

Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

27

*Ana Esteban Maluenda*  
(edición)

# La arquitectura MODERNA en LATINOAMÉRICA



Antología de autores, obras y textos

**Editorial  
Reverté**

- 1 *James Strike*  
**De la construcción a los proyectos**
- 2 *Federico García Erviti*  
**Compendio de arquitectura legal**
- 3 *Francesco Fariello*  
**La arquitectura de los jardines**
- 4 *Alfonso Muñoz Cosme*  
**Iniciación a la arquitectura**
- 5 *Steen Eiler Rasmussen*  
**La experiencia de la arquitectura**
- 6 *Jorge Sainz*  
**El dibujo de arquitectura**
- 7 *Christian Norberg-Schulz*  
**Los principios de la arquitectura moderna**
- 8 *José Ramón Alonso Pereira*  
**Introducción a la historia de la arquitectura**
- 9 *Jan Gehl*  
**La humanización del espacio urbano**
- 10 *José Miguel Fernández Güell*  
**Planificación estratégica de ciudades**
- 11 *Andrew Charleson*  
**La estructura como arquitectura**
- 12 *N. Martín Chivelet · I. Fernández Solla*  
**La envolvente fotovoltaica en la arquitectura**
- 13 *Inmaculada Esteban · Fernando Valderrama*  
**Curso de AutoCAD para arquitectos**
- 14 *Darío Álvarez*  
**El jardín en la arquitectura del siglo XX**
- 15 *A. Borie · P. Micheloni · P. Picon*  
**Forma y deformación**
- 16 *Alfonso Muñoz Cosme*  
**El proyecto de arquitectura**
- 17 *Sigfried Giedion*  
**Espacio, tiempo y arquitectura**
- 18 *Manuel Herculano*  
**Sobre la movilidad en la ciudad**
- 19 *Gillian Darley*  
**La fábrica como arquitectura**

*(sigue en la solapa posterior)*

**E**studios  
**U**niversitarios de  
**A**rquitectura

**27**

La arquitectura  
**MODERNA** en  
**LATINOAMÉRICA**

Colección dirigida  
por Jorge Sainz



Estudios  
Universitarios de  
Arquitectura

27

Ana Esteban Maluenda  
(edición)

# La arquitectura MODERNA en LATINOAMÉRICA

Antología de autores, obras y textos

*Prólogo*  
Ramón Gutiérrez

*Introducción y epílogo*  
Ana Esteban Maluenda

*Dirección editorial*  
Jorge Sainz

Editorial  
Reverté

Barcelona · 2016

## Sobre esta edición

Las traducciones del portugués al español de los textos de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Cêça Guimaraens, Lina Bo Bardi y Maria Cristina Cabral son de Ana Esteban Maluenda, así como la traducción del inglés al español del texto “Autobiografía arquitectónica”, de Ricardo Porro. La del texto “Teoría y filosofía de la arquitectura”, de Lina Bo Bardi. es de Emilia Pérez Mata. La traducción del italiano al español de los textos “Arquitectura y tiempo” y “Entrevista 2”, de Clorindo Testa, son de Marta García Falcó. La traducción del francés al español del texto “Los cinco aspectos del contenido” es de Jorge Sainz.

© Ana María Esteban Maluenda, 2016  
ana.esteban.maluenda@upm.es

© De los textos:  
Sus autores, 2016

Edición:

© Editorial Reverté, Barcelona, 2016  
ISBN: 978-84-291-2127-8

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, salvo las excepciones previstas por la Ley 23/2006 de Propiedad Intelectual, y en concreto por su artículo 32, sobre ‘Cita e ilustración de la enseñanza’. Los permisos para fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra pueden obtenerse en CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)).

EDITORIAL REVERTÉ, S.A.  
Calle Loreto 13-15, local B · 08029 Barcelona  
Tel: (+34) 93 419 3336 · Fax: (+34) 93 419 5189  
Correo E: [reverte@reverte.com](mailto:reverte@reverte.com) · Internet: [www.reverte.com](http://www.reverte.com)

Impreso en España · *Printed in Spain*

Depósito Legal: B 1269-2016

Impresión: Liberdúplex, Sant Llorenç d’Hortons (Barcelona)  
# 1435

## Registro bibliográfico

Nº depósito legal: B 1269-2016

ISBN: 978-84-291-2127-8

Autor personal: Esteban Maluenda, Ana María (1970)

Título: La arquitectura moderna en Latinoamérica :  
antología de autores, obras y textos / Ana Esteban  
Maluenda (edición) ; prólogo, Ramón Gutiérrez ;  
introducción y epílogo, Ana Esteban Maluenda ;  
dirección editorial, Jorge Sainz

Publicación: Barcelona : Reverté, 2016

Descripción física: 368 p. : il. ; 24 cm

Serie: (Estudios Universitarios de Arquitectura ; 27)

Bibliografía: Bibliografía: p. [347]-358. Índice

Encabezamiento materia: Arquitectura moderna

Encabezamiento materia: Latinoamérica – siglo xx

# Índice

	<i>Prólogo</i>	
	Miradas transversales	7
	<i>Introducción</i>	
	Pensamiento y acción	21
	PARTE I: 1930-1950	
	<b>Juan O’Gorman</b>	
1932	<i>Casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D.F., México</i> Louise Noelle	29
	<b>Lúcio Costa</b>	
1936	<i>Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, Brasil</i> Cêça Guimaraens	45
	<b>Oscar Niemeyer</b>	
1943	<i>Conjunto de Pampulha, Belo Horizonte, Brasil</i> Roberto Segre y José Barki	59
	<b>Carlos Raúl Villanueva</b>	
1944	<i>Ciudad Universitaria, Caracas, Venezuela</i> Melín Nava	77
	<b>Antonio Bonet</b>	
1946	<i>Hostería Solana del Mar, Punta Ballena, Uruguay</i> Fernando Álvarez Prozorovich	91
	<b>Luis Barragán</b>	
1947	<i>Casa Barragán, Tacubaya, México, D.F., México</i> Lourdes Cruz	105
	PARTE II: 1950-1960	
	<b>Eladio Dieste</b>	
1952	<i>Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay</i> Nery González	121
	<b>Mario Roberto Álvarez</b>	
1953	<i>Teatro General San Martín, Buenos Aires, Argentina</i> Patricia Méndez	135
	<b>Claudio Caveri</b>	
1956	<i>Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, Buenos Aires, Argentina</i> Eduardo Maestripieri	147
	<b>Félix Candela</b>	
1957	<i>Restaurante Los Manantiales, Xochimilco, México</i> Juan Ignacio del Cueto	159
	<b>Lina Bo Bardi</b>	
1957	<i>Museo de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil</i> Maria Cristina Cabral	173
	<b>Clorindo Testa</b>	
1959	<i>Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires, Argentina</i> Marta García Falcó	187

	PARTE III: 1960-1970	
	<b>Emilio Duhart</b>	
1960	<i>Sede de las Naciones Unidas (CEPAL), Santiago, Chile</i> Pablo Fuentes	203
	<b>Ricardo Porro</b>	
1961	<i>Escuelas Nacionales de Arte y Danza, La Habana, Cuba</i> Eduardo Luis Rodríguez	221
	<b>Pedro Ramírez Vázquez</b>	
1963	<i>Museo Nacional de Antropología, México, D.F., México</i> Xavier Guzmán Urbiola	235
	<b>Héctor Velarde</b>	
1966	<i>Dependencias de la Universidad de Lima, Monterrico, Perú</i> Enrique Bonilla	249
	<b>Rogelio Salmona</b>	
1967	<i>Conjunto residencial Torres del Parque, Bogotá, Colombia</i> María Elvira Madriñán	261
	<b>Alberto Cruz</b>	
1969	<i>Amereida Ciudad Abierta, Ritoque, Chile</i> Jorge Harris	275
	<i>Epílogo</i>	
	Latinoamérica en la historiografía moderna	291
	Autores	341
	Bibliografía	347
	Procedencia de las ilustraciones	359
	Índice alfabético	363

*Ramón Gutiérrez*

Este libro nos propone una interesante lectura de la arquitectura moderna en América Latina en el periodo que va de 1930 a 1970; y lo hace con una estructura integradora que convoca a críticos, teóricos e investigadores, que analizan la trayectoria de un arquitecto singular y privilegian el análisis de una de sus obras. Complementa esta mirada la inteligente selección de textos de cada uno de los arquitectos respecto de su posición frente a la arquitectura.

Este material nos coloca frente a la posibilidad de obtener una información calificada que va desde una breve biografía hasta fragmentos escritos por los protagonistas de esta arquitectura moderna. Si bien los dieciocho arquitectos seleccionados –que abarcan ejemplos de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela– son figuras reconocidas sobre las que se han escrito estudios en sus respectivos países, este libro apunta con claridad a ofrecernos las evidencias de unas búsquedas que señalan las convergencias y divergencias que testimonian el rico periodo que comprenden estos cuarenta años de obras.

En esta circunstancia, es preciso remarcar la necesidad de señalar la riquísima variedad de trayectorias, las propuestas coincidentes, los acentos caracterizadores de las personalidades de los protagonistas y la dialéctica que surge entre los discursos y la práctica profesional. Esto es así aun entendiendo los cambios legítimos que los arquitectos pueden tener –y de hecho tienen– en el tiempo histórico, frente a su propia mirada arquitectónica y a la definición de sus prioridades de acción.

Para abordar estas lecturas transversales y señalar algunos aspectos de lo que puede surgir de ellas, elegimos esta mirada que, aunque fragmentaria, ratifica la diversidad de caminos abiertos en búsqueda de respuestas arquitectónicas. Para ello hemos hecho un repertorio de temas que comentaremos a manera de introducción a esta obra.

### **Acerca del origen, los estudios y las influencias**

Uno de los hechos singulares es, en primer lugar, resaltar que dentro de estos dieciocho ‘arquitectos latinoamericanos’, contamos por lo menos con siete de ellos que habían nacido en Europa. Esta circunstancia está vinculada a dos hechos predominantes: la vida diplomática de sus familiares o los exilios de los protagonistas.

Tanto Lúcio Costa como Rogelio Salmona nacieron en Francia; Carlos Raúl Villanueva lo hizo en Londres; Clorindo Testa y Lina Bo Bardi, en Italia; y Antonio Bonet y Félix Candela, en España.

Estas procedencias se ratifican con el desarrollo de los estudios de los españoles en su país, mientras que Villanueva y Héctor Velarde lo hicieron en Francia, donde también los comenzó Salmona, que se graduaría finalmente en Colombia. De los italianos, Testa se recibió de arquitecto en Argentina; y Bo Bardi, en Italia. Como puede verse, la influencia europea en el natalicio o los estudios es notoria, pues abarca casi el 45 por ciento de los arquitectos seleccionados. Es tan llamativo el hecho, que se ratifica en los estudios de posgrado, donde vemos a Villanueva y Ricardo Porro realizarlos en Francia; a Mario Roberto Álvarez, en Holanda; y sólo dos de ellos, Candela y Emilio Duhart, lo harían en los Estados Unidos.

De los dieciocho arquitectos, cuatro de ellos fallecerían fuera de Latinoamérica: Duhart y Porro, en Francia; Bonet, en España; y Candela, en los Estados Unidos. Cabe también señalar que de los dieciocho ‘arquitectos’, dos de ellos, Luis Barragán y Eladio Dieste, eran en realidad ingenieros.

Aunque la influencia de los llamados ‘maestros de la arquitectura moderna’ se desplegó por otros parámetros más vinculados a la transferencia de ideas de los libros y revistas, lo cierto es que la presencia directa de la arquitectura norteamericana no se acusó tan fuertemente. Esto llama la atención, ya que se venía de un largo periodo de propaganda ‘panamericanista’ y se entraba justamente al periodo en que la crisis económica de 1929 facilitó la tutela económica de los Estados Unidos sobre América Latina, desplazando a la antigua hegemonía del capital inglés. Sin embargo, a consecuencia de la II Guerra Mundial, el control del hierro y el cemento por parte de los Estados Unidos posibilitaría actuar mucho más fuertemente sobre ciertas áreas latinoamericanas, exportando oficinas de arquitectos y proyectos hacia México, zonas del Caribe y Venezuela.

Los esfuerzos de los Estados Unidos en la divulgación de la arquitectura latinoamericana desde la edición del libro *Brazil builds* (1943) estaban más vinculados a objetivos geopolíticos (que Brasil participase en la II Guerra Mundial del lado de los aliados) que a un amigable diálogo de propuestas, que se proyectarían luego con la edición del catálogo de Henry-Russell Hitchcock *Latin American architecture since 1945*, testimonio de la exposición celebrada en 1955 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Un esfuerzo coetáneo fue la revista *Proyectos y Materiales*, editada en Nueva York (1947) en español para promocionar a los estudios de arquitectura consagrados en obras que se harían en Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico o México.

Frente a ello estuvo la estrategia de Alberto Sartoris de integrar la arquitectura de América en su libro *Gli elementi dell'architettura*

*funzionale* (1932), continuada por la notable exposición realizada en Estocolmo en 1946: 'Ibero-Amerikanska Arkitektur Utställningen'. Posteriormente, el proyecto francés de las ediciones de *La Arquitectura de Hoy* (versión en español de *L'Architecture d'aujourd'hui*) realizadas en Argentina (1947) y la gran exposición 'Brasil constrói', así como sus presentaciones posteriores en España y otros países europeos (1954), mostraron la importancia de este sistema de trasvase y, al mismo tiempo, posibilitaron la difusión de la arquitectura latinoamericana de una manera decisiva.

### Arquitectura internacional o arquitectura del lugar

Este tema –que se proyecta en el debate del siglo xx y se vuelve a reproducir en los términos de la creciente globalización– marca sintomáticamente las preocupaciones de los arquitectos, aunque sus definiciones frente a él varían según los tiempos históricos, que fueron densos y acelerados en estas cuatro décadas.

Es una obviedad recordar que no todas las obras de un arquitecto respetan definiciones tajantes sobre el mismo orden de preocupaciones en sus ideas, y que muchas veces las circunstancias contextuales llevan a privilegiar opciones que pueden parecer contradictorias con el pensamiento del arquitecto. Por ejemplo, podríamos aceptar que el conjunto de El Silencio o la Ciudad Universitaria de Caracas fueran, por diversos motivos, un «ejemplo eficaz de la arquitectura del lugar»,\* pero nos sería muy difícil aplicar este concepto a los conjuntos habitacionales del Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO) que dirigió el propio Villanueva.

Quizás el ejemplo más taxativo del cambio puede verse en el pensamiento de Juan O'Gorman, que en la primera fase de su periodo funcionalista decía: «La arquitectura tendrá que hacerse internacional, por la simple razón de que el hombre se universaliza más.» En su segunda fase, después de 1945, con la llamada 'arquitectura orgánica', diría que ésta, atendiendo al lugar donde se realizaba, se sustentaría en «conceptos basados en la relación de la geografía y la historia con la cultura, y representan una continuidad del pensamiento humanista». Inclusive, apuntando al tema de la identidad, expresaba que «el pueblo debe reconocerse en la arquitectura» y propiciaba una «relación de forma, color y materia entre el edificio y el paisaje».

Un camino exactamente inverso seguiría Costa que hasta el Congreso de la Federación Panamericana de Arquitectos, celebrado en Río de Janeiro en 1930, sustentaba una línea próxima al estilo neocolonial, y en ese mismo año se decantaba por una arquitectura de 'corte internacional' al adoptar el vocabulario del Movimiento Moderno elaborado en Europa. En cambio, Oscar Niemeyer en 1936 rechazaba «las limitaciones funcionalistas» que no le convencían «al mirar las obras del pasado tan llenas de inventiva y

\* Salvo indicación en contra, todas las citas de este prólogo están tomadas de los textos que se incluyen a continuación.

poesía». Probablemente la realización del Gran Hotel en Ouro Preto, respetuoso con el contexto del centro histórico, demostraba en ese momento la sensibilidad del arquitecto.

Es interesante ver cómo Lina Bo Bardi –que había trabajado con Bruno Zevi en Italia– se encontró en la necesidad de refutar a su mentor cuando éste le dijo que «recomendar a los alumnos la valoración y las reflexiones personales de acuerdo con los problemas del propio país» era «tomar partido contra la propia cultura». Esta visión de una abstracción cultural hegemónica y despreciativa de valores regionales fue rechazada por Lina, que asumió en su fase de acción en Brasil el reconocimiento de las culturas populares y locales. Otro tanto haría Barragán desde la perspectiva de sus propias experiencias en las haciendas y los pequeños pueblos de la región mexicana de Jalisco, cuando buscaba rescatar las vivencias de los mercados, la vida de las plazas y las fiestas, unidas al uso del agua, el color y la vegetación.

Un caso singular es el del peruano Héctor Velarde que asumió el mestizaje indígena-español o lusitano-africano como fuente de una identidad colectiva. Aquí cabe señalar adicionalmente los diversos procesos de poblamiento del siglo XIX, que dejaron huellas muy diferentes en el territorio americano, con riquísimas manifestaciones de diversidad cultural por las migraciones fundamentalmente europeas en el Cono Sur. Aunque esto se ha visto como una circunstancia que conspira frente a la posibilidad de definir identidades, hoy es claro que, por el contrario, ello enriquece las diversas identidades que expresa una sociedad. Velarde, formado en Francia en una línea más tecnológica, realizó sus primeras obras dentro de una línea claramente racionalista, pero a la vez valoraba muy fuertemente los aportes de la cultura histórica, y particularmente el tiempo del barroco. Velarde tenía claro que no se trataba de imitar ni de repetir las manifestaciones formales del barroco, pero tampoco de liberarse absolutamente del pasado o pretender prolongarlo en el tiempo; atisbaba de esta manera que un arquitecto es hombre de su tiempo, pero también lo es de su espacio, con el cual tiene una responsabilidad directa no sólo en lo material, sino también en el respeto a sus modos de vida. Para Velarde, en una mirada histórica, el barroco había sido «la única solución integral arquitectónica» que su país había tenido. Sus valoraciones iban aquí más hacia las resultantes volumétricas, las técnicas locales y las expresiones sociales de participación y persuasión como expresión de una sensibilidad que integraba los procesos de transculturación histórica.

Desde una perspectiva diferente, Rogelio Salmons valoró el espíritu del lugar relacionándolo con los modos de vida y el respeto al medio ambiente, y apuntó prioritariamente a la reivindicación del espacio público. Sin desentenderse en absoluto de los antecedentes históricos como fuente de experiencias exitosas, su tarea

fue hacer una arquitectura que demostrara la viabilidad de un respeto del bien común frente a la especulación inmobiliaria que había caracterizado a una arquitectura desprendida de su responsabilidad con la ciudad.

Finalmente, en otros casos podemos ver cómo las propuestas se desprenden totalmente de este tema y optan por la autorreferencia estética y el individualismo: como Niemeyer cuando afirmaba: «Estoy a favor de una libertad plástica ilimitada», con lo que evitaba subordinarse servilmente a razones técnicas o funcionales, pero a la vez se desprendía del contexto urbano de su obra, como se puede apreciar, por ejemplo, en el Memorial de América Latina construido en São Paulo.

### **Del compromiso social y político al doble discurso**

Ha sido habitual entender la visión del proceso que va del racionalismo al Movimiento Moderno como un afianzamiento no solamente de una búsqueda expresiva de una nueva arquitectura, sino también como el compromiso de dicha arquitectura con la respuesta a las grandes demandas sociales y al perfeccionamiento de la calidad de vida.

Si bien este discurso aparece con alguna frecuencia, sus manifestaciones más radicales en el compromiso social se verifican en la primera fase racionalista y funcionalista, sobre todo en el caso de Juan O’Gorman que, junto con sus colegas mexicanos Legarreta y Aburto, encaró propuestas de viviendas obreras de bajo coste. Luego estos arquitectos se proyectaron a obras de escuelas en zonas de menores recursos, en las que enfatizaron los aspectos técnicos y económicos mediante la utilización de la modulación y atendieron a las condiciones de higiene de los destinatarios.

Coincide esta etapa de O’Gorman con la realización de un conjunto de viviendas funcionalistas, entre ellas las de Diego Rivera y Frida Kahlo (1932), donde se buscaba una solvencia funcional y espacial, con los materiales y equipamientos a la vista, pero con el recurso de utilizar el color como expresión popular. Este ciclo lo terminó O’Gorman en 1936, cuando se volcó en la pintura mural y otras expresiones plásticas.

Claudio Caveri es sin duda quien mejor encaró el compromiso social de su arquitectura, concebida como una búsqueda de participación protagónica de la comunidad a la cual iba destinada la obra, una obra provocadora e innovadora en formas y propuestas que solían comenzar en caminos desconocidos y que señalaba una actitud menos apegada a las modalidades de valoración de la cultura arquitectónica oficial. Localizado en los márgenes de la profesión, la coherencia de su discurso con su práctica profesional fue un testimonio que fluyó hacia los campos sociales y políticos de una manera natural.

En otro plano podemos ver la obra de Pedro Ramírez Vázquez en el sistema de realización de escuelas rurales que implementó durante años. Con ellas dio respuestas necesarias a una demanda sostenida y adquirió una gran solvencia en el tema reconocido internacionalmente como su Aula Casa Rural (1960).

Carlos Raúl Villanueva también refrendaba la idea de que la arquitectura se basaba en una idea social y no en una ideal formal, y ello determinó que fuera uno de los arquitectos de este grupo que más obras de vivienda de interés social realizó. Por el contrario, Mario Roberto Álvarez —que cursó estudios en el Bouwcentrum en Holanda sobre el tema— no realizó conjuntos de vivienda, y decía que ésa era su asignatura pendiente como arquitecto; aunque, con el volumen de obra y las relaciones públicas que ejerció, con certeza habría podido hacerlo, si hubiese querido concretar esa temática profesional. Aquí aparece el doble discurso de lo que era políticamente correcto decir y la distancia con la que se hacía.

Probablemente, el paradigma de esta actitud pueda identificarse con los testimonios públicos de la filiación comunista de Oscar Niemeyer, sus propuestas de respuestas colectivas y la absoluta individualidad de su obra. Su argumentación frente a la demanda social es elocuente: «A los que reclamaban una arquitectura más simple, ‘despojada’, ‘más ligada al pueblo’, yo les despachaba diciendo que hablar de arquitectura social en un país capitalista es —como declaró Engels— una actitud paternalista que pretende ser revolucionaria.» No hubo, pues, aquí intentos de encarar el tema social hasta que otros hicieran la revolución.

El doble discurso ha sido un tema de frecuente uso para vincular el éxito profesional con un supuesto compromiso ideológico de avanzada. Se verifica esto cuando Josep Maria Montaner pondera, por ejemplo, a Lina Bo Bardi por su supuesta vinculación al partido comunista italiano y narra su decepción por el gobierno democristiano de Italia en 1946, que la llevó a emigrar «a Brasil con el periodista Pietro Maria Bardi».<sup>1</sup> Este periodista —que era su marido— estaba afiliado al partido fascista desde 1926 y había dirigido la galería de arte de la Unione Nazionale Fascista. Sus libros de propaganda —como *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* (1931) y *Un fascista al paese dei Soviet* (1933)— eran elocuentes sobre su militancia. Poca tolerancia mostraron los Bardi con las elecciones democráticas en 1946, después de ejercer de fascistas durante veinte años, pero en la llegada a Brasil debían de estar cargados de heroicidad para encontrar un espacio profesional adecuado.<sup>2</sup>

### Crítica y autocrítica

El tema de la crítica es otro de los aspectos que en el siglo xx se ha tratado de manera muy poco clara en el contexto profesional

1. Josep Maria Montaner, *Arquitectura y crítica en Latinoamérica* (Buenos Aires: Nobuko, 2011), páginas 58-59.

2. Véase Ramón Gutiérrez, “Pietro María Bardi: la otra memoria”, *Arquitectos*, 139.06, año 12, diciembre 2011; accesible en <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.139/4178>.

de la arquitectura. Casi siempre una opinión negativa sobre una obra o un procedimiento vinculado a ella se ha tomado como un agravio personal al autor. Cierta soberbia del arquitecto, planteado como artista con derechos absolutos a definir cómo se debe ser valorar su obra, ha predominado en una corporación que defiende su autonomía a pesar del discurso social que acompaña siempre al sustento y al fundamento de la obra.

Nuevamente Niemeyer da la tónica: «Nunca me interesó la crítica.» En su perspectiva, la mirada del otro (a quien supuestamente iba dirigida la obra) no le era necesaria, ya que le bastaba su «propia experiencia». Otras actitudes pueden verse, como en el caso de Villanueva, en el que había una permanente revisión de resultados y un ejercicio de autocrítica, lo que explica la potencialidad de búsquedas diversas en el tiempo. Lo mismo plantea la trayectoria de Mario Roberto Álvarez en la acumulación de experiencias, con las que buscaba perfeccionar tanto la documentación como las calidades del diseño y la construcción. Quizá la crítica más clara que puede hacerse a su obra se refiera a las características de su inserción urbana, que siempre estaba en un plano menos relevante que la respuesta del objeto arquitectónico, concebido con un grado de autonomía rotunda.

Félix Candela reseñaba la actitud de quienes participaban de los núcleos de la cultura oficial de la arquitectura, las denominadas lúdicamente Sociedades de Aplausos Mutuos (SAM) o la categoría selecta de los 'lápices de oro'. Decía Candela que cuando se llega a ese pedestal «puedes permitirte el lujo de teorizar y filosofar, y de que todas las tonterías que se te ocurran se consideren como santa palabra». De esta descalificación contextual, y también de los silencios frente a obras de ruptura urbana o patrimonial, se evidencia la necesidad de fortalecer una crítica comprometida y sustentable con argumentos, y de promover unos debates que ayuden a perfeccionar el ejercicio de la profesión.

### Trayectorias e influencias

Es bastante clara la influencia dominante de las ideas y propuestas de Le Corbusier y los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) en el contexto de la arquitectura latinoamericana que expresan estos arquitectos. En algunos casos se visualiza la presencia de la experiencia de Frank Lloyd Wright y, en menor medida, la de Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius.

De todos modos, hay que vislumbrar en las influencias de Le Corbusier dos etapas signadas por los cambios que el propio maestro potenciara en su obra. Aquella primera fase funcionalista dejó una serie de actitudes *principistas*, pero también motivó reacciones de sus suscriptores. Antonio Bonet –que había trabajado en el estudio de Le Corbusier– afirmaba con el Grupo Austral en Buenos Aires:

«El funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica»; pero acotaba que «sin embargo, el funcionalismo [...] no ha resuelto los problemas planteados por los grandes iniciadores». Inclusive de una manera más directa, en 1939, este grupo explicitaba que «la arquitectura funcional, con todos sus prejuicios estéticos e intransigencia pueril, llegó [...] a soluciones intelectuales y deshumanizadas».

Es interesante constatar que el primer viaje de Le Corbusier a Latinoamérica en 1929 dejó muy pocos resultados. Inclusive recién en la década siguiente y más aún en los años 1940, comenzaría a tener importancia su prédica y se seguirían esos ejemplos. El Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro sería el primer escenario concreto en el que Le Corbusier plantearía sus ideas. Sin embargo, tanto Costa como Niemeyer y su equipo fueron los verdaderos autores del proyecto, que recuperaba elementos del lenguaje arquitectónico del Movimiento Moderno como los *pilotis*, la terraza jardín, los *brise-soleil*, la planta libre, la fachada vidriada y los volúmenes netos. No obstante, Niemeyer señalaba: «Para algunos, lo que cuenta es la función; para otros, importa la belleza, la fantasía, la sorpresa arquitectónica que constituye, para mí, la propia arquitectura.»

La influencia de la segunda fase de Le Corbusier (Ronchamp, La Tourette y Chandigarh) es reconocida claramente por otros arquitectos, como Clorindo Testa o Emilio Duhart; este último recogió también la experiencia de sus estudios con Gropius, que fue quien lo recomendó para trabajar en Chandigarh. Tanto la obra de Testa con sus asociados en la Casa de Gobierno de la provincia de La Pampa en Argentina (1956), como el edificio de las Naciones Unidas en Santiago de Chile (1966), de Duhart, testimonian esta estrecha vinculación. Las arquitecturas del ‘brutalismo’ –que se expandieron en diversos países de América en la década de 1960– eran también tributarias de estas influencias.

Un caso aparte es, sin duda, el de Rogelio Salmona, que compartió nueve años de trabajo en el taller de Le Corbusier, con quien reconocía haber aprendido muchas cosas. Con la capacidad crítica que poseía, Salmona comprendió que su arquitectura no debía ser la del maestro, sino la propia, y además mirada desde la realidad concreta de su Colombia. El testimonio de su obra –que no agradó a Le Corbusier– muestra justamente su talento y su capacidad para recrear desde los conceptos, sin remitirse a la imitación de los resultados.

La visión urbanística de Le Corbusier fue también uno de los campos de crítica más frecuentes. El mismo Ricardo Porro, otro admirador, decía que «su urbanismo era inhumano».

El rescate de Wright se verificó en los tiempos de maduración de algunos arquitectos originariamente funcionalistas. Particularmente, el caso de Juan O’Gorman en México y Lina Bo Bardi en

Brasil pueden evidenciar esta circunstancia. Buena parte de esta reflexión fue apuntalada por la obra de Bruno Zevi y el grupo de la revista *Metron*, que a través de una acción intensa en la posguerra instaló el pensamiento organicista y la valoración arquitectónica del espacio como elemento vital del funcionalismo.

El caso de O’Gorman –con su participación en el Museo Anahuacalli diseñado por Diego Rivera (1945) y con el edificio de la biblioteca de la Ciudad Universitaria (1950), ambos en Ciudad de México– abriría el camino para un cambio profundo en lo que él llamaría ‘arquitectura orgánica’. Ésta «implica la relación de forma, color y materia entre el edificio y el paisaje». Su casa ubicada en El Pedregal de San Ángel recogía toda aquella vieja tradición de la arquitectura artesanal imbricada en el juego de recuperar espacios aprehensibles que integraban las artes tradicionales a la arquitectura. La búsqueda de las raíces se planteaba como una respuesta respetuosa del medio y de la propia cultura: un espíritu del tiempo que no contradecía el espíritu del lugar.

Durante su radicación en la ciudad de Salvador de Bahía, Lina Bo Bardi también recuperaría la articulación con su antigua amistad con Zevi y la ponderación de otros valores culturales que afirmaban el respeto por las culturas locales, incluida la de los afroamericanos. Su sensibilidad social se vislumbra en la respuesta de recuperación en São Paulo de la fábrica SESC Pompéia para nuevos usos contextualizados con su nueva arquitectura.

Quizá la mayor influencia de Mies van der Rohe pueda verse en la trayectoria de Mario Roberto Álvarez, aunque él proclamaba su permeabilidad al conjunto de los maestros del Movimiento Moderno. Sin embargo, su cuidado por la calidad de las obras, su visión del objeto arquitectónico como obra de arte en sí mismo y el peculiar regocijo del tratamiento y la terminación de las obras, apuntalan esta relación.

### **La componente estética y la integración de las artes**

Éste es uno de los puntos de mayor coincidencia que podemos encontrar en las trayectorias de los arquitectos latinoamericanos analizados en este libro. Prácticamente todos ellos buscaban propuestas de integración de otras manifestaciones artísticas. Lo hicieron tempranamente Niemeyer en Pampulha o Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas, así como O’Gorman y Ramírez Vázquez en la de México. Lo haría también Barragán al integrar los colores populares de Chucho Reyes en sus obras o al elaborar la idea de la ‘arquitectura emocional’ que planteaba Mathias Goeritz.

Quizás el tema pueda mirarse distinto si vemos el acento que algunos de ellos ponían en la valoración estética de la arquitectura. Para Porro, por ejemplo, la arquitectura comenzaba «allí donde la componente estética empieza a hacerse evidente», lo que signi-

ficaba superar la respuesta meramente funcional. Un artista plástico como Testa imprimía a sus obras esa cualidad estética que era un sello distintivo de sus diseños. Niemeyer sustentaba su libertad formalista en la consecución de la belleza, aunque la misma se ceñía predominantemente a la «curva libre y sensual» frente al ángulo recto («que no me atrae»). En la medida en que se identificaban las posibilidades plásticas con los nuevos materiales, estas manifestaciones fueron interpretándose como innovaciones propias de la modernidad y definieron un camino que tendió a caracterizar una primera fase de esta arquitectura brasileña. Costa y Niemeyer realizaron el Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York en 1939 con eficacia racionalista, pero recurriendo a cierto organicismo con el ‘toque tropical’ de las curvas, que continuaría Niemeyer con ese carácter en las obras de Pampulha.

### **Estructuras y materiales; función y forma**

El tema de la estructura configura el punto de partida de los dos ingenieros, Candela y Dieste, que integran esta lista, y marca una modalidad de diseño totalmente opuesta a la que practicaba, por ejemplo, Niemeyer, que definía primero las formas y convocaba luego a Joaquim Cardoso para que resolviera el problema estructural. Dieste era un inventor de nuevas técnicas constructivas surgidas de sus experiencias con materiales tradicionales, y recuperó antiguos modos de utilización de las bóvedas de ladrillo, técnica que ensayó tempranamente junto a Bonet en Uruguay. Evitando el sobredimensionamiento habitual en las construcciones de cemento armado, Dieste apeló a la idea de mejorar la resistencia a través de la forma y buscó la manera de concretar bóvedas autoportantes. En este caso, la forma estaba íntimamente vinculada al ingenio estructural.

Estas búsquedas se vinculaban a su visión humanista y a la convicción de que era necesario abaratar los costes de la construcción para tener capacidad de respuesta económica a necesidades de largo alcance. La creatividad de Dieste –que unía el conocimiento científico con el talento artístico– ha dejado obras señeras que hoy son motivo de estudio en centros europeos y norteamericanos por su talentosa y excepcional resolución.

Por su parte, Candela, temprano defensor del funcionalismo, criticaba el «formalismo atectónico» que, según él, dominaba «la composición moderna, a pesar de las pretensiones literarias de funcionalismo de sus primeros tiempos». El tema planteado marca la cuestión muy claramente. Aquella idea de que ‘la forma sigue a la función’ fue rápidamente desnaturalizada por la creación de un imaginario del Movimiento Moderno que se caracterizó por un repertorio de formas que fueron marcas icónicas de la modernidad. Con acierto alertaba Ramírez Vázquez sobre el desvío encarnado

por el formalismo: «La arquitectura crea espacios para la convivencia; no se hace para verla, sino para vivirla».

Ese repertorio formalista, unido a la idea de la planta libre y a la rapidez de los cambios de funciones por las nuevas tecnologías, tendió a generar la independencia de la relación de forma y función. Más allá de los planteamientos estéticos de Niemeyer, Porro o Testa, sugeridos como generadores potentes del diseño, la idea de «superar la función» estaba presente. Definiciones sobre la utilización de nuevos materiales –como hizo Mario Roberto Álvarez en el edificio de SOMISA en Buenos Aires, o como la opción plástica de Testa y SEPRA para el Banco de Londres y América del Sur– implicaban innovaciones sobre un escenario del Movimiento Moderno que optaba por mantener un sistema ya experimentado y rentable. El mismo Álvarez, en sus obras habituales, señalaba que comenzaba sus diseños por el límite que le planteaba la estructura, mientras que Lina Bo Bardi decía que, al finalizar el ciclo proyectual, «de la estructura sale la arquitectura».

En un plano diferente, Salmons, preocupado por la expresividad de la obra y el simultáneo avance de un ‘formalismo’ banal, buscaba abarcar el tema en una mirada integradora; decía: «En arquitectura, el aspecto formal no puede desligarse del aspecto espacial.» Y proseguía: «La arquitectura es un todo», pero enfatizaba además la necesidad de atender contextualmente las características del medio en el cual la obra se realizaba.

### **Capacidad de gestión y promoción; la didáctica del pensamiento arquitectónico**

La influencia de Le Corbusier también se manifestaría en las múltiples maneras de promoción y difusión de su obra, ejemplo que fue tomado en cuenta por varios de los arquitectos que se presentan en este libro. Quizás el caso más destacado sea el de Niemeyer, que publicó una revista, *Módulo*, que promovía las obras de su estudio en el periodo comprendido entre 1955 y 1989, con un total de 100 números. También Lina Bo y su marido Pietro Maria Bardi editaban la revista *Habitat*, que «divulgaba las actividades de los Bardi, como un instrumento para su promoción en Brasil», y que complementaban como un «canal idóneo para lanzar críticas a sus rivales y detractores».

El interesante esfuerzo, ya mencionado, de la edición en español de *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1947 permitió disponer de material de notable calidad documental sobre las obras de la nueva arquitectura moderna de Brasil, los diseños de Bonet en Uruguay o el Plan Director de Buenos Aires realizado por Le Corbusier conjuntamente con los arquitectos Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Los números dedicados a la arquitectura hospitalaria abrieron también el camino a un análisis tipológico y funcional específico,

como habría de suceder luego en la arquitectura escolar impulsada por Ramírez Vázquez.

Emilio Duhart estuvo vinculado a la revista chilena *Arquitectura y Construcción* y desde 1946 formó parte de los CIAM de Chile como un organismo de articulación con el movimiento que organizaría en 1949 la reunión de Bérghamo, a la cual sería invitado el peruano Héctor Velarde junto a Picasso, Zevi y Argan. Sin embargo, Duhart tuvo una escasa producción escrita, todo lo contrario de lo que podríamos decir de su compatriota Alberto Cruz y de Félix Candela. Barragán –que escribió, aunque no mucho– tuvo siempre una visión intimista de su arquitectura y optó por no dejar un legado literario de su teoría. En cambio, más autosuficiente, Niemeyer resaltaba que él no pretendía enseñar a nadie, sino que le bastaba dejar a la vista el método de trabajo que había escogido.

La inserción de la modernidad arquitectónica en las escuelas y facultades de arquitectura latinoamericanas en la primera mitad del siglo xx no fue fácil. Reductos del academicismo forjado en la *École des Beaux-Arts* de París y transitando la etapa decadente de un eclecticismo con resabios clasicistas e historicistas, poco espacio tenían en ellas otros pensamientos coetáneos. En 1930, un estudiante de arquitectura de Buenos Aires explicaba que en sus diseños los estudiantes hacían proyectos de ‘estilo moderno’ por una de estas tres razones: 1, por convicción, porque era lo que ellos pensaban; 2, por conveniencia, porque era lo que pensaba el profesor; o 3, por comodidad, porque había que dibujar mucho menos.

El compromiso con lo ‘moderno’ era así relativo y bastante superficial. Lejos del debate ideológico en las usinas centrales del pensamiento arquitectónico de la época, lo moderno no era una situación enfrentada a los ‘estilos’, sino que era simplemente un estilo más al que podían acudir, libremente y en situación de igualdad con otros estilos, tanto los arquitectos como sus clientes. En los centros de enseñanza, todavía al culminar los años 1930, se buscaba en París a los profesores de taller que pudieran enseñar arquitectura y recién al finalizar la década de 1940 las quemadas de los tratados de Vignola o la destrucción de los modelos de yeso expresaron rupturas militantes en algunos países con el antiguo orden académico.

La apertura, sin embargo, ensambló por un tiempo las corrientes teóricas del periodo racionalista-funcionalista, decantadas de la radicalidad maquinista, y tendió a incluir paulatinamente una mirada sobre la propia arquitectura latinoamericana, impulsada sobre todo por el éxito internacional de las propuestas brasileñas y mexicanas.

Curiosamente, en forma prematura y a pesar de la buena arquitectura racionalista-funcionalista realizada en muchos países, entre ellos Argentina y Uruguay, la crítica sobre los resultados de ese proceso de modernización fue explicitada por los propios prota-

gonistas del cambio. En 1939, el Grupo Austral –del cual formaba parte Bonet– lanzó su manifiesto ‘Voluntad y acción’, en el que denunciaban que «el arquitecto –aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna– ha originado la nueva academia, refugio de mediocres, dando lugar al estilo moderno». Este grupo identificaba las escuelas de arquitectura como «almacenes de estilos» y, con lucidez, enfatizaba la ausencia de las esenciales articulaciones de la arquitectura con el urbanismo, un tema que es reiterativo en las propuestas posteriores de Salmons.

Quizás en el campo de la enseñanza de la arquitectura la propuesta más renovadora, y a la vez muy marginal respecto de las tendencias pedagógicas en boga, fue la de Alberto Cruz, que creó un Taller de Arquitectura interdisciplinario con poeta y escultor incluidos. El desarrollo del Instituto de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (Chile) tomó como referencia territorial de su enseñanza el continente americano. Una de sus innovaciones –que se llevó a cabo en 1965 por parte de Cruz, sus docentes y asesores– fue la realización de la llamada ‘travesía Amereida’, que implicó una trayectoria de viaje desde el extremo sur chileno, con miras a arribar a Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia, punto identificado como el centro geográfico de América del Sur. Otra de las propuestas fue la adquisición de un amplio predio en Ritoque, donde en 1971 habrían de instalar el núcleo inicial de la denominada ‘Ciudad Abierta’ un ensayo de autoconstrucción realizado por docentes y alumnos de la facultad que apelaban a utilizar materiales del lugar, formar espacios de convivencia e inclusive edificar las viviendas de algunos de los docentes.

Experiencias para cualificar la conciencia del propio territorio y de su cultura recién habrían de comenzarse en el último tercio del siglo xx. Lejos había quedado la demanda efectuada en el I Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Montevideo en 1920, donde se propuso que se instaurasen cursos de historia de la arquitectura americana y de cada país en los programas de enseñanza. Todavía en la segunda mitad del siglo xx, los estudiantes americanos debían conocer arquitecturas tan ignotas como las de los fenicios y los hititas, pero desconocían las de su propio contexto. La colonización pedagógica ha sido un ciclo de larga duración. Este libro puede ayudarnos a reconocernos en aciertos y errores, pero también a constatar que los diversos senderos de estos dieciocho arquitectos e ingenieros confluyen en haber aportado identidad a nuestras búsquedas arquitectónicas.

Buenos Aires, septiembre de 2015.



Oscar Niemeyer, La mano, Memorial de América Latina, São Paulo (Brasil), 1989.

Ana Esteban  
Maluenda

La palabra ‘antología’ muchas veces se interpreta como una simple recopilación de obras reunidas en un mismo volumen. Sin embargo, su etimología (del griego *ánthos*, ‘flor’, y *légein*, ‘escoger’) deja bien claro que, en una antología, la calidad o el valor de las piezas es lo que marca su selección frente a otras opciones posibles.

Cuando comenzamos a pensar en este libro, hace ahora cerca de dos años, teníamos claro que no queríamos escribir una historia al uso, sino elaborar una ‘antología’ que sirviese de apoyo a estudiosos e interesados en la arquitectura moderna latinoamericana. Y así es como surgió una idea que nos pareció lo suficientemente cautivadora como para trabajar en ella y hacer trabajar en ella a un grupo numeroso de expertos durante una temporada: la buena arquitectura no es posible si no se alcanza un equilibrio entre las ideas y las obras, entre el pensamiento y la producción; de nada sirve que un arquitecto tenga ideas geniales si no es capaz de materializarlas con calidad. La arquitectura es, sin duda, un campo de ‘análisis’ y de ‘acción’ arquitectónica en el que ambos factores desempeñan un papel fundamental y necesario.

Con esta certidumbre en la cabeza, comenzamos a rastrear en busca de arquitectos latinoamericanos en los que ese binomio ‘pensamiento/obra’ presentase la armonía que andábamos buscando. Evidentemente, surgieron muchos más nombres de los que se han incluido en este libro. Por una parte, se intentó que en la selección estuviesen representadas varias generaciones. Así, las fechas de nacimiento abarcan desde 1900 (Carlos Raúl Villanueva) hasta 1929 (Rogelio Salmona), tres décadas de diferencia que –pensábamos– nos ayudarían a señalar la diversidad de opciones que se dieron en la búsqueda de la modernidad, así como a organizar el conjunto en una serie de grupos suficientemente representativos de la evolución que sufrió la arquitectura latinoamericana en esas décadas.

En un principio, nos planteamos cuestiones como la de si pudo haber distintas opciones de educación o trabajo que nos ayudasen a ordenar el conjunto en momentos diferenciados. Pronto desechamos esta idea, en cuanto comprobamos que, por ejemplo, tanto Villanueva como Salmona –igual que Héctor Velarde, nacido entre los dos, en 1910– se habían formado, completa o parcialmente, en Francia, es decir, que la alternativa de una educación europea no obedecía a un instante concreto sino –como bien señala Ramón Gutiérrez en el prólogo a este libro– a las circunstancias particulares

de sus familias. Por supuesto, entre los arquitectos seleccionados figuraban otros que habían recibido una educación europea, pero por motivos muy distintos a los anteriores. Éste era el caso de los exiliados españoles tras la Guerra Civil (1936-1939), que desarrollaron gran parte de su obra en América porque fueron obligados a abandonar el país donde se habían formado; y también el de los emigrantes italianos, que salieron de Italia en busca de nuevas oportunidades o huyendo de una posguerra demoleadora y una situación política poco favorable.

### Una arquitectura de múltiples nacionalidades

En otro orden de cosas, también se intentó recoger el mayor número posible de nacionalidades. Una buena parte de los nombres que surgían se concentraban básicamente en dos países (México y Brasil), lo que dejaba fuera a otros territorios cuya arquitectura no resultó tan valorada a escala internacional en su momento, pero que, a la larga, aportaron opciones muy personales que contribuyeron, como las otras, a la construcción del crisol moderno latinoamericano. Así, hubo que renunciar a nombres tan significativos como Mario Pani, João Batista Vilanova Artigas o Paulo Mendes da Rocha, quienes sin duda tendrían que haber sido incluidos si la lista hubiera sido algo más extensa. En cualquier caso, lo que se pretendía era dar una imagen continental, y no tanto clásica, de las búsquedas que se llevaron a cabo. Este libro no pretende dar a conocer a los arquitectos que incluye –muchos de ellos con una trayectoria más que conocida y que ya han sido objeto, todos, de estudios monográficos completos–, sino construir una idea conjunta a través de sus contenidos.

Todos estos primeros tanteos nos animaron a desechar la opción de ordenar a los arquitectos por año de nacimiento. En primer lugar, porque no todos ellos alcanzaron la madurez arquitectónica en los mismos estadios de sus carreras. Además, una estructura de ese tipo nos habría llevado, por ejemplo, a situar en el mismo punto a Emilio Duhart y Alberto Cruz (ambos chilenos y nacidos en 1917), cuando su entendimiento de la modernidad y su respuesta a ella ofrecen panoramas cuando menos disímiles.

Así que, una vez más, recurrimos al binomio ‘pensamiento/obra’, que –como puede verse– rige todo el proyecto, y decidimos que una buena manera de ordenar los nombres propios podía ser a partir de la fecha en la que idearon un proyecto que resultase representativo de sus inquietudes. Teníamos claro que para cada arquitecto ni la obra ni el pensamiento tenían por qué ser constantes a lo largo de toda su trayectoria profesional, pero confiamos en que seríamos capaces de seleccionar un único edificio que los simbolizase de alguna manera.

A cada uno de esos edificios se le asignó un año, el del proyecto de la obra, que es el que figura en el índice del libro. En las intervenciones urbanas o territoriales se escogió un año significativo para el origen de la idea que lo sustentó. Así, la Ciudad Universitaria de Caracas figura con el año 1944, momento del proyecto inicial del conjunto; y la Ciudad Abierta de Ritoque con 1969, cuando se fundó la Cooperativa Amereida que gestiona el asentamiento desde entonces. La fecha que figura en el índice no siempre coincide con la que se muestra en el título de cada capítulo, que abarca desde el proyecto hasta la finalización de la obra. Además, en el caso de los conjuntos, las imágenes se han datado en función del edificio en particular que representan.

### Cronología en tres actos

En resumidas cuentas, algo debimos de hacer bien cuando, tras escoger los ejemplos y esos años representativos de cada uno, los ordenamos cronológicamente y comenzaron a vislumbrarse las tres partes en las que finalmente se divide el índice del libro. La parte I abarca dos décadas (1930-1950) en las que la arquitectura moderna latinoamericana despertó ante el mundo y se construyeron algunos de los ejemplos más ‘canónicos’ y reconocidos. Aunque ya desde tiempo antes venía floreciendo en varios países latinoamericanos una arquitectura moderna original, los años 1930 fueron el momento en el que comenzaron a difundirse algunas de sus obras en Europa y los Estados Unidos de una manera efectiva. Así, las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo en México, D.F., o el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro son los ejemplos que algunos historiadores ‘clásicos’ señalaron como arranque de la arquitectura moderna en sus respectivos países, cuando la realidad es que la modernidad ya llevaba algunos años dando en ellos unos frutos propios más que estimables. Algo posteriores, los edificios proyectados en los primeros años de la siguiente década alrededor del lago de Pampulha, en Belo Horizonte, y las primeras trazas de la Ciudad Universitaria de Caracas se reprodujeron inmediatamente en los medios internacionales. Con una escala mucho más reducida, la hostería Solana del Mar, en Punta Ballena, y la casa Barragán en México, D.F., reflejan el equilibrio entre los dictados de la modernidad y la sensibilidad particular de sus arquitectos. La procedencia de los edificios revela el esquema de la difusión que alcanzó en esos años la arquitectura latinoamericana: una transmisión bipolar prácticamente limitada a Brasil y México.

La parte II recorre seis ejemplos proyectados en la década de 1950. Sus autores abarcan otras nacionalidades y las obras muestran ya unas diferencias claras con respecto a las propuestas que se estaban haciendo en otras latitudes. La iglesia de Atlántida o el restaurante Los Manantiales, en Xochimilco, seguramente no po-

drían haberse erigido fuera de sus ámbitos geográficos, donde una determinada mano de obra facilitó su construcción. Algo similar ocurre con la iglesia de Nuestra Señora de Fátima, a las afueras de Buenos Aires, en la que prima el entendimiento de las raíces y el espíritu de sus usuarios. Totalmente distintos en sus planteamientos a pesar de ubicarse en la misma ciudad (Buenos Aires), el Teatro San Martín y el Banco de Londres y América del Sur son igualmente rotundos en la imagen que muestran a su entorno. Y lo mismo ocurre con el volumen del Museo de Arte de São Paulo, que consigue ‘incrustarse’ con decisión en el entorno relativamente hostil del núcleo financiero *paulistano*.

Excepto el edificio de las Naciones Unidas ocupado por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) en Santiago de Chile y las dependencias para la Universidad de Lima, más afines a los dictados modernos europeos, los ejemplos que constituyen la parte III, desarrollada en la década de 1960, manejan unos recursos ya absolutamente propios, resultado de la destilación perfecta de sus circunstancias particulares. El movimiento continuo presente en las Escuelas de Artes Plásticas y Danza Moderna de La Habana bien podría hablar del cometido artístico de estas instituciones; un reflejo también presente en el Museo Nacional de Antropología de México, D.F., contenedor monumental para piezas magníficas del pasado mexicano. El conjunto de las Torres del Parque, en Bogotá, entabla un diálogo perfecto, en cuanto a formas y materiales, con la plaza de toros a la que rodea. El recorrido termina en Amereida Ciudad Abierta que, con sus singulares construcciones esparcidas entre la vegetación descontrolada de las dunas de Ritoque, se muestra como una especie de sueño onírico, una visión que es fruto de su propio nombre, donde se fusionan arquitectura y poesía.

### **Antología de obras, autores y textos**

Así que –como puede verse– este libro es una auténtica ‘antología’ de obras de la arquitectura moderna latinoamericana, porque todas ellas son expresión clara de algunas de las ideas más interesantes que se manejaron en su ámbito cultural en esos años.

Pero además, también es una ‘antología’ de autores, cuyos conocimientos sobre las figuras que presentan no tiene discusión. Como en el caso de los arquitectos, el volumen incluye los comentarios de estudiosos y críticos de varias generaciones, todos ellos congregados al amparo de Ramón Gutiérrez, quien en su prólogo consigue lo imposible y enhebra todos los casos aportando claves imprescindibles para la lectura y el entendimiento global del libro. Entre esos expertos también figuran nombres que pueden llamar la atención de los lectores, como el de Roberto Segre, quien –a pesar de no estar ya entre nosotros– no podía faltar en una anto-

logía latinoamericana de estas características, una cuestión que ha sido posible gracias a la generosidad de José Barki y la revista *A+C Arquitectura y Cultura*, de Santiago de Chile.

Finalmente, fueron estos autores los que eligieron los textos que construyen la verdadera ‘antología’ de este trabajo. El sueño de intentar ‘destilar’ en una sola obra el pensamiento de la arquitectura moderna latinoamericana no era labor para una sola persona, sino que precisaba de la colaboración de un grupo organizado. Y se usa la expresión ‘destilar’ no sólo por lo que representa en cuanto a la selección de una serie de escritos que expresen las inquietudes proyectuales de los arquitectos, sino porque en muchos de los casos esos textos ni siquiera se reproducen completos, sino que se han escogido algunos de sus pasajes más significativos. Nuestro cometido se ha reducido a reunirlos, organizarlos y entonarlos con melodías similares para formar un armonioso coro polifónico.

### Agradecimientos

Todo este trabajo no podría haberse elaborado sin la colaboración y buena disposición de las personas e instituciones que lo han hecho posible. En primer lugar, de los autores, que han aportado su trabajo de forma generosa y desinteresada. Todos ellos se han sentido parte del proyecto desde sus inicios y se han implicado en el difícil trabajo que les encomendamos.

En segundo lugar, agradezco a las personas e instituciones que nos han permitido reproducir los textos y las imágenes, que aparecen citados en las notas de los propios capítulos o en el apartado de ‘procedencia de las ilustraciones’. Otros cuantos no han cedido ninguna documentación, pero hicieron de mediadores para la consiguiésemos, lo que, para nosotros, es también muy importante.

Pero también tengo que expresar algunos agradecimientos particulares a unas cuantas personas sin las cuales yo no habría podido *saber* hacer este libro. Ramón Gutiérrez es algo así como un ‘padre latinoamericano’ para mí. Sin él, no sólo habría sido imposible *amasar* toda esta amalgama de nombres, lugares y objetos, sino que yo no habría tenido la oportunidad de ‘ingresar’ y sentirme parte de la gran familia latinoamericana. Junto con Roberto Segre –que avaló la primera beca que obtuve para investigar en Brasil–, Ramón ha sido el origen de mi interés transatlántico y de mi contacto con un sinnúmero de personas que me han enseñado y me siguen enseñando el valor de la arquitectura latinoamericana y la necesidad de acometer estudios rigurosos que nos ayuden a mejorar su conocimiento.

Javier Reverté, con su voluntad de difundir esta colección de libros en Latinoamérica, y Jorge Sainz, con su apoyo incondicional a mi persona y a mis proyectos, han hecho posible la materialización de este libro lleno de ilusiones y de trabajo que ahora ve la luz.

A Luis y Nicolás,  
por todas las horas compartidas.

*Parte I*

**1930-1950**





## Juan O'Gorman

Juan O'Gorman nació en México, D.F. el 6 de julio de 1905 y falleció en la misma ciudad el 18 de enero de 1982; cursó estudios profesionales en la Escuela Nacional de Arquitectura, donde recibió el título de arquitecto el 19 de diciembre de 1935 con una tesis basada en el diseño escolar: una escuela primaria en Tampico. Por otra parte, estudió pintura con Antonio Ruiz, Ramón Alba de la Canal y Diego Rivera, aunque cabe recordar que su padre, el ingeniero de minas Cecil O'Gorman, también era un excelente miniaturista. Fue profesor en el Instituto Politécnico Nacional, donde impulsó la carrera de ingeniero arquitecto. A lo largo de su vida, O'Gorman obtuvo diversos reconocimientos en su país, entre los que destaca el Premio Nacional de las Artes en 1972.



1.1. Casa estudio para Frida Kahlo, El Pedregal de San Ángel, México, D.F., 1932.

## Juan O'Gorman Ingeniería de edificios

*Casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, México, D.F., 1932*

Louise Noelle

A principios de los años 1930, a pesar de una serie de comentarios adversos y polémicas, la arquitectura del Movimiento Moderno comenzó a despuntar en México. Cabe recordar que en 1925 se había realizado la que se considera la primera obra moderna: la Granja Sanitaria de Popotla, obra de José Villagrán García (1901-1982). Además, este arquitecto, profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de México, se inició por esas fechas tanto en el taller de Composición como en la cátedra de Teoría,<sup>1</sup> con un grupo de jóvenes, algunos de ellos particularmente radicales, que llevaron al límite sus ideas funcionalistas: Juan O'Gorman (1905-1982),<sup>2</sup> Juan Legarreta (1902-1934) y Álvaro Aburto (1905-1976). De entre ellos destacó particularmente el primero, como arquitecto y pintor, a la vez que como teórico y maestro.

O'Gorman planteó una serie de obras controvertidas y vanguardistas que partían de las enseñanzas recibidas, pero que también se basaban en su filiación de izquierdas y en el estudio de los escritos y propuestas de Le Corbusier. Se trata de un buen número de casas marcadas por la austeridad y la audacia, como las proyectadas para su padre Cecil O'Gorman (figura 1.3),<sup>3</sup> Julio Castellanos, Manuel Toussaint, Luis Enrique Erro, Francisco Bassols y Frances Toor, entre otros. Pero las más conocidas son las que forman el

1.2. *Casas estudio para Diego Rivera y Frida Kahlo, El Pedregal de San Ángel, México, D.F., 1932.*



1. Véase José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura* (México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1963).

2. Véase el capítulo "Juan O'Gorman" en Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México* (México, D.F.: Trillas, 1989).

3. Esta obra, de 1929, se considera la primera casa funcionalista de México.

debe olvidarse el ascendente de la pintura de caballete de contenido fantástico, que O’Gorman desarrollaba por aquel entonces.

Se puede agregar que en esta casa O’Gorman logró una expresión totalmente innovadora en el terreno de la llamada ‘integración plástica’ o ‘síntesis de las artes’, ya que en ella queda patente su doble oficio: como alarife y como artista.<sup>14</sup> A ese respecto, resultan particularmente esclarecedoras las opiniones que expresó en el artículo “En torno a la integración plástica”, en el que renegaba de su pasado funcionalista y proponía «una arquitectura realista que como expresión de arte corresponda a México, para que el pueblo la sienta suya [...] para que al integrarse con la pintura y la escultura [...] sea una aportación legítima y original a la cultura universal».<sup>15</sup>

Por todo ello, resulta necesario recordar los orígenes del proyecto de esta original vivienda y su nefasta destrucción,<sup>16</sup> publicados en un texto doloroso, titulado “Un ensayo de arquitectura orgánica”, en el que el propio O’Gorman explicaba la obra y los conceptos que la rigieron.<sup>17</sup> En primer término, resulta imprescindible entender que para este creador «la ARQUITECTURA ORGÁNICA implica la relación de forma, color y materia entre el edificio y el paisaje visible que lo rodea», por lo que el «principal propósito fue el de hacer un ensayo de arquitectura integrada en las rocas de lava del Pedregal en el fondo del terreno».<sup>18</sup> Así, su propósito era el de integrar la arquitectura no sólo con las artes plásticas, sino también con el entorno rocoso, en sintonía con la concepción de arquitectura orgánica propuesta por Wright.<sup>19</sup> Además, en este mismo texto O’Gorman aseveraba: «A la vez se partió de una planta, lo más sencilla posible, que resolviese su función utilitaria. Todo esto tuve que hacerlo dentro de la mayor economía». Esto permite señalar que, pese a haber obtenido un resultado plástico totalmente distinto, en esta casa O’Gorman retomó sus ideas para viviendas y escuelas de los años 1930, en las que proyectaba espacios habitables con el mínimo de elementos y de coste, pero con la máxima funcionalidad.

La arquitectura de Juan O’Gorman tiene un lugar destacado dentro del Movimiento Moderno en México, tanto por la originalidad de sus propuestas, polémicas a todas luces, como por las ideas en las que se fundamentan. Así como sus dos casas (las que constituyen una unidad para Diego y Frida, y la de su familia) inauguraron y remataron su producción arquitectónica, desarrollada durante poco más de tres décadas, los textos de su conferencia para las ‘Pláticas sobre arquitectura’ y su denuncia en “Un ensayo de arquitectura orgánica” iniciaron y clausuraron su recorrido por los derroteros del pensamiento teórico y arquitectónico. La entusiasta y polémica personalidad de O’Gorman, así como la singularidad de sus reflexiones y proyectos, permiten señalarlo como uno de los grandes arquitectos del siglo xx mexicano.

14. Véase Louise Noelle, “La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia”, en *(In)Disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos* (México, D.F.: UNAM, 1999).

15. Juan O’Gorman, “En torno a la integración plástica”, en Ida Rodríguez Prampoli, Olga Sáenz y Elisabeth Fuentes Rojas (coordinación), *La palabra de Juan O’Gorman* (México, D.F.: UNAM, 1983), página 63; texto publicado por primera vez en la revista *Espacios*, julio de 1953.

16. Helen Escobedo destruyó la casa en 1969; la obra se conoce gracias a las fotos de Juan Guzmán y Lola Álvarez Bravo.

17. Juan O’Gorman, “Un ensayo de arquitectura orgánica”, *Arquitectura/México*, número 112, noviembre-diciembre 1976, páginas 92-99.

18. *Ibidem*, página 93.

19. Frank Lloyd Wright, “Organic architecture”, en *The natural house* (Nueva York: Horizon Press, 1954).

## Arquitectura técnica y arquitectura orgánica

Juan O’Gorman

### Pláticas sobre arquitectura\*

Espero que perdonarán las faltas que ustedes encuentren [...]. Si es que ataco ideologías distintas, con la que voy a exponer a ustedes, es tan sólo porque así lo creo útil para un mejoramiento en el criterio y un mejor entendimiento sobre la arquitectura. Deseo tan sólo hacer una crítica sana y no pasional, y al propio tiempo hacer a ustedes explicables los puntos de vista que forman una parte de la orientación de la Escuela Superior de Construcción.

El punto más importante que ha sido expuesto en las pláticas anteriores y que es –creo yo– el eje de toda la controversia, y en lo que consiste la diversidad de los criterios, es el siguiente:

Los factores sentimentales, las llamadas ‘necesidades espirituales’, deben intervenir en la composición de la arquitectura, y es necesario hacer que estos factores innegables y perfectamente humanos participen en los programas arquitectónicos; o bien la presencia de estos mismos factores está en detrimento y en mutilación de las otras necesidades materiales más importantes, más palpitantes y, por tanto, más profundamente humanas.

Es necesario entonces que, aunque brevemente, analicemos estos factores, lo que al propio tiempo será la contestación de las diversas preguntas propuestas por la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

*Primero.* Una manera de entender estas *necesidades espirituales*, consiste en aceptar las razones subjetivas como razones fundamentales.

Por razones subjetivas entendemos claramente las que forman la vida sentimental de cada uno de los individuos y que, claro está, son de una diversidad enorme, diversidad que aumenta día a día.

El problema sentimental de cada persona está en razón directa de su educación, de sus deseos, de sus ocupaciones. Podemos decir que esta forma de pensamiento humano (los sentimientos) va modificándose más y más a medida que alcanza el individuo mayor o menor altura en su educación, a medida que sus deseos se modifican. [...]

El tamaño de la puerta de la casa del obrero será igual que la puerta para la casa del filósofo. La necesidad esencial se resuelve en cada caso con exactitud. La ventana por donde entra la luz y el sol, para el uno y para el otro, deberá ser de una forma única, precisa, que resuelva lo mejor posible el problema de entrada de

\* Extracto de la conferencia pronunciada en 1933 en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos (SAM); publicada inicialmente en el libro *Pláticas sobre arquitectura* (México, D.F.: SAM, 1934); el texto aquí publicado procede de la reedición del libro por el Instituto Nacional de Bellas Artes (México, D.F.: INBA, 2001), páginas 16-34.

el de hacer un ensayo de arquitectura integrada en las rocas de lava del Pedregal en el fondo del terreno [...].

Otro de los propósitos, en la realización de esta obra, fue el integrar la arquitectura con las otras artes plásticas: la pintura en mosaicos de piedras de colores naturales y la escultura recubierta de este mismo mosaico de piedra. A la vez se partió de una planta, lo más sencilla posible, que resolviese su función utilitaria. Todo esto tuve que hacerlo dentro de la mayor economía. [...]

Ahora bien, para entender con mayor precisión cuál fue la base teórica que me inspiró, necesito explicar brevemente los principales enunciados del gran arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright, cuyas ideas al respecto exponen este proceso creativo de la arquitectura. La ARQUITECTURA ORGÁNICA implica la relación de forma, color y materia entre el edificio y el paisaje visible que lo rodea. Dentro de este concepto, la arquitectura se convierte en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra. Por otra parte, la arquitectura orgánica procura actualizar la tradición arquitectónica donde se realiza [...]. Estos conceptos están basados en la relación de la geografía y la historia con la cultura, y representan una continuidad en el pensamiento humanista que, por su propia naturaleza, rechaza los conceptos comerciales y de la moda en la expresión estética de cualquier arte y de cualquier época.



## Lúcio Costa

Lúcio Costa nació en Toulon (Francia) en 1902 y murió en Río de Janeiro (Brasil) en 1998. Tras educarse en varios países europeos, se trasladó a la ciudad carioca en 1917, donde cursó estudios de arquitectura en la tradicional Escuela Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, su interés por Le Corbusier y la colaboración temprana con el arquitecto ruso emigrado Gregori Warchavchik le llevaron a implantar el primer curso de arquitectura moderna en el plan de estudios de arquitectura, donde conoció como alumno a Oscar Niemeyer. Coordinador del equipo que construyó la sede del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, adquirió fama mundial tras la redacción del Plan Piloto de Brasilia, donde pudo ensayar su concepción moderna de la ciudad.



2.1. Lúcio Costa con Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer y Ernâni Vasconcelos, *Ministerio de Sanidad y Salud*, Río de Janeiro, 1936-1943.

## Lúcio Costa

### Orden y progreso

Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, 1936-1943

Cêça Guimaraens

Lúcio Costa nació en 1902, en Toulon (Francia), y comenzó a ser reconocido a partir de 1931, cuando, en su condición de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de Brasil, organizó el *Salão de 31*.<sup>1</sup> En aquel cortísimo periodo (de diciembre de 1930 a septiembre de 1931), Costa promovió una nueva arquitectura de corte internacional y el arte más reciente en Río de Janeiro, la ciudad donde vivía y, por entonces, la capital brasileña. Considerado el mentor intelectual de la arquitectura brasileña del siglo XX, tanto en sus escritos teóricos y críticos sobre arquitectura y urbanismo como en sus proyectos para el edificio del Ministerio de Educación y Salud (1936), los planes urbanísticos de Brasilia (1956), la *baixada* de Jacarepaguá (1962) y la Barra da Tijuca (1969), Costa yuxtapuso la realidad y el ambiente latinoamericanos a las principales ideas y propuestas del Movimiento Moderno. Colaborador y «técnico especialista encargado por el Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional del estudio de nuestra arquitectura antigua»,<sup>2</sup> inició su carrera explorando las tendencias del Eclecticismo y del Movimiento Neocolonial, que gozaron de gran aceptación en Brasil hasta la década de 1940.

A comienzos de los años 1930, la sociedad de corte *standard* era sólo un modelo ideal. En ese contexto, influido por Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Gregori Warchavchik, Costa adoptó la modernidad. Su asociación con Warchavchik entre 1932 y 1933 marcó un momento singular de ruptura con las tendencias predominantemente académicas de la arquitectura brasileña. Entre 1935 y 1943 participó en un concurso: el nuevo proyecto y la obra para el edificio sede del Ministerio de Educación y Salud (MES).<sup>3</sup> Junto a un grupo de arquitectos del que formaban parte Jorge Moreira —que en 1930-1931 era alumno y líder del gremio de la Escuela de Bellas Artes y consiguió una buena clasificación en el concurso—, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão y Ernâni Vasconcelos, en el MES Costa puso en práctica las tesis innovadoras de Le Corbusier, tanto en términos urbanos como arquitectónicos (figura 2.1).<sup>4</sup>

Transformados en patrimonio nacional por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN), el edificio del Ministerio y la manzana donde se inserta constituyen auténticos hitos de la arquitectura moderna brasileña. Como un ejemplar típico del urbanismo recomendado por Le Corbusier, el ‘edificio del Mi-

1. El *Salão de 31* de Río de Janeiro fue un acontecimiento más innovador, en términos de concepto y contenidos, que la Semana de Arte Moderno de São Paulo de 1922.

2. Palabras de Lúcio Costa en una carta dirigida a Rodrigo Melo Franco sobre el proyecto del Gran Hotel de Ouro Preto, elaborado por Oscar Niemeyer.

3. Costa participó en el concurso, pero su proyecto no fue seleccionado.

4. El proyecto del MES se basó en un croquis del ‘maestro’ suizo, a quien el gobierno brasileño invitó en 1936 a participar en la génesis del edificio, por sugerencia de Costa.

y un tiempo nuevos. Por tanto, aunque Costa siempre exaltó la técnica y las medidas de las escalas urbanísticas y simbólicas, su comprensión de la naturaleza y del paisaje fue el vector que utilizó para la organización del espacio social en Brasilia y, principalmente, en la Barra da Tijuca. Allí se plantaron adornos vegetales en todas las esquinas para rodear por todos los lados los edificios y las estructuras viarias de la nueva capital brasileña. Ese jardín alienígena ‘dulcificó’ el altiplano de Goiás (lugar escogido para Brasilia), donde Costa ‘inventó’ la realidad con la que la modernidad ‘pensó’ la ciudad en la década de 1930.

En 1970, en la Barra da Tijuca la identidad nacional se expresaba mediante el aislamiento de la naturaleza: piedras, manglares, bancos de arena y vientos. Costa admiraba esa naturaleza salvaje y, por eso, la preparó para acoger amplias extensiones vacías y una baja densidad de población. El entorno carioca, recreado por Costa, exportó el azul del mar y el cielo de Río de Janeiro a todo Brasil.<sup>6</sup>

En 1972, Costa confirmó sus certezas sobre la diversidad moderna en el edificio del Jôquei Clube. En este caso, el lenguaje pleno de la modernidad brasileña entrelaza de modo singular el aparcamiento del espacio central con los despachos a la vuelta, con los pilares diferenciados del atrio y con el jardín de Roberto Burle Marx en la cubierta. Con cuatro fachadas diferentes, el edificio ocupa la parcela en retícula en la avenida proyectada por el urbanista francés Alfred Agache, donde edificios institucionales eclécticos custodian hasta hoy la presencia del neoclasicismo en tierras cariocas.

En Brasil, el *marketing* y la industria de la especulación inmobiliaria se apropiaron de la modernidad para alardear de la cultura arquitectónica y del consenso sobre la plusvalía del terreno urbano. Si la supermanzana socialista soñada por la Rusia de los ‘años de fuego’<sup>7</sup> no fue posible en la década de 1950, el urbanismo funcionalista de las torres de la Barra da Tijuca fue marco de la tendencia extemporánea generada en el racionalismo tardío. Entonces, en medio de suaves censuras estéticas y durísimas represiones políticas, a partir de los años 1970 el milagro económico brasileño reguló y modeló el país a imagen y semejanza de la Barra da Tijuca, y así configuró, feliz e infelizmente, una de las mayores tentativas logradas en el Brasil posterior a Brasilia.

De este modo, al crear caleidoscopios y metáforas sobre la luz de la simetría, el urbanismo de la fase final de la obra de Costa multiplicó el espacio moderno en simulacros de rascacielos. Finalmente, la capital Brasilia, el barrio de la Barra da Tijuca y otros núcleos para la vida moderna idealizada por Costa resultan de cierta modernidad clásica que, de modo incierto, generó ciudades y, sin razón, hizo posible su expansión incontrolable.

Lúcio Costa, arquitecto y urbanista brasileño, murió en Río de Janeiro en 1998.

6. Cêça Guimaraens, “A idéia de natureza na arquitetura modernista brasileira, *Projeto*, número 144, agosto 1991, página 28.

7. Roberto Segre. *Historia de la arquitectura y del urbanismo: países desarrollados, siglos XIX y XX* (Madrid: Ideal, 1985), páginas 307, 439-460.

# Razones de la nueva arquitectura

Lúcio Costa

## Constatación (1932)\*

Viví en el interior, en ese interior desproporcionado de nuestro país. Y vi haciendas y lugares. Vi de cerca al hombre del campo en su trabajo de labranza. Lo acompañé legua y media hasta el cercado donde vive de prestado; entré en la casa que habita: suelo de tierra, paredes de barro, azulejo. Conocí a su familia: la mujer, los hijos, aquel montón de hijos de mirar asustadizo. Asistí a la cena, vi lo que comen. Por la noche, sentí el viento soplar por las rendijas, la humedad subir del suelo; y vi cómo duermen, todos juntos. Sé cuánto 'gana' a fin de mes.

Viví en los suburbios de la ciudad, en los cuartos subarrendados y en las favelas donde vive el obrero. Le seguí de cerca camino de la estación; en el tren apiñado, en el 'Caradura';<sup>1</sup> presencié la llamada a la vuelta al trabajo interrumpido en la víspera. Vi cómo toma el almuerzo recalentado, sentado en la calzada de la fábrica o recostado en los andamios. Después, por la tarde, otra vez el 'Caradura', el tren apiñado, la caminata y, por fin, de nuevo, el cuarto subarrendado o, allá arriba, la favela. Es lo que se convino en llamar el 'día de ocho horas'. Trabaja toda la vida y gana apenas para sobrevivir.

Habité en los edificios de vivienda de la ciudad. Conocí modistillas que almuerzan café con leche y pan con mantequilla, sueñan con medias de seda y se suicidan, por amor, en Paquetá. «¿Crimen o suicidio?», se preguntan los periódicos. Eso es todo lo que ellas consiguen.

Como puede verse, nada cambió, salvo el tranvía de segunda clase y el cuarto subarrendado. Las favelas crecerán. En cuanto a las 'modistillas', continúan soñando, pero ya no se matan por amor en ninguna parte.

No existe exceso de producción, apenas se alcanza el número de los que están en condiciones de adquirir lo necesario para el confort material y mínimo. Y ese desequilibrio muestra, de un modo expresivo, cómo la realidad industrial a la que se ha llegado está en completo desacuerdo con la realidad social en que vivimos. De hecho, si la industria puede fabricar en cantidad y calidad siempre creciente, ¿por qué no lo va a hacer? Si el trabajo del campo va aparejado a generar excedentes a precios menores, ¿por qué impedirlo? ¿De quién es la culpa? ¿De la capacidad realizadora

\* Texto publicado en Lúcio Costa, *Lúcio Costa: registro de una vivência* (São Paulo: Empresas das Artes, 1995), página 82.

1. NOTA DE LA EDITORA. El tranvía 'Caradura' de Río de Janeiro, después llamado de 'Taioba', se creó en 1884 para transportar pasajeros de origen humilde, que no tenían medios para usar el tranvía común. Además de tener un precio más reducido (exactamente la mitad de la tarifa habitual), los pasajeros podían viajar descalzos y con paquetes, fardos, aves o cualquier tipo de mercancía de tamaño reducido. Este tranvía tuvo gran aceptación entre las clases más desfavorecidas y resultó fuente de numerosas historias y anécdotas.

ocho metros por encima), situé la estructura de la plataforma de la estación de autobuses; y por último, más adelante, en el terreno en pendiente hacia arriba, el basamento de la torre de la televisión.

Esto se mezcla con el recuerdo amoroso de París, de aquel diseño urbano de los siglos XVII, XVIII y XIX, con sus ejes y sus bellas perspectivas sabiamente centradas (de tradición, digamos, ‘clásico-barroca’), y con los campos de césped ingleses de mi niñez.

La despreocupación con los tabúes y la indiferencia a los ‘modismos’ permitirán integrar esas referencias –gracias a la ordenación verde de las manzanas, ya que se trataba de una capital– a los ‘viejos’ principios de los CIAM, del urbanismo abierto, de la ciudad parque.

### Posmoderno: equívoco (1990)\*

La verdad: quien inició esa nueva postura, no ortodoxa, enfrentada a la fase inicial de la renovación arquitectónica (el llamado ‘posmoderno’), fue el propio Le Corbusier con su capilla de Notre-Dame du Haut, en Ronchamp, donde prevaleció, en vez del espacio geométrico *brunelleschiano* de aprehensión instantánea, el *espace indicible*, ‘espacio inefable’ propio de la concepción dinámica barroca. No soy religioso, «pero tengo sentido de lo sagrado», respondió Le Corbusier cierta vez a un reportero que le interpelaba.

Por el contrario, la tendencia generalizada a considerar ‘funcionalista’ la concepción arquitectónica de Le Corbusier, en contraposición a la ‘organicista’ de Frank Lloyd Wright y al juego libre de la arquitectura actual, es completamente falsa. Esa redundancia restrictiva (arquitectura ‘funcional’) es una expresión que él jamás empleó en sus textos. Ya en *Vers une architecture*, más allá del aforismo, dicho *en passant*, de que «la casa es una máquina de habitar», figura igualmente, entre tantas otras, la bella página 123, donde se lee: «Mi casa es práctica. Gracias; como doy las gracias a los ingenieros de los ferrocarriles y a la compañía de teléfonos. No habéis conmovido mi corazón.» Y entonces, Le Corbusier explica lo que viene a ser ‘arquitectura’; es un texto que deberían leer y releer todos los arquitectos.

El error es que los arquitectos contemporáneos, en su afán por no repetir formas consagradas todavía válidas, se erijan en ‘posmodernos’. Asimiladas las nuevas técnicas constructivas, ellos deberían pensar en hacer arquitectura, simplemente. Dejen que los futuros críticos califiquen de ‘posmoderna’ la arquitectura que se hace hoy en día. Esa preocupación por estar siempre atento a hacer cosas diferentes de las de la fase inicial de ruptura con el academicismo ecléctico entonces imperante me hace recordar el espanto de *El burgués gentilhomme* de Molière al constatar, en su aprendizaje, que al pedir «Juana, tráeme las zapatillas» estaba haciendo ‘prosa’ y no poesía.

\* Publicado como “Pós-moderno: equívoco” en Costa, *Lúcio Costa: registro de una vivencia*, página 424.



## Oscar Niemeyer

Oscar Niemeyer nació en Río de Janeiro en 1907 y murió en la misma ciudad en 2012. Tras titularse como ingeniero-arquitecto en 1934, comenzó a colaborar en el estudio de Lúcio Costa y Carlos Leão. En 1940 conoció al entonces alcalde de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, quien le encargaría un conjunto de edificaciones en el lago de Pampulha que le dieron a conocer en todo el país. Tras haber colaborado en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, fue requerido por Kubitschek y Costa para trabajar en el proyecto de los edificios de la nueva capital del país: Brasilia. Obligado a exiliarse en 1966, se instaló en París y comenzó a construir fuera de Brasil. Es uno de los arquitectos latinoamericanos con una mayor proyección internacional.



3.1. Casa do Baile en el lago de Pampulha, Belo Horizonte, 1943.

# Oscar Niemeyer

## Geometrías libres\*

Conjunto de Pampulha, Belo Horizonte, 1943

Roberto Segre  
José Barki

Cuando a inicios de los años 1940 Oscar Niemeyer fue invitado por Juscelino Kubitschek para proyectar los edificios sociales de la nueva urbanización prevista en el lago de Pampulha, ya tenía decantado el repertorio canónico del Movimiento Moderno en la versión tropical de Le Corbusier: los volúmenes puros, los *pilotis*, los *brise-soleil*, las fachadas de vidrio, la planta libre interior, la cubierta jardín, la estructura modulada. Inclusive, Niemeyer había proyectado ya una de las pocas obras vernáculas de su trayectoria: el Gran Hotel en Ouro Preto. Niemeyer tomó conciencia de que era el momento de levantar el vuelo en la búsqueda de un nuevo camino, ya que los paradigmas canónicos del racionalismo comenzaban a aplicarse mecánicamente en la arquitectura que proliferaba en las ciudades brasileñas, algo que él veía como una expresión de mediocridad: «Son los tímidos quienes se sienten mejor y más seguros dentro de las reglas y limitaciones, que no les permiten una fantasía, un compromiso, una contradicción con los principios funcionalistas que adoptan y los llevan, pasivamente, hacia soluciones, a veces vulgares de tan repetidas.»

El uso de las formas libres y sinuosas permitidas por el hormigón armado comenzaría a estar presente en los nuevos proyectos, al asumir los elementos estructurales como esencia de la forma [...]. En Pampulha, Niemeyer llevó a cabo dos experiencias diferentes en el uso de las formas curvas: las bóvedas tectónicas de la iglesia de San Francisco de Asís y la marquesina plana y curvilínea de la Casa do Baile (figura 3.1). En la primera se mantiene el principio estructural de la bóveda, pero, al separar la cubierta principal de las secundarias, se logra un escenográfico efecto de luz sobre el altar de la iglesia. En la marquesina ya se manifiesta el dibujo a mano libre, el trazo espontáneo de su ‘estro’ creativo, que acompaña la sinuosidad del borde de la costa del lago. [...]

A inicios de los años 1950, al conmemorarse el 400° aniversario de la ciudad de São Paulo, Niemeyer recibió el encargo de proyectar el conjunto de edificios para exposiciones en el parque de Ibira-puera. Sin duda, esta obra constituye el preámbulo de la arquitectura que materializaría en Brasilia. Aquí Niemeyer maduró el repertorio de formas que definirían los elementos tipológicos usados a lo largo de su vida, así como el diálogo entre la norma y la intuición, entre la razón de las formas geométricas canónicas y la sensualidad y expresividad de la libertad plástica. Y Niemeyer tam-

\* Este texto es un extracto del artículo “Niemeyer 103: la poética de una experimentación”, publicado en la revista chilena *A+C Arquitectura y Cultura*, número 4, 2011, páginas 10-27; antes de publicarse se había presentado en forma de conferencia en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, con ocasión del Seminario ‘Poesía & Innovación’, celebrado los días 24 y 25 de marzo de 2011; aquí se publica con la autorización de José Barki y de la revista *A+C*



[...] La transcripción maciza y compacta de la catedral, pero invertida, aparece en el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (figura 3.6). Aquí vuelve a producirse la rotación alrededor de un eje, pero esta vez definido por una estructura central que sustenta el edificio curvilíneo en voladizo. [...] Al final de su vida, Niemeyer renunció a la experimentación sobre la complejidad de las formas que constituían los tipos utilizados a lo largo de su vida; prefirió reducir el vocabulario a su mínima expresión y reiterar elementos formales y espaciales que fuesen significativos al inicio de su trayectoria. [...] Transcribía así la expresión literaria de Manoel de Barros, prestigioso poeta brasileño al decir: «Repetir, repetir, hasta quedar diferente. Repetir es un don del estilo.» Pero esto no significa subestimar su trayectoria de un siglo de vida y su contribución a la arquitectura moderna contemporánea.

Sin las osadías de Niemeyer, logradas hace medio siglo con el lápiz sobre papel blanco, las actuales fantasías oníricas de los protagonistas de la *jet set* no serían posibles. Y cabe recordar sus dotes personales, su generosidad, su sensibilidad humana y su compromiso político con los pobres del mundo.

3.6. *Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, Río de Janeiro, 1991.*

## La forma en la arquitectura\*

Oscar Niemeyer

*«Mi deseo no es enseñar el método que cada uno debe seguir, sino sólo mostrar el método que yo escogí.»*

Con estas palabras de Descartes quiero aclarar que esta declaración no tiene como objetivo convencer a nadie, sino mostrar cómo veo yo el problema de la forma en la arquitectura. Y si a veces entro en conflicto con otras opiniones, sólo es para defender o explicar mi punto de vista.

Mi idea al escribir este texto corto ha sido explicar mi pensamiento en torno al problema de la forma en la arquitectura, un asunto que constituye, a mi entender, un error lamentable agudizado por el funcionalismo, utilizado por los grupos pequeños que se sirven de él hasta hoy. Me siento con ganas de ello. Es un problema que me preocupó toda la vida y en el que intervine cuando, en 1940, proyecté las obras de Pampulha, en Belo Horizonte.

Y como la idea es escribir un libro pequeño y divulgarlo en el exterior, intentaré hacerlo corto y conciso, fácil de leer y comprender. En él voy a entrar en otros problemas, también ligados a la arquitectura, y voy a demostrar –con el volumen de trabajos que he elaborado– cómo es posible actuar en la profesión sin alejarse de la realidad, manteniéndose políticamente comprometido, como suele decirse.

Para que me comprendan mejor los que no me conocen, volveré un poco al pasado, a mi infancia ya tan lejana, a mi formación como hombre y arquitecto. Recordaré mi casa en el barrio de Laranjeiras, en Río de Janeiro, el ambiente feliz en el que viví en aquellos tiempos perdidos ya para siempre; y recordaré principalmente a mis padres y abuelos, no por la comodidad y el cariño con que me prepararon para la vida, sino por ellos mismos, como personas humanas, corresponsables genéticamente de mis cualidades y defectos. Mi abuelo, Ribeiro de Almeida, Ministro del Tribunal Supremo Federal, correcto, incorruptible; mi abuela, dedicada a los problemas domésticos, autoritaria, como si todavía viviese en su hacienda en Maricá, en el interior del estado de Río de Janeiro; mi padre, tan alegre, retrasaba, como yo, sus problemas para el día siguiente; mi madre y mi tía Milota, volcadas en nosotros con cariño, representantes de aquel clan familiar que comenzaba a desaparecer y hacia el que ellas volcaban todas sus renunciadas y ternuras. Y mis tíos, colmados de buenas cualidades, pero tan desa-

\* Oscar Niemeyer, *A forma na arquitetura* (Río de Janeiro: Avenir, 1978).

explicar lo que hacía. Allí estaba mi arquitectura delante del mundo civilizado, que sobre ella se manifestará, un día, en función del tiempo y de la sensibilidad de los hombres.

Creo que un grave error acompaña a los que se interesan por la arquitectura y aceptan con entusiasmo, en los periodos antiguos, lo que, condicionados por el funcionalismo, rechazan en la arquitectura contemporánea. Y lo hacen como si la forma en la arquitectura no constituyese un problema invariable, invariable y permanente, como la belleza, la proporción y la fantasía. Está claro que no defiendo una vuelta al adorno o a las fachadas ricamente decoradas que representan una época de mano de obra irrecuperable, sino al *élan* arquitectónico, ese impulso que encontramos en ellos y que las nuevas técnicas ahora nos ofrecen en una escala diferente y en las formas más bellas e imprevisibles.

Eso explica este pequeño diálogo socrático, irrecusable, que confirma una posición asumida 37 años antes en el proyecto de Pam-pulha:

— *¿Qué piensa usted del Palacio Ducal de Venecia?*

— Muy bonito.

— *¿Y de sus columnas llenas de curvas?*

— Bellísimas.

— *Pero, ¿no cree usted que podrían ser más sencillas y funcionales?*

— Sí.

— *Pero, si fuesen más sencillas y funcionales no crearían, sin sus curvas, el contraste espléndido que establecen con la pared lisa y extensa que soportan.*

— Eso es cierto.

— *Entonces, tiene usted que aceptar que cuando una forma crea belleza, tiene una función, y de las más importantes en la arquitectura.*

Esto es lo que yo tengo que decir sobre la forma en la arquitectura, sobre la creación arquitectónica que tanto me ocupó toda la vida, aunque interesado en otros problemas, sublevado contra la miseria, mucho más importante, para mí, que la arquitectura.



## Carlos Raúl Villanueva

Carlos Raúl Villanueva nació en Londres en 1900 y falleció en Caracas en 1975. Hijo de un diplomático venezolano, tras vivir siete años en Inglaterra se trasladó a París, donde estudió arquitectura, al igual que había hecho su hermano Marcel. Nada más titularse en 1928, visitó por primera vez Venezuela, aunque pronto se trasladaría a los Estados Unidos a trabajar con su hermano. Sin embargo, menos de un año después volvió a su país dispuesto a quedarse y empezó a trabajar para el Ministerio de Obras Públicas. Salvo un corto periodo –en el que volvió a París para estudiar en el Instituto de Urbanismo–, Villanueva residiría ya en Venezuela toda su vida, donde tuvo la oportunidad de acometer obras de gran envergadura, como la Ciudad Universitaria de Caracas.



4.1. Pasillos cubiertos, Ciudad Universitaria, Caracas, 1952-1953.

## Carlos Raúl Villanueva

### **La ciudad humanizada**

*Ciudad Universitaria, Caracas, 1944-1970*

*Melín Nava*

La lectura de los escritos y las conferencias de Carlos Raúl Villanueva comprendidos entre 1958 y 1967 nos introduce en un mundo interior dominado por un esquema de valores integrales, donde la ética rige sobre todos los aspectos de la vida pública y privada del arquitecto. Su pensamiento es estratégico, detallista en los temas más disímiles, pero que se exponen articulados en discursos pertinentes, transformados en una arquitectura que trasciende la demanda programática originaria para convertirse en un ejemplo eficaz de la arquitectura del lugar, de su condición y de su tiempo.

Por otra parte, la interpretación de la espacialidad de la Ciudad Universitaria de Caracas de dentro hacia fuera –como recomendaba Villanueva: uniendo unos espacios a otros para formar cuerpo con los naturales– facilita la comprensión de ese pensamiento sensible, socialmente comprometido, profundamente urbanita y definitivamente vanguardista del arquitecto. Es un pensamiento que estaba en permanente revisión y autocrítica, y que evolucionó hacia diversas maneras de hacer arquitectura, siempre anteponiendo la necesidad de concebir espacios con alta factura plástica, estética y funcional, pero ‘apropiada’ a sus exigencias y ‘apropiable’ para la vida: una arquitectura que nunca consideraba definitiva, sino en constante evolución y con una impronta de alta factura.

Villanueva ejerció una influencia enorme en el desarrollo de las tendencias contemporáneas de la arquitectura venezolana; más aún, ha sido referencia obligatoria para varias generaciones, y su máxima obra, la Ciudad Universitaria de Caracas, sigue teniendo hoy una auténtica vigencia formal y estética. Sin embargo, funcionalmente, debido al rigor y a las exigencias de un contexto social y político totalmente consumido por largos años de indolencia –consecuencia del inmediatismo y del cortoplacismo como política de Estado–, el conjunto ha quedado limitado a sus capacidades iniciales, no sólo por un problema de obsolescencia tecnológica, sino por la incompreensión de la trascendencia de esta obra y del pensamiento de su autor. Esto ha generado en poco tiempo situaciones nefastas, imposibles de ser siquiera imaginadas en el discurso o en la visión que se tenía de un país como la Venezuela de los años 1950: la promesa del futuro.

Villanueva hizo de su arquitectura excepcional una auténtica escuela en la que desdibujó los límites entre la ciencia, la técnica y el arte, y desde la cual elevó la calidad de los técnicos formados



4.4. Acceso este al Paraninfo, Ciudad Universitaria, Caracas, 1952-1953.

Esta situación se traduce en múltiples formas –que podrían denominarse ‘barbarie de uso’– que desvirtúan espacios cuya fuerza ha residido tradicionalmente en la capacidad de identificación y apropiación de los usuarios con el lugar, lograda a través de metáforas plásticas que colman el conjunto. Así, a modo de met mensajes, esos espacios transmiten abstracciones de valores espaciales propios de la arquitectura tradicional venezolana: la parte más orgánica de los espacios, la luz y la sombra, los recorridos y visuales; en resumen, la forma y la función se combinan sutil, pero magistralmente con la exuberancia del color y la textura, y de una vegetación apenas manipulada para resaltar sus valores paisajísticos.

Villanueva vivió como predicó; enseñó según fue aprendiendo de su propia arquitectura, nutriéndose de los movimientos culturales, decantando las referencias que devoraba –con entrega absoluta– de los hitos claves de la historia, en definitiva, procurando entender la sociedad en la que vivía. Como dijo en su conferencia ‘La ciudad del pasado, del presente y del porvenir’, «proponer un esquema de ciudad equivale por tanto a proponer un esquema de sociedad».<sup>3</sup> Villanueva era un hombre de su tiempo, que procuraba entender los procesos que se vivían, para interpretarlos y proporcionar su aporte para mejorar problemas humanos a través de su arquitectura. Tal como expresaba, «el arquitecto posee hoy una conciencia histórica de su función. Por tal razón, luchará constantemente para que se le reconozcan sus facultades catalizadoras, sus percepciones anticipadoras, sus naturales atribuciones de creador».<sup>4</sup>

Para Villanueva, la ciudad debía ser un espacio para «fomentar y facilitar el contacto y la armonía entre los hombres, elevar el nivel cultural y crear en toda su plenitud la felicidad humana».<sup>5</sup> No sólo en la Ciudad Universitaria de Caracas –lugar donde convergieron las condiciones necesarias para el logro de su ideal soñado–, sino a través de muchas otras obras –tal vez más modestas, pero no por eso menos ajustadas a sus búsquedas y a su pensamiento–, Villanueva logró sembrar su ideario y consiguió demostrar que sí es posible construir una arquitectura donde confluyan armónicamente el contenido social, el arte y el espacio integralmente tratado; es decir, la auténtica arquitectura.

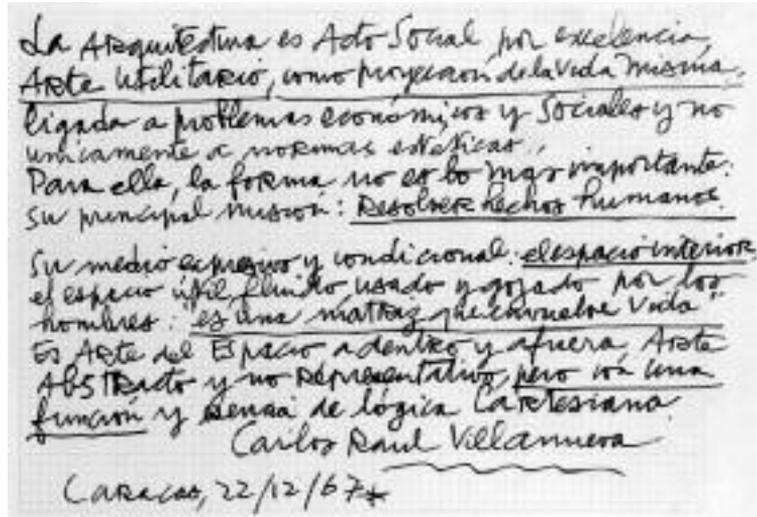
3. Villanueva, *Textos escogidos*, página 62.

4. *Ibidem*, página 78.

5. *Ibidem*, página 63.

## La arquitectura como acto social

Carlos Raúl  
Villanueva



La Arquitectura es Acto Social por excelencia,  
Acto utilitario, como expresión de la vida misma,  
ligada a problemas económicos y sociales y no  
únicamente a normas estéticas.  
Para ella, la forma no es lo más importante.  
Su principal misión: Resolver hechos humanos.  
Su medio es espacio y condicional: el espacio interior  
el espacio útil, fluido usado y gozado por los  
hombres: es una matriz que estructura la vida.  
Es Acto del Espacio adentro y afuera, Acto  
Abstracto y no representativo, pero es una  
función y acción de lógica cartesiana.  
Carlos Raúl Villanueva  
Caracas, 22/12/67\*

### La arquitectura: sus razones de ser; las líneas de su desarrollo\*

Muchos ensayos han aparecido en esos últimos años con el fin de lograr una definición más concreta de la misión del arquitecto y de su arte. Algunas personas han pedido una rectificación en su acción, en su misión y en la actitud que debe prevalecer en su obra. Hay que reconocer que estamos viviendo en los principios de un mundo nuevo, de una nueva civilización y que la arquitectura, como consecuencia del contenido social de una época, no puede ya tener el mismo sentido, el mismo significado, que la de los siglos anteriores. La extensa modificación del medio social en que vivimos, una nueva actitud y un nuevo sentido de la vida, una industrialización ya avanzada, nuevas leyes económicas, una planificación cada día más apremiante, la política naciente de la producción, nuevos materiales y nuevas técnicas: todo ello influye poderosamente sobre nosotros y sobre ella, y seguirá trastornando seguramente por largo tiempo la historia, el equilibrio tradicional de la creación arquitectónica.

Tenemos que actuar con cierta prudencia, con inteligencia y recelo, con el fin de poder absorber rápidamente el increíble e incontinente progreso tecnológico, y poder utilizarlo en función de las inmensas necesidades humanas. [...]

\* Extractos de tres conferencias pronunciadas en un cursillo impartido en 1963 en el Museo de Bellas Artes de Caracas y publicadas en Carlos Raúl Villanueva, *Textos escogidos* (Caracas: Centro de Información y Documentación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1972), páginas 37-63.

juicio, igualmente eficaz. Nuestra capacidad de imaginación, constantemente ejercitada sobre los problemas diarios, nos permite establecer una serie de paradigmas urbanos, una serie de reivindicaciones urbanas: hace falta seguir fortaleciendo la cultura y ésta no puede dejar de ser urbana. No existe técnica de las comunicaciones de masa, de los llamados *mass media*, que pueda sustituir la multiplicidad, la riqueza, la variedad de contactos humanos que ofrece la ciudad. Por eficaces y rápidos que sean, los transportes no pueden justificar la irracionalidad de ubicación de las funciones. Por hermoso y sano que sea, el paisaje del campo no podrá borrar siglos de paisaje urbano. La misma democracia, en cualquiera de sus acepciones, exige permanencia y periodicidad de contactos humanos. Igualmente, no está demostrado que los nuevos medios de producción tengan un rendimiento más alto si se separan, si se aíslan totalmente del tejido urbano. Precisamente la nueva concepción de la ‘fábrica limpia’ –instrumento no sólo de producción, sino también de creación, en función del trabajo creador a desarrollarse en el tiempo libre– incrementa las convicciones que tienen muchos de que ni los graves males y defectos de la ciudad actual, ni las posibilidades de evasión de las nuevas técnicas, conducirán necesariamente al asesinato de la ciudad. [...]

La ciudad –hay que reconocerlo– ha llegado a un momento difícil de su larga historia, y su estructura no responde ya en forma adecuada a las necesidades humanas y sociales, ni a nuestra manera de pensar y de vivir. No existen más las ciudades como las que siempre hemos conocido, pero tampoco aparecen las nuevas, que sean imagen fiel y sincera de nuestra joven civilización.

Si no existen más ciudades –como hemos recalcado– es porque han dejado de cumplir sus principales objetivos, como son los de fomentar y facilitar los contactos y las armonías entre los hombres, elevar el nivel cultural y crear en toda su plenitud la felicidad humana. Quizás las ciudades –como dijo el urbanista inglés Richards– sean ya un concepto anticuado, y tal vez tendríamos necesidad de crear otros organismos que faciliten y no obstaculicen el contacto social.



## Antonio Bonet

Antonio Bonet nació en Barcelona en 1913 y murió en la misma ciudad en 1989. Tras una etapa de formación muy activa –en la que trabajó con José Luis Sert y José Torres Clavé y participó como miembro del GATCPAC–, en 1936 se trasladó a París a trabajar para Le Corbusier. Declarada la Guerra Civil española, decidió emigrar a Buenos Aires, donde coincidiría con Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, con los que fundó el Grupo Austral. Proyectó edificios en la capital argentina, pero sus obras americanas más reconocidas son las de Punta Ballena (Uruguay), donde también se ocupó de la urbanización. Durante toda su carrera se esforzó por integrar las diversas escalas del habitar humano, desde la concepción de los objetos hasta el planeamiento de la ciudad.



5.1. *Hostería Solana del Mar, Punta Ballena, 1946-1947.*

# Antonio Bonet

## Naturaleza y arquitectura

*Hostería Solana del Mar, Punta Ballena (Uruguay), 1946-1947*

Fernando Álvarez  
Prozorovich

El traslado de Antonio Bonet a Uruguay en 1945, para construir la urbanización de Punta Ballena y algunos de sus edificios principales, constituyó el paso más importante de sus inicios rioplatenses, tras la disolución formal –que no humana y ética– del Grupo Austral, formado en 1939. Este conjunto –que Sigfried Giedion incluyó en su influyente libro *A decade of new architecture*–<sup>1</sup> completa la etapa de dispersión del grupo y, a la vez, de inmersión en las necesidades derivadas de una mayor conciencia del territorio y de la planificación regional, más allá de sus propuestas para la ciudad de Buenos Aires y los discursos más teóricos. Ese periodo de tres años se interrumpió con el fugaz, pero importante, reencontro de Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan en la Oficina del Estudio del Plan de Buenos Aires en 1949 y en el Plan Necochea Quequén de 1950.

El principal cliente uruguayo de Bonet fue la familia de Antonio D. Lussich, quien desde principios de siglo xx había consolidado un vasto territorio de la costa del país (departamento de Maldonado) gracias a la plantación de una extensa variedad de especies y la preservación de la topografía, desde una concepción moderna de lo que debía ser la defensa del paisaje. Esa actitud vanguardista facilitó la búsqueda del equilibrio entre el beneficio económico y la cultura, tanto en el proceso general de la urbanización como en los encargos específicos de viviendas, entre las que cabría destacar las de Cuatrecasas, Berlingieri, Booth y –aunque externa a la urbanización pero del mismo momento– la de Rafael Alberti, quien le dedicaría a Bonet un poema en homenaje a dicha obra.<sup>2</sup>

Animado por el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, sin duda un precursor de esta vocación contextualista, Bonet reconocía los valores de ese paisaje y el de su clientela. Hay que liberar «al colono y al paisaje», decía en la separata *Austral* 2, al reflexionar respecto del territorio rural argentino.<sup>3</sup> Así, Punta Ballena se transformaría –como el edificio de Paraguay y Suipacha para la urbanización moderna de Buenos Aires– en una metáfora de un urbanismo de baja densidad alternativo, más allá de la adaptación especulativa a la imagen de una simple ‘ciudad jardín’ o un paseo marítimo al uso mediterráneo. En paralelo al trazado ondulado de las calles y sus múltiples recursos –siempre cercanos a las formas, texturas y colores del entorno–, Bonet propuso una lista de normas de convivencia destinadas a reforzar esas intenciones, que incentivaban

1. Sigfried Giedion, *A decade of new architecture* (Zúrich: Girsberger, 1951).

2. Véase “Homenaje”, en la página 104 de este libro.

3. “Anteproyecto para viviendas rurales: zona templada”, *Austral* 2: ‘Urbanismo rural, Plan Regional y Vivienda’ [separata], en *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1939, 16 páginas; edición facsímil en Fernando Álvarez, Jordi Roig, *Bonet Castellana* (Barcelona: Edicions Urc / Santa & Cole, 1999).



5.4. Casa Berlingieri,  
Punta Ballena, 1947.

en la historia de la habitación humana, y en la modernidad venía haciendo diversas apariciones exitosas previas a esta experiencia (como en la Petite Maison de Weekend de Le Corbusier, de 1935, las casas del Garraf de Sert y Torres Clavé, de 1935, o las casas en Martínez, Buenos Aires, del propio Bonet, en 1942), las generosas aperturas de la casa Berlingieri hacia el exterior llevan el signo inequívoco de la arquitectura moderna en América. En una anotación al margen en su ejemplar personal de *Vers une architecture*, Bonet plasmó una interesante observación que da sentido a estos ejemplos y otros de su obra posterior. En la introducción a la segunda edición de su libro, Le Corbusier decía: «La arquitectura actual se ocupa de la casa, de la casa ordinaria y corriente para hombres normales y corrientes; y deja caer los palacios. He aquí un signo de los tiempos.» Y Bonet, subrayando ese párrafo, agregaba (en catalán): «¿Se diferenciará igualmente la casa del potentado y la del humilde? No precisamente en la abundancia de lo superfluo, sino en la de lo útil y bello... muebles Romero y cuadros de Miró.» En la casa ‘La Rinconada’, Bonet intentó otra nueva conciliación entre el basamento de piedra –nuevamente con el recuerdo de las casas del Garraf de Sert y Torres Clavé, pero también con el de la villa De Mandrot de Le Corbusier– y los largos ventanales que, a modo de galería cerrada, acompañan las miradas al horizonte desde una posición de dominio. Las casas Booth y Cuatrecasas ampliaron el repertorio de soluciones en las que Bonet buscó esas nuevas relaciones entre la naturaleza y la arquitectura, entre las que el conjunto de Punta Ballena es el ejemplo más notable en el área rioplatense.

## Voluntad y acción\*

Antonio Bonet

1. La arquitectura actual se encuentra, aparte del relativo progreso técnico, en un momento crítico de su desarrollo y desprovista del espíritu de sus iniciadores.

2. El funcionalismo es la única conquista de orden general a que ha llegado la arquitectura post-académica.

3. Sin embargo, el funcionalismo, esclavo del adjetivo, no ha resuelto los problemas planteados por los grandes iniciadores.

4. El arquitecto –aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna– ha originado ‘la nueva academia’, refugio de mediocres, dando lugar al ‘estilo moderno’.

5. Las actuales escuelas de arquitectura –almacenes de estilos, divorciadas absolutamente de la realidad arquitectónica– han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos.

6. La complejidad actual del problema arquitectónico limita cada vez más la acción de la mayoría de los arquitectos, alejándolos al mismo tiempo de lo humano individual y de lo social colectivo.

7. La arquitectura, mientras ha permanecido desligada del urbanismo, no ha podido resolver los problemas básicos de las ciudades modernas. En la Argentina, estos problemas no han sido todavía planteados.

8. El arquitecto, agobiado por la búsqueda de soluciones técnicas y falto de un verdadero concepto artístico, se ha separado cada vez más del contacto con las otras artes plásticas, cuya libertad e inquietud se han traducido en una serie escalonada de movimientos, a los que la arquitectura ha sido casi ajena en absoluto.

9. La libertad completa que ha permitido a la pintura llegar hasta el surrealismo, denunciando verdades establecidas y planteando problemas psicológicos, no ha sido comprendida por el arquitecto esclavo de su formación.

10. La arquitectura funcional, con todos sus prejuicios estéticos e intransigencia pueril, llegó –por incompreensión del espíritu de la expresión *machine à habiter* y por el desconocimiento consciente de la psicología individual– a soluciones intelectuales y deshumanizadas.

11. El panorama actual de la arquitectura nos muestra el establecimiento de normas y sistemas que son la antítesis del espíritu de lucha de maestros como Wright, Gaudí, Eiffel, Perret, Le Corbusier...

\* Antonio Bonet, Jorge Ferreri Hardoy, Juan Kurchan, “Voluntad y acción”, *Austral*, número 1, 1939, páginas 2-3; edición facsímil en Fernando Álvarez, Jordi Roig, *Bonet Castellana* (Barcelona: Edicions UPC / Santa & Cole, 1999), páginas 174-175.

se encuentra su hoy ya famoso sillón de baqueta, extraño y bello, con algo de paraguas del revés, pero cómodo para la intimidad diaria, junto a la mesa de mármol o jaspe, como laja caída de la luna. Piel de vacas y de toros tienden sus mapas por los pisos. Cortinas amarillas envuelven a ciertas horas el ambiente en una penumbra dorada. Maderas, cueros, gamuzas, piedras y cristales. Un lugar sobrio, una riqueza de color, de formas múltiples, a base de elementos puros, sin recurrir al artificio del adorno superfluo, sin justificación alguna. Todo, tanto en el interior como afuera de la 'Solana', obedece a una nueva armonía, a un nuevo orden, tocados de gracia y de humana temperatura, distantes de esas heladas y pobres rigideces que para muchos es hoy el 'estilo moderno'. La clara retina luminosa de Antonio Bonet, su escondida pasión llena de ritmo ágil, de perfil, de alegría, estaban destinadas a encontrar, y en plena juventud, un lugar como este de Punta Ballena capaz de poner en movimiento todas sus heredadas transparencias de arquitecto del Mediterráneo.

Mas la hazaña, quizás por realizada junto al mar, ha tenido también su gusto amargo. Incomprensiones, impaciencias por resultados que sólo el tiempo puede conceder, toda una lucha sorda de intereses ramificados, no supieron dejar de afilarse las uñas contra el magno proyecto. Pero su primer paso fue plenamente victorioso. Atravesando el viejo bosque Lussich, a través de los nuevos caminos abiertos por Bonet, se encuentra la 'Solana del Mar'. Antonio Bonet firma ya para siempre en uno de sus muros. Delante, brotando de la arena hoy verdeada, sube hacia las estrellas, frente al océano, el mástil de un navío. Aunque no lo veáis, el nombre de Bonet también ondea en su bandera.

## Homenaje

*A ti, arquitecto de la luz, tocado  
del soplo de la mar grecolatina;  
mano que eleva, frente que origina  
la gracia en el azul ilimitado.*

*Por ti otra vez el cielo fue creado,  
por ti el oscuro bosque se ilumina.  
Canta tu arquitectura cristalina  
sobre el espacio más deshabitado.*

*Te espera el sol, el aire anda impaciente  
del campo a la ciudad, y el hombre siente  
morirse de dolor en la mirada.*

*El arquitecto puede hacer la rosa  
y con el sol la vida más dichosa,  
en luz, en luz, en luz edificada.*



## Luis Barragán

Luis Barragán nació en Guadalajara (Jalisco) en 1902 y murió en México, D.F. en 1988. Miembro de una próspera familia de hacendados, durante su infancia pasaba prolongadas estancias en el campo. Las imágenes del entorno rural mexicano se reflejarían después en sus obras. En un viaje a Europa al finalizar sus estudios, conoció de primera mano las culturas mediterráneas, tanto cristianas como musulmanas. La mezcla de todas estas referencias proporcionó a Barragán un estilo muy personal y le que hizo ser uno de los primeros arquitectos latinoamericanos en alcanzar un reconocimiento mundial, primero con la organización de una muestra sobre su obra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1976) y poco después con la obtención del premio Pritzker (1980).



6.1. Casa Barragán. Tacubaya, México, D.F., 1947-1948.

## Luis Barragán Caleidoscopio de culturas

*Casa Barragán, Tacubaya, México, D.F., 1947-1948*

*Lourdes Cruz*

A lo largo de la historia han existido arquitectos que han marcado, con su pensamiento o con su obra, nuevos rumbos, porque se atrevieron a proponer otro camino en la manera de concebir la arquitectura en su momento y lugar geográfico. Entre los pocos que lo han conseguido se cuenta el arquitecto mexicano Luis Barragán.

Barragán nació en la ciudad de Guadalajara (Jalisco) el 9 de marzo de 1902, en el seno de una familia acomodada que tenía varias propiedades en la sierra del Tigre. De ellas, la Hacienda de Corrales le dejó una profunda huella por su arquitectura, sus paisajes y la posibilidad de disfrutar de la monta a caballo, que ejerció desde pequeño. Estudió en la Escuela Libre de Ingeniería, donde se tituló el 13 de diciembre de 1923. Aunque hizo estudios complementarios de arquitectura, no logró obtener este título.

Al salir de la universidad hizo un viaje de placer de más de un año por Europa, donde conoció el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, en 1925; pero lo que más le impactó fue conocer los jardines de Ferdinand Bac a través de algunas publicaciones. Posteriormente realizó otros viajes a las costas del Mediterráneo, España, Marruecos y Nueva York.

Se consideran tres etapas a lo largo de la trayectoria profesional de Barragán: la primera es la que abarca sus obras en Guadalajara, donde mantuvo un acercamiento a la cultura local; la segunda, ya establecido en la ciudad de México, se extiende desde mediados de los años 1930 hasta mediados de los 1940 aproximadamente, cuando construyó casas y apartamentos funcionalistas cercanos al lenguaje de Le Corbusier; y en la última etapa, fusionó sus experiencias e influencias y obtuvo fama internacional, a propósito de la exposición que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) hizo de su obra en 1976, compilada en una publicación de Emilio Ambasz. Ese mismo año su país le otorgó el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

Barragán es el resultado de la suma de su formación como ingeniero, de la experiencia constructiva adquirida en su etapa funcionalista, de su apego a lo tradicional y su comprensión de lo que veía en las plazas y los mercados de los pueblos, de su admiración por la arquitectura conventual, de su afición por los ranchos mexicanos, y de su emoción por los materiales y colores populares que conoció desde niño. Del mismo modo, resultó determinante



6.4. Casa Barragán,  
Tacubaya, México,  
D.F., 1947-1948.

### Los textos de Luis Barragán

Barragán no fue un arquitecto que escribiese activamente en revistas de arquitectura, ni participó en debates o congresos; sólo se conocen escasos escritos, compilados y publicados hace algunos años por Antonio Riggen,<sup>3</sup> junto a varios textos desconocidos hasta ese momento que el autor recopiló en archivos. Algunos de estos escritos se habían dado a conocer en los múltiples libros y artículos publicados sobre este arquitecto.<sup>4</sup> El discurso que dio cuando se le otorgó el premio Pritzker en 1980 se convirtió en el sustrato de su pensamiento sobre el significado de su arquitectura; sin embargo, han resultado de gran valor las entrevistas y las cartas que se dieron a conocer, porque nos mostraron facetas desconocidas de su personalidad. Barragán no trató de dejar un legado escrito, ni una teoría que explicara su quehacer; no obstante, con lo poco que dijo o escribió se comprenden sus orígenes, sus apegos y sus incertidumbres; pero siempre existirá el sentimiento de que Barragán fue cauto y guardó para sí su vida privada.

3. Antonio Riggen (edición), *Luis Barragán: escritos y conversaciones* (Madrid: El Croquis Editorial, 2000).

4. Véase el libro de Louise Noelle, *Luis Barragán: búsqueda y creatividad*, (México, D.F.: UNAM, 2004).

# La belleza de la arquitectura

Luis Barragán

## Discurso de aceptación del premio Pritzker 1980\*

Deseo dejar constancia de mi respeto y admiración por el pueblo norteamericano, gran Mecenas de las ciencias y de las artes, y que, sin encerrarse dentro de los límites de sus fronteras, las trascendió para distinguir de manera tan honrosa y generosa, en este caso, a un hijo de México. Tengo plena consciencia, por tanto, de que el premio que se me otorga es un acto de reconocimiento de la universalidad de la cultura y, en particular, de la cultura de mi patria.

Pero como nunca nadie debe todo sólo a sí mismo, sería mezquino no recordar en este momento la colaboración, la ayuda y el estímulo que he recibido a lo largo de mi vida por parte de colegas, dibujantes, fotógrafos, escritores, periodistas y amigos personales que han tenido la bondad de interesarse en mis trabajos.

Quisiera avalarme de esta ocasión para presentar ante ustedes algunos pensamientos, algunos recuerdos e impresiones que, en su conjunto, expresen la ideología que sustenta mi trabajo. A este respecto ya se anticipó —aunque con excesiva generosidad— el señor Jay A. Pritzker cuando explicó a la prensa que se me había concedido el premio por considerar que me he dedicado a la arquitectura «como un acto sublime de la imaginación poética». En mí se premia, entonces, a todo aquel que ha sido tocado por la belleza.

En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones dedicadas a la arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro. Todas ellas han encontrado amorosa acogida en mi alma, y si estoy lejos de pretender haberles hecho plena justicia en mi obra, no por eso han dejado de ser mi faro.

*Religión y mito.* ¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico? Sin lo uno ni lo otro no habría pirámides de Egipto, ni las nuestras mexicanas; no habría templos griegos ni catedrales góticas, ni los asombros maravillosos que nos dejó el Renacimiento y la Edad Barroca.

En otro campo, tampoco se habrían desarrollado las danzas rituales de los mal llamados pueblos primitivos, ni el inagotable tesoro artístico de la sensibilidad popular de todas las naciones de la tierra. Sin el afán de Dios nuestro planeta sería un yermo de fealdad. «En el arte de todos los tiempos, y de todos los pueblos,

\* Redactado y firmado en México, D.F., entre los meses de abril y mayo de 1980; presentado en Dumbarton Oaks, Estados Unidos, el 3 de junio; reproducido en Antonio Riggen (edición), *Luis Barragán: escritos y conversaciones* (Madrid: El Croquis, 2000), páginas 58-61.

tiene un muro o columna rosa que no sostiene nada. Es una pieza de color situada en el agua –por placer– para traer luz al espacio y mejorar su proporción general.

*¿Cómo llegó usted a los colores de la casa Gilardi?*

Los colores los tomé de una pintura de Chucho Reyes. Ahora se la enseñaré: es un gallo. De ahí salieron el magenta y el azul turquesa.

Chucho Reyes tenía un excelente ojo para el color. Dedicó su vida a las cosas bellas. No entendía de planos, pero me ayudó con el color. El color de los mercados mexicanos... el color de los dulces mexicanos... de las golosinas... la belleza de un gallo.

Colocamos los colores para la casa Gilardi pintando grandes cartulinas en mi casa, recargándolas una tras otra en las paredes, moviéndolas de lugar, jugando con ellas hasta que decidimos los colores exactos.

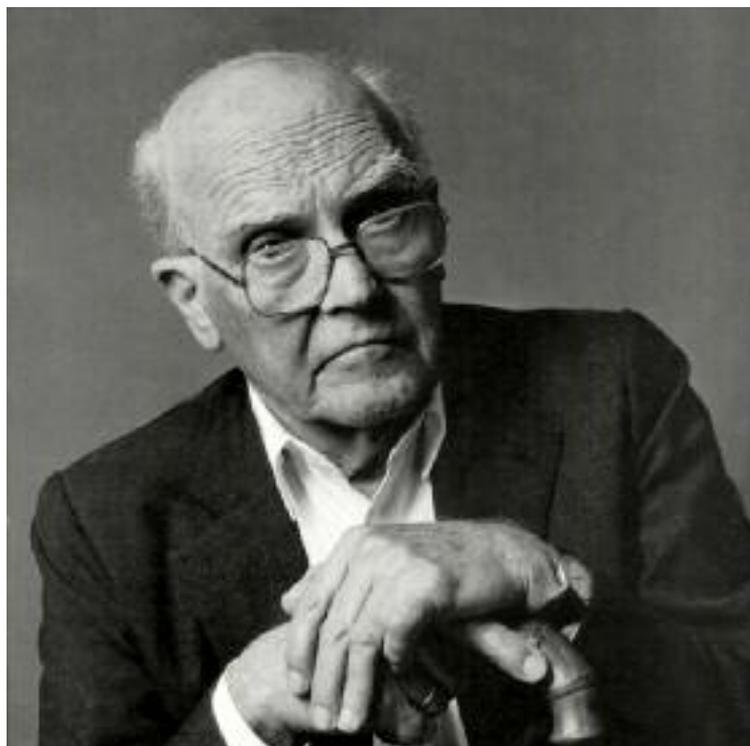
*¿Qué es para usted la buena arquitectura?*

La base para una buena arquitectura es que sea bella. Muchos se preocupan de las soluciones físicas, pero no de la belleza. En la arquitectura de los pueblos siempre existe la belleza. Es espontaneidad pura. La belleza también se encuentra en la arquitectura sin arquitectos. Pero los arquitectos tienen que ir a buscarla y encontrar su toque mágico. Uno nace con cierto sentido estético, pero ha de cultivarlo, al igual que lo hacen un pintor o un escultor.

Mi trabajo ha sido siempre cuidadosamente pensado y meditado. No sale de mi mente con facilidad. No son edificaciones sencillas. Pero nunca me he decepcionado de lo que he hecho. Aún me gusta todo. [...]

**1950-1960**





## **Eladio Dieste**

Eladio Dieste nació en Artigas (Uruguay) en 1917 y murió en Montevideo en 2000. Titulado en la Facultad de Ingeniería de Montevideo, durante su trayectoria trabajó como profesor, consultor y empresario de obras. Dieste utilizó el ladrillo para la creación de superficies curvas muy livianas, donde las piezas se trababan con armadura de acero y un mínimo de hormigón. Con ello consiguió diseñar láminas muy esbeltas, capaces de soportar las cargas que reciben gracias a su forma y no a su masa, lo que supone un gran ahorro en materiales. Sus logros obtuvieron una gran difusión a escala local, regional y mundial, y obtuvo diversos reconocimientos internacionales a lo largo de su carrera, como el premio Félix Candela en 2005.



7.1. Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, 1958-1960.

# Eladio Dieste

## El orden del mundo

*Iglesia del Cristo Obrero, Atlántida, 1952, 1958-1960*

Nery González

En julio de 2004, el diario *El País* de Montevideo dedicó un número especial de su suplemento cultural al pensamiento y la obra de Eladio Dieste, con aportaciones de personalidades extranjeras de reconocido prestigio. La convocatoria generó una fervorosa unanimidad de opiniones, que difería de cierta inercia local expresada hasta la fecha, pero se mostraba en sintonía con la relación bien documentada de obras y escritos que ya contenían numerosas publicaciones de amplia difusión en el ámbito académico internacional. Ese balance pronto se vio acrecentado por nuevos y rigurosos emprendimientos editoriales; y tanto se ha extendido la alta valoración de Dieste como ‘maestro’ de arquitectos e ingenieros, que actualmente la UNESCO se está planteando la inclusión de sus mejores edificios en la lista del Patrimonio Mundial.

En ese contexto podría resultar ocioso reiterar apreciaciones bien fundadas, pero conviene no obviar un riesgo que sobrevuela la amplia bibliografía existente: el de sobredimensionar el impacto formal de sus obras, y desdibujar en cambio su sólida base científica y su condición de inventor de nuevas técnicas constructivas, cuestiones que fueron la base insoslayable de sus mayores logros y han abierto inmensas oportunidades de futuro.<sup>1</sup> La consecuencia es una trama con muchos hilos sueltos, unos hilos que conviene volver a atar para valorar en toda su importancia un pensamiento indisoluble de una filosofía de vida donde el humanismo socialcristiano y el pensamiento científico se dan la mano, y una obra enraizada en prácticas y valores propios de su entorno que, a su vez, se muestra en sintonía con corrientes poderosas que atravesaron el imaginario del siglo xx, desde Gaudí a Le Corbusier. Varios episodios pautan ese proceso.

Antonio Bonet, colaborador de Le Corbusier y ‘puente’ entre la vanguardia europea y la arquitectura de ambas orillas del Plata, emigró a Buenos Aires en 1938 y, entre 1945 y 1948, estuvo en Uruguay para proyectar la urbanización de Portezuelo y construir, entre otras, dos obras paradigmáticas: el ‘parador’ Solana del Mar y la casa de la familia Berlingieri. En la primera, el hormigón armado es el gran protagonista, trabajado con el mismo esmero que en las casas de Martínez (Buenos Aires), proyectadas en 1942 con una solución de bóvedas de cubierta sin vínculo con la tradición catalana. Seguramente, Bonet habría optado por una solución similar para la casa Berlingieri, pero allí el joven Dieste tuvo una

1. Véase Juan Grompone, “Eladio Dieste, maestro de la Ingeniería” (2011, accesible en: [www.grompone.org/inditos/ciencia\\_y\\_tecnologia/Dieste.pdf](http://www.grompone.org/inditos/ciencia_y_tecnologia/Dieste.pdf); fecha de acceso: 07.02.2015).



7.4. Fachada e interior de la iglesia del Cristo Obrero, 1958-1960.

Ya antes de esta iglesia, con el apoyo de otros arquitectos que también confiaron en la viabilidad de sus invenciones, pudieron concretarse las primeras cubiertas con bóvedas *gausas* de gran porte, lo que facilitó en el transcurso de los años 1960 la materialización de las soluciones ‘mágicas’ de las bóvedas autoportantes. Y así siguieron construyéndose ‘templos’ laicos del trabajo y la vida cotidiana. Unos resultados tan notables alentaron el sentimiento no sólo de haber logrado «una adecuación más ajustada a las leyes que rigen la materia en equilibrio», sino de estar obrando en sintonía «con el orden profundo del mundo» y tal vez aportando «un atisbo de ese inasible misterio que es el universo». Para Dieste, un hombre de fe, construir era un compromiso ético y una forma de dar testimonio de ese anhelado «orden profundo». A esas convicciones se mantuvo fiel toda su vida, y fueron la brújula que orientó su camino.

En la iglesia del Cristo Obrero está su huella mayor, pero esa voluntad de insertarse con modestia y economía en el anhelado ‘orden del mundo’ está presente incluso en la más humilde de sus obras. He aquí un espejo en cual mirarse –no sólo arquitectos y constructores– en estos tiempos inciertos de ‘posmodernidad’.

## Forma y lenguaje

*Eladio Dieste*

### Bóveda nervada de ladrillos ‘de espejo’ \*

Una solución para techos que puede ser técnicamente interesante, por su facilidad de ejecución y su economía, es la que llamo, por lo menos provisoriamente, con el título de esta nota.

En la construcción tradicional de bóvedas de mampostería, la necesidad de hacer que para todas las hipótesis de carga la línea de presiones sea tal que las verificaciones de las distintas secciones a la presoflexión den valores menores que la tensión admisible, obliga a aumentar los espesores, con lo que se tienen varios inconvenientes: gasto grande de material, grandes empujes, etcétera.

Una solución muy interesante de la que tengo noticia es la que constituyen las bóvedas ‘a la catalana’, construidas también con ladrillos ‘de espejo’. Se me ha informado de que en nuestro país han sido construidas por artesanos catalanes y de esta manera cúpulas de gran luz, pero en lo que se refiere a bóvedas de cañón (cilíndricas) no sé que se haya ido a luces mayores de 4 metros.

El sistema constructivo que quiero describir aquí consiste en disponer en el sentido de la directriz de la superficie cilíndrica de la bóveda y cada 25 centímetros (o sea, entre ladrillo y ladrillo), un pequeño nervio de mortero de arena y cemento portland con una armadura de dos varillas de acero. En el caso en que la bóveda descargue en muros de mampostería, ésta lleva la componente vertical de los esfuerzos en los arranques, transmitida por una carrera de hormigón armado que absorbe además los empujes, con lo que trabaja como viga sometida a esfuerzos horizontales entre apoyos constituidos por tensores. En el caso en que el apoyo de la bóveda deba salvar vanos, dicho apoyo debe dimensionarse como viga que soporta las dos componentes, vertical y horizontal, de la reacción total en el apoyo.

Las sollicitaciones que deben tenerse en cuenta son el peso propio y la posible carga accidental. Se ha demostrado que el viento produce succiones en las bóvedas rebajadas y que la entidad de éstas no es importante frente al peso propio. Si bien es cierto que estas succiones no son uniformes en todo el ancho de la bóveda, son pequeñas las disimetrías de carga que producen.

En los casos que hemos tenido que encarar, era constante el peso por metro cuadrado de superficie de bóveda; o sea, que la línea de presiones coincidirá con la directriz media de la bóveda

\* Extracto del artículo homónimo publicado en la *Revista de Ingeniería*, Órgano Oficial de la Asociación de Ingenieros del Uruguay, número 143, septiembre 1947, páginas 510-512.

eficaz, sin mostrar la menor conciencia de lo que se nos enriquecería la vida si se expresaran las complejas funciones de lo que hacemos, y también si fuera legible su función principal. [...] Si la expresividad de la densidad de lo humano se extendiera a todo lo que vemos, se nos enriquecería la vida, y sería incomparablemente mayor su calidad: el arte no estaría confinado en los museos, viviría en la calle.

La expresión, para ser auténtica, no puede –como ya dijimos– ser gratuita: un primer fundamento es la coherencia de lo que construimos con su capacidad resistente, por eso es natural que adecuemos lo construido a los esfuerzos a que va a estar sometido. Es lo que hace la naturaleza en un milenario y sutilísimo proceso de ajuste de la forma a la función. Pero es evidente que este ajuste, hecho por el hombre, no siempre supone economía, por lo menos de acuerdo con un análisis primario. [...]

Las consideraciones anteriores se refieren a cosas obvias que nos resultan claras en cuanto imaginamos una obra y lo que en ella haya de suceder, pero apenas rozan la respuesta de los interrogantes últimos de la vida a los que, conscientemente o no, buscamos dar respuesta con nuestro trabajo. Esa respuesta es plena en aquellos casos en que el alma queda en suspenso transportada por el viento de la belleza de las grandes construcciones del pasado o del presente. Esas obras nos conmueven y atraen –como ya dijimos– no sólo por sus dimensiones, su audacia o su finura constructiva, sino porque resultan misteriosamente expresivas y parecen abrirnos una suerte de camino interminable de comprensión y comunión con el mundo. Para que esto suceda no debe haber nada gratuito o descuidado; al contrario, nuestro espíritu debe percibir en ellas una adecuación sutil de lo construido a las leyes que rigen la materia en equilibrio, lo que implica una actitud de respeto y reverencia frente al prójimo y frente a lo real. Nada de descuido y despilfarro: sólo así se llega a conseguir lo que llamábamos economía en un sentido cósmico, que supone acuerdo con ese insaciable misterio que es el universo. [...]

Lo que descubre la lucha y el desvelo por hacer bien nuestro trabajo es que hay un profundo acuerdo entre lo verdaderamente racional y eficaz, y la belleza, o por lo menos que son como el primer e indispensable escalón para lograrla; y la belleza es el mensaje con el cual el misterio del universo se nos manifiesta, súbitamente cuando es muy vivo, en un cielo estrellado, en el mar inmenso, en el vuelo de un pájaro... Pero también en la obra del hombre cuando llega a ser arte, que es cuando consigue, como en un relámpago de visión, mostrar la comunión de nuestro ser con el misterio del mundo y desencadenar entonces el verdadero acto de amor que el sentir esa comunión nos provoca, tan vivo y sorprendente como cuando, levantando la vista una noche clara, sentimos que estamos hechos con la carne lejana de las estrellas.



## **Mario Roberto Álvarez**

Mario Roberto Álvarez nació y murió en Buenos Aires (1913-2011). Estudiante muy aplicado, recibió varios premios antes de titularse en 1936 con Medalla de Oro. Después de diez años como arquitecto independiente, fundó el estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados (MRAyA), junto a otros profesionales destacados como Leonardo Kopiloff, Macedonio Óscar Ruiz y Carlos Ramos. Con una actividad destacada en el ámbito de los certámenes, obtuvo el primer puesto en el Concurso Internacional de Urbanismo de Osaka (2003). Fue miembro activo de distintas instituciones argentinas vinculadas a la profesión, doctor honoris causa de varias universidades y miembro de honor de la Academia Nacional de Bellas Artes (1993) y la Academia Nacional de Ciencias (1996).



8.1. Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1953-1956.

# Mario Roberto Álvarez

## Modernidad disciplinada

*Teatro General San Martín, Buenos Aires, 1953-1956*

Patricia Méndez

Puntualidad obstinada, minuciosidad extrema, tenacidad casi espartana e integridad en las decisiones fueron algunas de las características más marcadas de la personalidad de Mario Roberto Álvarez, pero también los ingredientes constantes en su arquitectura. Además, una brillante trayectoria que se alarga más de siete décadas durante el siglo xx señala a este arquitecto como un vértice ineludible para el estudio de la historia de la arquitectura argentina. Dentro de la vanguardia moderna, iniciada por Alberto Prebisch y compartida por otros profesionales de calidad singular, a Álvarez le corresponde haber sido el artífice de un sinnúmero de obras de lenguaje racional que estuvieron firmadas con una impronta indeleble: simplificar lo complejo, alcanzar la máxima eficiencia y perdurar más allá de toda moda.<sup>1</sup>

Bajo estos parámetros, su filosofía proyectual se vio materializada con la construcción del Teatro General San Martín, una obra que, a juicio de su autor y de la crítica, resulta paradigmática no sólo por su envergadura y por la complejidad en su composición, sino también por su propuesta de arquitectura renovada, que se consideró muy adelantada para la época, ya que incluía una intervención bastante arriesgada que quebraba la trama urbana de esa zona tradicional de Buenos Aires.<sup>2</sup>

El proyecto, desarrollado junto con Macedonio Óscar Ruiz entre 1953 y 1956, debía resolver un programa heterogéneo en un área muy competitiva e instalarse en un terreno entre medianeras que encorsetaba, a priori, toda posibilidad de 'vuelo' proyectual.<sup>3</sup> Sin embargo, el equipo se propuso atravesar la manzana y dispusieron en la parcela una serie de volúmenes apilados, a modo de *jenga*, que combinaban muros, vidrios y acero de manera que los espacios internos se entrelazaban al tiempo que se diferenciaban de cara a los usuarios. Precisamente en estos gestos (de despliegue de volúmenes en el exterior y de enlace de usos funcionales en el interior) es donde radican las mayores virtudes del edificio.

El conjunto se organizó en torno a las cuatro grandes áreas funcionales del complejo cultural: la de espectáculos propiamente dichos (una sala de comedia con escenario y anexos, adaptables a otros usos, una sala de cámara y un microcine), la escuela de arte dramático con ámbitos de apoyo (camerinos, talleres, depósitos y oficinas), las dependencias gubernamentales y los espacios destinados a exposiciones, estacionamiento y confiterías. Todos ellos

1. La mayor parte de la producción del estudio de arquitectura fundado por Mario Roberto Álvarez (conocido con las siglas MRAYA) se concentra geográficamente en el ámbito de Buenos Aires y su entorno más inmediato.

2. Actualmente funciona bajo la denominación de 'Complejo Teatral de Buenos Aires' y continúa siendo administrado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (GCABA).

3. La avenida Corrientes históricamente ha destacado por concentrar ámbitos para el espectáculo; por entonces ya existían otras diez salas teatrales instaladas en setecientos metros a la redonda.



la de la empresa IBM en el barrio de Catalinas Norte (1977-1978); o el edificio Banco Río (1977-1983), que aparece recortado detrás del muro cabecero de la catedral metropolitana. La relación de programas de vivienda, tanto en el caso de las unifamiliares (figura 8.4) como en las desarrolladas en altura, es muy extenso, pero cabe citar la torre situada en la esquina de Posadas y Schiaffino (1957-1959; figura 8.3 derecha) o la denominada 'Panedile' (1964) que, como otros de sus edificios, recogen los deslices que Álvarez tuvo hacia la arquitectura tradicional de cada momento. En ocasiones, rehundía los accesos hacia el corazón de la manzana, con lo que provocaba la entrada de las aceras al interior de la parcela a través de plazas peatonales. Otras veces creaba basamentos que amortiguaban la altura de los volúmenes o, mejor aún, economizaba recursos funcionales al disponer niveles intermedios en las circulaciones verticales.

A pesar del tiempo transcurrido, incluso sus primeros proyectos aún siguen reflejando fielmente su doctrina, una doctrina que careció de impedimentos tecnológicos en el momento de su realización, que no escatimó libertad proyectual en los diseños, y que, al fin y al cabo, dio cabida en la profesión a las otras artes.

En definitiva, mantener la búsqueda continua del rendimiento espacial anhelado y el abrazo al racionalismo, como actitud propia frente a la arquitectura, no constituyó un problema ni un esfuerzo para un espíritu como el de Mario Roberto Álvarez. Más bien fue su credo profesional, basado en una actitud íntegra: nada más, y nada menos, que hacer simple la arquitectura moderna.<sup>5</sup>

8.4. *Casa Schneider, San Isidro, Buenos Aires, 1977.*

5. Véase el número 80-81 de la revista *Summa* (Buenos Aires), septiembre de 1974.

## En busca de la perfección\*

Mario Roberto  
Álvarez

### *Arquitectura, por elección y por convicción*

[...] de chico siempre me dio por hacer cosas con volumen. Me acuerdo de [Charles] Lindberg cuando cruzó el Atlántico: con palos de escoba hice el fuselaje de un avión; cortándolos realicé las ruedas; con tachuelas hice todo lo que era parte visible del motor, con cajas de habano las alas. [...] Y así siempre realizaba cosas con volumen; con cierta habilidad [...] como tenía muy buenas notas [...], todo el mundo me recomendaba que siguiera medicina, abogacía, ingeniería, pero nadie decía que siguiera arquitectura. Yo preguntaba por qué no arquitectura... «Bueno, porque vos te llamás Álvarez...». [...] Y mi madre, a quien le debo tanto [...] en un momento me dijo: «No Mario, no hay porvenir en eso. Estudiá algo que te guste, pero...». Le contesté que de todos modos estudiaría arquitectura, que si bien no tenía ni esto, ni esto, ni esto, me gustaba. Le dije que prefería ser el dibujante, el asociado o el habilitado de un arquitecto a quien yo admirara y no en cambio un exitoso profesional de algo que no me gustaba. [...] y entré a la Facultad, sabiendo que tenía que trabajar de escribiente por la mañana, de siete a trece, en el colegio donde había estudiado, y ganar los 69 pesos que le daba a mi madre para que mis hermanos no tuvieran que trabajar.

\* Selección de párrafos tomados del libro de Ana de Brea y Tomás Dagnino, *Señores arquitectos: diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa* (Buenos Aires: UBROC, 1999); Patricia Méndez ha agrupado estos pasajes en unidades temáticas, por lo que el orden de su aparición aquí no coincide necesariamente con el de la publicación original; suyas son las notas siguientes.

1. Le Corbusier ya había estado antes en Buenos Aires, en 1929, invitado por la Asociación Amigos del Arte, y había pronunciado ocho conferencias.

2. Perret visitó Buenos Aires durante la primera mitad de 1936 para impartir una serie de conferencias en la Sociedad Central de Arquitectos.

### *Militante y estudiante*

Fui secretario del Centro de Estudiantes, dos veces su presidente, y después delegado estudiantil universitario. [...] En aquella época luché mucho. [...] La cuestión es que estando ahí en el Centro, queríamos traer siempre gente importante. Quise hacerlo con [Roberto] Burle Marx y dijeron que no porque era comunista. Quise traer por segunda vez a Le Corbusier<sup>1</sup> y me respondieron que no porque las obras las teníamos que hacer nosotros y no otros. Quise traer a [Oscar] Niemeyer y me dijeron que no porque también era *zurdo*. Pero con [Hernán] Lavalle Cobo conseguimos traer a [Auguste] Perret,<sup>2</sup> de quien aprendí muchísimas cosas. Dio algo así como seis o siete charlas magistrales [...] aprendí mucho de él; mucho de ello lo repito siempre. Recuerdo que me ofreció trabajar con él si alguna vez iba a Europa. Cuando obtuve la beca [Ader], en lugar de hacer como [Juan] Kurchan y [Jorge] Ferrari Hardoy –que eligieron estar con Le Corbusier–, preferí no ir con ninguno específicamente. No quería ser un *perretsito*, ni un *lecorbu-*

que 3,50 metros de desnivel, de manera que puede haber un petiso, [o] un señor alto, y las visuales son perfectas, a menos que haya de espectadora –como era habitual en esa época– una señora con sombrero, de ésas que no se lo quitaban.

Empecé estudiando todo lo que se había hecho en el mundo: no sólo lo griego y lo romano, sino todo lo que se había realizado en teatros, e inclusive, concursos de obras hechas y presentaciones de obras no realizadas. [...] Preferí quedarme acá y desasnarme durante un tiempo, aprendiendo todo lo hecho y sacando después conclusiones. Es decir: no me senté a proyectar, me senté a estudiar. El desasne vino por lo hecho, y cometí el error –tal vez porque alguna vez me han clasificado como izquierdista– de no poner palcos, porque el palco es toda una segunda representación donde todo el mundo mira a los otros para ver cómo están o no vestidos, y me inspiré en un teatro sueco, en Malmö, que no los tiene.



## **Claudio Caveri**

Claudio Caveri nació en Buenos Aires en 1928 y murió en Trujui en 2011. Como su padre, estudió arquitectura y obtuvo su título en 1950. Tras el derrocamiento de Perón (1955) comenzó a dar clases de Introducción a la Arquitectura y Composición, aunque su experiencia académica duró poco por desacuerdos con el nuevo régimen. Durante esos años, en colaboración con Eduardo Ellis, proyectó algunas de sus obras más conocidas, como la iglesia de Nuestra Señora de Fátima, inicio del movimiento Casas Blancas. Con fuertes convicciones cristianas y sociales, a finales de los años 1950 creó la Comunidad Tierra en Moreno. Allí trabajó como arquitecto, albañil y carpintero. En 2002 recibió el Premio a la Trayectoria Artística del Fondo Nacional de las Artes.



9.1. Claudio Caveri y Eduardo Ellis, iglesia de Nuestra Señora de Fátima, Buenos Aires, 1956-1957.

# Claudio Caveri

## La espiral latinoamericana

*Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, Buenos Aires, 1956-1957*

Eduardo  
Maestripieri

La reflexión es inherente a la tarea del arquitecto contemporáneo. En mayor o menor medida, todo creador pondera su trabajo y se pregunta por su significado. A lo largo de su trayectoria, Claudio Caveri no dejó nunca de cuestionarse todo lo que fuera relevante a su compromiso con la vida y la arquitectura: «La arquitectura es una de las actividades del hombre que nos permite, a través de sus realizaciones, acceder al sentido de lo real.» Enunciada en su primer libro, *El hombre a través de la arquitectura*, esta afirmación define la posición que adoptaría en su proyecto de vida: «El camino de la arquitectura está en servir de imagen a nuevas formas de vida que hagan más posible y real ese deseo que late en el corazón del hombre por lograr la síntesis en la unidad.»<sup>1</sup>

Desde la arquitectura, Caveri extendía sus búsquedas hacia campos que trascienden el marco de su propia formación como arquitecto, para involucrarse como hombre, como persona que crea y obra en comunidad, en la percepción de una gestación en común unión, enraizado en un suelo, en una cultura. En el prólogo de su segundo libro, *Los sistemas sociales a través de la arquitectura*, elaborado a lo largo de casi una década, enunciaba su programa intelectual: «Para construir nuestro propio proyecto histórico, como argentinos y latinoamericanos, es necesario intentar una comprensión global de las culturas que han incidido e inciden sobre nuestra realidad. De este proyecto histórico depende nuestro futuro y el futuro de eso que llamamos arquitectura.»<sup>2</sup>

Los libros de Caveri resultan didácticos, concisos, revulsivos, ‘mestizos’ y directos. Lo mismo sucede con su arquitectura: buscaba sorprender y provocar renunciando a lo conocido y establecido: «la verdad, para nosotros, no está en el pensamiento, no está en la objetividad; la verdad es un atributo de la realidad, por más pobre, callada, aculturada, oprimida y marginada que sea.»<sup>3</sup> En la construcción de su pensamiento siempre hay algo que nos provoca sorpresa y rechazo. No era complaciente; su habilidad para cuestionar lo aceptado y naturalizado, y su forma de comprender el mundo que le rodeaba, provocaban curiosidad y fascinación.

En su trayectoria convergieron creencias religiosas, búsquedas filosóficas y convicciones políticas que impiden aislar las diferentes etapas de su itinerario material, intelectual y espiritual con su manera de obrar, sentir y pensar como arquitecto. Por esto, resulta imprescindible rastrear los encuentros y los vínculos tempranos

1. Claudio Caveri, *El hombre a través de la arquitectura* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1967), páginas 37 y 135.

2. Claudio Caveri, *Los sistemas sociales a través de la arquitectura: organización popular y arquitectura latinoamericana* (Buenos Aires: Cooperativa Tierra, 1976), página 9.

3. *Ibidem*, página 14.



9.3. *Comunidad Tierra, Trujui, afueras de Buenos Aires, 1958.*

Desde la semilla sembrada en la iglesia de Fátima, el camino recorrido por Caveri generó «una espiral que se dilata y se expande» en una explosión divergente de reflexión y creación. Estos entrelazamientos y estas experiencias compartidas, algunas de ellas con su hijo Esteban, le permitieron integrar la vida, el pensamiento y la obra. No se pueden desvincular sus realizaciones de la saga de ‘las casas blancas’ y de las experiencias sociales utópicas que algunas comunidades laicas y cristianas intentaron poner en práctica en la década de 1960. La Comunidad Tierra (figura 9.3) fue al mismo tiempo la manifestación de una plenitud y una carencia que suscitó en Caveri el trabajoso camino del arraigo, de echar raíces, de hacer cultura, de abrirse al mundo y aportar uno de sus trabajos más trascendentes: crear un proyecto educativo en Trujui, su lugar en el mundo. En ese suelo, en esa ‘Tierra’ de convivencia comunitaria, Caveri, junto a su esposa, completó su propósito de vida con las escuelas locales.

El padre Moreno y Claudio Caveri se encontraron por última vez, para cerrar así un círculo de fraternidad creativa, en el proyecto de una nueva iglesia: una pequeña capilla en la ciudad de Maschwitz, que completa Irenaika, un centro asistencial, de formación y promoción integral de la persona humana. En su último libro, Caveri hacía un examen de su obra y pensamiento mediante la unión de sus reflexiones con didácticas grafías y montajes. En una consideración final, volvía a instalarse en el presente vivo de su existencia que «requiere un rito de pasaje que le permita dejar su afán inquieto para quedar disponible para vivir en la mirada y el sentido». Esta compleja y vital trayectoria terminaría en la obra de Maschwitz al transformar la nueva Fátima en una espiral, «y como todas las espirales, abierta al tiempo y al futuro».<sup>6</sup>

6. Claudio Caveri, *Y América qué: balance entre el ser y el estar como destino del hacer americano y el reflejo en su arquitectura* (Buenos Aires: SynTaxis, 2006), página 177.

## Mirar desde aquí

*Claudio Caveri*

### El hombre a través de la arquitectura\*

La arquitectura es una de las actividades del hombre que nos permite, a través de sus realizaciones, acceder al sentido de lo real. Para aclarar, encontrar las raíces y tendencias de nuestra época, se nos hace necesaria una rápida mirada retrospectiva.

Un hombre semidesnudo, después de dejar sus ropas a los pies de su padre, salió alegremente cantando en lengua francesa: se trataba de un hombre que vio la realidad con nuevos ojos, que la amó entrañablemente, que la vivió y comprendió en su inmediatez. Los símbolos estereotipados cayeron ante la nueva visión cercana, humana, simple, austera: el hermano sol, la hermana agua, la naturaleza humanizada, el Dios encarnado, real y viviente.

Fue el comienzo de un nuevo sentido de lo real, de un marcado interés por el mundo, sus seres, sus cosas; por su lugar real, por sus diferencias, por sus relaciones. Junto a este nuevo sentido nacía lentamente una nueva percepción del lugar de las cosas: el espacio.

Lo que en un primer momento se hizo manifiesto en forma espontánea y viva fue poco a poco penetrado por la inteligencia del hombre cada vez más consciente de sí mismo, que reguló, definió, dio sus leyes y estructuró la nueva visión de la realidad. Un afán de claridad y simplicidad lo invade todo; lo real se torna aquello que podemos definir clara y distintamente, lo que podemos medir, lo que podemos poner en acuerdo dentro de un sistema unitario.

Este análisis que distingue, separa, disecciona, tendrá enormes consecuencias. La realidad sólo podrá ser reconstruida yuxtaponiendo, ensamblando, acoplando las diferentes partes, de lo que resulta su particular modo mecánico de concebirla. Al mismo tiempo y en búsqueda de una precisión objetiva, las cosas empíricas tal como se nos aparecen en la vida corriente, son sustituidas por otras más perfectas, claras e ideales, que involucran la variada, múltiple y rica gama de lo real.

Se inclina así el hombre a ver en su pensamiento la única realidad desde la cual cobran sentido el mundo, las cosas y los seres. Es natural entonces su tendencia a ubicarse intelectualmente en el centro del mundo y desde allí dirigir la mirada sobre todo lo que lo rodea.

\* Pasajes del libro *El hombre a través de la arquitectura* (Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1967), páginas 37 y 38.

universal, sino que necesariamente es también lo que está sumergido en ese suelo.

Nos dice que estamos obligados a ser, pero sin dejar nuestro humilde arraigo en el estar.

Y afirma que la soberbia es la fuga y el desprecio de la raíz, pero también que la dejadez y pasividad es la negación de vivir.

El suelo supone la tierra, ese lugar de lo muerto y de la vida, ese lugar contaminado, oscuro, común y no visible, pero fértil y creador de vida.

Entonces no sólo entorno, sino lugar y sitio: lugar de vida y situación temporal.

Ya es hora de dejar atrás la experiencia narcisista europea, que quiso ver con los ojos de Dios y nos arrojó –a todos los que logró dominar– en la desterritorialización y los no lugares.

En síntesis: toda cultura supone un suelo. [...]

Se trata de ese espacio ‘entre’, ese espacio difícil, muchas veces tortuoso, por momentos armónico y armonioso, ese espacio que crea nichos habitables, cuevas y lugares comunes, ese espacio disperso pero vital.

«El mundo –tal como se dilata ante la vigilia mágica– posee una especie de extensión que puede llamarse ‘cueviforme’» [Leo Frobenius, *Paideuma*, 1921].

Y en ese sentido, la América mestiza, esa América profunda de [Rodolfo] Kusch ¿no supone en su tarea de balance la integración del espacio como realidad viviente?

Entonces, espacio no como categoría sustantivada, abstracta, recipiente, envase o patio de objetos. No espacio por un lado y cosas por el otro, sino espacio cosa, cosas espaciosas y relaciones entre membranas separativas y comunicativas (burbujas permeables), cosas que hacen sus lugares y desde él se relacionan.

En síntesis: espacio cosa, y no cosas en el espacio (patio de objetos).

## Y América qué\*

La cultura europea y su experiencia histórica nos deja, a nosotros los americanos, en la puerta de un conflicto no resuelto entre dos *pre-comprensiones* del mundo que marcaron esa cultura, pero que, pese a su constante mezcla y convivencia, no logró integrarlas.

Al final de su existencia cultural, su *pre-comprensión* original (aria) primó sobre la advenediza cristiana (semita), y marcó definitivamente su impronta en esa su herencia que fue la llamada ‘modernidad’.

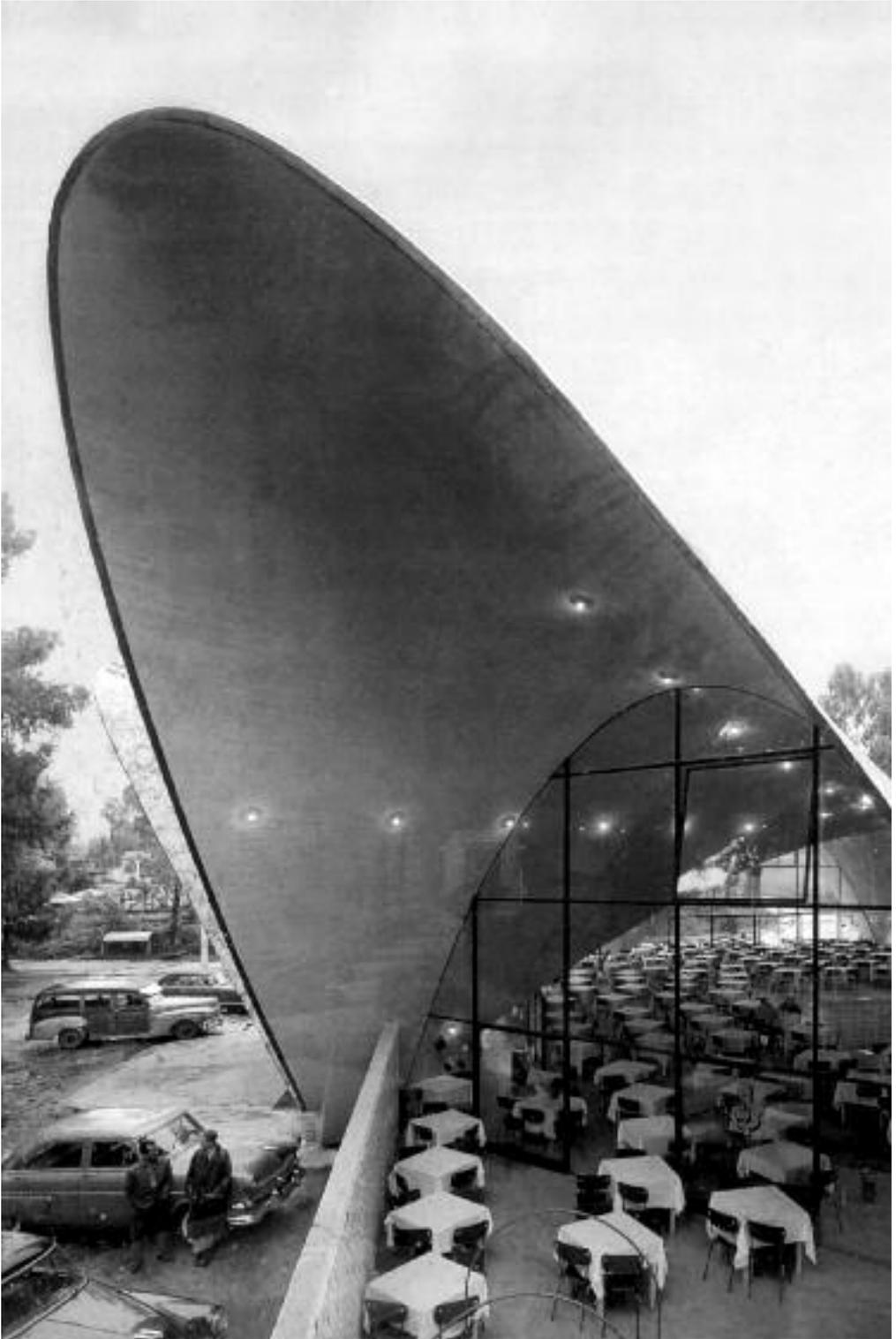
[...] Y a nuestras playas llegaron las dos, cada una con su prejuicio y su *pre-comprensión* del mundo... Y ahí están todavía embalsadas y precintadas a la espera de que sacudamos nuestra adolescente modorra y nos animemos a romper el mágico envase que las divide para hincar los dientes en sus contenidos vitales.

\* Pasajes del libro *Y América qué: balance entre el ser y el estar como destino del hacer americano y el reflejo en su arquitectura* (Buenos Aires, SynTaxis, 2006), página 105.



## Félix Candela

Félix Candela nació en Madrid en 1910 y falleció en Durham (Estados Unidos) en 1997. Terminada la carrera de arquitectura en 1935, obtuvo la beca Conde de Cartagena para ampliar estudios en Alemania, que no pudo disfrutar por el estallido de la Guerra Civil española. Tras pasar por el campo de concentración de Perpiñán, se exilió a México, donde fundó la empresa Cubiertas Ala. Allí ostentó una cátedra en la UNAM y llegó a construir cerca de 900 proyectos. Sus diferencias con el presidente Díaz Ordaz y un segundo matrimonio con una norteamericana le hicieron trasladarse a los Estados Unidos, donde ocupó una cátedra en la Universidad de Illinois hasta 1978. Entre los galardones que recibió destaca el prestigioso premio Auguste Perret de la UIA (1961).



10.1. Félix Candela con Fernando y Joaquín Álvarez Ordóñez, restaurante Los Manantiales, Xochimilco, México, D.F., 1957-1958.

# Félix Candela

## La estructura como arte

*Restaurante Los Manantiales, Xochimilco, 1957-1958*

Juan Ignacio  
del Cueto

Durante su vida profesional, Félix Candela no sólo construyó; también escribió, mucho y bien. De hecho, su etapa como escritor —que arrancó en 1950, con su primer artículo, y llegó a los años 1990— se prolongó aún más que la de constructor independiente. Ésta se inició en 1949, cuando levantó su primer cascarón experimental y fundó Cubiertas Ala, y se extendió hasta 1971, cuando decidió mudar su residencia a los Estados Unidos, donde se dedicó a la vida académica y a actuar como consultor en despachos de arquitectura e ingeniería.

Un recuento de su obra publicada arroja la nada despreciable cifra de más de 80 títulos, la mayoría en español y en inglés, pero también traducciones al francés, italiano y alemán, que encontraron eco en revistas tan prestigiosas como *Journal of the American Concrete Institute*, *Progressive Architecture*, *Architectural Record*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Baukunst und Werkform*, *Casabella*, las españolas *Arquitectura e Informes de la Construcción*, o las mexicanas *Espacios* y *Arquitectura-México*.

Además, su legado documental (conservado en las universidades de Columbia, Princeton y la Autónoma de México) incluye manuscritos de conferencias dictadas a lo largo de muchos años, que Candela escribía y pulía casi obsesivamente y que, en varias ocasiones, se publicaron en forma de artículo.

Por último, resta la copiosa correspondencia que mantuvo con amigos, colaboradores o clientes desde los años de la Guerra Civil española (1936-1939) hasta su fallecimiento en 1997. Todo este material escrito —que rezuma en muchos casos humor e ironía— permite entender no sólo su proceder en el campo de la edificación, sino su filosofía de vida, con todo lo que esto conlleva en cuanto a dudas existenciales, inquietudes profesionales, convicciones políticas y toda clase de avatares del destino.

Candela dictó su primera conferencia profesional en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos en noviembre de 1950, apenas unos meses después de la fundación de Cubiertas Ala, su empresa constructora, por lo que su título tiene algo de reclamo publicitario: “Los cascarones de concreto armado como solución constructiva del problema de la cubierta”.<sup>1</sup> Unos años después, en 1954, presentó en un congreso del Massachusetts Institute of Technology (MIT) la conferencia “The shell as space encloser”,<sup>2</sup> publicada en español como “El cascarón como delimitador del espacio”,<sup>3</sup> en la

1. Publicada en su versión completa en Juan Ignacio del Cueto (edición), *Félix Candela, 1910-2010* (Madrid: TF Editores, 2010), páginas 262-285.

2. MIT, Department of Architecture, Department of Civil Engineering, *Proceedings of a conference on thin concrete shells* (Cambridge, Massachusetts, 1954).

3. En Félix Candela, *En defensa del formalismo y otros escritos* (Madrid: Xarait, 1985), páginas 103-110.



Fisac, José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún, Rafael de la Hoz y Fernando Higuera, entre otros colegas españoles. Su portada mostraba una vista del interior del cascarón de Xochimilco y en páginas interiores abundaban los planos y las fotografías de esa obra, recién terminada, y de otras cuantas más del arquitecto. El número comenzaba con la reproducción de una carta que el propio Candela había enviado a la revista, ilustrada con un croquis de Los Manantiales, en la que comentaba:

La verdad es que gran parte de mi tiempo lo paso diciendo que no puedo hacer las cosas que me piden o que no puedo hacerlas como me las piden. Mi principal trabajo consiste en simplificar y regularizar los croquis que me presentan y en convencer de que el éxito no estriba en construir formas extravagantes, sino en hacer cosas sencillas, estudiando con cariño los detalles [...]. He llegado al convencimiento de que el éxito de la mayor parte de mis obras estriba principalmente en el detalle del modelado de las patas o apoyos, y en la discreción o disimulo con que están dispuestos los refuerzos o nervaduras, es decir, en algo que no tiene mucho que ver con la forma general del cascarón en sí o con su cálculo. [Con esto] volvemos a mi vieja afirmación de que el diseño estructural tiene mucho más de arte que de ciencia.<sup>10</sup>

Así, en medio de su intensa actividad edificatoria, Candela encontró tiempo para dejar por escrito sus reflexiones en torno a la arquitectura y a su quehacer como constructor, con lo que conformó un cuerpo teórico, basado en su pragmatismo profesional, en el que pueden encontrarse las inquietudes que lo llevaron a desarrollar una obra empírica y audaz.

10.3. *Prueba de carga en un paraguas experimental, Vallejo, México, D.F., 1952.*

10. Candela, *En defensa del formalismo y otros escritos*, página 11.

## Cascarones de cubierta

Félix Candela

### Los cascarones como solución de cubierta\*

Es un hecho evidente que las tendencias actuales de la arquitectura obligan al arquitecto, cada vez con mayor urgencia, a interesarse por las cuestiones estructurales. El proceso de desarrollar formas nuevas exige un conocimiento básico de la función estructural de los elementos que hemos de manejar. El armazón resistente se acusa y sale a la superficie de los edificios, constituyendo uno de los factores más claramente determinantes de la composición arquitectónica, hasta el punto de que muchos de los edificios que hoy se construyen puede decirse que no son más que estructuras.

No basta para resolver la cuestión la estrecha colaboración con los ingenieros. La preparación de ambos profesionales es fundamentalmente tan distinta que hasta parece muchas veces que hablan idiomas diferentes. No es posible así que la colaboración produzca los resultados deseables. Nuestra obligación es, cuando menos, hacer un esfuerzo por comprender el punto de vista de los citados colaboradores.

De aquí que no sea tan extraordinario el hecho de que un arquitecto se atreva a hablar de un tema –como el que esta noche nos ocupa– tan íntimamente ligado con el cálculo estructural.

Estimo, además, que nuestra misión en esta tarea común, precisamente por estar desligados del agobio que significa el cálculo numérico, es plantear el problema con una perspectiva más amplia y con un espíritu más limpio de prejuicios.

Digo esto porque precisamente en el momento en que nos vemos obligados a adquirir un conocimiento básico del cálculo estructural, éste presenta una complejidad realmente descorazonadora. Para afrontar con posibilidades de éxito el estudio de muchos de sus temas se precisa una preparación matemática muy superior a la que, por regla general, poseen los arquitectos e incluso los ingenieros. El planteamiento y, sobre todo, el desarrollo de algunos de estos temas es de una abstracción tal que es muy difícil, una vez metidos en ellos, seguir el hilo del problema y acordarnos siquiera del fin que perseguíamos al plantearlo.

Es mi pretensión esta noche, además de hablar de cascarones de concreto, despejar un poco la cortina de humo lanzada por los especialistas, y dentro de la misión que –como antes dije– nos corresponde en la tarea común, ayudar a sentar unas bases lógicas

\* Extracto de la conferencia 'Los cascarones de concreto armado como solución constructiva del problema de la cubierta', pronunciada el 23 de noviembre de 1950 en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos; publicada en Juan Ignacio del Cueto (edición), *Félix Candela, 1910-2010* (Madrid: TF Editores, 2010), páginas 262-285.

cualquier clase de hormigón ordinario, sin especial o cuidadosa mano de obra y, en muchos casos, sin siquiera acero de refuerzo. Si estos hechos fueran más conocidos, es casi seguro que esta forma de construcción sería mirada con desprecio por las jerarquías altamente técnicas de la profesión estructural. Afortunadamente, el cálculo de los cascarones está convenientemente protegido por una respetable cortina de misterio y alta matemática. [...]

### Carta al director\*

[...] Es curioso —y constituye una muestra de la confusión que prevalece en nuestra profesión— el hecho de que haya adquirido fama internacional en el momento en que he dejado prácticamente de actuar como arquitecto.

Tengo con mis hermanos una compañía constructora y nos dedicamos a contratar estructuras de hormigón y casi exclusivamente cascarones. Creo que ya llevamos hechas más de 300 obras empleando este tipo de cubierta, porque hemos tenido la suerte de que la decisión de llevar a la práctica una vieja afición mía haya coincidido con cierto interés general en el mismo sentido. Esto nos ha permitido sobrevivir con cierta holgura en un medio tan extraordinariamente competitivo como es el de la construcción en México y poder dar trabajo a un grupo de amigos que nos ayudan en una ocupación muy divertida. [...]

Todas las obras que envío [para su publicación en la revista] están hechas con paraboloides hiperbólicos, y la posibilidad de combinaciones que den apariencias muy diversas es bastante grande, aunque no inagotable, porque es necesario ajustarse a una serie de condiciones que constituyen en definitiva una seria limitación en el proyecto. [...]

La verdad es que gran parte de mi tiempo lo paso diciendo que no puedo hacer las cosas que me piden o que no puedo hacerlas como me las piden. Mi principal trabajo consiste en simplificar y regularizar los croquis que me presentan y en convencer de que el éxito no estriba en construir formas extravagantes, sino en hacer cosas sencillas, estudiando con cariño los detalles. Creo que ésta es una norma que podría aplicarse a cualquier obra de arquitectura.

He llegado al convencimiento de que el éxito de la mayor parte de mis obras estriba principalmente en el detalle del modelado de las patas o apoyos, y en la discreción o disimulo con que están dispuestos los refuerzos o nervaduras, es decir, en algo que no tiene mucho que ver con la forma general del cascarón en sí o de su cálculo. Puesto que para la elección de estos detalles hay siempre muchas posibilidades igualmente satisfactorias desde el punto de vista estático, volvemos a mi vieja afirmación de que el diseño estructural tiene mucho más de arte que de ciencia. [...]

\* Carta publicada en la revista *Arquitectura* (Madrid), número 10, octubre 1959 (dedicado íntegramente a la obra de Candela), página 2; se incluyó también en Candela, *En defensa del formalismo y otros escritos*, página 11.



## Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi nació en Roma en 1914 y murió en São Paulo en 1992. Tras graduarse en arquitectura en los años 1930, se trasladó a Milán, donde trabajó como redactora de la revista *Domus*, entonces dirigida por Gio Ponti. Con Bruno Zevi fundó el semanario *La Cultura della Vita*. Tras casarse con el crítico de arte Pietro Maria Bardi, en 1946 emigraron a Brasil. Tras una estancia en Río de Janeiro, se trasladaron a São Paulo, donde su marido había recibido el encargo de montar un museo. Allí establecieron su residencia definitiva y en ella construyó sus obras más emblemáticas. Lina Bo Bardi propuso nuevos modos de relación entre la arquitectura y el diseño con la cultura, particularmente la popular. Durante su vida mantuvo vivo el interés por las artes y su difusión.



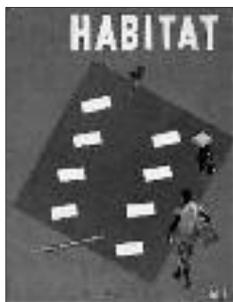
11.1. *Museo de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1957-1968.*

## Lina Bo Bardi

### Una arquitectura colectiva

Museo de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, 1957-1968

Maria Cristina  
Cabral



Lina Bo Bardi fue una arquitecta cuya producción escrita –variada y extensa– y obra construida –poco numerosa– poseen una fuerte correlación. Nacida como Achillina Bo en Roma en 1914, se tituló en la Facultad de Arquitectura de esa ciudad en 1939 y trabajó en el ámbito editorial hasta que, en 1946, se trasladó a Brasil, donde estableció su carrera y actuó en diversos frentes de trabajo: arquitectura, diseño de mobiliario, arquitectura de interiores, escenografía, museografía, edición de revistas y crítica de arquitectura.

Lina Bo encaró los problemas intelectuales del debate arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX en relación tanto con las ideas que se manejaron a nivel internacional como con las propias de Brasil; reflexionó sobre la profesión y sobre las producciones del espacio y de la cultura material y social.

De las tres obras paradigmáticas de su trayectoria como arquitecta –la ‘Casa de vidrio’, de 1951; el Museo de Arte de São Paulo (MASP), de 1957-1968 (figuras 11.1-11.5); y el SESC Pompéia, de 1977–, el MASP es realmente la más emblemática, precisamente por tratarse del edificio sede para el museo, aunque no se trate de su mejor realización desde el punto de vista proyectual y tectónico. A través de esta institución, el matrimonio compuesto por Lina Bo y Pietro Maria Bardi<sup>1</sup> expresaron su comprensión de la cultura, en el sentido más amplio del término, y pretendieron fomentar un trabajo educacional de sensibilización y formación de la población en favor del gusto moderno y de la puesta en valor de la cultura popular.

Los Bardi fundaron la revista *Habitat*, a través de la cual marcaron tendencia en el debate arquitectónico y artístico de Brasil. Además de usar ese medio, sus actuaciones en el MASP introdujeron a los brasileños en la cultura artística del país, especialmente en São Paulo.<sup>2</sup> *Habitat* divulgaba las actividades de los Bardi, como un instrumento para su promoción en Brasil, y presentaba oportunamente sus colaboraciones y sus compromisos en el país y en el exterior, sobre todo en Italia, lo que constituía un canal idóneo para lanzar críticas a sus rivales y detractores. El proyecto editorial de la revista sintonizaba con la propuesta museográfica del MASP, en la que la cultura erudita, las manifestaciones populares y el diseño industrial convivían sin distinción jerárquica.

En 1945, terminada la II Guerra Mundial y el gobierno de Getúlio Vargas,<sup>3</sup> dos instituciones se disputaban el prestigio y el apoyo

1. Pietro Maria Bardi era crítico, comisario y editor de arte italiano; se casó en segundas nupcias con Lina Bo en 1946. Ya en Brasil, por invitación del empresario de la comunicación Assis Chateaubriand, fundó el MASP en 1947, que se inauguró en la sede de la firma Diários Associados.

2. *Habitat, revista das artes no Brasil* se publicó en São Paulo entre 1950 y 1965, dirigida por el matrimonio Bardi o, en su ausencia, por Flavio Motta.

3. Con el final del *Estado Novo* (1937-1945), bajo el gobierno dictatorial del presidente Vargas se instauró en Brasil un nuevo sistema sociopolítico y se articularon las élites sociofinancieras para lograr una mayor participación en la política cultural del país.



La obra y el pensamiento de Lina Bo Bardi no pueden interpretarse como un asalto mercadotécnico o una estrategia de defensa de intereses políticos, como tampoco pueden entenderse de forma autónoma, pues resultan inseparables del contexto en que se generaron. La fuerza de su producción reside sustancialmente —como ocurre en la obra de un artista— en lo genuino de su poética y en su capacidad de expresión, capaz de integrar la conciencia material, social y política.

11.3. Arriba, vista de la pinacoteca del MASP con los caballetes de vidrio diseñados por Lina Bo Bardi; abajo, la arquitecta posando junto a uno de ellos durante las obras.



# La arquitectura como lógica de proposiciones

Lina Bo Bardi

## Teoría y filosofía de la arquitectura\*

El nombre de esta asignatura es ‘Teoría y filosofía de la arquitectura’, y ustedes –como veo reflejado en los ojos de la mayoría– sienten cierta desconfianza respecto a estas palabras. Naturalmente, esta asignatura podría llamarse ‘Práctica profesional’, ‘Cuestiones de método’ o incluso ‘Sentido histórico de la profesión de arquitecto’; es decir, podría denominarse en términos más modernos, más actualizados, más bonitos. Pero como las palabras ‘teoría’ y ‘filosofía’ todavía aportan –es una creencia del siglo pasado [XIX]– ciertos principios y ciertas bases –en realidad, prácticas profesionales– vamos a aceptar ambas palabras y procurar aclarar su sentido profundo, para poder construir con ellas una base firme sobre la que trabajar.

Tres meses: ésta es la duración de nuestro curso. Es poco tiempo para establecer con seriedad los fundamentos de la profesión de arquitecto, es decir, para su formación ética y moral. Pero estamos convencidos de que tres meses de trabajo claro y planificado pueden dar un resultado más importante que meses y meses de trabajo sin programa alguno y dejado al azar. Es desde este espíritu desde el que pido su colaboración. Porque si un profesor pone su propia experiencia a disposición de los alumnos, los alumnos –con el interés constante por esa experiencia– exigen del profesor una autocrítica continua. Y es en ese sentido, solamente en este sentido, desde el que tendría que desarrollarse la enseñanza universitaria.

### ¿Qué es teoría?

Dejemos a un lado la definición ideal de ‘teoría’, que establece un círculo vicioso al pretender definir ‘teóricamente’ la ‘teoría’ como una forma teórica distinta de la práctica. Para nosotros, la teoría se identifica con la práctica; y se demuestra a través de la teoría que la práctica es racional y necesaria; y a su vez, que la teoría, a través de su práctica, es realista y racional. Vamos a esclarecerlo con un ejemplo: el estudio de la visibilidad de una sala de espectáculos (en un teatro, por ejemplo) implica una teoría basada en la longitud de la sala, la altura del escenario, el espacio entre las filas y las butacas, la relación entre los ojos de un espectador y la cabeza del espectador que está delante, en relación al centro de

\* Traducción del manuscrito de la primera clase de ‘Teoría y filosofía de la arquitectura’, impartida por Lina Bo Bardi en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Federal de Bahía el 11 de agosto de 1958; reproducido de la monografía ‘Lina Bo Bardi: obra construida’, 2G (Barcelona), número 23-24, 2002, páginas 210-214, traducción de Emilia Pérez Mata, por cortesía de la editorial Gustavo Gili.

Europeos que basan su vida y su futuro político en una idea falsa de individualismo, un individualismo falsamente democrático de 'civilización de consumo', pero que puede ser 'poderosa' en un país nuevo cuya futura democracia se construirá sobre otras bases. Más arriba mencioné el hecho de 'reproponer' el racionalismo. El racionalismo tiene que retomarse como marco importante en la posición contraria al irracionalismo arquitectónico y a la reacción política que tiene todas las de ganar en una posición 'irracionalista', presentada como vanguardia y superación. Pero es necesario eliminar del racionalismo todos los elementos 'perfeccionistas', su herencia metafísica e idealista, y afrontar, dentro de la realidad, el 'incidente' arquitectónico. Por causas diversas debidas a la administración pública, la construcción del Museo se retrasó; hubo algunos 'incidentes'. Una soldadura mal ejecutada y un corte excesivo en los redondos del armado de los cuatro pilares obligaron a aplicar una pretensión vertical que no se había previsto y el consiguiente recrecido de los pilares quedará patente como un 'incidente aceptado', y no como un contratiempo que deba ser disfrazado, alisado o escondido.

La obra arquitectónica es una lógica de 'proposiciones', que difiere de la lógica de los 'términos' que hasta hoy nos ha presentado la cultura idealista. Como tal, es susceptible de demostración. Como tal, es más cercana a una ciencia. Una arquitectura puede juzgarse en términos lingüísticos, desde el punto de vista semántico, sintáctico y pragmático, es decir, según su 'transmisión informativa', su estructura, su formación histórica y su eficiencia sociológica. Pero todas éstas son las componentes de una lógica de proposiciones. Y estas proposiciones son esencialmente de contenido.

El gran teatro de la Ópera de Sídney se considera hoy el máximo exponente del sector de vanguardia. El exhibicionismo estructural y la elegancia de los planos y de las soluciones formales parecen mostrar a nuestros ojos algo verdaderamente nuevo. Pero el significado de la obra, su resultado y su juicio lógico hacen de ella un 'teatro' tradicional en el sentido más común de la palabra, una obra bastante más 'reaccionaria', teatralmente hablando, que la granja desnuda o que el garaje en calado preconizados por Antonin Artaud.

A los arquitectos de hoy, a los arquitectos de los países nuevos, en particular, que contribuyen día a día a la creación de la cultura de sus países, les corresponde la fascinante solución del problema.

En el Museo de Arte de São Paulo yo procuré retomar ciertas posiciones; procuré —y espero que suceda— recrear un 'ambiente' en el Trianon. Y me gustaría que el pueblo fuese allá, a ver exposiciones al aire libre y discutir, a escuchar música, a ver películas. Me gustaría que los niños fuesen a jugar al sol de la mañana o de la tarde; y hasta las retetas y el mal gusto de cada día que, visto 'fríamente', también puede ser un contenido.



## Clorindo Testa

Clorindo Testa nació en Nápoles en 1923 y murió en Buenos Aires en 2013. Su familia emigró a Argentina cuando él apenas tenía unos meses de edad. Formó parte de la primera promoción de graduados en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1948. Influidor por la obra de Le Corbusier, trabajó como delineante junto al Grupo Austral. Tras una estancia de tres años en Europa, participó y ganó su primer concurso, para edificar la Cámara Argentina de la Construcción; seguiría presentándose a concursos durante toda su trayectoria. Con una obra extensa y muy reconocida, compatibilizó su actividad arquitectónica con la pintura, lo que le valió ser elegido académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (1976).



12.1. Clorindo Testa con el equipo SEBRA, Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires, 1959-1966.

## Clorindo Testa

### Los paisajes de la arquitectura

*Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires, 1959-1966*

*Marta García Falcó* En el estudio de Clorindo Testa, el espíritu artístico no sólo cuelga de las paredes en forma de lienzos con su firma, sino que se plasma en las características formas y colores de los vidrios y cristales de las puertas interiores, así como en las tallas de maderos. Allí el arquitecto recibía a todo visitante con una mirada directa desde su escritorio, que atravesaba las hojas de cristal situadas en la parte superior de las antiguas puertas.

El saludo cordial y afable, con una sonrisa y el gesto rápido de invitación a tomar asiento frente a su escritorio, constituía el prólogo a una conversación que invariablemente ilustraba con un torrente de dibujos. Cualquier cosa que Testa explicaba (un proyecto, una obra, una idea o, incluso, cómo llegar a un sitio) iba acompañada de un dibujo siempre experto, con el sello característico de su mano ágil, pero a la vez extremadamente esencial por su sencillez. Referencias, hitos, ilustraciones gráficas y verbales: todo iba a la par.

Tan esencial era para su discurso el dibujo que, a espaldas de su escritorio, sobre la *boiserie* que cubría los muros, se alineaban hileras de recortes de papel que contenían los bocetos con los que estaba trabajando en ese momento. El mismo escritorio era un inmenso plano donde se acumulaban croquis, detalles de obra, documentos, utensilios de dibujo (plantillas de curvas, escuadras, plumas estilográficas, lápices y marcadores de colores) y un cuaderno de hojas en blanco con tamaño suficiente para que el arquitecto se explayara en sus explicaciones gráficas.

Testa obtuvo gran cantidad de sus trabajos de arquitectura gracias a su participación en los concursos de anteproyectos nacionales, públicos y abiertos. Un ejemplo es su primera obra: el edificio para la Cámara Argentina de la Construcción, que ganó en un concurso tras dos años de estancia en Italia, donde el arte, en forma de dibujo y pintura, parecía haberlo ganado por completo. Sin embargo, con otra de las bellas artes, la arquitectura, Testa lograría la confluencia de las demás en su quehacer.

El tratamiento plástico de la edificación fue siempre el sello distintivo de los proyectos de Testa, hasta el punto de hacerlos identificables, pero no en cuanto a un sello, sino en la actitud proyectual: cada planta, cada fachada, cada espacio, cada volumen y cada recorrido en sus edificios es, en sí mismo, una experiencia perceptiva placentera para los sentidos. Además, esto permite que el obser-

existirían. El concepto de ciudad como organismo vivo y cambiante es permanente en la obra de Testa. En este sentido, pensaba que si una obra propia se modificaba, o desaparecía, era consecuencia más bien de la evolución urbana. Por eso nunca apoyó campañas a favor de la conservación de sus propias obras.

El equipo del proyecto también pensaba que las calles angostas que limitaban el Banco de Londres debían ampliarse al introducirse en el edificio, y de ahí surgió el gran hueco en esquina que facilita la lectura del acceso (figura 12.1). «Hay que facilitar las cosas a la gente que circula por la ciudad, dice Clorindo. Por eso la proposición fue inicialmente la de una plaza cubierta, a la manera de la Loggia dei Lanzi de Florencia. Cuando uno está en la planta baja en el Banco de Londres, tiene un espacio de luz solar a su alcance, pero asimismo un gran techo y unos grandes pilares. La estructura del Banco de Londres pretende ser una enorme *loggia* en la que se realizan todas las actividades»<sup>5</sup> (figura 12.2).

Cabe mencionar una breve relación de algunas de las obras más importantes de Testa, dentro de una trayectoria muy extensa en la que recorrió desde los proyectos de vivienda (como la desaparecida casa Di Tella, de 1968), hasta sus más recientes sedes universitarias bonaerenses construidas en los años 1990 (como la Universidad del Salvador o la Torcuato di Tella). Testa construyó edificios estatales de la máxima relevancia, como la Biblioteca Nacional, que ganó en un concurso en 1962 y cuya fachada, repleta de parasoles, nunca llegó a ejecutarse –pese a que su inauguración se demoró tres décadas–, lo que da al edificio una imagen inconclusa. También fue escogido para proyectar varios pabellones en las bienales de arquitectura de Venecia y São Paulo. Su remodelación del balneario de La Perla (1985-1989), en Mar del Plata, le valió el reconocimiento mundial por su adaptación espléndida al entorno donde se ubica el edificio. El Hospital Naval (1970-1982) y la remodelación del centro cultural Recoleta (1979-1980), ambos en Buenos Aires, son proyectos cargados de referencias históricas.

Como puede verse, la mayor parte de estas obras surgieron de concursos, una invariante en la trayectoria de Testa. Todas ellas cumplieron con su premisa: «la elaboración de una propuesta de concurso tiene que resultar divertida, atraer desde el momento de la lectura de las bases, por lo que piden proyectar –que incite a trabajar–, y que el resultado pueda mejorar la calidad de vida de la gente.»<sup>6</sup> Su actitud juvenil e inagotable lo mantuvo creativo hasta pocos días antes de su fallecimiento y le hizo participar en toda actividad que le pareciera ‘divertida’. De hecho, desde 1952 compatibilizó sus labores de arquitecto con la pintura, que mostró en infinidad de exposiciones individuales y colectivas.

Desde la puerta de su estudio era posible ver a Clorindo Testa en su mesa de trabajo, pensando, dibujando. Resulta imposible imaginar su lugar de otro modo: único, como su arquitectura.

5. Oriol Bohigas, “Entrevista a Clorindo Testa”, *Arquitecturas bis*, número 35, enero-marzo 1981, página 22.

6. Marta García Falcó, “San Fernando, más cerca del río”, en *La Nación Arquitectura*, miércoles 21 de mayo de 2008, páginas 2 y 3.

# Placeres del ser urbano

Clorindo Testa

## Arquitectura y tiempo\*

Mi experiencia, lograda a través del carácter metropolitano y global de la tradición argentina, saca a la luz ciertos problemas absolutamente contemporáneos, con las mismas referencias a cosas comunes a todos nosotros. Eso me hace pensar que puedo hablar una lengua universal.

Por fortuna, el pluralismo de nuestra cultura ha provocado algo muy positivo. La arquitectura ya no se hace sólo en los grandes centros que han guiado por mucho tiempo la cultura, y mi caso (argentino) es un resultado que se inserta en la cara de la arquitectura de los años 1960 en adelante.

Lo que quiero decir es ¿cómo se puede recuperar esa cara, esa expresión de la disciplina? Una cara es una expresión, no tanto definida por la imagen, sino más bien por la figura. La mía es una búsqueda personal, ligada a la tradición, a la educación y a las diferentes culturas y sensibilidades que me han formado.



\* Extracto de la conferencia impartida en la Accademia di Architettura Mendrisio; texto íntegro publicado en italiano en Accademia Mendrisio, *Esperienze di architettura, generazioni a confronto*: Clorindo Testa · Juan Navarro Baldeweg (Mendrisio: Università della Svizzera, 1996), páginas 13-18; traducción de Marta García Falcó.

OB: *Por último... algunas cosas de orden personal, tendencias y aficiones. Ante todo, en el campo de la arquitectura...*

CT: El arte popular siempre me ha interesado mucho. Junto con el arte primitivo, es un tipo de manifestación cultural que me atrae enormemente. Lo ligado a un trasfondo cultural me ha interesado siempre. En cuanto a la arquitectura misma, he de confesar que estoy muy poco informado. Realmente no sé qué obras me gustan. [...]

OB: *¿Qué revistas lees y cuáles son tus fuentes de información?*

CT: No me interesa la información. La angustia por la información que se extiende por toda la Argentina en diversos campos culturales me parece contraproducente. Es seguramente la angustia de sentirse tan lejos. Algunos arquitectos argentinos sumidos en esta angustia pasan de una moda a otra. Hace unos años, el modelo fue Inglaterra. Ahora parece que es Italia. Esto ocurre igual en otras actividades como la sociología o la psicología. A mí no me importan las modas. Ni me importa que la vida me deje de lado.

**1960-1970**





## Emilio Duhart

Emilio Duhart nació en Temuco (Chile) en 1917 y murió en Ustaritz (Francia) en 2006. En 1935 ingresó en la Universidad Católica de Chile en Santiago (UC), donde se tituló como arquitecto en 1941. Un año más tarde viajó a la Universidad de Harvard para cursar un máster, en el que figuraba como profesor Walter Gropius, para el que trabajó como alumno ayudante. A su vuelta a Chile trabajó como arquitecto y comenzó a impartir docencia en la UC. En 1952 obtuvo una beca para estudiar en el Instituto de Urbanismo de La Sorbona (París), que Duhart aprovechó para colaborar con Le Corbusier en los proyectos para Chandigarh y Ahmedabad. A partir de 1961 estableció su residencia en Francia, aunque continuó proyectando en Chile hasta principios de la década de 1990.



13.1. *Emilio Duhart, Christian de Groot, Roberto Goycoolea y Óscar Santelices, edificio de las Naciones Unidas (CEPAL), Santiago de Chile, 1960-1966.*

# Emilio Duhart

## La revancha de los latinos

*Sede de las Naciones Unidas (CEPAL), Santiago, Chile, 1960-1966*

Pablo Fuentes

La producción escrita de Emilio Duhart es escasa en comparación con su vastísima obra arquitectónica. Sin embargo, la divulgación de su obra y la investigación académica han sido generosas y han originado numerosas publicaciones.<sup>1</sup>

Duhart desarrolló su actividad a mediados del siglo xx, cuando en Chile el estado asumió un papel protagonista en la modernización nacional y algunos arquitectos se hicieron cargo de grandes proyectos. Fue un momento de profundas transformaciones en la enseñanza de la arquitectura chilena y de profesionalización de sus actores, mientras el mundo se enfrentaba a nuevas contingencias tras la II Guerra Mundial.

En la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Duhart presentó su proyecto fin de carrera en 1941: un centro pesquero en Aysén, una región austral inexplorada, de archipiélagos y fiordos. Duhart centró su atención en las actividades productivas y culturales de un territorio irregular extremo, examinando la riqueza de un país diverso en sus aspectos geográficos y culturales, factores para los que por entonces no había una respuesta arquitectónica específica.

¿Es acaso posible crear una comunidad elemental que, al considerar una comunidad primitiva, fuese al mismo tiempo contemporánea, esto es, una síntesis entre lo permanente de la naturaleza, los hábitos de una población por venir y los requerimientos del progreso cultural y técnico de la época moderna?<sup>2</sup>

Por otro lado, Duhart empezó a aplicar un lenguaje racional y exacto que parece determinado por sus estudios en 1942 en la Graduate School of Design de Harvard, dirigida por Walter Gropius, con quien además colaboró en su estudio. El rigor, la exactitud y el pragmatismo de este método se aprecian en el segundo premio obtenido en el concurso ‘Post-war housing’ junto con I.M. Pei. A su regreso a Chile, este enfoque se plasmó en las casas en la avenida Pocuro (1944), en Santiago, un proyecto paradigmático, estrictamente modulado, donde por primera vez en el país se incorporó una fachada libre.

El protagonismo de Duhart en el panorama arquitectónico chileno le hizo incorporarse a la revista independiente *Arquitectura y Construcción* (1945-1950), la primera que dirigió el debate y la

1. Véanse, por ejemplo: Alberto Montealegre, *Emilio Duhart, arquitecto* (Santiago de Chile: Ediciones ARQ, 1994); Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic, *CEPAL 1962-1966, United Nations building: Emilio Duhart, arquitecto* (Santiago de Chile: Constructo, 2012); Cristián Berríos, *Emilio Duhart: Ciudad Universitaria de Concepción: elaboración de un espacio urbano moderno* (tesis doctoral inédita; Universidad Politécnica de Cataluña, 2012); José Camplá, *Modernidad y contextualidad regional: el caso de Emilio Duhart* (tesis doctoral inédita; Universidad Politécnica de Madrid, 2013).

2. “Emilio Duhart, tesis de grado 1940”, revista *ARQ*, número 23, mayo 1993, página 9.



Duhart estimaba que las vicisitudes del mundo político estaban por encima de la finalidad administrativa, por lo que incluyó en el cuerpo horizontal perimétrico las funciones destinadas a oficinas y dejó que los recintos que congregaban las reuniones superasen su altura. En el patio central aparecen tres cuerpos: 1, el núcleo destinado a funciones de coordinación e información (figura 13.1); 2, la sala de reuniones con forma de diamante (no construida); y 3, el volumen cónico, un caracol helicoidal que alberga la sala de conferencias y que sobresale por encima de todos los demás como contrapunto a la tensión horizontal de la composición general.

A la manera del Parlamento de Chandigarh, el edificio presenta como contrapunto el escenográfico telón de fondo que constituye el espectacular panorama montañoso de la cordillera andina (figura 13.4).

Duhart no negaba la influencia en este proyecto de todas las enseñanzas recibidas, combinadas con la convicción de responder a sus propias certidumbres: «En dicho proyecto resumí todo lo que había acumulado de amor por la geografía de Chile, el destino de América Latina y la enseñanza de mis maestros.»<sup>7</sup>

Enorgullecido por el resultado, mostró el proyecto a Le Corbusier justo la víspera de su partida a las que serían sus últimas vacaciones de verano (1965). Éste, al ver las fotos, escarbando en sus recuerdos, le recordó el fracaso de su proyecto de 1946 para la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. «Fue en esa ocasión cuando me pidió que le mostrara las últimas fotos de las Naciones Unidas en Santiago, que siempre le había interesado. Las admiraba con simpatía. De repente guiñándome un ojo me dijo: “ésta es la revancha de los latinos”.»<sup>8</sup>

13.4. *El edificio de las Naciones Unidas, con la cordillera de los Andes como telón de fondo.*

7. Duhart, “Recuerdos de Le Corbusier”, página 2.

8. *Ibidem*

## En búsqueda de la tradición viva\*

*Emilio Duhart*

En múltiples instancias, en conversaciones con otros arquitectos, en meditaciones frente a edificios de grandes épocas pasadas o en medio del caos de las ciudades modernas, se me ha hecho presente la necesidad de una revisión de conceptos, para pesar lo hueco y lo sólido de nuestro bagaje arquitectónico.

Esta necesidad de concertarse sobre los fundamentos de un nuevo ciclo histórico se siente por todas partes y son pocos los arquitectos que todavía pretenden refugiarse en los ‘paraísos artificiales’ del arte por el arte, y dar la espalda a las realidades de la condición humana de nuestro tiempo.

Creemos en la estrecha relación de la arquitectura con la vida espiritual y social, y con el nivel económico-técnico de cada época.

Esta relación la vemos en la Grecia antigua, cuyo Partenón no concebimos sin Pericles y sin los esclavos trabajando bajo el sol deslumbrante del Mediterráneo; o en la Francia medieval, cuyas catedrales se levantaron lentamente, talladas en blanca piedra e iluminadas por vitrales cuyas técnicas desaparecieron con las corporaciones.

No entiendo la arquitectura como una decoración aplicada sobre la vida de los hombres; como en el caso del multimillonario moderno que se construye ad libitum una mansión urbana en ‘estilo francés’, su casa de campo ‘Tudor’ y su villa en la costa en ‘colonial californiano’ o –si es muy audaz– en ‘estilo modernista [sic]’.

¿Por qué no llevar esta metamorfosis hasta el uso del traje adecuado a cada estilo?...

Lo extraordinario es que la adopción de esta seudotradición exterior ha tenido su auge en América, que, por otra parte, pregona frecuentemente su independencia cultural frente a la vieja Europa; de ahí que Le Corbusier subtitulase el libro de su viaje a los Estados Unidos ‘*viaje al país de los tímidos*’.

¿Cómo eliminar estas estridencias que se reflejan en nuestras ciudades y nuestros edificios, si no es llegando a un acuerdo general sobre las bases de nuestra arquitectura?

Podríamos distinguir dos planos. El primero, llámesele universal o exterior a la arquitectura propiamente dicha, constituye, sin embargo, su fundamento: características culturales, político-sociales, económicas y técnicas de nuestra época. El segundo es el plano propio o interno de la arquitectura, sus elementos inherentes, estables o cambiables: espacio, proporción, ritmo, materiales, luz,

\* Artículo publicado en *Arquitectura y Construcción*, número 16, septiembre 1949, página 18. Se trata de uno de los primeros textos de Duhart, cuando ya era profesor en la Universidad Católica. Era la primera vez que el arquitecto exponía públicamente sus convicciones modernas en el marco del proceso de reforma de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Católica, que había comenzado en 1947.

mentos estaba apoyado en realizaciones experimentadas anteriormente en Chile [...].

Sin embargo, era sólo con ocasión de un proyecto como el de las Naciones Unidas cuando se podía y debía realizar un conjunto arquitectónico y técnico con las características estructurales y constructivas de este edificio.

[...]

**P:** *Y finalmente, ¿qué decir acerca de los medios puestos en juego para concebir y realizar la obra? [...]*

**ED:** Aunque [la revista] no fija posición en la disyuntiva planteada, creo conveniente referirme en forma breve a algunas ideas de la crítica.

A. La orientación del anillo de oficinas hacia los cuatro puntos cardinales representa, por cierto, algunos problemas que se solucionaron por medio de los grandes aleros que protegen las fachadas, el uso de vidrio gris contra deslumbramiento y los quebrasoles de la fachada poniente (Koolshade). Estos dos últimos materiales de importación resultaron sensiblemente más económicos que el vidrio nacional. En todo caso, resultaba mucho más importante la disposición anular de las naves de oficinas que el problema de las varias orientaciones.

B. La sala de conferencias (Caracol) no parece ser de un volumen colosal si se toma en cuenta que contiene dos salas superpuestas con capacidad, respectivamente, de 350 personas en la sala principal, y de 300 personas para la sala inferior de conferencias públicas. Claro está que podría haberse dado una altura algo menor a la sala principal (con el mismo criterio no habrían existido las catedrales). Las Naciones Unidas estimaron, junto con el arquitecto, que la trascendencia de la función de esta sala permitía alguna libertad en sus proporciones. (Altura total inferior de la sala principal de conferencias: 15 metros.)

También conviene aclarar que esta sala fue ampliada hasta considerar todas las posibilidades en cuanto a la aparición de nuevos países miembros para el área latinoamericana. De esta manera y tratándose de una misión específica de reunir a los delegados de los países miembros, no hay temor de que pueda tener una cabida insuficiente.

En cuanto a la controversia que parece plantear los alcances de [la revista] referente al concepto de lo que eso debe ser la arquitectura, el arquitecto estima que esta obra da por sí misma una respuesta. Es natural que aparezcan reacciones diversas frente a este planteamiento de hecho, porque la arquitectura en nuestra época busca todavía su camino; en esta obra se ha querido contribuir a definir una expresión propia del continente y del tiempo en que vivimos y se hace entrega de ella a la espera de la apreciación que puedan tener los usuarios y el público en general.



## **Ricardo Porro**

Ricardo Porro nació en Camagüey (Cuba) en 1925 y murió en París en 2014. Tras titularse como arquitecto en la Universidad de La Habana en 1949, pasó dos años estudiando en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona, en París. De vuelta a su país, publicó un artículo titulado “El sentido de la tradición” que, junto a su apoyo a la Revolución Cubana, le obligaron a exiliarse a Venezuela, donde impartió clases en la recién inaugurada Ciudad Universitaria de Caracas. Designado por Fidel Castro para proyectar las nuevas Escuelas Nacionales de Arte, volvió a Cuba en 1960, donde permaneció hasta 1996, cuando abandonó definitivamente su país tras el realineamiento político. De nuevo en París, impartió clases de historia del arte y la arquitectura en varias universidades.



14.1. Ricardo Porro, *Escuela de Danza Moderna, La Habana, 1961-1965.*

## Ricardo Porro

### Imagen y poesía

*Escuelas Nacionales de Arte y Danza, La Habana, 1961-1965*

Eduardo Luis  
Rodríguez

Dos elementos esenciales distinguen el discurso arquitectónico de Ricardo Porro: la imagen significativa y la poesía inherentes a sus obras. En busca de ambas estructuraba el arquitecto sus proyectos, y en la relevancia que les otorgaba radica su más novedoso aporte al pensamiento moderno latinoamericano. Para él, la arquitectura debía ser símbolo, alegoría y mensaje; parafraseando a Friedrich Hölderlin, afirmaba que «la arquitectura es la transmutación del mundo en espacios vitales».<sup>1</sup> En una fecha tan temprana como 1965, Porro declaró en una entrevista: «He definido la arquitectura como el arte de crear un marco poético para la acción del hombre; y en cuanto arte, es expresión. El arquitecto-artista toma su pedazo de mundo y crea la imagen potente que lo expresa.»<sup>2</sup> Años después, en su ensayo “Cuba y yo”, esclarecería más esta relación: «Lo fundamental es crear una imagen potente de la vivencia de un momento de civilización, o de un aspecto del drama eterno del hombre. Es hacer vibrar esa imagen, darle lo inefable que es pura magia y que se convierte en pura poesía. La lectura de la vivencia es explorable; la magia de la imagen, no.»<sup>3</sup>

Pese a partir siempre en sus proyectos del estudio de la función que había que resolver, Porro encontraba el verdadero sentido de la arquitectura precisamente en trascender el cometido del edificio. «La arquitectura comienza allí donde la componente estética empieza a hacerse evidente», afirmaba frecuentemente. En el mismo sentido, expresó en una entrevista de 1993: «No puedo disociar la función de otros significados que ella pueda sugerir. El hombre requiere más que edificios que cumplan bien una función. La arquitectura le debe dar la dignidad de lo bello y expresar las muchas dimensiones del drama del hombre... El pueblo tiene derecho a la cultura. Y en un edificio económico como en uno caro, no hay excusa para no hacer ‘alta cultura’.»<sup>4</sup>

Porro otorgaba a cada uno de sus proyectos una dimensión simbólica generada por los contenidos y las imágenes superpuestas, y lograba así –según la cita de Novalis que gustaba repetir– «dar una significación elevada a lo que es común, un aspecto misterioso a lo que es banal, la dignidad de lo desconocido a lo conocido, un halo de infinito a lo finito». Ya desde sus casas construidas en los años 1950 se aprecia la intención de crear ‘otra modernidad’ basada en la interpretación alternativa de la tradición local (figura 14.2). Esta manera de hacer alcanzó por primera vez una magnitud tras-

1. La frase original de Friedrich Hölderlin reza: «Poesía es transmutar el mundo en palabras.»

2. “Entrevista a Ricardo Porro”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, número 119, marzo 1965, página 53 y siguientes.

3. Ricardo Porro, “Cuba y yo”, *Escandalar* (Nueva York), enero-junio 1982, página 153.

4. Damián Bayón, “Entrevista a Ricardo Porro” (París, 11 de abril de 1970), en *Pensar con los ojos: ensayos de arte latinoamericano* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993; primera edición 1982), página 69.



14.4. Escuela Nacional de Artes Plásticas, La Habana, dos vistas del patio central con la fuente en medio.

piso, cuyas suaves curvaturas se asemejan a los pliegues de la piel, y cuyo surtidor es una escultura concebida por Porro con la forma estilizada de un sexo de mujer. Aquí está expresado de manera explícita el principal contenido mediato de la escuela. Fiel a sus principios de diseño basados en la «creación de un marco poético para la acción del hombre», Porro concibió la obra con atributos femeninos, como una mujer desenfadada, libre y exuberante, sugerentemente tendida sobre el césped, a la espera. Fue ésta la imagen más apropiada que encontró el arquitecto para expresar el contenido de una escuela de artes: la sensualidad, en ocasiones abierta sexualidad, como símbolo supremo del acto de creación.

## El sentido de la tradición\*

Ricardo Porro

Es necesario que diga lo que entiendo por tradición. Tradición no quiere decir la copia fiel del pasado; el resultado sería arqueología, no arquitectura. Si pensamos que seguir la tradición es imitar el pasado, no lograríamos más que imitaciones de imitaciones, como diría [Frank Lloyd] Wright. [...]

Esto naturalmente destruiría la creación artística y, por tanto, la tradición. Tampoco se trata de copiar fielmente detalles de decoración superficial; eso sería una falsedad. Caeríamos en las casas pseudocoloniales de Miramar o en las eclécticas del Vedado.

La tradición no está reñida con la creación. La tradición artística es la resultante de un pueblo que tiene costumbres y hábitos propios; es la encarnación sensible de su mentalidad. Es decir, el arte tiene que expresar la cultura particular de un pueblo determinado que vive en un lugar determinado; es la expresión de la acción recíproca entre el hombre y el medio en que se desenvuelve, la suma de sus experiencias, la expresión de las características espirituales comunes de un pueblo.

[Leo] Frobenius definió el *paideuma* como «la forma anímica de contextura supraindividual que plasma el espíritu de los hombres que pertenecen a una determinada cultura». La aceptación de ese *paideuma* en la expresión artística da por resultado que las formas creadas posean características comunes a través de las épocas. Son formas producto de una manera de ver la vida, de un modo de pensar, de un gusto, de una sensibilidad que expresa el espíritu no sólo del artista, sino del mundo que lo rodea. De aquí esa ambientación especial que se convierte en constante, que se repite a medida que el arte de ese medio evoluciona.

No quiere decir esto que el arte en cada país tomará un cauce propio, sin relación con el de los demás. Es indiscutible que en cada momento existe una serie de elementos universales, producto de una época. Esos elementos universales son producto de la manera en que cada época ve el mundo. [...]

Ahora bien, no obstante la existencia de un Gótico, un Renacimiento o un Barroco, éstos varían de acuerdo con el país, y aun con la región en que se produce. Hay un Renacimiento italiano, otro español, otro francés; un Barroco alemán y otro en el Perú. En cada lugar en que se haga arte, habrá características universales comunes a todos los países, pero habrá igualmente características especiales que lo aten al pasado de ese lugar. La concepción espacial

\* Extracto de "El sentido de la tradición", *Nuestro Tiempo* (La Habana), año IV, número 16, 1957, páginas 6-9.

primitivas, no con límites precisos como las pirámides de Egipto, sino abiertas, ilimitadas, vibrantes. Asplund me influyó más que Aalto. Su trabajo posee una gran espiritualidad; sus edificios muestran su función de manera explícita: son lo opuesto de la abstracción, pero él trasciende la función. En su crematorio, Asplund concentra todo el espacio del cementerio en un centro donde sitúa una imagen de la muerte y de la naturaleza perenne de la vida. Es un maridaje entre la naturaleza, Dios y el hombre.

Y luego estaba Gaudí. Entrar en algunos de sus edificios es entrar en las entrañas palpitantes de un monstruo. El bien y el mal están por todas partes, con cierta inclinación hacia el segundo.

Pero, desde luego, los arquitectos del siglo xx no fueron las únicas influencias que recibí, por mucho que aprendiese de ellos al intentar entender lo que la arquitectura de nuestro tiempo podía hacer y decir.

Estaba Venecia. Quedé tan impresionado por los espacios de la ciudad, por la estructura urbana, que toda mi concepción del urbanismo cambió; y tal vez hay un poco de Venecia en cada uno de mis edificios. Es imposible referirse a todo. Una cosa es cierta: la arquitectura no puede verse de manera aislada, dado que yo me he visto influido por la filosofía y la literatura. Joyce, Proust y Mann, Dante y Shakespeare me han dado tanto como cualquier arquitecto.



## **Pedro Ramírez Vázquez**

Pedro Ramírez Vázquez nació y murió el mismo día, un 16 de abril, y en la misma ciudad, México, D.F., aunque con casi un siglo de diferencia (1919-2013). Allí estudió arquitectura y desde 1942 se dedicó a dar clases de Proyectos y Urbanismo en la Universidad Autónoma de México. Además, mantuvo una actividad profesional muy fructífera y ocupó diversos cargos de responsabilidad, entre los que cabría destacar la presidencia del Colegio y la Sociedad de Arquitectos de México, la del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968 o la Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas en el gobierno de José López Portillo. Autor de varios proyectos fundamentales de la arquitectura mexicana del siglo xx, su obra abarcó también el diseño de mobiliario.



15.1. Pedro Ramírez Vázquez. Museo Nacional de Antropología, Chapultepec, México, D.F., 1963-1964.

## Pedro Ramírez Vázquez Disciplina de servicio

*Museo Nacional de Antropología, México, D.F., 1963-1964*

Xavier  
Guzmán  
Urbiola\*

Pedro Ramírez Vázquez nació en el mes de abril del 1919, días después de que fuese asesinado Emiliano Zapata, el caudillo de la Revolución Mexicana; durante la década de 1920, vivió su infancia rodeado de libros, mientras el país se debatía aún en enfrentamientos armados para determinar su rumbo. Sin embargo, su condición no era la de un niño privilegiado; de hecho, su padre era vendedor ambulante de libros. Él recordaba cómo lo enviaban temprano por la mañana a delimitar con un ‘gis’, o tiza, el espacio asignado a su padre en la acera de la calle.

Al final de la década siguiente, en 1939, Ramírez Vázquez era ya un joven estudiante de arquitectura. Entonces ingresó como dibujante en el Departamento de Conservación de Edificios de la Secretaría de Educación Pública, del que era jefe su maestro, el arquitecto José Luis Cuevas Pietrasanta. Su tesis (*Estudio urbanístico de Ciudad Guzmán, en el estado de Jalisco*), realizada por sugerencia de su maestro, fue la primera centrada en un tema urbano defendida en la aún Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sus certezas sobre el urbanismo lo llevaron a iniciar su transformación en un ‘estratega’.<sup>1</sup> Con el propio Cuevas, participó, a sus 25 años, en el Comité Administrador del Programa Federal para la Construcción de Escuelas (CAPFCE), organismo en el que se planificó por primera vez en México la dotación de recintos educativos a nivel nacional.

En los años 1950, Ramírez Vázquez consolidó su influencia profesional: presidió el Colegio de Arquitectos y la Sociedad de Arquitectos durante tres periodos consecutivos. También continuó con su cátedra en la Escuela de Arquitectura de la UNAM y participó, bajo la dirección de Carlos Lazo, en el proyecto de la Ciudad Universitaria, donde fue coautor de la Facultad de Medicina junto a Roberto Álvarez Espinosa, Ramón Torres Martínez y Héctor Velázquez. En este periodo construyó la Secretaría del Trabajo y quince mercados en la Ciudad de México –aprovechando su experiencia como hijo de locatario–, entre ellos los de Coyoacán (figura 15.2) y Azcapotzalco, así como los de las colonias San Pedro de Los Pinos y Anáhuac, todos proyectados junto a Félix Candela. Al final de esa década fue gerente general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), cuando Adolfo López Mateos era ya presidente de la República y Jaime Torres Bodet, por segunda ocasión, Secretario de Educación.

\* Elaborado en colaboración con Alicia Pérez Grovas Sariñana.

1. Así lo definió Miquel Adrià en el libro *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega* (México, D.F.: Arquine, CONACULTA-INBAL-UNAM, 2014), páginas 7-20.



15.5. *Basílica de Santa María de Guadalupe, Villa de Guadalupe, México, D.F., 1974-1976.*

mité Organizador de los Juegos Olímpicos de 1968. Con su experiencia y su capacidad para formar equipos de trabajo eficaces, afirmó su carácter de planificador pues, aunque el reto fue mayúsculo, Ramírez Vázquez supo sacarlo adelante con gran éxito.

En los años 1970, el arquitecto mantuvo un fuerte ritmo de trabajo. De ese momento destaca otra de sus obras icónicas: la nueva basílica de Guadalupe. Se trata de una gran carpa cimentada en un solo punto, desde el que cuelga la cubierta (figura 15.5). Es un templo y una plaza a la que asisten el día 12 de diciembre de cada año casi 7 millones de peregrinos.<sup>5</sup> Iniciada a comienzos de 1975, se concluyó en octubre de 1976, dos meses antes de que ocupara la presidencia de la República José López Portillo y de que, por tanto, Ramírez Vázquez fuera designado Secretario de Asentamientos Humanos y Obras Públicas. En ese punto, su carrera tocó de lleno el poder político. Durante seis años Ramírez Vázquez pudo planificar a sus anchas el país y las obras públicas, y puso en marcha la descentralización más importante de las décadas recientes; pero sus proyectos sufrieron «una suerte de desidia».<sup>6</sup>

El trabajo de Ramírez Vázquez se extendió una década más con gran cantidad de obras: el edificio Omega (1980), el Congreso de la Unión (1981), la torre de Mexicana de Aviación (1982), así como también el pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla (1992), la capilla de Guadalupe en las grutas vaticanas de la basílica de San Pedro en Roma (1992) o el Museo Olímpico en Lausana (1993), entre otras muchas.

Del pensamiento de Pedro Ramírez Vázquez cabe recordar hoy la profunda base social que lo sustentó: «La arquitectura» –dijo muchas veces y lo escribió otras tantas– «es una disciplina de servicio. La creatividad arquitectónica no posee un fin en sí misma, sólo se justifica cuando se propician nuevas y mejores formas de vida y convivencia.»<sup>7</sup>

5. Diario *El Universal* (México, D.F.), 9 de diciembre de 2014.

6. Adrià, *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega*, página 14.

7. *Ramírez Vázquez en la arquitectura*, páginas 14, 16 y siguientes; y “Razón de ser de la arquitectura”, en Aldonza Porrúa y Pedro Ramírez Vázquez, *Arquitectura: Pedro Ramírez Vázquez* (México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2013), página 26.

# Arquitectura para vivirla

Pedro  
Ramírez  
Vázquez

## Sobre mi ejercicio profesional\*

[...] Quisiera advertirles de que no pretendo en estas pláticas asentar definiciones de la arquitectura ni dictar normas de cómo creo que deba ejercerse, sino simple y llanamente hacerles un relato de la manera en que he ejercido yo la profesión; cómo las circunstancias de cada momento van orientando nuestras formas de actuar, de ser y también de pensar. Si cambian las situaciones, también es lógico que cambien las formas de pensar cuando tales cambios no afectan a lo medular de todas las normas básicas que se han recibido en la formación familiar y en la experiencia de la actividad constante. El mío será, por tanto, simplemente un relato de cómo he ejercido mi profesión, para que pueda aportar alguna utilidad de reflexión a los jóvenes.

[...] ¿Cómo han surgido los proyectos; cuál ha sido el contexto, la situación nacional en la que se ha generado un determinado proyecto; cómo de esa situación se llega a satisfacer un programa arquitectónico; cómo se afronta; cómo lo he afrontado yo; cómo se han tomado decisiones para llegar a un proyecto; cómo se ha organizado el equipo humano, tanto en la concepción del proyecto como para su ejecución y, en algunos casos, para su operación? El equipo es fundamental. No es posible que seamos ‘todistas’, y si bien podemos tener un concepto global, un concepto rector de lo que hacemos, para llevarlo a cabo intervienen muchas personas. Seleccionarlas e integrarlas con una motivación es fundamental para la realización correcta, para la mejor realización de un proyecto.

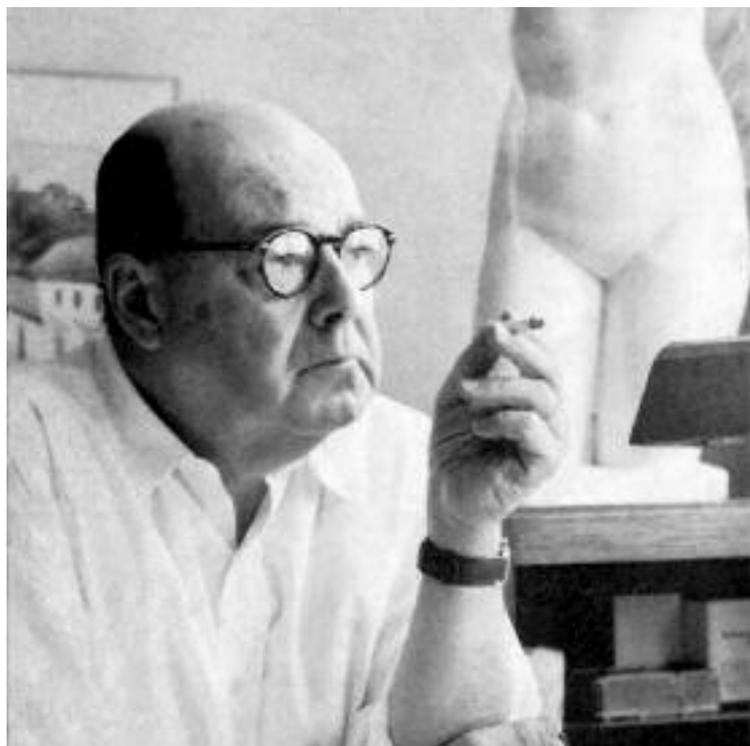
¿Qué tipo de organización debe tener una obra? Su magnitud casi siempre nos impone un trabajo interdisciplinario, muy importante, no sólo en la envergadura, sino también en las condiciones en que se presenta. Muchas veces una decisión técnica, incluso formal de deseo estético, se ve limitada u orientada por el tiempo que tenemos para realizarla. Muchas veces decimos: «Caramba, esto habría resultado mejor de tal manera; habría sido mejor si hubiéramos tenido más tiempo o más dinero al realizarlo.» Referir cómo se va condicionando todo para realizar la obra en su organización y en su proyecto; las influencias que inciden en su resultado; la selección de los materiales de construcción; la selección misma del sistema constructivo en que uno va a apoyarse: hay ocasiones [...]

\* Extracto del capítulo 1, ‘Edificios escolares’, del libro *Charlas de Pedro Ramírez Vázquez* (edición de Humberto Iannini; México: Universidad Autónoma Metropolitana / Gernika, 1987), páginas 19-47.

ciones coloniales. En el atrio de la catedral de Puebla vimos el pavimento y cómo al llover enfatizaba su color, una gama discreta de grises, ocre, rosas y rojos. Era la solución que buscábamos: los tonos del mármol Santo Tomás, del estado de Puebla, que hasta ese momento sólo se había utilizado en pisos, no en muros. Nos dirigimos allá –donde las casas de sus habitantes son de lajas de ese mármol– y determiné que sería el material apropiado para los muros, pues su acabado artesanal brindaba la variedad de texturas que permitía obtener una gama cálida de colores.

La concepción arquitectónica y los sistemas constructivos fueron siempre hábilmente interpretados y realizados por una numerosa mano de obra artesanal, dirigida y supervisada por un cuerpo técnico de ingenieros y arquitectos de escuelas mexicanas. La dedicación de los asesores científicos, de los profesionales y técnicos, tuvo siempre una respuesta emotiva en el trabajo diario de los más humildes artesanos, que con alto rendimiento, capacidad y responsabilidad interpretaron fielmente las indicaciones de los técnicos e hicieron posible la realización del museo.

Después de inaugurado, solía acudir los fines de semana a observar la respuesta de la gente ante el manejo del espacio. Una típica familia de clase media, al salir de la sala etnográfica *purépecha* del estado de Michoacán, comentaron sorprendidos: «¡En casa tenemos piezas de museo!» Nuestra obra logró despertar el respeto por el pasado indígena y su relación con la cultura y las costumbres actuales de los mexicanos.



## Héctor Velarde

Héctor Velarde nació en Lima en 1898 y murió en la misma ciudad en 1989. Hijo de un diplomático y una descendiente de alemanes, se formó en varios países americanos y europeos, y terminó titulándose como ingeniero arquitecto en la École Spéciale des Travaux Publics de París en 1919. Después de unos años en Buenos Aires y Washington, D.C., donde ejerció como diplomático, Velarde volvió a Lima, ciudad en la que impartiría clases en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería y en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Además de sus escritos sobre la arquitectura y la ciudad de Lima, Velarde fue prolífico en su obra literaria de ficción y en el ensayo, género en el que escribió algunas de sus obras más acertadas, cargadas de humor e ironía.



16.1. Héctor Velarde. Universidad de Lima, Monterrico, 1966.

## Héctor Velarde

### Modernidad apropiada

*Dependencias de la Universidad de Lima, Monterrico, 1966*

*Enrique Bomilla*

Fue nada menos que José Luis Sert, una de las figuras más grandes del Movimiento Moderno, quien dirigió una carta a Héctor Velarde para invitarlo al Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) de Bèrgamo en 1949. En ella, Sert manifestaba a Velarde que estaban tramitando su ingreso en la organización, en representación de Perú, junto a los miembros de la por entonces vanguardista Agrupación Espacio, y le señalaba que su presencia sería fundamental: «Usted representará aquí el tiempo; y ellos, el espacio.»<sup>1</sup>

Sert no pudo ser más certero. Héctor Velarde fue el tiempo en su tiempo, en el sentido histórico del término; en vida, fue un personaje que jamás perdió de vista la perspectiva temporal y supo asimilar su contemporaneidad dentro de una visión amplia, vinculada al devenir de la cultura, el arte y la arquitectura desde el inicio de los tiempos. Por ello su obra adquiere un carácter profundo y, en cierta medida, universal.

Nacido en Lima en 1898, hijo del diplomático Hernán Velarde Díez Canseco, el joven Héctor vivió sus primeros años fuera de Perú. Su infancia transcurrió en Petrópolis (Brasil) y cursó sus estudios secundarios en Lausana (Suiza). Posteriormente, siguió estudios universitarios de ingeniero-arquitecto en la École Spéciale des Travaux Publics, du Bâtiment et de l'Industrie de París. Allí trabajó en los estudios de Victor Laloux (autor de la Gare d'Orsay) y de Jacques Debat-Ponsan.

En 1921, Velarde viajó a Buenos Aires, donde permanecería hasta 1924; en Argentina encontró el campo propicio para el desarrollo de sus inquietudes intelectuales, especialmente las literarias, y estableció contacto con destacados personajes como Adolfo Bioy Casares, Ramón Gómez de la Serna, Alfonso Reyes, Gabriela Mistral, Jorge Guillén y Enrique de Gandía, entre otros. A pesar de estar ejerciendo labores diplomáticas, Velarde también logró trabajar en la arquitectura. Asociado con Emilio Lorents, antiguo compañero de Suiza, participó en 1922 en el concurso para edificar el Hospital de la Sociedad Española de Beneficencia. Esta propuesta –que obtuvo un premio dentro del concurso– resulta de interés para los estudiosos sobre la figura de Velarde porque en ella se planteó una composición más bien clásica de basamento, cuerpo y coronación, con un amplio tejado y un almohadillado. Como obra muy temprana en la trayectoria de Velarde, en ella se detecta

1. La Agrupación Espacio fue un grupo de arquitectos y artistas peruanos que en 1947 redactaron un manifiesto en favor de la arquitectura moderna.



nuestras formas indígenas, lograremos, seguramente, una arquitectura nueva: no de perillas, conchas y volutas, sino sencillamente más plástica que estructural, más movida que rígida, colorida, de ritmos horizontales y fuertes, de sombras y luces intensas, de juego macizo de volúmenes salientes y lisos... Creemos que así será nuestra arquitectura de mañana, internacional y peruana.<sup>6</sup>

Para concluir, podría decirse que Velarde, a pesar de su formación extranjera, nunca dejó de ser local: peruano, pero, sobre todo, limeño y, de alguna manera, 'limeñísimo'. Como literato, utilizó una prosa humorística que continuaba la saga del mejor Ricardo Palma y otros escritores del país, de verbo sabroso y sazonado, muchas veces acompañado con la caricatura, escrita o dibujada. Asimismo, fue un arquitecto netamente limeño que logró encontrar un punto de equilibrio entre las tradiciones locales y el academicismo, además de entre aquéllas y la modernidad, y que se adelantó a su tiempo, al ser 'a su manera' lo que más tarde se conocería en arquitectura como un 'regionalista crítico'. Según Augusto Ortiz de Zevallos, Héctor Velarde, en su doble actividad de arquitecto y teórico «lee el mestizaje como una simbiosis ya dada y como fuente de una identidad colectiva». A lo que se añade: «La tesis central de Velarde es que el encuentro de civilizaciones produjo una síntesis y una decantación de cada una hacia la otra. Con distintos ejemplos, Velarde ha revelado que los códigos estéticos se enhebran y se amestizan.»<sup>7</sup>

16.4. *Dependencias de la Universidad de Lima, Monterrico, 1966.*

6. Héctor Velarde, "Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana", *Las Moradas* (Lima), volumen 1, número 3, diciembre 1947 - enero 1948, páginas 307-312; tomado de Héctor Velarde y Sebastián Salazar Bondy, *Obras completas de Héctor Velarde* (Lima: Francisco Moncloa, 1965-1966), volumen 4, página 331.

7. Augusto Ortiz de Zevallos, "Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras", en Antonio Toca, *Nueva Arquitectura en América Latina* (México: Gustavo Gili, 1990), página 193.

## Barroco y arquitectura moderna\*

Héctor Velarde

¿Podrá el barroco, el barroco que España trajo al Perú, ejercer una influencia estética de forma, plástica y ritmo, definida y perdurable, sobre la futura arquitectura peruana?

Para que esta posibilidad resulte efectiva, para que pueda verificarse la hipótesis, debemos naturalmente plantearla, con el propósito de no imitar, de no repetir, de no recordar en lo absoluto el barroco cuando hagamos arquitectura moderna. Tal propósito parece hasta hoy difícil de cumplir en toda su pureza. O nos inclinamos aún a prolongar o a estilizar elementos y motivos más o menos barrocos, o pensamos expresa y deliberadamente en suprimirlos, lo cual crea con frecuencia un complejo de racionalismo extremo que nos lleva a menudo a la expresión de ese mismo barroco que hemos querido enterrar para siempre, aunque convertido en un funcionalismo forzado, torturado o de teatral escueticismo.

Pero vamos a suponer, para plantear el problema en toda su amplitud, que hayan pasado varios años, los suficientes como para que ya no existan aquellas inclinaciones y aquellos complejos, y que una arquitectura nueva y creada esencialmente por los nuevos factores sociales e industriales que imperan en la actualidad en el mundo, constituye nuestra arquitectura natural y corriente.

Dos aspectos se presentarán siempre en relación con la futura arquitectura de cualquier país:

1. La arquitectura será –como lo creen muchos autores y arquitectos– puramente maquinista, funcional, de belleza estrictamente lógica, de verdad pitagórica, de utilidad precisa. Su belleza será idéntica en todas partes, como es igual la belleza de las máquinas y de las herramientas, que tienen una misma función y un mismo empleo en diferentes lugares.
2. La arquitectura será –como lo creen igualmente muchos autores y arquitectos– característica, a pesar de su universalidad definida, con belleza diferente en cada lugar.

El primer caso supone que el estado social, la industrialización, la técnica, los materiales, etcétera, sean en todas partes iguales o tengan los mismos caracteres y finalidades, y que, por consiguiente, a una misma función correspondan un mismo organismo y una misma expresión de belleza.

En el segundo caso se supone que –aunque la posibilidad anterior llegue a realizarse en forma absoluta– siempre existirá un factor

\* “Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana”, *Las Moradas* (Lima), volumen 1, número 3, diciembre 1947 - enero 1948, páginas 307-312; tomado de Héctor Velarde y Sebastián Salazar Bondy, *Obras completas de Héctor Velarde* (Lima: Francisco Moncloa, 1965-1966), volumen 4, páginas 325-332.



de sombras y luces intensas, de juego macizo de volúmenes salientes y lisos... Creemos que así será nuestra arquitectura de mañana, internacional y peruana.

Algunos todavía consideran el barroco como arte decadente. Se trata de un prejuicio. Hoy el barroco está bien definido por grandes pensadores y estetas como una de las expresiones más extraordinarias, intensas y vitales del saber y del sentir humano; es a la vez verdad, fuerza y refinamiento; es la plástica sincera y directa de una época rotunda que nace con Miguel Ángel, se eleva al cielo en Santiago de Compostela, se toma jugosa como fruta madura con el calumniado Churriguera, y muere, convertida en galantería, en Francia. Como todo gran arte universal, el barroco tuvo tres épocas definidas: la arcaica, la clásica y la decadente. No hay que juzgar esta última como sinónimo de desenfreno ornamental y de mal gusto; fue más bien lo contrario: el barroco acabó en los salones como concluye una fiesta. Si murió en Potsdam de pesadez y en Lima de remilgos, la culpa no fue precisamente del barroco. Para algunos, el barroco quiere aún decir artificio, encajes y postizos, pero no deberían olvidar que, vestidos con casacas bordadas, adornados con blondas y pelucas, con cortesía exquisita y pensamiento barroco, Newton formuló la ley de gravitación universal, Leibniz creó el cálculo infinitesimal y Bach dio al mundo la esencia de la música. Muchos hombres fueron, como ellos, barrocos y plasmaron en barroco fundamentos eternos, vivos, sin los cuales no podríamos realizar nada de lo que hoy creemos novedoso y verdadero.

16.7. Lima, iglesia de San Agustín, 1573-1710.

16.8. Lima, iglesia de San Francisco de Asís, 1657-1672.



## Rogelio Salmons

Rogelio Salmons nació en París en 1929 y murió en Bogotá en 2007. De padre español y madre francesa, en 1931 la familia se trasladó a Bogotá, donde se estableció definitivamente. En Colombia, Salmons estudió el bachillerato y tres semestres de la carrera de arquitectura, pero debido a los disturbios del 9 de abril de 1948, regresó a Francia, donde trabajó en el estudio de Le Corbusier durante casi una década. Tras unos años en los que tuvo la oportunidad de viajar por Europa y el norte de África, volvió a Colombia en 1958, donde desarrollaría la mayor parte de su actividad. La calidad de su obra, fuertemente ligada a Latinoamérica y a su contexto urbano, le mereció ser candidato en 2007 al premio Pritzker, después de haber obtenido el premio Alvar Aalto en 2003.



17.1. Rogelio Salmons, conjunto residencial Torres del Parque, Bogotá, 1965-1970.

## Rogelio Salmona Arquitectura para los sentidos

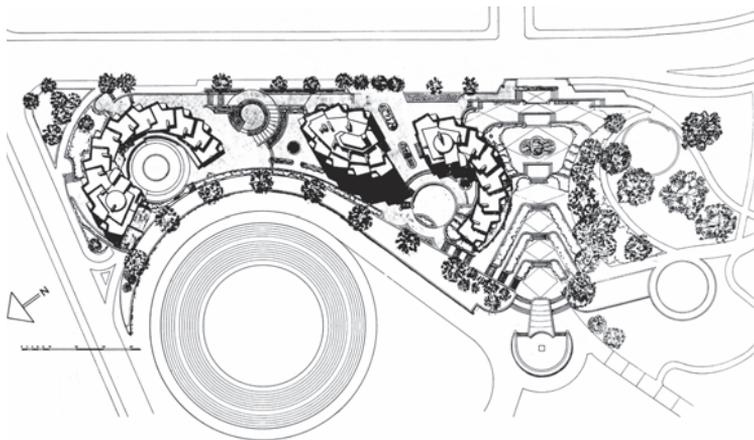
*Conjunto residencial Torres del Parque, Bogotá, 1965-1970*

*María Elvira  
Madriñán*

Para recordar a Rogelio Salmona habría que comenzar hablando de América, ese continente indómito y salvaje donde el arquitecto vivió desde sus primeros años y que siempre llevó guardado en su memoria. Allí es donde su arquitectura encontró sus raíces, en ese complejo andamiaje de costumbres, paisajes, sueños y preocupaciones. Su obra refleja la agudeza y la dimensión crítica de su pensamiento y lo convierte en una de las grandes voces defensoras de una arquitectura ‘apropiada’ a ese gran continente heterogéneo.

Los largos años de trabajo a su lado me permitieron entrar en su mundo y, poco a poco, ir descubriendo la enorme riqueza escondida en su interior, una riqueza que dejaba conocer, sólo a medias, a sus íntimos. Fui partícipe de las innumerables batallas que Salmona emprendía a diario para proteger las mejores tradiciones urbanas, para defender los valores particulares de cada entorno y para poner en evidencia su belleza y la forma peculiar en que cada sitio formaba parte del alma de sus habitantes. Presencí sus desvelos por recuperar los espacios públicos, en algunos casos reducidos a su más mínima expresión. Día tras día le vi estudiar juiciosamente fórmulas renovadas para lograr diseños de vivienda digna destinada a los estratos populares, muy lejos de la precariedad que campea en las políticas públicas y en el negocio de la construcción. Asistí a innumerables debates para defender y recuperar el paisaje de nuestra ciudad (Bogotá), de nuestros cerros, de nuestras fuentes de agua, de nuestro entorno. Salmona fue un precursor de la defensa del medio ambiente urbano, cuando esa noción no estaba en la cabeza de nadie.

17.2. Planta del conjunto residencial Torres del Parque.





17.4. *Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá, 1999-2001.*

de lecturas, algo que se ha comentado muy poco hasta la fecha, a pesar de su condición de hombre verdaderamente culto. Salmona atesoró una sólida cultura literaria, musical, política e histórica que, sumada al recuerdo de sus viajes, le permitía revivir sus emociones al experimentar cada escenario con precisión de fotógrafo. Reconocía sus proporciones y sus medidas, para luego, con su dibujo certero, plasmar en el papel no tanto sus recuerdos, sino sus anhelos, sus principios vitales y su manera particular de aliarse y asociarse al mundo, de ser cómplice con el mundo.

Con la historia como soporte, Salmona evitaba caer en veleidades pasajeras, no se dejaba arrastrar por las corrientes del momento ni se adaptaba a las normas existentes, sobre todo si para su aplicación era necesario sacrificar derechos ciudadanos o la calidad urbana en aras de una mayor rentabilidad. Nunca se dejó tentar por el dinero; fue —como se sabe de sobra— un asceta y un hombre absolutamente ajeno a cualquier afán de riqueza o de utilitarismo profesional. Su fama de arquitecto no se debe, en absoluto, al reconocimiento de los grandes contratistas ni urbanizadores: es el resultado espontáneo de quienes tienen una opinión formada acerca de lo que es, o debe ser, la ciudad.

Hacer arquitectura era para Salmona una peregrinación solitaria que le permitía liberar memoria e imaginación. Tenía que inventar, porque no podía convivir con el vacío, que para él era una asfixia cultural y personal. Tenía que inventar las realidades que echaba de menos en la vida, inventaba lo que su vida necesitaba, lo que su ciudad exigía, aquello a lo que los habitantes no tenían acceso. Quería que su arquitectura fuera territorio de la fantasía, del deseo y, sobre todo, de los derechos ciudadanos, donde la felicidad y la poesía fueran posibles como una realidad colectiva.

Ése es el mérito que se le reconoce. El único del cual él podría sentirse realmente orgulloso.

# Entre la mariposa y el elefante\*

*Rogelio Salmona*

Entre la sólida reciedumbre de la pirámide mesoamericana y el inasible fluir del río de Heráclito podríamos ubicar, hoy por hoy, los problemas fundamentales de la arquitectura. O si queremos sopesarla desde un contexto menos simbólico, podríamos hablar de la ‘mariposa’ y el ‘elefante’. O si finalmente nos decidimos por abandonar las metáforas y poner los pies en la tierra –origen de toda arquitectura–, tendríamos que hablar de una arquitectura efímera y de una arquitectura permanente.

Entre la ‘mariposa’ y el ‘elefante’, entre la ‘pirámide’ y el ‘río’, entre lo efímero y lo permanente, podría resumirse el itinerario de una experiencia arquitectónica en Colombia. En efecto, lo efímero, lo volátil espontáneo, hasta la situación más insólita e inesperada, trágica o maravillosa cargada de sortilegios, sucede al mismo tiempo. Vivimos en medio de tragedias permanentes, pero también acompañados de la alegría de vivir. Ni siquiera en sus peores momentos Colombia ha perdido la capacidad de cantar, bailar, escribir, pintar y construir; no ha perdido esa fortaleza; no ha perdido ese entusiasmo. Basta recurrir a las numerosas obras de pintores, escultores, arquitectos, escritores, músicos y poetas, que han sabido dar respuesta a las necesidades y los deseos de una sociedad durante tanto tiempo abandonada y víctima de la incomprensión y la injuria.

La arquitectura –una de las más claras manifestaciones de la reconciliación entre la materia y el espíritu (en caso de que ‘espíritu’ y ‘materia’ sean cosas distintas)– es un ejemplo de perseverancia y madurez que demuestra en la mayoría de sus obras –anónimas muchas de ellas– la posibilidad de crear imaginarios para transformar la vida.

El canto a la vida es permanente porque se sabe que la vida es fugaz; y la muerte, imprevisible. Se vive sin memoria, pero es inevitable recordar. Se quiere tener identidad, pero no se trabaja para conseguirla. La identidad se construye todos los días. Las ciudades desaparecen, se modifican, se metamorfosean. Todo puede cambiar en un instante, menos la pobreza que permanece vergonzosamente.

Las ciudades están en constante transformación; se construyen sobre su propia ruina; se edifican y se destruyen como un juego excitante, aunque inconsciente. He vivido en una ciudad que pasó de 500.000 habitantes, a más de 6 millones en menos de cincuenta

\* Discurso de aceptación del premio Alvar Aalto, Jyväskylä (Finlandia), 2004.

Entre arquitectura y universo, el límite es virtual, pero se hace patente en un momento en que la naturaleza incide sobre él. Es como un espacio indecible que sólo se puede reconocer en el habitar y en el recorrido. La real posesión y apropiación del espacio permite que el recorrido no sea simplemente acortar una distancia, sino ir descubriendo elementos espaciales que se vuelven mudos a la hora de explicarlos y que sólo hablan –y hasta se vuelven profusamente elocuentes– cuando habitamos esa espacialidad.

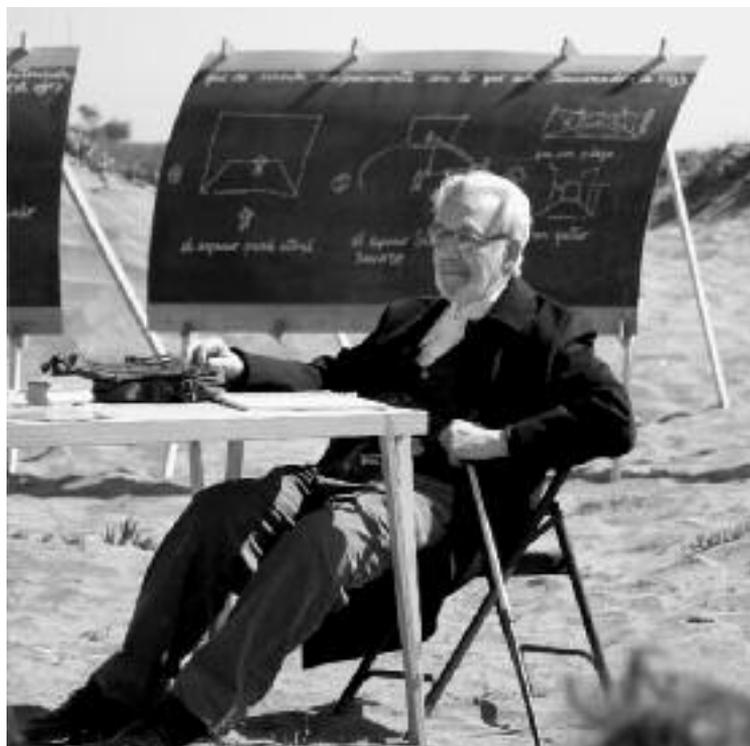
Al inicio de la creación de un proyecto siempre tengo un ‘principio de incertidumbre’ que, inmediatamente, se convierte en la incertidumbre de un principio. Y es que no sé si lo que estoy proponiendo, a pesar de tener unas cuantas ideas que me dan seguridad, lo voy a lograr; es decir, no sé si se va a consumir lo que propongo espacial y poéticamente. Pero lo dice mejor y más claramente un poema de Robert Frost:

*Cuando construyo un muro  
dos cosas me pregunto:  
qué tanto quedó afuera  
qué tanto quedó adentro.*

Tengo la incertidumbre del descubrimiento como un navegante, que sabe de qué puerto sale, pero ignora a qué puerto va a llegar. El principio de incertidumbre en un proyecto consiste en que no se sabe si ese alfabeto de emociones que guarda la memoria a la hora de la verdad va a resultar.

Un alfabeto de emociones que es suma de afectos acumulados en viajes por espacios, lugares, arquitecturas concebidas por otros, en esta época y en épocas muy distantes de la mía. Cómo transmitir a través de un hecho arquitectónico concreto esas evocaciones, esos instantes capturados en una experiencia personal que los otros no conocen y que, por tanto, no tendrán en cuenta a la hora de aproximarse a la obra. Es lo difícil: darle cuerpo a esa afectividad y, sobre todo, que otros se conmuevan sin que necesiten tener noticias de la conmoción anterior.

En este trayecto, a medida que uno avanza, se vuelve más exigente; cada vez quiere poner más elementos enriquecedores de la espacialidad, porque ése es el proceso permanente de afinamiento y de mejoramiento del ‘saber hacer’. Cada vez es más puntual, más preciso, se aclara más el problema que se está resolviendo. Poco a poco, la incertidumbre se deja permear por algún otro amago de seguridad... Y en ésas estoy.



## Alberto Cruz

Alberto Cruz nació en Santiago de Chile en 1917 y murió en la misma ciudad en 2013. En 1934 ingresó en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, donde se tituló en 1939. Tras un par de años de ejercicio profesional, en 1942 comenzó su etapa docente como profesor del Taller de Composición Decorativa. Allí, él y Alberto Piwonka dieron un giro al sentido del taller que incidiría en la reestructuración de la enseñanza clásica de la facultad. En 1952 se incorporó a la Universidad Católica de Valparaíso, donde, junto a un grupo de artistas y arquitectos, fundó el Instituto de Arquitectura y Urbanismo, desde el que propuso un novedoso planteamiento de estudios para la arquitectura basado en la poesía, el arte y el oficio.



18.1. Inauguración del taller de prototipos, Amereida Ciudad Abierta, Ritoque, Valparaíso, 1989.

## Alberto Cruz

### El acto arquitectónico

*Amereida Ciudad Abierta, Ritoque (Chile), 1969 en adelante*

*Jorge Harris*

Alberto Cruz fue un ejemplo maravilloso de persona, guía, profesor y, al tiempo, creador –bajo preceptos absolutamente humanistas– de la Escuela de Arquitectura y Diseño (e[ad]) de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Hablar de él es una tarea difícil, compleja, y requiere una reflexión global sobre todas sus facetas.

La creación de la ‘e[ad]’ propició una relación absolutamente nueva y fructífera entre la universidad y la propia disciplina, cuya enseñanza se planteó desde un punto de vista original en el pensamiento, la enseñanza y la práctica. Se trataba de considerar esenciales la vida del ser humano y los espacios donde esa vida se desarrollaba, de manera que la propuesta se basase en la comprensión de la intimidad del hombre. Dicho enfoque ha resultado único en todo Chile y en el mundo, así que Valparaíso es la única escuela donde se puede crear en plena libertad y con tiempo de reflexión, de estudio, de detención, contemplación e investigación.

Alberto Cruz estudió arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago, donde obtuvo el título de arquitecto en 1939. En 1942 se integró como profesor del Taller de Composición y siete años más tarde, en 1949, participó en el estudio y desarrollo del nuevo plan de estudios.

Poco después, en 1952 fundó el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la nueva Universidad Católica de Valparaíso, junto al poeta Godofredo Iommi, el escultor Claudio Girola y los arquitectos Miguel Eyquem, Francisco Méndez, Jaime Bellalta, José Vial, Fabio Cruz y Arturo Baeza:

La llegada de nosotros a [la escuela de] arquitectura se gestó a través de relaciones personales. Era el modelo de una gran familia en la que todos teníamos vínculos, aunque no todos nos conociéramos, pero existía ese vínculo de familiaridad. De ello hasta esta época ha habido una transformación. Por decirlo en una frase: ‘Más que la universidad, eran los universitarios.’ [...] Cuando el padre González me llamó y le dije que éramos ocho, me contestó que bueno. Nos ubicamos en la Escuela de Arquitectura y creamos un centro de estudios que alimentaba a la escuela. Se llamaba Instituto de Arquitectura, y estaba ubicado en Viana.<sup>1</sup>

Así, el grupo se armó gracias a la coincidencia sucesiva de distintas personas con distintos saberes; abundaban los encuentros

1. Declaraciones de Alberto Cruz en la XI Sesión de la Comisión Memoria Histórica de la Universidad Católica de Valparaíso, 26 de noviembre de 2001, Club de Viña del Mar, Archivo Histórico de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.



18.3. Taller de obra  
'Objetos' de la Phalène  
de la Orilla, 1970.

En 1969, un grupo de alumnos y profesores formaron la Cooperativa Amereida, que en 1971 adquirió unos terrenos junto al mar en Ritoque, al norte de Viña del Mar, donde empezaron a levantar lo que denominarían 'Ciudad Abierta' (figuras 18.1 y 18.2). Todavía hoy pueden contemplarse las primeras construcciones a ambos lados del camino entre Concón y Quintero, en un paraje denominado Punta de Piedra, a poca distancia de la desembocadura del río Aconcagua y a unos 20 kilómetros de Viña del Mar. En paralelo a la edificación de los primeros objetos, los poetas salieron a plazas y calles a escenificar la *Phalène* (figura 18.3),<sup>5</sup> y empezaron a configurar la visión de Amereida con sus actos e improvisaciones.

Sumergidos en ese sueño («Si fundáramos una ciudad abierta...»), no fueron conscientes de la utopía y de las dificultades que entrañaría. Sin embargo, el propio acto poético les aportaba la fuerza para no cejar en el intento: «El decir de la poesía y el hacer de la arquitectura proponiéndose el calce de la vida, el trabajo y el estudio, nos ha permitido actuar y durar hasta hoy.» Todos los pasos que fueron dando no servían a otros fines, sino a «que nuestros días sean simultáneos a nuestro obrar y así alcancemos el presente. Sin éste no puede haber ciudad, ni menos ésta ser abierta».<sup>6</sup>

Durante años, Alberto Cruz siguió planteando estudios y obras en la Ciudad Abierta, de forma colectiva con profesores, alumnos y egresados a partir de actos poéticos, además de conferencias relacionadas con los principios fundamentales de la escuela desde su fundación. Su pensamiento quedó plasmado en diversos libros, entre los que destacan *Forma y figura en la arquitectura* (1982); *Estudio acerca de la observación en arquitectura* (1982); *Cuatro talleres de América en 1979: hay que ser absolutamente moderno* (1982); *Don Arquitectura* (2002), *Música de las matemáticas* (2002); *Amereida-Palladio: carta a los arquitectos europeos* (2004) y *El acto arquitectónico* (2012).

4. «Declaración del Consejo de Profesores, del Instituto y del Pleno de Alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Católica de Valparaíso. Manifiesto del 16 de junio de 1967», en *Fundamentos de la Escuela de Arquitectura Universidad Católica de Valparaíso 1971* (Valparaíso: Escuela de Arquitectura UCV, 1971), página 131.

5. La *Phalène* es una improvisación poética que se hace públicamente en las calles, con participación de artistas y transeúntes. El acto tomó su nombre de un tipo de mariposa nocturna que vuela hacia la luz, donde se quema, y se inspiró en el lema del Conde de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos; no por uno.»

6. Ciudad Abierta, «Los inventos», en «Ritoque: Ciudad Abierta», artículo incluido en la colección 'Ciudad Abierta' del portal de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: <http://www.ead.pucv.cl/1992/ritoque-ciudad-abierta>. Acceso reciente: 31 de agosto de 2015.

# Amereida

Alberto Cruz

## Proyecto para una capilla en el fundo Los Pajaritos\*

### A. La posición espacial

[...] ¿Cómo debe ser la forma dentro de la cual se ora?

En la iglesia, unos se arrodillan, otros doblan una rodilla, otros apenas se inclinan, los últimos soportan de pie las campanillas de la consagración. La iglesia no es un estadio mirando a los atletas. Me sentía desnudo ante esta pregunta. Estaba extrañado de sentirme tan desnudo. Porque la ciudad se construye todos los días, para el vivir de todos los días, con los regalos que los grandes arquitectos nos han hecho.

[...] Un recuerdo no me abandonaba. Cuando llegué a Europa, al día siguiente, en París, fui a Notre Dame. Tuve una sensación en ella diferente a cuantas había tenido antes en las iglesias de aquí. Me parecía estar dentro de un espacio cuyas limitaciones, muros, pilares, ventanas, bóveda, piso... podía mirar, y que este mirar, este ver el espacio con sus límites, no era un obstáculo para el orar, para el estar hincado, orando. Al contrario, toda esa espacialidad, todos esos vidrios y piedras se venían al ojo para colocarnos en una posición corporal –diría yo– de oración. Tal como la arena de la playa nos deja en posición para estar junto al mar. No hablo aquí de lo interior, hablo de la posición, de la posición espacial. [...]

Hablo de esa zona que viene a ser circunstancia exterior de la posibilidad del acto interior. Tampoco se teoriza aquí acerca de que el acto interior exija necesariamente tales o cuales circunstancias exteriores.

Cuando volví, comprobé las iglesias actuales habituales de Chile. Son unos interiores vacíos rodeados, circundados de un complicado juego de motivos arquitectónicos: pilares, bóveda, molduras, luces, ventanales, casetones, cuadros, adornos, miles de otros detalles. Es un juego que puede ser simplificado, estilizado, modernizado, como se dice corrientemente. Y estos interiores nada tienen que ver con lo que pretenden. Mejor es estar en ellos con los ojos cerrados. Mirar las naves es casi igual a salir en el entreacto al *foyer* del teatro. Sus arquitectos no sabían, no saben cómo armar la arena del mar de la oración; no saben de la situación espacial; no saben de las circunstancias externas del hecho interno. ¿Hay menos hecho interno en los que sólo doblan una rodilla? Pensaba en los arquitectos góticos de Notre Dame y me sentía más desnudo.

\* Extracto del artículo homónimo publicado en *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, número 1, 1954, páginas 235-242.



Ana Esteban  
Maluenda

En su artículo “Arquitectura moderna latinoamericana: el juego de las interpretaciones”, Silvia Arango recordaba una conferencia que Juan Pablo Bonta había pronunciado en Bogotá en 1982, en la que –a partir del mismo argumento que mantenía en su libro *Anatomía de la interpretación en arquitectura*– el crítico argentino había obsequiado a su auditorio con dos relatos completamente distintos sobre el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, apoyados, sin embargo, en una misma serie de diapositivas. Bonta se mostró taxativo al dirigirse a los asistentes cuando les dijo que su conferencia no versaba sobre el famoso edificio, sino sobre «lo que se dice» –o se puede llegar a decir– acerca de un determinado objeto arquitectónico.<sup>1</sup>

En línea con lo anterior, este texto no pretende revisar la arquitectura moderna latinoamericana, sino *lo que se ha dicho* sobre ella. En las últimas décadas los estudios sobre este tema han crecido exponencialmente, y proceden en su mayoría del propio ámbito latinoamericano;<sup>2</sup> gracias a ellos, se están desgranando aspectos poco estudiados, incluso desconocidos, sobre el devenir de esta arquitectura. Sin embargo, sus conclusiones, ahora aparentemente obvias y claras, no podrían haberse hecho en los años iniciales de difusión del Movimiento Moderno.

Los primeros autores que se plantearon estudiar el funcionalismo moderno eran personajes muy cercanos o afines a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Nikolaus Pevsner y Sigfried Giedion, más como críticos que como historiadores, se propusieron describir ese nuevo movimiento que ellos mismos estaban experimentando; y apenas contaron lo que conocían, lo que generó importantes *lagunas* en sus libros sobre la arquitectura moderna, algo que intentaron solventar en sucesivas ediciones.

Con los años, los historiadores de la arquitectura moderna han ido abarcando un abanico mucho más amplio al que se han ido incorporando, por un lado, arquitectos que en un principio no se habían considerado –pero que no tardarían en despuntar–, y por otro, arquitecturas construidas fuera de Europa o los Estados Unidos. Son frecuentes los comentarios sobre la ausencia o poca presencia de la arquitectura latinoamericana en la historiografía moderna, y sobre la idea (errónea y reductora, y difundida por los propios historiadores) de que la modernidad latinoamericana tenía

1. Silvia Arango, “Arquitectura moderna latinoamericana: el juego de las interpretaciones”, *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas ‘Mario J. Buschiazzo’*, número 42, 2012, páginas 39-54. La conferencia de Bonta tuvo lugar en el seminario ‘Procesos y elementos del diseño arquitectónico’, Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2-13 de agosto de 1982; y el libro que se menciona es *Anatomía de la interpretación en arquitectura: reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe* (Barcelona: Gustavo Gili, 1975).

2. Véase:

· Ramón Gutiérrez, “La historiografía de la arquitectura americana: entre el desconcierto y la dependencia cultural, 1870-1985”, *Archivos de Arquitectura Antillana* (Santo Domingo), números 3-5, 1997.

· Silvia Arango, “Una historiografía latinoamericana reciente sobre ciudad y arquitectura”, *Diseño en síntesis* (Bogotá), números 40-41, otoño 2009, páginas 32-43.

una especie de carácter regional, común a todos los países y representado por unas cuantas figuras. También se suele achacar a estas historias surgidas fuera de Latinoamérica que, a menudo, considerasen su arquitectura como una mera ramificación de la europea, aunque adaptada al clima y a la cultura de estos países.

La intención de este texto no es rebatir esas ideas, sino estudiar el asunto con más detalle y analizar esos relatos escritos fuera de Latinoamérica, de manera que podamos aportar datos objetivos y comparados que maten sus afirmaciones. Se trata de repasar *qué fue lo que se publicó exactamente y cuándo apareció*; de cotejar si todos los historiadores citaron los mismos ejemplos o fueron variando de unos a otros; y por tanto, de verificar si existe una línea argumental continua entre ellos o, por el contrario, hay algún cambio brusco en el discurso.

Volviendo a lo que proponía Bonta, nuestra intención es no sólo revisar lo que se publicó, sino discernir si ha existido un único discurso que ofrezca una imagen característica de la arquitectura moderna latinoamericana –sujeto, por supuesto, a cierta evolución– o bien ha habido diferencias de percepción y, por tanto, de valoración entre los distintos historiadores.

### El vacío de los comienzos

La arquitectura moderna hizo su aparición en Europa en las primeras décadas del siglo xx y su consolidación mundial llegó con la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1932, titulada ‘Modern architecture: international exhibition’. La idea había sido del director del museo, Alfred Barr, que pidió a Hitchcock y Johnson (ya por entonces buenos conocedores de la nueva arquitectura) que organizaran la primera muestra de arquitectura del museo. En la introducción al catálogo de la exposición, Barr se aventuraba a definir la corriente como «un nuevo estilo que está extendiéndose rápidamente por todo el mundo. [...] Debido a su desarrollo simultáneo en varios países distintos y a su propagación mundial, se ha llamado ‘estilo internacional’».<sup>3</sup>

Sin embargo, esa ‘internacionalidad’ no se reflejaba en los contenidos de la exposición, que se limitaba a mostrar obras de unos cuantos arquitectos, todos europeos o estadounidenses: Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra y los hermanos Monroe e Irving Bowman. Es más, en el capítulo titulado ‘El alcance de la arquitectura moderna’ se afirma que «consciente o inconscientemente, un número considerable de arquitectos de todo el mundo aceptan en paralelo disciplinas técnicas y estéticas», pero a continuación los casos enumerados proceden únicamente de Alemania, Holanda, Francia,

3. Catálogo, *Modern architecture: international exhibition* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1932), página 13.



Edición original de *The international style*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, 1932.

Suiza, Checoslovaquia, Bélgica, Escandinavia, Rusia, Italia, España, Inglaterra, los Estados Unidos y... Japón.<sup>4</sup>

La situación no mejoró en el libro *The international style*, que Hitchcock y Johnson prepararon prácticamente en paralelo a la exposición.<sup>5</sup> Después de esa especie de «manual de consejos para proyectar» que era la primera parte,<sup>6</sup> los autores aumentaron sensiblemente el abanico de arquitectos incluidos en el catálogo y, con ellos, las nacionalidades. Pero el turno de Latinoamérica aún no había llegado.

En este caso, la selección se limitó a ejemplos de Europa y los Estados Unidos, de manera que –aunque aparecieron países con una arquitectura moderna «incipiente», como España– quedaron fuera las latitudes más lejanas, como Japón. El propio Hitchcock reconocería años después que no fueron del todo objetivos, entre otras cosas porque ellos mismos formaban parte del movimiento, y «la objetividad ideal del historiador [...] se ve inevitablemente teñida, si no anulada, por la subjetividad del crítico que escribe sobre hechos que conoce de primera mano»:<sup>7</sup>

Me inclino ahora a decir del libro que fue menos notable por lo que dijo que por el momento preciso en que lo dijo. Si lo hubiésemos escrito unos años antes, [...] el canon de las obras construidas sobre las que se apoyaba nuestra denominación del estilo habría resultado francamente incompleto, ya que dos de las casas más sofisticadas del nuevo estilo (la villa Saboya y la casa Tugendhat) no existían todavía. Si lo hubiésemos escrito unos años más tarde, [...] habríamos tenido que enfrentarnos con los diversos desarrollos de la arquitectura que estaban cambiando drásticamente el panorama internacional.<sup>8</sup>

Aunque no incluye ningún ejemplo latinoamericano ni puede considerarse estrictamente, según Panayotis Tournikiotis, «una obra de historia»,<sup>9</sup> *The international style* es un libro que debía aparecer aquí, ya que se considera una de las interpretaciones más influyente en obras posteriores. De hecho, se publicó tan sólo tres años después de otro libro de Hitchcock (*Modern architecture: romanticism and reintegration*),<sup>10</sup> considerado por Tournikiotis «el

4. *Ibidem*, página 21.

5. Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The international style: architecture since 1922* (Nueva York: Norton, 1932); versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: COAT, 1984; traducción de Carlos Albisu).

6. María Teresa Muñoz, 'Prólogo' a la edición española

de Hitchcock y Johnson, *El estilo internacional*, página 10.

7. Henry-Russell Hitchcock, *Architecture: nineteenth and twentieth centuries* (Harmondsworth: Penguin, 1958-1977); versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Cátedra, 1981; traducción de Luis E. Santiago), página 543.

8. Henry-Russell Hitchcock, prólogo a la reedición de *The international style* (Nueva York: Norton, 1966), páginas viii-ix.

9. Panayotis Tournikiotis, *The historiography of modern architecture* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999); versión española: *La historiografía de la arquitectura moderna* (Barce-

lona: Reverté, 2014; traducción de Jorge Sainz), página 142.

10. Hitchcock, *Modern architecture: romanticism and reintegration* (Nueva York: Payson & Clarke, 1929); versión española: *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración* (Barcelona: Reverté, 2015; traducción de Raúl Izquierdo Moreno).



## Autores

### Ramón Gutiérrez

Buenos Aires, 1939. Arquitecto, Universidad de Buenos Aires, 1963. Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas de Argentina. Académico de las Academias Nacionales de Historia y de Bellas Artes, Argentina. Correspondiente de Academias de España y América. Doctor Honoris Causa de las Universidades de Tucumán (Argentina), Ricardo Palma (Perú) y Pablo de Olavide (España). Profesor Honorario de las Universidades de Ingeniería y Ricardo Palma de Lima, de San Agustín de Arequipa, de la Universidad de Chile, de la Universidad Nacional del Paraguay. Fundador del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), Buenos Aires. Autor de numerosos libros y artículos sobre arquitectura y urbanismo en Iberoamérica.

### Louise Noelle

Ciudad de México, 1944. Historiadora del Arte con licenciatura en la Universidad Iberoamericana, maestría y doctorado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM) y profesora de 'Historia de la arquitectura mexicana del siglo xx' desde 1983. Autora de monografías sobre Agustín Hernández, Ricardo Legorreta, Vladimir Kaspé, Luis Barragán, Enrique del Moral y Mario Pani, así como de *Arquitectos contemporáneos de México* (1989) y *Fuentes para el estudio de la arquitectura mexicana, siglos xix y xx* (2007). Miembro de la Academia de Artes, ICOMOS y DOCOMOMO. Premio Jean Tschumi 2011 de la Unión Internacional de Arquitectos y Doctorado Honoris Causa por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

### Cêça Guimaraens

Arquitecta, Universidad de Brasilia. Doctora en Planificación Urbana, Universidad Federal de Río de Janeiro. Posdoctorado en Estudios Americanos y Museos, Universidad de Nueva York. Doctora en Museología, Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías (Lisboa). Investigadora del Consejo Nacional de Investigación de Brasil, vicepresidente del Instituto de Arquitectos de Brasil, y miembro del Consejo Consultivo del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Autora de *Lúcio Costa, um certo arquiteto em incerto e secular roteiro* (1996) y *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional* (2002); organizadora de colecciones de artículos, entre ellos *Cidade integrada III: reflexões sobre diagnóstico social* (2013) y *Museologia e cultura*.

### Roberto Segre

Milán (Italia), 1934 · Niteroi (Brasil), 2013. Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, 1960. Profesor

de historia de la arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de La Habana, Cuba, durante 30 años. Desde 1994, en Río de Janeiro, investigador y profesor de postgrado en planificación urbana, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Río de Janeiro (FAU UFRJ). Doctor honoris, Instituto Politécnico de La Habana (2007). autor de *Architettura e territorio nell'America Latina* (1982; con Rafael López Rangel), *Arquitetura e urbanismo da Revolução Cubana* (1986), *America Latina fim de milênio, raízes e perspectivas de sua arquitetura* (1991), *Arquitetura antillana del siglo XX* (2003), *Brasil: jovens arquitetos* (2004), *Casas brasileiras / Brazilian houses* (2006).

### José Barki

Río de Janeiro, 1951. Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Federal de Río de Janeiro (FAU UFRJ), 1974; *Master of Arts*, Universidad de Cornell, 1985; y doctor, Programa de Urbanismo (PROURB) de la FAU UFRJ, 2003. Profesor asociado del Departamento de Análisis y Representación de la Forma de la FAU UFRJ y del PROURB. Línea de investigación: 'Intención y representación en el diseño arquitectónico'; diversos congresos y numerosos artículos. Algunas publicaciones con Roberto Segre: "Niemeyer jovem: o amor à linha reta" (2008), "Oscar Niemeyer y Lúcio Costa: la genealogía del Palacio del Congreso" (2010); "Niemeyer: la poética de una experimentación creadora" (2011); "Niemeyer 103" (2012); "A catedral de Brasília" (2013).

### Melín Nava

Caracas, 1964. Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela (FAU UCV), 1987; doctora cum laude, Universidad Politécnica de Madrid (UPM), 1995. Docente investigadora, Departamento de Tecnología Arquitectónica, FAU UCV. Coordinadora de investigación, Escuela de Arquitectura, UCV; coordinadora de relaciones interinstitucionales, FAU UCV; directora del Consejo de Preservación y Desarrollo, UCV, ente tutelar de la Ciudad Universitaria de Caracas, Patrimonio Mundial. Centrada principalmente en el estudio de la patología y deterioro del patrimonio arquitectónico moderno y de tierra; mas recientemente, en las estrategias de socialización del patrimonio arquitectónico. Miembro del comité editorial de la revista *Tecnología y Construcción* (Caracas), 2005-2011.

### Fernando Álvarez Prozorovich

Nacido en 1952. Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de La Plata, Argentina, 1978; doctor arquitecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña (ETSAB UPC), 1991. Profesor Titular en Historia del Arte y de la Arquitectura, coordinador del programa de doctorado en Teoría e Historia, Departamento de Composición arquitectónica, ETSAB UPC. Coautor de *Antonio Bonet 1913-1989* (1996), *Bonet Castellana* (1999), *Antonio Bonet: el poblat Hifrensa* (2005), *Julián García Núñez* (2005), *Arquitecturas desplazadas: arquitecturas del exilio español* (2007), *Arquitectura española del exilio* (2014), *Historia del arte y de la arquitectura moderna, 1930-1989* (2015). Colaborador habitual de varias publicaciones, entre ellas *DPA*, *DC*, *Summa*, *Vitruvius* y *Quaderns*. Director del portal <http://www.historiaenobres.net>.

**Lourdes Cruz**

Arquitecta, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); maestría en Historia del Arte; doctorado en Arquitectura. Investigadora y profesora en la Facultad de Arquitectura, UNAM. Especialista en historia de la arquitectura mexicana del siglo XX. Autora de los libros *Francisco J. Serrano, ingeniero civil y arquitecto* (1998), *Augusto H. Álvarez, arquitecto de la modernidad* (2008); coautora de la *Guía de murales de la Ciudad Universitaria* (2004), *Una ciudad imaginaria* (2000), *Francisco Serrano: obra completa* (2008); y coordinadora de *El Estadio Olímpico Universitario: lecturas entrecruzadas* (2011). Miembro del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura y de DOCOMOMO México. Coordinadora del Archivo de Arquitectos Mexicanos, UNAM.

**Nery González**

Montevideo, 1939. Arquitecta, Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, 1975. Presidente de la Sociedad de Arquitectos y secretario ejecutivo de la Comisión de Patrimonio Cultural de la Nación, 1998-2003. Representante de Uruguay en la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, Medellín 2010; miembro de la directiva del Centro Latinoamericano de Economía Humana y del comité académico de patrimonio de la facultad citada; docente contratado en cursos de patrimonio cultural en las facultades de Humanidades y Ciencias Sociales (Montevideo); colaborador sobre los mismos temas en diversas publicaciones uruguayas e internacionales.

**Patricia Méndez**

Resistencia (Argentina), 1964. Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Investigadora Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas desde 2006. Doctora, Facultad de Ciencias Sociales, 2012. Directora de la revista *DANA*; premio VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, 2008. Posdoctorado, Universidad del Bío Bío, Concepción (Chile). Investigaciones sobre la cultura arquitectónica latinoamericana en los medios de difusión del siglo XX, distintos artículos, congresos y jornadas internacionales. Conferencias y cursos de posgrado internacionales.

**Eduardo Maestriperi**

Buenos Aires, 1954. Doctor en Historia del Arte, Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España), 2008; arquitecto, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU UBA), 1977. Profesor de arquitectura y de teoría de la arquitectura, FADU UBA; profesor de historia y teoría de la arquitectura, Escuela de Arte y Arquitectura, Universidad del Salvador (Buenos Aires). Numerosos artículos sobre arquitectura moderna y contemporánea.

**Juan Ignacio del Cueto**

Ciudad de México, 1961. Arquitecto, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México (FA UNAM), 1986; doctor en arquitectura con premio extraordinario, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña (ETSAB UPC, España), 1996. Investigador titular y coordinador del Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP FA UNAM). Espe-

cialista en arquitectura del siglo XX, diversos congresos internacionales, artículos y capítulos de libro. Autor de la *Guía Candela* (2013) y *Arquitectos españoles exiliados en México* (2014). Comisario de las exposiciones ‘Félix Candela 1910-2010’ (2010), ‘Cascares de Candela’ (2012) y ‘Presencia del exilio español en la arquitectura mexicana’ (2014).

### **Maria Cristina Cabral**

Río de Janeiro, 1963. Arquitecta y urbanista, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Federal de Río de Janeiro (FAU UFRJ), 1987. Profesora, FAU UFRJ, desde 2008. MSc y PhD en Historia Social de la Cultura, Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro, 1996 y 2003, respectivamente. Clases de Teoría e Historia de la Arquitectura y el Urbanismo desde 1997. Docente y vicecoordinadora, Programa de Posgrado en Urbanismo (PROURB), UFRJ. Investigadora en Teoría e Historia de la Arquitectura en la Modernidad, diversos artículos, trabajos en análisis y participación en organización de libros, entre ellos *Arquitetura + arte + cidade: um debate internacional* (DOCOMOMO Brasil, 2010) e *Irmãos Roberto arquitetos* (de Luiz Felipe Machado Coelho de Souza, 2014).

### **Marta García Falcó**

Buenos Aires, 1958. Arquitecta, Universidad de Buenos Aires; periodista y experta universitaria en Gestión Documental y Administración de archivos, Universidad FASTA (Mar del Plata). Actividad profesional de arquitectura, labor editorial e investigación histórica y periodística. Comité Ejecutivo, Museo de Arquitectura y Diseño; directora del Archivo Histórico de Arquitectura de la Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires. Investigadora independiente, colaboradora de diversos medios, entre ellos: diarios *Clarín*, *La Prensa*, *El Cronista*, *Buenos Aires Herald* y *La Nación*; revistas *Hábitat*, *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos* y *Summa*+. Coautora de la investigación en curso sobre ‘cines en la Argentina’.

### **Pablo Fuentes**

Los Ángeles (Chile), 1962. Arquitecto, Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío, Concepción, 1989; docente allí desde 1991. Máster en Conservación y Restauración del Patrimonio, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM UPM), 1999; doctor en arquitectura, ETSAM UPM, 2009. Diversos proyectos de investigación y artículos sobre arquitectura moderna, relacionados con conjuntos habitacionales, revistas especializadas, campus universitarios, etcétera. Autor de *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929* (2009) y coautor de *Concepción: barrios que construyeron la ciudad moderna* (2012).

### **Eduardo Luis Rodríguez**

La Habana, 1959. Arquitecto, Instituto Superior Politécnico de La Habana 1982. Autor de *La Habana: arquitectura del siglo XX* (1998) y *The Havana guide: modern architecture, 1925-1965* (1999). Presidente del Capítulo Cubano de DOCOMOMO Internacional; miembro del Comité de Especialistas en Patrimonio del Siglo XX de ICOMOS Internacional. Beca Guggenheim, 1996; premio al editor como director de la revista *Arquitectura Cuba*, Bienal Mundial de Arquitectura de Venecia, 2000; premio Pierre Vago de Periodismo Arquitectónico, Comité Internacional de Críticos de

Arquitectura, 2008. Miembro del Comité Internacional Asesor del MoMA, exposición ‘Latin America in construction: architecture 1955-1980’.

### **Xavier Guzmán Urbiola**

México, 1958. Doctor en historia con mención honorífica, Universidad Nacional Autónoma de México (2010). Estudios de arquitectura, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. Director de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 2003-2007. Subdirector General del Patrimonio, INBA, desde 2013. Miembro honorario, Academia Nacional de Arquitectura, 2006. Autor, entre otros textos, de “Un espacio para la vida: el Anahuacalli, edificio neoindígena y wrightiano” (2008), “Los mercados de Pedro Ramírez Vázquez” (2014), “La catedral de México y su entorno, después de Manuel Tolsá” (2014) y “La primera casa funcionalista levantada en México por Juan O Gorman” (2014).

### **Enrique Bonilla**

Huancayo (Perú), 1961. Arquitecto, Universidad Ricardo Palma (Lima), 1982; máster en ciencias con mención en arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería (Lima), 2012. Profesor de Taller de Proyectos, Historia y Teoría de la Arquitectura. Director de la publicación *Lima y el Callao: guía de arquitectura y paisaje* (2009). Publicaciones en diversas revistas científicas peruanas y extranjeras; director de la revista *Limaq*. Director de la carrera de Arquitectura, Universidad de Lima, desde 2010.

### **María Elvira Madriñán**

Arquitecta, Universidad de los Andes (Bogotá), 1980; botánica, Universidad de los Andes, 2001; diplomada en Dirección de Fundaciones, Fundación Bolívar Davivienda, 2012. Socia gerente, Rogelio Salmona S.A., 1980-2012. Subdirectora científica, Jardín Botánico José Celestino Mutis (Bogotá), 2002-2004. Presidente Junta Directiva, Fundación Rogelio Salmona, 2009. Profesora invitada, Maestría de Profundización de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia, 2011-2014.

### **Jorge Harris**

Arquitecto, Universidad Católica de Valparaíso (Chile), 1971. Profesor de Taller de Proyectos, Semiótica Arquitectónica y Fundamentos, Escuela de Arquitectura, Universidad del Bio-Bio, Concepción, desde 1972. ejercicio profesional, viviendas colectivas e individuales. Premio labor docente en Arquitectura, Colegio de Arquitectos de Chile, delegación de Concepción, 2011; Premio en Arte, Municipalidad de Concepción, 2011; y premio en docencia Sergio Larraín García-Moreno, Colegio de Arquitectos de Chile, 2012.



# Bibliografía

Este repertorio bibliográfico no pretende ser exhaustivo y no contempla localizaciones concretas; se trata tan sólo de una recopilación básica de referencias para el lector interesado en profundizar en el conocimiento de la arquitectura moderna latinoamericana.



## General

- ADRIÀ, Miquel; SATO, Alberto; ZEIN, Ruth Verde. *Arquitectura latinoamericana: una nueva generación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996.
- ALMANDOZ, Arturo. *Modernization, urbanization and development in Latin America, 1900s-2000s*. Londres: Routledge, 2015.
- *Planning Latin American capital cities, 1850-1950*. Londres: Routledge, 2002.
- ARANGO, Silvia. *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.
- *Historia de un itinerario*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- BAYÓN, Damián; GASPARINI, Paolo. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume / París: UNESCO, 1977.
- BERGDOLL, Barry; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco; REAL, Patricio del. *Latin America in construction: architecture 1955-1980*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2015.
- BOSCH ESPELTA, Josep (edición). *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950-1965*; volumen cuarto: 'Vivienda social en Argentina, Brasil, Chile y México'. Barcelona: Casa Àmerica Catalunya, 2010.
- BOZA, Cristián (edición). *Las 100 obras de arquitectura latinoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Los Andes, 2000.
- BRILLEMBOURG, Carlos. *Latin American architecture, 1929-1960: contemporary reflections*. Nueva York: Monacelli Press, 2004.
- BROWNE, Enrique. *La evolución de la arquitectura contemporánea en América Latina*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Universidad Católica de Chile, 1985.
- *Otra arquitectura en América Latina*. Naucalpan, México, D.F.: Gustavo Gili, 1988.
- BULLRICH, Francisco. *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.
- *New directions in Latin American architecture*. Nueva York: George Braziller / Londres: Studio Vista, 1969. Versión española: *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*; Barcelona: Blume, 1969.
- CARRANZA, Luis E.; LARA, Fernando Luiz. *Modern architecture in Latin America: art, technology and utopia*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- COMAS, Carlos Eduardo; ADRIÀ, Miquel. *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX*. México, D.F.: Gustavo Gili, 2003.



## Procedencia de las ilustraciones

*Página 20*

Foto de Jorge Sainz.

### Juan O’Gorman

*Retrato:* Foto de Lola Álvarez Bravo; fuente: Academia de Artes de México.

1.1: Foto de Louise Noelle.

1.2: Foto de Ana Esteban Maluenda.

1.3: Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman* (México: UNAM, 2004), página 25.

1.5: Foto de Louise Noelle.

1.5: Foto de Ana Esteban Maluenda.

1.6: *Arriba*, foto de Juan Guzmán; fuente: archivo Louise Noelle. *Abajo*, fuente: *Arquitectura México*, n° 112, noviembre-diciembre 1976, página 92.

### Lúcio Costa

*Retrato:* Archivo Central do IPHAN-RJ.

2.1-2.3: Foto de Oscar Henrique Liberal da Cunha, Archivo Central de IPHAN-RJ.

2.4: Elaboración editorial a partir de un original tomado de [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brasilia\\_-\\_Plan](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brasilia_-_Plan). JPG.

2.5: Foto de Jorge Sainz.

### Oscar Niemeyer

*Retrato:* Elaboración editorial a partir de un original tomado de <http://conexiones.digital/oscar-niemeyer-arquitecto-y-poeta-de-la-geometria>.

3.1: Foto de Kidder Smith; fuente: *Brazil builds: architecture new and old 1652-1942* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1943), página 189.

3.2: Fuente: *AV Monografías*, ‘Oscar Niemeyer: one hundred years’, n° 125 (2007), página 55.

3.3: Fuente: Elaboración editorial a partir de un original tomado de <http://fundacaoscarniemeyer.org.br/?q=gm5/ajax/detalheobra/3669>.

3.4: Foto de Jose Morcardi; fuente: *AV Monografías*, ‘Oscar Niemeyer: one hundred years’, n° 125 (2007), página 79.

3.5: Foto de ARTEDIA/Michel Moch; fuente: *AV Monografías*, ‘Oscar Niemeyer: one hundred years’, n° 125 (2007), página 67.

3.6: Kadu Niemeyer/ARCAID; fuente: *AV Monografías*, ‘Oscar Niemeyer: one hundred years’, n° 125 (2007), página 125.

PÁGINAS 69-75: dibujos de Niemeyer; fuente: Oscar Niemeyer, *As curvas do tempo: memórias* (Río de Janeiro: Revan, 1998).

*El origen y el propósito de este libro son eminentemente académicos, por lo que toda la documentación incluida en él proviene del material didáctico empleado en la actividad docente e investigadora de la editora. A continuación se indica de dónde se han obtenido las imágenes, en línea con la doctrina del ‘uso razonable’ (fair use) que se aplica en el mundo editorial a las publicaciones universitarias, y siguiendo el criterio del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual sobre ‘cita e ilustración en la enseñanza’.*

- 15.2: Fuente: Miquel Adrià y otros, *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega* (Colección 'Arquitectos mexicanos de la modernidad 01'; México: Arquine, CONACULTA-INBA-UAM, 2014), página 59.
- 15.3: Fuente: Aldonza Porrúa y Pedro Ramírez Vázquez, *Arquitectura: Pedro Ramírez Vázquez* (México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa, 2013), página 51.
- 15.4: Foto de Armando Salas Portugal; fuente: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=152&vol=4](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=152&vol=4).
- 15.5: Fuente: Miquel Adrià y otros, *Pedro Ramírez Vázquez, el estratega* (Colección 'Arquitectos mexicanos de la modernidad 01'; México: Arquine, CONACULTA-INBA-UAM, 2014), páginas 128-129.

### Héctor Velarde

*Retrato*: Foto de Baldomero Pestana.

- 16.1-16.4: Fotos de Christopher Schereier.
- 16.5: Elaboración editorial a partir de un original tomado de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=381662>.
- 16.6: Elaboración editorial a partir de un original tomado de [http://arq.unne.edu.ar/sitioanterior/catdep/arq/hyc2/documentales/cusco\\_comp/index.htm](http://arq.unne.edu.ar/sitioanterior/catdep/arq/hyc2/documentales/cusco_comp/index.htm).
- 16.7: Elaboración editorial a partir de un original tomado de <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/16957535/La-Lima-Antigua-Siglos-XIX-y-XX.html>.
- 16.8: Elaboración editorial a partir de un original tomado de <http://destinosa1.com/peru/basilica-y-convento-de-san-francisco-de-lima/>.

### Rogelio Salmona

*Retrato*: Foto de Gabriel Ossa; fuente: Fundación Rogelio Salmona (ésta y todas las imágenes siguientes).

- 17.1 y 17.3: Fotos de Enrique Guzmán.
- 17.4: Foto de Gabriel Ossa.
- PÁGINAS 269-273: dibujos de Salmona.

### Alberto Cruz

*Retrato y las imágenes siguientes*: Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, <http://www.ead.pucv.cl/extensión/archivo/>.

# Índice alfabético

- Aalto, Alvar: 94, 232, 234, 270, 309, 321  
Abraham, Raimund: 324  
Aburto, Álvaro: 11, 31, 33  
Acrópolis de Atenas: 54, 84  
Aeroporto Santos Dumont, Río de Janeiro: 313  
Agache, Alfred: 50  
Agostini, Alfredo: 190  
Agrupación Espacio: 251, 253  
Ahmedabad: 203  
Alba de la Canal, Ramón: 29  
Alberti, Leon Battista: 190, 195, 196  
Alberti, Rafael: 93, 101  
Almeida, Ribeiro de: 67  
Álvarez, Mario Roberto: 8, 12, 13, 15, 17, 135-140, 141-146, 296, 332; *figuras*: 135, 136, 138, 139, 140  
Álvarez Espinosa, Roberto: 237  
Álvarez Ordóñez, Fernando y Joaquín: 160; *figura*: 160  
Álvarez Prozorovich, Fernando: 93-96, 342  
Ambasz, Emilio: 107  
Amereida Ciudad Abierta, Ritoque: 19, 23, 24, 277, 279, 280; *figuras*: 276, 278  
Andrade, Carlos Drummond de: 71  
Andrade, Rodrigo Melo Franco de: 71  
Angkor: 84  
Arango, Silvia: 291  
Aravena, Alejandro: 329  
Archivo General de la Nación, Bogotá: 265; *figura*: 265  
Argan, Giulio Carlo: 18  
Argentina: 7, 8, 9, 14, 18, 97, 187, 190, 196, 200, 251, 295, 298, 304, 306, 322, 325, 328, 331, 334  
Artaud, Antonin: 186  
Artigas, Francisco: 335  
Arup, Ove: 144  
Asplund, Erik Gunnar: 234  
Atlántida (Uruguay): 123, 125, 128, 129; *figuras*: 122, 125  
Aula Casa Rural: 12, 238; *figura*: 238  
Aysén: 205  
Bac, Ferdinand: 107, 112, 117  
Bach, Johann Sebastian: 65, 260  
Bachelard, Gaston: 273  
Baeza, Arturo: 277  
Bagdad: 299  
Bahía: 176, 183  
Balneario de La Perla: 192  
Balthus: 116  
Banco Boavista, Río de Janeiro: 313  
Banco Ciudad, Buenos Aires: 190  
Banco de la Nación Argentina, Buenos Aires: 190, 194  
Banco de Londres y América del Sur, Buenos Aires: 17, 24, 189, 190-192, 194, 199, 306, 325; *figuras*: 188, 191  
Banham, Reyner: 315, 316  
Barcelona: 91, 95, 102, 334  
Bardi, pareja: 12, 17, 175, 176  
Bardi, Pietro Maria: 12, 17, 173, 175  
Barkí, José: 25, 61-66, 342  
Barr, Alfred: 292  
Barra da Tijuca: 47, 49, 50  
Barragán, Luis: 8, 10, 15, 18, 105-110, 111-118, 298, 320, 324, 328, 332, 337; *figuras*: 105, 106, 108, 109, 110  
Barrio Marulanda, Bogotá: 306  
Barros, Adhemar de: 183  
Barros, Manoel de: 66  
Basílica de Guadalupe, México, D.F.: 240; *figura*: 240  
Bassols, Francisco: 31  
Bassols, Narciso: 32  
Baudelaire, Charles: 271  
Bauhaus: 233, 297, 312  
Bayardo, Nelson: 306  
Bayón, Damián: 150  
Beethoven, Ludwig van: 85  
Behrens, Peter: 309  
Bellalta, Jaime: 277  
Belo Horizonte: 23, 59, 61, 67, 71; *figura*: 60  
Benevolo, Leonardo: 304, 312, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 321, 323, 333, 336, 337  
Berdaiev, Nikolái: 150  
Bérgamo: 251  
Berlín: 332  
Bermúdez, Guido: 335  
Bernal, Ignacio: 247  
Bernini, Gian Lorenzo: 232  
Biblioteca de la Ciudad Universitaria, México, D.F.: 15, 34; *figuras*: 34  
Biblioteca Nacional, Buenos Aires: 192, 196  
Biblioteca Virgilio Barco, Bogotá: 266; *figura*: 266  
Bill, Max: 176, 331  
Bioy Casares, Adolfo: 251  
Bo Bardi, Lina: 8, 10, 12, 14, 15, 17, 173-178, 179-186, 329, 332; *figuras*: 173, 174, 177, 178, 185  
Bofill, Ricardo: 324  
Bogotá: 24, 261, 263, 264, 291, 306, 310; *figuras*: 262, 265, 266  
Böhm, Dominikus y Gottfried: 309  
Bolivia: 19  
Bonet, Antonio: 8, 13, 16, 17, 19, 91-96, 97-104, 123, 124, 128, 322, 328; *figuras*: 91, 92, 94, 95, 96  
Bonilla, Enrique: 251-254, 345  
Bonta, Juan Pablo: 291, 292  
Boulting, Jonathan: 279  
Bowman, Monroe e Irving: 292  
Bramante, Donato: 229, 232  
Brasil: 7, 8, 10, 12, 15, 16, 17, 22, 23, 45, 47, 48, 50, 59, 71, 75, 173, 175, 251, 295, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,

*Director*

**Jorge Sainz**

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

*Asesores*

**José Ramón Alonso Pereira**

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña · UDC

**Miguel Ángel Aníbarro**

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**César Bedoya**

Catedrático del Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Juan Bordes**

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Jaime Cervera**

Catedrático del Departamento de Estructuras de Edificación  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Juan Antonio Cortés**

Catedrático del Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid · UVA

**José Fariña**

Catedrático del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Luis Fernández-Galiano**

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM  
Director de las revistas *AV Monografías*, *Arquitectura Viva* y *av proyectos*

**Justo Fernández-Trapa de Isasi**

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Emilia Hernández Pezzi**

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Rafael García García**

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Josep Maria Montaner**

Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona · UPC

**Mercedes Medina de Toro**

Librería Mairea  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

*Asesores (continuación)*

**Javier Ortega**

Catedrático del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Roberto Osuna**

Profesor Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Julio Pozueta**

Profesor del Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**David Rivera**

Profesor del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Francisco Rodríguez de Partearroyo**

Experto en infografía arquitectónica  
Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1974-1989)

**Gabriel Ruiz Cabrero**

Catedrático del Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**María Teresa Valcarce**

Profesora Titular del Departamento de Composición Arquitectónica  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid · UPM

**Macarena de la Vega**

Máster en Análisis, Teoría e Historia de la Arquitectura · UPM  
Centre for Creative and Cultural Research · Universidad de Canberra, Australia

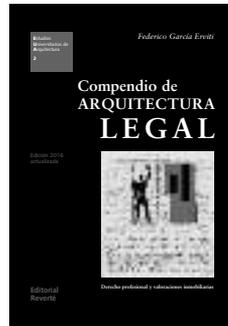
*A esta lista hay que añadir los autores de los libros de la colección,  
que se convierten automáticamente en asesores.*

Colección **Estudios Universitarios de Arquitectura**

1



2



3



4



5



6



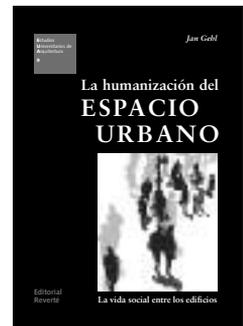
7



8



9



10



11



12



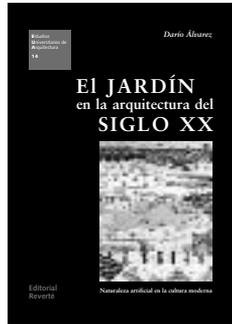
13



17



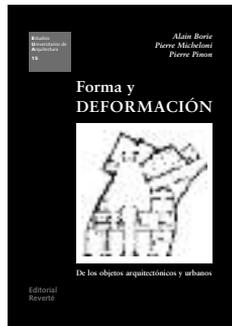
14



18



15



19



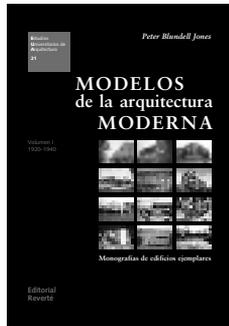
16



20



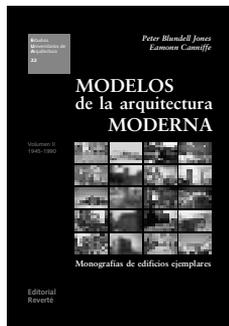
21



*Peter Blundell Jones*  
**Modelos de la arquitectura moderna**  
Monografías de edificios ejemplares

Volumen I: 1920-1940  
ISBN: 978-84-291-2121-6  
332 páginas · 522 ilustraciones (17 en color)

22



*Peter Blundell Jones · Eamonn Canniffe*  
**Modelos de la arquitectura moderna**  
Monografías de edificios ejemplares

Volumen II: 1945-1990  
ISBN: 978-84-291-2122-3  
461 páginas · 592 ilustraciones (22 en color)

23



*Colin Rowe · Leon Sotkowsky*  
**La arquitectura del siglo XVI en Italia**  
Artistas, mecenas y ciudades

ISBN: 978-84-291-2123-0  
361 páginas · 216 ilustraciones

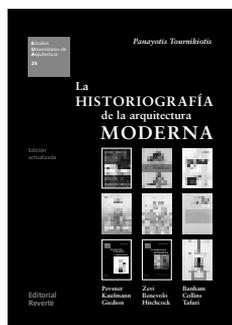
24



*Manuel Martín Hernández*  
**La casa en la arquitectura moderna**  
Respuestas a la cuestión de la vivienda

ISBN: 978-84-291-2124-7  
400 páginas · 597 ilustraciones

25



*Panayotis Tournikiotis*

**La historiografía de la arquitectura moderna**  
Pevsner, Kaufmann, Giedion, Zevi, Benevolo,  
Hitchcock, Banham, Collins, Tafuri

edición actualizada  
ISBN: 978-84-291-2125-4  
298 páginas · 83 ilustraciones

26

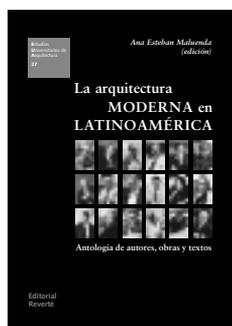


*Josep Maria Montaner*

**La arquitectura de la vivienda colectiva**  
Políticas y proyectos en la ciudad contemporánea

ISBN: 978-84-291-2126-1  
305 páginas · 480 ilustraciones

27



*Ana Esteban Maluenda (edición)*

**La arquitectura moderna en Latinoamérica**  
Antología de autores, obras y textos

ISBN: 978-84-291-2127-8  
368 páginas · 143 ilustraciones

En preparación:

*Franz Schulze · Edward Windhorst*  
**Ludwig Mies van der Rohe**

Joaquín Medina Warmburg (edición)  
**Escritos y conferencias de Walter Gropius**

*Alan Powers*  
**La arquitectura moderna en Gran Bretaña**

# La arquitectura moderna en Latinoamérica

Este libro versa sobre la arquitectura moderna que se construyó en Latinoamérica entre las décadas de 1930 y 1960, y sobre el pensamiento que la sustentó. Para ello se ofrece un recorrido por dieciocho figuras indiscutibles del panorama arquitectónico latinoamericano, que además comparten la estrecha relación que establecieron entre su obra y su ideario.

Se trata, pues, de una 'antología de autores'. Del mexicano Juan O'Gorman al chileno Alberto Cruz, la selección abarca a los ya 'clásicos modernos': Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Raúl Villanueva y Luis Barragán. Pero éstos despuntaron en un panorama mucho más extenso, en el que figuras como Antonio Bonet, Emilio Duhart, Eladio Dieste, Mario Roberto Álvarez, Félix Candela, Héctor Velarde, Pedro Ramírez Vázquez, Lina Bo Bardi o Clorindo Testa abonaron el campo a las últimas generaciones. Y éstas desarrollarían su obra sobre bases modernas, aunque ya en una clave mucho más personal, con personajes como Ricardo Porro, Claudio Caveri y Rogelio Salmona.

Se trata, además, de una 'antología de obras'. De cada arquitecto se ha escogido un edificio que sirve de línea argumental para exponer las intenciones y los pensamientos de su autor.

Y se trata, por último, de una 'antología de textos'. De los arquitectos se incluyen fragmentos fundamentales, artículos o capítulos de libros –algunos incluso inéditos–, o transcripciones de entrevistas y conferencias. Y además, cada texto original va precedido de un comentario elaborado por un crítico experto en el panorama latinoamericano, que ayudará al lector a sumergirse en el pensamiento de cada arquitecto.

Prologado por Ramón Gutiérrez, el libro ofrece una visión coral de las vicisitudes y los intereses que impulsaron a este conjunto de arquitectos, un tanto dispares y lejanos física e intelectualmente, a buscar una arquitectura propia y adecuada a su tiempo.



ANA ESTEBAN MALUENDA (Madrid, 1970) es arquitecta (1996) por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) y doctora con premio extraordinario (2008) por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), donde es profesora del Departamento de Composición Arquitectónica. Dentro de su principal línea de investigación ('La arquitectura del siglo XX y su difusión internacional') ha participado en diversos congresos y ha publicado numerosos artículos sobre la divulgación de la arquitectura latinoamericana fuera de su continente. Entre 1999 y 2002 fue redactora de las revistas AV Monografías y Arquitectura Viva (Madrid).

*Ilustraciones de cubierta:* Retratos de los dieciocho arquitectos estudiados en esta antología.



**Editorial Reverté**

[www.reverte.com](http://www.reverte.com)

ISBN 978-84-291-2127-8



9 788429 121278