

ARQUITECTURA MODERNA LATINOAMERICANA: EL JUEGO DE LAS INTERPRETACIONES

Silvia Arango *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (39-54) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 29 de enero de 2012 - Aceptado: 3 de julio de 2012.

■ ■ ■ En las últimas décadas se ha intensificado el estudio de la arquitectura moderna en América Latina hasta el punto que puede decirse que se ha completado el primer requisito de toda historiografía: el del inventario. Como tarea colectiva, es necesario abordar la interpretación de ese inventario en estudios que abarquen la totalidad de América Latina y periodos largos. A partir de la invitación de Juan Pablo Bonta a hacer juegos didácticos en arquitectura, el texto presenta tres criterios e interpretaciones diferentes sobre el proceso de la arquitectura latinoamericana moderna, como caracterización sintética de los trabajos que se han realizado en este sentido, con una breve crítica a cada uno de ellos.

PALABRAS CLAVE: Historiografía. Arquitectura moderna latinoamericana. Interpretación de inventario. Identidad.

■ ■ ■ **LATIN AMERICAN MODERN ARCHITECTURE: THE INTERPRETATION GAME.** In the last few years, studies on modern architecture in Latin America have intensified to the point in which it may be said that the first requirement for all historiography has been completed: that of inventory. As a collective effort it is now necessary to undertake the interpretation of the said inventory in studies involving long periods in the totality of Latin America. Following Juan Pablo Bonta's invitation to exercise didactic architectural games, the text presents three different criteria and interpretations regarding the process of modern Latin American architecture as synthetic characterization of relevant built works, with a brief criticism of each one of them.

KEY WORDS: Historiography. Modern Latin American architecture. Inventory interpretation. Identity.

* Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá)

Como todo lo humano, este ensayo tiene una historia que cuento brevemente como ejemplo de cómo las reflexiones sobre la arquitectura latinoamericana se han ido construyendo a lo largo del tiempo en un fructífero intercambio de ideas y experiencias entre los investigadores latinoamericanos. La historia de este artículo bien puede empezar con Juan Pablo Bonta. Conocía su libro sobre las distintas interpretaciones del Pabellón de Mies en Barcelona, pero fue en un seminario en Bogotá que organizó la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en 1982¹ donde entendí cabalmente su pensamiento. En su conferencia sobre el Pabellón, Bonta nos pasó dos veces las mismas diapositivas con distintos discursos. Recuerdo que nos dijo con claridad: mi tema no es el Pabellón de Mies sino “lo que se dice” sobre el Pabellón de Mies. Durante el seminario jugamos el juego de las significaciones y un juego urbano, el Klug, para entender la eficacia del juego como método didáctico. Finalmente, nos explicó el método que entonces estaba desarrollando con los índices de los libros de historia de la arquitectura norteamericana, donde aplicaba un complejo sistema estadístico por computador, que luego se convirtió en su libro *American Architects and Texts*, de 1996. No volví a ver a Bonta, pero ese encuentro con él me marcó hondamente y siempre busqué la ocasión para aplicar sus inquietudes en mis reflexiones.

En el 2006, en mi nicho académico, la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, llegó la ocasión de aplicar el espíritu lúdico de Bonta e hice un ejercicio docente para contrastar tres interpretaciones diferentes sobre la arquitectura moderna latinoamericana. Para mí, el tema estaba a la orden del día, pues estaba estructurando el texto de una larga investigación sobre la arquitectura moderna en Latinoamérica a partir de generaciones, que espero ver publicado. En septiembre de 2006, Jorge Ramos me invitó a unas Jornadas de Investigación del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires y entonces decidí pulir un poco el ejercicio, hacer unas notas escritas y lo presenté en forma de conferencia con el título “Arquitectura Moderna en América Latina: tres interpretaciones” y como subtítulo “Armo con amor, Roma, Mora y Omar”.

Como tantos otros ejercicios docentes, esta conferencia se hubiera quedado como un recuerdo cada vez más difuso si no fuera porque el año pasado, en el XIV Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL) en Campinas, Mario Sabugo me dio la revista *Summa*² 111 de noviembre de 2010, con el artículo “Victor Meano: el nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo”, de Rita Molinos y María Fernanda Sosa, en donde se cita la conferencia que había dictado en las Jornadas cuatro años antes. Sentí entonces la satisfacción de ver que mis palabras no habían quedado diluidas en el aire y que habían llegado a unos oídos atentos. En vista de que, a lo mejor por casualidad, el tema de las interpretaciones estaba relacionado a experiencias personales con amigos argentinos, en este número en que los Anales del Instituto de Arte Americano abren una nueva etapa, decidí retomar mis viejos apuntes y hacer un ensayo donde explique por escrito y a la luz de nuevas reflexiones, el mismo tema de las interpretaciones históricas.

Reglas del juego: Armo con amor, Roma, Mora y Omar

En las últimas tres décadas se ha intensificado tanto el estudio y análisis de la arquitectura moderna en América Latina, que se han producido numerosos libros, artículos, ponencias y ensayos. Aunque falten aún arquitectos o arquitecturas por descubrir y catalogar, se han hecho numerosos estudios

de caso puntuales que examinan detalladamente lugares y tiempos específicos. Puede decirse que, en general, se ha completado el primer ciclo básico de toda historiografía: el del inventario. Como tarea colectiva, es necesario abordar entonces una segunda etapa: la de interpretar ese inventario a la luz de estudios que abarquen la totalidad de América Latina y periodos largos.

Tanto en la micro como en la macrohistoria subyacen discursos explicativos que parten de una serie de supuestos o categorías que pocas veces se exponen claramente. La intención del juego que propongo es la de hacer explícitos estos supuestos utilizando un mismo inventario o “corpus” de análisis; la relación entre los mismos elementos, combinados y ordenados de distinta manera, desemboca en distintos significados o interpretaciones, de la misma forma en que las letras, reordenadas, producen palabras distintas. De ahí el título: “Armo con amor, Roma, Mora y Omar”.

Se ha escogido un conjunto de 20 imágenes de edificios latinoamericanos que son hitos en sus respectivos países, de un periodo que cubre de 1880 a 1970. Cada imagen está complementada con unos datos básicos (ciudad, fecha, el o los arquitectos principales y sus fechas de nacimiento y muerte). Con estas fichas, cada jugador debe establecer un criterio o categoría que debe definir de manera explícita y por escrito. Luego procederá a organizar las fichas en grupos coherentes a partir de su categoría. La clasificación resultante sirve de sustento para la elaboración de un discurso interpretativo que explique el nacimiento y desarrollo de la arquitectura moderna latinoamericana.

Como ejemplo, aquí se presentan tres interpretaciones: la primera se sustenta en las categorías de estilo e influencia; la segunda, en la tensión de la polaridad entre lo propio y lo ajeno y la tercera, en una estructura generacional. Es importante complementar el juego con un ejercicio final que consiste en hacer la crítica de las distintas categorías e interpretaciones hechas por los diferentes jugadores, con el fin de entender los beneficios y limitaciones de cada una de ellas.

Es necesario subrayar que el objetivo del juego no es la historia de la arquitectura, sino las visiones que se tienen o se pueden tener sobre la historia de la arquitectura en América Latina. En ese sentido, es un juego abierto que puede enriquecerse con nuevas interpretaciones y con la inclusión de nuevas fichas.

Listado de fichas en orden cronológico, según fecha de iniciación de la construcción



Figura 1: Escuela Normal San José de Costa Rica (1892-1896). Autor: Charles Thirion (1838-1920).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 2: Teatro municipal, Rio de Janeiro, Brasil. (1905-1909). Autores: Francisco de Oliveira Passos (1866- s/d) y Albert Desiré Guilbert(1866-1949).

Fuente: Reproducción tomada de <http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/Galeria%20nova/fachada.html>



Figura 3: Residencia Domiciano de Campos, San Pablo, Brasil (1914). Autor: Victor Dubugras (1868-1933).

Fuente: Fotografía perteneciente al Archivo de Victor Dubugras, Biblioteca FAU-USP. Reproducción obtenida de Nestor Goulart Reis Filho (1997) *Racionalismo e proto modernismo na obra de Victor Dubugras*. Sao Paulo: FBSP.



Figura 4: Museo Nacional de la Cultura Peruana, Lima, Perú. (1924). Autor: Ricardo Malachowski (1887-1972).

Fuente: Reproducción tomada de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=923258>



Figura 5: Plaza Concha y Toro, Santiago, Chile. (1925-1928). Autores: Ricardo Larrain Bravo (1879-1945) y Alberto Cruz Montt (1879-1955).

Fuente: Reproducción tomada de http://www.plataformaurbana.cl/wp-content/uploads/2011/06/1310085722_02barrios_concha_y_toro.jpg



Figura 6: Casa Victoria Ocampo, Buenos Aires, Argentina. (1928-29). Autor: Alejandro Bustillo (1889-1982).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 7: Escuela Técnica "Julio Antonio Mella", Racho Boyeros, La Habana, Cuba. (1929-32). Autores: Evelio Govantes (1887-1981) y Félix Cabarrocas (1887-1965).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 8: Edificio para el periódico La Tribuna Popular (Palacio Lapido), Montevideo, Uruguay. (1929-33). Autores: Juan A. Aubriot (1902-1996) y Ricardo Valabrega (s/d-s/d).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 9: Casa Diego Rivera, México D.F. (1931-32). Autor: Juan O'Gorman (1905-1982).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 10: Edificio Kavanagh, Buenos Aires, Argentina. (1933-35). Autores: Gregorio Sanchez (1881-1941), Ernesto Lagos (1890-1977) y Luis de la Torre (1890-1975)

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 11: Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, Brasil. (1936-43). Autores: Lucio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) et al.

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 12: Conjunto de Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. (1942-43). Autor: Oscar Niemeyer (1907-2012).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 13: Centro de estudiantes, Universidad de Puerto Rico, Campus Río Piedras, San Juan de Puerto Rico. (1948-61). Autor: Henry Klumb (1905-1982).

Fuente: Reproducción tomada de http://www.docomomo-us.org/register/fiche/student_center_university_puerto_rio_rio_piedras_campus



Figura 14: Torre Latinoamericana, México DF. (1948-56). Autor: Augusto H. Alvarez (1914-1995) et al.

Fuente: Reproducción tomada de <http://www.urbanity.es/foro/rascacielos-y-highrises-inter/1230-mexico-df-torre-latinoamericana.html>.



Figura 15: Biblioteca de la UNAM, México D.F. (1950-53). Autor: Juan O'Gorman (1905-1982).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 16: Plaza Cubierta, Universidad Central de Venezuela, Caracas, Venezuela. (1952-54). Autor: Carlos Raúl Villanueva (1900-1975).

Fuente: Fotografía Arq. Julieta Perrotti Poggio



Figura 17: Iglesia "Cristo Obrero", Atlántida, Uruguay. (1958-60). Autor: Eladio Dieste (1917-2000).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 18: Sede de la CEPAL, Santiago, Chile. (1960-66). Autor: Emilio Duhart (1917-2006).

Fuente: Reproducción tomada de <http://diario.latercera.com/2011/07/12/01/contenido/santiago/32-76189-9-libro-conmemora-50-anos-del-edificio-cepal-hito-arquitectonico-de-santiago.shtml>.



Figura 19: Conjunto Los Clubes, México D.F. (1963-65). Autor: Luis Barragán (1902-1988).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



Figura 20: Torres del Parque, Bogotá, Colombia. (1965-72). Autor: Rogelio Salmons (1927-2007).

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos

Criterio 1: Estilo e influencia

El criterio adoptado se basa en dos categorías derivadas de la historia del arte: el estilo y la influencia. El estilo es aquí un repertorio decorativo y un sistema de organización formal que caracteriza grupos de edificios en categorías sucesivas que se van renovando de manera lineal y lógica, sustentando la periodización. El cambio de estilo se supone originado por la acción de un gran maestro creador, generalmente europeo. La influencia de este maestro se expande en oleadas de contaminación formal a diversas partes del mundo, entre ellas América Latina, hasta formar un canon de referencia o inspiración que se aplica de manera colectiva, produciendo una historia "sin nombres". Las fichas se toman como ejemplos prototípicos de cada estilo detectado.

Interpretación 1

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, lo predominante en la arquitectura latinoamericana, tanto en edificios institucionales como en grandes residencias, era el "estilo académico", llamado así por su proveniencia de la Academia de Bellas Artes de París. La composición simétrica en tres cuerpos y a partir de ejes, las proporciones áureas, la ornamentación gótica, barroca o clásica y la construcción en piedra, derivaron en algunos modelos de gran prestigio. Ejemplos de ello son casi todos los edificios institucionales que se construyeron en el continente (Fig. 1) y varios teatros inspirados generalmente en la Ópera de París, de Charles Garnier (Fig. 2).

Desde la segunda década del siglo XX, la crisis de la mezcla de diversos estilos académicos, el gusto por los estilos exóticos (egipcio, hindú, prehispánico) y la incidencia del Art Nouveau, derivaron en un Eclecticismo que se aprecia tanto en edificios que bordeaban las grandes avenidas centrales como en la arquitectura pintoresca doméstica de los barrios extramuros (Fig. 3) construidos bajo los preceptos de la ciudad jardín de Ebenezer Howard (Fig. 5). Cercanos a esta actitud aparecieron dos estilos con auge en los años 20, pero que se extienden por varias décadas: por un lado, el Neocolonial, con construcciones hechas en mampostería y tejas de barro y un repertorio de balcones y detalles extraídos de la tradición colonial (Fig. 7) y por otro, el estilo Neoindígena, que se inspiraba en las distintas culturas precolombinas y que tuvo sus expresiones más características en Perú con la evocación de la arquitectura incaica (Fig. 4) y en México con las referencias a la plástica azteca (Fig. 15).

De manera simultánea a los estilos neovernáculos, la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 originó una corriente del estilo Art déco, que también podría llamarse de estilo Buque o Protomoderno, que se extendió por el continente hasta mediados de siglo: muchos edificios de oficinas y apartamentos presentan los planos rebatidos, la decoración geométrica y la acentuación de la verticalidad propios de este estilo (Figs. 8 y 10).

Sin embargo, a partir de 1930 y acentuándose después de la Segunda Guerra Mundial como reacción a los distintos estilos, se asimilan tardíamente las vanguardias europeas y llega la arquitectura moderna al continente. Se encuentran entonces versiones locales del Racionalismo blanco de volúmenes simples que proscriben el ornamento ("ornamento es delito", decía Adolf Loos en 1922), las formas de geometrías básicas que derivan de la utilización de las nuevas técnicas constructivas y el juego Neoplasticista de combinación abstracta de planos (Figs. 6 y 19). Los escritos y la obra de Le Corbusier tendrán una enorme repercusión; en

algunos casos, se trata de la adaptación directa de algún proyecto específico del gran maestro suizo-francés (Fig. 9) y en otros casos, se asimilan los cinco puntos elaborados a partir de la Villa Savoye: techos planos, construcción sobre pilotes, ventana corrida, independencia entre cerramiento y estructura, y planta libre (Fig. 11). En países con climas tórridos, como Puerto Rico, Brasil y Venezuela, la adaptación de los *brise-soleils* "corbusieranos" será uno de los recursos más utilizados (Figs. 13 y 16); por otra parte, la adopción del concreto permitirá una libertad formal, con amplia utilización de la curva (Fig. 12), que amplía los repertorios modernos haciéndolos compatibles con una cierta tonalidad barroca y con la exuberante vegetación tropical.

El Estilo Internacional predominante en la postguerra y la incidencia de los maestros alemanes en Estados Unidos, como Ludwig Mies van der Rohe y Richard Neutra, se reflejan profusamente en una arquitectura de "piel y huesos" (acero y vidrio) a partir de los años 50 (Fig. 14). Por su parte, la construcción en concreto dará paso a una "corriente brutalista" con exposición de los materiales a la vista (Fig. 18). Sin embargo, el agotamiento del Estilo Internacional, que se había vuelto canónico, lleva a la exploración de nuevas alternativas formales. Como resultado del Team X, de los escritos de Bruno Zevi y de la arquitectura de Alvar Aalto, se produce entonces una arquitectura organicista que se caracteriza por la técnica constructiva artesanal, los materiales autóctonos y la libertad formal (Figs. 17 y 20).

Criterio 2: alteridad e identidad

Este criterio se basa en una premisa teórica: el sentido de los hechos arquitectónicos se debate siempre entre la dialéctica que se establece entre dos polos opuestos, estableciendo así dos horizontes antagónicos en medio de los cuales se clasifican los distintos matices intermedios. Para el caso latinoamericano, la tensión entre el polo de la identidad y el polo de la alteridad ha sido escogida como la dialéctica pertinente para orientar la clasificación de las fichas. Esta polaridad puede definirse con otros términos afines como: internacional/local, lo ajeno/lo propio o espíritu del tiempo/espíritu del lugar. Con este criterio, la arquitectura se sitúa en el contexto de las intenciones del proyecto y por ello involucra situaciones políticas y sociales para la periodización. Su unidad de análisis es el proyecto arquitectónico adscrito a autores específicos y en ciudades específicas que están siempre identificadas. Generalmente, se usa la fecha de terminación del edificio, que es cuando el edificio comienza su vida social.

Interpretación 2

En el siglo XX, la arquitectura en América Latina se ha debatido entre dos polos: uno internacional, que prolonga las distintas formas de colonización, y otro que refuerza la identidad propia. La dialéctica entre estos dos polos, que le da a la historia una dinámica de acciones y reacciones, o de movimientos pendulares, explica las formas de adaptación, adopción o reacción que se expresan en las distintas posturas de la arquitectura moderna del continente.

Desde finales del siglo XIX, se impuso la lógica mercantil por la cual América Latina exportaba minerales y productos agrícolas básicos, mientras que los productos elaborados industrialmente se importaban de Europa. La dependencia económica fue también una

dependencia cultural, como lo demuestra la importación directa de planos, de arquitectos y a veces de la construcción misma para los edificios metálicos, como estaciones de ferrocarril, mercados y esta Escuela Normal en Costa Rica (Fig. 1). Aun en los casos en que actuaron arquitectos locales, se imitaban sin recatos los ejemplos extranjeros, como el Teatro Municipal de Río de Janeiro (Fig. 2). Las grandes residencias suburbanas de las burguesías criollas son también ejemplo de esta actitud cipayea de formas de vida europeas, ejemplificada con la Plaza Concha y Toro en Santiago de Chile (Fig. 5) y la casa del magnate cafetero Domiciano de Campos en San Pablo (Fig. 3).

Sin embargo, las grandes diferencias sociales habrían de manifestarse en fuertes reacciones populares, haciendo oscilar el péndulo hacia el polo de la identidad. A partir del estallido de la Revolución Mexicana, y luego de la Revolución Rusa, surgen en América movimientos políticos que lucharon por las independencias de las repúblicas latinoamericanas –baste recordar el Cárdenas en México, Sandino en Nicaragua o Haya de la Torre en Perú– que tuvieron su correlato artístico en tendencias nacionalistas que reforzaban el paisaje y la cultura autóctonos. En arquitectura, el fervor nacionalista y panamericanista tuvo dos vertientes que reflejaban una amplia discusión: por un lado, quienes sustentaban la identidad en las raíces prehispánicas, sobre todo en los países con gran población y tradición indígena, como Perú, ilustrado aquí con el Museo Arqueológico –actual Museo Nacional de la Cultura Peruana– en Lima (Fig. 4), y por otro, quienes consideraban que los sedimentos dejados por tres siglos de colonización ibérica eran definitivos, como lo expresan numerosas casas particulares y edificios educativos como la Escuela Técnica en La Habana (Fig. 7). En algunos casos, se buscó hacer una síntesis entre el polo internacional y el local, logrado magistralmente en el caso de la Biblioteca de la Ciudad Universitaria de México (Fig. 15).

Los nacionalismos entraron en crisis cuando el clima político europeo se enrareció al punto de culminar en la tremenda confrontación de la Segunda Guerra Mundial. Este evento, y la crisis económica de 1929-30 que terminaba con las lógicas económicas del capital financiero y los enormes presupuestos gastados en arquitectura ornamentada, hicieron oscilar las preferencias hacia el polo internacional que preconizaba la austeridad. La casa de Victoria Ocampo en Buenos Aires (Fig. 6) y la casa de Diego Rivera en México (Fig. 9) son ejemplos de este drástico viraje. Por otro lado, la confrontación política europea y las transformaciones tecnológicas marcaron una cercanía con los Estados Unidos y, consecuentemente, con su arquitectura, como lo demuestran el edificio para el periódico La Tribuna Popular en Montevideo (Palacio Lapido) (Fig. 8) y el edificio de apartamentos Kavanagh en Buenos Aires (Fig. 10).

El fin de la Segunda Guerra Mundial con la bomba atómica en Hiroshima inició la etapa de la Guerra Fría en la que América Latina dependió cada vez más profundamente del poderoso vecino del norte, iniciando una época de un colonialismo de nuevo tipo que se inicia en 1945 y se prolonga hasta los años 70. En este período, encontramos arquitecturas que se confrontan en franca discusión entre los partidarios de las vertientes internacionales y los partidarios de las vertientes locales. Por un lado, hay quienes aceptan las lógicas capitalistas que imponen una estandarización internacional de los procesos constructivos: el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (Fig. 11) y la Torre Latinoamericana en México (Fig. 14) ilustran el indiferentismo formal de la construcción, con edificios que eran similares a los que se hicieron en todas partes del mundo, mientras que el edificio de la CEPAL en Santiago de Chile (Fig. 18) es ilustrativo de las corrientes inglesas de la postguerra. Pero, por otro lado, se hicieron sentir las voces marginales de resistencia por parte de algunos arquitectos que defendían las

peculiaridades climáticas, paisajísticas y los materiales y sistemas constructivos propios de cada región. Aunque estos arquitectos no lograron cambiar la fisonomía predominante en las ciudades, supieron expresar una identidad de la arquitectura moderna latinoamericana y un espíritu del lugar por la calidad y originalidad de sus proyectos y por ello merecen una especial atención. Entre los máximos representantes de esta actitud se pueden citar: los proyectos de Barragán en México (Fig. 19), el conjunto de Pampulha de Niemeyer en Brasil (Fig. 12), el centro de estudiantes de Klumb en San Juan de Puerto Rico (Fig. 13), el conjunto de la Plaza cubierta de Villanueva en Caracas (Fig. 16) y las hermosas construcciones en ladrillo de Dieste en el Uruguay (Fig. 17) y de Salmona en Colombia (Fig. 20).

Criterio 3: generaciones de arquitectos

Este criterio se basa en una sucesión generacional y pone el énfasis en los arquitectos más que en los objetos arquitectónicos. Para cada generación se describen sus circunstancias, vigencias, creencias y realizaciones a partir de arquitectos epónimos que representan la generación como un todo. Por ello, el dato clave de las fichas es la fecha de nacimiento de los arquitectos y se toma la fecha de concepción de los proyectos para caracterizarlos como obras de juventud, de madurez o de vejez. La periodización generacional hace que proyectos que son contemporáneos no aparezcan agrupados en sucesión cronológica sino como representación de la respectiva generación del arquitecto que los concibieron.

Interpretación 3

La arquitectura moderna en América Latina es un proceso paulatino que enlaza seis generaciones de arquitectos que construyeron arquitecturas y ciudades con distintos propósitos y vigencias, pero con la convicción común de sentirse modernos.

La Generación Cientificista, nacida entre 1832 y 1847 y compuesta en lo fundamental por ingenieros, al finalizar el siglo XIX se caracterizó por su asombro ante las nuevas ciencias y técnicas. La construcción de ferrocarriles en todo el continente, en la que trabajó intensamente, signó su cercanía a la construcción seriada y en hierro y está aquí representada por Charles Thirion de la empresa belga Forges d'Aiseau, una de las que vendían edificios por piezas de hierro que luego se ensamblaban en distintos lugares (Fig. 1).

La Generación Pragmática, nacida entre 1847 y 1862, se propuso como tarea fundamental consolidar las ciudades capitales, usando como pretexto la celebración de los centenarios de la independencia. Además de un gran esfuerzo en saneamiento, hace una arquitectura de altas especificaciones técnicas y sentido didáctico. Un buen representante de su generación es el ingeniero Francisco de Oliveira Passos, quien construye el Teatro de Rio de Janeiro como una verdadera máquina, con aire acondicionado, luz eléctrica y escenario rotatorio (Fig. 2).

La Generación Modernista privilegia la evasión imaginativa y un sentimiento lúdico de la técnica, de la cual prefirieron el radio, el fonógrafo, el cine y los parques de diversiones. Sus vigencias arquitectónicas valoran la diversidad y los viajes en el espacio y el tiempo, como se aprecia en la ciudad compuesta de barrios de trazados pintorescos y arquitectura soñadora como la que practicaron Ricardo Larraín Bravo y su socio y cuñado Alberto Cruz

Montt en Santiago de Chile a fines de los años 20 (Fig. 5) y muy claramente Víctor Dubu-gras en Brasil (Fig. 3).

La Generación Panamericana, nacida entre 1877 y 1892, es prolífica y activa y se destacó en urbanismo. Esta generación actúa a partir de los radicales cambios políticos y sociales que vive América Latina en las décadas del 30 y el 40, ejerce una importante tarea de organización gremial y educativa y consolida socialmente la profesión de la arquitectura a través de los Congresos Panamericanos, las revistas y las Escuelas de Arquitectura. Convencidos de la decadencia europea, buscan en América una alternativa cultural, con una arquitectura que sea a la vez moderna y americana y que se expresa en las artes decorativas industrializadas. Tanto Evelio Govantes en Cuba (Fig. 7), como Alejandro Bustillo (Fig. 6) y la firma Sánchez, Lagos y de la Torre en Argentina (Fig. 10) o Ricardo Malachowski en Perú (Fig. 4), hicieron indiferentemente proyectos de distintos estilos sin que encontraran en ello ninguna contradicción, pues usaban sistemas compositivos y técnicas de construcción modernas.

La Generación Progresista, nacida en torno a 1900, es la que tiene los representantes más destacados en la arquitectura latinoamericana. Por sus circunstancias, es huérfana de referencias en sus años de formación, pues la Segunda Guerra Mundial corta la comunicación directa con Europa. Los grandes arquitectos de esta generación tienen la característica común de trabajar solos, entender la arquitectura como una expresión individual y relacionar la arquitectura con otras expresiones artísticas. Algunos, como Juan O'Gorman hacen muy jóvenes una arquitectura-manifiesto (Fig. 9) que autocritican en su madurez (Fig. 15), en un proceso vital signado por un intenso compromiso político. Sus vigencias estéticas de juventud, representadas aquí por Juan A. Aubriot (Fig. 8), manifiestan un marcado interés por el movimiento, con alegorías de barcos y aviones. En su madurez, el mismo interés los lleva a atrapar el movimiento con materiales contingentes como la luz, el viento, la vegetación y el agua, como se aprecia en los proyectos culminantes de Luis Barragán (Fig. 19), Carlos Raúl Villanueva (Fig. 16) y Henry Klumb (Fig. 13). La coyuntura política y la cohesión de grupo que desarrollan una serie de arquitectos cariocas, entre los que sobresale la claridad conceptual de Lucio Costa ya evidente en el Ministerio de Educación y Salud (Fig. 11) y el talento del Oscar Niemeyer visible desde el conjunto de Pampulha (Fig. 12), sentará las bases de la arquitectura heroica brasilera de gran repercusión en todo el continente.

La Generación Técnica, nacida entre 1907 y 1922, se desempeña en la postguerra, en el momento pico del crecimiento urbano latinoamericano, bajo la convicción de que los procesos constructivos y las formas arquitectónicas deben pensarse simultáneamente. Abrumados por los grandes déficits, la mayoría de los arquitectos de esta generación harán una arquitectura corporativa que busca la eficiencia y la racionalidad constructiva y harán grandes empresas diseñadoras y constructoras con ingenieros como la que lideró Augusto H. Álvarez en México (Fig. 14), ejecutora de millones de metros cuadrados en la ciudad. A una escala menor, pero con el mismo signo generacional de atención a los procesos constructivos, algunos representantes de esta generación, como Emilio Duhart en Chile (Fig. 18) y Eladio Dieste en Uruguay (Fig. 17), harán una arquitectura que niega la estandarización y buscarán la sabiduría técnica de sistemas constructivos convencionales.

El ciclo moderno se cierra con la Generación Técnica, pero puede mencionarse la siguiente generación, que tal vez podría llamarse Posmoderna, con la que inicia un nuevo ciclo aún no concluido. Esta nueva generación de alborada, convencida de la crisis de la ciudad moderna, empieza a sondear los matices de la amplia gama de la cultura, como la memoria

colectiva y el sentido del territorio. Una de sus preocupaciones centrales es la relación entre arquitectura y ciudad, como reiteradamente se enfatiza en la obra de uno de sus más claros representantes, Rogelio Salmons (Fig. 20).

Crítica de las tres interpretaciones

Cada una de las interpretaciones anteriores tiene una lógica interna que las hace coherentes y se han producido sucesivamente. No son las únicas interpretaciones posibles y se pueden elaborar otras con la condición de que tengan un sólido sustento teórico e historiográfico.

La primera interpretación es la más frecuente, pues una larga tradición de historia del arte y la arquitectura ha ido sedimentando la noción de estilo como lo propio de las artes; por otra parte, la necesidad de insertar nuestras producciones arquitectónicas dentro de un contexto internacional ha hecho que la noción de influencia esté muy presente para explicar las transformaciones formales. La relación puramente formal que se establece, supone siempre un origen, por lo general europeo, para los ejemplos analizados, negando la posibilidad de auténtica originalidad a la arquitectura latinoamericana. Esta historia dependiente se organiza metodológicamente a partir de la homogeneidad de la historia de la arquitectura occidental y deriva de ahí la secuencia en América Latina. Como este tipo de discurso explicativo deja de lado circunstancias políticas y sociales particulares, como ha sido ampliamente criticado por algunos teóricos como Marina Waisman (1990) se ha producido, como reacción, la segunda interpretación.

La segunda interpretación tiene como característica central la de pensar la arquitectura desde América Latina e incorpora la dimensión estilística pero analizando las propuestas formales dentro de circunstancias sociales, políticas y culturales. Es una historia militante que surge de las necesidades del presente para leer el pasado y toma partido por un tipo de arquitectura con identidad que se considera más apropiada para el continente. Por ello subyace la intención de destacar los proyectos excelsos, como demostración de que aquí se produce una arquitectura de calidad comparable a la de otras partes del mundo, con la que se establecen algunos paralelos. Como esta segunda interpretación analiza preferentemente las intenciones ideológicas de la arquitectura, deja de lado la dimensión biográfica (y temas como formación profesional o contextos de creación) como aspecto explicativo de las formas. La incomodidad frente a esta periodización lineal, la concepción pendular de la historia y la excesiva dependencia de las circunstancias políticas hace que surja la tercera interpretación.

La tercera interpretación también toma como foco de la perspectiva analítica a América Latina y no abandona ciertas características formales y estilísticas, pero pone el énfasis en las personas, es decir, en los arquitectos agrupados por generaciones, sin importar si existe o no una correlación con arquitectos internacionales. Como la atención se centra en examinar las distintas formas de ejercer la profesión de arquitectura para entender la manera en que cada generación entendió la modernidad, se utilizan distintas referencias, a veces políticas, a veces culturales, a veces intra-profesionales, sin que exista una directriz teórica única. La premisa metodológica de este enfoque es a la vez su mayor fortaleza y su mayor debilidad: la rigurosa y matemática organización de las generaciones a partir de las fechas de nacimiento de los arquitectos con un ritmo de 15 años establece parámetros tajantes en la caracterización de las obras, que en un examen más pormenorizado se revelan llenos de excepciones individuales.

Cada una de las interpretaciones presentadas intenta superar o completar aspectos que las anteriores no abordan, pero también tienen muchos aspectos comunes. Cada interpretación surge de una ecuación de aceptación y rechazo de las precedentes, de la misma manera en que las características de diseño de un objeto arquitectónico solo son comprensibles entendiendo la arquitectura que lo precede, y frente a la cual reacciona. La dinámica historiográfica es, en este sentido, similar a la dinámica de la proyectación en arquitectura. Un historiador de la arquitectura es un arquitecto y diseña su historia como un arquitecto diseña su proyecto.

NOTAS

1 El Seminario "Procesos y elementos del diseño arquitectónico", organizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, fue dictado entre el 2 y el 13 de agosto de 1982 por los profesores Juan Pablo Bonta y Fernando Tudela.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Bonta, J. (1975). *Anatomía de la interpretación arquitectónica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Loos, A. (1972). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Molinos, R. y Sosa, M. (2010). Victor Meano: el nuevo Teatro Colón y los principales teatros del mundo. *Summa+ 111*.
- Waisman, M. (1990). *El interior de la historia: Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá, Colombia: Escala.

BIBLIOGRAFÍA

- Arango, S. (2006). La arquitectura moderna en América Latina: tres interpretaciones. Conferencia magistral en *III Encuentro Regional y XXI Jornadas de Investigación - Historia, Crítica y Teoría: del Clip al Territorio*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, 14-15 de septiembre.
- Zevi, B. (1980). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, España: Poseidón.

Silvia Arango

Arquitecta, Universidad de los Andes (UA), Bogotá. Diploma en Diseño Urbano, Oxford Polytechnic, Inglaterra. Doctora en Urbanismo, Universidad de París XII, Francia. Profesora en la Maestría de Historia y Teoría de la Arquitectura y el Arte y Coordinadora del Doctorado de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia (UNC). Profesora visitante en Facultad de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico-Río Piedras (UPR), Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ) e Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México (2008). Investigadora y autora de varios libros sobre arquitectura latinoamericana. Obtuvo las Becas Guggenheim y Getty Institute.

Facultad de Artes
Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá)
Carrera 30 No. 45-03 - Edificio Arquitectura. Bogotá, Colombia

silviarangocardinal@hotmail.com

