



# El intrincado juego de la identidad

## Para una arqueología de la arquitectura colombiana

Siempre que los hombres de las primeras edades colocaban una palabra, creían haber realizado un descubrimiento, creían haber resuelto el problema; y lo que habían hecho era dificultar la solución. Ahora, para conseguir el conocimiento, hay que tropezar constantemente con palabras que se han hecho eternas y duras como piedras, tanto que es más fácil romperse una pierna que romper una palabra.

Friedrich Nietzsche. Aurora.

### 1.

La arquitectura colombiana existe tanto como la arquitectura latinoamericana, es decir, no existe. En ambos casos estamos frente a una *construcción ideológica* que se ha levantado más o menos cuidadosamente con textos e imágenes, mediante los cuales, toda la diversidad de un fenómeno –en ambos casos se trata de la producción arquitectónica de una zona geográfica– queda reducida a una imagen falsa pero tranquilizadora de homogeneidad, que oculta sus tensiones internas.

Las publicaciones de arquitectura –catálogos de exposiciones, revistas y libros– han sido, desde hace muchos años, los medios a través de los cuales grupos de arquitectos y personas interesadas en la arquitectura, unidos por profundas convicciones sobre su *deber-ser*, expresan públicamente sus opiniones, construyen y difunden una doctrina e intentan instalarla en la cultura de manera tan amplia y profunda como les resulte posible. En otras palabras, las publicaciones de arquitectura han sido lugares de construcción y medios de difusión de *ideologías arquitectónicas*.

El término *arquitectura latinoamericana* encarna una construcción ideológica con la que deberíamos estar más familiarizados. Su significado actual se *construyó* en los años '80 bajo el alero filosófico del pensamiento regionalista y simbolizaba una alternativa opuesta a la

voluntad internacionalista del proyecto moderno y una forma de resistencia contra el *imperialismo cultural*. Esto no quiere decir, sin embargo, que el término *arquitectura latinoamericana* no se haya usado antes de estos años. Visto desde su significado actual, resulta paradójico recordar que una de las primeras apariciones del término ocurrió en una publicación del Museo de Arte Moderno de New York, uno de los más prolíficos centros de producción cultural y artística del *imperio*. En efecto, *Latin American Architecture since 1945* de Henry-Russell Hitchcock, publicado por el museo en 1955 es, hasta donde hemos podido indagar, la primera publicación en la que Latinoamérica, debido a su supuesta unidad geográfica y cultural –supuesto que el propio texto del autor se encarga de matizar– se utiliza como una categoría de análisis válida para realizar una lectura crítica de la producción arquitectónica de la región<sup>1</sup>.

Lo que intentaremos mostrar en el presente artículo es que con el término *arquitectura colombiana* ocurre algo semejante. Cuando la crítica contemporánea lo utiliza, lo hace con el significado que le construyó hacia 1980, vale decir, como proyecto alternativo al internacionalismo de estirpe moderna e imperialista. Sin embargo, esa misma crítica no tiene problemas en reconocer que la construcción de este significado coincide con la publicación del libro *Architectures Colombiennes. Alternatives Aux Mo-*

<sup>1</sup> En relación al uso del término arquitectura latinoamericana hemos identificado la siguiente saga: 1. *Latin American Architecture since 1945* by Henry-Russell Hitchcock. The Museum of Modern Art, New York, 1955. 2. *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*. Francisco Bullrich. Editorial Gustavo Gili, S. A. Editorial Sudamericana, Sociedad Anónima, Buenos Aires, 1969. 3. *New directions in latin american architecture*. Francisco Bullrich. Studio Vista Limited, Blue Star House, Highgate Hill, London, 1969. 4. *Otra arquitectura en América Latina*. Enrique Browne, Ediciones G. Gili, S. A. de C.V., México 1988. 5. *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*. Jorge Francisco Liernur, Tanais ediciones s. a., Madrid, 2002. 6. *Latin American Architecture 1929-1960. Contemporary reflections*. Carlos Brillembourg (Ed), The Monacelli Press Inc., New York, 2004.

*dels Internationaux*<sup>2</sup>, admitiendo con ello que la idea de una arquitectura con identidad nacional fue la invención de una pareja de franceses, no de colombianos. Pareciera como si el sentimiento anti-imperialista sólo aplicara para el caso de los Estados Unidos de América.

En “*Arquitectura en Colombia y el sentido del lugar. Últimos 25 años*”<sup>3</sup>, la más reciente publicación en la cual la crítica ha intentado presentar un balance de la producción arquitectónica nacional, la entonces presidenta de la *Sociedad Colombiana de Arquitectos* reconoció que el objetivo de esta nueva publicación era continuar el trabajo iniciado en 1981 por “*Architectures Colombiennes*”, esto es, presentar al mundo una imagen positiva del país, a través de una arquitectura que se caracteriza por “(...) *la sencillez y austeridad de formas, la calidad tectónica y espacial y la sensibilidad al lugar*”<sup>4</sup>.

El establecimiento en el título del libro de un arco cronológico de 25 años, tanto como la referencia directa y explícita que la mayor autoridad gremial del momento, hizo al texto de Anne Berty de 1981, son una prueba de que la crítica, con la venia de la *Sociedad Colombiana de Arquitectos*, considera el texto “*Architectures Colombiennes. Alternatives Aux Models Internationaux*”, como el momento de fundación de un fenómeno arquitectónico que ha sido dominante por cerca de tres décadas.

En los dos artículos que introducen al catálogo de obras que constituye el cuerpo central de la publicación, sus autores insisten en destacar lo que en el contexto de los artículos se presenta como *valores eternos* de la arquitectura colombiana: *sencillez y austeridad, sentido del lugar, limpieza compositiva, poética del espacio*. Unos valores sobre los que, según se nos dice, no sólo resulta necesario *persistir* sino que al mismo tiempo servirían para *resistir* a lo que parece ser un enemigo común: *la moda y la novedad sacralizada*<sup>5</sup>.

Tres décadas puede ser mucho tiempo, pero no son la eternidad. La crítica en Colombia olvida o quiere hacernos olvidar que la *arquitectura colombiana* es una invención, una construcción ideológica y no una segunda naturaleza. Los valores con los cuales nos ladra son el producto de un sistema de valoración que ella misma ha construido para modelar intencionadamente el pasado –historia de la arquitectura– y el presente –crítica de la arquitectura–.

Sin embargo, al intentar convencernos de que el surgimiento y desarrollo de una arquitectura de *marca* nacional en Colombia es un fenómeno de tan sólo veinticinco años de duración, la crítica ha cometido un grosero error. Ha pasado por alto, voluntaria o involuntariamente, el trabajo cuidadoso y sofisticado que a fines de los años '40 emprendió el arquitecto Carlos Martínez Jiménez.

Martínez, el conocido fundador y director de la revista de arquitectura más importante que ha existido en Colombia, publicó en los primeros números de *Proa* y en el libro compilatorio del año '51<sup>6</sup>, una serie de artículos sobre arquitectura colonial que le servían para proponer una curiosa tesis: que los valores promovidos por la arquitectura moderna –lógica, racionalidad, sobriedad, austeridad, funcionalidad, sencillez y constricción de medios económicos y expresivos– no sólo no estaban en contra del sentido y de los más altos valores espirituales de la arquitectura nacional, sino que los encarnaban de la mejor manera.

¿Qué motivó a Martínez a construir esta hipótesis? Por una parte podría leerse como la operación de un *nacionalista* que intentando restarle importancia al desarrollo de un fenómeno arquitectónico de corte internacional que no lograba contener, decide *domesticarlo* mediante la construcción de un vínculo supra-histórico con la arquitectura colonial. Por otra, podría interpretarse como la operación de un *moderno* que conciente de la socie-

dad conservadora y resistente a los cambios en la que vive, decide emparentar la arquitectura moderna con la arquitectura colonial, e inventa un nuevo linaje para la arquitectura: *la arquitectura moderna colombiana*. Para el genio de Martínez, modernidad y nacionalismo no eran dimensiones excluyentes sino complementarias en la formulación del *proyecto modernizador nacionalista*<sup>7</sup>.

Lo más llamativo es que el sistema de valoración arquitectónica que construyó Martínez a comienzos de los años '50, es sorprendentemente parecido al sistema de valoración que utiliza la crítica en la actualidad y sin embargo ésta última no le reconoce la paternidad. Proponer que la historia de una arquitectura con identidad nacional en Colombia comenzó en 1981, es desconocer el importante papel que desempeñó Carlos Martínez Jiménez en dicha historia.

Creemos que una arqueología de la arquitectura con identidad nacional en Colombia terminaría por reconocerle a la figura de Carlos Martínez Jiménez el papel de ideólogo de la *arquitectura colombiana*, una construcción que ha sido dominante por 60 años. Esta arqueología es necesaria para recordarle a la crítica arquitectónica en Colombia el carácter artificial de su operación. La *arquitectura colombiana* es una construcción ideológica, no una segunda naturaleza. Lo que ocurre es que después de 60 años, los valores arquitectónicos que le ha asignado a la *arquitectura colombiana* se han convertido en (...) *palabras que se han hecho eternas y duras como piedras*.

## 2.

La producción arquitectónica que tuvo lugar en Colombia durante la década de los años '40 y '50 no tuvo la visibilidad y cobertura internacional dada a las obras hechas en Brasil o en México, en las que la exhuberancia o la monumentalidad se destacaban como rasgos distintivos. Por el contrario, la austeridad y sencillez, así como la racionalidad y la calidad constructiva, asomaron reiterativamente como aquellos valores que caracterizaban las obras de arquitectos como Bruno Violi, el estudio de Cuéllar, Serrano y Gómez y Francisco Pizano, entre otros. Se solía reconocer y valorar en ellas una cierta sensibilidad hacia los elementos tradicionales de la cultura y la arquitectura preexistente, pero reinterpretadas con este nuevo lenguaje abstracto. Esta dialéctica entre

Estos valores se nos presentan como si ostentaran un estatuto ontológico que no tienen, como si fueran portadores de una verdad que no existe. Bastaría recordar que Carlos Martínez, su ideólogo no reconocido, necesitó deshacerse de la arquitectura republicana y aquella otra de los estilos nacionales para poder hacer más *razonable* su construcción ideológica. Basta recordar que la crítica oficial, tomando distancia de Martínez, ha literalmente invisibilizado la arquitectura moderna colombiana, para construir su oda a la arquitectura colombiana a secas. Aparece aquí con toda claridad la divergencia con Martínez. Ya no se trata de un proyecto arquitectónico capaz de articular nacionalismo y modernidad. Eliminada la modernidad de la ecuación, sólo ha quedado el nacionalismo.

Curiosamente, la producción arquitectónica nacional ya era internacionalmente asociada desde fines de los años '40 a los mismos valores arquitectónicos que la crítica oficial se empeña en situar tan sólo a comienzos de los años '80. Para demostrarlo, presentamos a continuación el examen crítico de un conjunto de artículos sobre la arquitectura en Colombia, publicados en revistas norteamericanas a fines de los años '40, así como la caracterización de la producción nacional que en 1955 realizó Henry-Russell Hitchcock en “*Latin American Architecture since 1945*”, paradójicamente semejante a la caracterización que sólo unos años antes había realizado Carlos Martínez Jiménez en 1951.

lo local y lo moderno, marcaría en una medida importante el discurso que cubre la producción de arquitectura colombiana de esos años, abordada en las distintas publicaciones que se describen a continuación.

### Remodelación de un departamento dúplex en Bogotá

Esta pequeña obra de Jorge Arango Sanín, que consistía fundamentalmente en la incorporación de un mueble divisorio entre el estar y el comedor en un departamento pequeño, apareció en la revista *Arts & Architecture* en agosto de 1946.

2 Berty, Anne. *Architecture Colombiennes. Alternatives aux modeles internationaux*. Editions du Moniteur, París, 1981.

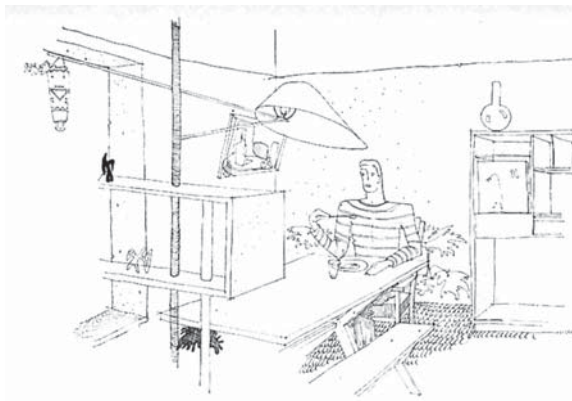
3 AA. VV. *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar. Últimos 25 años*. Sociedad Colombiana de Arquitectos Bogotá D.C y Cundinamarca, Bogotá, 2004.

4 Estrada de Nova Beatriz “Presentación”. En: AA. VV. *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar. Últimos 25 años*. AA. VV. Sociedad Colombiana de Arquitectos Bogotá D.C y Cundinamarca, Bogotá, 2004. p. 8.

5 En este caso nos referimos a los siguientes artículos. Niño, Carlos. “La construcción del lugar y la tradición de la arquitectura en Colombia”, en op. cit. pp. 11-28. Trujillo J. Sergio. “Arquitectura en Colombia y el sentido del lugar. Encuentros y desencuentros”, en op. cit. pp. 37-50.

6 Martínez, Carlos y Arango J. *La arquitectura en Colombia. Arquitectura colonial 1538-1810 y Arquitectura contemporánea en cinco años 1946-1951*. Ediciones Proa, Bogotá, 1951.

7 Al respecto véase el artículo: Mondragón, Hugo. “Arquitectura en Colombia 1946-1951. Lecturas críticas de la revista Proa”. *Revista Dearquitectura No.2*. Mayo de 2008, Bogotá. pp. 82-95.



Proyecto de remodelación de un departamento dúplex. Arquitecto Jorge Arango. Bogotá, Colombia. Revista *Arts and Architecture*. Agosto, 1946. p. 30.

Además de intervenciones a nivel de mobiliario, reflejaba algunos aspectos de la arquitectura moderna colombiana, que serían destacados en publicaciones de años posteriores. El breve texto que acompañó la publicación de este proyecto, hizo referencia a las diferencias culturales entre los Estados Unidos y Colombia. En Colombia, sin importar el tamaño de los apartamentos, éstos contaban con servicio doméstico. Dicha condición hacía necesario dividir el espacio del estar-comedor en dos ambientes, con el objetivo de lograr mayor privacidad en el estar, al momento en que la empleada sirviera o retirara la mesa. Lo que querían destacar los editores de la revista era que el mueble divisorio conseguía la separación, pero al mismo tiempo mantenía la fluidez espacial: una solución moderna de gran utilidad para una realidad local. Otro aspecto que se destacó fue el uso de una esterilla en el muro de un dormitorio, elemento consignado como de larga tradición en Colombia y que representaba una práctica habitual, que era el uso de técnicas o materiales locales dentro de una propuesta moderna.

## South America

La revisión que la revista norteamericana *Architectural Forum* hace de algunas obras construidas en Colombia en su número de noviembre de 1946, se produce en el marco de una cobertura mayor, que buscaba abordar en términos globales, la arquitectura moderna de América del Sur.

En el texto introductorio en el que se hacía una referencia general a Sudamérica, se planteó de manera implacable y sin mayor diferenciación entre país y país, que

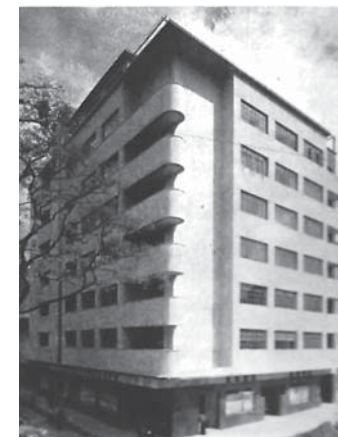
existía una dependencia cultural de Europa, básicamente de París. Este fenómeno se interpretaba como una continuidad de la colonia española y portuguesa, ejercida en el continente hasta hacía poco más de 100 años, realidad que por supuesto se veía claramente reflejada en su arquitectura y en su planificación urbana. Sin embargo, la gran variedad geográfica, climática y cultural, merecía revisar separadamente las producciones nacionales, definidas como *excitantes y de gran vigor*.

En 1888, un visitante de los Estados Unidos en Colombia, remarcó que *“a pesar de ser geográficamente uno de nuestros vecinos más cercanos, Bogotá (la capital) está casi tan distante de Nueva York como el interior de la India –y casi igual de difícil de alcanzar. Su territorio, dividido por grandes montañas, parece estar entre la jungla tropical y la meseta alpina. En Colombia, las líneas férreas y el sistema de carreteras eran entonces –y aún hoy– de un nivel muy primitivo. (...)”*

Con esta cita se introducía a la revisión de las obras colombianas, con la que claramente se buscaba mostrar la condición exótica, radicalmente lejana y diferente a la realidad cotidiana del país del norte. Además mostraba una cierta condición de precariedad, contexto en el cual estas obras se presentaron como un avance transformador, pero que a la vez recogía y reinterpretaba ciertos elementos existentes en su arquitectura tradicional.

La muestra se centró primero en dos edificios de oficinas, uno en Bogotá, de la firma Cuéllar, Serrano y Gómez; y otro en Medellín, de Vieira y Vásquez. Los dos edificios fueron sometidos a una lectura comparativa en función de la diferencia de clima entre una ciudad y otra. La explicación consistió básicamente en comprender la menor superficie acristalada en el caso de Medellín, como respuesta al calor; a la inversa del edificio en Bogotá, que habría buscado captar más radiación solar en un clima más frío. Este mismo marco interpretativo, basado en las diferencias climáticas, se utilizó para referirse a los balcones, los revestimientos y la relación de los edificios con la calle. Además, el edificio bogotano se interpretaba como un hito de claridad en medio de las *oscuras y angostas calles de la ciudad*.

Más adelante, el artículo repasó de manera más escueta algunas viviendas. La primera de ellas, de la firma Cuéllar, Serrano y Gómez, había sido construida en un suburbio de Bogotá. Aquí se enfatizó nuevamente la manera en que la obra recogía la tensión entre modernidad



a) Edificio de oficinas en Bogotá; Cuéllar, Serrano, Gómez. b) Edificio de oficinas en Medellín; Vieira y Vásquez. c) Edificio de vivienda en Bogotá; Cuéllar, Serrano, Gómez. Imágenes tomadas de: Revista *Architectural Forum*. Noviembre, 1946, pp. 106 en adelante.

y tradición: *“Contrastando claramente con las tradicionales casas españolas, que son oscuras y frías con sus techos altos, galerías cubiertas y grandes aleros, esta casa está orientada y diseñada para recibir el máximo de sol directo y luz. La única referencia a la tradición son las ventanas profusamente enrejadas en el primer nivel, que remiten a las rejas de acero de las casas antiguas”*. A pesar de lo planteado en este párrafo descriptivo, se aprecia en la fotografía el modo en que la vivienda reconocía su contexto, al reconstituir la fachada continua de la calle, planteamiento contrario al recurrente esquema moderno de aislar escultóricamente el volumen construido. Esta manera de comprender la inserción de la obra en el lugar, asume la condición dada por el tejido histórico de muchas ciudades colombianas, de estrechos espacios entre medianeras y escaso frente a la calle; es similar a la problemática que enfrentó Bruno Violi en la realización de su casa en Bogotá, presentada también en este recuento.

El arquitecto Vicente Nasi proyectó una casa de fin de semana en Fusagasugá, considerada también en esta serie. En ella, los requerimientos de sombra y ventilación determinaron los espacios interiores e intermedios de una arquitectura que, resolviéndose con una imagen más abstracta, intentaba establecer desde su interior, una *relación con el paisaje*.

8 Este número intenta instalar en la disciplina la discusión crítica en torno a la arquitectura con programas comerciales, emergentes luego de la crisis de 1929 y la Segunda Guerra Mundial.

9 Esto habla de un proceso muy similar al que hoy en día se utiliza en el diseño y construcción de este tipo de tiendas, en que el proyecto tiene una consecuencia en su concepción, desde el partido general del edificio, hasta la imagen corporativa de la empresa. En este caso, una firma nacional y una extranjera trabajando en conjunto.

Revisando retrospectivamente la serie de casos presentados en este artículo, y más allá de la lectura obvia sobre una imagen arquitectónica *moderna*, presente en cada uno, se puede identificar otro denominador común. Este tiene que ver con las distintas maneras en que las obras articulaban un diálogo o una tensión con su entorno natural o cultural, problemática que fue recogida de modo central en cada uno de los textos que las describían.

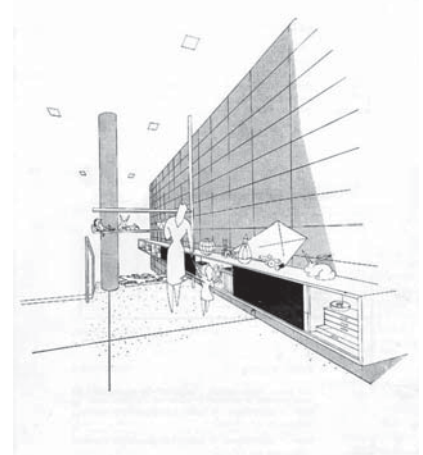
## Tiendas Valdiri, Bogotá

Este artículo se enmarcó dentro de un número especial sobre arquitectura y tiendas comerciales de la revista *Progressive Architecture*, que fue publicado en mayo de 1947, momento en que el edificio estaba en proceso de ser construido<sup>8</sup>. La oficina de arquitectos de Henry C. Hudgins & Co., de Bogotá, con sus ingenieros y constructores asociados, *se encargó de manejar un estudio de las regulaciones sobre el sitio y sobre los edificios, la preparación de los planos definitivos y las especificaciones, la construcción y su supervisión; mientras que los arquitectos de Nueva York (Ketchum, Gina & Sharp) desarrollaron el partido base y el diseño estructural y mecánico, el diseño distributivo de la tienda, vitrinas y equipamiento, y selección de materialidades, colores y terminaciones. (...) también incluyó el diseño de los envoltorios, la marca comercial, mimbres, etc.*<sup>9</sup>

Ciertamente, este artículo ofrece una lectura algo atípica, puesto que no centraba el discurso en aspectos climáticos o en un diálogo con la tradición, sino más bien en cuestiones vinculadas al programa y a las respuestas técnicas y estructurales de la obra. Aún así, es posible reconocer ciertas cualidades que reflejaban una sensibilidad propia a la arquitectura colombiana, y que se volvieron centrales en la comprensión de este proyecto en particular.

Con la forma en L del lote y su condición de casi completa medianería, se presentaba una situación que llevó al extremo la complejidad de resolver internamente el edificio, problemática ya comentada a propósito de las casas en Bogotá de Violi y Cuéllar, Serrano y Gómez. Dentro de esto, el angosto frente a la calle determinó una gran transparencia de fachada, para llevar la luz al interior. A su vez, el terreno de tipo fangoso determinó concentrar los esfuerzos de carga en pilares que se situarían libres hacia el interior del volumen edificado, evitando intervenir los cimientos de las construcciones preexistentes, de origen colonial. Las respuestas a estas condiciones definieron la espacialidad y la imagen externa de la obra, la que ofrece una lectura de fluidez espacial y claridad estructural. Los diversos dibujos que dominaron la parte gráfica del artículo, resaltan este tipo de cualidades, mostrando además la coherencia con el diseño de vitrinas y mobiliario.

Las líneas austeras en la fachada y la incorporación de ladrillo local en el proyecto, junto con la consideración por las construcciones existentes, pueden ser comprendidas como las claves que buscaron vincular de forma cuidadosa, obra y lugar. Esto debe comprenderse en un contexto en que la naturaleza del programa y su fuerte sentido de la rentabilidad, conlleva muchas veces la determinación casi forzosa una cierta densidad constructiva e imagen comercial. En este marco, la calidad espacial conseguida en el primer nivel, con la incorporación del mezanine y su abalconamiento a un espacio de doble altura, que contrasta con las alturas más acotadas de los restantes pisos; dio cuenta de un fuerte énfasis en la calidad de la respuesta arquitectónica del edificio, destacada en el texto y profusamente ilustrada en los croquis. Hecho notable si se considera que en esta clase de programas, la arquitectura usualmente se retrae a una mayor neutralidad, dando lugar a la publicidad y la decoración en el rol de definir un espacio para el consumo.

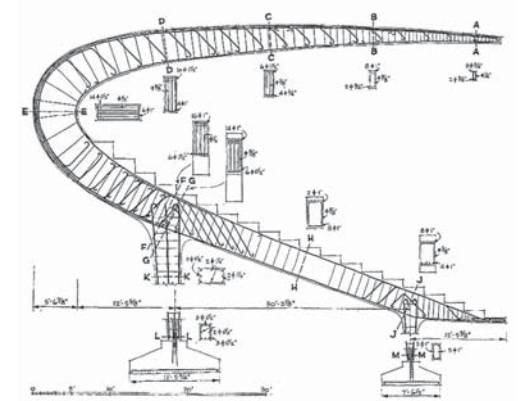


Tienda Valdiri, Bogotá, Colombia. Revista *Progressive Architecture*. Mayo, 1947. pp. 61, 63, 64, 65.

## Estadio de Béisbol en Cartagena de Indias

Publicado en la revista *Architectural Record* de julio de 1948, es probablemente la obra colombiana que mayor impresión causó en los Estados Unidos. Su atrevida solución estructural, señalada como poco frecuente de ver en ese país, se realizó a través de grandes imágenes que la mostraban en toda su magnitud.

La primera imagen del artículo, mostraba la gradería del estadio como un objeto que contrastaba desde el fondo con una planicie, como si imitara la imagen idealizada del edificio moderno que se alza sobre un suelo plano. Pero aquí, este suelo, es el suelo agreste de Sudamérica, el que se distingue en la vegetación silvestre que aparece en la fotografía, y que nada tiene que ver con la artificial imagen de la llanura cubierta de césped, es decir, el suelo domesticado del primer mundo. El cielo tampoco es de un celeste limpio y calmado, sino que está cargado de densas nubes, reflejando su condición tropical.

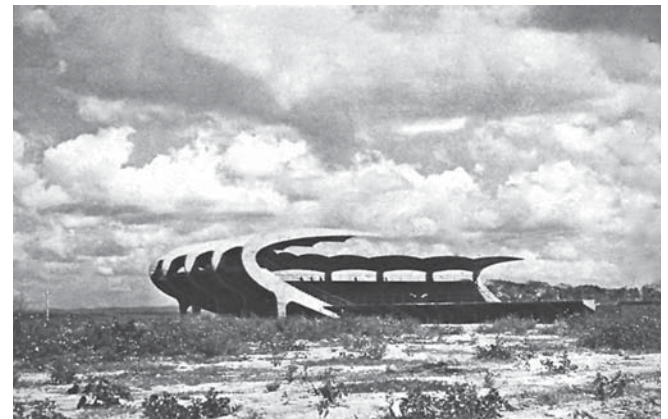


Otra de las imágenes mostraba la estructura de las graderías dando la espalda a un precario caserío rural, haciendo patente el contraste entre el edificio moderno, nuevo, tecnológico, rutilante; y el antiguo tejido tradicional, proveniente de la colonia española, de desmejorado y frágil aspecto. Quizás con la intención de mostrar una modernidad como proeza técnica en un emplazamiento exótico, casi salvaje, en el marco de una cultura colonial atrasada. Una modernidad encarnada en un estadio de béisbol.

Es posible que la presentación de esta obra, de carácter extenso y verdaderamente entusiasta, se haya debido en alguna medida a la simpatía que pudo despertar en los editores el hecho de que el edificio albergara un deporte con fuerte identidad norteamericana. Esto podría significar, tácitamente, la intención de remarcar una cierta influencia cultural, que competiría con aquella influencia proveniente de Europa y señalada como *colonialismo*, en uno de los artículos revisados anteriormente.

Una lectura similar se puede hacer sobre la posición importante que en el breve texto introductorio a la descripción del estadio, ocuparon los arquitectos colombianos Gabriel Solano, Jorge Gaitán, Álvaro Ortega y Edgar Burbano, destacándose que fueron formados en Harvard y Yale. En cierta medida, se dejó entrever que gracias a ellos, pudo lograrse la construcción del estadio en un plazo muy corto. En contraste con los ingenieros Alfonso Mejía, Mario Barahona y Julio Noel Montenegro, se señala apenas que fueron formados *fuera de Colombia*.

"Lanzando una audaz curva en concreto. Estadio de Baseball en Cartagena, Colombia", Sudamérica. Revista *Architectural Forum*, julio de 1948. pp. 88, 89, 91.



Más allá de las interpretaciones que puedan hacerse sobre intenciones o programas implícitos en el artículo, es posible establecer algunas lecturas algo más concretas. Por ejemplo, la alabada proeza de ingeniería que significa la realización de esta obra, mostrada detalladamente a través de secciones, textos y fotografías del proceso constructivo; es realizada siempre con la misma sección estructural, que se repite 12 veces. Esto habla claramente de una manera simple y directa de enfrentar el proceso de diseño, y sobretodo, el proceso constructivo. Claramente, la primera lectura que ofrece la obra es la de una acrobacia estructural; sin embargo, una segunda mirada revela una solución hecha con economía de medios, para lograr un resultado que se ajusta a las condiciones funcionales del programa.

Por otro lado, se remarcó explícitamente la importancia que el clima caluroso de esta región tropical tuvo en la definición del proyecto. Se dejó un espacio para la libre circulación del aire a lo largo de la zona posterior de las graderías, lugar en que este verdadero manto de hormigón se pliega hacia adentro para configurar el espacio cubierto. A la vez, esta apertura incorpora la línea horizontal del paisaje circundante en la interioridad que conforma la obra, como puede reconocerse en las fotografías incorporadas.

## Latin American Architecture since 1945

En 1955 el Departamento de Arquitectura y Diseño del Museo de Arte Moderno de New York publicó *Latin American Architecture since 1945*, un catálogo de obras, precedido por un artículo introductorio de Henry-Russell Hitchcock.

Trazar la genealogía de este texto del año 1955 supondría, al menos, mencionar la exposición y catálogo titulados *The International Style* –una bien conocida publicación que el mismo Hitchcock había elaborado junto a Philip Johnson en 1932 para el MoMa– la exposición y el catálogo de obras titulados “Brazil Builds” –que con textos de Philip L. Goldwin y fotografías de G. E. Kidder

Smith, fue publicados por el MoMa en 1943– y finalmente la exposición y el catálogo titulado “Built in U.S.A.: Post-War Architecture”, escrito por el mismo Hitchcock y publicado por el MoMa en 1952.

Los objetivos de *Latin American Architecture* son de naturaleza diversa. El más evidente, presentar una selección de las mejores obras construidas en 11 países de América Latina durante la década 1945-1955. Sin embargo, otras intenciones parecen estar latentes en el texto de Hitchcock. La caracterización que hace de Latinoamérica desde su producción arquitectónica, es la de una región que culturalmente ha sido históricamente dependiente de centros culturales externos a ella misma: Primero de Madrid y Lisboa –durante el largo período de dominación española y portuguesa– y más tarde, desde los primeros años de las jóvenes repúblicas, de Francia en general y de París en particular<sup>10</sup>.

Hecha esta precisión, la actitud de Hitchcock se torna ambigua. Por momentos intenta mostrar de qué manera los Estados Unidos se han convertido en un nuevo centro de referencia cultural para la región<sup>11</sup>. En otros pasajes defiende la idea de madurez e independencia cultural de Latinoamérica<sup>12</sup>.

Si por una parte la arquitectura moderna latinoamericana tendría un acento latino-europeo –Candela, Bonet, Bianco, Delpini, Cetto o Linder– o decididamente francés –Le Corbusier–; y por otra, entre 1910 y 1930 la influencia de ciudades como Chicago y New York se podía percibir en los centros de muchas capitales donde nuevos edificios en altura se levantaron en medio de calles estrechas, también parecía evidente que la fuerte presencia de la Iglesia Católica, la permanencia de las tradiciones culturales ibéricas, la disponibilidad y carencia de materiales de construcción y las condiciones climáticas predominantes, aseguraban una autonomía a la arquitectura moderna latinoamericana.

En la región, esta nueva manera de aproximarse a la arquitectura habría comenzado a ser aceptada y promovida ampliamente por primera vez en Brasil hacia 1935, inau-

gurando un período que en otros países de la región sólo comenzó hacia los primeros años de la década de 1950.

La exposición *Brazil Builds*, realizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943 y su catálogo, dieron a conocer la producción brasileña y en especial la llamada *escuela carioca* al mundo entero. A partir de esta fecha es posible verificar el interés de las revistas europeas y norteamericanas en publicar la arquitectura del Brasil.

Según Hitchcock, entre 1943 y 1955, además de Brasil, dos focos situados en la región habrían concentrado la atención de las publicaciones de arquitectura: los edificios de la Ciudad Universitaria de México y hacia el final del periodo, los edificios de la Ciudad Universitaria de Caracas en Venezuela.

Es cierto que la arquitectura hecha en Colombia en aquellos años no constituyó un foco de interés particular para las publicaciones, sin embargo, en el marco del texto que introduce el catálogo de *Latin American Architecture since 1945*, algunos datos resultan interesantes de presentar. Por ejemplo, de las 89 obras que se mencionan en el catálogo, 11 son colombianas, es decir, el 12%. Después de Brasil (22 obras. 24%) y México (17 obras. 19%); Colombia es el país con mayor cantidad de obras mencionadas. La firma Cuéllar, Serrano, Gómez tiene la misma cantidad de proyectos mencionados que el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer (4)<sup>13</sup>.

En efecto, Hitchcock reconoce que la arquitectura hecha en Colombia ha recibido menos atención que la hecha en Brasil, México o Venezuela. Sin embargo señala que, debido al clima fresco y húmedo de Bogotá, la arquitectura Colombiana parece salirse del resto de la arquitectura latinoamericana y podría estar, sin llamar demasiado la atención, en cualquier ciudad del norte de los Estados Unidos. Esto parece deberse, por una parte, a que una gran cantidad de arquitectos colombianos han sido formados en escuelas de arquitectura norteamericanas, por otra, a que la condición climática de Bogotá no obliga –como en muchas otras parte de América Latina– a tener un estricto control solar.

Hitchcock destaca los excelentes estándares constructivos de la arquitectura colombiana, y singulariza la obra de Bruno Violi –a quien se refiere como el pupilo de Perret– por sus *refinadas terminaciones* y a Cuéllar, Serra-

no, Gómez por su manera de construir simple y directa. Alaba el tratamiento de las *superficies de cerramiento con ladrillo visto*, porque ofrece una buena protección contra la humedad predominante, mientras que por esa misma razón rechaza el uso de la piedra local, la cual a pesar de tener un color y una textura muy agradables, tiene muy mala vejez. El uso de azulejos, muy común en las arquitecturas de otros países de la región, adquiere en la sobriedad del ambiente bogotano un exotismo fuera de lugar.

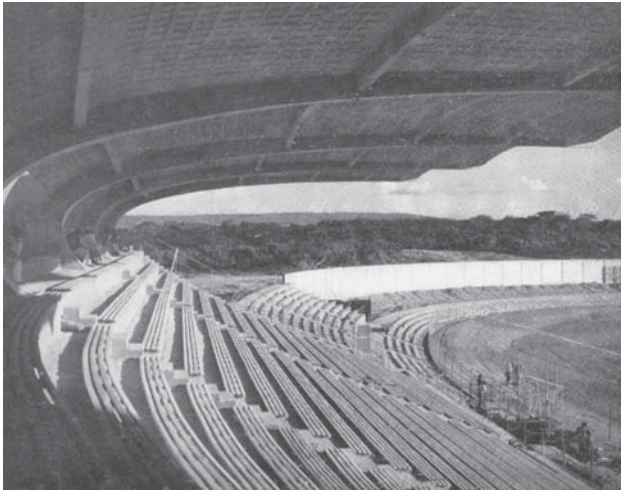
Para Hitchcock el carácter de la arquitectura colombiana es bastante *anglo-sajón*, excepto por las bóvedas de cáscara de concreto que se usan para cubrir estadios, hipódromos, plantas industriales e incluso casas. Estas son para Hitchcock una excepción en medio de un ambiente general de *sobriedad* en el diseño y *buena técnica constructiva*, que explica como consecuencia de la combinación de firmas de construcción y oficinas de arquitectura, como ocurre de manera emblemática en el caso de Cuéllar, Serrano, Gómez.

## Selección de obras

Las primeras dos imágenes de obras de arquitectura colombiana mostradas en el libro, correspondían al Edificio Smidt (carrera 7ª, Bogotá, arquitecto Bruno Violi -1951); y a la piscina del Country Club de Bogotá (arquitectos Arango y Murtra -1951). No contaron con referencias específicas, pero acompañaban la descripción general sobre la arquitectura moderna en Colombia que hizo Hitchcock en su texto introductorio, ilustrando esa imagen sobria con la que el autor la caracterizaba.

Ya en la muestra específica, el primer caso expuesto correspondía al Curso Preparatorio de la Ciudad Universitaria de Bogotá, de la oficina Cuéllar, Serrano y Gómez, del año 1951-52 (páginas 88 y 89). Señalado como excelente ejemplo de la cualidad *directa y competente* de los edificios colombianos, que prescindiendo de mosaicos y azulejos, recurría a un lenguaje *casi industrial, no monumental*: una sencillez y claridad que contrastaba claramente con la exhuberancia brasilera o la monumentalidad mexicana. Hitchcock echó de menos un correlato de esta *disciplina arquitectónica* en el resto de la Ciudad Universitaria de Bogotá, la que aparentemente le remitió a un collage de arquitecturas univer-

<sup>13</sup> Por otra parte, el 36% de la arquitectura que se publica como hecha en Colombia es de autoría de la firma Cuéllar, Serrano, Gómez; mientras que de los once edificios colombianos registrados, sólo uno está construido fuera de Bogotá.



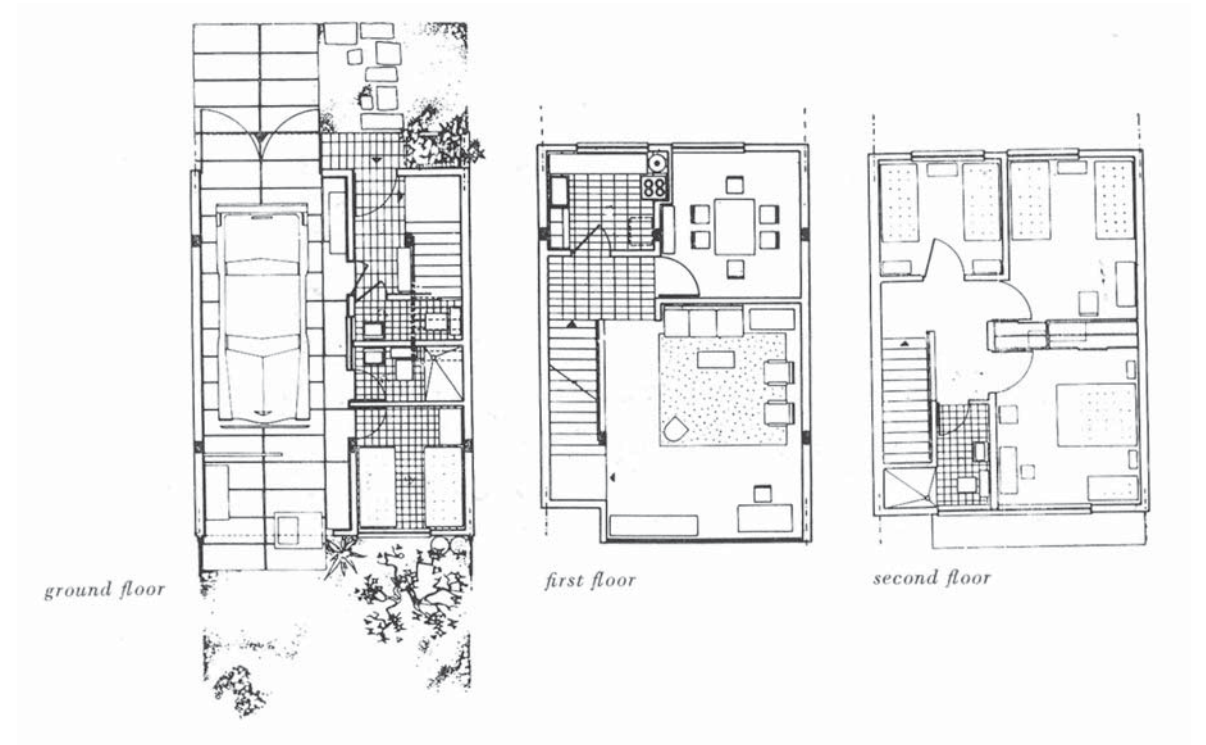
sitarias norteamericanas. La imagen de mayor tamaño que se presentó, daba cuenta de ciertas sutilezas de diseño en la obra, matizando esta impresión de un total más bien duro y austero. Aquí aparecía la caja de escaleras que sobresale de uno de los volúmenes como un elemento libre, como una lámina plegada apoyada sobre un pilar y que con su celosía de matriz circular, generó un contrapunto a las líneas rectas que dominaban el edificio.

En contraste a la sobriedad del caso anterior, pero manteniendo líneas claras y sencillas en el diseño, apareció el ya citado en la revista *Architectural Forum*, Estadio de Baseball de Cartagena<sup>14</sup>. Elevado por Hitchcock a categoría mundial, lo comparó con el Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria de Caracas, de Villanueva. Las imágenes refrendaban la limpieza y continuidad con la que estos doce marcos de hormigón sostienen las bóvedas y las fotografías coincidían

<sup>14</sup> Op. cit. Solano, Gaitán, Ortega – año 1947, pp. 98 y 99.



Imágenes tomadas de: Hitchcock, Henry-Russell. *Arquitectura Latinoamericana desde 1945*. MOMA, Nueva York 1955. pp. 40, 88, 99, 102.



Imágenes tomadas de: Hitchcock, Henry-Russell. *Arquitectura Latinoamericana desde 1945*. MOMA, Nueva York 1955. pp. 106, 144, 193.

en mostrar la magnitud del voladizo y el modo en que este contiene el horizonte, además de las aperturas que deja esta membrana al no continuar en las graderías, permitiendo una mayor entrada del aire y del paisaje.

Cuando se abordó el Taller y Estación de Buses de la calle 68 en Bogotá, de los arquitectos Mesa Gabriel Solano y Álvaro Ortega, junto al ingeniero Guillermo González (1947), también se destacaron las bóvedas de las cubiertas, pero señalando su estricto rol utilitario en el contexto del programa, dando cuenta del equilibrio entre el requerimiento funcional y la riqueza plástica de la solución.

En la misma línea se presentó el tercer ejemplo, del arquitecto Francisco Pizano: la Fábrica de Chicles Clark's, en la Calle 19 con carrera 34, en Bogotá, construida en 1953. Si bien es cierto que las bóvedas que cubren el espacio de esta fábrica no tienen la espectacularidad de los casos anteriores, de igual modo Hitchcock alabó la calidad arquitectónica lograda. Esta se reflejaba en una gran imagen interior, donde se apreciaba la espacialidad, la estructura y la cubierta abovedada con perforaciones para que penetrara luz cenital. El alto nivel de ejecución de los elementos en concreto le recordó al trabajo de Violi, reseñado nuevamente por el autor como discípulo de Perret y referente del alto nivel técnico y constructivo en la arquitectura bogotana, búsqueda que Hitchcock decía echar de menos en las soluciones para las grandes naves industriales de su país.

Finalmente, fue presentado este conjunto de viviendas económicas que el Banco Central Hipotecario construyó para sus empleados en el año 1952-53. Proyectado por la firma de Cuéllar, Serrano y Gómez, están emplazadas en La Soledad, Carreras 22-26 y calles 39-40. La

dignidad conferida por su sobriedad y solidez contrastaría con aquellas construcciones periféricas, más livianas, en las que residirían, según el autor, normalmente las clases trabajadoras de América Latina. Además de destacar nuevamente su materialidad y el buen nivel de ejecución de la obra, Hitchcock reparó en la variedad de soluciones para las plantas de las viviendas y en la riqueza lograda en las calles del conjunto. *“Singulares para la región vista como un todo, ellas son, no obstante, típicas de la sobriedad y la alta competencia técnica de los arquitectos colombianos”.*

Salvo las dos primeras, todas las obras presentadas hasta aquí están complementadas con planos sencillos (plantas y a veces alzados o detalles), pero que bastan para comprender el funcionamiento de los edificios y las correspondencias a las fotografías que claramente dominan las presentaciones. Como excepción podría mencionarse la sección estructural del Estadio de Baseball de Cartagena, mostrada a página completa.


Al final del libro, y tal vez con la idea de mostrar una imagen urbana *moderna* que comenzaba a extenderse en las ciudades de América Latina, se presenta una secuencia de fotografías de fachadas de edificios. En dicha serie figuran tres edificios bogotanos: El edificio Colón, de Cuéllar, Serrano y Gómez (1948), el edificio Smidt, de Bruno Violi (1951), y finalmente, de Cuéllar, Serrano y Gómez, el edificio de la Compañía Suramericana de Seguros (1954). Con estos ejemplos se cierra la muestra de arquitectura colombiana contenida en este libro, en la que sin duda decanta y consolida una lectura sobre ciertos valores que hace poco menos de una década habían comenzado a identificarse como propios de esta cultura.

sino que también, como hemos visto aquí, en las publicaciones internacionales que se acercaron a la comprensión del fenómeno de la arquitectura en Colombia en las décadas del '40 y '50. A diferencia del exotismo brasileño, de la monumentalidad mexicana o del carácter europeo de la arquitectura argentina, la arquitectura moderna de Colombia se caracterizó en las publicaciones internacionales por ser sencilla y austera.

La reacción regionalista de los años '80 la emprendió contra la modernidad y la eliminó de la ecuación que construía *la identidad* de la producción arquitectónica en Colombia. Esta operación dio origen a la arquitectura colombiana a secas. Sin embargo, el sistema de valoración de esta nueva construcción ideológica, siguió siendo prácticamente el mismo que había sido formulado por Martínez y las publicaciones internacionales para la *arquitectura colombiana moderna*.

¿De qué se puede acusar a la crítica instalada en Colombia en estas últimas tres décadas? Ciertamente, no de hacer un mal trabajo, ni de intentar instalar un programa de acción en la cultura, ni siquiera de ser anti-moderna, siendo esto último una posibilidad válida. Sí se le puede reprochar por manipular la construcción histórica más allá de los límites de la razonabilidad, para ocultar esa notable construcción ideológica elaborada por Martínez. Se le puede reprochar por intentar presentar como *verdad* lo que es en el fondo una construcción ideológica. Una construcción demasiado evidente, parcial y sesgada. La re-escritura de la historia de la arquitectura del siglo XX en Colombia es una tarea no sólo pendiente, sino urgente.

La facilidad con que un único discurso se instaló como el discurso hegemónico es un síntoma de la pasividad de la cultura arquitectónica nacional en su conjunto, reflejando su incapacidad para generar proyectos alternativos al de una *arquitectura con identidad nacional*. Tanto o más que hacia los constructores de esta ideología, nuestro dedo índice va dirigido en contra del medio receptor del mismo, en primer lugar por no intentar una de-construcción de un discurso con protuberantes fisuras, en segundo lugar, por su pasividad para configurar proyectos alternativos, sean estos colectivos o individuales.

Afortunadamente, un fenómeno arquitectónico fresco y remozado parece estar despuntando en el horizonte de la arquitectura en Colombia. Para abrir una discusión fértil, que sepa interpretar adecuadamente este fenómeno de modo que permita un avance en la disciplina y en los modos en que esta refleja las condiciones de la realidad cultural de hoy, se necesita una nueva crítica de arquitectura. Una crítica más abierta e inclusiva, capaz de mirar con nuevos ojos a nuestro pasado reciente; capaz de desdoblarse y admitir que la buena arquitectura, no tiene denominación de origen. 

### 3.

El programa de Martínez buscaba integrar nacionalismo y modernidad, generando a través de esta síntesis, una imagen que *identificaba* a la arquitectura colombiana moderna. Para esto construyó un sistema de valoración: austeridad, recato, sensibilidad al entorno, calidad técnica y constructiva, etc. Pero dichos valores, considerados propios de la arquitectura moderna colombiana, están presentes no sólo en la obra crítica de Martínez<sup>15</sup>;

<sup>15</sup> Martínez, Carlos y Arango J. op. cit.

#### Hugo Mondragón López.

Arquitecto UPC, Colombia 1990. Magíster en Arquitectura, PUC, Chile, 2002. Magíster en Teoría en Historia de la Arquitectura, UNAL, Colombia 2003. Candidato a Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, PUC. Jefe del Programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesor de título en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central, docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales y profesor invitado del Magíster en Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia

#### Felipe Lanuza Rilling.

Arquitecto, Universidad de Chile, 2004. Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Ejerce libremente la profesión. Docente en la Universidad de Chile. Docente y asistente de investigación en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente invitado por la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín.