda década de siglo, la búsqueda de un ideal nacionalista que recuperase la propia historia luego de un siglo de mimetización cultural con Europa. El rescate de esta memoria incluyó la revalorización de lo hispano en la formación de la cultura americana y la reivindicación de manifestaciones artísticas del mundo indígena. Federico Mariscal y Manuel Jesús de Acevedo en México, Martín Noel y Angel Guido en Argentina, Héctor Velarde en Perú, Roberto Dávila Carson en Chile, y Evelio Govantes y Félix Cabarrocas en Cuba plantean una comprensión de la arquitectura colonial y su adaptación como modelo para sus propuestas edilicias. En rigor se mantiene el sistema de composición arquitectónica pero las formas externas recuperan esa dimensión historicista, acorde indudablemente con los postulados ideológicos de la *École des Beaux Arts*.

Mientras, el antiguo academicismo, agotado su repertorio clasicista evolucionará hacia un eclecticismo donde se combinan formas arquitectónicas de diferente procedencia. Es el momento de los "estilos regionales" (normandos, tudor, suizo, vasco, etc.) que darán

origen a multitud de edificios pintoresquistas en los balnearios y suburbios del continente. Arquitecturas tan exóticas como el "Neoárabe" -en América se optó por el término "estilo morisco" por influjo del *moorish style* anglosajón- se impuso en salones de fumadores y otros destinados al ocio y al rélax como baños turcos, apareciendo inclusive en cementerios y zoológicos. La mirada introspectiva hacia lo americano, fusionado con el concepto historicista, consolidaría un nuevo neo-estilo, de carácter propio, el "Neoprehispanismo".

En oposición a este "carnaval de estilos" habría de surgir una reacción "modernista" que tomando primero los movimientos europeos del art nouveau y posteriormente el geometrismo art déco, cambiaría el repertorio de formas y conceptos sin abandonar el decorativismo. A ello ayudaría el desarrollo de las técnicas del cemento armado que modificaría las posibilidades estructurales y expresivas de los edificios facilitando la conformación de grandes espacios abiertos.

LA MODERNIDAD SE APROPIA DE LA ESCENA. 1930-1950.

La Exposition des Arts Décoratifs llevada a cabo en París en 1925 significó el canto del cisne del decorativismo y el comienzo del auge del "racionalismo", que se difundiría con fuerza en América en los años treinta; pronto fue calificado de "estilo internacional". En una primera fase fue notoria la influencia de la arquitectura naval, que traía consigo puentes de mando, barandas cromadas, ojos de buey en las ventanas y otros elementos que hicieron que se conociera a estos edificios como "casas barco". Más adelante se afianzó la arquitectura "desornamentada" y "racional" que contribuyó a la consolidación de ciudades intermedias como Rosario, Bahía Blanca, Lima, La Paz, Bogotá, Medellín, etc.

La polémica con los arquitectos tradicionales fue llevada por una reducida vanguardia integrada por europeos emigrados como Gregorio Warchavchick, Wladimiro Acosta, León Dourgé y jóvenes americanos como Alberto Prebisch, Juan O'Gorman, Fermín Bereterbide, Affonso Reidy, Rino Levi, Enrique Seoane Ros, Enrique Yáñez y José Villagrán García. Lo que sí es evidente es que el eclecticismo había llegado a un punto tal que los estudios de arquitectura estaban preparados para asumir obras que, de acuerdo a los gustos de la clientela, podrían ser académicas, historicistas o "modernas". La arquitectura "funcionalista" alcanzó predominancia en México al amparo de las obras de carácter social (escuelas y hospitales sobre todo) que realizó la Revolución. La obra pública manifestó su apogeo en la consolidación de los "estados fuertes" pero no siempre con homogeneidad de criterios culturales como es verificable en Colombia, Argentina o Chile. En el Uruguay esta etapa de la arquitectura de los treinta y cuarenta alcanzó una relevancia notable como fruto de una generación de arquitectos entre los que destacaron Mauricio Cravotto y Julio Vilamajó.

Es también la época en que se construyen los primeros rascacielos, como el Edificio Kavanagh que construyen Sánchez, Lagos y De la Torre en Buenos Aires, y se consolidan las áreas urbanas centrales mientras se produce un desplazamiento de sectores residenciales hacia el suburbio. A la vez se crean Facultades de Arquitectura en Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia o Paraguay lo que favorecerá la difusión del llamado "movimiento moderno". La crisis económica mundial de 1930 acabará, a la vez, con la hegemonía tutelar europea y abrirá las puertas a la creciente presencia de los Estados Unidos en la tecnología continental.

A partir de mediados de siglo el creciente proceso de urbanización, generará transformaciones decididas sobre los esquemas rígidos de las zonificaciones que impulsaron los "Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna" (CIAM). La

influencia de Le Corbusier, que había visitado América del Sur en 1929 y realizaba diseños para Argentina, Chile, Brasil y Colombia, y la de Mies Van der Rohe marcan una de las vertientes de esta nueva mimetización de la arquitectura del continente. La impronta norteamericana se localizó en el área caribeña. La visión maquinista de la vida, trasladada a la arquitectura, produjo una eufórica sensación de progreso que incluyó la convocatoria a realizar grandes reformas urbanas, planteando a la vez una suerte de redención social a través de lo edilicio. Comenzó en esos tiempos la consolidación de la figura del "arquitecto-héroe" y las escuelas de arquitectura se volcaron decididamente en el continente a la búsqueda de la modernidad abstracta, de carácter universal.

EL TRÁNSITO HACIA LA MODERNIDAD UNIVERSAL. 1950-1970.

Las propuestas arquitectónicas del movimiento moderno predominaron en las décadas del cincuenta al setenta generando modificaciones en los perfiles de las ciudades al amparo de políticas especulativas de carácter inmobiliario que asegurasen amplia rentabilidad. Se produjo la expansión de áreas de servicios y nuevos barrios residenciales desplazándose la población tradicional de los antiguos centros históricos como sucede en Quito, Bogotá, Lima, México o Caracas, mientras una arquitectura "internacional" tendió a destruir los elementos de identidad de cada ciudad en nombre de la "modernidad".

Los arquitectos que planteaban un rechazo a esta actitud y que reclamaban un respeto por el "espíritu del lugar", como Luis Barragán en México, eran sistemáticamente silenciados por el triunfalismo de quienes imponían las modas externas. Lo propio sucedería con quienes desarrollaban creativamente propuestas tecnológicas de bajo costo y alta calidad espacial como Eladio Dieste en el Uruguay. Quizás el intento de mayor resonancia fue el de los arquitectos brasileños que buscaron articular los principios modernos a unas condiciones propias de clima y geografía utilizando elementos constructivos locales. La integración de las artes, una premisa del Movimiento Moderno, dio magníficos frutos en los muralistas mexicanos y brasileños que incorporaron esculturas y paneles de azulejos a sus obras de arquitectura. Son indicativas del mejor momento de esta arquitectura la tarea de Oscar Niemeyer y Lucio Costa en Brasil, así como la de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas o de un amplio equipo en la Universidad de México, donde inclusive se recuperaron algunas características de los espacios exteriores prehispánicos, destacándose asimismo la preponderancia de la obra de los muralistas como el emblemático edificio de la Biblioteca realizado por Juan O'Gorman.

La identificación con las sucesivas corrientes de la arquitectura mundial fue señalando la decadencia de aquella actitud que intentaba armonizar las necesidades del tiempo con los requerimientos del espacio americano. Caracas y otras ciudades del Caribe veían surgir grandes torres de cristal, preludio de la tecnología "high tech" de edificios "inteligentes" corriente que desgraciadamente continúa en la actualidad. La tecnología del cemento armado permitió la construcción de altos edificios que fueron construidos indiscriminadamente en lugares no apropiados, siendo mucho de los centros históricos desbordados e irreparablemente perdido sus caracteres, dada su inaptitud a recibir estas construcciones; lo más lógico era que estas moles hubieran sido construidas en las periferias, pero esto no ocurrió. A la vez, el acelerado proceso de urbanización y concentración en las grandes capitales como México, São Paulo y Buenos Aires, dio origen a megalópolis que pronto superaron el millón de habitantes, mientras crecían

peligrosamente las periferias marginales que tantos problemas sociales habrían de originar.

Mientras tanto, Brasil construía la primera capital, Brasilia (1956-1960), ensoñada por las vanguardias como símbolo de la modernidad. América continuaba siendo el laboratorio de ensayo urbano de las ideas pensadas en el viejo continente, como lo era desde la época colonial, en este caso siguiendo los preceptos del CIAM. Brasilia muestra una arquitectura de fuertes rasgos formalistas que habla de la dualidad entre la concepción de una belleza escultórica para ser contemplada y las necesidades cotidianas de quienes deben vivirla. Esta ciudad fue pronto objeto de las problemáticas del urbanismo maquinista impuesto por las teorías de los "modernos", mostrando a la vez como error el no haber tenido en cuenta el ambiente tropical de la región.

El individualismo y la creatividad formalista de Niemeyer condicionó toda una corriente de arquitectura continental que se banalizó en la copia de estos rasgos convertidos en símbolos de "modernidad". Otra actitud formalista expresa la arquitectura de Ricardo Porro en los primeros años de la Revolución Cubana, con sus Escuelas de artes. Posteriormente el "brutalismo", propuesto por las obras de Le Corbusier en su última fase, adquirió relevancia en los proyectos grandilocuentes de los arquitectos mexicanos de las últimas décadas, particularmente en Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky, mientras que Ricardo Legorreta recurrió al uso del color que Barragán pioneramente había recuperado de la arquitectura popular. También Clorindo Testa en Argentina testimonia esta conjunción del arquitecto-artista con fuertes improntas formales.

LA RECUPERACIÓN DE LA MODERNIDAD APROPIADA. 1970-2000.

El último tercio del siglo XX está marcado por la crisis del "movimiento moderno", agotados ya sus discursos que estaban en franca contradicción con la práctica; la rigidez de sus principios y el fracaso de sus resultados dio lugar al "posmodernismo". Apelando a una mayor libertad de propuestas formales y funcionales, apostando a la recuperación de la historia y, en algunos casos sugiriendo la participación de los usuarios, estas tuvieron eco en el continente americano. Sin embargo, pronto fueron banalizadas por una frívola utilización de remedos formales de arcos, ventanitas cuadradas, dobles fachadas, frontones partidos y pinturas rosas o celestes que, con la excusa de la "revalorización de la historia" (historia ajena por supuesto), demostraron que estábamos, nuevamente, ante una moda carente de otros contenidos. Pintores de pavimentos devenidos en arquitectos colocaron columnitas y paredes coloreadas en diversas ciudades en una arquitectura efímera y fútil que remataría en la nueva moda "deconstructivista". La falta de coherencia del "posmodernismo" pronto quedó en evidencia.

En oposición a esta decadente muestra de pereza intelectual, otros arquitectos iberoamericanos comenzaron a transitar la búsqueda de un camino propio que los identifique como testimonio de sus necesidades y posibilidades. Son creadores que comprendieron que era necesaria una relación concreta con su tiempo y lugar, de potenciar lo que el chileno Cristián Fernández Cox llamó "modernidad apropiada". En este sentido la preocupación por el buen uso del ladrillo que hicieron Eladio Dieste en Uruguay o Rogelio Salmons en Colombia, la recuperación de tecnologías tradicionales como la madera en el Amazonas o como lo hizo Edward Rojas en Chiloé, o como se percibió con respecto a la arquitectura de tierra en la zona andina, van señalando otras actitudes ambientales que se vinculan con búsquedas culturales y sociales más profundas. Desde 1985 estas propuestas tienen un espacio intelectual de debate e

intercambio de ideas dentro de los SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana) que se realizan bianualmente en distintas ciudades americanas con participación masiva de arquitectos y estudiantes de todo el continente, concientizados de la necesidad del compromiso a través de la eficiencia en el manejo de las tecnologías adecuadas, soluciones ambientales, recuperación del patrimonio, rehabilitación de viviendas y la preocupación por la participación ciudadana en proyectos arquitectónicos y urbanísticos.

Los intentos de perfeccionar una autoconstrucción, que expresa la manera de construir habitual de los pobres del continente, muestra maneras diferentes de concebir las enormes periferias urbanas donde la gestión participativa parece ser el único camino razonable. Los temas sociales, ya denunciados en la década del treinta, como la carencia de vivienda y servicios, hoy crecen en una dinámica vertiginosa para la cual los arquitectos del continente no han logrado sustancial respuesta a pesar de esfuerzos aislados. Los conflictos urbanos aparecen, al finalizar el siglo, como los problemas centrales de la arquitectura. La construcción de la ciudad, en la cual vivirá el 80% de los habitantes del continente, configura el problema central por la inmensidad de las urbes iberoamericanas que ocupan hoy los primeros lugares en el concierto mundial. Ciudades como São Paulo que han renovado tres veces su edificación en un siglo u otras como México, cuyos suburbios son verdaderas ciudades autónomas, explican que los problemas de la arquitectura hayan cambiado sustancialmente de escala.

La creciente preocupación por el patrimonio cultural y arquitectónico ha llevado a la mayoría de los países americanos, muchas de cuyas ciudades forman parte del "Patrimonio Cultural de la Humanidad" (UNESCO), a encarar políticas de rescate. Sin embargo, los recursos económicos, siempre escasos para proyectos culturales, deben acompañar una recuperación de contenido social dando vivienda adecuada a habitantes que han turgurizado los centros históricos de las ciudades. Políticas de rehabilitación de vivienda se han encarado con éxito en Quito, Montevideo, México, La Habana y Santiago de Chile.

Como contrapartida, las aperturas de la economía han generado el aterrizaje de obras concebidas en otras ciudades y contextos por las multinacionales. Muchas ciudades se ven presionadas, ante la debilidad de sus autoridades municipales, para configurarse como grandes mercados de inversión y centros de negocios donde el bien común desaparece ante el arrollador interés del lucro individual. La pérdida de identidad de la ciudad americana comenzada a mediados de siglo se va produciendo ya sea por el abandono y la miseria, como sucede en Lima, la mutación dinámica en Caracas y São Paulo o la expulsión de la población local como en Salvador de Bahía, en Brasil.

Ciudades bien administradas como Curitiba (Brasil) logran invertir en espacios verdes, obtienen servicios de transporte adecuados y fomentan la recuperación del patrimonio cultural. Gestiones municipales eficaces como en Quito o Montevideo han ayudado a la valorización de su área central como uno de los ejes de la recuperación de calidades de vida de la ciudad. Se trata de tener una estrategia de uso adecuado de los espacios públicos que ayuden a la población a sentirse partícipe de la vida urbana y cuide por ende sus puntos de referencia e identidad. La nueva arquitectura apunta por lo tanto a consolidar estas características de uso social y a valorizar las facetas culturales que hoy han constituido una fuente de recursos para múltiples ciudades intermedias y pequeñas del continente.

La construcción de la ciudad desde la arquitectura exige ese respeto contextualista por el paisaje urbano preexistente. Esta es la actitud que podemos encontrar en Córdoba (Argentina) en la obra de José Ignacio Díaz, o en Bogotá en las propuestas de Salmona. También la arquitectura de sectores populares puede alcanzar rasgos de calidad como lo

demuestran las Cooperativas de Vivienda en el Uruguay. En este sentido la rehabilitación, de antiguas estructuras arquitectónicas para destinarlas a vivienda y otros usos sociales y culturales ha sido un acierto. Las obras de Fernando Castillo Velasco, en Chile, señalan una trayectoria que va desde aquella inserción en la modernidad universal a este compromiso vital con la realidad americana. La última década del siglo XX encuentra a los arquitectos iberoamericanos reflexionando sobre su proceso cultural e intentando concretar una arquitectura articulada con su propia historia.

ILUSTRACIONES

1. MARIO PALANTI, Palacio Salvo, Montevideo, Uruguay. 1924.
2. EVELIO GOVANTES Y FÉLIX CABARROCAS, Instituto Técnico Industrial, Rancho Boyeros, Cuba. 1929.
3. JOAQUÍN CAPILLA, Frontón México y Edificio del Sindicato de Ferrocarrileros, México. 1929.
4. ESTEBAN RODRÍGUEZ CASTELLS Y OTROS, Edificio Bacardí, La Habana, 1930.
5. JULIO VILAMAJÓ, Facultad de Ingeniería, Montevideo, Uruguay. 1936.
6. JUAN MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Escuela de Derecho, Santiago de Chile. 1936.
7. LEOPOLDO SCHWARZ, Edificio Calmer, Buenos Aires. c.1940.
8. LUIS BARRAGÁN.
9. RICARDO PORRO, Escuela de Danzas Modernas, La Habana. 1961-1965.
10. CARLOS LASO Y OTROS, Ciudad Universitaria, México, 1956.
11. EDWARD ROJAS, Hotel El Unicornio Azul, Castro, Chile. 1988.

OBRAS COMENTADAS

ANGEL GUIDO, Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires. 1927.

La ornamentación de esta residencia es producto del pensamiento del literato argentino Ricardo Rojas y de su doctrina expuesta en el libro *"Eurindia"* (1924) donde abogaba por un arte americano que surgiera de la mezcla de "técnica europea" con "emoción americana". También influyó la postura del arquitecto, Ángel Guido, quien había publicado en 1925 una obra clave titulada *"Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial"*, que proponía caminos "hacia una arquitectura nuestra", planteando así una conciliación de estilos que estará presente en la definición ornamental del edificio, advirtiéndose la presencia de la simbología prehispánica y claros esquemas compositivos tomados de la arquitectura altoperuana. Destaca en el patio este monumental frontispicio, donde se aprecian representaciones del dios Sol (Inti) y de la Luna (Quilla), productos de la tierra como las margaritas, el zapallo (calabaza), la mazorca de maíz o la flor sagrada de la kantuta, y aves como el colibrí o picaflor. En él sobresalen además las figuras de las dos sirenas indias en actitud de tocar el charango, inspiradas en la portada lateral de la Compañía de Jesús, de Arequipa (Perú), y los dos torsos de indias representados en las pilastras laterales.

ANGEL BACCHINI, Casa del Pueblo, Mérida, México. 1929.

Este edificio es uno de los ejemplos más monumentales de la llamada arquitectura "Neoprehispánica". Entre los elementos decorativos más sobresalientes debe mencionarse a las serpientes mayas, que se constituyeron en uno de los motivos que más fortuna tuvieron en la recuperación de modelos prehispánicos que se dio en la arquitectura del siglo XX. La lista de obras que las incorporaron es amplia pero podemos destacar su utilización en el pabellón mexicano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), tanto en la fachada principal como en la fuente localizada en la parte posterior, y en la fuente del Parque de las Américas de Mérida (1946), obras ambas de Manuel Amábilis. Otros ejemplos son el Teatro Lutgardita en Rancho Boyeros, Cuba (1932), el Palacio Maya de Guatemala (1939-1943) y el Teatro al Aire Libre que realiza el escultor Luis Ortiz Monasterio en la plaza cívica de la Unidad Independencia, en México (1960).

MAURICIO CRAVOTTO, Edificio de la Intendencia de Montevideo, Uruguay. 1929.

"De mi anteproyecto para el Palacio Municipal sólo debo decir que... trataré de hacer un edificio serio, sin fasto, práctico, democrático, y si se me permite, fino de expresión exterior e interior por cuanto pueden concurrir a este resultado, el amor que me liga a todas las manifestaciones de armonía, a todos los valores espaciales, al culto por el espíritu arquitectónico y urbanístico de lo italiano, lo griego, lo árabe y el respeto por las mentes de los grandes maestros Lloyd Wright y Le Corbusier. (...) fomentar el bienestar, organizar el bienestar, construir el bienestar; componer, coordinar los elementos que repercuten en la vida agradable, noble y honesta; arquitecturar (sic) el bienestar, eso es Urbanizar...". (...). Ahora, en el momento de emprender el estudio preliminar a la ejecución, con el apoyo del trabajo apasionante y con la responsabilidad del 'yo' de artista, trataré de buscar la más absoluta depuración de formas y funciones, para que la sede del Gobierno Comunal sea la expresión arquitectónica de la obra

constructiva y de progreso que cumplen ampliamente las autoridades municipales de nuestro Montevideo". (Testimonios del Arq. Mauricio Cravotto).

LUCIO COSTA, Superbloques en Brasilia, Brasil.

La primera ciudad maquinista concebida en función del automóvil donde buena parte de sus habitantes (los de menores recursos) viven localizados en "ciudades satélites" hasta 50 Km. de distancia de sus lugares de trabajo. El llamado "Plan Piloto" que alberga los proyectos iniciales de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, más allá de su belleza plástica, ha puesto en evidencia la inurbanidad de la vida cotidiana que condena al peatón y al visitante a enormes espacios carentes de referencias y de dificultoso uso. La idea modélica de la ciudad del "Movimiento moderno" se ha desnaturalizado en las nuevas obras por las propias opciones formales que han adoptado sus habitantes y por el creciente deterioro de las áreas comerciales y centros de transportes.

ELADIO DIESTE, Iglesia de Atlántida, Uruguay. 1957.

A lo largo de cuarenta años hemos desarrollado varias técnicas que usan el ladrillo como material estructural, resistente. De ellas se ha derivado una familia de tipos constructivos para los problemas más variados: tanques de agua, torres (hasta de televisión); grandes espacios cubiertos para fábricas, depósitos o gimnasios; silos horizontales o verticales; iglesias. Creo que apenas hemos empezado un nuevo camino de gran fertilidad técnica e industrial, pero también arquitectónica. La arquitectura moderna fue sobre todo la de hierro y el hormigón, lo que ha supuesto, históricamente, un predominio del entramado plano; la forma de puesta en obra del ladrillo lleva a que el protagonista estructural no sea el prisma con sus entramados planos y sus nervaduras, sino las diversas superficies: paredes, diafragmas, cúpulas y bóvedas, estructuras plegadas y cúpulas poliédricas...

(Texto de Eladio Dieste. En: AA.VV. *Eladio Dieste, 1943-1996*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1996).

ROGELIO SALMONA, Torres del Parque, Bogotá, Colombia. 1963-1970.

"Debemos mirar los cerros de Bogotá y no las calles de Versalles para poder hacer arquitectura. El peligro está en traer una arquitectura prefabricada, de cosas vistas y esquemas prefigurados, para pretender imponerla aquí. Desde Colombia resulta insólito pensar en una muestra de arquitectura nacional en un centro de arte y cultura, y más en París. La arquitectura aquí es una profesión sin mayor respetabilidad y las ciudades se hacen con una arbitrariedad absoluta sin conciencia alguna de las obligaciones que el arquitecto tiene con la comunidad y además el cielo de la ciudad le pertenece a la ciudad entera. (...). La arquitectura debe ser un acto democrático que devuelva la ciudad a la gente, a la colectividad. La base del orden urbano debería ser el respeto, la conservación, la continuidad y la creación de lugares para que a través del tiempo éstos adquieran un significado social y estético cada vez más intenso. La destrucción sistemática de los sitios con moles absurdas, ya sean altas o bajas, pegadas las unas al lado de las otras, congestionadas y tristes, sólo crea traumas y pone en duda la salud mental y la calidad de vida de los habitantes. (...). Estos rascacielos fríos -se refiere a los grandes edificios de vidrio opaco, o prefabricado o concreto que se aglomeran en el centro de Bogotá- no tienen más objeto que producir renta. La mayor cantidad en el menor tiempo posible y a costa de la gente, negando los conflictos y las necesidades de la ciudad. No les importa el entorno, hacen su edificio en la mesa de dibujo y lo colocan, igual en Nueva York, en São Paulo o en Bogotá. La imagen, la ocupación del espacio y la silueta de un edificio se deben la comunidad y no exclusivamente en

función del cliente, de su programa y de su valor publicitario. (...). Lo que cuenta por encima de todo en las ciudades, más que la relación del hombre con su arquitectura, es la relación del hombre con el hombre". (Testimonio del Arq. Rogelio Salmona).

APÉNDICES DOCUMENTALES

MARGENAT, Juan Pedro. *Cuando no todas las Catedrales eran blancas. Arquitectura Art Déco en Montevideo (1925-1950)*. Montevideo, Dardo Sanzberro Editor, 1994.

“El surgimiento de la arquitectura del proyecto moderno en el Uruguay, presenta características totalmente diferentes a las del modelo europeo, como también ocurre en el resto de América Latina. La diferencia más importante radica en que mientras en Europa la arquitectura del Movimiento Moderno representa una posición francamente rupturista, de quiebre con el pasado, en Latinoamérica en cambio presenta una actitud más evolutiva, produciendo cambios graduales, con excepción de una minoría que adopta las posturas vanguardistas del viejo continente.

Una segunda característica importante del proyecto renovador en nuestro país lo constituye la gran variedad de manifestaciones que éste adopta, junto a esa actitud gradualista que señalábamos antes.

Unido a ello va un fuerte pragmatismo, que hace que las teorizaciones sean escasas -a diferencia de lo que ocurriera con las vanguardias en Europa -, siendo muy pocas las oportunidades en que los arquitectos salen a polemizar y expresar una teoría que fundamente su práctica. (...)

Dentro de este panorama juega un rol importantísimo en este proceso gradualista que sigue la arquitectura del proyecto moderno en nuestro país y en América Latina, lo que denominamos hoy día *Art Decó*. Como ya habíamos señalado antes, los realizadores de la arquitectura *Art Decó* adoptan una actitud sumamente pragmática, no rompen con el pasado; en su evolución, no teorizan acerca de la nueva arquitectura y van introduciendo cambios lentos y pausados que no eran del agrado de las vanguardias más radicalizadas del modelo europeo. (...).

A nivel internacional, la evidencia de la crisis de la arquitectura moderna en las últimas dos décadas, y la necesidad de atender a la totalidad del panorama histórico sin exclusiones -tal como lo propone Marina Waisman-, han determinado la publicación de trabajos críticos sobre estos problemas. Es así que la arquitectura y el arte de las primeras décadas de nuestro siglo, han merecido una reflexión renovada y de esta forma se ha abierto una nueva perspectiva sobre nuestro pasado reciente, particularmente por la importancia que tiene en el campo de la arquitectura en nuestro país.

En esta revisión, el *Art Decó* ha asomado en la historia. De cualquier manera los trabajos sobre arquitectura decó aún hoy son escasos, y rara vez se los ve integrados a los textos críticos de la arquitectura renovadora internacional. Esto tiene su explicación lógica dada la escasa importancia que tiene esta modalidad en el panorama renovador de la, arquitectura europea. En Estados Unidos, si bien tiene mayor importancia, ésta es considerablemente menor al destacado papel que tuvo en América Latina particularmente en nuestro país. (...).

La expresión social del *Art Decó*, cambia sustancialmente con relación al modelo europeo y también al norteamericano: el comitente de la arquitectura *Art Decó* en nuestro país pasa a ser claramente la clase media o sectores más populares, alcanzando difusión en amplias capas de la población, facilitando y abriendo el camino de esta manera a la introducción de los aspectos más rígidos de la doctrina del Movimiento Moderno en la sociedad uruguaya. Como consecuencia de ese cambio de expresión social, y también en razón de ser la manifestación de una arquitectura con menos

recursos económicos y con menos posibilidades materiales -al no contar con la rica tradición artesanal europea- la arquitectura *Art Decó* uruguayo se constituye en una expresión más sobria, con menos destellos y sin extravagancias; cuando recurre a aplicaciones de artesanía artística, ésta se produce en forma controlada y sin alardes, aunque con productos de excelente calidad... (...).

Para completar la visión de la arquitectura en la época de los años 20 y 30, debemos decir que es significativa también la coexistencia de un *Art Decó* más culto, ejercitado por arquitectos de profesión, con buen nivel de diseño (como veremos en algunas obras que vamos a reseñar), junto con una expresión *Art Decó* popular, más anónimo, desperdigado en el tejido urbano, y sobrepuesto frecuentemente en muchos casos a la tipología de vivienda tradicional con patio. (...).

Recientemente, a partir del redescubrimiento en la década del 80 del *Art Decó* en América Latina, ha surgido una nueva forma de descalificar su arquitectura y de asignarle una actitud "colonial" o una "transculturación" acrítica; esta descalificación consiste en atribuirle una falta de reflexión teórica. Nada más equivocado: lo erróneo es analizar con el lente de las vanguardias europeas un fenómeno que es profundamente latinoamericano; vale esto sin negar la existencia de ejemplos en que se evidencia una mayor influencia europea o norteamericana. La reflexión crítica en profundidad, el análisis teórico, los debates, etc. son acontecimientos históricos que acompañaron -y precedieron- el surgimiento de la arquitectura moderna y los movimientos artísticos de vanguardia en Europa: son un fenómeno típicamente europeo de ese período. Lo errado es otorgarle autenticidad o negársela en función de una supuesta reflexión crítica, cuando muchas veces esos análisis teóricos en América Latina eran una versión devaluada de lo que se producía en Europa.

No es la reflexión conceptual lo que valida estas propuestas de arquitectura, sino lo genuino de las mismas en el medio histórico en que se produjeron en nuestro país y en América Latina; en un entorno de escasas obras de arquitectura *decó* en Europa y de muy pocas anteriores a 1930 en Estados Unidos, las primeras obras en nuestro país surgen con un signo de autenticidad difícil de negar. Con ciertos elementos tomados de la Exposición de París del 25, en algunos pocos casos, pero reelaborados y reinterpretados en clave local con una personalidad expresiva de sorprendente y genuino vigor”.

PALOMERO, Federica. *Carlos Raúl Villanueva y la síntesis de las artes*. Caracas, 2000. (En: <http://www.centenariovillanueva.web.ve>).

Escribió Fernand Léger en *Funciones de la Pintura*: "¿Existirá en el futuro un arquitecto director de orquesta que edifique el monumento nuevo, expresión de nuestras necesidades y nuestros deseos? Creo que es posible. La sensación de belleza total, este deseo de belleza total que existe en el Hombre puede hacerse realidad en este ámbito".

Hoy día, pareciera que tenemos respuesta. Carlos Raúl Villanueva fue ese arquitecto. En la Ciudad Universitaria de Caracas fusionan y se hacen realidad los aspectos mayores de la modernidad en todas sus dimensiones, e inclusive contradicciones: el funcionalismo y la organicidad, la síntesis de las artes y la arquitectura como arte regidor, su alcance social e ideológico. Compendio y concreción de las ideas que hicieron la complejidad estética de la primera mitad del siglo XX, esta obra singular es el anhelo realizado del deseo de belleza total.

Más que ninguna otra de las Bellas Artes, la arquitectura ha sido el terreno propicio para el paso a la modernidad. Desde luego, habría que definir en qué consiste la modernidad. Ya que no se trata de abordar aquí este tema, sino de manera obligatoriamente tangencial, diremos tan sólo que es la ruptura definitiva con las reglas de la estética que se había mantenido desde el Renacimiento hasta fines del siglo XIX. Las llamadas vanguardias históricas serán las encargadas de consumir la ruptura. Pero por más revolucionarios que pudieran parecer, sobre todo en su tiempo, movimientos pictóricos como el cubismo o el futurismo, son todavía grandes sus ataduras con el pasado: la tradición de la pintura de caballete, del cuadro "ventana", de la composición... Por supuesto, está la reivindicación de la "autonomía de la pintura". Acaso, ¿no ha sido siempre autónoma la gran pintura? Desde luego, está la abstracción, la gran novedad. Pero, ¿no habla Kandinsky, todavía, de "contraste", de "armonía", de "equilibrio"?

En cambio, en arquitectura, la introducción de nuevos materiales y nuevas tecnologías: el hierro y el acero, el concreto, la pared de vidrio, permite la transformación radical del espacio, del volumen, de la superficie. Por eso nos arriesgamos a afirmar que la modernidad es, ante todo, la de la arquitectura. Una modernidad que dista mucho de ser uniforme y coherente, particularmente frente a aquello que aquí nos interesa: la síntesis de las artes. (...).

La síntesis de las artes es el eje de la Ciudad Universitaria de Caracas, y transforma a ésta en uno de los pocos lugares del mundo donde se ha realizado en obras. (Sorprende, y decepciona, la escasa importancia que se le otorga en los libros de arquitectura moderna, si bien en el Diccionario de Arquitectos de la editorial Gustavo Gili se dice: "su obra maestra es la Ciudad Universitaria de Caracas, cuyas diversas dependencias muestran mucha imaginación en el arte de dar diversidad al plan y de emplear los recursos del hormigón armado. Esta ciudad, decorada por Arp, Léger, Calder, Vasarely, es un ejemplo particularmente logrado de síntesis en las artes"). (...).

Dentro de este ambiente tan conservador, las obras de arte de la UCV representan la irrupción de la modernidad, y este hecho es el más relevante: que Carlos Raúl Villanueva haya creado el primer museo de arte moderno del país. Los artistas extranjeros están entre los más prestigiosos del momento. Y los artistas venezolanos (salvo Narváez, Castro y Poleo) pertenecen a la nueva generación y encuentran en la arquitectura de Villanueva un terreno propicio para exhibir sus experimentos abstracto-geométricos. (...).

Después de ya casi cincuenta años, queda el testimonio de unos de los momentos más privilegiados del arte venezolano: un extraordinario conjunto arquitectónico en el cual los conceptos del estilo internacional se aclimatan al trópico gracias a la particular sensibilidad de Villanueva hacia la naturaleza, la luz y la sombra; una síntesis de las artes hecha realidad, y la apertura de nuestra cultura a los lenguajes de las vanguardias internacionales.

MOSCATO, Jorge. "Los arquitectos en América Latina". (En: GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*. Barcelona, Lunwerg, 1998).

Así como en la década pasada, en los ochenta, habíamos asistido a la participación del arquitecto en las nuevas sociedades democráticas, tanto desde el Estado como desde las organizaciones territoriales aunque sin situarse en el rol de militantes de los que se denominarán Movimientos Populares Urbanos donde habría de asumir el rol de animador cultural y de organizador social con una intensa actividad que irá atravesando distintas etapas comenzando a través de las organizaciones gremiales por en los años de las

dictaduras militares que se extienden desde 1973, donde comienzan en Uruguay y Chile hasta mediados de la década del 80, de arquitectos, para proyectarse desde allí a los movimientos vecinales que efectuaban acciones de resistencia tratando de frenar la arbitrariedad de las decisiones urbanas que caracteriza al período, y que en casi todas las ciudades implicaba la expulsión de población hacia los sectores marginales con la consiguiente, pérdida del "Derecho a la Ciudad" según la definición de Oscar Oszlak acuñada en Argentina en las postrimerías del gobierno militar.

Luego de estos primeros años de resistencia surgen los movimientos de arquitectura alternativa para los sectores a los que explícitamente los regímenes dictatoriales no reconocían, los que en algunos casos adquieren gran fuerza como en Chile, con los Movimientos de los sin casa, o en los poblados jóvenes donde se desarrollaran prácticas arquitectónicas activas para posteriormente, con la recuperación, comenzar un proceso de desarrollo de Soluciones Urbanas tratando de integrar definitivamente a la ciudad a estos sectores.

Así en Argentina en los prolegómenos de la vuelta a la democracia un grupo de arquitectos durante las Reflex 82, (reflexiones de arquitectura nacional) sintetizaba la situación de este modo:

1. "El problema de la arquitectura nacional no es más que una parte de los problemas de la nación en su conjunto. El país completo se halla asolado por unas nuevas "siete plagas" (como en la acepción bíblica) y reclama de los arquitectos una indagación profunda y una intervención positiva que aborde esta crítica de la realidad.

Esta elaboración debe aguardar un equilibrio que a la vez sostenga el concepto de la unidad conceptual de todos los problemas nacionales y que sin embargo permita el tratamiento y resolución de los temas específicos de nuestra disciplina.

2. "Los temas específicos de la Arquitectura Nacional están por encima del mero análisis de una sumatoria de objetos aislados. Es necesario una redefinición de la disciplina que contemple los valores de la vida de nuestro pueblo, la trama cultural y el aspecto físico como aspectos inseparables.

3. "Existe también, de manera evidente, un enorme campo de acción de la comunidad profesional aplicada con verdadera actitud de servicio, la que debe encuadrarse en un marco moral que vaya más allá de las virtudes del objeto arquitectónico en sí mismo. La gravedad de la situación impone que a las formas de intervención tradicionales se agreguen nuevas formas (no convencionales) de prestación de servicios, ya sea por parte del Estado como en lo que atañe a los profesionales.

Por lo tanto, es necesario el desarrollo de procedimientos de trabajo con la participación de los usuarios y de las organizaciones representativas de la comunidad.

La historia de nuestra arquitectura debe ser un instrumento de inteligibilidad, de continuidad y de unidad cultural. Los períodos correspondientes a etapas de ascenso nacional y popular, ocultados y subestimados, deben ser estudiados especialmente e integrados a nuestro cuerpo de conocimientos.

La historia de la arquitectura no puede ser más la historia de vanguardias y elites sino la historia de toda la arquitectura y de todos sus participantes dentro del marco totalizador de la Nación.

El necesario uso inmediato de nuestras herramientas técnicas y profesionales, aplicadas a la solución de los imperiosos problemas existentes, debe ser paralelo a una elaboración más profunda tendiente a la consecución de una arquitectura definitivamente propia, cuyas bases sean:

1. Una elaboración colectiva e histórica
2. Una atención prioritaria a las constantes o invariantes propias que se encuentran presentes en la cultura nacional.

3. Una adecuación a las condiciones impuestas por lo contemporáneo y las circunstancias locales y regionales.
4. Una apropiación crítica de los aportes ajenos.
5. Una elección de teorías arquitectónicas subordinadas a los recursos disponibles, los significados y modos de vida de la comunidad .

FERNÁNDEZ COX, Cristián, “Modernidad racionalista, modernidad armónica”. (En: GUTIÉRREZ, Ramón: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Historia del Arte Iberoamericano*, Barcelona, Lunweg, 2000).

Quien la conozca, sabe que la mejor arquitectura latinoamericana de hoy, es moderna. Pero ¿cómo puede ser esto, si se supone que la modernidad ha muerto, y estamos en plena posmodernidad? Para clarificar esta paradoja, es necesario precisar que han existido al menos dos grandes vertientes históricas de modernidad: una modernidad racionalista, que ha sido hegemónica, basada en el racionalismo analítico mecanicista de la Ilustración; y una modernidad armónica, silenciada por la anterior, no-mecanicista sino que fundada en la lógica de la Naturaleza, enraizada en el Renacimiento y el Barroco. (Nosotros somos hijos del Barroco. La Ilustración en nuestro caso –tanto la de Hispanoamérica como la de España– fue siempre "de los dientes para afuera". Por ello, el siglo XVIII fue "el siglo menos español" de la historia de España. Y lo mismo vale para nuestra historia colonial.). Que la modernidad racionalista ilustrada no fue la única, se constata observando que en el siglo XX han existido diversas arquitecturas modernas, muy distintas de las del CIAM. (Al respecto, ver el libro de Collin St. John Wilson, "The Other Tradition of Modern Architecture", London, 1995). Por falta de categorías para distinguir las, estas arquitecturas han sido erróneamente tratadas como meros "casos curiosos".

Así por ejemplo, tenemos el caso de Wright. Recordemos que a la arquitectura moderna CIAM, se le suele criticar los siguientes aspectos negativos: un cierto esquematismo frío, que después de la novedad, se hace aburridor (*less is bore*), una cierta abstracción universalizante, que aleja a su arquitectura de la vida concreta, y un cierto purismo antidecorativo, que les resta una armónica dosis de sensualidad formal. Pero estos aspectos negativos, no corresponden para nada ni con el pensamiento ni con la obra de Wright.: ante un cierto esquematismo frío, vemos que la arquitectura de Wright tiene la virtud opuesta de ser racional pero no racionalista, y con ello cálida y compleja. Ante una cierta abstracción universalizante... vemos que la arquitectura de Wright, tiene la virtud opuesta de ser concretamente localizada: por ejemplo las casas de la pradera, la arquitectura usoniana (de USA), sus casas californianas con raigambre precolombina maya, la alta diferenciación entre los Taliesin. Y ante un cierto purismo antidecorativo... vemos que la postura de Wright era más madura y refinada: no se planteaba en los términos puristas de "decoración o no decoración", sino en los términos de "decoración sobrepuesta" o "decoración inherente" (que él llamaba decoración orgánica).

Poner la modernidad de Wright como "caso curioso" de la modernidad CIAM, sin ubicarlo en una categoría propia de modernidad, es forzar abusivamente las cosas. Y ya son demasiados los "casos curiosos" que aparecen como inclasificables por esta manifiesta falta de categorías apropiadas: las arquitecturas de Gaudí, Aalto, Rogers, Coderch, Kahn, Barragán, Costa, Dieste, Salmons, Hassan Fathy, y tantas otras... En síntesis, si las categorías teóricas se alejan tanto de la realidad, no sigamos desfigurando los hechos: revisemos las categorías. No está en crisis "la" modernidad;

sino que está en crisis "una" modernidad que entró a la fase terminal: el racionalismo analítico mecanicista, originado en la Ilustración. Hay otras modernidades que no están en crisis, sino todo lo contrario. Por ello la mejor arquitectura latinoamericana de hoy, es moderna.