

universidad de buenos aires
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano
e investigaciones estéticas "mario j. buschiazzo"

año 2012

ANALES

DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

TIEMPOS
AMERICANOS

ANNALES

DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

ANNALES

DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

ES
LITIO
CANO
IONES

ANNALES

DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

universidad de buenos aires
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano
e investigaciones estéticas “mario j. buschiazzo”



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector

Dr. Rubén Hallú

Vicerrector

Prof. Alberto Barbieri

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano

Arq. Eduardo Cajide

Vicedecano

Arq. Daniel Miranda

Secretario de Investigaciones

Arq. Guillermo Rodríguez

Prosecretario de Investigaciones

Arq. Liliana D'Angeli

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

Director

Dr. Arq. Mario Sabugo

Director Adjunto

Dra. Arq. Alicia Novick

Secretaría Técnica Administrativa

Lic. Ana María Sonzogni de Lang

ANALES DEL IAA

Editores de este número

Mg. Arq. Jorge Ramos de Dios
y Arq. Julieta Perrotti Poggio

Corrección Editorial

Melisa Wortman

Diseño gráfico

Valeria Hasse

Procesamiento de imágenes

Diego Cortese

Traducción de textos

Arq. Jorge Hampton

Comité Editorial

Mario Sabugo; Horacio Caride Bartrons; Alicia Novick; Graciela Favelukes; Jorge Ramos de Dios; Julieta Perrotti Poggio (IAA - FADU - UBA)

Comité Científico

Stella Bresciani (UNICAMP, Brasil); Perla Bruno (UNMDP); Fernando Diez (UB); Cecilia Rodríguez Dos Santos (UNM, Brasil); Humberto Eliash (UCH-Chile); Alberto Nicolini (UNT); Eduardo Luis Rodríguez (UNEAC, Cuba); Joaquín Sabaté Bel (ETSB-UPC, España); Rodolfo Santa María (UAM, México); Roberto Segre † (UFRJ, Brasil); Claudia Shmidt (UTDT).

universidad de buenos aires
facultad de arquitectura, diseño y urbanismo

anales del instituto de arte americano
e investigaciones estéticas "mario j. buschiazzo"

año 2012

TIEMPOS
AMERICANOS

42

Las opiniones vertidas en artículos son responsabilidad de los autores, los que también son responsables de contar con los derechos y/o autorizaciones correspondientes respecto de todo el material entregado para su publicación y difusión, ya sea texto, fotografías, dibujos, gráficos, croquis y/o diseños, que conforman sus artículos.

Los autores ceden sus derechos a la revista Anales del IAA, en tanto la revista no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamaciones de derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado en los Anales podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

ISSN: 0328-9796

Impreso en Argentina en 2013

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723. Todos los derechos quedan reservados.

CARTA DEL DIRECTOR

La aparición de este número 42 de los Anales representa para nuestro Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas una renovada satisfacción, pues certifica que nuestra publicación insignia, cuya serie pudimos reiniciar en 2012 mediante la edición de Anales 41, puede mantenerse en el tiempo con la debida calidad y periodicidad.

En el año transcurrido desde la aparición y distribución del citado Anales 41, otros renovados aspectos de la actividad del Instituto merecen una breve mención, entre ellos el continuo incremento de los proyectos acreditados en esta sede académica, la gestión de nuevos convenios de cooperación académica, de publicaciones y de extensión, el crecimiento de suscripciones y refinamiento de su sitio web, además de los preparativos para la inminente edición digital e indexación de Anales, que permitirán que nuestra revista logre una difusión incomparable con los procesos editoriales convencionales.

Cada volumen de los Anales tiene ahora un procedimiento de evaluación y aceptación mediante referato. Asimismo, tiene un encuadre temático debidamente sintetizado en su título, que esta vez es "Tiempos americanos", por el cual queremos vincularlo estrechamente con el nombre propio y con las tradiciones del Instituto. Como señalábamos en el número anterior, hay una vitalidad intelectual argentina y americana que merece ser considerada y estimulada otorgándole los debidos medios de difusión e intercambio, dando lugar a sus particulares expresiones en materia de estudios históricos y estéticos acerca del territorio, la ciudad, el diseño y el proyecto. Con este propósito, la magnífica labor de los editores de este número de Anales ha logrado un contenido que reúne una amplia variedad de procedencias de los autores con una rica gama de problemáticas específicas.

El afirmar el valor de lo americano en una época más bien escéptica puede sonar como postura desactualizada, o bien parecer discursivamente incorrecto. Sin embargo, todavía hay mucho de lo americano que debe ser dicho por los americanos. Pues lo americano, según lo entendemos, no es una simple determinación geográfica, ni tampoco alcanza con ceñirlo a una cierta continuidad lingüística. Lo americano se refiere a una "cultura" con todas las letras, que puede por tanto decir todo sobre sí misma y también todo sobre lo universal. Pues una cultura es una concepción del mundo, o un imaginario, o un núcleo ético-mítico, solo para mencionar algunas de las definiciones más célebres, que en tal condición puede redefinir una y otra vez todo lo que la rodea.

Alguna vez Enrique de Gandía analizó magistralmente las vicisitudes por las cuales el primer nombre de Vespucio fue impuesto por los cartógrafos europeos a estas tierras, relegando el superior mérito de Cristóbal Colón. A tantos siglos de distancia, ese nombre de "América", por entonces producto de múltiples pleitos, confusiones y supercherías, ha adquirido una entidad muy diferente. Aplicando un concepto de Rodolfo Kusch, diríamos que "América" es ahora una "palabra grande", símbolo al fin y al cabo que, como tal, seguirá una y otra vez dándonos que pensar.

Mario Sabugo

TIEMPOS AMERICANOS

La apuesta de convocar para el presente número de **Anales** a investigadores propios y de instituciones hermanas del ámbito latinoamericano y caribeño, implicó animarnos a desmontar la temporalidad tradicional, intentando descubrir las complejas experiencias estéticas y sociales que se viven en nuestra región, caracterizadas por la ambigüedad, la hibridez y la pluralidad; donde coexisten el saber profesional y el popular, la modernidad y la tradición, con fuertes persistencias históricas adaptadas eficientemente a los nuevos usos. Confiamos en que desde una mirada actual y un pensamiento americano, dicha apuesta puede contribuir a fundar una hermenéutica de la arquitectura y el diseño propios, construir una teoría y una estética a partir de nuestra historia y nuestro proyecto cultural, en un fuerte compromiso con el ámbito, el paisaje, los materiales, los recursos naturales, el clima, las tradiciones e innovaciones tecnológicas y los particulares modos de habitar.

Es evidente que las arquitecturas vernáculas, las transculturadas y las reelaboraciones contemporáneas de tipologías históricas en América Latina y el Caribe, muy frecuentemente dan cuenta de significativas adaptaciones. Estas persistentes tipologías estructurales, formales y funcionales, conservando una asombrosa vigencia, han generado una verdadera escuela regional, donde coexisten el saber popular y el profesional. Nuestras arquitecturas contemporáneas, por cierto, rescatan tanto lo esencial y conceptual de esa producción tradicional, así como la crítica irónica a las espurias "modernizaciones"; situaciones verificables en ambos saberes apuntados. En el proceso de configuración del espacio regional encontramos también situaciones que dan cuenta de una apropiación de modelos metropolitanos en orden de adaptaciones y respuestas a nuestro medio. Más de una vez el clima y la cultura local operaron sobre el dominador, "fagocitándolo" (para utilizar una metáfora antropofágica). En América Latina y el Caribe es notable el modo en que las culturas locales resuelven cada día en los hechos los conflictos derivados del enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo, entre lo propio y lo ajeno.

Pensar América hoy no es una tarea menor. Es inventar, producir estímulos y opinión; es conocer, teorizar, preguntar. Reflexión que debe hacerse desde aquí, desde una perspectiva sub-Río Bravo. Pensar la construcción histórica de las arquitecturas y del superobjeto-ciudad desde la óptica de la producción social del espacio, trasciende la idea de escenario y "patio de objetos", para explorar en toda su complejidad el habitar urbano. La forma urbana y territorial no existe al margen de las relaciones sociales, de las ideas y proyectos políticos o de los modos particulares de ocupación del espacio. De ahí la importancia de la investigación, campo en el cual se plantearon respuestas no convencionales en América Latina y el Caribe, formuladas desde un horizonte propio. Desde este horizonte se devela una situación preocupante en las poblaciones latinoamericanas y caribeñas, con problemas ambientales que afectan a asentamientos de todas las escalas. Durante el último medio siglo, a la expansión descontrolada de nuestras ciudades se agregaron la lógica del mercado, las crisis económicas y las políticas neoliberales que impusieron la reducción de las inversiones públicas en servicios e infraestructura, y el descuido de recursos básicos (como agua y suelo), afectando

particularmente a los sectores más humildes. Tendencia que, afortunadamente, comienza a ser revertida en la última década al calor de las emergentes democracias populares.

Volviendo sobre nuestros ámbitos de investigación, sobre nuestras arquitecturas, nuestras ciudades y nuestros campos, sobre la peculiaridad del espacio americano, se imponen actitudes tales como una mirada histórica pertinaz hacia las experiencias proyectuales en todas sus escalas, conscientes de que sin historia no hay crítica, ni filosofía o teoría posible, y tampoco argumento posible para una práctica.

En nuestra disciplina –la historia–, la pregunta de cómo abordar el pasado, la la había resuelto la modernidad occidental primermundista al volcar el peso de la historia hacia el futuro, hacia la “novedad”. Pero las supuestas rupturas tajantes que esa modernidad pretendió establecer, no funcionaron en América Latina y el Caribe. Junto a los elementos de la estética contemporánea internacional hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando. Desde una perspectiva histórica, entonces, el **yo latinoamericano/caribeño** resulta de una compleja heterogeneidad de tiempos simultáneos y de tecnologías simultáneas –como la artesanía y la industria–, y donde el interés por lo popular y su rico mundo de sugerencias supone acercarse a una realidad viva y presente. Son los **tiempos americanos**.

Es imprescindible para nuestra reflexión creativa, desarrollar una nueva ciencia del pensar, una epísteme latinoamericana, rearticular la noción de América Latina y el Caribe para verla menos como objeto subordinado y más como sujeto que se narra y produce a sí mismo, con todas sus contradicciones e hibridaciones, con las combinaciones inevitables y necesarias entre lo ancestral y lo moderno, lo artesanal, lo industrial y lo posindustrial, lo popular y lo culto, lo hediondo y lo pulcro.

En los últimos 25 años han proliferado los trabajos sobre la modernidad en arquitectura, analizada desde diferentes perspectivas: la particularidad moderna latinoamericano-caribeña, la reinterpretación de los postulados del Movimiento Moderno (en especial la tendencia racional-funcionalista) o el complejo proceso de transculturación. Todos ellos asuntos en debate aún no concluido. Han aparecido diversos trabajos que, con nuevas perspectivas y buceando en aspectos poco atendidos por historiadores y críticos anteriores, intentan un avance que aporte a un nuevo relato de la ciudad y la arquitectura del siglo XX y del presente.

La apuesta, entonces, residió en reunir trabajos, a modo de artículos, acerca de la valoración y el rescate creativo de arquitecturas y artefactos que, desde Chiloé a Cayo Hueso, de los Andes al trópico, han sabido dialogar y armonizar sabiamente con el frío, los tórridos soles, la lluvia incesante, la frescura de las brisas y las sombras, los diferentes modos de habitar, los ritos y costumbres, los recursos naturales e industriales.

Los artículos del presente número, dan cuenta de ese ejercicio plural de la historia, de la diversidad de acercamientos que hoy se hacen al pasado distante y reciente. Este fenómeno se ha dado porque muchos de los historiadores de la arquitectura, la ciudad y el habitar tenemos tradiciones intelectuales diferentes y nos inscribimos en distintas filiaciones políticas e ideológicas. Esta pluralidad de interpretaciones de la historia ha incrementado la competencia entre diversos enfoques y corrientes de pensamiento, lo cual, a su vez, ha promovido la confrontación intelectual de los resultados. Como forma de introducirnos en estas diversas lecturas sobre “lo americano”, los artículos se presentan de acuerdo a una serie de temas que dan cuenta de dicha pluralidad.

Desde un **corpus teórico**, los artículos de **Jorge Ramos de Dios** y **Roberto Fernández** abren un debate sobre las distintas temporalidades de la historia de la arquitectura y la

ciudad latinoamericana. Comenzando por un cuestionamiento sobre la idea "lineal del tiempo" –junto a una reafirmación de la coexistencia de lo pasado y lo presente en nuestro campo–, **Ramos de Dios** intenta generar nuevas entradas epistemológicas desde el cruce entre lo nuevo y lo viejo, lo culto y lo popular, que enriquecen las miradas de Néstor García Canclini (sobre la dicotomía entre lo moderno y lo tradicional, lo hegemónico y lo subalterno); y se suman a las necesarias lecturas de Rodolfo Kusch sobre el ser y estar americano. Poniendo en crisis la idea de progreso como elemento regulador de todo proyecto de la modernidad, se propone un concepto aun más trasgresor y revelador: un "mestizaje del tiempo".

Dichos cruces, que marcan el escenario de nuestras ciudades como mestizas e híbridadas, nos introducen a una reflexión sobre las diversas posturas respecto de la historia de la arquitectura y la ciudad americana, a través del artículo de **Fernández**, quien plantea la necesidad de hacer un recorrido sobre los diversos "estratos temporales" al proponer siete estaciones de una posible historia de la arquitectura americana. Desde su propuesta para una noción de "proyecto americano", este artículo constituye un crítico y reflexivo análisis sobre el corpus teórico que enmarca nuestra historia, recorriendo no solo el campo de la historia como disciplina, sino nutriendo esta mirada con aquellas ligadas al campo de la antropología, la sociología y los estudios culturales. Este hablar *desde* y no *sobre* América supone un modo de pensarnos incluyendo situaciones presentes y pasadas combinadas, en base a la coexistencia y superposición de tiempos históricos diferentes.

Enlazados a estas propuestas, desde la **historiografía** y la **crítica**, los aportes de **Silvia Arango**, **Horacio Torrent** y **Enrique Bonilla di Tolla** constituyen un valioso e ineludible material de análisis sobre las arquitecturas locales. Con la idea de incluir la figura del "catálogo" como registro necesario a la hora de estudiar la arquitectura moderna en América Latina y el Caribe, **Arango** crea un modo original de acceder a dicho estudio al plantear una serie de criterios e interpretaciones que, a manera de "juegos didácticos", permiten acceder de manera creativa y a la vez crítica, a la problemática moderna latinoamericana.

Una mirada historiográfica minuciosa y comprometida es la planteada por **Torrent** a la hora de revisar los paradigmas de la arquitectura moderna chilena, mediante una revisión del corpus teórico, analizando de manera crítica sus argumentos e interpretaciones. Desde los paradigmas funcionales hasta los grandes relatos, el análisis de este material, nos lleva a una nueva visión, actual y reflexiva, sobre la necesaria reconsideración de los enfoques historiográficos de la arquitectura y el urbanismo chileno en tiempos recientes.

La historiografía sobre lo local se completa con la propuesta de **Bonilla di Tolla**, quien mediante una búsqueda en las fuentes críticas de arquitectos peruanos, examina tanto el aporte de arquitectos de la región, como –de manera profunda y algo simbólica– las obras referentes de la arquitectura moderna peruana, a partir de los enfoques historiográficos relevantes en el último tercio del siglo XX. Poniendo en debate el discurso regionalista y el de la crítica peruana, y destacando el valioso aporte que la noción de "modernidad apropiada" –surgida en el seno de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)– ha dado a los nuevos enfoques historiográficos de nuestra historia americana, este artículo centra la mirada en diversos momentos de la historia de la arquitectura peruana hasta la actualidad.

Enfocados en un análisis profundo sobre **ciudades y poblados**, los artículos de **Alicia García Santana**, **Omar Rancier** y **Jorge Tomasi**, constituyen otro valioso aporte a la construcción de una historia urbana americana. Desde el Caribe, **García Santana** nos introduce en la historia urbana de la ciudad de Matanzas, considerada la primera ciudad moderna de

Cuba. Mediante una atrayente narrativa, da cuenta de su historia, analizando materiales y fuentes primarias (mapas, planos, croquis, maquetas, entre otras), que expresan claramente –con el valor que estos documentos tienen en sí mismos como representaciones gráficas de la ciudad– su proceso histórico. Propone una nueva mirada que incluya las complejidades del trazado y su territorio, frente a las concepciones establecidas en otras ciudades fundadas durante la colonia.

Nuevamente en el Caribe, pero esta vez desde tierras quisqueyanas, **Rancier** nos lleva a conocer la diversa y compleja historia de la Ciudad de Santo Domingo, rebautizada y resemantizada en 1936 –luego de 500 años de vida– como Ciudad Trujillo, de la mano de Rafael Leónidas Trujillo, dictador instalado como resultado de la ocupación estadounidense en la República. Las adversidades de nuestra historia americana, acompañadas por las amargas experiencias imperialistas, son parte de la historia que nos relata el autor, reforzado por una comprometida visión - no solo arquitectónica y urbana sino también política y social-, que enriquece el artículo.

Tomasi, desde el noroeste argentino, nos presenta el poblado de Susques, en la Provincia de Jujuy, mediante un recorrido por sus procesos de transformación urbana. Esta investigación es parte de su incansable trabajo sobre la región, centrado en el espacio doméstico, movibilidades y territorialidades, con grupos pastoriles de Susques. Constituye fuente necesaria de consulta a la hora de abordar la compleja relación entre espacio doméstico y prácticas sociales. En este artículo, mediante el reconocimiento y análisis de los cambios en la traza urbana a lo largo del siglo XX, se realzan los cruces e intersecciones existentes entre las configuraciones espaciales y las modificaciones en las prácticas sociales, en el marco de las políticas estatales que se implementaron en la región. Este innovador enfoque se ve enriquecido por los trabajos de campo –de carácter etnográfico– que el autor viene realizando en el poblado.

Desde Argentina y Uruguay, países con historias y procesos similares, **Cecilia Parera** y **Liliana Carmona** nos entregan dos artículos que tienen como nudo problemático el papel de la arquitectura pública en la conformación de grandes centros urbanos, tanto en los años de post-crisis (década del 30 del siglo pasado) como en la actualidad, a través de una mirada superadora, que no toma al edificio como objeto en sí mismo, sino como respuesta a las demandas sociales de su época. Con una visión focalizada alrededor de 1930 y los años sucesivos, en una situación de crisis a nivel mundial, **Parera** centra su investigación en la arquitectura pública y su relación con la implementación de medidas gubernamentales en ese campo. De manera detallada, se analiza la legitimación de nuestra disciplina en los ámbitos gubernamentales, de carácter técnico, entre los años 1930 y 1943, planteando novedosas perspectivas que permiten entender la arquitectura como un “saber de Estado”.

Desde la otra margen del Río de la Plata, **Carmona** nos introduce en el patrimonio arquitectónico público de Montevideo mediante un comprometido análisis de intervenciones patrimoniales actuales (de 1980 a la actualidad) que ponen en debate cuestiones conceptuales, tanto en el campo de la protección patrimonial, como de la legislación que la regula. En este caso, el papel del Estado como ente normativo, que controla y regula las intervenciones privadas y media entre los diversos actores sociales involucrados (públicos y privados), genera un punto de discusión a raíz de las controvertidas acciones que la autora describe y registra –tanto conceptual como gráficamente–, poniendo de manifiesto la compleja relación que presentan los nuevos actores sociales en defensa del patrimonio y los organismos que norman sobre el cuidado de ese patrimonio urbano.

Resultaba imprescindible contar, en este número, con artículos que trabajaran sobre figuras emblemáticas de la arquitectura latinoamericana. Estuvo a cargo de **Louise Noelle** y **Luis Del Valle** enfrentar este desafío, ofreciéndonos una nueva interpretación de la obra de dos arquitectos del siglo XX. Desde México, **Noelle** nos describe parte de la prolífica obra de Mario Pani, importante referente de la producción arquitectónica de ese país, contribuyendo a la inconfundible imagen de la modernidad mexicana. Explorando distintos campos –la docencia, el urbanismo y la plástica–, este arquitecto supo dar respuesta a diversas demandas, plasmando en la obra de la Ciudad Universitaria de México, una de sus máximas expresiones artísticas. La autora nos introduce en esta obra, proponiendo de manera audaz, un paralelismo con la obra del venezolano Carlos Raúl Villanueva, y brindando mediante este análisis un innovador enfoque sobre la integración de las artes plásticas en la arquitectura latinoamericana.

Por su parte, **Del Valle** nos acerca a la enérgica y polémica figura de Francisco Salamone, arquitecto italo-argentino que en apenas cuatro años produjo un vuelco radical en la imagen urbano-arquitectónica de la Provincia de Buenos Aires, en Argentina. Su obra no solo es analizada desde su emblemática producción, sino que es sometida a diversas interpretaciones en el marco de nuestra modernidad. Es así como, desde la puesta en valor de la obra de Salamone, el autor introduce una serie de reelaboraciones conceptuales respecto a ciertas nociones establecidas por la crítica, como aquellas relacionadas con la modernidad, el Modernismo, la identidad, el paisaje y el lugar, entre otras. La obra de este diseñador –tal como la aborda el autor– es, indiscutiblemente, material valioso por su nuevo enfoque y aproximación conceptual.

Para culminar esta serie de artículos de **Tiempos americanos**, la incorporación de una mirada desde la cinematografía, cierra el contenido del número. La visión que ofrece **Víctor Carreño**, desde Venezuela, nos sumerge en la compleja relación entre factores sociales, culturales y espaciales, a través de la dinámica de intercambio social en dos terminales de pasajeros en la ciudad de Maracaibo. El análisis se basa en una serie de documentales de la realizadora venezolana Yanilú Ojeda, quien a través de las filmaciones logra plasmar vivencias, intercambios y situaciones de desplazamiento que marcan un complejo escenario de uso del espacio público, a la vez que retoma criterios abordados por Marc Augé en relación a los "no lugares". Las terminales analizadas y sus vínculos y conexiones con la cercana Colombia, así como la presencia indígena de la etnia Wayuu en dicho contexto, permiten un abordaje teórico del autor, centrado en los procesos de hibridación y heterogeneidad cultural. La propuesta resulta aun más atrayente, al tomar como fuente de análisis el formato audiovisual, lo que permite incluir en el artículo, una mirada crítica sobre la reciente incorporación de la temática indígena en el cine venezolano.

Quedan así expuestos los propósitos del presente número y la breve síntesis sobre los contenidos de los trabajos reunidos alrededor del imperativo crucial y maravilloso de dar testimonio en estos **tiempos americanos**.

Jorge Ramos de Dios y Julieta Perrotti Poggio

AMÉRICA: CULTURAS DEL TIEMPO

Jorge Ramos de Dios *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (15-22) - ISSN 0928-9796 - Recibido: 26 de mayo de 2012 - Aceptado: 2 de julio de 2012.

■ ■ ■ La idea lineal del tiempo concebido como tiempos sucesivos, superadores de lo anterior, no siempre es consustancial al mundo cultural latinoamericano y caribeño en que habitamos, donde coexisten sin conflicto pasado y presente. Para no remontarnos a la antigüedad, digamos que a partir de la famosa *querelle des anciens et des modernes* del siglo XVII francés, Occidente experimentó otras cesuras percibidas en cada tiempo como un nuevo comienzo de lo moderno. Esta noción moderna occidental de "lo nuevo" como mejor en sí, que acompaña siempre a la idea de "progreso", ha entrado en crisis. Walter Benjamin ya había cuestionado esa noción central de la filosofía burguesa de la historia: la fe en el progreso. Es así como el progreso, como elemento regulador de todo proyecto en la modernidad, es puesto en tela de juicio. Para nuestra realidad americana, a manera de categoría transitoria, podríamos hablar de un "mestizaje del tiempo".

PALABRAS CLAVE: Tiempo. América. Habitar. Cultura popular.

■ ■ ■ **AMÉRICA: CULTURES OF TIME.** The idea of lineal time conceived as successive times, each improving on the previous, is not always significant to the Latin American and Caribbean cultural world that we inhabit, where past and present usually coexist without conflict. So as not to go too far back into history, let's just say that, beginning with the famous *querelle des anciens et des modernes* of the French XVII century, the Occidental world has experienced other ruptures that were perceived each time as a new modern beginning. This modern occidental notion of "the new" as better in itself, which always accompanies the idea of progress, is now in crisis. Walter Benjamin had already questioned "faith in progress", the central notion of bourgeois history. Thus, progress as the regulating element of all modern projects can now be questioned. For our American reality, as a transitory categorization we can now talk about a "time of cross breeding".

KEY WORDS: Time. America. Inhabit. Popular culture.

* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires



Quinto Sol, sección central de la Piedra del Sol (Calendario Azteca). Tenochtitlan, ca. 1479. Fuente: Los Mexicas, Museo Nacional de Antropología e Historia, México, 1974.

*“...Tengo miedo del encuentro
con el pasado que vuelve...”
Alfredo Le Pera, 1934*

En el mundo mesoamericano, en la cosmología nahua y aun pre-nahua, Huehuetéotl era el dios del fuego y a su vez estaba relacionado con el sol y el calendario. Huehuetéotl era el abuelo de los hombres, el dueño del tiempo, el inventor y poseedor de la cuenta de los años; una cuenta que al llegar a los 52 años clausuraba un ciclo e inauguraba el próximo, recibido con la ceremonia del Fuego Nuevo. Esta temporalización del mundo en etapas, cada una de las cuales era regida por un sol, coincidía con el quinto sol a la llegada de los conquistadores. A Huehuetéotl se le atribuía la sabiduría y el conocimiento alcanzado por la experiencia de los años y se lo representaba como un anciano sentado, sin dientes, con barba, encorvado y con un brasero sobre su espalda. Cada nuevo sol obligaba a construir un nuevo templo con su base piramidal sobre el anterior. Templos superpuestos que daban cuenta de tiempos superpuestos. Dobles, triples... quintuples temporalidades en una misma estructura, en una misma arquitectura.

Los modos de habitar en comunidades nativas americanas están profundamente ligados a concepciones propias del tiempo. Entre las formas aún vigentes de computar el tiempo es notable la de los campesinos mayas del Yucatán, que conviven con tres calendarios: el sagrado, el agrícola y el “oficial” o gregoriano. El sagrado es el ligado a los dioses, a los mitos y a las representaciones simbólicas. Con el agrícola computan las estaciones propicias para la actividad milpera (del cultivo del maíz) y responde a un tiempo cíclico, donde el ciclo de crecimiento y desarrollo del maíz fija el ritmo anual de la vida individual (las alegrías y las angustias) y de las prácticas del habitar en la comunidad. Por otro lado, en su contacto con lo criollo conviven con el tiempo continuo y progresivo del calendario católico. Los niños aprenden en su casa y en su comunidad a pensar y regirse por los tiempos sagrados y agrícolas. Cuando van a la escuela pública y entran en contacto con el habitar criollo y de las empresas capitalistas instaladas en la región aprenden, junto a la lengua de Castilla, el calendario “oficial” o católico. El “tiempo de los dioses” consta de 6 lapsos, consistentes en 6 rogaciones propiciatorias y de acción de gracias a 6 dioses distintos (Chac, Lohkorral, Lohkatá, Lohká, Uháanlicool y Ch'uinkesh); ruegos para que venga la lluvia, para el cuidado del ganado, para evitar males en el pueblo, etc. El “tiempo del maíz” se divide en 10 periodos: siembra, primer y segundo desmalezado, barbecho, corte, cosecha, acarreo, tumba, roza y quema. El “tiempo occidental”, en los conocidos 12 meses de nuestro año.

En realidad, estos tres calendarios y concepciones del tiempo están sincretizados, así como los dioses (Chac y Jesucristo, por ejemplo) a los que ruegan, ofrendan y agradecen en las temporadas de lluvia, de sequía o de quema, según el caso. En este mundo maya moderno, en un acto de sincretismo maravilloso, se habita entreveradamente en el tiempo mítico, en el tiempo factual de la comunidad y en el tiempo histórico de la sociedad cristiana occidental. Un verdadero “mestizaje de los tiempos”.

Es reveladora, también, la forma de “habitar el tiempo” de los aimaras. En nuestra cultura euroamericana, para expresar nuestra concepción del tiempo usamos metáforas espaciales. Muchos antropólogos habían pensado que la metáfora de la cronología, basada en la orientación de nuestros cuerpos, que sitúa el futuro delante de uno (de frente), el pasado a nuestras espaldas (detrás) y el presente coincidiendo con nuestra posición en el sitio, era un universal cognitivo entre los seres humanos. El lingüista chileno Rafael Núñez, en su artículo “Le passé devant soi” (2008), nos demuestra que, en cambio, en la lengua aimara, asociado a lo que está al alcance de los ojos, el pasado está situado adelante, mientras que el futuro, desconocido, está detrás de uno. Por eso, solo hay certidumbre en los hechos recientes y anteriores, nunca en los futuros. De este modo, para comprender el presente y saber actuar en él, los aimaras “encaran” el pasado, donde todo está a la vista, y no pierden tanto tiempo en “planificar” el futuro, donde todo está por verse. Hay una inversión de la concepción metafórica del tiempo, que no solo se expresa por el lenguaje –con el vocablo *nayra* (adelante) para designar el pasado, y *qhipa* (atrás) para el futuro– sino que lo refuerzan con gestos inequívocos, de brazos y dedo índice. Esto fue muy estudiado por otro lingüista, el boliviano Juan de Dios Yapita Moya (1981). Esta concepción del pasado, entre otras cosas, tiene consecuencias sobre el modo de vida y el habitar. En su comunidad, los ancestros son particularmente respetados y el pasado es una fuente permanente de conocimiento e interpretación que orienta la acción y las decisiones en la vida cotidiana, mientras que el futuro jamás es evocado; permanece desconocido y nebuloso. Por lo tanto, la noción de “progreso” no tiene ningún sentido para los aimaras. Los hechos ocurren cuando ocurren y se los espera pacientemente. De ahí la desatinada adjetivación de “pasivos” e “indolentes” que hicieron los conquistadores europeos.

La cuestión es bien distinta en la cultura europea occidental. En el mundo griego antiguo, en su mitología, Chronos era el dios del tiempo, pero de un tiempo inevitable y continuo. Chronos conducía esa continuidad, ese eterno y lineal paso del tiempo, así como la rotación de los cielos. Era representado también por un anciano de larga cabellera y barba blanca que giraba la rueda zodiacal, a la que no había que alimentar cada tanto, como al brasero de Huehuetéotl, pues Chronos se beneficiaba de la fuerza inercial.

Esta idea lineal (o cronológica) del tiempo concebido como tiempos sucesivos superadores de lo anterior, no siempre es consustancial al mundo cultural latinoamericano y caribeño en que habitamos, donde coexisten sin conflicto pasado y presente. Es necesario salir de la trampa del “progreso”, de “lo nuevo y lo viejo”, y criticar la “novedad” como tal, ya que novedad *tout court* no implica necesariamente transformación o mejoramiento de la condición humana; tampoco implica pensamiento crítico. Para no detenernos en la antigüedad, digamos que a partir de la famosa *querelle des anciens et des modernes* del siglo XVII francés, Occidente experimentó otras cesuras percibidas en cada tiempo como un nuevo comienzo de lo moderno. Esta noción moderna occidental de “lo nuevo” como mejor en sí, como nueva estación de una historia “ferroviaria”, que acompaña siempre a la idea de “progreso”, ha entrado en crisis. Walter Benjamin ya había cuestionado esa noción central de la filosofía burguesa de la historia: la fe en el progreso. En su “9ª Tesis sobre la Filosofía de la Historia” (1940), Benjamin ve en un cuadro pintado por Paul Klee en 1920 (titulado *Angelus Novus*) el aspecto de lo que llamó “el ángel de la historia”, con el rostro hacia el pasado pero avanzando de espaldas hacia el futuro, chupado por lo que interpretó como “el huracán del progreso”. En ese pasado, el ángel, algo horrorizado, observa “ruinas” que se acumulan, a las que hay que reconstruir, reparar. Esas “ruinas” instigan al reexamen crítico y productivo del tiempo pasado. En *Libro*

de *Los pasajes* (1982), Benjamin entiende el pasado como una dimensión que hay que salvar. Sostiene que “no se trata de andar a tientas en el pasado como en una bodega de trastos” y propone dialogar con las “ruinas” recurriendo a la sensibilidad de percibir los espacios, acontecimientos y prácticas del habitar urbano.

Es así como un presente “progresivo” pensado sin el pasado, un progreso entendido como elemento regulador y constructor de todo proyecto en la modernidad, es puesto en tela de juicio por el filósofo cuestionador *avant la lettre* de la globalización.

Irlemar Chiampi, en su ensayo “El realismo maravilloso” (1983) nos muestra cómo lo que ella llama el “ideologema del mestizaje” crea “una idea de la cultura americana como espacio de unión de lo heterogéneo”; y entre los formuladores de estos “ideogramas del mestizaje” menciona a José Vasconcelos, con su “cultura sinfónica”, a Ricardo Rojas con su idea de “Eurindia” (1924), a Arturo Uslar Pietri y su “cultura aluvional” (1948), a José Lezama Lima al proponer el “protoplasma incorporativo” (1957) y a Alejo Carpentier con la teoría de “lo real maravilloso” (1976). A esta lista, podríamos agregar a Jorge Amado y su “miscigenación” (1969), el “antropofagismo” de Oswald de Andrade (1928), Rodolfo Kusch y su categoría de la “fagocitación” (1986) y la más reciente noción de “culturas híbridas” planteada por Néstor García Canclini (1992).

En los debates en torno a la historia y la modernidad, atravesados por las peculiaridades de los tiempos, se había llegado, como advertimos antes, a un punto en que hizo crisis la “idea de progreso”. Ahora bien, la historia de la arquitectura y del diseño nos plantea un problema adicional con respecto al tema del tiempo. La investigadora uruguaya Ivonne Pini (2003) desarrolla estas reflexiones al respecto: “Mientras que para otras áreas del conocimiento histórico, el objeto como tal ha dejado de existir y los hechos que manejan carecen de materia física, la historia de la arquitectura y el diseño ofrece la posibilidad de contacto con el mismo objeto de estudio. Es decir, hay un soporte físico”. Su estudio no termina con el análisis de las circunstancias históricas en que se creó y Pini plantea que esto es así “porque aún permanece, y porque por su *doble temporalidad* permite un abordaje desde el aquí y el ahora” (el resaltado es mío), subrayando la idea de ambigüedad como una particularidad latinoamericana. Sostiene que debemos tratar de comprender la “simultaneidad de temporalidades”, dado que hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando con tecnologías y estéticas contemporáneas.

La producción teórica, material e intangible americana está impregnada de estas fusiones y contactos entre lo tradicional y lo moderno, estos territorios ambiguos entre la artesanía y la industria, estas convivencias desprejuiciadas entre la manufactura y la producción en serie, todas ellas manifestaciones de la “doble temporalidad” y de lo que propongo denominar una “cultura tordilla”. Como un claro ejemplo histórico de la coexistencia paralela –del desfasaje temporal– en una misma fase histórica de diferentes estadios, obras, tecnología y cultura, vale mencionar la convivencia, en el siglo XIX en Cuba, de la máquina de vapor y el ferrocarril junto al régimen de esclavitud.

Para nuestra realidad americana, a manera de categoría transitoria, podríamos hablar de un “mestizaje del tiempo”. Encontramos estas consideraciones sobre el tiempo en el habitar y en la arquitectura, con perspectivas diversas, en boca de autores tan dispares y lejanos como Martin Heidegger en sus tesis de *Ser y tiempo*, de 1927, Sigfried Giedion, en 1941, ensayando sobre lo moderno, o mucho antes, Victor Hugo, en 1831, trabajando sobre lo medieval.

Desde la filosofía, Heidegger cuestiona el concepto vulgar del tiempo y plantea que “la espacialidad del ser ('Dasein'), o sea, su estar-en-el-mundo, es 'abarcada' por la 'temporaneidad', y queda existencialmente fundada por ella” (1927). Y aclara que ese espacio no es simplemente un lugar de la *res extensa* cartesiana, sino que es en tanto se toma posesión de él, un espacio donde moverse, donde habitar. En sintonía con ciertas concepciones de culturas americanas, sostiene que “todos los días” no es la monótona suma de los días, sino los días o lapsos en que ocurren cosas significativas para el hombre, el acontecer cotidiano en que habitamos cotidianamente, existencialmente.

Giedion, el historiador suizo, por su parte, en su obra titulada *Espacio, tiempo y arquitectura*, propone una relación estrecha entre ciencia y modernidad artística europea, colocando al cubismo en primera línea. Lo formula así:

La presentación de objetos desde varios puntos de vista introduce un principio que está estrechamente ligado a la vida moderna: la simultaneidad. Es una coincidencia temporal que Albert Einstein comenzase su famoso artículo “Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento”, en 1905, con una cuidadosa definición de la simultaneidad. (Giedion, 1941)

Si releemos el citado artículo, sin entrar a las ecuaciones demostrativas y deteniéndonos en la hipótesis principal, observamos que Einstein decía que era simple determinar la posición de un cuerpo material en reposo porque bastaba expresarlo en coordenadas cartesianas, o sea, utilizando la geometría euclidiana. El problema era describir el movimiento de ese cuerpo o punto porque había que hacerlo “en función del tiempo”, a través de la “cuatridimensionalidad” no euclidiana y esto solo era posible si se aclaraba antes qué se entendía por “tiempo”. Dice que siempre que hablemos de tiempo, hablaremos de “eventos simultáneos” y plantea lo siguiente: “cuando digo ‘ese tren llega aquí a las 7:00’, esto significa algo así como: ‘el momento en que la aguja pequeña de mi reloj marca las 7:00 y la llegada del tren son eventos simultáneos’”. Ahora bien, esta abstracción de dos eventos simultáneos en un mismo lugar es la expresada por el cubismo, que para Giedion condensa el canon de la modernidad en arte y arquitectura. Sin embargo, el carácter visual del espacio cubista y el eventual del tiempo “einsteiniano” dan cuenta de simultaneidades conceptualmente distintas a las verificables en las culturas del mundo americano, de tiempos múltiples en un mismo artefacto o modo de habitar.

El discurso de Victor Hugo sobre el tiempo en arquitectura es disímil al de Giedion en cuanto a sus implicancias e introduce la idea de “temporalidades sucesivas” en arquitecturas históricas, lo que constituye productos híbridos. En *Nuestra Señora de París*, de 1831, Hugo reflexiona sobre la acción del tiempo en la catedral parisina cuando se refiere a las “infinitas degradaciones y mutilaciones” que contribuyen a su vetustez y dice que “culparíamos al tiempo la menor parte y de la mayor a los hombres (...) sobre todo a los arquitectos de los últimos dos siglos (...) y nuestros vándalos arzobispos que han embadurnado su catedral”. Habla de tres clases de “plagas” que desfiguran esa obra: “las arrugas y las verrugas de la epidermis, que son la obra del “tiempo”; destrozos, brutalidades, fracturas, obra de las revoluciones, desde Martín Lutero hasta Honoré Gabriel Mirabeau; mutilaciones, amputaciones, dislocación de los miembros y ‘restauraciones’, que es el trabajo de los académicos”(1831, p.80-84). Hugo reconoce en Nôtre-Dame un monumento de transición, una construcción híbrida, dado que

“acababa el arquitecto sajón de levantar los primeros pilares de la nave, cuando la ojiva, que derivaba de las Cruzadas, llegó como conquistadora a colocarse sobre los anchos capiteles bizantinos” y dice que “cada ‘oleada del tiempo’ deja su aluvión, deposita su capa sobre el monumento”. Es decir que Hugo concibe las múltiples temporalidades a las que nos referimos antes, como “soldaduras sucesivas” (tal la expresión que emplea), lo que da cuenta de una construcción a través de un tiempo lineal y de una hibridez por acumulación no deliberada.

Con respecto a los cambios en la concepción del tiempo con franca incidencia en el habitar urbano de nuestra actual formación social industrial capitalista, es muy lúcido el razonamiento del sociólogo Mario Margulis, quien sostiene que el tiempo es un fenómeno cultural y que “el cambio de las formas productivas, la urbanización y la industrialización han sido determinantes en la evolución de la percepción social del tiempo”. Añade que “el capitalismo proclama la eficiencia y la batalla por la productividad se decide en el plano del tiempo, tratando de reducir los poros de la jornada laboral, los espacios en que el obrero no es productivo”. Margulis también hace algunas referencias a la significación de *habitar la noche*. Nos dice que “la oscuridad ya no es obstáculo y la noche, sobre todo la noche urbana, puede ser colonizada y abre posibilidades en el congestionado espacio urbano. Hay un proceso de migración a las zonas temporales de la noche y la madrugada” (1994).

Este concepto de “migración temporal” es muy productivo si lo aplicamos a los modos de habitar Buenos Aires, con toda la carga que tuvo en la cultura del tango la calle Corrientes, “que nunca duerme” y el personaje del “nochero”, más recientemente aplicable a la cultura joven con el hábito trasnochado de la discoteca y la infaltable “previa”.

Encontramos iluminador el pensamiento de Walter Benjamin, a quien traemos nuevamente a colación para indagar sobre el habitar Buenos Aires desde la sensibilidad tanguera. Cuando Benjamin establece diferencias entre el “recuerdo voluntario” y la “memoria involuntaria”, explica que, al traerlos al presente, los “recuerdos voluntarios” se racionalizan y vacían el verdadero pasado porque se recuerda solo lo que se quiere recordar, mientras que la “memoria involuntaria” llama la atención de las cosas del pasado por medio del inconsciente, a través de lo sensible. Es la forma como, por ejemplo, memoriza el poeta o el letrista de tango, pero no es un acto azaroso, ya que esa sensibilidad está condicionada por el contexto, por el espacio que habita y por la experiencia de quien rememora.

Esta temática del tiempo tiene una presencia notoria en las letras de tango, tanto como el desengaño amoroso. Son numerosas las letras que contienen una mirada lacerante sobre las secuelas del tiempo en la vida de los personajes. Es casi un lugar común que el poeta tanguero manifieste su impotencia ante la “fiera venganza, la del tiempo” (*Esta noche me emborracho*, 1928) y exprese “el dolor de ya no ser” (*Cuesta abajo*, 1934). En el análisis de una veintena de tangos compuestos a lo largo de casi 70 años, hemos hallado reflexiones sobre el tiempo que revelan nostalgia, pérdida, evocación, huellas, tristeza, recuerdos, olvido, estragos, infancia, juventud y veteranía.

Como testimonio de nostalgia sobresalen: *Pobre paica*, de 1914 (“...pobre florcita de fango / siente en su alma vibrar / las nostalgias de otros tiempos / de placeres y de amores...”).

Sobre la pérdida, tenemos: *Muñequita*, de 1918 (“...no uso alhajas ni brillantes / que en otro tiempo llevé...”), *Chiqué*, de 1920 (“...y hoy que el tiempo aquel ya se ha fugado / y sin grupo te amaré...”), *Malevaje*, de 1928 (“...no me has deja’o ni el pucho en la oreja / de aquel pasa’o malevo y feroz...”), *Bailarín compadrito*, de 1929 (“...cualquiera iba a decirte, che, reo

de otros tiempos / que un día llegarías a rey de cabaret / ...pero algo vos darías por ser solo un ratito / el mismo compadrito del tiempo que se fue...”).

En cuanto a la evocación, citamos: *Zorro gris*, de 1920 (“...y al pensar entre un beso y un tango / en tu humilde pasado feliz...”), *Mama, yo quiero un novio*, de 1928 (“...yo quiero un hombre copero / de los del tiempo del jopo...”), *Gacho gris*, de 1930 (“¡Gacho gris! Compadrito y diquero / fiel testigo de un tiempo de farra...”), *Viejo smoking*, de 1930 (“...viejo smoking de los tiempos / en que yo también tallaba...”) y *Mientras viva*, de 1957 (“...que entonces era un tiempo de sonrisas / en la pobreza azul / de nuestra casa...”).

Hablando de huellas, consignamos: *Si supieras*, de 1924 (“...quién sabe, si supieras / que nunca te he olvidado / volviendo a tu pasado / te acordarás de mí...”) y *Caminito*, de 1926 (“Caminito que el tiempo ha borrado / (...) caminito cubierto de cardos / la mano del tiempo tu huella borró. / Yo a tu lado quisiera caer / y que el tiempo nos mate a los dos...”).

De la tristeza dan cuenta *¡Qué calamidad!*, de 1925 (“...y pensando en el tiempo pasado / me acuerdo de todo y me pongo a llorar...”), *Ventarrón*, de 1932 (“...ya no sos el mismo / Ventarrón de aquellos tiempos...”) y *No aflojés*, de 1934 (“...compadrito de aquellos tiempos / soy el tango hecho lamento...”).

Varios, entre muchos, poetizan sobre los recuerdos. Es el caso de *Amurado*, de 1926 (“...cuántas noches voy vagando, angustiado, silencioso / recordando mi pasado con mi amiga, la ilusión...”), *La gayola*, de 1926 (“...he venido pa' que juntos recordemos el pasado / como dos buenos amigos que hace rato no se ven / a acordarme de aquel tiempo en que yo era un hombre honrado...”), *Tiempos viejos*, de 1926 (“¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquellos! / (...) ¡Veinticinco abriles que no volverán!...”), *Adiós muchachos*, de 1927 (“Adiós, muchachos, compañeros de mi vida / barra querida de aquellos tiempos / ...acuden a mi mente / recuerdos de otros tiempos...”), *El 45*, de 1967 (“¿Te acordás, hermana, qué tiempos de seca / (...) cuando un pobre peso daba el estirón...?”).

Con el tema del olvido tenemos: *El pescante*, de 1934 (“... ¡Vamos!... / (Atravesando el pasado) / ¡Vamos!... / (Camino al tiempo olvidado)...”). También están presente los *estrágos* y el *olvido* en *Maldito tango*, de 1916 (“... hoy que ya soy espectro del pasado / pido al ajeno la fuerza de olvidar...”), *El patotero sentimental*, de 1922 (“...ya los años / se van pasando / y en mi pecho no entra un querer...”), *Quemá esas cartas*, de 1928 (“...hoy basureado por los años / son cenicientos sus cabellos / (...) quemá esas cartas / de la edad pasada...”).

De la lejana infancia, y también del olvido, nos habla *Marionetas*, de 1927 (“...los años de la infancia risueña ya pasaron / camino del olvido, los títeres también...”). En cambio, de la invitación a la *juventud* pasada, nos habla *Los mareados*, de 1942, reedición de *Los dopados*, de 1922 (“...hoy vas a entrar en mi pasado / en el pasado de mi vida...”).

Finalmente, la ineludible veteranía es retratada por *¡Cómo se pianta la vida!*, de 1929 (“... ¡cómo se pianta la vida! / ¡cómo rezongan los años!...”), *Se va la vida*, de 1929 (“Se va la vida... / Se va y no vuelve... / (...) Pasan los días, / pasan los años, / es fugaz la alegría...”), *Volver*, de 1934 (“...las nieves del tiempo / platearon mi sien / (...) tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve...”). Para terminar, en esta última estrofa (que pusimos como encabezamiento de este artículo), Alfredo Le Pera pareciera hundirse temerosamente en el tiempo cíclico americano, en ese *encuentro con el pasado que vuelve*. Tiempo americano que atravesó espacialmente desde su nacimiento en San Pablo, Brasil, en 1900, pasando por su infancia porteña en el barrio de San Cristóbal hasta su muerte trágica en Medellín, Colombia, en 1935, junto a su amigo Carlos Gardel, poco después de escribir la letra de *Volver*.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Amado, J. ([1969] 1971). *Tienda de los Milagros*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Andrade, O. de. ([1928] 1993). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Argentina: El Cielo por Asalto.
- Benjamin, W. ([1940] 1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid, España: Taurus.
- ([1982] 2005). *Libro de los Pasajes* (L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Trads.). Madrid, España: Akal.
- Carpentier, A. (1976). *Razón de ser*. Caracas, Venezuela: Ediciones del Rectorado, Universidad Central de Venezuela.
- Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Einstein, A. ([1905] 1971). *El significado de la relatividad*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Giedion, S. ([1941] 2009). *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, España: Editorial Reverté.
- Heidegger, M. ([1927] 1993). *Ser y tiempo*. Barcelona, España: Planeta.
- Hugo, V. ([1831] 1975). *Nuestra Señora de París*. Barcelona, España: Editorial Ramón Sopena.
- Kusch, R. (1986). *América profunda*. Buenos Aires, Argentina: Bonum.
- Lezama Lima, J. ([1957] 1993). *La expresión americana*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Margulis, M. (1994). *La cultura de la noche: La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Espasa Calpe.
- Núñez, R. (2008). Le passé devant soi. *Revista La Recherche* N°422.
- Pini, I. (2003). Revisiones al manejo del tiempo histórico desde el arte latinoamericano. *Textos, revista del Posgrado de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura* N° 8.
- Rojas, R. ([1924] 1980). *Eurindia*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina.
- Uslar Pietri, A. (1948). *Letras y hombres de Venezuela*. México DF, México: FCE.
- Yapita Moya, J. y Miracle, A. (1981). Time and Space in Aymara. En M.J. Hardman (Ed.), *The Aymara Language in the Social and Cultural Context*. Gainesville. Florida, EE.UU: University of Florida.

Jorge Ramos de Dios

Arquitecto, UBA. Maestro en Arquitectura, UNAM, México. Profesor Titular Consulto y de la Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo en la FADU/UBA. Profesor Titular en la Maestría en Intervención y Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y en el Máster en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Latinoamericano de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Investigador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU/UBA.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires
Calle Intendente Güiraldes 2160 - Pabellón III
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán
Centro Universitario "Ing. Roberto Herrera", Av. Roca 1800, San Miguel de Tucumán, República Argentina

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata
Calle Funes 3350, Acceso 3, Cuerpo 4, Ciudad de Mar Del Plata, Buenos Aires, República Argentina

jorra@datamarkets.com.ar

PROYECTO AMERICANO: APUNTES PARA DEFINIR MODOS DE PROYECTO EN SU CONTEXTO GEOCULTURAL

Roberto Fernández *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (23-38) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 23 de mayo de 2012 - Aceptado: 4 de julio de 2012.

■ ■ ■ Al hablar de la historia de la arquitectura de América, la persistencia de una dualidad historiográfica entre variantes “dependendistas” (de diversas replicasiones o copias imperfectas de supuestas producciones “centrales”) y “esencialistas” (o cultoras de una autonomía rayana en el autismo) estaría recomendando la necesidad de reflexionar creativamente, por una parte, respecto de la “historia de la historiografía” –o de las diversas posturas respecto de la historia de la arquitectura americana e incluso de posturas políticas e ideológico-culturales en general– y, por otra parte, respecto de realizar un recorrido de los diversos “estratos temporales” que se superponen para dar cuenta de dicha historia. Este ensayo, desde tal segundo cometido, recorre siete estaciones de una posible historia de la arquitectura americana, a encararse desde su propia especificidad antropológica, neocultural y política.

PALABRAS CLAVE: Historiografía. Arquitectura latinoamericana. Modelos dependendistas y esencialistas. Geoculturas locales. Cosmovisiones globales. Siete estratos históricos.

■ ■ ■ **AMERICAN PROJECT: NOTES ON A DEFINITION OF PROJECT MODELS IN A GEO-CULTURAL CONTEXT.** When speaking of the history of architecture in America, there is a persistence of a historiographic duality between “dependendists” (of diverse replications or irregular copies of supposed “central” productions) and “essentialists” (with an almost autistic autonomy). On the one hand, it brings up the need to think of the history of historiography –or the positions that concern the history of American architecture and even cultural, political and ideological positions– and, on the other hand, the need to become aware of a route of the diverse historical steps that superimpose to give account of that history. This essay, from such second point of view, visits seven stages of a possible history of American architecture from its proper geo/cultural, anthropological and political specificity.

KEY WORDS: Historiography. Latin American architecture. Outer and inner models. Local geo-culture. Global geo-culture. Seven historical stages.

* Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata

Definir o adjetivar un modo o forma de proyecto según categorías geoculturales o geopolíticas resulta discutible y desde luego prácticamente inexistente como criterio critico-historiográfico en la mayoría de los estudios canónicos de historia arquitectónica ya que, al contrario, prevalece una idea clasificatoria o selectiva basada en rasgos de los proyectos (que, por ejemplo, dan paso a las historias estilísticas, como las del proyecto renacentista o barroco, o de las vanguardias modernas) y no por el ámbito socio-territorial concreto en que ocurren y que pudiera agregar alguna característica distintiva a tal generalidad.

Aunque aquella producción estilísticamente historizada tenga localizaciones precisas y, por tanto, razones geopolíticas y culturales que explican tal ocurrencia o que le quitan su carácter de obra abstracta o del espíritu de su creador; hay pues sobradamente un Renacimiento florentino o un Barroco romano y numerosas posibles asociaciones de estilo y lugar, de características estético-técnicas de un conjunto determinado de obras y condiciones de sitio (clientes, contextos urbanos, tradiciones constructivas, modos de producción y de uso de las obras, estructuras de paisaje, etc.).

Por tanto, me gustaría presentar la noción de “proyecto americano” según una doble perspectiva conceptual y programática. Por una parte, una “mirada ex-post” o dominada, si se quiere, por la posibilidad de una cultura histórica tal que se pueda trabajar la circunstancia casi historiográfica de un proyecto americano (es decir, un proyecto emprendido en una región determinada según una voluntad de asumir un grado de identidad-diferencia de tal región, lo cual abre algunos criterios axiológicos y clasificatorios) que ofrezca algunos datos históricamente comprobables del aporte a la construcción de una cultura americana del proyecto, o sea, una taxonomía cartográfica que sea a su vez topográfica, que una el tiempo y el espacio de una producción dada.

Pero por otra parte y complementariamente a tal visión “ex-post” (de ordenamiento y repertorio de lo sucedido o dado) quiero proponer una “visión ex-ante” de un proyecto americano entendible como “futuridad”, como lo que nos da la etimología del “pro-yecto” (como “ver-antes”) para intentar trazar programáticamente proyectos “por venir” que intenten “ser americanos”, en este caso nuevamente no por estar-ahí (en el *locus* llamado América) sino por mantener el espíritu de búsqueda de “identidad” (algo que pueda verificarse como articulado a un ahí multisubjetivo y cultural) y de “diferencia” (algo que asuma la voluntad crítica de distinguirse de otras identidades, incluso del supuesto “fin de las identidades” que estaría implícito en el discurso de la mundialización o la globalización y que ya venía incubándose en el dispositivo del “cosmopolitismo moderno”, que anticipa un fin de las identidades subsumidas en una mismidad superior dada en la condición ecuménica de lo metropolitano como el *way of life* del “fin de la historia”, desiderátum de una sociedad segmentada en exitosos y condenados, de los que los primeros discurren en una etapa posindustrial y terciaria, consumada en un absolutismo de mercado e instalada en un flujo intenso de comunicación e información y los segundos en una inédita “marginalia” de sub-mercados, cuasi desaparición del Estado y reconstrucciones diversas de figuras de sociedad civil).

Tenemos así en carpeta, entonces, un “eje retrospectivo” en el que delinear en lo dado-hecho los términos o los gérmenes de un “modo diferente de proyectar” visualizable en un *totum* determinado de proyectos americanos (en el doble sentido de pertenencia y de diferenciación) y un “eje proyectivo” según el cual se trata de hacer proyectos nuevos o por venir que densifiquen esa historia y que exploren como una actividad experimental, política y poética, un “futuro proyectado” afirmando una identidad o criticando, negando y combatiendo el aplazamiento de la falsa sensación de pertenencia a un *uniquum* de cultura global.

En el caso de áreas cuya historia está determinada por factores ligados a procesos de colonización, esa voluntad de peculiarización localizada suena más desubicada todavía puesto que está muy naturalizada la idea de una producción metropolitana centralizada de la cual las expresiones periféricas coloniales suelen tratarse como epigonalidades espejadas, versiones menores y más o menos rústicas de referencias centralizadas, discursos de las copias imperfectas que con sus matices propusieron Jorge Luis Borges u Octavio Paz y que antes sedujeron a políticos de actuación educativo-cultural como Domingo Faustino Sarmiento, Andrés Bello, Ignacio Altamirano o Justo Sierra y luego a intelectuales pro-europeístas como el argentino Ricardo Rojas en su panfleto *Eurindia*, ya explícito en su título.

Aunque esta epigonalidad no necesariamente colonizada o propia de artistas “cipayizados”, a veces alcanza características de inexorabilidad o conveniencia –con sus valores de adaptación a circunstancias– y a veces características de imperfección o deformación que pueden incluir actitudes que inficionan las ortodoxias o que remiten a estrategias poiéticas que, aunque de voluntad imitativa, terminan por presentar diferencias en cuyo espesor también pueden emerger destellos de identidad como diferencias en relación al modelo central.

De hecho, los propósitos críticos de aquella inexorabilidad dependiente emergieron principalmente en la época de resistencia de vocación liberadora en lo político-cultural frente a dicha característica de colonización, por ejemplo, en los discursos ligados al proceso cultural y político de la liberación argelina en el caso de Franz Fanon, al proceso vietnamita en Tran Duc Thao o en las estrategias educativas liberadoras de Paulo Freire, junto a propuestas políticas e histórico-filosóficas, en el caso argentino, como las de Juan José Arregui, Arturo Jauretche, John William Cooke, Eduardo Astesano, Arturo Roig, Mario Casalla, Carlos Cullen, Horacio Cerutti Guldberg, Enrique Dussel o Rodolfo Kusch, junto a otras voces continentales como las del chileno Félix Schwarzman, el peruano Enrique Urbano, el brasileño Darcy Ribeiro o el mexicano Leopoldo Zea, acompañando en cierta forma los procesos políticos de los 60 y 70.

Este movimiento de una filosofía más bien de liberación, en cuyo seno debe reconocerse un espacio a la teología de la liberación, en el trabajo de Leonardo Boff, Gustavo Gutiérrez, Juan García Elorrio, Rubén Dri, Juan Segundo, que pudo derivar en social-cristianismo guerrillero en el caso de Camilo Torres, Ignacio Ellacuría, Gaspar García Laviana, Carlos Mujica o el filipino Charles Ávila y el Movimiento Montonero que cuajó con variantes americanistas de modelos marxistas –el castrismo y guevarismo, el sandinismo, los focos urbanos como Tupamaros o Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)– no puede escindirse del despliegue de formatos políticos híbridos en los que cabe la posibilidad de encontrar fermentos de estos pensamientos, sobre todo en las artes y las letras o en el periodismo y la investigación histórico-social, junto a modelos tradicionales en la organización de la economía, incluso con la recepción de matices corporativistas, mezclas turbulentas e inestables que conforman el espectro del populismo americano.

Yendo a cuestiones más cercanas al proyecto en América Latina, en esos años 70 se montó, si cabe, una teoría de “apropiación de ajenidades” más articulada con posturas de tipo “nacionalista-popular” (lo que en jerga local se supo irónicamente denominar “Nac&Pop”) visible en diverso grado de rigurosidad conceptual en autores como Ramón Gutiérrez, Mariano Arana, Cristian Fernández Cox, Alberto Saldarriaga, Enrique Browne, Rafael Eliseo José Iglesia, Juan Posani, Carlos Morales, Carlos Niño, Pedro Belaúnde, Roberto Segre, Carlos González Lobo, etc., parte de lo cual devino en el montaje de varias ediciones de los llamados

“Seminarios de Arquitectura Latinoamericana” (SAL) o en la organización de proyectos editoriales como el colombiano *SomoSur*.

La pauta de una cultura basada en una apropiación de ajenidades que sirvió como base axiológica de un mecanismo selectivo de arquitecturas apropiadas fue en realidad consecuencia de una adaptación de las ideas referentes a la posibilidad de una específica cultura americana que habían desarrollado ensayistas tales como los cubanos José Lezama Lima, Fernando Ortiz y Roberto Fernández Retamar, los peruanos José María Arguedas, Sebastián Salazar Bondy, Alberto Flores Galindo y Juan Acha o el paraguayo Ticio Escobar y, antes aún, José Enrique Rodó, José Vasconcelos y Oswald de Andrade.

Más recientemente, ya dentro de la más actual condición de la multiculturalidad y siguiendo tal vez procesos autoafirmativos de producciones culturales locales o regionales –en literatura, artes plásticas, cine, música, vestimenta o gastronomía–, se advierten en la región algunas expresiones que lejos de motivaciones “folklorizantes” o arcaizantes procuran ser globales en lo local, si cabe una articulación entre características genéricas de la época de la evolución del gusto y circunstancias específicas de proyectos localizados, como justamente, una interpretación de lo específico de un lugar o un paisaje junto a la valoración de condiciones locales de producción (en lo técnico-artesanal, sobre todo, o en investigaciones técnicas alternativas ligadas a materiales locales, en lo tipológico y funcional que deviene en programas urbano-arquitectónicos singulares, en interpretaciones y aportes a demandas sociales específicas) y, en algunos casos, a voluntades de conectar la experiencia concreta con una postura política.

Es en torno a esta peculiar y más o menos reciente eclosión de una forma concreta de arquitectura que medita sobre la posibilidad de unas culturas locales en juego con aspectos de la civilización global que me interesa explorar las perspectivas y características de una teoría del proyecto americano, que tal vez ofrezca una explicación algo más abarcadora que una mera enunciación de casos más o menos ejemplares (que en todo caso también intentaremos cartografiar, al menos de una manera selectiva e indicativa de campos más complejos y diversos) que incluso permiten disponer de algunas nociones de valoración de identidad que ayude además a una re-historización más crítica de nuestra propia evolución, más allá de las categorías clásicas del reflejo imperfecto, epigonal o subalterno y de la apropiación de ajenidades.

Un punto de partida de índole casi heideggeriana sería discutir cuestiones acerca de lo esencial-fundacional del caso americano, es decir, si cabe en cierto sentido indagar en la condición arquetípica de su existencia. Una primera aproximación a tal enfoque sería el que procurara dar cuenta de algunas cuestiones ligadas con lo originario, que en todo caso sería además original, propio o específico y raíz o condición fundante de alguna clase de identidad o ser en situación de diferencia con algún “otro”.

Antes que indagar en ese sentido, sobre lo fundante de las grandes culturas americanas –que suele ser el habitual grado cero incluso desde una visión pre-histórica dado el remanido tema de las agrafías o carencias de registros escriturarios–, hay que referir al enfoque etnológico que permitió dar cuenta de un punto de partida a tal identidad.

En ese sentido es muy sugestiva la investigación de Pierre Clastres, quien seleccionó ciertos casos de estudio con sus sistemáticas labores de campo para extraer de ellos algunas conclusiones que ofrecen la mirada de un origen humano pasible de habilitar fundamentos diversos a aquellas filosofías del origen indiferenciado que nos proponía Martín Heidegger

pero que en rigor eran de precisa identidad y diferencia, sea un origen de un pensar sistémico en los griegos, sea una razón de existencia en un ser-ahí localizado en el caso de las antiguas culturas germánicas, con lo cual Heidegger valora y acepta en ciertos términos la aculturación de los bárbaros. Por empezar, Clastres va a cuestionar que inevitablemente el *arqué* existencial del sujeto único al cual llegamos sea ese fondo o piso ontológico que nos presenta el filósofo bávaro, requiriendo en plenos 70 (Clastres muere en 1977) un estatuto pleno de relatividad multicultural. Digamos que se piensa que hay varias clasicidades y múltiples barbaries.

Clastres va a trabajar con etnias perdidas como los *guayakí* o *ache* (en este momento ya no existen sobrevivientes) en la selva paraguaya, formaciones singulares dentro del gran sistema tupí-guaraní mucho más básicas, elementales o poseedoras de un grado cero existencial que por ejemplo los *bororó* o los *yanomani* del Brasil, de quienes Claude Lévi-Strauss va a extraer toda su innovadora antropología de reglas estructurales mínimas y evolutivas (como las reglas de formación del parentesco), formas elementales que organizan una posible explicación de la evolución de la cultura (de lo crudo a lo cocido, de lo desnudo a lo vestido, etc.) dentro de un episteme de cultura alternativa a la de la matriz occidental (que bautiza "pensamiento salvaje", sin que deba verse en ello un matiz de subalternidad, ya que tal pensamiento básico o basal refiere a una formación del sustrato pulsional que iba a trabajar Sigmund Freud o del fundamento arquetípico del inconsciente colectivo que desarrollaría Carl Jung).

Lévi-Strauss utiliza su lectura originaria del mundo americano para construir su metodología estructuralista, según la cual toda razón de ser o sentido de un sujeto en sociedad depende de la verificación y aplicación de ciertas reglas básicas y ese mundo americano cuyas características estudia y clasifica le sirve como laboratorio para un pensar etno-evolutivo. En un andarivel diferente, otros antropólogos, como los marxistas Claude Meillassoux o Maurice Godelier e incluso con menos ortodoxia René Girard, usarán la misma escena evolutiva develada por Lévi-Strauss para caracterizar esos orígenes civilizatorios desde la perspectiva de sus formas de operar en el marco general de la economía, o sea a partir de esquemas ligados a la producción y el rendimiento, en todo caso para legitimar la simplificación marxista del modo asiático de producción (que también abarcaría a América) que habla de la paulatina formación de un teo-estado despótico de administración distributiva de los excedentes agrarios –y también de cuotas de agua hídricamente manejada fuera de los cauces y ciclos naturales– que habría dado curso a un socialismo *sui generis*.

El enfoque de Clastres¹ es muy distinto ya que reconoce en las sociedades que estudia aspectos tales como el rechazo social a cualquier idea de Estado (no en nombre de cierta programática anarquista sino como única garantía para la libertad individual), la prevalencia de la guerra sobre el intercambio (o sea, la guerra como sistema permanente de afirmación de identidad frente a un afuera de diferentes y no como acción suscitada tácticamente por problemas o imperfecciones del intercambio), la instauración irreversible de una noción de deuda que cada jefe o líder tribal tiene respecto de la sociedad o grupo que lidera y, consecuentemente, la formación ideal de un sujeto de pura naturaleza (mucho más allá de lo preconizado por Jean-Jaques Rousseau).

En realidad, lo que va a hacer Clastres es no solo ofrecer un aporte alternativo a las genealogías culturales evolutivas de matriz eurocéntrica (yendo más allá que aquellos matices interesantes propuestos por Étienne de La Boétie y Michel de Montaigne que son a quienes más valora Clastres en el *pensum* clásico del XVII) sino en ofrecer los materiales empíricos

para una aventura ontológica que pudiera emprender un Heidegger americano, incluso yendo mucho más atrás —en el sentido de buscar tal grado cero de posible identidad americana— que aquellos que practicaron la hermenéutica heideggeriana a partir de un hombre básico andino (Kusch o Flores Alberto Galindo) o un hombre básico yucateco (Zea o Guillermo Bonfill Batalla).

Propondrá también, en base a su experiencia americana, no un criterio para cuestionar o denunciar a Karl Marx sino para complementarlo en aquello que este no pudo o no supo ver. Así, en el último párrafo de *La Sociedad contra el Estado*, podrá decir: “La historia de los pueblos que tienen Historia es la historia de la lucha de clases; la historia de los pueblos que no tienen Historia es la historia de la lucha contra el Estado”.

En un volumen de homenaje a Clastres consta un ensayo de Nicole Louraux (2007), una de las más prestigiosas historiadoras actuales especializada en Grecia, que precisamente se ocupa de comparar los estudios de Clastres sobre los *guayaqui* con sus propias investigaciones sobre los aspectos fundacionales de Grecia en el forjado de lo que llamamos pensamiento clásico, de matriz eurocéntrica, del que deviene la idea genérica de civilización occidental. Louraux va a encontrar coincidente el modelo anti-estatalista y su función belicosa (hacer la guerra para evitar el Estado) con, hasta cierto punto, el carácter limitado de Estado de los griegos, que se estabilizaron en la idea política de la *polis* (cuya entidad física o urbana es lo de menos) devenida en la noción casi tautológica de “ciudad-Estado”, como una forma de evitar un tipo de Estado superior a la idea de *polis* (para la cual Aristóteles piensa en el modelo democrático) y por tanto, el griego hará la guerra para evitar el Estado supra-político, el Estado federativo. También Louraux hallará coincidencias en la cuestión sexual, ya que se puede constatar la idea subsidiaria de la mujer en ambas formaciones: de ello bautiza la ciudad (griega) como un “club de hombres”.

En la pregunta acerca del modo de fundar una cultura (los griegos guerrean para mantener una forma limitada de Estado, esa *polis* como club de hombres; los *guayaqui* de Clastres —hay que decirlo así porque ya no existen, se extinguieron antes que encontrarse disueltos en una pérdida de su identidad— guerrean para evitar cualquier forma de Estado, incluso la *polis*) encontramos también algunas respuestas sobre un *grado cero americano* que confronta con lo que se le impone en la conquista y colonización: ¿una historia contrafáctica hubiera presenciado una América no conquistada, aunque sí medianamente colonizada, que como en el Maghreb pre y post musulmán se hubiera constituido como una red de travesías y campamentos, o como una China o una India aldeanizada en pequeñas comunidades de alta dispersión territorial?

Asimismo, la realidad emergente —la de una urbanidad impuesta a favor de una estrategia de dominación socio-económica confrontada a oscuros sedimentos antropológicos de una voluntad de no-ciudad— ¿no termina por explicar el carácter fallido o incompleto de nuestra urbanidad? Urbanidad que estadísticamente es mayor que la de la propia Europa. Y esos sedimentos antropológicos de guerroo sistemático a formas federativas de Estado y consecuentemente, a la asunción de una ontología “existencial-habitativa” signada por lo táctico, precario, nómade, ¿no será explicación a la prevalencia histórica dentro de nuestra peculiar modernidad de procesos políticos caracterizados por las formas populistas? Hay un comentario de Louraux sobre Clastres que demarca, bajo la noción de “inconsciente”, eso que acabamos de referir como “oscuros sedimentos antropológicos”: Clastres habla del saber inmanente que la sociedad tiene de sí, un saber en virtud del cual los *guayaqui* saben lo que hacen aun cuando no saben por qué lo hacen (p.247).

La referencia a un pensar originario que le permite a Clastres imaginar una alternativa concreta y actual de teoría política o los trabajos de Louraux y su comparación de estas culturas étnicas primitivas y su relación/diferencia con otra cultura –la griega, que con Heidegger dará paso a una ontología occidental– ayuda a imaginar en nuestro trabajo americano la posibilidad y necesidad de diversas tareas de construcción de nuestro propio “piso ontológico”.

Aunque está claro que se forma parte de una historia, como diría Walter Benjamin, “de perdedores”, en el sentido de una civilización o unos fermentos de procesos civilizatorios, truncados en varias instancias de bloqueo de los propios o específicos devenires por el cruce en general, violento o brusco, de otros devenires, como fueron aquellas diversas voluntades expansivas de otros poderes que convergen apropiando y desvirtuando identidades americanas.

Se podría así proponer varias instancias o fases para una historia propia aunque perdedora, en tanto imbricada en varios momentos con tales cruces con historias exógenas, siempre mestiza o híbrida por lo tanto, en tales términos y a la vez analizable, como decíamos, en el juego de contradicciones, imposiciones o sojuzgamientos y choques o resistencias entre una expresión dominante –siempre asociada a la estrategia de poder externa– y múltiples y en general fragmentarias expresiones dominadas.

Me refiero, en primer término, a las microhistorias múltiples y desconectadas de los pueblos originarios, como los guayaquis de Clastres, adaptados a los biomas de cada asentamiento pero, como lo demostró el antropólogo francés, con instancias de organización social que van más allá de una supuesta perfección natural. Esto, además, se ratifica en estudios del mencionado Lévi-Strauss así como en investigaciones de Carlo Severi (2010)², Aby Warburg³ o Gordon Brotherston⁴, que cuestionan, en general, la mirada romántica sobre la idealidad de la vida natural.

Esta multiplicidad de experiencias fundantes, aunque dispersas y autónomas entre sí, tienden a formar un estrato que tal vez haga parte, como lo piensa Georges Didi-Huberman, de figuras arquetípicas propias de sujetos “geosituados” o de la construcción fragmentaria y polifónica de una cosmovisión discursiva americana como lo expone Brotherston, incluso en su caso, resistente a los choques de culturas exógenas en la medida en que lograron deglutir esos impactos y procesar influencias externas en ciertas formas de hibridación inéditas.

Pienso que siempre se puede, en esta primera instancia o estrato de identidad americana, rastrear circunstancias de “perduración en la memoria” (como plantea Severi) de una subjetividad específica que se retiene en los productos de la cultura material que han sobrevivido y de los que todavía disponemos (glifos, quipus, tlacuilos, relatos orales, etc.).

Aquí no podemos hablar de resistencias –aunque resulta casi natural un estado de guerra entre formaciones tribales diferentes, no guerra expansiva o de rendimiento económico sino guerra defensiva o de afirmación de identidad cultural– sino de la implementación lenta y experimental de formas de vida y asentamiento, diría siempre muy acotadas en su escala territorial y con un fuerte carácter dispersivo o de desconcentración.

En segundo término está la situación formativa de identidades también dispersivas y multilocalizadas pero de mayor impacto en la construcción de cierta memoria colectiva y cultura material que tiene que ver con las grandes expresiones culturales americanas con mayor organización estatal y más perduración histórica y material, superpuestas a las experiencias menores indicadas en el punto anterior. Concretamente, las formaciones mesoamericanas y las andinas, en las cuales se abate el primigenio orden político tribal que Clastres indagó como anti-estatalista.

Para el caso de las culturas andinas⁵, es importante advertir primero cómo resultaron de procesos de fusión política de etnias dispersas y diversas (como una singular manera de expresar aquella supuesta evolución que abate el combate originario contra cualquier forma de Estado), luego de fracasar en el intento sin duda contrafácticamente posible de establecer formas de convivencia con los colonizadores –que cumpliendo su pretensión de apropiación economicista no hubieran abordado también la destrucción de formas religiosas, sociales y culturales que podrían haber subsistido, como ocurrió en circunstancias parecidas en África o Asia– y por último con postreros y casi únicamente testimoniales esfuerzos de supervivencia o recreación cultural implícitos por ejemplo en las polivalentes nociones del *Taki Ongoy* y del *Inkarri*, el primero entendido como una peculiar adaptación de la redención cristiana en una fiesta pagana o báquica de exaltación espectacularizada y frenética de ciertos rituales (quizá no tan lejos de la revisión litúrgico-ideológica del pensamiento barroco); el segundo como idea de fusión cultural entre lo incaico y lo real hispano, aunque también como mito de la recomposición del cuerpo fragmentado y disperso del último Inca, Tupac Amaru II, martirizado en el descuartizamiento que le fuera practicado en la plaza de Cuzco en 1781.

Este decurso histórico-cultural presenta muchas instancias de conflictividad, primero entre las partes que son centrifugadas hacia la formación imperial (que tiene características de acumulación posesiva de identidades subsumidas en la nueva totalidad política, como había ocurrido con otros procesos semejantes como el Imperio Alejandrino o el Romano o la cristianización fusionante de las tribus germánicas o la Dinastía Ming en China), luego en la propia maduración de los desarrollos de cada cultura y, finalmente, en el choque violento con la cultura dominante, una arcaica mezcla de medievalismo matizado con referencias renacentistas dentro de estrategias que asocian poder imperial y religión e inficionado por las diferentes sub-ideologías –de variado arco del conservadurismo dominico al progresismo jesuítico–, cultura dominante que profesó cierta admiración de lo que encuentra pero también crueldad con los procedimientos de extirpación de idolatrías y destrucción o desmontaje de sitios simbólico-monumentales.

El espíritu del *inkarri* en el mundo andino o la persistencia de formaciones productivas como la milpa yucateca, asociada en los libros sagrados a la cultura del dios-maíz, son sedimentos que disparan tentativas de resistir, ya llegado el siglo XX, al boato europeísta en la forma de algunos renacimientos indigenistas, a veces reducidos a manipulaciones estéticas u ornamentales que van a aparecer sobre todo en la exposición sevillana de 1929 (en los pabellones de Martín Noel, Manuel Piqueras Cotoí, Rómulo Rezo o Manuel Amábilis) o en trabajos de Juan Kronfuss, Antonio Peñafiel, Roberto Pérez León, etc.

La cuestión del retorno a componentes indigenistas –que fue colateralmente tema antropológico en Lévi-Strauss o filosófico en ciertas miradas europeas descentradas del pensamiento ilustrado, como Heidegger o Georges Bataille (y a través de este, Roger Caillouis que se pasó un largo tiempo en América)– es un tema por ahora más de voluntarismo político (que en Perú inspiró el movimiento de “Sendero Luminoso”, con su ruralismo cruento casi al estilo de los *khmer* asiáticos hasta el reciente populismo de Ollanta Humala pasando por el etnomarxismo singular de José Carlos Mariátegui, a su manera un Antonio Gramsci americano) que de investigación social y, menos todavía, de análisis de aspectos inherentes a ontologías habitativas o teorías territoriales anti-urbanas.

Los aportes de Rodolfo Kusch, que se restringieron a trabajos de campo en algunas áreas andinas bolivianas, formulan el interesante interrogante de posibles conexiones entre

cierta cuestión arquetípica de un hombre andino conectada o persistiendo en la sociedad de la marginalidad urbana compuesta por migrantes rurales que sí mantienen étnicamente algunas conexiones de ancestralidad.

En tercer término aparece, en esta posible estratificación de pensamiento asociado a formas culturales, aquella situación inherente al mundo colonial, como cruce de un proyecto colonizador y explotador con las resistencias y adaptaciones emergentes de las condiciones locales y de los grupos sociales sojuzgados, todo ello, creo dominado por la circunstancia fáctica sino programada o calculada, de las fusiones e imbricaciones de lo que dio en llamarse “mestizaje”, que parte de lo étnico y religioso y termina por desarrollar un campo híbrido de conceptos y objetos.

Esta condición de mestizaje presencia, por una parte, la peculiaridad circunstancial de una cultura virreinal, caracterizada en los desarrollos que pudieron llegar a darse en sedes como Lima o México y aun en algunos sitios singulares como La Habana, Potosí, Olinda (Recife), Salvador (Bahía) o el área de Minas Gerais. Estas formaciones tuvieron emergentes singulares, como el caso de los trabajos del mineiro O Aleijadinho o el mexicano Luis Lagarto y formaciones más complejas de aquello que fue conocido como “Barroco americano” –una mescolanza de programas teo-coloniales con políticas de manipulación ideológica y adaptaciones a tecnologías y economías marginales en que tomaron preponderancia algunos saberes empíricos autóctonos– que llegó a ser formulado en trabajos de Hugo Neira⁶ para el caso peruano colonial pero con una previa incursión en el mundo precolombino y un desemboque del peculiar Barroco peruano para analizar contenidos románticos del republicanismo, Serge Gruzinski⁷, que afronta el caso del combate figurativo que con la conquista confrontará a los aborígenes de México u Octavio Paz⁸ –quien indaga en el culteranismo del Barroco americano de Sor Teresa y Carlos Sigüenza y Góngora– e idealizado teóricamente por ensayistas como José Lezama Lima o Gilberto Freyre, alrededor de una idea casi “batailleana” de exceso y gasto superfluo.

En cuarto término, me parece posible identificar ciertas tensiones culturales instaladas como efecto o expresión del conflicto que manifiesta el proceso de la republicanización americana o el forjado de las diversas naciones, conflicto que podría sintetizarse en la dicotomía que los propios estamentos occidentalistas de tal proceso usaron para formular esta etapa: “civilización o barbarie”.

En esta instancia discurre toda la operación de occidentalización, ligada a un estrechamiento de relaciones con la Europa dominante y pasado el cambio de siglo, con Estados Unidos, que tendrá su propia aculturación europeísta rápidamente desbordada por la identidad que surge de las innovaciones tecnológicas que surgirá con la Chicago School, pero también en personajes híbridos ilustrados como Frank Furness o Richard Morris Hunt.

Tal occidentalización tendrá articulaciones más técnicas con el Reino Unido o Alemania en las temáticas de las innovaciones de infraestructura, modelación del territorio e incipientes desarrollos industriales y más estéticas o ligadas al gusto en referencia a Francia e Italia. En el caso italiano, tendrá influencias vinculadas con cierta degradación del legado renacentista para uso de personal de construcción idóneo, que operaba con algunos manuales divulgativos, como el Vignola, al servicio de capas sociales medias, a menudo inmigrantes.

Esta fase implica el montaje de la escenificación monumental del republicanismo⁹, que surge como aceptación del modelo de división internacional del trabajo montada en el pasaje del siglo XIX al XX y, por tanto, la elaboración de complicados flujos de relación con discursos

centrales (que a veces se relacionaban con ciertas redes internacionales como la masonería, que implicaba disponer de información central pero que, en ocasiones, daba paso a ciertas innovaciones discursivas o adaptaciones al nuevo entorno culto, como en la arquitectura porteña de Alejandro Christophersen¹⁰) y a la reelaboración de los enfoques que estaban construyendo el paisaje urbano tecno-metropolitano de París, Viena, Milán o Barcelona, con episodios de emulación salpicados de sutiles adaptaciones y diferencias como en las versiones de la Avenida de Mayo en Buenos Aires, el Paseo de la Reforma en México o la Avenida Rio Branco en Río de Janeiro, desarrollos que aludían a referencias “haussmannianas” o del Ring vienés.

A este influjo europeísta se opondrán corrientes de talante nacionalista, buscando, si cabe, expresiones de autenticidad nacional al recurrir a la dominación previa, es decir, la ibérica, para la mayoría de las nuevas naciones americanas. Esta resistencia u oposición a la imitación desenfrenada del academicismo de corte afrancesado asumirá expresiones contradictorias tales como el elogio nacionalista a lo que dio en llamarse estilo neocolonial, es decir, una adscripción a cierta reelaboración del discurso barroco y mestizo desarrollado en América, sobre todo durante el siglo XVIII. Reputados interesados en la recuperación de elementos indigenistas, como los ya aludidos Kronfuss, Noel o Piqueras Cotolí o neocoloniales como el español Manuel Mujica Millán en Caracas, van a aportar a la construcción de alternativas ideológicas al afrancesamiento imperante desde la perspectiva de alternativas más bien ornamentales y nada diferentes en cuanto al segmento social para el que proponen sus ideas y trabajos. En el caso peruano, muchos proto-modernos como Héctor Velarde o Enrique Seoane, o para Brasil, el caso de Lucio Costa y en México, Luis Barragán, inician sus trayectorias indagando en la posibilidad de trabajar los materiales de esas arquitecturas coloniales que más bien eran expresiones adaptadas (austeras y hasta pobres en lo técnico y en lo figurativo) del discurso barroco. Hay allí cierta intención de recoger como valor ese distanciamiento del canon y esas limitaciones técnicas y de utilización de los repertorios simbólicos afincados en el modo de proyecto y producción ligado al artesanado.

En quinto término, se podría hablar genéricamente del modo de recepción americana del tándem modernización-modernidad y en ella identificar los modos también híbridos de instalar estas cuestiones (en torno, por ejemplo, al montaje de los regímenes populistas como vía rápida para activar una peculiar instancia de estado de bienestar o a temas asociados a esta cuestión tales como una industrialización, una educación, una urbanización y una organización social ciudadana deficientes, imperfectas, adaptadas o alternativas) y que en lo cultural expresarán vías singulares de modernidad (de interés estético o discursivo) y aun o sobre todo, de formas singulares y específicas de practicarla o ejecutarla y también en algunos casos, de execrarla o negarla.

Esta recepción de modernidad se produce en el seno de una todavía poderosa relevancia de los academicismos conservadores supérstites de la fase republicanista afrancesada precedente (que tuvo, como en Europa, algunos cuestionamientos devenidos desde el flanco de la renovación lingüística Art Nouveau y Art Déco) y en tal caso, se produce el surgimiento de los primeros modernos americanos, hacia los años 20 y 30, como será el caso de Juan O’Gorman, Enrique Del Moral, José Villagrán García, Vicente Mendiola, Juan Legarreta, Juan Martínez, Martín Rodríguez, Alberto Prebisch, Julio Vilamajó, Sergio Larrain, Enrique Gehbard, Carlos Raúl Villanueva, Enrique Seoane, etcétera.

Si bien ha sido habitual analizar la modernidad americana en sintonía casi discipular con referentes de la modernidad central —el caso paradigmático en ese sentido es la influencia

de Le Corbusier, sea a través de sus variadas incursiones proyectuales en Brasil, Argentina, Chile, Uruguay y Colombia, sea a través del conjunto de arquitectos americanos o de actuación americana que trabajaron en su célebre *atelier* o que tuvieron relaciones estrechas de intercambio y cooperación (Amancio Williams, Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Teodoro González de León, Rogelio Salmona, Roberto Dávila Carson, Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Alberto Cruz, Emilio Duhart, Enrique Gehbard, Guillermo Jullian de la Fuente, etc.)— pero existieron otras muchas relaciones de tipo epigonal o discipular respecto de Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius (hizo algunos proyectos de vivienda en Buenos Aires y planeaba desde Londres radicarse allí en lugar de su destino final en Cambridge, E.U.A.), Marcel Breuer (proyectó el bar Ariston en Mar del Plata), Frank Lloyd Wright (cuyo estudio visitaron Odilia Suárez y Eduardo Sacriste), algunos arquitectos menos estridentes como José Luis Sert (activo en Perú o Puerto Rico), Richard Neutra (muy influyente, sin embargo, por los 50 y 60), Paul Rudolph o Georges Candilis e incluso algunos teóricos o críticos que visitaron la región como Bruno Zevi, Giulio Carlo Argan o Reyner Banham. Como aspecto colateral de la imbricación de modernidades centrales y periféricas es destacable el caso, no tan amplio, de diseñadores europeos afincados temporal o definitivamente en América o que hicieron trabajos para esta región como resultó el caso de Hannes Meyer, Marcello Piacentini, Hugo Häring, Gregori Warchavchik, Wladimiro Acosta, Max Cetto, Gio Ponti o John Lautner.

Este montaje de una modernidad consecuente de influencias externas, sin embargo, no necesariamente derivó en experiencias acrílicas sino en ciertos casos, como con los “corbuserianos” Rogelio Salmona, Emilio Duhart, Juan Borchers o Mario Soto, en recreaciones conceptuales y procedimentales muy valiosas, como también resultó de planteos y desarrollos de algunos modernos incómodos o de capacidad de reelaboración de los discursos canónicos en clave regional, como Eduardo Sacriste, João Batista Villanova Artigas, Nelson Bayardo, Fruto Vivas, James Alcock.

A esto debe sumarse el caso de antagonistas o cuestionadores de casi todo el sustrato canónico de modernidad —con lo cual podría llegarse al paradójico caso de ciertos proyectistas anti-modernos que usan argumentos de la modernidad— como sería el caso de Lina Bo Bardi, Claudio Caveri, Gabriel Guarda o Severiano Porto.

En sexto lugar, interesa considerar los efectos de la llamada “década perdida” y la emergencia de regímenes neoliberales inspirados en el llamado Consenso de Washington, en el que vuelve a plantearse cierta consideración de la relación entre modernización (ahora signada por un imperativo de mercado, una flagrante segmentación social entre capas instaladas en la dimensión calificada del consumo e inéditas manifestaciones de pobreza) y modernidad (en la que emergerá, si cabe, cierta manifestación de una posmodernidad ecuménica o de falsa llegada a un nuevo estatuto de cosmopolitismo).

Este estrato dará curso a interesantes casos de proyectistas que asumen el desafío de la internacionalización y que, por fuera del momento tan singular y regresivo, lo han hecho con profesionalidad, como será el caso de Justo José Solsona, Miguel Baudizzone, Carlos Berdichevsky, Rafael Viñoly, Carlos Ott, Cristian Boza, Francisco Alemparte y el concurso de proyectistas corporativos internacionales como Kohn/Pedersen/Fox, Norman Foster, Philippe Starck, Hans Hollein o César Pelli. Aquí debe destacarse el arribo de un conjunto de propuestas nítidamente inscriptas en un ecumenismo del consumo, que exige parámetros internacionales y una asimilación a lenguajes y programas representativos de esta instancia

posmoderna asociada a la proliferación de nuevos programas, grandes edificios corporativos, *clusters* empresariales y viviendas de lujo en sectores “gentrificados” de ciudad.¹¹

En séptimo y último término, cabe analizar la “presentidad” de no más de una década, con el retorno político de formas populistas y el rechazo al menos retórico, del imperativo de mercado y la pseudo-cosmovisión de un mundo de alto estándar de consumo junto a la recepción y elaboración de formas discursivas y productivas basadas en la instancia de lo que da en llamarse “poscolonialismo” (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Jane Jacobs, Walter Mignolo, Saurabh Dube, Eduardo Grüner) y “multiculturalismo” (Fredric Jameson, Johnella Holmes, Paolo Virno, Franco Berardi Bifo, Mauricio Lazzarato, Charlotte Rolny).

Parecería que esta última fase, sin duda superpuesta a cierta continuidad del exclusivismo lujoso de arquitecturas terciarias –cuyos programas mantienen condiciones de replicación en cualquier escenario urbano reservado al consumo de las capas altas, como el equipamiento para viajeros globales, el entretenimiento y el espectáculo, los *malls* y supercentros de consumo, los condominios privados de alto nivel y los barrios cerrados– se concentra en obras pequeñas, recuperando encargos del Estado, demandas de sectores sociales medios y ligados a programas de cierta racionalidad moderna e incluso a capas marginales de población y en ese *mix* renovado parecen fructificar cruces valiosos entre experimentos globales en lo técnico-estético junto a una mayor valoración de la condición local, en lo cultural y en lo técnico, de cada intervención, valorándose quizá como influjo de experiencias locales insertas en redes multiculturales que se vienen dando en la región en artes, literatura, diseño de vestimenta y comunicación, cine, teatro, música o gastronomía el discurso de imbricación global-local e instalando en un perfeccionado mundo de la comunicación una mayor visibilidad de conceptos y productos propios de culturas localizadas y ahora afirmadas más que criticadas a favor de un supuesto progreso aplanador: por tanto, mucha de esta arquitectura reciente y multicultural o poscolonial es, por definición, resistente, crítica o marginal a la fantasía del fin de siglo pasado de un ideal cosmopolita posmoderno, exhibicionista y centrado en una magnificación de las diferencias entre sectores selectos y el grueso de las poblaciones latinoamericanas.

Mi argumento principal para una teoría o programa de un “proyecto americano” es trabajar una “cultura histórica del proyecto” que sea capaz de reconstruir los datos y circunstancias de esas siete capas o estratos, viendo qué cosas forjaron pensamientos de cierta perdurabilidad o ayudaron a conformar, usando la expresión de Friedrich Nietzsche, una “genealogía” específica de lo americano, fuera del irresistible flujo centrífugo derivado del patrón eurocéntrico con el que convivimos desde la conquista y colonización y que ha instalado una peculiar naturalización de ese flujo que deviene en una inédita alienación colectiva.

Probablemente, la construcción de esa genealogía o linaje no deba ser puramente descriptiva sino más bien crítica, en el sentido de entender y comprender en cada estrato las fuerzas, actores y resultados más propensos a la identidad, es decir, hacer una historia, pero más específicamente una historia de las resistencias, confrontaciones y proposiciones alternativas, a veces al borde de utopías políticas y físicas, a veces asumiendo la voz de los perdedores.

La caracterización de tipo genética o evolutiva de una historia del proyecto americano conduce al reconocimiento del punto de arribo de tal historia o las condiciones actuales de entorno para un proyecto americano. Algunas ideas sobre ese punto de llegada o conformación de una situación contextual americana incluyen la verificación de una urbanidad

(esa paradójica cualidad ultra-urbana de América Latina) en que sus periferias constituyen un borde *in-forme* donde acaba o empieza tal urbanidad como ensamble de arquitectura y ciudad y donde puede manifestarse el populismo que debe entenderse como lenguaje denso que reviste una materialidad como generación que surge de un ascetismo desplegado sobre la naturaleza omnipresente.

Este último párrafo resume, creo, la comprobación de los sedimentos que dejó la historia en los diferentes estratos indicados, así como los términos más imperativos de una peculiar demanda de proyecto, esa que exige establecer reglas de actuación para un proyecto viable y efectivo allí donde lo socio-urbano es lábil, mutante, híbrido, *in-formal* (en la polisemia de ese vocablo).

América, por otra parte y como ya vimos al extremo de poder presentar alternativas sugerentes tanto en el campo de la antropología poscolonial como el de la teoría política, preexiste al montaje del laboratorio que Europa instala como experimentación de modernidad y su condición originaria revela ciertos arquetipos, algunos quizá todavía operativos en cierta clase de subjetividad. La modernidad es incompleta o imperfecta y hay así modernidades híbridas donde "sobra naturaleza y falta cultura" (Georg W.F. Hegel *dixit*) o más bien se manifiesta una cultura del mestizaje y la hibridación. La arquitectura se presenta como elitista y pretende ser global pero no lo logra, dada una materialidad peculiar y pobre, y debe participar de una urbanidad inconclusa y precaria que suele ser modelada al margen de la institución y en el seno de la auto-organización social.

NOTAS

1 Véase como resumen de la obra conceptual de Pierre Clastres, su libro de 2010 *La sociedad contra el Estado* (Barcelona, España: Editorial Virus). También, para un análisis de sus aportes, la edición preparada por Miguel Abensour en 2007, *El espíritu de las leyes salvajes: Pierre Clastres o una nueva antropología política* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol).

2 Severi se plantea, por una parte, reflexionar sobre el enfoque del Warburg americano y su imbricación en el desarrollo de una nueva antropología cultural (véase la nota siguiente) y, por otra, a partir de dichas propuestas analizar formas asociativas o mnemotécnicas entre concepto e imagen en varias situaciones amerindias originarias como en los casos de las iconografías kuna o de la llamada Biblia Dakota o mestizas e híbridas como en el llamado Cristo de los Apaches.

3 En el trabajo cultural comparativo de Warburg afincado en los componentes del imaginario de culturas diversas en el tiempo y en el espacio, según el cual, como ramas autónomas pero paralelas y concomitantes, se despliegan experiencias de relación entre imagen, rito y pensamiento mítico-religioso, debe destacarse su estudio del caso de los indios pueblo, de los actuales E.U.A., en que descubre formaciones y figuraciones específicas pero a la vez reveladoras de convergencias con otras historias, en lo que anticipa su indagación acerca de un atlas universal de imágenes, prolegómeno en los años 20 de una muy ulterior noción de multiculturalidad o puesta en relación de la idea de una cultura único-evolutiva de raíz occidental. El primer epígrafe de *El ritual de la serpiente* reza: "Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes." Los oraibi son la tribu pueblo de Arizona y Nuevo México que Warburg visitó en 1896. El monumental estudio que Georges Didi-Huberman dedica a Warburg (2009) parece indicar cómo ciertas cosmovisiones historiográficas organizan una explicación completa de toda la historia con diferentes locaciones y actores en cada caso: Huberman indica, en tal sentido, la importancia de Johann J. Winckelman y de Carl J. C. Burkhardt como forjadores de un episteme occidental, para plantear a Warburg como un personaje alternativo cuyo proyecto habría desbordado aquella epicentralidad para devenir múltiple en lo geográfico y en lo histórico y rizomático en su multiculturalidad.

4 El definitivo estudio morfosintáctico sobre una peculiar discursividad americana que el inglés Gordon Brotherston aborda en *La América indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo* (1997), se plantea el objetivo de identificar para lo que llama el Cuarto Mundo (después de Asia, África y Europa) la perspectiva de un texto americano, una multiplicidad de expresiones en diferentes soportes y géneros y provenientes de diversas regiones pero que avanza en la construcción de una polifacética identidad, incluso absorbiendo y procesando facturas externas (sobre todo europeas) en la conformación de una cosmovisión que aun híbrida o mestiza mantiene rasgos de aquella multicéntrica identidad.

5 Véase entre la múltiple y variada literatura disponible (Tom Zuidema, María Rostworowski Tovar, Alberto Flores Galindo,

John Murra, Luis Guillermo Lumbreras, Tom Cummins, Enrique Urbano, etc.) el sintético y divulgativo estudio de Ricardo Skovgaard publicado en 2009 en Le Monde Diplomatique-Capital Intelectual: *El encubrimiento de América: Secretos de una tierra arrasada*. Ver, en particular, el capítulo IX, Cosmogonía y cosmovisión: el pensamiento andino.

6 Los estudios socio-históricos de Hugo Neira se compilaron en 1996 en el libro *Hacia la tercera mitad: Perú XVI-XX- Ensayos de lectura herética*. Agrupan los trabajos de este antiguo militante velasquista de formación francesa que indagan sobre la condición mestiza del Perú pos-conquista y sus desarrollos múltiples desde la cosmopolita vida monástica a la sociedad equívoca de la tapada o embozada limeña (de donde emergería cierto feminismo encarnado en Flora Tristán) junto al arte popular o huachafo y los ritos de fusión como el del Señor de los Milagros.

7 El historiador francés Serge Gruzinski ha editado entre otras investigaciones referidas al México colonial, estudios tales como *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español - Siglos XVI-XVIII* (1991). En este estudio se presenta el programa teo-colonial de dominación de las culturas previas, extirpación de idolatrías y creación de una sub-linguae mestiza susceptible de entablar una relación entre dominadores y dominados. En 1994 publica *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a 'Blade Runner'* (1492-2019). Allí se presenta el armado de una política comunicacional, educativa, artística y técnica para articular el sojuzgamiento de culturas previas priorizando nuevas figuras híbridas como la Virgen de Guadalupe. De 2004 es *La ciudad de México: Una historia*, en el que Gruzinski ensaya una historia retrospectiva que busca deducir características socio-estéticas neobarrocas del DF actual de una conformación urbana de diferentes estratos que se superponen al inicial y persistente sustratum de la Tenochtitlán mexicana.

8 El aporte principal de Octavio Paz a estas temáticas, además de sus múltiples y a veces pro-occidentalmente ideologizados ensayos, es el estudio de 1982 titulado *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, en que instala, a partir de la biografía intelectual de la monja jerónima, una compleja visión del ensamble del Barroco jesuítico y el esoterismo kircheriano encarnado en Sigüenza y Góngora, en la generación de un universo discursivo de fusión ilustrada y voluntad de sincretizar cosmogonías indígenas con el cosmopolitismo cortesano del siglo XVII, circulado a través de la utopía jesuítica de la convergencia del antiguo Egipto con los saberes ancestrales de las antipodas de China y México, conocidas y frecuentadas a partir del XVI.

9 Un enfoque interesante de esta voluntad o programa ideológico de representación de los discursos liberales ilustrados del republicanismo americano es el que aplica Emilio Irigoyen al caso de Montevideo en su estudio de 2000 titulado *La patria en escena: Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*.

10 Véase el estudio de 2002 en el que Carlos Hilger y Sandra Sánchez detallan la formación académica del arquitecto Alejandro Christophersen y sus sólidas relaciones con grupos esotéricos europeos pero también los desarrollos específicos o adaptativos de tal saber –por ejemplo, en la simbología zodiacal– que Christophersen desarrollará en sus trabajos americanos. Algo que es común para otros arquitectos de similar encuadre de tributación europea y acomodamientos locales o regionales como Mario Palanti, Eduardo Le Monnier, Francisco Gianotti y, en otros casos, con los trabajos mexicanos de Adamo Boari, el uruguayo Luis Andreoni o las primeras obras del boliviano Emilio Villanueva.

11 En mi ensayo de 2003, Paisajes de lo Global: Arquitecturas del Terciario, publicado en *Summa*+ 60, todavía al calor de la década que acababa de concluir con efectos trágicos en la Argentina de fines de 2001, se describen las características de esta etapa, cuyos valores deben adjudicarse únicamente a la destreza con que algunos arquitectos lograron atender profesionalmente una demanda por completo atravesada por la ideología neocapitalista del espejismo del fin de la historia.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Abensour, M. (2007). *El espíritu de las leyes salvajes: Pierre Clastres o una nueva antropología política*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Brotherston, G. (1997). *La América indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo*. México DF, México: Editorial CFE.
- Clastres, P. (2010). *La sociedad contra el Estado*. Barcelona, España: Editorial Virus.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid, España: Abada Editores.
- Fernández, R. (2003). Paisajes de lo Global. Arquitecturas del Terciario: Argentina '90. *Summa*+ 60.
- Gruzinski, S. (1991). *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México Español. Siglos XVI-XVIII*. México DF, México: Editorial FCE.
- ----- (1994). *La guerra de las imágenes: De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México DF, México: Editorial FCE.
- ----- (2004). *La ciudad de México: Una historia*. México DF, México: Editorial FCE.
- Hilger, C. y Sánchez, S. (2002). Alejandro Christophersen. En *Colección España y Argentina en la Arquitectura del Siglo XX*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones SCA.

- Irigoyen, E. (2000). *La patria en escena: Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *Tristes trópicos*. Barcelona, España: Editorial Paidós Ibérica.
- Louraux, N. (2007). Notas sobre el Uno, el Dos y lo Múltiple. En M. Abensour (Ed.), *El espíritu de las leyes salvajes: Pierre Clastres o una nueva antropología política*. (p.243). Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol.
- Neira, H. (1996). *Hacia la tercera mitad. Perú XVI-XX: Ensayos de relectura herética*. Lima, Perú: Editorial Sidea.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México DF, México: Editorial FCE.
- Rojas, R. (1924). *Eurindia: Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Argentina: Librería La Facultad.
- Severi, C. (2010). *El sendero y la voz: Una antropología de la memoria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial SB.
- Skovgaard, R. (2009). *El encubrimiento de América: Secretos de una tierra arrasada*. Buenos Aires, Argentina: Le Monde Diplomatique-Capital Intelectual.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. México DF, México: Editorial Sexto Piso.

Roberto Fernández

Arquitecto y Doctor en Arquitectura, UBA. Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP) y de Historia de la Arquitectura en la FADU/UBA. Investigador de la Universidad Abierta Interamericana (UAI). Es autor de más de trescientos ensayos sobre teoría, historia y crítica de arquitectura y varios libros, entre ellos: *El Laboratorio Americano* (2000), *Derivas* (2002), *Ecología Artificial* (2010) y *Mundo Diseñado* (2011).

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata
Calle Funes 3350, Acceso 3, Cuerpo 4, Ciudad de Mar del Plata, Buenos Aires, República Argentina

Faculta de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires
Calle Intendente Güiraldes 2160 - Pabellón III
Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

rfernand@mdp.edu.ar

ARQUITECTURA MODERNA LATINOAMERICANA: EL JUEGO DE LAS INTERPRETACIONES

Silvia Arango *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

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



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

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



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

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



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

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



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

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



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

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



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Julieta Perrotti Poggio



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

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



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos



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

Fuente: Fotografía Arq. Jorge Ramos

Criterio 1: Estilo e influencia

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

Interpretación 1

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

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

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

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

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

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

Criterio 2: alteridad e identidad

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

Interpretación 2

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

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

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

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

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

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

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

Criterio 3: generaciones de arquitectos

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

Interpretación 3

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Crítica de las tres interpretaciones

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

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

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

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

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

NOTAS

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

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

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

BIBLIOGRAFÍA

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

Silvia Arango

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

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

silviarangocardinal@hotmail.com

HISTORIOGRAFÍA Y ARQUITECTURA MODERNA EN CHILE: NOTAS SOBRE SUS PARADIGMAS Y DESAFÍOS

Horacio Torrent *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (55-76) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 28 de agosto de 2012 - Aceptado: 18 de septiembre de 2012.

■ ■ ■ El artículo examina el desarrollo de la historiografía de la arquitectura chilena y sus principales paradigmas, revisando el corpus de textos producidos en la historia de la arquitectura y el urbanismo. Aborda sus inicios en relación con la arquitectura colonial y la funcionalización operativa para la conservación patrimonial que la ha caracterizado durante el siglo XX. Establece el momento de inserción de los criterios canónicos de interpretación de la arquitectura moderna divulgados en el país por las publicaciones periódicas, así como de las alternativas críticas postmodernas y la promoción del conocimiento histórico en relación con la teoría de la arquitectura. Analiza los grandes relatos sobre la arquitectura moderna y sus principales argumentos y esquemas historiográficos. Expone los desarrollos actuales caracterizados por una mayor amplitud de los temas y argumenta a favor de una nueva historiografía que abandone la noción de influencia y de énfasis a los recursos documentales y nuevos enfoques críticos.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Urbanismo. Historiografía. Arquitectura moderna. Chile.

■ ■ ■ **HISTORIOGRAPHY AND MODERN ARCHITECTURE IN CHILE: NOTES ON ITS PARADIGMS AND CHALLENGES.** This text examines the development of the historiography of Chilean architecture and its main paradigms reviewing the corpus of texts produced in the history of architecture and urbanism. It addresses the initiation in relation to colonial architecture with the ideas of style and influence, and the operational interest to heritage conservation. It sets the moment of introduction of the canonical criteria of modern architecture through the architectural periodicals, and verifies the postmodern critiques that promoted the historical knowledge in relation with the theory of architecture. It analyzes the comprehensive histories of modern architecture and their main arguments and historiographic schemes. It exposes the current developments and research characterized by greater breadth of topics and argues for new historiography trends that abandon the notion of influence and emphasize the documentary resources and new critical approaches.

KEY WORDS: Architecture. Urbanism. Historiography. Modern architecture. Chile.

* Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile

Introducción

La historiografía de la arquitectura chilena ha mantenido los principales ejes explicativos para la totalidad de la experiencia histórica de la arquitectura en el país, incluyendo a la arquitectura moderna en el mismo cauce.¹ Se trata entonces de trazar el decurso de la historiografía revisando con mayor profundidad el corpus de textos producidos en la historia de la arquitectura y con referencia a sus aportes urbanos² por la relación consustancial entre arquitectura moderna y ciudad.³ Aunque la historiografía de la arquitectura surge en el país con una fuerte aproximación a la historia del arte, incluso a nivel de método, el distanciamiento temprano permite un mayor análisis en términos disciplinares. Por el contrario, la directa relación con la teoría de la arquitectura y la funcionalización operativa para la conservación patrimonial marcan con fuerza las derivas de la investigación y la tensión explicativa de las historias contadas.

La historiografía de la arquitectura chilena desarrollada durante el siglo XX tiene momentos diferenciados de producción. Si bien existieron algunos trabajos de crónica sobre la arquitectura del pasado, el primer momento que fundó la historia de la arquitectura local se enfocó en la arquitectura colonial y tuvo su desarrollo entre 1930 y 1950. El segundo momento, hasta fines de los 70, avanzó con un enfoque similar y amplió la consideración al siglo XIX. En tanto, los criterios canónicos de interpretación de la arquitectura moderna fueron principalmente divulgados en el país por las publicaciones periódicas desde fines de los 40. El tercer momento, durante los años 80, se hizo eco de las críticas postmodernas a la arquitectura moderna y propuso una atención sin igual a la historia. El cuarto, desde mediados de los años 90, avanza en una mayor consideración de la arquitectura moderna desde enfoques más sistemáticos pero donde el caso asume preponderancia frente a los grandes relatos. Los desarrollos más actuales se presentan como un momento con predominio metodológico, de interacción entre disciplinas, de mayor escrupulosidad en las fuentes, una mayor síntesis en la interpretación y la adopción de esquemas historiográficos más críticos y menos anclados al pasado.

Estilo y contexto: Paradigmas fundacionales

El primer momento propuso establecer la historia de la arquitectura sobre bases historiográficas sólidas, asumiendo las orientaciones de la puesta en contexto geográfico y social. Uno de los primeros trabajos sistemáticos fue *La arquitectura a través de la historia* (Benavides, 1930). Provenía de una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Chile y fue un primer esfuerzo de presentación de la historia de la arquitectura en un marco específico. Alfredo Benavides procuraba “desentrañar la teoría de la arquitectura, o sea, la estética arquitectónica” que estaba detrás de los períodos presentados, con el fin de “precisar una orientación que nos conduzca a encontrar el nuevo estilo, exponente lógico de la cultura actual” (1930:7). Aun siendo una obra de divulgación, anunciaba el propósito de tratar el tema “en la forma menos literaria posible”, ya que las artes en general –y la arquitectura entre ellas– eran poco conocidas “porque de su crítica y divulgación se han ocupado casi exclusivamente literatos, que por carecer de la preparación técnica necesaria no estaban capacitados para penetrar su esencia y para exponer sus características fundamentales” (1930:6).

Al mismo problema se refería Eugenio Pereira Salas (1965:11) al afirmar que “la historia del arte americano como disciplina académica y tema de investigación aparece tardíamente en el

proceso de la historiografía nacional”, identificando a los escritores coloniales con la presentación de sensaciones en tono descriptivo y más tarde, con la Ilustración, el acercamiento a una actitud crítica más objetiva. Su obra, desde 1931, es quizá la que con mayor especialización y rigor atendió a la arquitectura colonial chilena (1954), e incluso a la arquitectura del siglo XIX (1956).

La necesidad de contar con una preparación técnica fue el argumento fundamental para superar el análisis impresionista y dar a las obras un papel preponderante. “El monumento construido, más que el monumento escrito, nos habla con un lenguaje claro y preciso del estado político o social, de los recursos materiales, de las condiciones raciales y de las cualidades espirituales del pueblo que lo erigió”, afirmaba Benavides (1930:7).

Una década más tarde, Benavides publicó su máxima labor histórica, *La arquitectura en el Virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile* (1941). Su esquema historiográfico cruzaba las condiciones geográficas con las sociales y políticas, haciendo hincapié en las posibilidades y limitaciones de la “materialidad de la técnica” al asumir el concepto de “influencia” como clave explicativa.

Benavides leía las obras más sobresalientes en relación contextual con los momentos culturales, los estilos como fuente de hibridación y los principales protagonistas como agentes de los cambios, concluyendo en una apertura que veía al siglo XIX como un ambiente poco propicio que ahogara las iniciativas artísticas. En su orientación, la dispersión estilística que “hacia furor” era

desde el punto de vista arquitectónico la gran desgracia de las naciones americanas. Sus ciudades crecen y se desarrollan cuando la Europa, tutor natural, modelo lógico en que tenían que inspirarse estaba en plena decadencia, decadencia que allá no es tan sensible, pues una gran parte de las ciudades estaba ya construida pero que a las ciudades americanas les imprime un sello deplorable de mal gusto. (1941:353)

Consideraba que la reacción funcionalista pondría “atajo a los desbordes” pero el predominio de la técnica racionalista imponía un corte con el pasado; y que la consideración del pasado sería la única escuela en la que se podría formar “el concepto verdadero de lo que debería ser la expresión plástica de una época”. Afirmaba así un rol claro para la historia y para la arquitectura europea en “la renovación artística del presente”.

Se fundó una historiografía que tenía como objeto de estudio a la arquitectura colonial, que empezaba a desaparecer. Este interés se inició con la obra de Roberto Dávila (1927), se amplió en la de Eduardo Secchi (1941, 1952), –cuya obra representaba “el tesonero esfuerzo en pro de esa arquitectura nuestra, sencilla y honrada” (1941:2)–; en la de Pereira Salas (como ya se ha anotado), y más tarde en la del propio Dávila (1958) que la identificaba –en comparación con el resto de América– como “sencilla, austera, parca, casi robusta y chaparra, pero en sus proporciones es de un sabor único, genuino, peculiar”. Al mismo tiempo, el interés manifestaba una imposibilidad de método que Myriam Waisberg (1978:10) anotó como “la dificultad que representa clasificar la filiación estilística de nuestra arquitectura civil”, lo que permitió algunas variaciones en el tono de interpretación pero también influyó en una mayor orientación al trabajo documental y descriptivo en detrimento de la condición explicativa.

Operatividad y patrimonio: la función de la historia.

Avanzada la consideración de las arquitecturas coloniales, el segundo momento asume el relato de la instalación de los modelos académicos y del surgimiento de las arquitecturas eclécticas, donde sobresalen algunos trabajos sobre la formación (Waisberg, 1962), y sobre arquitectos del siglo XIX y principios del XX. Fue una extensa fase que amplió la consideración de temas y periodos pero cuya principal opción de método tuvo a los estilos como casillas de clasificación de las obras.

En términos historiográficos, la lectura estilística permitió el reconocimiento de un importante conjunto de obras que habían sido dejadas de lado por los prejuicios que Benavides había expuesto. La consideración del siglo XIX no desplazó a la investigación sobre la arquitectura colonial que se mantuvo como el ámbito más productivo, incluso en relación con la historia del arte (Castedo, 1970). Los trabajos tuvieron principalmente a la casa colonial como protagonista. Entre ellos se cuentan los de Raúl De Ramón (1969); Patricio Gross, Raúl Irarrázaval y Roberto San Martín (1964); Raúl Irarrázaval (1967); Hernán Rodríguez Villegas (1974); Romolo Trebbi - del - Trevigiano (1980) y Juan Benavides Courtois y equipo (1981), sobre las casas patronales.

Desde los años 50 y hasta fines de los 70 muchos de los estudios se orientaron en un sentido práctico para las declaratorias de Monumentos Nacionales que ampliaron paulatinamente el horizonte de su consideración. Desde 1952, la creación del Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile dio pie a sistemáticos estudios de casos por medio de los trabajos monográficos realizados por profesores y estudiantes (AAVV, 1980) que configuraron una base sólida para el desarrollo de la disciplina. En palabras de Myriam Waisberg, Cecilia Jiménez y Gustavo Escalante (1983:40): "se trataba de aportar una fundamentación especializada que sustentara la 'puesta en valor' del patrimonio (...) estableciendo su correcta gravitación en el planeamiento urbano".

Esta vertiente operativa de la historia tuvo orientación inicial en los trabajos de Roberto Montandón (1950 y 1952) y su estela recorre más de tres décadas de labor documentalista y valorativa. Incorporó trabajos sobre diferentes regiones del país: el norte grande (Núñez, 1984), el norte chico (Márquez de la Plata, 1979) y el sur (Montecinos et al., 1981; Anguita et al., 1980), caracterizados por el relevamiento sistemático del patrimonio. En el mismo sentido concurren los aportes de Gabriel Guarda sobre el Valle Central (1969), la arquitectura en madera del sur (1971), Valdivia (1980), Osorno (1981), Llanquihue (1983), Chiloé (1984), Elqui (1986), Colchagua (1988) y las fortificaciones de Chile (1990). El trabajo metódico y persistente de Waisberg y equipo (1980, 1988, 1992) sobre Valparaíso y los estudios promovidos por Hernán Montecinos (1985, 1995) sobre la escuela chilota de arquitectura en madera tuvieron como resultado más definitivo las respectivas declaratorias de Patrimonio de la Humanidad.

Si bien en este segundo momento surgieron algunas nuevas orientaciones en torno a la teoría y la crítica de arquitectura y su capacidad interpretativa (Morales, 1966) o en torno a campos temáticos como la arquitectura metálica (Palmer 1970 y 1971), en general los trabajos surgieron en continuidad con la lectura estilística, que consolidó a las ideas de influencia y de contexto como instrumental conceptual historiográfico. El sentido explicativo más frecuente indicó la tensión entre los modelos europeos y su anacrónica traslación al contexto local porque era considerado más atrasado tecnológicamente y porque promovía

representaciones sociales –adjudicadas a la forma arquitectónica– que eran consideradas extrañas al medio. La producción historiográfica se mantuvo en estos cauces por un largo tiempo con grandes avances en la atención a los casos, obras y protagonistas, pero sin mayores cambios en su interpretación.

Esquemas canónicos de la modernidad: revistas y estudiantes

Durante el transcurso de una buena parte del siglo, la presencia de la arquitectura moderna fue vista como un objeto incómodo para la historiografía local. La orientación militante en contra del pasado y la negación de la historia –propios de la arquitectura moderna– seguramente colaboraron con ello. No obstante, las alternativas que la arquitectura moderna propuso en el ambiente internacional ampliaron su reconocimiento en la cultura arquitectónica local. A partir de 1930, las revistas de arquitectura difundieron las ideas de la arquitectura moderna. La revista *ARQuitectura*, promovida por Enrique Gebhard y Waldo Parraguez entre 1935 y 1936, presentó en sus páginas las ponencias de Walter Gropius y Sigfried Giedion al CIAM de Frankfurt de 1929, las de Gropius y Le Corbusier al CIAM de Bruselas de 1930, así como los textos de Gropius sobre Arquitectura Funcional y de Giedion sobre Le Corbusier y la arquitectura contemporánea, claros referentes iniciales del relato canónico del Movimiento Moderno. *Urbanismo y Arquitectura*, de la Asociación de Arquitectos de Chile, publicó entre 1936 y 1940 algunas notas claves. En una de ellas afirmaba la importancia de las grandes estructuras industriales y los silos de hormigón armado, así como de los arquitectos que prescindieron de los “prejuicios estéticos seculares” como antecesores de la arquitectura moderna (Precursores, 1936), así como un sugestivo texto cuyo título era “Unidad, espacio y tiempo en arquitectura” (Guzmán, 1939). El *Boletín del Colegio de Arquitectos* se hizo eco de la importancia de situar históricamente a la arquitectura moderna, presentando las obras de Henri Sauvage, Tony Garnier y Auguste Perret (Rafols, 1945), la de Gropius (Poscher, 1945), así como definiciones de la arquitectura moderna (Raymond, 1945) o aproximaciones teóricas que ponían en secuencia histórica las formas de la composición moderna (Curtis, 1946). *Arquitectura y Construcción* inauguraba su presencia con un texto claro y conciso titulado “¿Qué es la arquitectura moderna?” (1945) que, proveniente de un desplegable del MoMA, replicaba los conceptos que Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson habían puesto en vigencia para la exposición del Estilo Internacional en 1932, lo que fue un signo de la atención a los discursos sobre la experiencia histórica de la arquitectura moderna, aunque el predominio de la noción de estilo lo acercaba a las formas del entendimiento predominante en la historiografía local.

La introducción definitiva de los cánones historiográficos modernos se realizó en el ámbito universitario. Fueron los estudiantes los que reclamaron la revisión de los contenidos de los cursos de historia y teoría con vistas a la integración de la modernidad. Las revistas de estudiantes fueron las encargadas de introducir las concepciones historiográficas canónicas del movimiento moderno. Antes de las reformas oficiales de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, Emilio Duhart (1947) presentó el esquema historiográfico de Giedion, que había conocido en su paso por la Universidad de Harvard. El texto mostraba la secuencia histórica de la conformación de la arquitectura moderna que para el momento no era ampliamente conocida.⁴ La exposición iniciaba a finales del siglo XIX y repasaba los principales

actores de la genealogía clásica de la arquitectura moderna. Citando directamente a Giedion, revisaba los movimientos de vanguardia y la Bauhaus, haciendo énfasis en los métodos de enseñanza y en el valor del taller para alentar la capacidad creadora.

Para 1953, el Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile publicó en sus policopiados un número monográfico sobre arquitectura moderna basado en las clases de José Ricardo Morales y en “Arquitectura orgánica y funcional” de Bruno Zevi (CEA, 1953). En las publicaciones “Nueva Visión” que realizaba el Círculo de Estudiantes Comunistas de la misma escuela se reprodujo “Sobre los problemas de la arquitectura moderna” de Anatole Kopp (1954).

La presencia de la arquitectura moderna en el marco de revistas de mayor circulación fue clave para la difusión de las ideas durante la década del 50. La postulación de los aspectos sobresalientes de la historiografía del movimiento moderno ya instalada se repetiría en varias oportunidades a lo largo del período: por ejemplo, con los maestros de la arquitectura moderna como articuladores de su unidad y coherencia (BCA, 1948) (Pomaire, 1957) o incluso con análisis sobre las obras de Richard Neutra (Wiener, 1956), Marcel Breuer (Moholy-Nagy, 1957), Le Corbusier (Hudnut, 1957) –particularmente en la India (Delafon, 1951; Subercaseaux, 1954)– y la introducción de la figura de Frank Lloyd Wright y el término orgánico como noción explicativa de su forma de hacer arquitectura (Wright, 1954, 1958, 1959).

En cuanto a la investigación, más tarde, la revista AUCA publicó pocos artículos, entre los que sobresale el de Osvaldo Cáceres (1968) sobre la arquitectura de Concepción, en el que reconocía diferentes períodos: antes del terremoto del 39 con influencias *Art Nouveau* y de la arquitectura alemana, entre el 39 y el 69, con influencias europeas primero y norteamericanas más tarde, y después del 60 con influencias de la arquitectura japonesa y las vertientes regionalistas. Si bien propuso una diacronía específica para Chile, el instrumental conceptual seguía radicado en la noción de “influencia” como problema histórico.

El perfume de la historia: teoría, tipología, estilo

El tercer momento aparece caracterizado por un interés en la historia como fuente y material para la concepción arquitectónica y urbana propiciada por las vertientes posmodernas que se registraron en la cultura arquitectónica local entre los años 70 y 80. En el ambiente internacional, el fenómeno de la recuperación de la historia estuvo asociado a la revisión crítica de la arquitectura moderna, el retorno de los mecanismos compositivos del pasado, la noción de “lenguaje” y la arquitectura en su sentido comunicativo. Una parte importante del ambiente profesional chileno se articuló con fuerza inusitada en torno a estas ideas. La historia fue convocada como acervo disponible para una práctica de la arquitectura que mantenía un alto nivel hipotético de ejecución en un panorama bastante precario para su construcción efectiva. La poca actividad constructiva estimuló un debate teórico sobre la forma urbana tradicional y las arquitecturas históricas. El estímulo permeó en *ARS*, la revista del Centro de Estudios de la Arquitectura (CEDLA), fundado en marzo de 1977, que promovió el debate sistemático sobre la teoría de la arquitectura centrado en la relación entre arquitectura y ciudad y con un tono fuerte y decidido por la recuperación histórica. El número dedicado al centenario de Le Corbusier fue un amplio recuento de sus relaciones con América Latina y la reevaluación de su importancia teórica, con un aporte histórico-testimonial (Aguirre Silva, 1987; Castillo, 1987).

El concepto de tipología, tanto en su carácter atemporal como histórico, fue ampliamente difundido en el ambiente académico y profesional. Su aporte se verificó en el plano profesional con una serie de proyectos que reconocían la forma de la ciudad y su pasado, en tanto que en los estudios de historia de la arquitectura no tuvo idéntica intensidad, quedando relegado a un lugar secundario en el marco de la tradición de la lectura estilística. Aun así se produjeron algunas aproximaciones a la historia como unidad de la estructura formal del edificio y como configuradora de la forma urbana, destacando la obra de Cristián Boza y Hernán Duval (1982) sobre la arquitectura anónima de Santiago. Manuel Moreno (1977) fue pionero en la utilización de esta herramienta conceptual para la lectura de la arquitectura moderna en su trabajo de Seminario en la Universidad de Chile, en el que construyó las primeras cronologías comprensivas y sistematizó un catálogo de obras modernas en Santiago. Durante los años 80 se desarrolló una labor expansiva del registro documental de obras acompañado por lecturas visuales y tipológicas. No obstante, la mayoría de los ensayos, como los de Cristián Boza, Leonardo Castedo y Hernán Duval (1983) o los de Boza y Trebbi (1986), mantenían la aproximación estilística.

En un tiempo de interés particular por el pasado, aunque sin un proyecto teórico tan definido como el de *ARS*, también otras revistas asumieron la difusión de la historia de la arquitectura local. *AUCA* inauguró un formato que recurría a la argumentación histórica previa a la presentación de un tema monográfico. Es así como publicó algunos trabajos sobre arquitectos del siglo XIX o principios del XX (Salinas, 1980, 1981, 1982). La *Revista CA*, iniciada en 1968 por Colegio de Arquitectos, se orientó, desde la dirección de Jaime Márquez en 1976, a generar conciencia local por medio de artículos que se hacían cargo de la historia, a veces en un sentido testimonial (Larraín, 1977), presentando a sus protagonistas (Eliash, 1983; Prager, 1977). Allí tuvieron importancia también las visiones históricas que ligaban temas del presente con el pasado (Rodríguez, 1979, 1988). En 1980 se inició *ARQ*, editada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, en la cual la proporción entre teoría y práctica fue una constante, que incluyó progresivamente una relación definida con la historia de la arquitectura, publicando trabajos sobre la ciudad jardín (Palmer, 1985), el centro de Santiago (Rosas, 1987), las ciudades del Salitre (Garcés, 1989) o el edificio de la COPELEC (De la Cruz, 1989), y sobre arquitectura moderna local (Eliash, 1986; Moreno, 1986). *Arquitecturas del Sur* publicó, desde 1983, un conjunto importante de investigaciones históricas realizadas en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío sobre el patrimonio del sur del país, entre ellas la de la arquitectura moderna de Chillán (Cerdeña, 1983). Cerrando el ciclo, en 1990 apareció *De Arquitectura*, la revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, que partió con su primer número dedicado a la historia de la ciudad de Iquique y su patrimonio arquitectónico (Pizzi, 1989) y con su segundo número sobre la obra de Roberto Dávila Carson, maestro de la arquitectura moderna local (Ortega, 1991).

Alentado por la relación entre teoría y profesión, se inició el lento reconocimiento de la historicidad de la arquitectura moderna. No fue menor la articulación latinoamericana que fomentó el reconocimiento de las historias de las arquitecturas de la región por medio de la introducción, en el panorama local, de los esquemas historiográficos de Ramón Gutiérrez y Roberto Segre, y de Marina Waisman algo más tarde. En el mismo encuadre se consideran las visiones latinoamericanistas en el plano de la teoría, con las aproximaciones dualistas del “espíritu del tiempo” versus el “espíritu del lugar” (Browne, 1988) y las de Cristian Fernández Cox (1990) sobre las formas de apropiación de la modernidad que desplazaron las referencias

desde la arquitectura moderna a la cuestión de la identidad. La relación entre práctica profesional y teoría estuvo tensionada por la creciente conciencia de la trascendencia histórica de la arquitectura y su relación con la ciudad, aunque la arquitectura moderna tuvo un rol tangencial en la corriente historiográfica que se revirtió recién sobre el final de la década del 80.

Arquitectura moderna en Chile: grandes relatos

Hasta mediados de la década del 80, la historia de la arquitectura moderna chilena había sido objeto de muy pocos relatos panorámicos. Tal vez el más importante fue el de Ricardo Braun Menéndez (1962) sobre *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro*, publicado por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo de la Universidad de Buenos Aires, en la serie de monografías que promovió Mario J. Buschiazzo. Su esquema sostenía una genealogía que, poniendo de relieve el problema de la geografía y el sismo, caracterizaba la simpleza de la arquitectura colonial, el aporte de los jesuitas, el de Joaquín Toesca en la obra pública, el de los arquitectos franceses durante el XIX y el despliegue de los estilos que provocaron que “una vez que las influencias extranjeras cobraron fuerza y rompieron totalmente con los restos del pasado, la decadencia de la arquitectura se aceleró”. Anotaba el mantenimiento de dos corrientes arquitectónicas: “la que se desenvuelve dentro del formalismo de los estilos” y la que “pretende realizar una arquitectura moderna, actual, consecuente con las circunstancias de todo orden que la determinan y a las que debe una respuesta”. Más adelante presentaba a los “pioneros del movimiento moderno en Chile” y cerraba el recurso a la historia de la arquitectura con la creación del estudio de estos arquitectos cuando “era todavía la edad heroica de la lucha contra el anacronismo y la rutina”, manifestando que “el resto es historia rigurosamente contemporánea, y nos muestra el triunfo de la capacidad y la honestidad profesional puestas al servicio de un país en plena marcha”. El texto era por demás de explícito, siguiendo la historiografía de la arquitectura moderna con la sola excepción de la transposición que asignaba la decadencia no al eclecticismo per se –como lo hacían los principales arquitectos modernos en los años 20– sino por su proveniencia extranjera. Esta trasposición, que para el inicio de los años 60 parece una mixtura poco sutil entre nacionalismo y discurso heroico de la modernidad, se convertiría posteriormente en uno de los argumentos ideológicos de la historiografía latinoamericanista.

Otro de los textos iniciales fue el que Rafael Méndez (1970) publicó en *Hogar y Arquitectura* de España, en el que destacaba la poca tradición de arquitecturas perdurables, y situaba “el punto de partida para seguir el posterior desarrollo de la actual arquitectura” en las obras realizadas para el Centenario de la Independencia. A partir de allí proponía una secuencia de obras demostrativas de la inserción paulatina de la modernidad. Sus comentarios críticos adjudicaban responsabilidad al “International Style”, que “en su afán renovador e iconoclasta, hizo desaparecer de gran parte de la arquitectura chilena los últimos rasgos vernaculares”, pero asumían categorías externas –como corbusiana o brutalista–, que referenciaban las obras locales a los paradigmas de la arquitectura moderna. La tarea pendiente para la arquitectura chilena, que se derivaba de la secuencia histórica radicaba en “la búsqueda de una expresión más propia en que se recuperen los valores perdidos a la moda o el afán europeizante”, un colofón que parecía impostado a la luz de las obras que se mostraban.

En 1974, Osvaldo Cáceres –en circunstancias de su detención en la Cárcel de Concepción⁵– enfrentó la tarea de construir uno de los primeros grandes relatos de la historia de la arquitectura chilena, con un predominio significativo de la arquitectura moderna en su desarrollo. Cáceres (1974 y 2007) aplicó el esquema conocido para la arquitectura colonial, para hacer énfasis en la consolidación del estado nacional y su representación por medio de la arquitectura. Innovó en la periodización para la arquitectura moderna local pero introdujo siempre los avances locales con la presentación de la arquitectura europea del siglo XX y sus principales protagonistas siguiendo la historiografía canónica. El panorama de la arquitectura moderna chilena aparecía de manera exhaustiva con obras y arquitectos locales, dibujadas por el autor, estableciendo una relación entre la experiencia profesional y el análisis de las obras.

La necesidad de un relato general que diera cuenta de la experiencia de la arquitectura durante el siglo XX se hizo presente cuando la relación entre historia, teoría y práctica se fortaleció durante los años 80, con un soporte de investigación formal y sistemática. Esa fue la tarea que Humberto Eliash y Manuel Moreno llevaron a cabo durante la década. Tal como lo mencionaron,

el origen y desarrollo de la arquitectura moderna en Chile aparece a las nuevas generaciones como una serie de hechos difusos, discontinuo, y desconectados al acontecer arquitectónico actual. La falta de información y crítica, junto a la crónica tendencia a respaldar la evolución en acontecimientos exógenos a nuestra realidad antes que en la propia reflexión histórica, explican de algún modo este vacío. (1985:2)

El momento que la arquitectura chilena vivía en los 80 parecía demandar una narrativa de continuidad que ordenara los hechos y los expusiera en clave de situación local. Los autores afirmaban también que la forma del conocimiento histórico local estaba fuertemente basada en la transmisión oral y acrítica de la información, lo que impedía “una elaboración histórica objetiva”.

Respecto al inicio de la modernidad, se declaraba directamente que “nuestra interpretación es que más bien llegó como equipaje de las elites culturales que años antes habían viajado y permanecido en Europa impregnándose del *esprit nouveau* y del *Zeitgeist*, que abrían nuevas fronteras del arte y la cultura...” La mayor originalidad estuvo en la lectura que proponía de “imagen y originalidad” –para la arquitectura moderna– versus “tipo y continuidad”, aspirada por la arquitectura del momento. Si bien se pretendía una elaboración objetiva y la explicación de los hechos respaldada en la realidad local, el marco historiográfico parecía no estar todavía lo suficientemente maduro como para permitir una mayor atención a las formas particulares y diferenciadas que la arquitectura moderna asumió en Chile.

Eliash y Moreno publicaron más tarde *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965. Una realidad múltiple* (1989), trabajo pionero que concentró la mayor cantidad de información, principalmente gráfica, y compiló materiales inéditos sobre entrevistas e investigación de base documental que han resultado claves para la producción historiográfica posterior. Partían de una observación muy explícita: “Nuestra pobreza historiográfica en arquitectura del siglo XX es tal, que un tema como el trabajo sistemático y documentado de 50 años de arquitectura nacional, que en otro país sería casi una generalidad, aquí se convierte en un tema específico de nuestra cultura” (1989:13).

Su aproximación historiográfica reveló la consideración casi monolítica de la arquitectura moderna como fenómeno extranjero y su llegada a Chile, la lectura de las arquitecturas

paralelas que ratificaba su proximidad estilística, la constitución de una galería de maestros y la reproducción en la lectura local de algunos temas y problemas que provenían de la arquitectura moderna internacional.

El trabajo se situó en un campo claro de relaciones: “que desde la especificidad de la arquitectura, intente ligar tendencias con su contexto social, cultural y político” (1989: 14), con la intención de reconstruir el período de cuarenta años para “explicar lo que resta del siglo XX”. La introducción rechazaba las representaciones simplificadoras entre arquitectura y modernidad, que “estaría dada en la mayor o menor coincidencia entre las obras nacionales y los modelos de arquitectura moderna europea o norteamericana” (1989:15). Anunciaba también la incorporación de “todas las expresiones y caminos que se transitaron entre 1925 y 1965” y, con ello, la consideración de obras de arquitectura “que no se destacan ni por su originalidad ni por su excelencia de diseño, permiten revisar las diferentes motivaciones y valores que finalmente trascienden a la sociedad en general”, lo que establecía una opción historiográfica amplia y superadora de las lecturas tradicionales pero que aparecía en clara contradicción con la lectura de las obras “manifiesto”, a las que se consideraba por su “perfecto correlato con su modelo original pero desajustados con su contexto físico y cultural”.

El libro proponía una lectura cronológica de base, con acercamientos temáticos específicos para las diferentes fases consideradas. Una primera fase presentó “los escenarios del cambio”, constituidos por el ambiente profesional e ideológico, marcado por los impactos de los terremotos de Talca en 1928 y Chillán en 1939, e identificado por las principales obras que reproducían los modelos extranjeros y superaban el eclecticismo previo. La segunda fase atendió al supuesto tránsito entre la “modernidad importada” y la “apropiación de la modernidad”, elaboración en base a causas y efectos, que presume la existencia de una vanguardia local que repitió o reflejó modelos y que admite *a priori* que “la importación de ideas foráneas se da con frecuencia” y que “quienes han tenido un contacto más superficial con las fuentes originales son los que más se sienten obligados a legitimar la obra propia con la copia” (1989:56). Según los autores, en torno a algún momento no claramente precisado del período, se habría iniciado la búsqueda de un camino propio. El esquema historiográfico atiende entonces a la explicitación de “Influencias y tendencias” (como se titula el acápite que inicia en la página 58), revisando la presencia de diferentes estilos, el influjo aparentemente dominante de Le Corbusier, los aportes metodológicos de la Bauhaus y la modernización integral que representaría Norteamérica. Continuaba con la hipótesis acerca de las “arquitecturas paralelas” como coexistencia temporal de dos tendencias aparentemente enfrentadas pero resumidas en un pragmatismo profesional del cual el texto no termina de dar cuenta y cuya explicación estaría en el “gusto”. Sin despreciar los contenidos desarrollados en torno a esta hipótesis, la opción historiográfica estaba basada en las consideraciones visivas de la arquitectura, sin referencia al sistema de producción del ambiente construido. La revisión de la importancia de la experiencia del estado es claramente un aporte, aunque por momentos retoma la estructura basada en las influencias –especialmente en relación a lo que se denomina urbanismo CIAM–, así como la atención a los mecanismo reguladores en la arquitectura moderna parece francamente sugerente pero su atención a la consideración reiterativa del modelo retorna la argumentación explicativa a la cuestión de la importación y la copia.

Destacando su valor en tanto primera versión panorámica e incluso la aproximación de los últimos apartados citados, la revisión da cuenta de que el paradigma historiográfico que

está detrás de esta producción está abiertamente definido en torno a las estructuras que fueron más habituales de la conformación de la historiografía de la arquitectura moderna: un discurso fundado en la consideración estilística, guiado por una secuencia temporal que se va jalando por hechos o sucesos significativos que se suponen relacionados con la producción de obras de arquitectura.

Los más recientes trabajos panorámicos todavía muestran la persistencia de los esquemas historiográficos tradicionales. La obra de Fuentes presenta una cronología profusa y fundamentada por un compendio de casos documentados que inicia a fines del siglo XIX y avanza hasta 1929. Constituye una construcción en secuencia sobre un esquema ya usado en el ambiente latinoamericano para situar movimientos y orientaciones arquitectónicas dispares como un trasfondo homogéneo capaz de anticipar la modernidad: eclecticismo historicista, *Art Nouveau*, restauración nacionalista (término probablemente importado de la historiografía argentina) y el *Art Déco* como “preámbulo formal a la arquitectura moderna que se desarrolló en Chile a partir de 1929” (2009:20). Se sobreentiende que hay fenómenos decisivos en el surgimiento de la modernidad en Chile, un contexto social y económico que lo antecede y condiciona como si todo fenómeno antecedente estuviera naturalmente vinculado a lo que vino después, sin reconocer la capacidad de corte que la voluntad humana puede poner de manifiesto en algunos momentos de la historia, y sobre todo, la modernidad y su ambición de corte con el pasado. El esquema tradicional de “arquitectura académica” versus “antiacademismo” está presente en el trasfondo, así como la paulatina instalación de la modernidad, verificada también en el urbanismo y situada “como un ideal que aspira a la modificación racional del escenario urbano y social”.

Es sintomático que los grandes relatos mantengan un esquema todavía atado a historiografía tradicional –de cuño moderno o latinoamericanista–, probablemente por su casi constante vinculación con una intención explicativa de los desarrollos más actuales de la arquitectura chilena.

Tiempos recientes: investigación y documentación

Desde la década del 90, el esfuerzo ha estado centrado en la apertura de temas y en la construcción del acervo documental, aunque han sido pocos los enfoques interpretativos que asumieron el desafío de quebrar las orientaciones más persistentes y tradicionales. Hugo Mondragón (2010:55) ha destacado que “el trabajo del investigador en arquitectura moderna sigue estando fuertemente atado a la imagen del constructor de archivos y catálogos, mientras la dimensión interpretativa –que es propia de los trabajos históricos– ha permanecido ausente por descuido o porque simplemente es considerada poco relevante”.

Hasta los años 90, los trabajos monográficos sobre arquitectura moderna habían sido muy pocos y mayormente orientados a la construcción de catálogos de obras y testimonios de los principales protagonistas como los de Juan Martínez (Miranda, 1977), Rodolfo Oyarzún (AA.VV, 1988) y Sergio Larrain (Boza, 1990), los premios nacionales a maestros de la arquitectura (Muñoz, 1985 y 2000), o sobre obras paradigmáticas como el Monasterio Benedictino de Las Condes –relacionado a su declaración como monumento histórico– (Gross y Vial, 1988), e incluso sobre entornos urbanos como el de Alejandro Cerda (1990) sobre la arquitectura moderna de Chillán.

Las monografías de la Editorial ARQ asumieron también bajo el mismo esquema del catálogo una mayor profundidad teórica e histórica en sus introducciones, como las publicadas sobre Emilio Duhart (Montealegre, 1994), Jorge Aguirre Silva (Jünnehan, 1996), Mario Pérez de Arce (Rodríguez, 1994) y Bresciani-Valdés-Castillo-Huidobro (Pérez Oyarzún, 2006), entre otras. Su mayor logro está efectivamente en el campo documental al poner a disposición dibujos originales y fotografías tempranas de las obras y sus detalles. Han alimentado paulatinamente una cultura crítica que mantiene como característica primordial la relación de la historia y la teoría con la actividad proyectual. En sentido equivalente, la oportunidad de reflexión representada por el centenario de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Católica convocó una amplia variación de enfoques para dar cuenta de las diferentes etapas e intereses académicos (Strabucchi, 1994).

Un esfuerzo similar se registró en la consideración de la historia del urbanismo. Algunos trabajos propusieron una ajustada cronología sobre los intentos de planificación y diseño urbanos (Munizaga, 1980), en tanto la mayoría repetía las características de los enfoques tradicionales, haciendo énfasis en la importación de ideas y en la aplicación de técnicas urbanísticas que habían tenido desarrollo en otros lugares. Gross desarrolló una aproximación a la historia de los planes urbanos de Santiago siguiendo “los modelos de ciudad, explícitos o implícitos en las propuestas, junto a concepciones urbanísticas que se descubren tras sus autores” (1989:305), un enfoque que ha tenido desarrollos más recientes (Rosas y Pérez, 2002). El esfuerzo documental en el registro de las transformaciones urbanas ha sido menor, y sin duda no supera los realizados en décadas anteriores como el trabajo sobre el centro de Santiago realizado por José Rosas (1986), los correspondientes a la ciudad Jardín de Montserrat Palmer (1984, 1987), o los de Eugenio Garcés Feliú sobre las ciudades del salitre (1988, 1999) y los campamentos del cobre (2007).

Los trabajos sistemáticos de María Isabel Pavez (1992 y 2009) sobre la institucionalización del urbanismo han sido centrales para el avance en el conocimiento, así como los de Alberto Gurovich (1996, 2010) y Jonás Figueroa (2010) sobre las propuestas de Kart Brünner, o los de Pavez sobre la temprana modernidad del urbanismo (2010) y Luis Muñoz Maluschka (2012), así como los de Fernando Pérez Oyarzún (1987), y Pedro Bannen, Fernando Pérez Oyarzún y Claudio Vásquez (2009) sobre la frustrada visita de Le Corbusier, que resultan fundamentales para comprender el desarrollo de las ideas urbanísticas durante el siglo XX. En el mismo encuadre se consideran los trabajos de Raposo sobre los organismos de desarrollo de la vivienda –CORVI (2001)– y del proyecto urbano CORMU (Raposo y Valencia, 2005) durante la segunda mitad del siglo XX.

En este campo con relativamente pocos trabajos, los paradigmas interpretativos tienen una fuerte permanencia, que en parte ha reiterado la aplicación de métodos y formas de la planificación y el diseño urbano en relación a los de la experiencia internacional, con poco énfasis en la diferencia entre modelos y realizaciones locales. La ciudad de Santiago ha sido el campo de investigación privilegiado para situar el desarrollo del instrumental planificador a nivel urbano (Bannen, 1995), con excepción de algunos trabajos sobre La Serena (Torrent, 2006), Viña del Mar (Cortés, 2010) y trabajos fragmentarios sobre Valparaíso y Concepción.

En el campo más específico de la historia de la arquitectura, la década del 90 propuso una tarea sistemática de investigación de la modernidad que tuvo lugar en sedes académicas, principalmente en el desarrollo de seminarios de investigación en la Universidad de Chile y en la Universidad Católica desde 1996, así como en las tesis de los programas de magister

y doctorado. Son varias las tesis recientes que han abierto nuevos frentes historiográficos y nuevos horizontes interpretativos. Ellas intentan superar los tópicos habituales de la interpretación de la cultura de la periferia, las tradicionales referencias a la llegada de la arquitectura moderna o a las formas de apropiación basadas en modelos internacionales de referencias, para centrarse en las condiciones de producción de la arquitectura moderna en sede local. Constituyen una serie de trabajos que muestra una mayor complejidad en la construcción de las narrativas históricas y una consideración multifocal, con enfoques alternativos y complementarios, que orienta una mayor riqueza en la consideración de la arquitectura moderna y la complejidad de su instalación y desarrollo. La revisión de casos de obras paradigmáticas como la Estación de Biología Marina de Montemar (Atria, 2008), el Hogar Parque Cousiño de la Defensa de la Raza (Vera, 2010), la Universidad Técnica del Estado (Jara, 2009) o la Unidad Vecinal Portales (Bonomo, 2009) ha propuesto una mayor trascendencia respecto de la obra para acercarse a las formas de pensar el diseño, las consideraciones programáticas, las relaciones con el paisaje o con la técnica, o la dimensión de la escala urbana.

Se ha hecho presente una mayor amplitud temática, y su inclusión en series conceptuales más específicas. Andrés Téllez y Cristóbal Molina (2009) han enfrentado la lectura tipológica de los edificios residenciales modernos construidos en Santiago; Claudio Galeno (2006) lo ha hecho con la construcción en Antofagasta; Leonel Pérez y Pablo Fuentes (2012), los conjuntos habitacionales en Concepción. Otra serie de trabajos relaciona arquitectura y construcción: Hugo Palmarola y Pedro Alonso (2010) han considerado los desarrollos tecnológicos de la prefabricación; Gonzalo Cerda (2005) la producción en madera; Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic (2011), el cambio de escala operado en arquitectura e ingeniería y los desafíos estructurales durante la década del 60.

Asimismo, se han inaugurado nuevas formas de exploración de fuentes específicas, considerando principalmente a las revistas de arquitectura por medio de las cuales puede leerse los sistemas de divulgación del conocimiento disciplinar, las formas de la organización gremial (Aguirre, 2004) consideradas como proyectos específicos (Mondragón y Téllez, 2006), como articuladores de vanguardia (Tellez y Torrent, 2010) o como construcción del discurso de la modernidad en el ámbito local (Mondragón, 2010).

Como se ha planteado, los grandes relatos aparecieron principalmente para contextualizar los desarrollos contemporáneos de la arquitectura chilena. Esta ha sido una intención explicativa con continuidad y persistencia en tiempo más reciente, principalmente para dar cuenta de la trascendencia que la arquitectura chilena ha tenido en el contexto internacional. Algunos están alineados con una intención explicativa más genérica (Sato, 2006), que propone una consideración más autónoma del desarrollo local de la arquitectura moderna, con la revisión de formación universitaria y el rol del debate disciplinar (Pérez Oyarzún, 2009), con un énfasis particular en la experiencia de la Universidad Católica de Valparaíso (Pérez de Arce y Pérez, 2003).

En un contexto explicativo similar, una reciente publicación recoge tres formas complementarias de interpretación de la experiencia de la arquitectura moderna. Por una parte, se revisa la dimensión de la arquitectura de la casa, central en el desarrollo disciplinar en Chile (Pérez Oyarzún, 2010), las concepciones materiales, las circunstancias locales y las posibilidades de producción como determinantes de una forma particular del proyectar (Pérez de Arce, 2010) y una aproximación a la cultura arquitectónica que pone las obras en relación con los desarrollos de la cultura del proyecto y de la cultura material en relación con el paisaje (Torrent, 2010).

La última década de producción muestra el trabajo de muchos autores y puede considerarse como un programa colectivo de investigación sobre la arquitectura moderna local, recurriendo fuertemente al estudio de casos, de arquitectos o de entornos urbanos. En este encuadre se consideran los trabajos publicados en las actas de los seminarios nacionales de DoCoMoMo Chile (2005, 2007, 2009), que proponen contribuciones tanto sobre el conocimiento mismo de los hechos como nuevas aproximaciones interpretativas, todavía diversas y desarticuladas.

La historiografía del último tiempo también se ha alimentado de los trabajos que han sido promovidos por otras disciplinas y que se sitúan en los bordes de la historiografía tradicional. El campo propio de la historia –considerada así a secas– ha tenido tradicionalmente una fuerte vertiente en la historia política. Tal como lo muestra Cristian Gazmuri (2009), la historiografía de la arquitectura había sido poco considerada. No obstante, la arquitectura y el urbanismo han ingresado como temas en las más recientes consideraciones de la historia del siglo XX (Correa et al., 2001), y particularmente en el contexto de las historias de la vida privada (Gazmuri y Sagredo, 2007). Por otra parte, desde los estudios geográficos, la interacción ha sido mayor, destacándose principalmente los trabajos de Rodrigo Hidalgo (1999, 2005, 2007) en torno a las formas de habitación de la primera mitad del siglo XX, así como en el campo de la vivienda social y la relación con la planificación urbana y algunos trabajos en relación a los fenómenos territoriales o al turismo o la vialidad (Booth, 2010). Se verifica la incursión de investigadores de otras disciplinas y con variedad de formaciones, en un campo que había tenido durante muchos años un predominio de arquitectos e historiadores de la arquitectura, que lo pone en relación a otros problemas y que permite una mayor amplitud de método y enfoque. Asimismo, alimenta las visiones que han estado más tradicionalmente atadas a la lectura del objeto arquitectónico o a la referencia de la teoría de la arquitectura. Son trabajos basados en la experiencia histórica de la vivienda (Hidalgo) o en las relaciones de la arquitectura con la salud y la educación (Ibarra, 2005).

La amplitud de enfoques y una mayor intencionalidad interpretativa sitúa el eje de la narrativa en un aspecto o problema, con un mayor predominio en la exploración de nuevas fuentes y nuevos sistemas de significación y una mayor atención al caso que a veces bordea la microhistoria. Ha promovido un campo mucho más disgregado de opciones, de mucha más difícil recomposición por el momento. Lecturas diversas colaboran en la ampliación del núcleo teórico de la arquitectura moderna, de las formas que asumió en situación local y del conjunto de obras que resultan fundamentales para entender las vicisitudes locales de esa arquitectura y la conformación paulatina de un mundo de relaciones con la geografía y el paisaje, pero también con la sociedad y sus demandas.

Desafíos historiográficos

Este decurso historiográfico muestra la existencia de algunas demandas positivas, así como la persistencia de enfoques, proponiendo algunos desafíos para la elaboración de una nueva historiografía más atenta a la diferencia que propone la consideración de la producción de arquitectura moderna en condición local.

Uno de los primeros desafíos radica en la revisión de la noción de “estilo”. Su persistencia ha sido notable como instrumental de clasificación, a la vez que ha mantenido una

concepción visiva del objeto arquitectónico como trasfondo ideológico fuertemente difundido y reiterado en la historiografía local. Uno de los puntos más enigmáticos es que, mientras el discurso orilla los ya tradicionales contenidos de la historia social del arte, los análisis de obras permanecen en la importancia de los estilemas y detalles con los que es posible caracterizar los edificios, clasificarlos o identificarlos por familiaridad. La historiografía del estilo formuló algunos de los conceptos clave que todavía permanecen en la profundidad de los saberes considerados a la hora de dar cuenta del desarrollo de la arquitectura del siglo XX. Muchos de los relatos propusieron lecturas reiterativas sobre obras localizadas en diferentes lugares e incluso obviaron diferencias temporales que parecen mínimas pero son sustanciales. La idea de una aproximación estilística ha fomentado la lectura de las influencias.

La conceptualización del desarrollo de la arquitectura moderna en Chile tuvo como eje historiográfico el concepto de "influencia" hasta bien entrada la década del 90. Es una noción francamente elusiva, poco aprehensible, que intenta encontrar en las obras locales la presencia de algunos criterios que aparecen en otras obras que están en otros lugares. En realidad, propone una imposibilidad de la interpretación y del intérprete, el historiador. Muestra la imposibilidad de hablar de la obra misma más allá de su lata descripción o de la frecuente y sistemática búsqueda de un referente explicativo que se encuentra más allá de las fronteras, donde estaría el modelo original o la obra objeto de copia; esto muestra probablemente la cultura del historiador pero deja en blanco el trabajo de interpretación historiográfica cuando la capacidad explicativa debiera desplegarse en cómo y por qué la obra está donde está, cuál fue su circunstancia proyectual, material o productiva, e incluso social, cuáles fueron sus alternativas, o finalmente las vicisitudes de su configuración. Es una noción no solo poco rigurosa sino que reduce el posible aporte disciplinar, teórico o fáctico que la obra o el autor propusieron en cada momento de la historia. La erradicación de la noción de "influencia" parece ser el segundo desafío.

Una de las funciones que ha cumplido la noción de "influencia" ha sido la de sostener la secuencia de desarrollo de la arquitectura local en relación a la secuencia de la historiografía de la arquitectura moderna a nivel internacional. Y aquí parece radicar el tercer desafío. La lectura positiva de un recorrido constante y progresivo propone la continuidad como eje de los discursos, como si la arquitectura fuera un hecho evolutivo, exenta de los cambios que tiene en tanto obra cultural. Naturaliza así la secuencia y desprecia la vicisitud, como si no hubiera problemas frente a los cuales tomar partido en cada momento de la historia: problemas disciplinares y culturales que establecieron el campo profesional y de producción en el que los arquitectos debieron proponer y construir.

Otra de las funciones de la noción de "influencia" ha sido la preocupación por el origen de las ideas de la arquitectura. La constante necesidad de determinar un momento de llegada de la arquitectura moderna, quiénes fueron los portadores y cómo se radicaron en esta sede periférica, ha sido una de las preocupaciones centrales del discurso. La atención puesta sobre la singularidad del origen de la obra de arquitectura ha provocado la constante referencia a modelos paradigmáticos de la arquitectura moderna y así ratifica una constatación inicial que devalúa la experiencia local y propone la carencia de originalidad. La noción posestructuralista de la apropiación ha mantenido la preocupación sobre el origen y la originalidad. El cuarto desafío radica entonces en la superación de la localidad como un problema de reproducción para enfrentarlo como un problema en sí mismo, capaz de dar sentido a la cultura arquitectónica chilena. La reiteración de estas ideas revela el predominio de la carencia de método, a

la vez que sitúa en un valor relativo a las fuentes para el trabajo histórico, las cuales han sido visitadas con frecuencia. El desprendimiento de la lectura interpretativa de tradición moderna y una mayor capitalización del análisis crítico de casos y fuentes podrían colaborar en enfrentar este desafío.

La intención inicial de la historiografía local presentaba la necesidad de una mayor preparación y su decurso mostró una directa vinculación con la práctica profesional. Una mayor profesionalización de la historia podría redundar en una mayor consideración crítica y un mayor aporte teórico. Los últimos desarrollos han enfrentado estos problemas, diversificando fuentes y paradigmas interpretativos, pero con una dispersión en trabajos fragmentarios que se corresponden con una narrativa comprensiva que todavía no ha sido elaborada. La incipiente formación de una tradición de estudios sobre la arquitectura moderna en Chile augura un momento prolífico con nuevos enfoques, de mayor interacción con otras vertientes de la historia y las ciencias sociales, de mayor escurpulosidad en las fuentes, de mayor síntesis en la interpretación y de adopción de esquemas historiográficos más críticos.⁶

NOTAS

- 1 Este trabajo ha sido realizado como parte del Proyecto Fondecyt N°1110494: "Experiencias urbanas, transformaciones, planes y proyectos: Representaciones en las publicaciones periódicas. Chile, 1930-1960", del cual el autor es investigador responsable.
- 2 Como se verá, el desarrollo de la historia del urbanismo es todavía breve y particularmente poco desarrollado para el urbanismo moderno.
- 3 No se aborda el campo más específico de la historia urbana porque connota diferencias de método y por haber tenido un desarrollo más propio de las narrativas históricas, con menor protagonismo de las obras o los proyectos, y de la intencionalidad que marca a las disciplinas proyectuales.
- 4 El libro *Space, Time & Architecture: the growth of a new tradition*, de Giedion (1941) se había publicado solo seis años antes y no tenía al momento traducción al castellano.
- 5 Cáceres fechó su trabajo el 21 de abril de 1974 en la cárcel de Concepción. El texto tuvo una edición artesanal que se difundió de manera bastante amplia, principalmente por reproducción fotocopiada, hasta su publicación definitiva con la edición revisada por Pablo Fuentes en 2007.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- AA.VV. (1980). *Catálogo de investigaciones inéditas. Patrimonio Arquitectónico y Urbano 1950-1980*. 30 años de la Cátedra de Seminario de Historia de la Arquitectura. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- ----- (1988). *Rodolfo Oyarzún Ph., Arquitecto*. Concepción, Chile: Facultad de Arquitectura y Construcción, Universidad del Bío-Bío.
- Aguirre, M. (2004). *La arquitectura moderna en Chile: el cambio de la arquitectura en la primera mitad del siglo XX. El rol de la organización gremial de los arquitectos (1907-1942) y el papel de las revistas de arquitectura (1913-1941)*. (Tesis doctoral inédita). Madrid, España: Universidad Politécnica de Madrid.
- Aguirre Silva, J. (1987). El terremoto de Chillán y Le Corbusier. *ARS N°8/9*, 65-67.
- Anguita, P. et al. (1980). *Casas de Chiloé*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- *Arquitectura y Construcción N°1*. (1945). ¿Qué es la arquitectura moderna?. (pp. 28-37).
- Atria, M. (2008). *La permanencia del paisaje como fundamento en la Estación de Biología Marina de Montemar*. (Tesis de maestría inédita). Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bannen, P. (1995). *Santiago de Chile: quince escritos y cien imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- Bannen, P., Pérez, F. y Vásquez, C. (2009). Alternativas del frustrado viaje de Le Corbusier a Chile en 1939. En H. Torrent y J. Ferrada (Eds.), *Patrimonio Moderno y Ciudad: Actas 3er Seminario Nacional Docomomo Chile*.

- Valparaíso, Chile: Docomomo Chile - Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- BCA. (1948). Cuatro grandes arquitectos. *Boletín del Colegio de Arquitectos N°13*, 122-125.
 - Benavides, A. (1930). *La arquitectura a través de la historia*. Santiago de Chile, Chile: Establecimientos gráficos Balcells & Co.
 - ----- (1941). *La arquitectura en el virreinato del Perú y en la Capitanía General de Chile*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Ercilla.
 - Benavides Courtois, J. et. al. (1981). *Casas patronales: conjuntos arquitectónicos rurales*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
 - Bonomo, U. (2009). *Las dimensiones de la vivienda moderna: la Unidad Vecinal Portales y la producción de viviendas económicas en Chile, 1948-1970*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - Booth, R. (2010). *Automóviles y carreteras: movilidad, modernización y transformación territorial en Chile, 1913-1931*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - Boza, C. y Duval, H. (1982). *Inventario de una arquitectura anónima*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Lord Cochrane.
 - Boza, C., Castedo, L. y Duval, H. (1983). *Santiago, estilos y ornamento*. Santiago de Chile, Chile: Montt Palumbo.
 - Boza, C. y Trebbi del Trevigiano, R. (1986). *Balnearios tradicionales de Chile: su arquitectura*. Santiago de Chile, Chile: Montt Palumbo.
 - Boza, C. (1990). *Sergio Larraín García Moreno: La vanguardia como propósito*. Bogotá, Colombia: Escala.
 - Braun Menéndez, R. (1962). *Bresciani, Valdés Castillo, Huidobro*. Buenos Aires, Argentina: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
 - Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México DF, México: Gustavo Gili.
 - Cáceres, O. (1968). 50 años de arquitectura en Concepción. *AUCA N°13*, 31.
 - ----- ([1974] 2007). *La arquitectura de Chile independiente*. Concepción, Chile: Ediciones Universidad Bio-Bio.
 - Castedo, L. (1970). *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana: desde la época precolombina hasta hoy*. Santiago de Chile, Chile: Pomaire.
 - Castillo, F. (1987). Le Corbusier: su influencia en nuestra generación. *ARS N°8/9*, 71-72.
 - Cerda, A. (1990). *El surgimiento de la arquitectura moderna en Chillán: después del terremoto de 1939*. Chillán, Chile: Universidad del Bio-Bio y Campus Chillán.
 - Cerda, G. (1983). Arquitectura moderna en Chillán. *Revista Arquitecturas del Sur N°1*.
 - Cerda, G. et. al. (2005). Arquitectura moderna en madera en el sur de Chile: 1930-1970. *Revista Arquitecturas del Sur N°30*, 2-40.
 - CEA. (1953). *Arquitectura contemporánea. Policopiado*. Santiago de Chile, Chile: Centro de Estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.
 - Cortés, M. (2010). *El balneario y la conquista formalizada del borde costero: continuidades y fragmentos en Viña del Mar, 1928-1963*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. y Vicuña, M. (2001). *Historia del siglo XX chileno*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Sudamericana.
 - Curtis, N. (1946) Teorías recientes de composición y su aplicación. *Boletín del Colegio de Arquitectos N°11*, 23-56.
 - Dávila, R. (1927). *De nuestra arquitectura del pasado: "La portada"*. Santiago de Chile, Chile: Impr. Universo.
 - ----- (1978). Arquitectura en Chile. (Conferencia en la Universidad de Chile - 1958). En O. Ortega y S. Pirotte (Eds.), *Apuntes sobre arquitectura colonial chilena de Roberto Dávila*. (p.19). Santiago de Chile, Chile: Departamento de Diseño Arquitectónico, Universidad de Chile.
 - De la Cruz, R. (1989). Cooperativa eléctrica de Chillán: Lectura crítica. *ARQ N°13*, 27-33.
 - De Ramón, R. (1969). Arquitectura tradicional del "Chile viejo". *Revista Aisthesis N°4*, 53-74.
 - Delafon, G. (1951). Le Corbusier y el CIAM levantan un Shangri-la ciudadano en la India. *Revista Pro-Arte* 138, 11.
 - Docomomo Chile. (2005). Patrimonio moderno. Actas 1^{er} Seminario DOCOMOMO Chile. Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
 - ----- (2007). Desafíos del patrimonio moderno. Actas 2^{do} Seminario DOCOMOMO Chile. Antofagasta, Chile: Universidad Católica del Norte.
 - ----- (2009). Patrimonio moderno y ciudad. Actas 3^{er} Seminario DOCOMOMO Chile. Valparaíso, Chile: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
 - Duhart, E. (1947). Walter Gropius y el Bauhaus. *Plinto N°1*, 2-4.
 - Eliash, H. y Moreno, M. (1985). *Arquitectura moderna en Chile, 1930-1960: Testimonio, reflexiones*. Santiago de Chile, Chile: Cuadernos Luxalon.
 - ----- (1986). Jorge Aguirre y la materialización de la arquitectura moderna en Chile. *ARQ N°11*, 35-38.
 - ----- (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile, 1925-1965: Una realidad múltiple*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
 - Eliash, H. (1983). La arquitectura de Fernando Castillo. *Revista C.A. N°36*, 4-12.
 - Fernández Cox, C. (1990). *Arquitectura y modernidad apropiada: tres aproximaciones y un intento*. Santiago de Chile, Chile: Taller América.

- Figueroa, J. (2010). Abrir, situar, fluir: la entidad urbanística de K.H. Brünner. En AA.VV, *Karl Brünner desde el BicentenarioK*. (pp. 58-70). Santiago: FAU, Universidad de Chile.
- Fuentes, P. (2009). *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile, 1894-1929*. Concepción, Chile: Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Galeno, Claudio. (2006). Edificios colectivos para obreros: La Caja del Seguro Obrero Obligatorio y la arquitectura social de Luciano Kluczewski en Antofagasta, Chile. *Cuadernos de arquitectura Habitar el Norte N°10*, 23-28.
- Garcés Feliú, E. (1988). *Las ciudades del salitre: un estudio de las oficinas salitreras en la Región de Antofagasta*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria, Universidad del Norte.
- ----- (1989). Las ciudades del salitre. *ARQ N°13*, 2-13.
- ----- (1999). *Las ciudades del salitre: un estudio de las oficinas salitreras en la Región de Antofagasta*. Santiago de Chile, Chile: Orígenes.
- ----- (2007). *Las ciudades del cobre: Sewell, Chuquicamata, Potrerillos, El Salvador, San Lorenzo, Pabellón del Inca, Los Pelambre*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.-
- Gazmuri, C. (2009). *La historiografía chilena, 1842-1970. Tomo II (1920-1970)*. Santiago de Chile, Chile: Taurus Aguilar Chilena de Ediciones.
- Gazmuri, C. y Sagredo, R. (2007). *Historia de la vida privada en Chile. Tomo III (Chile contemporáneo - 1925 a nuestros días)*. Santiago de Chile, Chile: Taurus.
- Gross, P., Irarrázaval, R. y San Martín, R. (1964). *Arquitectura tradicional en el Valle Central de Chile*. (Tesis de grado inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gross, P. y Vial, E. (1988). *El Monasterio Benedictino de las Condes: una obra de arquitectura patrimonial*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gross, P. (1989). Un acercamiento a los planes de transformación de Santiago de Chile (1875-1985). En J. Hardoy y R. Morse (Eds.), *Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana*. Buenos Aires, Argentina: ILED, Grupo Editor Latinoamericano.
- Guarda, G. (1969). *Arquitectura rural en el Valle Central de Chile*. Santiago de Chile, Chile: Instituto de Historia, Universidad Católica de Chile.
- ----- (1971). *Construcción tradicional de madera en el sur de Chile*. Buenos Aires, Argentina.
- ----- (1980). *Conjuntos urbanos histórico arquitectónicos: Valdivia, siglos XVIII-XIX*. Santiago de Chile, Chile: Nueva Universidad.
- ----- (1981). *Provincia de Osorno: arquitectura en madera, 1850-1928*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ----- (1983). *Iglesias de madera: Cautín-Llanquihue, 1850-1919*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ----- (1984). *Iglesias de Chiloé*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ----- (1986). *Capillas del Valle de Elqui*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ----- (1988). *Colchagua: arquitectura tradicional*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- ----- (1990). *Flandes indiano: las fortificaciones del Reino de Chile, 1541-1826*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gurovich, A. (1996). La venida de Karl Brunner en gloria y majestad. *Revista De Arquitectura N°8*, 8-13.
- ----- (2010). 150 años y 50 imágenes en torno a la realización del Barrio Cívico de Santiago de Chile, 1846-1996. En AA.VV., *Karl Brünner desde el Bicentenario*. (pp. 28-57). Santiago de Chile, Chile: FAU, Universidad de Chile.
- Guzmán, E. (1939). Unidad, espacio y tiempo en arquitectura. *Urbanismo y Arquitectura N°2 (05)*, 128-235.
- Hidalgo, R. y Sánchez, R. (2007). Del conventillo a la vivienda: Casas soñadas, poblaciones odiadas. En C. Gazmuri y R. Sagredo (Eds.), *Historia de la vida privada en Chile*. (pp. 49-83). Santiago de Chile, Chile: Taurus.
- Hidalgo, R. (1999). Continuidad y cambio en un siglo de vivienda social en Chile (1892-1998): Reflexiones a partir del caso de la ciudad de Santiago. *Revista de Geografía Norte Grande N°26*, 69-77.
- ----- (2005). La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX. *Revista Eure N°939*, Vol. XXXI, 108-112.
- Hudnut, J. (1957). Le Corbusier da nueva estructura a la India. *Pomaire* 8, 13.
- Ibarra, M. (2005). *Urban transformations and cultural debate: Santiago de Chile, 1887-1937*. (Tesis doctoral inédita). Cambridge, Reino Unido: Faculty of Architecture and History of Art, University of Cambridge.
- Irarrázaval, R. (1967). *La casa patronal*. Santiago de Chile, Chile.
- Jara, C. (2009). *Innovaciones tecnológicas en la construcción del espacio moderno: el proyecto de BVCH para la Universidad Técnica del Estado, 1957-1967*. (Tesis de maestría inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Jünemann, A. (1996). *Jorge Aguirre Silva: un arquitecto del Movimiento Moderno en Chile*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- Kopp, A. (1954). Sobre los problemas de la arquitectura moderna. En *Nueva Visión, publicación del Círculo de Estudiantes Comunistas*. Santiago de Chile, Chile: Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile.

- Larrain García Moreno, S. (1977). Del Oberpaur a los dos caracoles. *Revista CA N°18*, 9-11.
- Márquez de la Plata, R. (1979). Estudio sobre patrimonio cultural de Coquimbo y La Serena. Santiago de Chile, Chile: División Técnica de Estudio y Fomento Habitacional, Ministerio de Vivienda y Urbanismo.
- Miranda Rioja, C. y Undurraga Gómez, P. (1977). *Juan Martínez Gutiérrez*. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Méndez, R. (1970). La arquitectura en Chile: Arquitectura chilena contemporánea. *Hogar y arquitectura: revista bimestral de la obra sindical del hogar N°5*, 12-20.
- Moholy-Nagy, S. (1957). Un gran exponente del Bauhaus. *Pomaire 7*.
- Mondragón, H. y Téllez, A. (2006). *Arquitectura y Construcción: Chile, 1945 - 1950. Una revista de arquitectura moderna*. Santiago de Chile, Chile: Universidad Central de Chile, LOM ediciones.
- Mondragón, H. (2010). *El discurso de la arquitectura moderna: Chile, 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas*. (Tesis doctoral inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Montandón, R. (1950). *Apuntes sobre el Pukara de Lasana*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Universitaria.
- ----- (1952). *Chile: monumentos históricos y arqueológicos*. México DF, México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia.
- Montealegre, A. (1994). *Emilio Duhart, arquitecto*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- Montecinos, H. et al. (1981). *Arquitectura tradicional de Osorno y La Unión*. Santiago de Chile, Chile: Dpto. de Historia de la Arquitectura, Universidad de Chile.
- ----- (1985). *Iglesias de Chiloé: agenda*. Santiago de Chile, Chile: Impr. Salesianos.
- ----- (1995). *Las iglesias misionales de Chiloé*. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Morales, J. (1966). *Arquitectónica: sobre la idea y el sentido de la Arquitectura*. Santiago de Chile, Chile: Universidad de Chile.
- Moreno, M. (1977). *Imagen, modelo y tipo en la arquitectura moderna: Santiago de Chile, 1930-1960*. (Trabajo de seminario de inédito). Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Munizaga, G. (1980). Cronología sobre urbanismo y diseño urbano en Chile, 1870-1970. *EURE N°18*, Vol. VI, 69-90.
- Muñoz, M. (1985). *Premios nacionales de arquitectura, 1969-1985*. Concepción, Chile: Facultad de Arquitectura y Construcción, Universidad del Bío-Bío.
- ----- (Comp.). (2000). *Premios nacionales de arquitectura, Chile*. Concepción, Chile: Dpto. de Diseño y Teoría de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Construcción y Diseño, Universidad del Bío-Bío.
- Núñez, P. (1984). La antigua aldea de San Lorenzo de Tarapacá, norte de Chile. *Chungará N°13*. Arica, Chile: Universidad de Tarapacá.
- Ortega, O. (1991). Roberto Dávila Carson: hacia una arquitectura propia. *Revista De Arquitectura N°2*, 6-9.
- Palmarola, H. y Alonso, P. (2010). Historia de un panel: el sistema KPD y la política del ensamblaje. En P. Mardones (Ed.), *Catálogo de la Bienal de Arquitectura de Santiago*. (pp. 66-79). Santiago de Chile, Chile: Colegio de Arquitectos.
- Palmer, M. (1970). *50 años de arquitectura metálica en Chile, 1863-1913*. Santiago de Chile, Chile: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- ----- (1971). *50 años de arquitectura metálica en Chile, 1920-1970*. Santiago de Chile, Chile: Dpto. de Diseño Arquitectónico y Ambiental, Universidad de Chile.
- ----- (1985). La comuna de Providencia y la ciudad jardín. *ARQ N°10*, 2-9.
- ----- (1984). *La comuna de Providencia y la ciudad jardín: un estudio de los inicios del modelo de crecimiento actual de la ciudad de Santiago*. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ----- (1987). *La ciudad jardín como modelo de crecimiento urbano: Santiago, 1935-1960*. Santiago de Chile, Chile: Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Pavez, M. ([1992] 2009). *La institución del urbanismo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, 1928-1988*. Santiago de Chile, Chile: Departamento de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile.
- ----- (2010). Temprana modernidad del Urbanismo en Santiago de Chile: interacciones entre Jacques Lambert, Karl Brünner, Luis Muñoz y Roberto Humeres, más allá de Le Corbusier. En AA.VV., *Karl Brünner desde el Bicentenario*. (pp. 12-25). Santiago de Chile, Chile: FAU, Universidad de Chile.
- ----- (2012). *Arquitecto Luis Muñoz Maluschka: Planificador territorial en Chile*. Santiago de Chile, Chile: Departamento de Urbanismo, FAU, Universidad de Chile.
- Pereira Salas, E. (1965). *Historia del arte en el reino de Chile*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Universidad de Chile y Compañía Impresora Argentina.
- ----- (1954). La Iglesia y el Convento Mayor de San Francisco. *Cuadernos del Consejo de Monumentos Nacionales N° 4*.
- ----- (1956). La Arquitectura chilena en el siglo XIX. *Anales de la Universidad de Chile N°102. Universidad de Chile, Serie Verde: Historia N°2*.

- Pérez, L. y Fuentes, P. (2012). *Concepción: barrios que construyeron la ciudad moderna*. Concepción, Chile: Trama impresores S.A.
- Pérez de Arce, R. y Pérez, F. (2003). *Escuela de Valparaíso: grupo ciudad abierta*. Santiago de Chile, Chile: Editorial Contrapunto.
- Pérez de Arce, R. (2010). Material circumstances: the project and its construction. En F. Pérez Oyarzún, R. Pérez de Arce, y H. Torrent (Eds.), *Chilean Modern Architecture since 1950*. (pp. 45-90). Texas, EE.UU: Texas A & M University Press.
- Pérez Oyarzún, F., Pérez de Arce, R. y Torrent, H. (2010). *Chilean Modern Architecture since 1950*. Texas, EE.UU: Texas A & M University Press.
- Pérez Oyarzún, F. (1987). *Le Corbusier y Suramérica: precisiones en torno a un viaje, unos proyectos y algo más*. Santiago de Chile, Chile: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ----- (2006). *Bresciani Valdés Castillo Huidobro*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- ----- (2009). Arquitectura, cultura y práctica profesional en Chile, 1930-1970. En J. Liernur (Comp.), *Portales del laberinto: arquitectura y ciudad en Chile 1977-2009*. (pp. 59-121). Santiago de Chile, Chile: Ediciones UNAB - Co-op.
- ----- (2010). Theory and practice of domestic space between 1950 and 2000. En F. Pérez Oyarzún, R. Pérez de Arce y H. Torrent (Eds.), *Chilean Modern Architecture since 1950*. (pp. 1-44). Texas, EE.UU: Texas A & M University Press.
- Pizzi, M. (1989). El revival griego en la Arquitectura de Iquique. *Revista de Arquitectura N° 1*.
- Plaut, J. y Sarovic, M. (2011). Entre el imaginar y el hacer: Arquitectura e Ingeniería en Chile. *Tracce N°2*, 6-61.
- *Pomaire N°8* (1957). Los 4 grandes viejos de la arquitectura nueva.
- Poscher, J. (1945). Walter Gropius. *Boletín del Colegio de Arquitectos*. (pp. 9-18).
- Prager, O. (1977). Oscar Prager. *Revista CA N°19*. (pp. 5-6).
- Ráfols, J. (1945). Arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX. *Boletín del Colegio de Arquitectos*, 19-28.
- Raposo, A., Valencia, M. y Raposo, G. (2005). *La interpretación de la obra arquitectónica y proyecciones de la política en el espacio habitacional urbano: memorias e historia de las realizaciones habitacionales de la Corporación de Mejoramiento Urbano*. Santiago, 1966-1976. Santiago de Chile, Chile: Universidad Central de Chile.
- Raposo, A. (2001). *Espacio urbano e ideología: El paradigma de la Corporación de Vivienda en la arquitectura habitacional chilena, 1953-1976*. Santiago de Chile, Chile: Centro de Estudios de la Vivienda, Universidad Central.
- Raymond, A. (1945). Hacia el Verdadero Modernismo. *Boletín del Colegio de Arquitectos*, 65-66.
- Rodríguez Villegas, H. (1974). *Reconocimiento de casas patronales en las provincias de Cautín, Valdivia, Osorno y Llanquihue*. Santiago de Chile, Chile: Escuela de Arquitectura y Diseño, Universidad Católica de Chile.
- Rodríguez, L. (1988). Arquitectura Universitaria en Chile. *Revista C.A. N°23*, 9-10.
- ----- (1988). Arquitectura Religiosa en Chile. *Revista C.A. N°53*, 25-32.
- ----- (1994). *Mario Pérez de Arce Lavín: La permanencia de la arquitectura moderna en Chile*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- Rosas, J. y Pérez, F. (2002). Cities within the city: urban and architectural transfers in Santiago de Chile, 1840-1940. En A. Almandoz (Ed.), *Planning Latin American Capital Cities, 1850-1950*. Londres, Reino Unido y Nueva York, EE.UU: Routledge.
- Rosas, J. (1987). Santiago: centro fundacional en el siglo XX. *ARQ N°12*, 2-15.
- ----- (1986). *Manzana y tipo edificatorio en transformación: el centro de Santiago y las constantes de la ciudad hispanoamericana*. (Tesis doctoral inédita). Barcelona, España: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona.
- Sato, A. (2006). At the end of the world. *A+U N°430*, 6-7.
- Salinas, I. (1980). Eugenio Joannon Crozier. *AUCA N°40*, 51-54.
- ----- (1981). Alberto Siegel Lübbe. *AUCA N°42*, 58-62.
- ----- (1981). Ricardo Brown. *AUCA N°43*, 60-65.
- ----- (1982). Manuel Cifuentes. *AUCA N°45*, 39-42.
- Secchi, E. (1941). *Arquitectura en Santiago: siglo XVII a siglo XIX*. Santiago de Chile, Chile: Comisión del IV Centenario de la Ciudad.
- ----- (1952). *La casa chilena hasta el siglo XIX*. Santiago de Chile, Chile: Imp. Universitaria Valenzuela Basterrica.
- Strabucchi, W. (Ed.). (1994). *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones ARQ.
- Subercaseaux, J. (1954). Se hace realidad en la India la más bella aventura arquitectónica de nuestro tiempo. *Revista Pro-Arte N°168*, 5.
- Téllez, A. y Molina, C. (2009). *Residencias modernas: Habitar colectivo en el centro de Santiago, 1930-1970*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Téllez, A. y Torrent, H. (2009). Publicaciones de periferia: en los márgenes de la vanguardia. *Revista 180 N°24*, 50-55.

- Torrent, H. (2006). *Ciudad temática: Arquitectura y urbanismo del Plan Serena*. (Tesis doctoral inédita). Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario.
- ----- (2010). Abstraction and tectonics in Chilean architecture since 1950. En F. Pérez Oyarzún, R. Pérez de Arce y H. Torrent (Eds.), *Chilean Modern Architecture since 1950*. (pp. 91-155). Texas, EE.UU: Texas A & M University Press.
- Trebbi del Trevigiano, R. (1980). *Desarrollo y tipología de los conjuntos rurales en la zona central de Chile: siglos XVI-XIX*. Santiago de Chile, Chile: Nueva Universidad.
- *Urbanismo y Arquitectura N°1*. (1936). Precursores de la Arquitectura Moderna. (pp. 1-6).
- Vera, M. (2010). *Futuros para un pasado reciente: estrategias de intervención sobre el patrimonio moderno en el edificio Defensa de la Raza Hogar Modelo - Parque Cousiño*. (Tesis de maestría inédita). Santiago de Chile, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Waisberg, M., Jiménez, C. y Escalante, G. (1980). *El patrimonio arquitectónico religioso de Valparaíso*. Valparaíso, Chile: Dpto. de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- ----- (1983). Arquitectura religiosa en Valparaíso. *Revista C.A. N°35*, 40-41.
- Waisberg, M. (1962). *La clase de arquitectura y la sección de bellas artes: en torno al centenario de la creación de la sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile, 1858-1958*. Santiago de Chile, Chile: Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura.
- ----- (1978). *En torno a la historia de la arquitectura chilena*. Valparaíso, Chile: Universidad de Chile.
- ----- (1988). *La vivienda de fines del siglo XIX en Valparaíso: casas de Playa Ancha*. Santiago de Chile, Chile: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.
- ----- (1992). *La arquitectura religiosa de Valparaíso, siglo XVI - siglo XIX*. Santiago de Chile, Chile: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.
- Wiener, P. (1956). La arquitectura de Richard Neutra. *Pomaire N°1*, 6.
- Wright, F. ([1954] 1967). Frank Lloyd Wright expone sus 60 años de arquitectura orgánica. *Revista Pro-Arte*, 8.
- ----- (1958). Las nueve palabras de la arquitectura orgánica. *Pomaire Agosto-Septiembre*, 12.
- ----- (1959). Frank Lloyd Wright luchó 60 años para unir la arquitectura a la naturaleza. *Pomaire, Marzo-Abril*, 2-16.

Horacio Torrent

Nacido en Argentina en 1959, es Doctor de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina (2006), Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001) y Arquitecto de la Universidad Nacional de Rosario (1985). Miembro fundador y Presidente de DoCoMoMo Chile. Investigador responsable de Fondecyt 1110494. Profesor Titular, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile
Avda. El Comendador 1916, Santiago, Chile

htorrent@puc.cl

LA CRÍTICA ARQUITECTÓNICA PERUANA EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XX

Enrique Bonilla Di Tolla *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (77-94) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 30 de enero de 2012 - Aceptado: 14 de mayo de 2012.

■ ■ ■ La crisis de la modernidad y la aparición de la posmodernidad produjeron una cierta necesidad de recuperar la crítica y la teoría como un ejercicio que permitiera encontrar caminos alternativos. En ese aspecto, es bastante notable la participación de destacados arquitectos latinoamericanos que contribuyeron con el aporte de reflexiones a perfilar una actitud frente a la crisis y una recuperación de la identidad de la arquitectura de la región.

Este artículo busca recuperar textos críticos escritos por arquitectos peruanos en las tres décadas finales del siglo XX, la mayor parte en revistas no necesariamente especializadas y en libros o partes de libros de corta circulación, que participan y aportan también en esta reflexión sobre la arquitectura y su pasado, presente y futuro.

PALABRAS CLAVE: Modernidad. Posmodernidad. Crítica. Teoría. Identidad. Arquitectos peruanos.

■ ■ ■ **PERUVIAN ARCHITECTURE CRITIQUE IN THE LAST THIRD OF THE 20th CENTURY.** The crisis of modernity and the emergence of postmodernity produced a certain need to recover the criticism and theory as an exercise to find alternative paths. In that regard, the participation of prominent Latinamerican architects, who contributed with reflection and outlined alternative approaches to the crisis and recovery of the identity of the architecture of the region was quite remarkable.

The article seeks to recover critical texts written by Peruvian architects in the final three decades of the 20th century. Not necessarily published in specialized magazines or books or part of books of short circulation, these texts participate in this reflection on architecture and its past, present and future.

KEY WORDS: Modernity. Postmodernity. Critique. Theory. Identity. Peruvian architects.

* Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma, Lima

El último tercio del siglo XX fue bastante prolífico en lo que respecta a la elaboración de teorías de la arquitectura por parte de arquitectos latinoamericanos. Aprovechando la crisis de la modernidad y/o el advenimiento de la posmodernidad, una corriente reflexiva recorrió el continente y se produjo una gran cantidad de artículos y libros de historia, teoría y crítica, como probablemente no había sucedido antes en la historia de la arquitectura latinoamericana. Nombres como los de Marina Waisman, Roberto Fernández, Ramón Gutiérrez (Argentina), Ruth Verde Zein (Brasil), Alberto Saldarriaga y Silvia Arango (Colombia), Roberto Segre (Cuba), Christian Fernández Cox y Enrique Browne (Chile), Antonio Toca y Rafael López Rangel (México), entre otros, son nombres que aportaron en forma sustantiva en la construcción de una reflexión a partir de las realidades de cada uno de los países de la región e incluso sobre la región misma.

En este contexto, el aporte peruano al pensamiento crítico latinoamericano tiene también algunos exponentes importantes. Destacan en este aspecto autores como Wiley Ludeña¹ quien a partir de su tesis de grado titulada "Lo arquitectónico como realidad y noción concreta: Aproximaciones a una teoría general de la arquitectura", se interesará por recuperar los aportes teóricos de los arquitectos peruanos a lo largo del siglo XX.

En el libro *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX: Teoría, crítica e historia* (Ludeña, 1997), se ocupa de un aspecto poco tratado en el Perú: el de la Historia de las ideas. Este texto está estructurado en tres capítulos: "Historia del Pensamiento Arquitectónico Peruano Contemporáneo", "Historiografía y periodificación de la historia urbana republicana de Lima" y "La crítica arquitectónica en el Perú, una tradición ausente".

A mi juicio, la parte más importante de este libro la constituye indudablemente la "Historia del Pensamiento Arquitectónico Contemporáneo", pues gracias a Ludeña podemos realizar un recorrido por los pocos y poco difundidos textos de teoría de la arquitectura escritos en el Perú tales como "Lecciones de arquitectura", de Teodoro Elmore (1870), "Teoría de la arquitectura", de Ricardo Malachowsky (1910) y "Nociones y elementos de la arquitectura", de Héctor Velarde (1933), todos ellos enmarcados en una tradición academicista. Continuará su recorrido revisando el texto "Lo bello en el arte, la arquitectura" (1932) de Alejandro O. Deustua, quien a pesar de no ser arquitecto –era más bien un hombre de filosofía y letras– "... hace que posea una singular importancia por su agudeza y profundidad filosófica" (Ludeña, 1991:40). Los puntos que toca Deustua en su texto son los de la estética y la naturaleza del arte, contribución filosófica y espiritualista del pensamiento peruano, además del análisis de los "géneros y estilos" arquitectónicos, como también de la idea futurista del "Nuevo Estilo" citados por Fischer, Lurçat y Le Corbusier, entre otros, esto en el principio inicial, por el momento histórico de la Arquitectura Moderna. Deustua dice que "la armonía perfecta no emana del sujeto-objeto sino del alma que se abstrae en la contemplación del arte" (Ludeña, 1991:41-42).

Otro texto citado por Ludeña, es "Espacio en el tiempo", de Luis Miró Quesada (1945). Este texto será la base teórica de la Agrupación Espacio, de la cual Miró Quesada formó parte importante y que introdujo la "modernidad arquitectónica en el Perú".

"Espacio en el tiempo" está estructurado en dos partes. La primera es la del "conocimiento" de la arquitectura, de la historia y de los aspectos socio-culturales, como también de los aspectos "constructivos" para la realización de la obra. En la segunda parte, los aspectos como la "estética arquitectónica" y la "composición" son tratados desde la perspectiva moderna, de la que Miró Quesada se nutre siguiendo las teorías de la "simpatía simbólica" y

la “pura visualidad” al referirse a Hegel y a Kant en la composición estética como hechos que tienen una finalidad sin fin (Ludeña, 1997:47).

Además de los citados, otras referencias señalan a otros autores tales como Emilio Harth-Terré con su “Formas estéticas” (1965-1976) y Carlos Maldonado con sus “Secuencias de la estética y la función en la arquitectura” (1969).

Todos los autores mencionados pertenecen, según Ludeña, a un primer momento de la teoría de la arquitectura, que comprende un larguísimo periodo que va desde 1876 a 1960 y al que denomina “vigencia de la conciencia arquitectural idealista en el marco de la conciencia oligárquica”.

Un segundo periodo de la teoría de la arquitectura en el Perú lo constituye, siempre según Ludeña, el breve espacio que va desde el año 1960 a 1980, al que él denomina: “vigencia de las tendencias socialistas y formación de una conciencia arquitectural”. Este periodo “coincide con un proceso histórico de cuestionamiento de la sociedad peruana y, por ende, con un esfuerzo general de reinterpretar globalmente la existencia del Perú” (Ludeña, 1997:56).

Aquí se deslizan algunos textos, que más bien son breves artículos², tales como “Arquitectura y sociedad”, de Javier Sota (1968), “Producción arquitectónica y ejercicio profesional”, de Julio Llosa (1978), “Arquitectura y análisis histórico”, de Raúl Quiñones (1979) y “Arquitectura peruana: conciencia y realidad”, de Jorge Burga (1979). Otros autores mencionados sin indicar textos son Jorge Ruiz de Somocurcio, Luis Rodríguez Cobos y Carlos Acevedo. Todos ellos, incluyendo los propios textos de Ludeña, tendrán en común el constituir interpretaciones marxistas de la arquitectura en el Perú.

A juicio del autor,

La puesta marxista de la arquitectura en el Perú resulta virtualmente parcial. Más allá del lenguaje de los manifiestos, los esfuerzos emprendidos no han podido rebasar los márgenes de una interpretación simplista, mecánica y distorsionada no solo de los fundamentos del marxismo sino también de aquellos factores constitutivos del fenómeno arquitectural. A diferencia de los logros en el terreno de la literatura o las artes plásticas, la interpretación marxista de la arquitectura no ha alcanzado un nivel de madurez suficiente, capaz de ofrecer una propuesta alternativa a ‘Espacio en el tiempo’, de Luis Miró Quesada o a ‘Nociones y elementos de arquitectura’, de Héctor Velarde, para no referirnos al ámbito historiográfico y crítico, donde las propuestas brillan por su ausencia. (Ludeña, 1991)

Es evidente que la idea de seccionar en dos su historia de la teoría de la arquitectura en el Perú obedece a la necesidad de hacer una clara distinción entre un largo periodo de valiosa tradición teórica que contrastará con un periodo que solo se queda en buenas intenciones y que contrastará en calidad y profundidad con otros periodos más fecundos de la historia del Perú.

Augusto Ortiz de Zevallos³ tuvo una destacada participación en la elaboración del discurso teórico crítico de la modernidad en los años 80. Desde su columna mensual en la revista “Debate”, denominada “Espacio habitado”, solía escribir en torno a la arquitectura y la ciudad, especialmente sobre Lima⁴. Esta columna, en la que participaron algunas veces en calidad de invitados otros arquitectos tales como Frederick Cooper, Miguel Cruchaga y Luis Rodríguez Cobos, fue un solitario y permanente espacio de opinión y crítica de la arquitectura durante

toda la década, caracterizada por la ausencia de publicaciones nacionales y la carencia casi absoluta, debida a la prohibición de las importaciones, de publicaciones foráneas. Es particularmente importante señalar que esta columna se escribía para una revista no especializada, "Debate", que era más bien un magazín de temas económicos y políticos que complementaba otras publicaciones del grupo Apoyo, tales como "Semana económica" y "Perú económico".

Dentro de toda esta serie, es particularmente importante un artículo publicado en dos partes en 1982 en los números 16 y 18 de la revista "Debate", llamado "Abajo el Funcionalismo. Y arriba, ¿qué?". Allí establecerá, para el contexto peruano, la difusión y características de la crisis de la modernidad. En la primera parte de este artículo de dos entregas, planteará la situación de base de la crisis de la arquitectura moderna, evidenciada en la confusión de aquel momento:

Nadie tiene hoy su Olimpo en orden y nadie sabe muy bien su papel: ni las revistas que alguna vez fueron portavoces de actitudes claras, ni las universidades, internacionalmente, ni los colegios profesionales, los jurados de concursos o los diseñadores mismos, quienes al expresar sus ideas e intenciones proyectuales, tienen un problemático cajón de sastre como opciones de vocabulario. (Ortiz de Zevallos, 1982:71)

En relación a la pluralidad posmoderna, opinaba sobre el carácter eminentemente visual de la arquitectura y el uso de lenguajes, fácilmente reconocibles por los usuarios: "...la arquitectura de hoy atraviesa una fase de manifiesto eclecticismo. En general, se apoya en referentes apriorísticos y quiere asociarse a imágenes ya fijadas y memorizadas como gratas y atractivas por el público al que acude" (Ortiz de Zevallos, 1982:71).

En otros párrafos se muestra inclusive muy entusiasmado con la nueva forma de entender la arquitectura y señala sus críticas a la modernidad, especialmente a la modernidad funcionalista y a su sobre-simplificación, que terminó favoreciendo al mercado inmobiliario, que dispuso de bienes de una manera más fácil:

El problema fue presentado algo burdamente, que se facilitó ilusoriamente el diseño arquitectónico. La arquitectura era y debe ser un ejercicio de responsabilidad ante las formas de una ciudad y de una época, ante un espacio cultural de referencia. El arquitecto era un personaje atribuido de responsabilidad intelectual, un creador o materializador de imágenes de identidad colectiva: el funcionalismo fácil lo trivializó, como alguien que sabe de trucos y que puede facilitar un proceso de obtención de rentas. Lo volvió un bien de consumo. (Ortiz de Zevallos, 1982:72)

Pero tal vez la crítica no sea tanto al proyecto moderno como a la banalización del mismo por parte de los arquitectos, que lo han convertido en un ejercicio casi maquinista de asociar la arquitectura a la máquina y decidir si una propuesta se valida solo por su funcionamiento, es decir, entendida por su uso eficiente.

El desengaño universal (aunque aquí no nos hayamos enterado) con las posibilidades del funcionalismo ocurre por lo escaso de sus fuentes y argumentos de diseño y por su reduccionismo del complejo problema iconográfico de la arquitectura, a un territorio tramposamente simplificado de opciones. "Funciona", "No funciona" son las máximas celebraciones o lapidaciones de quienes ejercen este expeditivo sacerdocio... funciona

o no funcionan un radio, un carro o un reloj sino se escucha uno o no caminan los otros, pero la arquitectura no puede ser tan torpemente reducida. Sin embargo, los concursos de arquitectura de este país se ganan, según informan orgullosos sus jurados, cuando las plantas funcionan. (Ortiz de Zevallos, 1982:73)

Para terminar esta primera parte, señala que de alguna manera el funcionalismo –léase, la modernidad– está terminado o de vuelta al nivel que corresponde, sin tomar hegemonía sobre otros aspectos de la arquitectura como la forma o la estructura. Pero, por otro lado, manifiesta que no queda claro qué es lo que hay que hacer ni a quién hay que seguir:

Abajo entonces el funcionalismo como pretexto para simplificarnos (los arquitectos) nuestra responsabilidad. Por lo menos, arriba no; quizás al medio, donde adquiera su condición natural de instrumento, de obligación inteligentemente entendida, su sentido de tamiz de opciones. Muerto el rey, no hay rey felizmente en esas condiciones. (Ortiz de Zevallos, 1982:74)

En la segunda parte de este artículo, publicado dos meses después, se ocupará de la revisión de las propuestas arquitectónicas de ese momento, señalando que a pesar de las críticas expresadas en el artículo anterior, la modernidad, sobre todo en sus momentos aurales, cuando era la vanguardia arquitectónica, tenía cosas valiosas que tendrían que ser recogidas por las nuevas propuestas arquitectónicas: “La transformación de los criterios sobre la modernidad que originó el modernismo, es en muchos sentidos positiva y debiera ser abierta a nuevas elaboraciones” (Ortiz de Zevallos, 1982:69).

Asimismo, muestra su desconcierto con las propuestas posmodernas, que le parecen banales y carentes de sustento:

A la sombra de algunos pocos creadores auténticos, trivializando sus fórmulas y malbaratando sus contenidos, hay arquitectura llamativa, abundante y sonora, pero pobre. Como hacen los orates que se arropan con lo que quisieran ser, hoy se hacen diseños esquizofrénicos, que recurren a la historia de la arquitectura como una suerte de ropero de carnaval o de trastienda de teatro. Resulta divertido, pero suele ser inconsistente. (Ortiz de Zevallos, 1982:69)

Tampoco las teorías y las propuestas de los arquitectos quedan fuera del análisis de este artículo y señala que antes de su formulación, la crisis de la modernidad ya había aparecido y en que en todo caso, no fueron ellas las que generaron la crisis:

Cuando Robert Venturi lanza “Complejidad y contradicción en la arquitectura”, suerte de antimanifiesto de la modernidad; cuando el italiano Aldo Rossi, formula sus primeros ejercicios de arcaísmo arquitectónico e invoca una poética intemporal; cuando James Stirling hace concesiones pasatistas; cuando el norteamericano Philip Johnson, ex introductor del Modernismo, se convierte en un liviano pasatismo escenográfico; cuando se comete en fin la ostensible violación de los principios de la modernidad, hacía tiempo que la señora había ido al río y no era más doncella. (Ortiz de Zevallos, 1982:69)

Otro artículo de interés de Ortiz de Zevallos es el que se publicó como parte del libro cuya curaduría y edición estuvo a cargo de Antonio Toca y que logró recopilar artículos de varios críticos e historiadores de la mayor parte de los países de América Latina. Entre ellos hay textos de Silvia Arango, Roberto Fernández, Ramón Gutiérrez, Alberto Saldarriaga y Marina Waisman, entre otros.

El texto que escribió Ortiz de Zevallos, "Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras", demuestra cómo el tema de la arquitectura en el Perú ha pasado siempre por el tamiz de la impronta local. Asimismo, pretende hacer un análisis del impacto de la crisis de la modernidad en el Perú como los otros artículos contenidos en el mismo libro lo hacen en relación a otros países de Latinoamérica. Sobre nuestra dependencia cultural, ensaya al inicio la siguiente síntesis:

En este siglo iniciado con afrancesamientos y aderezado con historicismos variopintos en las primeras dos décadas, pasamos luego por ambiguos ensayos neocoloniales en las tres décadas siguientes para devenir modernistas de propaganda después (o durante) esas mismas décadas; hasta hace poco en que nos ha dado en ser posmodernos. (1990:189)

Por otro lado, establecerá que nuestro carácter dependiente a veces nos hace importar problemas y adoptar soluciones para ellos, como si realmente los tuviéramos. "Hoy, de tanto imitar modelos, nos toca imitar crisis. Pues sabemos que la modernidad, diosa de quien fuimos fieles mientras fue prestigiada, ha sido sucedida por otra más pícaro y licenciosa, la posmodernidad" (Ortiz de Zevallos, 1990:169).

¿Cuál es, pues, nuestra crisis de una modernidad que realmente no tuvimos? ¿Cuál nuestro sitio y cuál nuestra perspectiva en este desconcierto internacional sobre la arquitectura? Ello a la luz de la evidencia, que supongo nadie niega ya en América Latina, que somos otra realidad y que tenemos otra suerte que aquellas realidades que nos fueron ejemplares. (Ortiz de Zevallos, 1990:190)

El problema de la identidad también es abordado desde la necesaria perspectiva de pertenencia a una cultura. También señala que la identidad, es un proceso vivo y dinámico, no carente de cierto cosmopolitismo que hace de nuestra cultura una opción en permanente reelaboración entre lo local y lo foráneo. Ensayo de esta manera un concepto de mestizaje, para calificar la hibridez de nuestra cultura:

Que nos falta una conciencia de ser propio. Y que sabemos que esa conciencia del ser propio hay legítimamente no pocos rasgos de cosmopolitismo y por lo tanto no deberíamos dejarnos atrapar por los esquematismos cíclicos con las que solemos discutir nuestras opciones, sino aceptar nuestro fértil mestizaje como identidad ya no traumática. (Ortiz de Zevallos, 1990:190)

Después, el texto se ocupará de realizar una relectura del denominado Neocolonial en el Perú, valorando el carácter mestizo que tiene en las obras de Piqueras Cotoli (Fig. 1) y del propio Héctor Velarde, así como en las obras de Augusto Benavides. Interesará también al autor la obra de Augusto Guzmán que logrará una cierta fusión entre el Art Déco y la cultura local utilizando iconografía prehispánica que, por su carácter geométrico, se adapta fácilmente a un estilo que en el Perú, por su analogía con las embarcaciones, se llamó "Buque" (Fig. 2).



Figura 1: Portada Bellas Artes.
Autor: Manuel Piqueras Cotolí.
Fuente: Archivo personal, Arq.
Elio Martuccelli.



Figura 2: Casa estilo Buque.
Autor: Augusto Guzmán Robles.
Fuente: reproducción tomada de
www.skyscrapercity.com

Luego, en otro apartado, "La tardía modernidad y sus dicotomías", señalará como la modernidad se empieza a desarrollar en el Perú a partir del célebre manifiesto de la Agrupación Espacio, que es bastante tardío (1947) respecto a los movimientos similares que se venían desarrollando en Europa desde fines de la Primera Guerra Mundial. Se detiene bastante en criticar el fundamentalismo de los primeros modernos del Perú y su carácter "horacero" y su aparente (y no lograda) intención de hacer *tabula rasa* de las tradiciones arquitectónicas del país y que consideraba a movimientos como el Neocolonial, antes valorizado y redefinido por el autor, como un movimiento equívoco y pretencioso por querer hacer arquitectura peruana.

Finalmente, como colofón de todo este discurso plantea "saldo y salidas", donde establece que los errores de la modernidad han traído como consecuencia la aparición del posmodernismo.

El sentido de un vacío en lo que se propone y administra, y los fracasos urbanísticos y arquitectónicos de no poca monta que están en el pasivo de la modernidad, son el caldo de cultivo de todas esas respuestas variopintas que algunos etiquetan como posmodernismo, como si sus tesis fueran análogas. (Ortiz de Zevallos, 1990)

Aclara, además, que hay diferencias entre "posmodernismo", entendido como una tendencia que busca aglutinar varios tipos de propuestas, y "posmodernidad", tomada más en el sentido filosófico y englobante antes que estrictamente arquitectónico. "Hablar de posmodernidad por ello parece mejor: de una condición y una convicción compartidas. Que acabó aquella vigencia de la modernidad, cuando menos la de aquella con la que hoy hacemos estas cuentas" (Ortiz de Zevallos, 1990:190).

Aunque no es un defensor a ultranza del regionalismo, considera que es fundamental tomar en cuenta lo regional en la construcción de un discurso arquitectónico. Pero este debe ubicarse dentro del contexto universal e interactuar con otras culturas:

Aunque ciertamente, y lo he venido señalando en este ensayo, lo regional debe formar parte sustantiva de nuestra conciencia, de ese ser propio indispensable y legítimo. Pero también lo regional debe tener conciencia del universo y abrirle sus puertas sin temores. (Ortiz de Zevallos, 1990:201)

Señala, haciendo analogía con la literatura latinoamericana, ampliamente valorada a partir del *boom* de los años 60, cómo se puede llegar a ser universal sin perder la condición de local, o cómo se puede ser local sin perder la condición universal:

Sería traicionar a Borges o a Paz, negarse a ser cosmopolitas; además nos sale tan bien. Pero serlo con conciencia de lugar, de cultura y de tiempo. De algo más: de recursos, de tecnología, con una ética de la frugalidad, en acuerdo con nuestras realidades. (Ortiz de Zevallos, 1990:201)

Finalmente, la propuesta se verá redondeada por este fragmento publicado en Internet, donde el tema del "mestizaje", que de alguna manera quedaba indicado en las referencias anteriores, se produce inclusive con el más internacional de los estilos, como es el movimiento moderno:

Un viejo debate: si referentes de lugar y cultura deben sumarse a los de tiempo. Si la modernidad es, y hasta debe ser, conciliable con pertenencia y con memoria, en un país con una vieja, olvidada y rica cultura del espacio. Si, entonces, se debe hacer otra cosa que copiar y bajar de Internet o de la revista del quiosco de la esquina, referentes y modas, cobrando caro por vender parodias y empaquetar pasados ajenos. Héctor Velarde afrontó este dilema sabiamente, al leer nuestra historia como un lento mestizaje, en "Arquitectura Peruana - 1946". Hasta nuestros modernos, con "Cartucho" Miró Quesada como líder intelectual, aunque postularon primero una estética sin referentes de lugar, de estilo internacional, idealizando el hombre nuevo, ya hacia los años 50 llevaron la geometría fría corbusiana a beber aguas locales. Aunque era una herejía al funcionalismo de la modernidad oficial, la peruanidad subyace en nuestra mejor arquitectura moderna, esa que casi no tiene historia, pues la oficial describe dicotomías poco útiles para entendernos. (Ortiz de Zevallos, 2007)

Otro texto importante para destacar será el de Pedro Belaúnde⁵, ubicado dentro del contexto del libro *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo* (1994), que busca establecer la relación de la modernidad y la cultura peruana a través de ensayos que analizan aspectos tan variados como la música, el arte popular, la poesía, la política, la tecnología y la medicina, entre otros.

Un detalle es que la mayor parte de los ensayos se concentra en el tema peruano, con excepción del tema de la pintura, escrito por el pintor Fernando de Szyszlo y la arquitectura, escrito por Pedro Belaúnde, que se ocupan del tema latinoamericano.

El texto de Pedro Belaúnde arranca estableciendo un marco teórico a partir de su experiencia en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) y utiliza el concepto de "modernidad apropiada", acuñado por Christian Fernández Cox, que define brevemente con "el ahora de aquí".

A partir de esta definición, Belaúnde pasa revista a la arquitectura latinoamericana, enfocándose fuertemente en la arquitectura peruana, especialmente en los movimientos indigenistas, neocoloniales y neo-peruanos, los mismos de los que se había ocupado Augusto Ortiz de Zevallos en el artículo que se ha reseñado anteriormente. Luego pasa revista a la modernidad peruana a partir del grupo Espacio y Luis "Cartucho" Miró Quesada, para detenerse en la obra de Teodoro Cron, arquitecto suizo, vecinado en el Perú, con una muy interesante obra arquitectónica que conjuga la modernidad con las tradiciones locales. (Figs. 3 y 4)

Luego pasa revista a los que serán más tarde los íconos de la arquitectura latinoamericana, desde Luis Barragán (México) a Lina Bo Bardi (Brasil), pasando por el colombiano Rogelio Salmons (Fig. 5). En todos ellos destaca su valor para poder amalgamar lo local con lo moderno, es decir, "el espíritu del lugar con el espíritu del tiempo".

Dentro de esta lista también incluye la obra de algunos arquitectos peruanos tales como José García Bryce o el Estudio Cooper/Graña/Nicolini por su obra del Banco Agrario del Cusco. Destaca asimismo la obra de Emilio Soyer a partir del Edificio Ajax-Hispana (Figs. 6 y 7), por su modernidad cargada de referentes prehispánicos y la Casa Ghezzi de Juvenal Baracco (Fig.8), que a partir del estudio de las tipologías arquitectónicas de la costa peruana, devuelve a la arquitectura una relación armoniosa con el lugar.

Esta actitud de intercalar la arquitectura peruana con otras de la región es importante, por cuanto la mayor parte de las veces la arquitectura latinoamericana es solo vista a partir de algunos países centrales, como México, Argentina o Brasil y, en algunos casos, Colombia y Chile.



Figura 3: Conjunto de departamentos. Autor: Teodoro Cron. Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli

Figura 4: Casa Wiracocha.
Autor: Luis Miró-Quesada.
Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.



Figura 5: Torres del Parque.
Autor: Rogelio Salmona. Fuente:
Arquitecto Christopher Schreier.



Figura 6. Edificio Ajax-Hispana. Autor: Emilio Soyer.
Fuente: Archivo personal, Arq. Elio Martuccelli.

Figura 7: Sección Edificio Ajax-Hispana.
Autor: Emilio Soyer. Fuente: Archivo
personal, Arq. Elio Martuccelli.

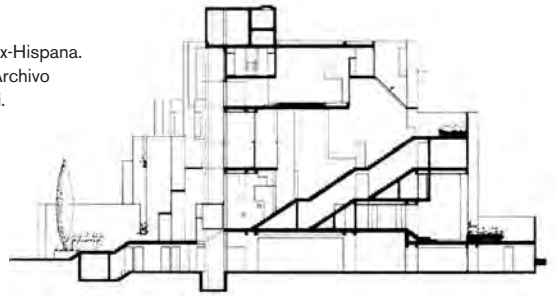


Figura 8: Casa Ghezzi.
Autor: Juvenal Baracco.
Fuente: Archivo personal,
Arq. Elio Martuccelli.



Figura 9: Proyecto Basílica de Santa Rosa. Autores: Manuel Piñeras Cotolí y Héctor Velarde. Fuente: Archivo Héctor Velarde.



Figura 10: La casa de la tradición (exterior). Fuente: Archivo personal Elio Martuccelli



Figura 11: La casa de la tradición (interior). Fuente: *La Arquitectura Peruana a través de los siglos*. Publicaciones Emisa. Lima, octubre de 1964.



Figura 12: Carpa teatro. Fuente: Archivo Bestiario.

Finalmente, a fines de la década de los 90, se impusieron lecturas distintas de la arquitectura a partir de lo que podríamos llamar la “otredad”, es decir, el mirar entre los resquicios de lo oficial, o tal vez el voltear la cara hacia los aspectos que de alguna manera la historia oficial ha dejado de lado. Una de estas visiones es la elaborada por Elio Martuccelli⁶, arquitecto peruano, que en su texto *Arquitectura para una ciudad fragmentada* (2000) estudia el caso de Lima desde una visión inédita y muy lejana de la visión racional o si se quiere “moderna” de la misma.

Para analizar el texto hay que recurrir a aquello que propusiera Marina Waisman, en *El interior de la historia* como las tres formas de pensar en arquitectura: como historia, como teoría y como crítica.

Habrà que empezar por la historia. En *Arquitectura para una ciudad fragmentada*, Martuccelli se propone revisar la historia de la arquitectura y la ciudad limeña del siglo XX, donde ya existía una especie de “Historia oficial”, cuyo norte estaba indicado por la valiosa visión de José García Bryce, básicamente a partir de su texto “150 años de arquitectura peruana”, de principios de la década del 60. Tal como se lee aún hoy en día la “Historia de la arquitectura peruana”, pareciera que los sucedido en décadas posteriores eran apenas capítulos que debían adicionarse a esta historia, contada desde una perspectiva racionalista o tomando como eje las ideas de la modernidad.

Desde la visión histórica de Martuccelli, nuevos acontecimientos, dejados de lado por la historia oficial, comienzan a tomar relevancia: el frustrado templo de Santa Rosa de Lima, de Piqueras y Velarde (Fig.9), la Casa de la Tradición (Figs. 10 y 11) y la Carpa Teatro (Fig. 12), son temas centrales de tres momentos del siglo XX. Sin dejar de lado los referentes oficiales de la arquitectura –la Agrupación Espacio y la introducción de la “modernidad” en el Perú, etc.– el autor investiga y reflexiona sobre la marginalidad de cierta arquitectura, sobre los *outsiders*. Si se quiere se podría hacer una analogía con lo que hace el cine de vanguardia, donde lo importante no son más los héroes sino los antihéroes. Los primeros son simples, estructurados y predecibles, mientras que los segundos son complejos desestructurados, impredecibles. Pero habría que decir además que los primeros son irreales, mientras que los segundos son muy parecidos a la realidad.

Por otro lado, como bien lo señala el autor en el prólogo, no ha querido hacer una historia de los edificios, como también lo han sido las historias convencionales. Apunta a presentar contextos, ideas y las obras arquitectónicas como consecuencia de una manera de pensar y hacer.

Esta lectura de la historia es asimismo una visión muy crítica, que cuestiona la validez de una historia única, moderna y racional, que pondera la aparición de la arquitectura moderna como panacea y solución a los problemas de la ciudad y la arquitectura, como machacadamente se predicó desde las aulas universitarias durante más de cuatro décadas, lo que contribuyó al distanciamiento entre la academia y la realidad. Al contrario, Martuccelli busca permanentemente hacer énfasis en lo popular, en lo híbrido y de alguna manera en el fracaso del proyecto moderno –desde su connotación International Style– en el Perú. La confusión de los 80-90 y el ensalzamiento a la experiencia efímera y popular de la Carpa Teatro van en esa dirección.

La excesiva atención que el texto pone al no construido templo de Santa Rosa, como a la frustrada demolición de la Casa de la Tradición, son búsquedas históricas para encontrar alternativas al fracasado proyecto de la modernidad. Aquí, la lectura posmoderna de Mar-

tuccelli actúa de la misma manera que las tendencias de vanguardia de los 80 exploraron otros proyectos de modernidad alternativa, como es el caso de los deconstructivistas, que buscaron enlazar sus teorías con el Constructivismo Ruso, un capítulo casi olvidado de la historia de la arquitectura moderna.

En cuanto a la dimensión teórica del texto, esta hábilmente expresada en el capítulo primero, donde el autor se esfuerza en mostrar conceptos para interpretar el hecho arquitectónico. Para tal efecto, establece cuatro pautas: lo singular y lo repetible; lo integrado y lo autónomo; lo figurativo y lo abstracto; lo particular y lo universal. Sin necesariamente tomar partido por ninguna de ellas, en el capítulo se decanta una posición que apunta a la individualidad del hecho arquitectónico y su carácter de hecho cultural representativo de una sociedad. No siendo absolutamente explícita, se desliza una cierta opción regionalista y una predisposición a entender el hecho arquitectónico como un medio de comunicación.

La dimensión crítica que recorre todo el texto está enfatizada en las reflexiones finales, donde el autor vuelve a recorrer, luego de las tres visiones históricas, los conceptos que había expresado en el marco teórico, es decir, el primer capítulo del libro. Señala que la primera época está fuertemente cargada de lo singular, lo integrado y lo figurativo, mientras que la segunda etapa está ligada a lo repetible, lo autónomo, lo abstracto y lo universal. Sin embargo, el autor encuentra dificultades para definir la tercera etapa, donde reconoce que no se visualiza con claridad una tendencia y prefiere hablar de tensiones. Creo que sería tal vez más claro decir que en esta última etapa la arquitectura presenta una pluralidad propia de la posmodernidad, donde coinciden varias tendencias arquitectónicas simultáneamente.

Pero es desde la perspectiva teórica, vista desde la totalidad del libro y no únicamente a partir del marco teórico expresado en el capítulo primero, que la visión de Martuccelli es una auténtica lectura posmoderna de la realidad, en el sentido correcto del término. Es de fondo y no de forma. Lee en los intersticios de los fragmentos que la ciudad produce con atención y sin pretensión de recomponerlo y menos estructurarlo. Descarta el *a priori* del "caos" para postularlo como un nuevo orden y, sin quererlo, propone una nueva estética.

Como propuesta, no está lejana a la lectura de las vanguardias Rem Koolhaas, Bernard Tschumi y Peter Eisenman, sin que esto signifique un *aggiornamento* de estas tendencias para el medio latinoamericano. Es lógico que haya coincidencias, pero debe defenderse la legitimidad de la visión de Martuccelli, construida desde la acuciosa visión de la realidad de la ciudad y la arquitectura limeñas.

Esta visión de la realidad y la utilidad del texto en los próximos tiempos será convertir la reflexión en proyecto. Plantear el proyecto arquitectónico desde la noción de fragmento puede ser una alternativa interesante y se requiere connatural o contextual a la realidad limeña y por extensión a otras ciudades, especialmente las metrópolis latinoamericanas cuyos procesos de fragmentación y exclusión se hacen cada día más evidentes.

A manera de conclusión

La crítica arquitectónica en el último tercio del siglo XX ha tenido un primer momento en los años 60-70 con Wiley Ludeña. A pesar de ser escasa y breve, teñida de ideología marxista e incapaz de articular un discurso teórico-arquitectónico consistente, será el embrión de una nueva teoría diferente del proyecto moderno.

Un segundo momento será claramente distinguible en los 80, donde una especial forma de autenticidad local nos acercará a una suerte de Regionalismo, de mirada introspectiva y relectura histórica. Coadyuvan a la consolidación de este fenómeno la particular situación de crisis política y económica que recorre la mayor parte de los países de la región en la década de los 80 (la década perdida), que son el caldo de cultivo para la emergencia de una arquitectura realista y existencialista que recoge la mimesis como opción formal.

Es en este segundo momento donde aparecen otras lecturas de los arquitectos y críticos tratados en este artículo. Especialmente, los textos de Ortiz de Zevallos denuncian un estado de la situación sin tener todavía muy claro cuál es la salida. Posteriormente, se encargará de articular algunas propuestas regionalistas a partir de la observación de alguna arquitectura peruana de las décadas de los 30, 40 y 50. Estas propuestas, denostadas por la modernidad, servirán para articular o recuperar un discurso regionalista peruano. Esto puede complementarse con el texto de Belaúnde, que a bastante distancia, a mediados de los años 90, identifica cierta arquitectura tanto a nivel latinoamericano como peruano, que responde desde la tipología y el contexto a ciertas características regionalistas o, como mejor prefiere llamarla, siguiendo el concepto acuñado en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), “modernidad apropiada”.

Un tercer y último momento coincide con la última década del siglo XX, donde las vanguardias críticas han ponderado la lectura de la realidad no a partir de su cohesión sino de su ruptura o su fragmentación. Posiciones como la adoptada por Martuccelli (2000), que apunta a la individualidad del hecho arquitectónico y su carácter de hecho cultural representativo de una sociedad. No siendo absolutamente explícita, se desliza por una cierta opción regionalista y una predisposición a entender el hecho arquitectónico como un medio de comunicación. La noción de fragmento, que propone y sustenta como connatural o contextual a la realidad limeña, constituye una nueva forma de encontrar en nuestra propia realidad, la posibilidad de articular un discurso arquitectónico moderno, apropiado y, a su vez, vanguardista.

NOTAS

1 Wiley Ludeña Urquiza (Talavera, Apurímac, 1955) estudió Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma e hizo su Maestría en Diseño Arquitectónico en la Universidad Nacional de Ingeniería. Realizó sus estudios de Doctorado en el Instituto de Vivienda y Urbanismo de la Technische Universität Hamburg-Harburg. Obtuvo el grado de Doctor con una tesis sobre la historia urbanística de Lima republicana del período 1821-1950. Ejerce la docencia y la investigación en varias importantes universidades del país.

2 El libro carece de bibliografía y no ha permitido conocer los detalles de estos textos. Puede tratarse, en algunos casos, de textos publicados en revistas de tiraje reducido o divulgadas en separatas.

3 Augusto Ortiz de Zevallos (Lima, 1949) es arquitecto y urbanista. Se graduó como arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería en 1971 y posteriormente realizó una Maestría en Artes en la Universidad de Londres. Es un destacado articulista de arquitectura y comparte estas labores con el ejercicio proyectual, tanto en arquitectura como en urbanismo.

4 Al respecto, el autor ha publicado en 1992 un valioso libro titulado *Urbanismo para sobrevivir en Lima por la Editorial Apoyo-Fundación Frederick Ebert*.

5 Pedro Belaúnde es arquitecto y docente universitario. También es director de la Revista DAU (Documentos de la Arquitectura y Urbanismo). Ha escrito artículos en varias revistas latinoamericanas de arquitectura. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

6 Elio Martuccelli (Lima, 1968) es arquitecto, artista, crítico e historiador peruano. Se graduó como arquitecto en la Universidad Ricardo Palma y como Doctor en Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid. Es profesor titular de Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, la Universidad Peruana de las Ciencias Aplicadas y la Maestría en Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Belaúnde, P. (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: La búsqueda de nuestra modernidad. En Sobrevilla, D. y Belaúnde, P. *¿Qué modernidad deseamos?* (pp. 135-166). Lima, Perú: Epigrafe.
- Ludeña, W. (1991). Historia del Pensamiento Arquitectónico Peruano: Tratados y ensayos. La idea de arquitectura. *Contextos*, 53-85.
- ----- (1997). *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX: Teoría, crítica e historia*. Lima, Perú: SEMSA.
- Martucelli, E. (2000). *Arquitectura para una ciudad fragmentada: Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima, Perú: Universidad Ricardo Palma.
- Ortíz de Zevallos, A. (1982). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (I). *El Mirador de Lima. Debate N°16*, 71-76.
- ----- (1982b). Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (II). *Debate N°18*, 69-72.
- ----- (1990). Lectura de nuestra crisis y ensayo de cuentas claras. En Toca, A. (Ed.), *Nueva arquitectura en América Latina: Presente y futuro* (pp. 189-202). México DF, México: Gustavo Gili.
- ----- (2007). Amarengo. Recuperado el 09/11/2010 de <http://amarengo.org/node/721>
- Waisman, M. (1990). *El Interior de la historia*. Bogotá, Colombia: Escala.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonilla, E. (2002). Lo nuestro, lo ajeno lo apropiado. *Arquitextos. FAU-URP N°14*, 28-35.

Enrique Bonilla Di Tolla

Arquitecto, Universidad Ricardo Palma (URP), Lima. Especialista en Restauración de Monumentos y Centros Históricos, Florencia. Maestro en Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), Lima. Profesor Ordinario de Taller de Diseño y Teoría e Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, URP. Director de la Carrera de Arquitectura y Gestión de Proyectos, Universidad de Lima (UL). Premio a la investigación y a obras en Bienales de Arquitectura del Perú. Experto de la Fundación Mies Van der Rohe de Barcelona, España. Curador de la Bienal de Venecia 2012. Fue Director Nacional del Colegio de Arquitectos del Perú.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Ricardo Palma
Av. Benavidez 5440, Santiago de Surco, Lima, Perú

eaboni@ulima.edu.pe

MATANZAS, PRIMERA URBE MODERNA DE CUBA

Alicia García Santana *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (95-112) - ISSN 0928-9796 - Recibido: 16 de febrero de 2012 - Aceptado: 18 de junio de 2012.

■ ■ ■ En el presente artículo se abordan las peculiaridades del urbanismo temprano en el Caribe a partir del caso de la ciudad de Matanzas, considerada como la primera ciudad moderna de Cuba. Fundada en 1693, es una urbe desconocida como también lo son las villas cubanas erigidas antes de la configuración hacia la tercera década del siglo XVI de la llamada cuadrícula indiana. Pero la cuadrícula no es la única forma de urbanismo regular en Hispanoamérica. Matanzas ofrece, por lo contrario, una propuesta diferente relacionada con el ideario preconizado por las Leyes de Población de 1573.

PALABRAS CLAVE: Urbanismo. Cuba. Matanzas.

MATANZAS, FIRST MODERN CITY IN CUBA. This article approaches the peculiarities of the early urbanism in the Caribbean focusing on the city of Matanzas, considered the first modern city of Cuba. Founded in 1693, it is an unknown city as well as the Cuban villages erected before the configuration of the *cuadrícula* toward the third decade of the XVI century. But the *cuadrícula* is not the only form of regular urbanism in Spanish America. Matanzas offers, in the contrary, a different proposal related with the *Leyes de Población*, (1573).

KEY WORDS: Urbanism. Cuba. Matanzas.

* Academia de Ciencias de Cuba

Hemos afirmado que Matanzas es la primera ciudad moderna de Cuba (García 2009:13), aseveración que podría ampliarse a que también lo es de Hispanoamérica, al unísono con Panamá, la Nueva (1673), surgida bajo similares presupuestos urbanos. Fundada en 1693, es una urbe desconocida, como también lo son las villas cubanas erigidas antes de la configuración, hacia la tercera década del siglo XVI, de la llamada “cuadrícula indiana”, forma predominante de las ciudades continentales hispanoamericanas del siglo XVI. Pero la cuadrícula¹ no es la única forma de urbanismo regular en Hispanoamérica. Matanzas ofrece, por el contrario, una propuesta diferente que merece tomar un lugar en la historia del urbanismo hispanoamericano.

El proceso de ocupación de Cuba se inició en 1511 con el establecimiento, en su extremo oriental, de la villa de Nuestra Señora de la Asunción de Baracoa por el Adelantado Diego Velázquez de Cuellar (ca.1480-1523). Dos años después se erigen las primeras villas, que fueron las de San Salvador de Bayamo (1513), la Santísima Trinidad (1514), Sancti Spiritus (1514), San Cristóbal de la Habana (1514), Santa María del Puerto del Príncipe (1515) y Santiago de Cuba (1515). Vale remarcar que las villas de los españoles no se superpusieron a las aldeas aborígenes sino que existieron asentamientos diferenciados para unos y otros, fundidos con posterioridad en una sola entidad urbana (García, 2008).

Existe consenso en cuanto a que el urbanismo de la Conquista fue una prolongación del regular bajomedieval español, de larga tradición en la Península. En una fecha tan auroral como el año 1494, Nicolás de Esquilache, en una comunicación a Alonso de la Caballería publicada en “*Cartas de particulares a Colón y Relaciones coetáneas*” (Solano, 1996:15), describe a La Isabela como de “... ancha calle, trazada a cordel, divide la ciudad en dos partes, calle que es cortada después transversalmente por otras muchas costaneras; en la plaza se alza un magnífico castillo, con una elevada fortaleza. La morada del Prefecto se llama palacio real (...)”.

Y en el acta de fundación de la ciudad de Natá de los Caballeros (20/05/1522), en Panamá, establecida por Pedrarias Dávila, la disposición, organización, forma y función de las primeras ciudades quedó prolijamente descrita. Sin lugar a dudas, su plan urbano era regular (Solano, 1996:55-69). El trazado originario de Natá desapareció pero nos quedan dos importantes testimonios de ese momento temprano, anterior a la conquista de México, que son las ruinas de la ciudad de Nueva Cádiz (1521), en la isla de Cubagua, frente a las costas de Venezuela –estudiadas por Graziano Gasparini (1991:153-165)–, y la ciudad de Santiago de Cuba.

El área originaria de Santiago de Cuba está configurada por nueve manzanas tendentes al cuadrado, la central libre a manera de plaza, cuyas calles se cortan perpendicularmente (Fig. 1). La Plaza Mayor está situada en el centro de la villa, pese al asentamiento de la población al borde de una bahía. En sus lados se ubicaron el fuerte-morada del Adelantado Diego Velázquez, la Iglesia Parroquial y el Cabildo. No hay motivos para dudar de que el resto de las villas primitivas cubanas, cuyos trazados actuales no son regulares, fueran fundadas según los mismos postulados. La deformación parcial de los trazados fundacionales en Baracoa, Bayamo, Puerto Príncipe, Trinidad y Sancti Spiritus fue consecuencia de un lento y orgánico proceso de consolidación histórica pero, de ningún modo, una intención de forma. La fusión de las villas españolas con las irregulares aldeas aborígenes, el enrevesamiento de las tramas como medida de defensa frente a los ataques de los piratas y dilatados periodos carentes de control urbano por parte de los cabildos, determinaron un espontáneo crecimiento no sujeto a los imperativos de la “ortogonalidad” (Figs. 2 y 3).



Figura 1 (izq.): "Plano primero en que se demuestra la perspectiva de la ciudad de Santiago de Cuba", 1733, anónimo. Centro Geográfico del Ejército de Madrid. Cuba, 292. Fuente: López Rodríguez, O. (2005). *La cartografía en Santiago de Cuba: Una fuente inagotable*. Santiago de Cuba, Cuba: Oficina del Conservador de Santiago de Cuba.
 Figura 2 (der.): Plano de Trinidad, ca.1830, realizado por Felipe Bausá. Fuente: Biblioteca Nacional "José Martí", Mapoteca, 722.99T68FH.

Anales del IAA #42 - año 2012 - (95-112)



Figura 3: Calle Real del Jigüe, Trinidad. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.

El caso de La Habana es diferente y bien interesante: tiene un trazado semi-regular que, sin embargo, no es igual morfológicamente al “unicéntrico” de Santiago de Cuba. La capital cubana es “policéntrica”, como aconsejaron las Leyes de Población dictadas por Felipe II. Fundada inicialmente en el sur del occidente cubano, fue trasladada al norte en el curso de un proceso progresivo iniciado en 1519 (Artiles, 1946:20) como consecuencia de la conquista del imperio mexicano, las exploraciones en la Florida y el descubrimiento de la corriente del Golfo, que convirtieron a la rada habanera en el enclave estratégico de la comunicación entre América y España.

Afirma el historiador Manuel Pérez Beato (1936:37, 57, 338) que el sitio del asentamiento definitivo de La Habana en la costa norte fue elegido por el Adelantado de la Florida y Gobernador de La Habana, Hernando de Soto, fundador de Natá, al disponer en 1538 la construcción del primer torreón denominado “De La Fuerza” (1539-1540), en las proximidades de la Bahía de Carenas (Fig. 4). Entonces, La Habana era una ciudad parecida a Santiago de Cuba o a Natá, organizada en torno a una plaza mayor (Fig. 5), en la que estaban ubicados los edificios de la Iglesia Parroquial y el Cabildo. Pero en 1555, el pirata francés Jacques de Sores incendió la naciente villa y dio lugar a una nueva etapa en la historia de la población. Fue necesario reforzar las defensas, para lo que se dispuso la construcción de una fortaleza de mayor porte en sustitución del primitivo torreón, denominada “De la Real Fuerza”. Llegan maestros de fortificaciones e ingenieros militares que serían, además, los responsables de los trazados urbanos definitivos de la villa e intervendrían en la erección de importantes edificios religiosos y civiles. Estos hombres no eran de la estirpe de los conquistadores, militares formados en campaña y conocedores de cómo se plantificaba una ciudad-campamento o una puebla, sino que eran expertos con formación teórica y práctica y estaban al servicio de un política de Estado que, para ese entonces, España había perfilado en sus principales aristas y que fue la base de las instrucciones recogidas en las mencionadas Leyes de Población de 1573.

En 1559 se decidió delinear una nueva plaza destinada a mercado y fiestas, tarea que se le encarga al ingeniero Bartolomé Sánchez, quien estaba al frente de la fábrica del castillo de la Real Fuerza, primera fortificación abaluartada construida en América² (Fig. 6). Sánchez traza una plaza de planta rectangular, forma recomendada por Vitruvio, para quien la plaza ideal era aquella en la que “el ancho será dos tercias partes del largo, y así será su forma más larga, y su disposición provechosa para los espectáculos” (1995:66). Para el arquitecto de Augusto, la media y extrema razón era una proporción en la que de la parte pequeña a la parte grande existiera la misma relación que de la grande al todo, fundamento de la regla de oro o razón áurea, ampliamente estudiada durante el Renacimiento. El hecho de que, desde muy temprano, las residencias del entorno de esta plaza dispusieron portales en sus frentes, autorizados por el cabildo como parte del espacio público y propiedad de la ciudad, sugiere la posibilidad de que los portales hubieran sido concebidos en el proyecto de Sánchez (Fig. 7). En cualquier caso, en la Plaza Vieja, los portales (soportados en horcones de madera) comenzaron a adosarse a las viviendas desde 1632.³ Sobre los antecedentes de la adopción de portales por las plazas hispanoamericanas, vale no olvidar la descripción de Tenochtitlan que Hernán Cortés hiciera en su segunda Carta de Relación, en la que afirmó: “Tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca, toda cercada de portales alrededor, donde hay cotidianamente arriba de sesenta mil ánimas comprando y vendiendo...” (De Vedia, 1925:12-52).

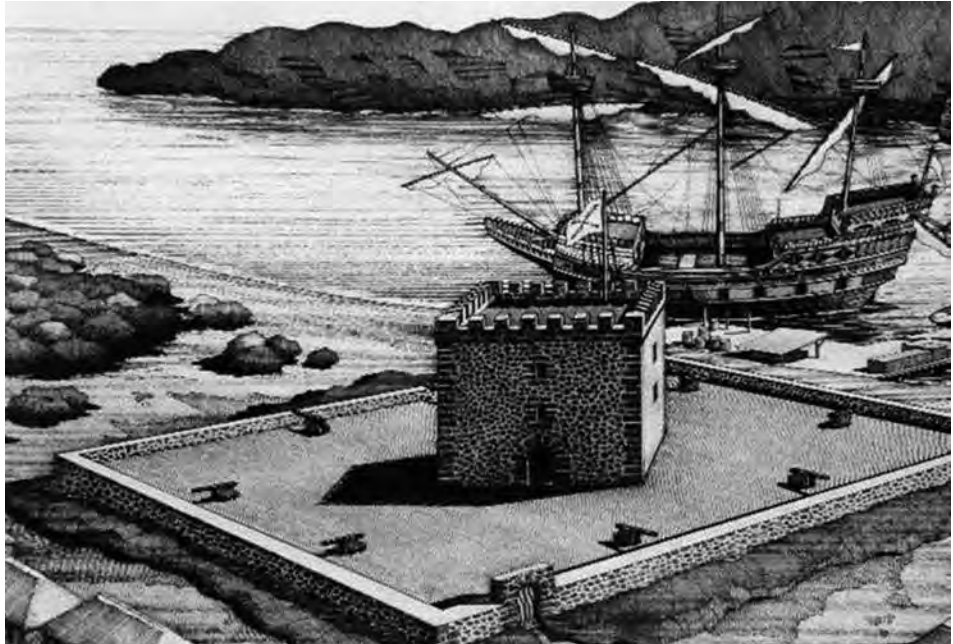


Figura 4: Reconstrucción del primitivo torreón de La Fuerza (1539-1540) realizada por Francisco Bedoya Pereda. Fuente: Bedoya Pereda, F. (2008). *La Habana desaparecida*. La Habana, Cuba: Ediciones Boloña.

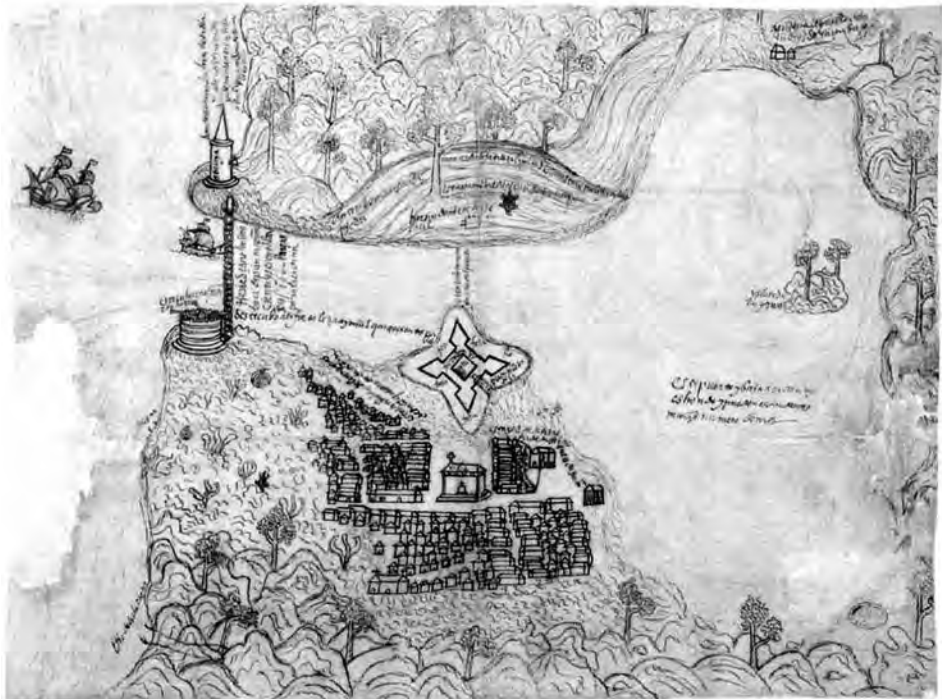


Figura 5: Plano de La Habana de 1576, atribuido a Francisco Calvillo. Fuente: Archivo General de Indias. Mapas y Planos de Santo Domingo, 4. En Weiss, J. (2002). *La arquitectura colonial cubana*. La Habana-Sevilla: Letras Cubanas-Junta de Andalucía.



Figura 6: Castillo de la Real Fuerza, 1558-1577. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 7: Plaza Vieja, antes Nueva. Fuente: fotografía de Julio Larramendi. En el siglo XVIII, en la plaza Vieja, entonces Nueva, se sustituyeron las viviendas iniciales por elegantes mansiones de dos pisos con entresuelos que retomaron la propuesta renacentista de las logias en el piso noble y portales en los bajos sobre arcos y columnas florentinas, con patios claustrados, solución que se extendió a todo el perímetro de esta singular plaza, sin dudas una de las más notables de Hispanoamérica por la unidad urbano-arquitectónica de su concepción.

Que sepamos, como ha afirmado Carlos Venegas (2003:17-19), la Plaza Vieja es la primera en América en ser diseñada expresamente según los modernos conceptos de la proporción áurea, acogidos con posterioridad en la legislación indiana. Por lo general, el ideario precede a la sanción jurídica del mismo. La forma rectangular de esta plaza funcionó como un elemento de modulación del entorno urbano inmediato dentro del cual se incluye la Plaza de San Francisco, espacio robado al mar en el que se construye un muelle en 1609 y que se configura hacia 1628. A fines del siglo XVII, era el principal espacio civil de la ciudad (Fig. 8). De la Plaza de San Francisco partían tres ejes en dirección este-oeste, en cuyo término se erigió una ermita, humilladero o calvario, después denominada "Del Santo Cristo del Buen Viaje", final de las procesiones de la Semana Santa (Fig. 9), que presidía el espacio libre correspondiente transformado finalmente en plaza. La calle de la Amargura, al centro de dichos ejes, moría frente a la ermita del Buen Viaje.

Con el propósito de dejar espacio para la Plaza de Armas del nuevo Castillo de la Real Fuerza, en 1582 fueron demolidas las viviendas de la manzana situada en la inmediatez de la Iglesia Parroquial, que era de guano⁴, en donde estaba la casa del gobernador, utilizada para las reuniones del cabildo, reedificada de cal y canto en 1574 (Romero, 1995:5-45). La Iglesia estaba emplazada en parte del solar después ocupado por el palacio de los Capitanes Generales, de espaldas hacia la plaza de la villa, de costado hacia su propia plaza y con el frente por la calle de Mercaderes (Fig.10). La Parroquial, destruida por un incendio, fue trasladada para el inconcluso edificio de los Jesuitas, abandonado al ser expulsada la orden en 1767. Con posterioridad fue elevada al rango de Catedral y preside la conocida plaza de este nombre. La Iglesia de los Jesuitas fue el primer templo habanero en dar el frente a su plaza.⁵

A partir de la transformación de la "Plaza de la Iglesia" o "Plaza Mayor" en "Plaza de Armas", la ciudad consolida el sistema de espacios públicos que le caracteriza. En 1603 el ingeniero Cristóbal de Roda traza el derrotero de las murallas y con ello el plano regulador de la villa. Como se desprende de los estudios de arquitecto Abel Fernández (1954-1958:559-577) el plano de Roda (Fig.11) fue la base del crecimiento de la Habana Vieja cuyo trazado, por tanto, no puede ser relacionado con el urbanismo temprano sino que es el resultado de un proceso posterior, pues La Habana de la etapa de la Conquista fue transformada a partir de la inserción del castillo de la Real Fuerza en el corazón de la villa.

A diferencia de la mayoría de las ciudades hispanoamericanas, La Habana es tributaria del ideario urbano de los tiempos de Felipe II dirigido a consolidar el dominio español en América, cuya principal frontera estuvo representada por las ciudades del Caribe, fortificadas y transformadas a fines del siglo XVI y principios del XVII y que bien podrían llamarse en su unidad "la república marítima de las fortificaciones". Nunca será suficiente subrayar que la diferencia fundamental entre los procesos urbanos acaecidos en las ciudades del Caribe en comparación con las del Continente se derivan de esta condición lo que explica que La Habana fuera conocida como la "Llave del Nuevo Mundo y Antemural de las Indias Occidentales" y en su escudo se colocaran los tres castillos que la convirtieron en una plaza-fuerte (Fig.12). La nómina de ingenieros militares ilustres se precia de contar con individuos de la talla del italiano Bautista Antonelli (1547-1616), el insigne constructor de las principales fortificaciones de las ciudades portuarias del Caribe y retracista o tracista urbano de algunas de las más significativas ciudades. Sus obras representan el cenit arquitectónico-urbano del siglo XVI en América. Nada le es comparable (Figs. 13 y 14).

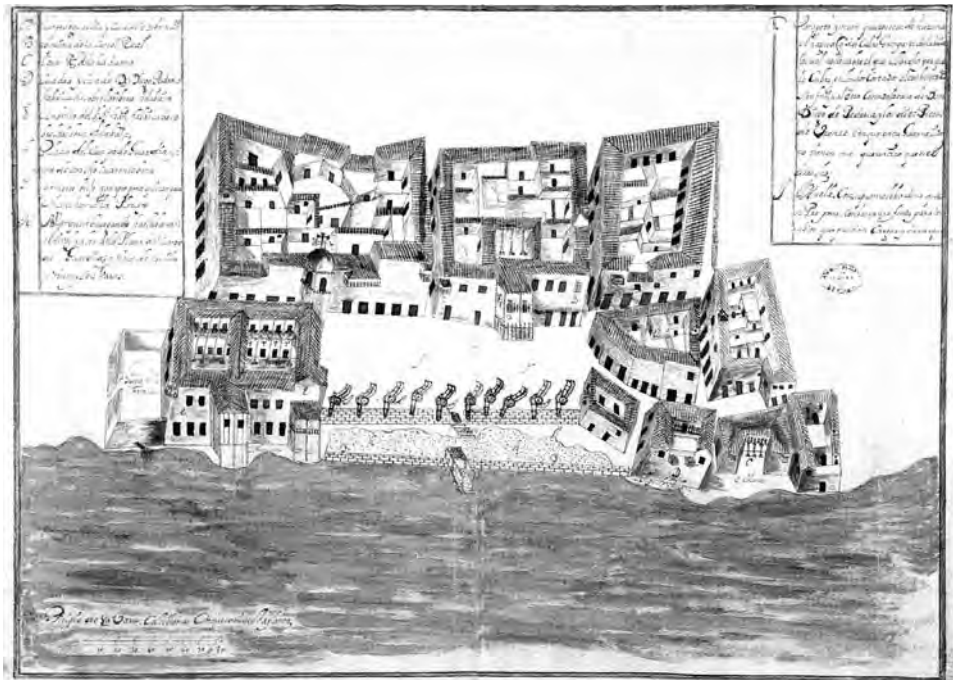


Figura 8: Plaza de la Guardia o de San Francisco hacia 1686. Dibujo atribuido a Juan de Siscara. Fuente: La Habana Vieja, mapas y planos en los archivos de España. Madrid, España: Ministerio de Cultura de España-Ministerio de Cultura de Cuba. 1985

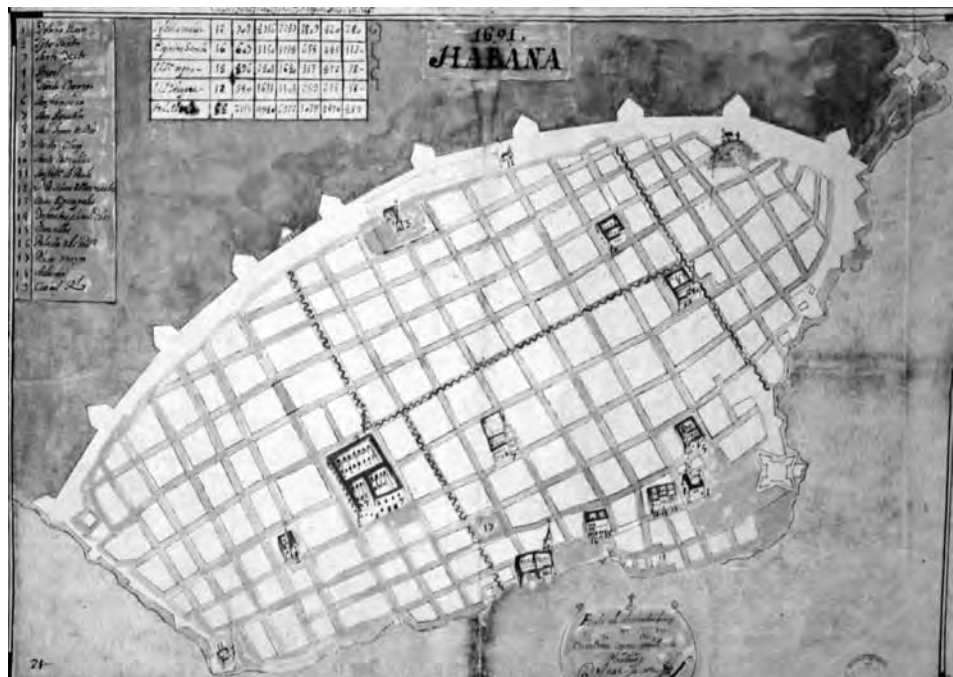


Figura 9: Plano de La Habana hacia 1690, elaborado por Juan de Siscara. Fuente: La Habana Vieja, mapas y planos en los archivos de España. Madrid, España: Ministerio de Cultura de España-Ministerio de Cultura de Cuba. 1985

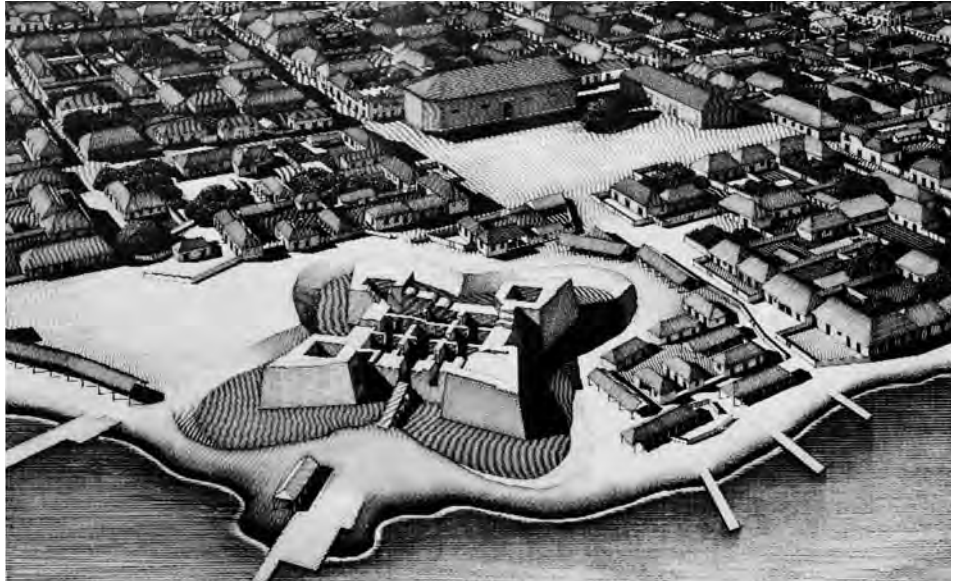


Figura 10: Reconstrucción de la plaza de Armas de La Habana en los finales del siglo XVI realizada por Francisco Bedoya Pereda. Fuente: La Habana Vieja, mapas y planos en los archivos de España. Madrid, España: Ministerio de Cultura de España-Ministerio de Cultura de Cuba. 1985



Figura 11: Plano de La Habana elaborado por Cristóbal de Roda, 1603. Fuente: En Weiss, J. (2002). *La arquitectura colonial cubana*. La Habana-Sevilla: Letras Cubanas-Junta de Andalucía.



Figura 12: Escudo de La Habana. Fuente: Archivo Nacional de Cuba, Colección de escudos de la Isla, sin clasificación.



Figura 13: Castillo de San Salvador de la Punta (1589-CA.1600), Ingeniero Bautista Antonelli. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 14: Castillo de los Tres Reyes del Morro (1589-CA.1600), Ingeniero Bautista Antonelli. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 15 (izq.): Plano de fundación de la ciudad de Matanzas, 1693, elaborado por Juan Herrera y Sotomayor. Fuente: Sala I, Museo Palacio de Junco, Matanzas.

Figura 16 (arriba): Castillo de San Severino, 1693-1734-1777. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.

Sin embargo, como se trata de poblaciones fundadas a principios del siglo XVI, quedaron huellas de la etapa inicial y en ese sentido son ejemplos impuros de los trazados propugnados por los ingenieros militares, a diferencia de Matanzas, que fuera la primera ciudad *ex novo* creada en Cuba por interés explícito del Estado español.

Los pormenores del proceso de fundación de Matanzas quedaron recogidos en un acta levantada por el escribano Juan Uribe Ozeta, quien fungió como tal y como agrimensor del deslinde de solares y tierras, pieza de extraordinario valor documental en tanto refiere día por día cómo fue trazada la ciudad según procedimientos de muy antigua data.⁶ Uribe llevó a la realidad lo establecido en el “mapa” fundacional elaborado por el ingeniero militar Juan Herrera Sotomayor, fechado el 18 de octubre de 1693 (Fig.15). Respetando los estudios de su antecesor el ingeniero militar Juan de Siscara, constructor de las murallas de La Habana, Herrera estableció la nueva urbe al fondo de la bahía, entre dos ríos, de modo que quedara naturalmente defendida por las aguas y, por supuesto, por el castillo construido en la boca de la bahía bautizado como de San Severino (Fig.16).

El plano de Herrera asume la forma de un triángulo pues las riveras de los ríos estaban ocupadas por ciénagas que impedían una inmediata ocupación. El trazado asumió el plan de una retícula ortogonal de manzanas rectangulares cuyo número va en aumento en la medida que se penetra hacia el fondo del territorio. Cada manzana completa contaba con 8 solares, de 30 varas de frente por 40 de fondo, con fachadas orientadas al norte y al sur, de cara a los ejes longitudinales dispuestos en sentido este-oeste. Sumaron 312 solares, más 20 destinados a 2 plazas: una, al lado de la bahía, de forma irregular, vértice del triángulo y, otra, de figura rectangular, en la tercera fila de manzanas, enfrente de la Iglesia, edificio principal de las fundaciones españolas.

Adaptándose a la forma del triángulo, las calles del Río y Milanés se curvan al salir de la plaza fundacional o de la Vigía, única irregularidad del geométrico plan urbano que caracteriza a Matanzas y es una peculiaridad que, junto con el arranque de las tres vías originarias a partir de la plaza fundacional, trae a colación el trazado de las ciudades españolas regulares del siglo XII articuladas, como apunta Francisco de Terán, “en tres calles longitudinales rectas y paralelas de las que se curvan las laterales en sus extremos para que converjan todas en las puertas principales de la muralla (...)” (1997:215), lo que refrenda la certeza de que toda propuesta cultural lleva en su seno vestigios de remotos tiempos, a veces de irreconocible origen.

Es evidente la concordancia del código filipino con los fundamentos urbanísticos de Matanzas, en cuanto a que

la plaza mayor de donde se ha de comenzar la población siendo en costa de mar se debe hacer al desembarcadero del puerto (...) La plaza será en cuadro prolongada, que por los menos tenga de largo una vez y media de su ancho, porque este tamaño es el mejor para las fiestas a caballo y cualquier otras que se hayan de hacer.

(...) A trechos de la población se vayan formando plazas menores, en buena proporción, a donde se han de edificar los templos de la iglesia mayor, parroquias y monasterios, de manera que todo se reparta en busca de proporción por la doctrina.

(...) Dispongan los solares y edificios que en ellos hicieren, de manera que en la habitación de ellos se pueda gozar de los aires de mediodía y del norte por ser los



Figura 17: Plaza fundacional o de La Vigía. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 18: Plaza de la iglesia parroquial, en la actualidad Catedral de Matanzas. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 19: Segunda plaza de Armas o de La Libertad. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.

mejores. Dispónganse los edificios de las casas de toda la población generalmente, de manera que sirvan de defensa y fuerza contra los que quisieren estorbar o infectar la población. (Solano, 1996:195-218)

Las instrucciones de Felipe II se nutren de una tradición urbanística que hunde sus raíces en las ciudades de la Antigüedad. Pero hubo diferencias en el modo en que los romanos reinterpretaron el legado griego. Según León Baptista Alberti⁷, “los griegos hazian la plaça cuadrada, y la rodeauan con portales grandisimos y doblados, adornauanla con columnas, y architraues de piedra, y encima de los cobertizos hazian paseaderos.” (1582:249). Los italianos, por el contrario, preferían las plazas cuya

anchura tenía dos tercios de la longura, y porque por vieja ordenança se mirauan de allí los juegos de la esgrima, se ponía en el portal la columnas algo raras, y al derredor del portal se ponían las tiendas de platería, y encima de los sobrados enmaderados se aparejauan las cosas que seúan para las ventas públicas.

Alberti propone que

nos tambien aprouaremos la plaça cuya área cumpla dos cuadrados, y conuiene que el portal, y las casas que a la redonda se pusieron en ciertas medidas corresponda con el área descubierta, para que ni parezcan muy demasiado de grande los edificios de la redonda (...) ni tampoco muy estrecha.

Como era de esperar, hubo también sus ajustes. En primer lugar, la plaza fundacional o de la Vigía no tuvo la forma sugerida, sino que quedó como un espacio irregular determinado por el borde marítimo (Fig.17). La plaza de la Iglesia Parroquial fue la que asumió la forma rectangular, como todas las manzanas de la población (Figs.18 y 19). Entonces las manzanas rectangulares eran una novedad pues la mayoría de las ciudades hispanoamericanas utilizaban la manzana cuadrada. En España existían, antes de la Conquista de América, ciudades con manzanas más o menos rectangulares y en México se distinguen la propia capital de los aztecas y la de Cholula, considerada por Graziano Gasparini (1991:37-42) como ejemplo de ciudad ortogonal prehispánica en rectángulo, modelo de la de Puebla (1531). Pero lo de Matanzas es una asunción de aliento renacentista que se contrapone al cuadrado griego retomado por la ciudad ideal del monje franciscano Eximenis (ca. 1383), repetido en las de Hispanoamérica, preferencia que tal vez tuvo que ver con la enorme injerencia de la orden franciscana en la sociedad colonial.

En segundo lugar, en la plaza de la Iglesia, como remedo tal vez del urbanismo de principios del siglo XVI, se ubicaron el edificio religioso y el del cabildo; la aduana (con una importante función en las ciudades-puertos) y la casa del corregidor o gobernador se situaron en la de Plaza de la Vigía. Ninguna de las plazas matanceras contaron con “cuatro calles principales, una por medio de cada costado de la plaza y dos calles por cada esquina de la plaza...” (Solano, 1996:195-218), disposición que, como ha sostenido Alberto Nicolini (2001:1-13) surgió cuando Francisco de Salamanca remodeló la nueva plaza-mercado de Valladolid, después del incendio de 1561 y que tuviera poca repercusión en el urbanismo indiano, salvo el proyecto de 1673 para la nueva fundación de la ciudad de Panamá y para la de Santa Clara (1683), en Cuba, aparte de otras eruditas propuestas del XIX.

Por su parte, la Parroquial matancera fue el primer templo cubano en proyectarse con la fachada principal orientada hacia su plaza. Hasta entonces, y aun con posterioridad, los edificios religiosos se disponían de costado hacia las mismas, acorde con una vieja tradición que se remonta al Medioevo español. Que la fachada de una iglesia se dispusiera con el frente hacia su plaza era algo sumamente novedoso. Para Jaime Salcedo, el cambio de orientación tuvo que ver con la nueva sensibilidad aportada por el humanismo renacentista, que podría expresarse en que “la fachada de un edificio debe verse desde la plaza” (Salcedo, 1990:9-85). Con mayor acierto, Alberto Nicolini considera que

uno de los factores decisivos del cambio hubo de ser el conjunto de prescripciones teóricas surgidas de la gran reforma en materia religiosa y litúrgica impulsada por el Concilio de Trento. (...) en especial, el decreto de 3 de diciembre de 1563 [que dispuso]: Por el frente levántense las entradas de la iglesia... (2001)

Sucedió que los primeros vecinos de Matanzas no supieron apreciar esta primicia y cuando el templo fue destruido en 1730 por un huracán fue levantado en el solar frontero, dentro del espacio previsto para su plaza, por lo que quedó de lado, como era costumbre.

Pese a que en el siglo XVIII, Matanzas fue apenas un caserío, el trazado de Herrera Sotomayor fue respetado por el celo constante del Cabildo local en cuanto a que se respetara el “mapa” con que fue creada “esta fundación Real” (Fig. 20). Y en el siglo XIX, cuando el territorio matancero se convierte en el primer productor de azúcar y café de Cuba y su puerto en el principal exportador de dichos productos, tuvo lugar un periodo de esplendor económico en el que se levantaron las espléndidas edificaciones civiles que le otorgan a Matanzas un lugar sobresaliente dentro de las urbes consolidadas a tenor del neoclasicismo. Un brillante grupo de ingenieros civiles, arquitectos y maestros de obras enfrentaron la construcción de obras singulares, sin dudas las primicias de una arquitectura de autor (Figs. 21-24).

Ciudad liberal, comercial y burguesa, en menos de 20 años fue ocupada el área fundacional y los barrios extra ríos de su ensanche, denominados Versalles y Pueblo Nuevo, se expandieron al calor de un impresionante crecimiento demográfico. La renovación tecnológica en los modos constructivos le llegó por la inserción temprana de las líneas del ferrocarril en 1839, de modo que quedara comunicado su puerto con las haciendas de café y azúcar. La necesidad de salvar sus ríos obligó a utilizar los más avanzados recursos de la época para la construcción de sus puentes, escuela donde se formaron los constructores de la ciudad y donde se experimentaron las novedades constructivas de la época, entre otras, la del hierro (Figs. 25, 26 y 27).

El resultado fue el de una ciudad diferente e inédita, en comparación inclusive con La Habana Vieja, donde pese a las reformas urbanas y arquitectónicas de aliento ilustrado del periodo posterior a la dominación inglesa (1762-63), los edificios relevantes tributan a un barroco, en casos conciliado con las tradiciones constructivas tempranas de raíz hispano-mudéjar. Por demás, pese a los avatares de la historia y las agresiones de los hombres, Matanzas ha llegado a nuestros días con un alto grado de coherencia ambiental y autenticidad, en espera del reconocimiento de su notable singularidad urbano-arquitectónica, refrendada por el impresionante marco geográfico de su asentamiento: entre las aguas de la bahía y los ríos, entre las montañas del Pan de Matanzas y el valle del Yumurí (Fig.28).



Figura 20: Vista aérea del solar fundacional de Matanzas. Fuente: Fotografía de Julio Larramendi.



Figura 21: Aduana (1828), del arquitecto francés Julio Sagebien, radicado en Matanzas y luego en La Habana. La extensa obra de Sagebien en Matanzas fue el fundamento de la escuela "criolla" que caracteriza la versión neoclásica de la ciudad. Fuente: Fotografía de Julio Larramendi.



Figura 22: Palacio de Gobierno y Ayuntamiento (1851-1855) del ingeniero español Antonio de Montenegro, ejecutor el maestro de obras José Carbó. Fuente: Fotografía de Julio Larramendi.



Figura 23: Teatro Sauto (1863), del arquitecto italiano Daniel Dall'Aglio. Hacia la década del 60 del siglo XIX, los matanceros deambulaban por una ciudad pautada por entablamentos, frontones, cornisas, capiteles, pilastras, columnas, guardapolvos, ménsulas, mículos, mediopuntos y demás elementos similares responsables de una fuerte unidad arquitectónica por la repetición a modo de *leit motiv* de los mismos temas. Era una sinfonía visual que encontró su cenit en uno de los edificios más sobresalientes del patrimonio decimonónico cubano: el teatro Sauto. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 24: Estación de la Bahía o de los Ferrocarriles Unidos (década de 1880), del ingeniero español Antonio Vilaseca. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figura 25: Puente de "La Concordia" sobre el río Yumuri (1878), del arquitecto español radicado en Matanzas Pedro Celestino del Pandal. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.



Figuras 26 y 27: Puentes sobre el río San Juan. Fuente: fotografías de Julio Larramendi.



Figura 28: Vista panorámica de la ciudad de Matanzas. Fuente: fotografía de Julio Larramendi.

NOTAS

- 1 La cuadrícula, reinterpretada por los franceses, llegó a Cuba con la Ilustración y tuvo su mejor momento en el siglo XIX.
- 2 Sánchez estuvo al frente de la construcción del Castillo de la Real Fuerza hasta que en 1561 fue sustituido por el maestro Francisco de Calona, quien lo termina en 1577.
- 3 Los primeros portales de que se tiene noticia en La Habana fueron los de la casa destinada a Cabildo de la Plaza de San Francisco, de fines del siglo XVI.
- 4 Tipo de cubierta elaborada con la hoja seca de las palmas reales y que fuera de uso común por las comunidades aborígenes de Cuba.
- 5 No conocemos el autor del proyecto de este singular monumento, ni tampoco lo suficiente sobre su proceso constructivo iniciado en 1749-50 y básicamente terminado en el momento de la expulsión de la orden, cuando los muros ya habían sido levantados sin la cubierta. Los jesuitas establecidos en La Habana vinieron de México y es muy probable que alguno de ellos fuera el autor del proyecto de la iglesia. En 1772 se reiniciaron las obras con la participación del constructor gaditano Pedro de Medina, quien llegó a La Habana en 1763 con el brillante grupo de ingenieros militares encargados de la reconstrucción de los castillos averiados en la toma de La Habana por los ingleses y la construcción de las imponentes fortalezas de La Cabaña, El Príncipe y Atarés.
- 6 El proceso de fundación se llevó a cabo entre el 10 y el 30 de octubre de 1693. El "Acta de Fundación" se encuentra en el primer Libro de Cabildos de Matanzas, de 1693, custodiado en el Archivo Histórico Provincial de dicha ciudad.
- 7 En 1485 se publicó en Florencia "De re aedificatoria", de León Baptista Alberti, primero de los tratados arquitectónicos del Renacimiento, anterior inclusive a la primera edición de Vitruvio. En 1546 apareció la traducción al italiano de Pietro Lauro y en 1550, la de Cosme Bartola, base de la versión castellana de Francisco Lozano.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Alberti, L. ([1582] 1977). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, España: Albatros Editores.
- Artilles, J. (1946). *La Habana de Velázquez*. La Habana, Cuba: Cuadernos de Historia Habanera.
- De Terán, F. (1997). *La ciudad hispanoamericana: El sueño de un orden*. Madrid, España: CEPOHU.
- De Vedia, E. (1925). *Historiadores primitivos de Indias*. Madrid, España: Librería y Casa Editorial Hernando S.A.
- Fernández, A. (1954-58). *La Habana de ayer: Apuntes de urbanismo histórico*. La Habana, Cuba.
- Gasparini, G. (1991). *Formación urbana de Venezuela siglo XVI*. Caracas, Venezuela: Armitano.
- Marco Lucio Vitruvio Polión. ([1995] 2001). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Nicolini, A. (2001). *La ciudad regular en la praxis hispanoamericana: Siglos XVI-XVIII*. Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Pérez Beato, M. (1936). *Habana antigua: Apuntes históricos*. La Habana, Cuba: Seoane, Fernández y Cia.
- Romero, L. (1995). La determinación del emplazamiento de la plaza de la villa y luego plaza de Armas de San Cristóbal de La Habana en el siglo XVI. En AA.VV., *La Habana arqueológica y otros ensayos*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Solano, F. (1996). *Normas y leyes de la ciudad Hispanoamericana (1492-1600)*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos.
- Venegas Fornias, C. (2003). *Plazas de intramuro*. La Habana, Cuba: Consejo Nacional de Patrimonio Cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- García Santana, A. (2008). *Las primeras villas de Cuba. Fotografías de Julio Larramendi*. Guatemala, Guatemala: Ediciones Polymita.
- ----- (2009). *Matanzas, la Atenas de Cuba. Fotografías de Julio Larramendi*. Guatemala, Guatemala: Ediciones Polymita.

Alicia García Santana*

Licenciada en Letras, Universidad Central Marta Abreu de Las Villas (UCLV), Cuba. Doctora en Ciencias sobre el Arte, Universidad de Oriente (UO), Cuba. Investigadora de la Academia de Ciencias de Cuba. Profesora de Postgrado en el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM) y en el Instituto de Historia, Cuba. Profesora visitante en el Magister en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Latinoamericano de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) y Maestría en Conservación y Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Directora del Inventario Nacional de Monumentos de Cuba. Ha publicado numerosos artículos y libros. Obtuvo la Beca Guggenheim. Fue *Scholar* del Getty Institute.

Academia de Ciencias de Cuba
Edificio Capitolio de la Habana, Industria y San José s/n.
La Habana Vieja, Habana, Cuba

Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM)
Antiguo Convento de Santa Clara de Asís, Calle Cuba N° 610 e/Sol y Luz,
La Habana Vieja, Habana, Cuba

alicia@vip.ohc.cu

TRUJILLO Y LA CIUDAD, *CIVITAS DIABOLI*: LA CIUDAD ENCARNADA

Omar Rancier *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (113-120) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 5 de marzo de 2012 - Aceptado: 23 de julio de 2012.

■ ■ ■ Rafael Trujillo, producto de la intervención norteamericana en la República Dominicana en 1916, se hace con el poder en 1930 y a los 15 días de asumirlo, la ciudad de Santo Domingo es destruida por el ciclón de San Zenón, coyuntura aprovechada por Trujillo para, a través de la reconstrucción de la ciudad, afianzarse como gobernante, para luego a los seis años de gobierno, en 1936, cambiarle el nombre cuatricentenario de la ciudad de Santo Domingo por el de Ciudad Trujillo, iniciando así un proceso de estrategias de resemantización que permiten consolidar el poder y al mismo tiempo encarnar la ciudad y el territorio dominicano durante 31 años.

PALABRAS CLAVE: Trujillo. Estrategias. Resemantización. Poder.

■ ■ ■ **TRUJILLO AND THE CITY, *CIVITAS DIABOLI*: THE EMBODIED CITY.** Rafael Trujillo, a product of the American intervention in the Dominican Republic in 1916, takes over the power in 1930 and after 15 days, the city of Santo Domingo is destroyed by the cyclone of San Zenón, a situation exploited by Trujillo so that the reconstruction of the city would consolidate himself as a governor. In 1936, he renamed Ciudad Trujillo the city of Santo Domingo, which had had that name for four centuries. This was only one of the strategies of resemantization that would allow him to consolidate power and embody the city and the Dominican territory, as he managed to do for 31 years.

KEY WORDS: Trujillo. Strategies. Resemantization. Power.

* Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), Santo Domingo

Universidad Central del Este (UCE), San Pedro de Macorís, República Dominicana

Universidad Iberoamericana (UNIBE), Santo Domingo, República Dominicana

La ciudad y su arquitectura son expresiones de la sociedad que la vive, de sus medios de producción, de sus sistemas de producción y de gobierno. Se construye cotidianamente y, en ocasiones, a saltos, producto de una coyuntura histórica: guerras, desastres y dictaduras, por ejemplo.

Históricamente, los sistemas de gobiernos se expresan a través de sus espacios urbanos, sobre todo a través de sus monumentos y de sus edificaciones públicas, que demandan un cierto tipo de espacio diferencial a su alrededor. Los gobiernos dictatoriales, sobre cualquier otro sistema de gobierno, tratan de expresar su poder en la ciudad de manera más sistemática y reiterativa.

El Santo Domingo del siglo XX se fue modelando a la imagen de Rafael Leónidas Trujillo Molina en lo que podemos llamar su etapa de modernización, entre 1930 y 1960, periodo en que además –y para reforzar nuestro enfoque– se le cambia el nombre a la ciudad por el nombre del dictador. A partir de 1936 y después de casi 500 años, la ciudad de Santo Domingo pierde su nombre por el de Ciudad Trujillo.

De la manera en que se ha planteado, Trujillo asume, como persona, el rol que debió asumir la casi inexistente y desclasada burguesía dominicana durante ese proceso de modernización. Trujillo además encarnó la ciudad de Santo Domingo a su imagen y semejanza: desde las manías de limpieza, orden y blanqueamiento hasta las implicaciones sexuales, expresadas a través de símbolos fálicos explícitos. Trujillo proyecta su efigie sobre el espacio urbano dominicano en un sofisticado sistema de signos y símbolos que se constituyó en una parte importante de todo el entramado de dominación y colonización del territorio.

Miguel D. Mena, en su tesis doctoral “Iglesia, espacio y poder. Santo Domingo (1498-1521), experiencia fundacional del Nuevo Mundo” ha explicado que en el Medioevo, San Agustín, en su “Civitas Dei”, expresa cómo la Iglesia Católica entiende la ciudad como la encarnación del cuerpo de Cristo y plantea la ubicación de los edificios públicos y los conventos de acuerdo a su relación morfológica con el cuerpo humano: los Franciscanos al norte (la cabeza) y los Dominicos al sur (los pies) (Mena, 2001).

Y ciertamente la ciudad de Santo Domingo responde, en su morfología, a modelos de ciudades-cuarteles medievales y a las *bastides* francesas (Sepúlveda, 1989) y en su devenir histórico ha tenido lo que podemos llamar “figuras fundacionales” que han marcado la ciudad con su impronta y si se quiere han encarnado la forma urbis en determinado momento histórico.

En ese sentido, Fray Nicolás de Ovando, Comendador de Lares y refundador de la ciudad en la margen occidental del río Ozama en 1502, testigo de excepción de los procesos de fundación de nuevas ciudades-cuarteles en la España de la Reconquista, es el precedente y, en cierta forma, el modelo de las actuaciones urbanas de Trujillo. Se constituye en una primera encarnación y figura fundacional de la ciudad virreinal. Trujillo es la segunda figura fundacional y la segunda encarnación de la ciudad moderna. La tercera figura fundacional o el tercer “gran constructor” sería el Doctor Joaquín Balaguer, presidente títere de Trujillo al momento de su ajusticiamiento en 1961, quien gobernara la República Dominicana desde 1966 hasta 1978, justamente después de la guerra civil de abril de 1965, durante la cual Santo Domingo sufre la segunda invasión norteamericana en el siglo XX (la primera fue de 1916 a 1924 y uno de los productos de aquella primera invasión fue la dictadura de Trujillo) (Valdéz, 2002).

El régimen de Trujillo, conformado por una pléyade intelectual que reúne el dictador a su alrededor, inicia su proceso de colonización y somatización urbana aprovechando el

impacto del ciclón de San Zenón el 3 de septiembre de 1930 sobre la tímida ciudad de Santo Domingo, apenas 17 días después de que asumiera el poder el 16 de agosto de ese año.

Las devastaciones que produjo este huracán sobre una ciudad constituida en su mayor parte por viviendas de madera techadas de planchas de zinc o de paja y bohíos permitió al tirano comenzar a implementar su proceso de colonización de la ciudad capital y con ella de todo el país y marca además el inicio del proceso de acumulación primaria de capital de Trujillo al decretar la utilización de materiales específicos para las nuevas construcciones que él mismo producía o comercializaba, como el cemento, y que permitió que en su propia persona se encarnaran las aspiraciones de toda una clase.

Así, el cuerpo urbano de Santo Domingo comienza a asumir la configuración pétreo y disciplinada que gustaba asumir para sí mismo Rafael Leónidas Trujillo Molina, nombrado posteriormente Generalísimo, Doctor, Benefactor de la Patria y Padre de la Patria Nueva. Incluso la expresión del “macho”, rol que asumía placenteramente el dictador, encuentra su materialización en el obelisco con que se celebra el cambio de nombre de Santo Domingo por Ciudad Trujillo y que el imaginario popular aun identifica como “obelisco macho” para diferenciarlo del otro monumento que compite en el mismo espacio del Malecón: el Monumento a la Independencia Financiera, diseñado por los arquitectos catalanes, parte de los exiliados políticos de la guerra civil española que ingresan a Santo Domingo a finales de 1939, Tomás Auñón y Joaquín Ortiz en 1944, conocido como el “obelisco hembra” por su forma alada y bisecada.

La transformación o, si se quiere, la modernización¹ de Santo Domingo, se inicia con la actividad mesiánica de un hombre que “resuelve” en una situación de desastre. Posteriormente, se continúa en una serie de programas de actuación urbana que dotan de infraestructuras importantes a la antigua ciudad, creando además una serie de espacios urbanos y de recreación hasta la fecha inexistentes para los asombrados capitaleños que comienzan a educarse en cuanto a la nueva onomástica urbana: todo lo que hizo Trujillo lo llamó con su propio nombre, llegando hasta el extremo, en 1936, de usurpar con su nombre el nombre centenario de la ciudad, que pasó a llamarse a partir de 1936 y hasta la muerte del tirano, Ciudad Trujillo.

El malecón de Santo Domingo, proyectado por el ingeniero Ramón Báez López-Penha y el Parque Infantil Ramfis, nombrado como el primogénito del dictador, ganado en un concurso de diseño por el arquitecto Guillermo González Sánchez (formado en Yale y reconocido como el padre de la arquitectura moderna dominicana), en la antigua Sabana del Estado o Plaza Colombina, son dos de las primeras muestras de ese proceder, de esa colonización del espacio, de esa encarnación urbana a que sometería el régimen trujillista primero a la ciudad capital y luego a todas las ciudades del territorio y al territorio mismo, esto último ejemplificado por la nominación como Pico Trujillo de la montaña más alta de las Antillas.

Trujillo y la modernidad

Mucho se ha escrito en el sentido de que Trujillo trae la modernidad a la República Dominicana, cuando lo cierto es que ese concepto de “modernidad” fue producto del desarrollo de las fuerzas productivas a nivel mundial. El periodo histórico de la dictadura trujillista, 1930-1961, constituye el periodo donde se construye la modernidad en el mundo entero. Trujillo jugó con

ese concepto a su favor, utilizando las nuevas técnicas y los nuevos materiales para realizar su obra “benefactora”. Sin embargo, esa obra siempre estuvo cargada con un significado político específico: la grandeza de su gobierno.

Al mismo tiempo, utiliza sutilmente una doble codificación en la arquitectura de su régimen: las tipologías de salud, educación y tecnología, y las que tiene que ver con el turismo y que podían exportar la imagen “democrática” del régimen, se realizan en un lenguaje moderno de gran calidad (Hotel Jaragua, Liceo Salomé Ureña). Las tipologías administrativas que expresan el poder y la “dureza” del gobierno de Trujillo se construyen en un neoclásico moderno cuya mejor definición estilística podría ser la de “arquitectura fascista” y cuya tipología fue diseñada por Henry Gazón Bona, formado en Francia y diseñador de los principales edificios oficiales que representaban al régimen, como los palacios de las gobernaciones provinciales y la sede central del Partido Dominicano, el partido de Trujillo. Sin embargo, Gazón, quien al final de su vida tenía una tarjeta de presentación que lo identificaba como arquitecto, matemático y astrólogo, fue el diseñador del edificio del Matadero Municipal, que fuera elogiado como una obra moderna por el afamado arquitecto Richard Neutra durante una rápida visita que realizara el austriaco a Ciudad Trujillo en 1945.

De esa manera, el mito de Trujillo como constructor de la modernidad dominicana pierde fuerza frente a la astucia política del dictador de utilizar la modernidad a su favor, jugando con la construcción de un “tubo semántico” (Martínez, 1981) y con la doble codificación significativa para implantar su sello y somatizar su propia persona en una ciudad que se reconstruye aprovechando una coyuntura climática y el “zeitgeist” de la modernidad.

De Ovando a Trujillo

El Comendador de Lares siempre estuvo seguro de lo que tenía que hacer y eso era construir una ciudad como había visto que se construyera la ciudad cuartel de Santa Fe por los Reyes Católicos durante el sitio de Granada en la Reconquista española.

La cuadrícula o damero fue el partido urbano asumido entre otras cosas por su obviedad geométrica (Gasparini, 2006) y, sobre todo, por sus posibilidades de controlar de manera relativamente fácil el espacio urbano. Por un lado los conventos definiendo el *axis mundi*, con los franciscanos al norte y los dominicos al sur, la Torre del Homenaje dominando el estuario del Ozama y la Catedral Santa María de la Encarnación en el corazón de todo, acompañada de los gobiernos seculares y mediando entre ellos la Plaza Mayor, dominando el espacio de la ciudad.

Sin embargo, la ciudad de Ovando fue una ciudad policéntrica, con la plaza de los abogados y la plazoleta de las Casas Reales compitiendo por la preeminencia ciudadana con la Plaza Mayor.

La estructuración y el sentido espacial no solo lo da la cuadrícula sino también el sistema desarrollado a partir de edificios públicos, militares y religiosos. Estos últimos predominan hasta en la manera de conceptualizar la ciudad en parroquias y no en cuarteles, como sucede en otras ciudades.

La estructura urbana responde a las nuevas ideas urbanas europeas que comienzan a generarse en el Renacimiento, en términos de vivienda y como lo demostrara Erwin Walter Palm (1978), Santo Domingo responde a la arquitectura mozárabe traducida y adaptada en el

al-Ándalus, la Andalucía española. Más adelante se desarrollan en las iglesias algunas de las últimas muestras del gótico, desplazado ya en Europa por el clasicismo renacentista, conocido como gótico tardío o gótico de los Reyes Católicos.

El cordón amurallado corona el intento de Santo Domingo de ser una ciudad europea. Luego, las riquezas de tierra firme y la localización geográfica estratégicas de Cuba y Puerto Rico sentencian a la colonia al olvido, iniciándose ese estado de animación suspendida que congela las actuaciones en toda la isla, detiene el desarrollo urbano de Santo Domingo y permite que los franceses se apoderen de la tercera parte del territorio hacia el oeste.

Las hordas de España y el hambre de oro de los hijodalgos y caballeros venidos a menos que intentan recobrar o simplemente hacer su fortuna en las indias aniquilan la raza indígena con los maltratos y la sobreexplotación. Comienza el tráfico de esclavos africanos que suplantando la mano de obra indígena exterminada, con lo que se da el último paso para la conformación de lo que Pedro Andrés Pérez Cabral (Corpito) llamaría “Comunidad Mulata”, base fundamental de la dominicanidad (1976).

En términos urbanos, hay una sobreimposición de la ciudad española sobre el poblado indígena a partir de la estrategia de ubicar las ciudades en los sitios de los nativos con el doble objetivo de, por un lado, tener la seguridad de un sitio con soporte natural asegurado (agua, buenos vientos, etc.) y por el otro, imponerse físicamente sobre los indígenas.

La importación de los africanos, a su vez, trae aportes en la cultura de la construcción, en la lengua, en la música y en la gastronomía de las Antillas y se inicia el mito de la “Isla que se repite” (Benítez Rojo, 1998).

El Urbanismo trujillista y las ciudades dominicanas

El modelo de ciudad europea que se instala en los márgenes del Ozama y frente al Mar Caribe, descendiente de los campamentos militares de la Reconquista española, se completa como espacio de poder en los 30 años de la dictadura de Trujillo y se convierte en “el modelo” de ciudad dominicana cuya estructura urbana, la *res publica*, se encarna a través de las edificaciones de poder de la dictadura.

Santiago de los Caballeros, la segunda ciudad dominicana, queda marcada para siempre con el Monumento a la Paz de Henry Gazón Bona, y las ciudades de la frontera se marcan con arcos de triunfo. La retícula predomina y es expresión de un sentir del propio dictador “que no quería curvas”, como cuenta el ingeniero Báez López-Penha (1992). La monumentalidad es sin dudas el aporte de la urbanística trujillista a la ciudad dominicana, característica que se ha mantenido como una de las preferidas de las diferentes administraciones hasta la fecha.

En 1939, Trujillo contrata a Bernardo Giner de los Ríos, ex-ministro del gobierno republicano español en el exilio, para realizar el Plan Urbano de la ciudad (Ministerio de Vivienda, 2007) que no llega a ejecutarse. En 1956, Ramón Vargas Mera y Antón Solov hacen el Plan Regulador y explican que “este procedimiento ordenaría el espacio” que aunque “sobrevive por tres años” no llega a ejecutarse completamente por entrar el autor en contradicción con algunos miembros de la familia Trujillo que entendían que dicho plan atentaba contra sus intereses. Una década más adelante algunas de sus propuestas son rescatadas por los técnicos urbanos del gobierno de Balaguer. Esta iniciativa proponía entre otras cosas un plan vial que “jerarquizaba la vialidad y enfatizaba los valores naturales paisajísticos de la ciudad (...)

Introducía la Av. Kennedy como vía principal de acceso desde la región Noroeste del país y la Av. de las Américas con el nuevo aeropuerto desde la región oriental del país. Se completa el eje Norte-Sur de la Av. Máximo Gómez y se define una zona industrial al Oeste de la Ciudad” (R. Vargas Mera, 2004). Todo esto posibilitado por el traslado del antiguo aeropuerto General Andrews, situado donde está actualmente el barrio de Miraflores, a Punta Caucedo, cerca de Boca Chica.

El último gesto: la Feria de la Paz

En 1955 arribaba Trujillo a 25 años de gobernar el país como si fuera su finca particular en la que fue un verdadero “amo de horca y cuchillo” y decidió celebrarlo con la edificación de un nuevo centro urbano al oeste de la ciudad que albergara, dentro de aquella idea de celebrar ferias internacionales, lo que se llamó la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre, para cuyo diseño se convocó a un equipo liderado por Guillermo González.

El esquema de González deja ver su formación académica al elegir un esquema axial cuasi simétrico luego de explorar algunas alternativas más libres. Dentro de ese academicismo urbano, González diseña algunas de sus mejores obras modernas, como el edificio del Ayuntamiento del Distrito Nacional, donde demuestra su versatilidad en cuanto a abordar una edificación moderna. El Ayuntamiento es una edificación totalmente frontal, un poco a lo “cubo horadado corbusiano”, que si se compara con su otra obra maestra, el desaparecido Hotel Jaragua de 1942, es totalmente diferente por cuanto el Jaragua era una obra rotacional, muy dentro de la cuatridimensionalidad perspectiva “zeviana”.

Lo cierto es que el espacio de la Feria acogió un grupo muy interesante de arquitectura moderna dominicana y alguna que otra obra internacional entre las cuales cabe destacar el que fuera el Pabellón de Venezuela, una obra excepcional del arquitecto venezolano Alejandro Pietri.

Estrategias para el uso de la ciudad como instrumento de propaganda política

Fue Albert Speer el que, trabajando para Adolf Hitler, construyera algunas de las más exitosas estrategias políticas-arquitectónicas, estrategias que se materializaran en algunos de los espacios que, de alguna forma, llevaron la imagen de los Nibelungos como la representación del diabólico Tercer Reich, y dentro de sus realizaciones aquella “Catedral de Luz” que diseñara para la Manifestación Nazi en Nüremberg en 1934, quizás sea el mejor ejemplo de cómo la arquitectura puede ser canal para proyectar las ideologías, incluso la más malvada de las ideologías.

En el Caribe, en una media isla que se encuentra según el poeta nacional, Don Pedro Mir, “colocada en el mismo trayecto del sol”, Trujillo elaboró su propia estrategia para que él y la ciudad fueran lo mismo, para convertir la *civitas dei* en *civitas diaboli* y para somatizar su persona en la ciudad a través de uno de los tubos semánticos más sofisticados que se haya podido elaborar para consolidar un gobierno dictatorial.

Rápidamente podemos identificar cuatro estrategias que se implementaron en Santo Domingo/Ciudad Trujillo y en todo el territorio nacional para convertir al gobierno de Trujillo en una presencia continua para todos los dominicanos, en una omnipresencia onerosa y repre-

siva, si bien es cierto que aquellas actuaciones acarrearón cierto nivel de orden y una “paz de palo” que llenaron de miedo a todo un país.

Saber aprovechar la oportunidad. Como buen estratega político, Trujillo supo aprovechar las coyunturas de oportunidad y manejarlas a su favor. La más evidente maniobra de aprovechamiento ocurre al inicio de su gobierno cuando en septiembre de 1930, apenas dos semanas después de asumir el poder, la ciudad de Santo Domingo es destruida por el ciclón de San Zenón, oportunidad que utiliza Trujillo para proyectarse como el “reconstructor de la patria” al mismo tiempo que utiliza este desastre para iniciar una especie de acumulación primaria y empezar a construir su propio emporio económico. La construcción de un sofisticado “tubo semántico”, como ha planteado Ramón Martínez en 1981, como señaláramos anteriormente. Y ese “tubo semántico” se inicia con una acción osada y dramática: cambiar, en 1936, apenas a seis años de gobierno, el nombre centenario de la ciudad de Santo Domingo por el de Ciudad Trujillo. Toda edificación, infraestructura, monumento o sitio, fue nombrado con el nombre de Trujillo o de uno de sus familiares. Asimismo, toda edificación oficial fue llamada “Palacio”: Palacio de la Gobernación, Palacio de la Policía, Palacio del Ayuntamiento, de manera de dar un carácter de realeza a su gobierno.

Utilización de un doble código que diferenciaba a las edificaciones oficiales (los “palacios” que representaban el régimen) realizadas en un lenguaje neoclásico-fascista, de las edificaciones asociadas con el progreso, la técnica y la relación con el exterior, como escuelas, universidades, hospitales y hoteles, realizadas en un lenguaje moderno de muy alta calidad, por demás, y que dio oportunidad a un grupo de jóvenes arquitectos formados en el exterior de realizar la obra de la primera modernidad arquitectónica en la República Dominicana.

Y finalmente, el desarrollo, con la construcción de la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre (con la que el dictador celebrara, en 1955, su Jubileo de los primeros 25 años de gobierno), de un nuevo centro urbano que de alguna forma se esperaba sustituyera el centro histórico colonial.

Trujillo, como un animal de presa, marcó su espacio con tal ahinco y pasión que modeló las ciudades dominicanas, principalmente la ciudad de Santo Domingo, a su imagen y semejanza. Una impronta que aún hoy, a más de 50 años de haber desaparecido el dictador, permanece.

NOTAS

1 Mucho se ha escrito sobre el hecho de que Trujillo moderniza la República Dominicana. Sin embargo, somos de la creencia de que a Trujillo simplemente le tocó gobernar en un momento en el que todo el mundo estaba modernizándose.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Báez López-Penha, R. (1992). *Por qué Santo Domingo es así*. Santo Domingo, República Dominicana: Banco Nacional de la Vivienda.
- Benitez Rojo, A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona, España: Editorial Casiopea. Colección Ceiba
- Gasparini, G. (2006) La forma del orden urbano. En A. Brewer Carías, *La ciudad ordenada*. Caracas, Venezuela: Critería Editorial.
- Martínez, R. (1981). Semiología arquitectónica y poder político en la República Dominicana. En *Ciclo de conferencias: La Arquitectura contemporánea en la República Dominicana*. Grupo Nueva Arquitectura.

- Mena, M. (2001). *Iglesia, espacio y poder: Santo Domingo (1498-1521)*. Santo Domingo, República Dominicana - Berlín, Alemania: Ediciones En el Jardín de las Delicias.
- Palm, E. (1978). *Arquitectura y Arte colonial en Santo Domingo*. Santo Domingo, República Dominicana: Editorial Universitaria UASD.
- Pérez Cabral, P. ([1976] 2007). *La comunidad mulata*. Santo Domingo, República Dominicana: Cielonaranja.
- Sepúlveda, A. (1989). *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano, 1508-1898*. San Juan, Puerto Rico: Carimar.
- Valdéz, C. (2002). La evolución inteligente. En A. Vélez Catrain (Ed.), *Ideas Urbanas para Santo Domingo 2002*. Santo Domingo, República Dominicana: Amigo del Hogar.
- Vargas Mera, R. (2004). *Tendencias urbanísticas en América Latina y el Caribe: La situación a finales del siglo XX*. Santo Domingo, República Dominicana: Amigo del Hogar.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2007). *Arquitecturas desplazadas: Arquitecturas del exilio español. Catálogo de Exposición*. Madrid, España: Ministerio de Vivienda.

Omar Rancier

Arquitecto, Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), República Dominicana. Profesor de Teoría de la Arquitectura, Historia de la Arquitectura Moderna, Historia de la Arquitectura Dominicana y Diseño Arquitectónico, en Universidades Central del Este (UCE), Iberoamericana (UNIBE), Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU). Coordinador del Área de Arte y Cultura, UNIBE. Profesor de la Maestría de Arquitectura Tropical y Maestría de Restauración, UNPHU. Decano de la Facultad de Arquitectura y Artes, UNPHU. Diseñador y Consultor de diversos proyectos urbanos y arquitectónicos. Miembro del ICOMOS y del DoCoMoMo Dominicano. Fue Director de la Escuela de Arquitectura, UNIBE. Editor de libros y revistas de arquitectura dominicana. Autor de diversos artículos de arquitectura moderna en periódicos y revistas especializadas. Premios en Bienales de Santo Domingo y del Caribe. Premio Internacional Henry Klumb del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas, Puerto Rico. Medalla Armando Mestre otorgada por el gobierno de Cuba.

Facultad de Arquitectura y Artes, Universidad Nacional Pedro Henríquez Ureña (UNPHU), Santo Domingo
Av. John F. Kennedy Km 7 1/2, Santo Domingo, República Dominicana

Universidad Central del Este (UCE)
Ave. Francisco Alberto Caamaño Deñó, San Pedro de Macorís, República Dominicana

Universidad Iberoamericana (UNIBE),
Ave. Francia No. 129, Gazcue, Santo Domingo, República Dominicana

orancier@gmail.com

MATERIALIDADES URBANAS EN TENSIÓN. EL PUEBLO DE SUSQUES DESDE COMIENZOS DEL SIGLO XX

Jorge Tomasi *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (121-138) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 5 de marzo de 2012 - Aceptado: 18 de junio de 2012.

■ ■ ■ En este trabajo nos proponemos recorrer los procesos de transformación de un poblado de la Puna de Atacama, en la Provincia de Jujuy . A través del reconocimiento y análisis de los cambios en la traza urbana a lo largo del siglo XX, daremos cuenta de las articulaciones existentes entre las configuraciones espaciales y las modificaciones en las prácticas sociales, en el marco de las políticas estatales que se implementaron en la región. Dada su particular trayectoria histórica, la localidad de Susques, en la que nos concentraremos, se constituye como un espacio interesante para dar cuenta de estas relaciones. Recurriremos a diversos materiales, considerando tanto el trabajo de campo etnográfico que venimos desarrollando en Susques desde el 2004, como los documentos escritos y fotográficos surgidos de distintos archivos.

PALABRAS CLAVE: Estudios urbanos. Sociedades pastoriles. Organización espacial. Puna de Atacama.

■ ■ ■ **URBAN MATERIALITIES IN TENSION. THE TOWN OF SUSQUES SINCE THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.** In this paper we aim to go through the process of transformation of a town in the Puna de Atacama, Jujuy Province, Argentina. Through the recognition and analysis of the changes in urban planning along the 20th century, we will show the links between spatial configurations and the changes in social practices, within the framework of government policies implemented in the region. Due to its particular historical background, the town of Susques, in which we will focus, is an interesting space to take account of those relations. We will consider both the ethnographic fieldwork we have developed in Susques since 2004, and written and photographic documents from different archives.

KEY WORDS: Urban studies. Pastoral societies. Spatial organization. Puna de Atacama.

* Instituto Interdisciplinario Tilcara
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Introducción

El rol de los poblados en el contexto de las dinámicas pastoriles con residencia dispersa, que caracteriza a muchos grupos sociales en los Andes, presenta una serie de particularidades por demás significativas. En muchos casos, estos poblados permanecen, valga la contradicción, des-poblados durante buena parte del año, mientras que los grupos domésticos residen en sus distintos asentamientos dedicados al cuidado de los rebaños (Flores Ochoa, 1977). Como también ha sido observado, esto no va en detrimento de la importancia social y simbólica que estos poblados tienen en tanto tienden a constituirse como centros significativos en los que se condensa la integración de estos grupos domésticos como parte de un colectivo mayor (Webster, 1973). De hecho, en distintos momentos a lo largo del año, la actividad se concentra allí a través de determinadas celebraciones fundamentales, especialmente las fiestas patronales (Tomasi, 2012).

La conformación de los Estados Nacionales a partir del siglo XIX tuvo implicancias por demás importantes en la organización social y productiva de los grupos pastoriles. En particular, estas se han expresado en cambios en las lógicas de asentamiento, la movilidad, y también en el rol y conformación espacial de los centros urbanos. En muchos casos, estos poblados se constituyeron como epicentros de las acciones de los Estados y sus instituciones, en general en conflicto con su rol local. En relación con esto, distintos sentidos y prácticas en tensión se superponen sobre el espacio urbano, dejan sus marcas en el tiempo y conforman una suerte de palimpsesto.

En este artículo nos enfocaremos, precisamente, en el reconocimiento de esas diferentes marcas superpuestas, tomando el caso de un poblado en la Puna de Atacama, Susques, que forma parte de la Provincia de Jujuy (Fig.1). De alguna manera, nuestro objetivo es recorrer una historia material de larga duración, partiendo de comienzos del siglo XX, aunque incluyamos algunas referencias anteriores, como una suerte de prisma que nos permitirá observar los procesos sociales. En relación con esto, debemos reconocer que la espacialidad y materialidad no son meras expresiones de estos procesos sociales sino que participan activamente en su definición (Nogué, 1989). Es decir, tanto como podemos hablar de una construcción social del espacio, debemos referirnos a una espacialidad de la vida social como componente insoslayable de esta última. En este contexto, lo espacial y lo material son temas de indagación en sí mismos pero además son puertas metodológicas para pensar los procesos históricos.

Es así como en los distintos acápites iremos reconociendo diferentes conformaciones espaciales que se imbricaron a lo largo del siglo XX en el pueblo de Susques. En este recorrido buscaremos ir observando su relación con los procesos sociales desarrollados en los que tanto la población local como el Estado argentino tuvieron roles centrales. El punto de partida que tomaremos no es arbitrario, aunque inevitablemente implique un recorte. Hasta finales del siglo XIX, Susques había formado parte de Bolivia primero y Chile después. Recién en el año 1900 fue incorporado a la Argentina como parte del recién creado Territorio de Los Andes, al igual que la mayor parte de la Puna de Atacama. A partir de ese momento, una población pastoril que había buscado constantemente sostener un cierto margen de autonomía, comenzó a participar de lleno en las políticas, proyectos, concepciones y decisiones del Estado argentino. Este proceso de estatalización, que se dio progresivamente en el tiempo, estuvo asociado con cambios concretos en el rol del poblado de Susques y su articulación con los territorios pastoriles circundantes, pero también en la organización espacial misma del pueblo. Precisamente en estos procesos nos concentraremos.



Figura 1. Ubicación de Susques dentro de la Provincia de Jujuy. Gráfico del autor.

A estos efectos, recurriremos a dos fuentes de información. En primer lugar, consideraremos el trabajo de campo con un enfoque etnográfico que hemos desarrollado en Susques desde 2004, en el marco de la realización de una tesis de doctorado orientada al estudio de las espacialidades pastoriles (Tomasi, 2011). En lo que respecta al contenido de este artículo, por un lado, se trabajó en torno a ciertas prácticas y relaciones que cargan de sentido al pueblo de Susques y, por el otro, sobre una serie de relevamientos sucesivos de la planta urbana. A este material construido en el contexto del campo le sumaremos la segunda fuente de información consistente en el material relevado en diferentes archivos y los datos estadísticos. En particular, tomaremos muy especialmente los registros fotográficos que cubren diferentes momentos a lo largo del siglo XX, particularmente aquellos que se conservan en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL).

Indefiniciones jurisdiccionales en las lógicas de asentamiento

Las primeras referencias que conocemos sobre Susques son por demás tardías. Una de las primeras menciones encontradas surge de una revisita al Corregimiento de Atacama en 1772 (Bolsi y Gutiérrez, 1974). En esa época, Susques ya formaba parte del Corregimiento, que a su vez dependía de Potosí, y estaba organizado en dos partes: Atacama la Alta y Atacama la Baja. La primera con su cabecera en San Pedro de Atacama y la segunda, en Chiu-Chiu, ambos actualmente en territorio chileno. Susques era, por esos años, uno de los anexos de Atacama la Alta, dependiendo de San Pedro tanto desde lo civil como desde lo eclesiástico, junto con San Lucas de Toconao, Santiago de Socaire, San Roque de Peine e Ingaguasi. Al igual que en la mayor parte de la porción occidental del Corregimiento de Atacama, la presencia concreta de las instituciones coloniales en el área era más bien escasa (Rivet, 2011).

Luego de la independencia de Bolivia en 1825, el área de Susques fue incorporada al territorio de ese país como parte de la Provincia de Atacama. La capital se mantuvo en San Pedro. En una revisita por esta provincia realizada en el año 1846 por el gobierno boliviano se sostenía que

todos los indígenas de la Provincia de Atacama gozan de una inmensa porción de tierras de comunidad especialmente los del Rosario, Susques, Antofagasta y Conche que las han adquirido por la ocupación de tiempos inmemorial de sus padres sin que haya tradición que Gobernador alguno haya visitado esos desiertos, dichas tierras son únicamente de pastoreo mientras que las de los otros pueblos y ayllus son de cultivo y fructíferas. (ABNB, RV 422, F.22)¹

En estas pocas líneas se ponen en evidencia al menos dos cuestiones importantes. La primera es que no habría existido un control demasiado efectivo ni una presencia constante por parte de las autoridades bolivianas en esta parte de Atacama, lo que marcó una continuidad con la realidad colonial. La segunda, que cobrará importancia a medida que avancemos en el relato, es que en Susques el pastoreo era la principal actividad desarrollada por los pobladores en base al usufructo de grandes extensiones de tierra que de hecho les pertenecían.

A partir de la Guerra del Pacífico, Chile expandió sus fronteras hacia el norte y ocupó una parte considerable del territorio boliviano. Así es como Susques pasó a formar parte de Chile, dentro de lo que a partir de 1888 sería el Departamento de Antofagasta (Benedetti, 2005). Al igual que Bolivia, Chile tampoco generó demasiadas políticas concretas sobre esta área ni demostró un interés particular en el territorio y la población puneña. En realidad, sus intereses estaban más vinculados con la costa, las zonas salitreras y los minerales (Sanhueza, 2001). De todas maneras, distintos viajeros, científicos y funcionarios realizaron expediciones de reconocimiento que incluyeron a Susques y dejaron algunas descripciones significativas. En 1885, el ingeniero civil en minas Alejandro Bertrand observaba que Susques era "un anexo al curato de Atacama; hay en los alrededores como 300 indios repartidos en estancias que solo se reúnen para las festividades religiosas en la capilla o iglesia del lugar" (1885:275). Un poco más tarde, el ingeniero Santiago Muñoz observó que

el pueblo de Susques se compone de 50 ranchos i una iglesia en buen estado, habitados como el del Rosario en épocas de misiones evangélicas, por 260 habitantes, de los cuales 80 son hombres, 80 son mujeres i 100 niños. Estos pobladores se encuentran repartidos en las proximidades de este pueblo i se ocupan, como los anteriores, en la crianza de sus ganados, que son sus ocupaciones favoritas. (1894:98)

Las de Bertrand y Muñoz probablemente sean las primeras referencias explícitas conocidas sobre las características del asentamiento de la población de Susques y el rol que le cabía al pueblo. Ambas ponen en evidencia un patrón que se sostiene en el tiempo, aunque con variaciones, de grupos domésticos que residían la mayor parte del año en sus "estancias" en el campo, entre las que se desplazaban siguiendo un cierto ciclo anual (Tomasi, 2011). El pueblo, en especial la capilla, era visitado en ciertos momentos específicos del año en relación con determinadas celebraciones.

El Territorio de Los Andes (1900-1943) y los primeros años luego de la anexión

En 1889, Bolivia le cedió a Argentina la Puna de Atacama, ocupada por Chile, a través del Tratado Quirno Costa-Vaca Guzmán. Los límites entre Argentina y Chile se definieron recién en 1899 con mediación estadounidense. La mayor parte del área quedó en territorio argentino. Cuando Eric Boman recorrió la región en 1903, observó que el “cacique de Susques” había ostentado sucesivamente los cargos de corregidor boliviano e inspector chileno. La incorporación de la Puna de Atacama al territorio argentino se dio en un particular contexto de país. En las décadas anteriores, la Argentina había duplicado el territorio bajo su soberanía con la incorporación del Chaco y la Patagonia en campañas de conquista por lo menos cruentas. A diferencia de lo sucedido con estos últimos, la Puna de Atacama fue incorporada por vía diplomática, dado que Argentina no había mostrado hasta ese momento ningún interés en la región (Benedetti, 2005). A partir de la anexión, el Estado Argentino buscó relevar las posibles fuentes de explotación de recursos naturales, especialmente a través de la minería. Al mismo tiempo, se dispusieron las políticas necesarias para lograr una incorporación efectiva de la población. Como veremos, el proceso de convertir a los pobladores en “ciudadanos” estuvo muy asociado con su urbanización. Como planteó Svampa (2006), existe un paralelo etimológico entre “civilizar” y “urbanizar”. El modelo de país que se pensaba desde Buenos Aires no se condecía con la existencia de personas que estuvieran dispersas con una movilidad constante en un territorio amplio por fuera de cualquier tipo de control estatal.

Luego de la anexión, el 9 de enero de 1900 se creó la Gobernación de Los Andes conformada por los departamentos de Susques, Pastos Grandes y Antofagasta de la Sierra. En tanto se consideró que ninguno de los poblados existentes reunía las condiciones necesarias, en 1902 se incorporó San Antonio de los Cobres como capital de la nueva Gobernación y asiento de las autoridades. A diferencia de lo que ocurrió con el resto de los territorios nacionales, que llegaron a convertirse en provincias, Los Andes fue disuelto en 1943 y sus departamentos fueron repartidos entre las provincias vecinas. El de Susques fue incorporado a Jujuy, los de San Antonio de los Cobres y Pastos Grandes, a Salta, y el de Antofagasta de la Sierra, a Catamarca (Delgado y Göbel, 2003; Benedetti, 2005).

Daniel Cerri, quien fuera el primer gobernador, recorrió en 1901 el Territorio de Los Andes para evaluar las potencialidades de la región y al referirse al área de Susques lo hizo diciendo: “En Susques o Coranzuli no hay ni que pensar; son puntos extremos sin esperanzas de un porvenir más o menos lejano. No viven allí más que cabras, llamas y algunas ovejas” ([1903] 1993:62). Este es el tipo de juicios que vamos a encontrar de parte de las autoridades respecto a la región: la ausencia total de un futuro, o más bien, la imposibilidad de sumarla al paradigma de “progreso” reinante. El propio Cerri (Fig.2), al describir el “caserío” de Susques observó que “posee unas 30 casitas y dos capillas, un cementerio y un oratorio en la cumbre de un cerro. Reúne una o dos veces por año cerca de 400 habitantes con ocasión de feria o fiesta religiosa” ([1903] 1993:56).

Una vez más, la descripción nos muestra que la religiosidad seguía siendo un factor aglutinante de la población. Las capillas eran el elemento simbólico en torno al cual se distribuían las habitaciones de quienes se acercaban a las fiestas. Los pobladores vivían, como ya lo hemos visto, dispersos en sus “estancias”, dedicados al cuidado de sus rebaños. El rol de la Iglesia seguía siendo tan importante que Cerri propuso incorporar un capellán a la gobernación para que en sus giras inculcara un sentimiento patriótico en los pobladores aprovechando su fervor religioso (Benedetti, 2005).

En contemporáneo, en 1903, Eric Boman llegó a Susques dentro una misión científica francesa que recorrió la región, encarando una detallada descripción del poblado. Incluyó además fotografías importantes, que nos permiten realizar algunas apreciaciones respecto a la organización urbana del poblado. De acuerdo a su descripción,

el pueblo se compone de alrededor de cincuenta casas, la mayoría de las cuales está agrupada frente a la iglesia y al lado de ésta. Estas casas están situadas muy cerca una de otra, separadas por callecitas rectas. Las dos calles principales tienen cerca de diez m. de ancho; las otras las cortan en ángulo más o menos recto y no tienen sino 2 ó 3 m. de ancho. A la izquierda de la iglesia hay una media docena de casas dispersas, sin formar calles. A más o menos 300 m. del pueblo está situado el cementerio. ([1908] 1991:428)

Si cotejamos estos datos con las fotografías tomadas tanto por Cerri (Fig.2) como por Boman (Fig.3), es posible observar cómo las casas a las que se refieren en las descripciones estaban alineadas formando hileras de recintos orientados, casi en su totalidad, hacia el este, al igual que la capilla. Estas hileras de habitaciones tendían a seguir las líneas planteadas por el atrio de la iglesia, consolidándose fundamentalmente sobre su frente. El templo se constituía entonces como el centro simbólico del poblado y a la vez estructuraba su trama, en tanto las casas estaban dispuestas hacia el norte y el sur de la capilla. Esto estaba vinculado con las dos "secciones" en que se organizaba y, en cierta forma, se sigue organizando social y espacialmente Susques.² Es así como los "norteños" tenían sus casas al norte de la capilla y lo opuesto con los "sureños". La disposición de las casas en el pueblo, entonces, estaba lejos de ser aleatoria: se vinculaba con aspectos simbólicos respecto al rol de la capilla, materiales, en cuanto a la configuración del atrio, y sociales, al expresar las formas de organización de la población.

Como ocurre en muchos otros casos dentro de las capillas de raigambre colonial en los Andes, la Capilla de Nuestra Señora de Belén de Susques se compone de una única nave con dos recintos adosados, uno en cada lateral, y una torre en uno de los lados. En el exterior, la cubierta a dos aguas se proyecta sobre el frente, creando un espacio semicubierto que suele utilizarse en las celebraciones. El cuerpo de la capilla está rodeado por un muro continuo que define un atrio cerrado. Este se constituye como un espacio exterior diferenciado que, al igual que el interior de la capilla, es considerado parte del espacio sagrado. En las cuatro esquinas de este atrio se ubican pequeñas capillas abiertas y cubiertas, conocidas como ermitas o capillas-posas, que tienen una función importante en el uso ritual del espacio.³ Estas capillas-posas tienen en el centro un pequeño altar donde solían posarse, de ahí el nombre, las imágenes de los santos, y a su vez tienen las cuatro distintas orientaciones siguiendo un giro hacia la izquierda (Tomasi, 2012). La entrada principal al atrio también está hacia el este, alineada con el ingreso a la nave de la capilla, y delimitada por un ensanche del muro perimetral y un arco con una cruz en su parte más alta. A esta entrada principal se le suman dos laterales que también tienen sus arcos.

Los calvarios, que siguen existiendo, configuran y delimitan el espacio del pueblo, con centro en la capilla. En definitiva, el templo, con su atrio y capillas-posas, y los cuatro calvarios estratégicamente ubicados, conforman una determinada espacialidad asociada con el rol que le cabía en la integración de los diferentes grupos domésticos que conforman Susques en ciertos momentos específicos a lo largo del año (Tomasi, 2012). En las distintas celebraciones



Figura 2. Fotografía de Susques en 1900 (Cerri, 1903).



Figura 3. Fotografía de la capilla de Susques en 1903 tomada por Eric Boman (1908). Atrás del templo se distingue uno de los calvarios. Fuente: Archivo fotográfico y documental del Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.



Figura 4. Tarjeta postal del pueblo de Susques, ca.1930-1940. Fuente: Archivo del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), Buenos Aires, Argentina.

el pueblo devenía en un espacio ritualizado y se ponía en evidencia la conformación de un colectivo a partir de los recorridos procesionales a través de la capilla y los calvarios.

La participación del Estado

Sin que dejara de estar presente este sentido ritual del pueblo, a partir de la incorporación el Estado Argentino desplegó su aparato, por entonces ya consolidado, con el objetivo de institucionalizar la región y a sus pobladores. De acuerdo a Benedetti, estas acciones estuvieron asociadas con la realización de viajes de reconocimiento, organización de la policía, establecimiento de escuelas, enrolamiento de la población, servicio militar obligatorio, infraestructura de comunicación, realización de censos y relevamiento de los yacimientos mineros. Es así como las instituciones oficiales se fueron instalando en el poblado a lo largo de la primera década del siglo XX. El Registro Civil se abrió en 1903 y, al poco tiempo, el Juzgado de Paz, que asumió el rol de vínculo con la gobernación hasta que se creó en 1969 la Comisión Municipal de Susques y se definieron sus límites jurisdiccionales. Ya para 1910 tenemos registros de la presencia de la Policía en el pueblo.⁴ La primera escuela primaria se estableció en 1907, aunque consta la presencia de un maestro ya en 1905 (Benedetti, 2005).

La instalación de los edificios de estas instituciones estatales implicó cambios tales en la configuración urbana que el pueblo fue adoptando una estructura lineal en torno a la que hoy es la Avenida San Martín. Una tarjeta postal, que correspondería a las décadas de 1930 o 1940, constituye un material muy valioso para el análisis (Fig.4). Se ve con claridad el camino que salía hacia San Antonio de los Cobres, abierto por los pobladores en 1925, y la calle principal en sentido norte-sur que ya en ese momento estructuraba el poblado. En este eje se sumaron nuevas casas, aunque todavía no alcanzaban el cementerio que se distingue en el fondo. Las hileras de habitaciones estaban presentes sin que todavía se pudiera observar la configuración de casas con patio que caracterizaría la transición definitiva hacia un poblado de radicación permanente. De la misma manera, las manzanas están insinuadas con las proporciones que tomaron más tarde, pero no se habían consolidado aún.

La escuela fue una de las piezas fundamentales en el proceso de convertir a los pobladores en ciudadanos. Tal como lo observó Segato, "el papel del Estado Argentino y sus agencias, particularmente la escuela, la salud pública y el servicio militar obligatorio e ineludible, fue el de una verdadera máquina de aplanar diferencias de extrema e insuperable eficiencia" (1998:17). En tanto espacio reproductor de los discursos hegemónicos, la escuela cumplía la función de incorporar los "valores del ser nacional" en los estudiantes y sus familias. Pero también cumplía eficazmente la función de forzar a los habitantes a radicarse en el centro urbano. Al igual que en la época colonial, el carácter disperso de la población pastoril fue visto como un obstáculo muy grande para lograr un efectivo control territorial. Al tener que enviar a los niños al colegio diariamente, parte de la familia se tenía que radicar en el poblado, cambiando drásticamente las prácticas sociales y productivas.

En general, el proceso de consolidación del poblado fue lento y tomó varias décadas. Para 1924, el colegio de Susques tenía poco más de cincuenta alumnos (Benedetti, 2005), muchos de los cuales seguían trasladándose desde el campo para asistir a clase. En la década de 1930, recorrió la región el poeta salteño Juan Carlos Dávalos y publicó una serie de artículos en el diario "La Nación". En uno de ellos detalló su visión de Susques y de los pobladores:

Los indios no moran ni por accidente en el pueblo, será porque no tienen nada que hacer en él, a menos que no llegue un cura a dar misiones o mientras el comisario no los convoque. No hay un boliche, ni una tienda, ni alfareros, ni sombrereros, ni hilanderos, ni artesano alguno. Ni la obligatoria concurrencia de los chicos a la escuela es motivo que fuerce a los mayores a una existencia urbana, pues una vez asentada por ellos la matrícula, se restituyen a sus montes". (Dávalos, 1930)

La escuela todavía no implicaba la radicación urbana, en tanto los pobladores preferían seguir dedicados a la hacienda en el campo e incluso se resistían a instalarse en el pueblo, algo que recién comenzaría a cambiar a mediados de la década de 1970. Estas dificultades en la política de urbanización se sostuvieron tanto en el tiempo que para la década de 1950, e incluso la de 1960, el crecimiento urbano estaba representado, en realidad, casi exclusivamente por los edificios de las instituciones oficiales.

Uno de los relevamientos más importantes con los que contamos es el realizado por Bolsi y Gutiérrez (1974) en 1968. El análisis de la planta que realizaron nos permite observar los aspectos materiales de los cambios que venimos planteando (Fig.5). La estructura lineal asociada con el camino a San Antonio de los Cobres se fue consolidando a partir de la ubicación de los edificios oficiales y algunos comercios a lo largo de esta vía. Es así como allí se dispusieron la escuela, la municipalidad, la policía, el registro civil, el club local y los primeros comercios. Si bien no se evidencia que el área urbana haya tenido un gran crecimiento frente a lo que se observaba en la tarjeta postal (Fig.4), el cambio más importante pareciera ser la consolidación de las manzanas y de la estructura de las casas. Los recintos alineados que veníamos describiendo se fueron conformando como manzanas regulares que siguen las líneas del atrio de la capilla y sus entradas laterales. Estas proporciones se mantenían incluso en las manzanas más distantes del templo hacia el oeste de la avenida. Mientras que hacia el este la disposición pareciera estar más en relación con las proporciones de la manzana de la escuela.

Hacia el interior de las manzanas, podemos observar que la hilera de habitaciones de uso esporádico seguía presente, aunque comenzaban a transformarse en un esquema de casas con un patio de uso exclusivo del grupo doméstico. Las familias que empezaron a permanecer en forma estable en el área urbana incorporaron, en un proceso muy lento, algunas de las habitaciones alineadas que formaban el pueblo y luego cerraron un patio con nuevos recintos o transversales. Esto se observa con relativa claridad en las dos manzanas al norte de la capilla en el plano de Bolsi y Gutiérrez. Los tres pasajes paralelos norte-sur, que podían interpretarse en las imágenes previas (Fig.4), quedaron reducidos a solo uno, alineado con el acceso lateral a la capilla.

Si bien no entraremos en el análisis de los sistemas de asentamiento pastoriles⁵, podemos observar que las casas del pueblo en torno a un patio están vinculadas con la configuración de los "domicilios", los asentamientos principales que cada grupo doméstico tiene en su territorio de pastoreo. La configuración de estos "domicilios" se basa sintéticamente en una serie de recintos relativamente independientes organizados en L o en U. En el contexto urbano, este planteo se ve restringido por la menor disponibilidad de espacio y la existencia de límites concretos en el lote. La presencia de las casas linderas pareciera llevar a una búsqueda de privacidad más intensa a partir del encierro con tapias donde todavía no se ubicaron nuevos recintos. Una cuestión interesante a observar en esta primera etapa de con-

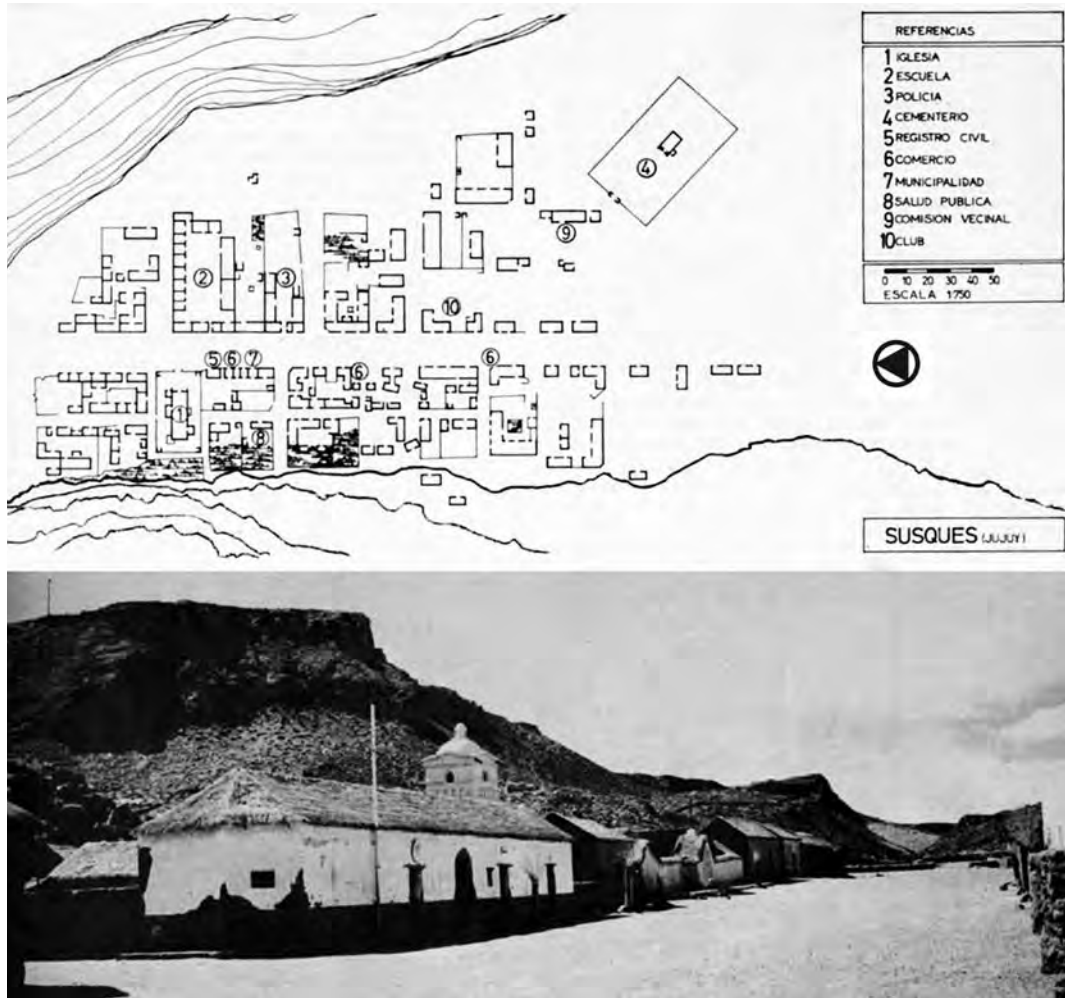


Figura 5. Planta urbana de Susques y fotografía de uno de los edificios públicos en la calle principal, en 1968 (Bolsi y Gutiérrez, 1974). (El norte fue colocado por el autor para facilitar la comprensión).

solidación, es que la morfología de los lotes pareciera haber surgido como una consecuencia de la configuración que adoptó la casa. Esto es diferente a lo que ocurriría más tarde cuando se realizaran loteos específicos.

La transformación de la casa urbana de un único recinto temporario a un planteo basado en un patio no puede ser comprendido por fuera de los procesos de urbanización que hemos mencionado. La presencia permanente de ciertos miembros de la familia requirió la construcción de casas que pudieran albergar una mayor cantidad de personas durante más tiempo. Resulta interesante observar que las respuestas constructivas a las nuevas problemáticas planteadas por la realidad urbana surgieron de la transformación y resignificación de los modelos presentes en las casas de campo. En el marco de las tensiones propias del proceso de urbanización, muchas de las prácticas asociadas a lo rural fueron trasladadas a la cotidianidad urbana.

Un cambio sustancial en las últimas décadas

Si bien la consolidación urbana de Susques se dio en un largo proceso e incluso avanzada la segunda mitad del siglo XX todavía estaba en sus comienzos, lo cierto es que el proceso de transformación en las prácticas fue sustancial. Un dato que nos orienta en este sentido son las actividades laborales de la población. De acuerdo a lo relevado por Bolsi y Gutiérrez (1974), en 1914 el 90% de los pobladores se dedicaba a la ganadería, al igual que en 1920. Pero en 1947, solo el 31% se dedicaba al pastoreo y el resto había tomado actividades urbanas o relacionadas con trabajos fuera de la comunidad. El 41% se declaraba "jornalero", el 7% había tomado oficios especializados y el resto eran "empleados". En 1960, el porcentaje de pastores se redujo al 20%. Una cuestión importante a considerar a la luz de estos datos es que a partir de la década de 1950 se incrementó el movimiento laboral temporario hacia la Quebrada de Humahuaca, los ingenios y la minería. Esto tiene sentido en tanto se observa también una baja del índice de masculinidad (Bolsi y Gutiérrez, 1974), cuestión que se vio reforzada por la obligatoriedad del servicio militar. Los movimientos poblacionales, sea por trabajo o por el servicio militar, implicaban una nueva pérdida de la fuerza productiva y reproductiva de los grupos domésticos y el debilitamiento de las redes de colaboración.

Las décadas de 1970 y 1990 son percibidas por muchos pobladores como dos momentos de quiebre dentro de los procesos de transformación. Claro que no comenzaron en esos años sino que entonces se intensificaron o, tal vez, los efectos se hicieron visibles para la población. Cabe destacar dos factores que suelen ser mencionados como las principales causas del crecimiento urbano: la apertura de la ruta hacia San Salvador, que con el tiempo seguiría hasta la frontera con Chile y, como ya hemos indicado, las mayores presiones respecto a la asistencia de los niños a la escuela. Tanto la escolarización como la apertura de vías de comunicación no se explican por sí mismas sino que son expresiones de transformaciones más amplias.

La apertura del Paso de Jama, que comunica con Chile, fue sin dudas un momento decisivo. En 1972 se habilitó la circulación por un camino de ripio que permitía la comunicación directa de Susques con San Salvador de Jujuy. En 1978, durante la dictadura militar, la obra se completó, también en ripio, hasta Jama, en el límite con Chile, en el contexto de las hipótesis de conflicto con este país. Durante la década de 1990 se formalizó la idea de un "corredor bioceánico", que cruzaría al país vecino precisamente por Jama y conectaría, de esa

manera, los puertos del Océano Atlántico con los del Pacífico. El Paso se abrió formalmente el 6 de diciembre de 1991 (Benedetti, 2002), aunque las obras de pavimentación de la Ruta Nacional N°52 recién se terminaron en estos últimos años. Por tratarse del último centro poblado antes de la frontera, se instalaron en Susques la Aduana para transportes de carga y la Gendarmería Nacional.

Desde los discursos oficiales, publicados en medios de prensa nacionales, se sostenía que el Paso y la pavimentación del camino se ponían “al servicio del desarrollo de la región, de los agricultores, del turismo”⁶ y que “Susques, un pequeño pueblo otrora desconocido, ha duplicado su población, tiene hoy aduana y un pequeño hotel para los viajeros que necesiten pernoctar”⁷. Estos enunciados sobre la apertura de la Aduana en Susques están en relación con expectativas propias de los grandes centros urbanos y los estamentos oficiales. Se podría decir que los beneficios para la población local, como la mejor accesibilidad y transporte o la actividad comercial, fueron colaterales.

Si nos detenemos en los datos estadísticos, podremos ver que en el Censo Nacional de 1980 se registró una población de 427 habitantes en la “localidad censal”. En el Censo Nacional de 1991 había ascendido a 670 habitantes, un 57% más, mientras que la población total del Departamento de Susques, agrupada y dispersa, había pasado de 2184 a 2846, es decir, se había incrementado en un 30%. De todas maneras, el mayor crecimiento de población se registra al comparar los datos de 1991 con los del 2001, que coinciden con la percepción local que se había registrado en la década de 1990. El Censo Nacional de Población registró para la “localidad censal” un total de 1140 habitantes, lo que representa un crecimiento de un 70% en esos diez años, mientras que la población total del departamento había llegado a los 3628 habitantes, un 27,5% más que en 1991. Entonces, en veinte años, la población en el pueblo pasó de 427 a 1140 habitantes, lo que marca un acentuado crecimiento por encima del general del departamento. Si en 1980 el 19,6% de la población total del departamento vivía en el pueblo de Susques, en 2001 ya lo hacía el 31,5%.

En muy poco tiempo, aquel centro para celebraciones se transformó en el “Pórtico de los Andes” como reza una inscripción en un cerro cercano y algunas de las calles se poblaron de camiones de distintos países. La apertura de la ruta y el Paso, y la instalación de la Aduana tuvieron implicancias muy grandes en la configuración urbana del pueblo. Si observamos el plano actual (Figura 6), veremos que a aquel eje en sentido norte-sur se le sumó la Avenida Jujuy en sentido este-oeste. Desde un comienzo, esta avenida fue el recorrido obligado que debían hacer los camiones que iban y venían de Chile para llegar a la Aduana, que quedó ubicada en el encuentro de ambas arterias (Fig.6). Los sectores a los lados de la Avenida Jujuy han sido los de crecimiento más reciente, donde la mayoría de las casas no tienen más de diez años y se ha instalado una parte considerable de la actividad comercial. El crecimiento urbano se dio fundamentalmente hacia el sur de esta avenida, en el sector conocido como “La Loma”⁸ y, en menor medida, en lo que se conoce como “Barrio Belén”, en una quebrada hacia el noroeste del pueblo.

El crecimiento de la población en el pueblo de Susques provocó en estos últimos años un problema importante por la falta de lotes para las familias que los solicitaban. Dada su ubicación en el encuentro de dos ríos y con un cerro hacia el oeste, el área urbana no tiene posibilidades claras para expandirse. Como consecuencia de esto, se encaró un loteo, un “pueblo nuevo” que recibió el nombre de “Unquillar”, a unos dos kilómetros hacia el sur del poblado histórico.⁹

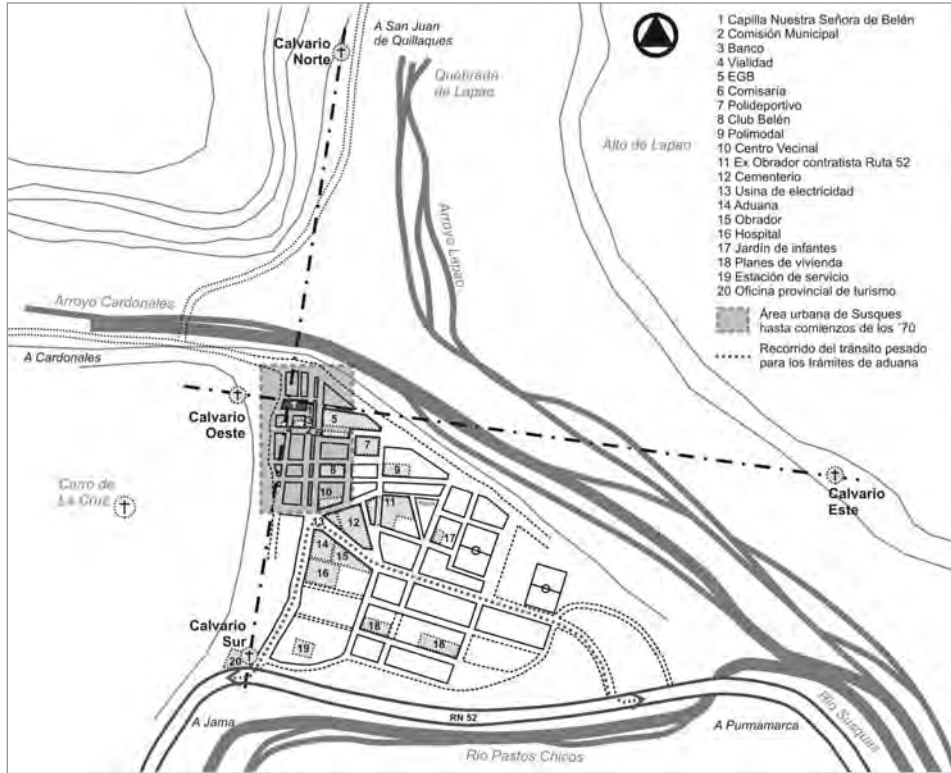


Figura 6. Planta urbana actual de Susques. Gráfico del autor.



Figura 7. Panorama actual de Susques desde el norte. Fotografía del autor.

Consideraciones finales

Susques es actualmente un poblado con una significativa población urbana permanente, por encima de los 1500 habitantes, una cierta cantidad de servicios, infraestructura estatal y una relativa actividad comercial. Hasta hace poco tiempo, un recorrido por el pueblo mostraba, por un lado, decenas de camiones estacionados en algunas de las calles y, por el otro, una dinámica de la vida cotidiana sumamente intensa. Tal como lo hemos podido describir y analizar, el pueblo de Susques tuvo cambios significativos en su configuración pero fundamentalmente en su rol, estando ambos aspectos muy vinculados.

El estudio de la planta urbana de Susques y sus transformaciones nos ha permitido reconocer momentos diferentes en su historia, vinculados tanto con cambios locales como con diferentes universos de interacción en los que ha participado la población. Es importante observar que no se trata de etapas de cambios sucesivos que implican el reemplazo de significaciones y materialidades. Mejor, debemos pensar en una acumulación de tiempos que implica que los sentidos se superponen creando y recreando espacios, prácticas y relaciones.

En el contexto de las transformaciones en el espacio urbano, Susques sigue siendo un centro social y simbólico en un contexto pastoril por el rol que le cabe a la capilla y las diferentes marcas urbanas y a partir de su ritualización en ciertos momentos a lo largo del año. Al encontrarse, las personas siguen reforzando y actualizando relaciones sociales en las peregrinaciones, en particular para las Fiestas Patronales, Carnavales de Cajeros o las Asambleas (Tomasi, 2012). Este rol del pueblo es indisoluble de la persistencia que sigue teniendo el pastoreo en Susques. Aunque la mayor parte de las personas ya no se dedique a tiempo completo al cuidado del rebaño, la mayoría lo sostiene en torno al trabajo de algún miembro de la unidad doméstica. Mantener una “tropa” usando las “estancias” y el “domicilio” de la familia dentro de su territorio doméstico de pasturas sigue siendo fundamental en la organización social y productiva de Susques.

Al mismo tiempo, Susques es un centro administrativo-estatal en tanto es la sede de una Comisión Municipal y de diferentes organismos oficiales. Hemos planteado que la instalación de las oficinas de estas instituciones desde los inicios del siglo XX fue conformando un eje en sentido norte-sur, la Avenida San Martín. Frente a una morfología urbana centrada en la capilla y sus calvarios, se estructuró un planeo lineal “institucional”. En las Fiestas Patronales, cada 23 de enero, en cierta forma se puede observar esta tensión ritualizada entre un universo pastoril y otro estatal. Por un lado, luego de la misa, se realiza una procesión con la imagen de la patrona que parte desde la capilla y recorre el pueblo en forma circular, en un peregrinar que solía vincular los cuatro calvarios. Por el otro, se lleva a cabo un desfile cívico-militar a lo largo de la Avenida San Martín, que pasa por el palco, ubicado frente a la Comisión Municipal, donde se encuentran las autoridades estatales, locales y provinciales.

Finalmente, Susques también es un centro comercial con una cierta importancia regional a partir de la posición estratégica que le cabe dentro de un corredor bioceánico, el “eje de capricornio”, y su cercanía con el Paso de Jama. En este contexto, desde la década de 1990 se dio un crecimiento exponencial del área urbana, en una relación directa con el recorrido este-oeste que se organizó para que los camiones llegaran a la Aduana. La Avenida Jujuy, y específicamente el área aduanera, son probablemente los sectores con mayor dinamismo comercial en el pueblo con distintos hospedajes, comedores y despensas que buscan captar en especial al público de paso. Si se observa la planta actual, con estas transformaciones la

capilla pasó de ser el núcleo estructurador del área urbana a tener una posición excéntrica en la organización espacial, aunque ciertamente no en la social, del poblado.

Cabe insistir en que no proponemos un escenario con mundos en una completa oposición, con límites claros y definitivos entre ellos. Muchas veces son las mismas personas las que participan de las procesiones, tienen roles en organismos oficiales o sostienen un comercio que vive de los transportistas que cruzan hacia Chile. Podríamos pensar entonces que se trata de distintas existencias simultáneas de Susques que se superponen materialmente en la configuración del pueblo dando cuenta de relatos diversos entremezclados, a veces en conflicto, y de las distintas pertenencias y trayectorias de las personas.

NOTAS

1 "Expediente de la revisita de la provincia de Atacama practicada por su Gobernador Juan Elias i por el apoderado fiscal Wenceslao Moyano en 1846" (ABNB, RV 422, F.22).

2 La totalidad del territorio pastoril de Susques está organizado en estas dos "secciones", norte y sur, que a su vez han ordenado numerosas prácticas rituales e incluso lo que fue, al menos hasta mediados del siglo XX, el sistema de cargos locales. Es posible observar que existen vínculos con otros casos de organización dual del espacio en los Andes. Hemos desarrollado otros aspectos de este tema en Tomasi, 2012.

3 Esta configuración de capilla con atrio cerrado y posas tiene, podríamos decir, una estructuración que es común a numerosos templos en el área andina y en toda la América hispana, incluso hasta México (Gisbert y Mesa, 1985).

4 El proyecto de presupuesto para el Territorio de Los Andes de ese año preveía los salarios de un Comisario, un Sargento y tres agentes para Susques (AGN, Serie Histórica III, Caja 127, Carpeta 11).

5 Para más información sobre sistemas de asentamiento pastoriles en las tierras altas de Atacama, ver Yacobaccio et al., 1998; Göbel, 2002 y Tomasi, 2011.

6 Declaraciones del Ministro de Infraestructura y Vivienda, Nicolás Gallo, con motivo del comienzo de las obras de pavimentación de la Ruta N°52. De la Rúa anunció las obras de Jama, *La Nación*, 15 de agosto de 2000, p. 20.

7 Pavimentarán el Paso de Jama, *La Nación*, 4 de julio de 2000.

8 Cuando nos acercamos a Susques por primera vez en el 2003, este sector tenía muy pocas casas construidas y hoy está densamente edificado.

9 A finales del 2011 ya estaban en obra unas siete casas en este nuevo sector, y las familias estaban esperando la conexión de los servicios de electricidad y agua potable.

FUENTES DE ARCHIVO

AGN: Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

ABNB: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Sucre.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Benedetti, A. (2005). *Un territorio andino para un país pampeano: Geografía histórica del Territorio de Los Andes (1900-1943)*. (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- ----- (2002). "Susques: de 'Despoblado' a 'Pórtico de los Andes'. Transformaciones territoriales en la frontera norte argentino-chilena (siglo XX)". En *IV Coloquio sobre Transformaciones Territoriales: Sociedad, Territorio y Sustentabilidad: perspectivas desde el Desarrollo Regional y Local*, Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Bertrand, A. (1885). *Memoria sobre las cordilleras del desierto de Atacama y regiones limítrofes*. Santiago de Chile, Chile: Imprenta Nacional.
- Bolsi, A. y Gutiérrez, R. (1974). Susques: Notas sobre la evolución de un pueblo puneño. *Documentos de Arquitectura Nacional N°2*, 14-29.
- Boman, E. ([1908] 1991). *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama* (Delia Gómez Rubio, Trad.). San Salvador de Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.

- Cerri, D. ([1903] 1993). *El Territorio de Los Andes (República Argentina): Reseña geográfica descriptiva por su primer Gobernador, el General Daniel Cerri*. San Salvador de Jujuy, Argentina: Universidad Nacional de Jujuy.
- Delgado, F. y Göbel, B. (2003). Departamento de Susques: La historia olvidada de la Puna de Atacama. En A. Benedetti (Comp.), *Puna de Atacama: Sociedad, economía y frontera* (pp.81-104). Córdoba, Argentina: Alción Editora.
- Flores Ochoa, J. (1977). Pastores de Alpacas de los Andes. En J. Flores Ochoa (Comp.), *Pastores de Puna: Uywami-chiq punarunakuna* (pp.15-52). Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Gisbert, T. y De Mesa, J. (1985). *Arquitectura andina. Historia y análisis*. La Paz, Bolivia: Colección Arzans y Vela y Embajada de España en Bolivia.
- Göbel, B. (2002). La arquitectura del pastoreo: Uso del espacio y sistema de asentamientos en la Puna de Atacama (Susques). *Estudios Atacameños N°23*, 53-76.
- Muñoz, S. (1894). *Jeografía descriptiva de las Provincias de Atacama i Antofagasta*. Santiago de Chile, Chile: Imprenta Gutemberg.
- Nogué, J. (1989). Espacio, lugar y región: Hacia una nueva perspectiva geográfica regional. *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles N°9*, 63-79.
- Rivet, M. (2011). Territorialidad colonial en Atacama: El caso de Coranzulí (Provincia de Jujuy, Argentina). *Estudios antropológico-historia*. (En prensa).
- Sanhueza Tohá, M. (2001). Las poblaciones de la Puna de Atacama y su relación con los Estados Nacionales: Una lectura desde el archivo. *Revista de historia indígena N°5*, 55-82.
- Segato, R. (1998). Alteridades históricas/Identidades políticas: Una crítica a las certezas del pluralismo global. *Serie Antropología N°234*, 1-28.
- Svampa, M. (2006). *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Taurus.
- Tomasi, J. (2011). *Geografías del pastoreo: Territorios, moviidades y espacio doméstico en Susques (Provincia de Jujuy)*. (Tesis doctoral inédita). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- ----- (2012). Mojones y calvarios: La delimitación social del espacio en un pueblo de pastores puneños (Susques, Provincia de Jujuy, Argentina). *Revista Andes*. (En prensa).
- Webster, S. (1973). Native Pastoralism in the South Andes. *Ethnology N°12* (2), 115-133.
- Yacobaccio, H., Madero, C. y Malmierca, M. (1998). *Etnoarqueología de pastores surandinos*. Buenos Aires, Argentina: Grupo de Zoaarqueología de Camélidos.

Jorge Tomasi

Arquitecto, UBA. Magister en Antropología Social, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Doctor en Geografía, UBA. Becario posdoctoral, CONICET. Investigador del Instituto Interdisciplinario Tilcara (FFyL/UBA). Investigaciones sobre espacio doméstico, moviidades y territorialidades, con grupos pastoriles en Susques, Jujuy, Argentina. Autor de capítulos de libros y varios artículos sobre la temática.

Instituto Interdisciplinario Tilcara
 Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
 Belgrano N° 445 Tilcara, Jujuy, República Argentina

jorgetomasi@hotmail.com

ARQUITECTURA PÚBLICA Y TÉCNICOS ESTATALES: LA CONSOLIDACIÓN DE LA ARQUITECTURA COMO SABER DE ESTADO EN LA ARGENTINA, 1930-1943

Cecilia Parera *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (139-154) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 30 de enero de 2012 - Aceptado: 21 de mayo de 2012.

■ ■ ■ Este trabajo se propone desarrollar los nudos problemáticos en torno a la consolidación de la disciplina de la arquitectura como profesión legitimada en el marco de las reparticiones técnicas nacionales entre los años 1930 y 1943. Para ello, se brindarán líneas conceptuales que definen la interpretación de las "ideas en la política". Se planteará tanto la perspectiva estatal como la disciplinar/corporativa que permiten entender la arquitectura como "saber de Estado", y se presentará el marco de tecnificación del aparato estatal argentino, que posibilitó la creación de oficinas especializadas en las que los arquitectos, como técnicos capacitados, alcanzaron un rol preponderante. La hipótesis considera que los años estudiados constituyen un momento de inflexión en la injerencia de la arquitectura como campo científico y profesional en la estructura estatal a cargo de la arquitectura pública.

PALABRAS CLAVE: Arquitectura. Arquitectura pública. Saber de Estado. Reparticiones técnicas estatales.

■ ■ ■ **PUBLIC ARCHITECTURE Y STATE TECHNICIANS: CONSOLIDATION OF ARCHITECTURE AS A STATE DOMAIN IN ARGENTINA, 1930-1943.** This paper aims to develop the problematic nodes around the consolidation of architecture as a legitimized profession in the context of national technical occupations between 1930 and 1943. To his end, the conceptual lines that define the interpretation of "ideas in politics" will be provided, the government and the disciplinary/corporate perspective that enable to understand architecture as a "State domain" will be raised, and the framework of technification of the Argentine bureaucratic apparatus that allowed the creation of specialized professions –in which architects, as qualified technicians, reached a major role– will be presented. The hypothesis considers that the years under study constitute a turning point in the interference of architecture as a scientific and professional field in the Government structure in charge of public architecture.

KEY WORDS: Architecture. Public architecture. State domain. State technical professions.

* Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fé

Marco interpretativo

El derrumbe de la Bolsa de Nueva York en octubre de 1929 disparó una inusitada crisis económica a nivel mundial. Las estrategias encaradas por los países afectados para afrontar este sisma se centraron, en gran parte de los casos, en un incremento de la intervención estatal a partir del gasto público. En el marco de un Estado benefactor, la obra pública se transformó en una herramienta de acción sumamente efectiva, ya que más allá de dar empleo a los incontables desocupados y fomentar la reactivación de la industria de la construcción –impulsora de la economía en general– se constituía en un símbolo visible para la ciudadanía respecto de la anhelada recuperación. El caso argentino no fue la excepción: las medidas adoptadas durante las gestiones de los presidentes Agustín P. Justo, Roberto Ortiz y Ramón Castillo entre 1932 y 1943 asumieron a la obra pública como baluarte del accionar estatal, medida que fue seguida por las provincias con mayor solvencia económica, como fue el caso de Buenos Aires, Córdoba y Santa Fe.

En este contexto, el presente trabajo busca poner de manifiesto el rol alcanzado por la disciplina arquitectónica en el proceso de elaboración de las medidas gubernamentales en materia de arquitectura pública¹, reconociendo que toda cuestión política relevante también implica la resolución de significativas cuestiones técnicas. En términos generales, interesa abordar esta cuestión haciendo énfasis en el papel explicativo de las ideas y los saberes especializados en el proceso de elaboración de políticas públicas, es decir, “las ideas en la política” y no “las ideas políticas”. Esta especial atención asignada a la dinámica institucional de las ideas es producto de una renovación historiográfica verificada en la década de 1980, la que buscaba “Regresar al Estado al primer plano” (Skocpol, 1985)². Posicionado como actor independiente, como señala Theda Skocpol, las acciones del Estado pasan de ser vistas como meros actos de coerción o dominación a ser percibidas como actividades intelectuales de administradores civiles dedicados a diagnosticar los problemas de la sociedad y a idear estrategias alternativas para resolverlos. Esta revisión, a su vez, “libera” a las políticas públicas de las interpretaciones estructuralistas y funcionalistas que las señalaban como productos directos de la puja por el poder de los grupos de interés –militares, conservadores, productores agropecuarios, católicos.

De esta manera, la línea de investigación adoptada en el presente trabajo desplaza el foco de análisis de los responsables directos de la toma de decisiones –como serían los representantes máximos del Poder Ejecutivo o los ministros de obras públicas– hacia aquellos encargados de producir, distribuir y aplicar conocimientos –proyectistas, inspectores, asesores de otras especialidades. Coincidentemente, este abordaje diluye la figura del autor único en una obra de arquitectura pública y reconoce una multiplicidad de procedimientos burocráticos, técnicos y económicos que marcan profundamente la resultante edilicia en sus aspectos funcionales, formales y constructivos. Sin embargo, esta mirada no deja de reconocer que el estudio de la dinámica institucional de las ideas también se complementa con otro tipo de explicaciones basadas en los supuestos intereses de los actores y los condicionamientos políticos, económicos y culturales (Camou, 1997).

No es posible soslayar que en esta línea de investigación, orientada a incorporar al estudio histórico la dinámica política en general y la elaboración de políticas públicas en particular, los aportes de Pierre Bourdieu han sido de significativa importancia en la comprensión del rol de los intelectuales en la política y su lugar en la reproducción y transformación del orden social

(2002). En particular, el marco conceptual que este sociólogo francés desarrolla en torno a las ideas de “campo” –como espacio determinado de la actividad social, en el que confluyen relaciones sociales definidas por la posesión de un saber y la capacidad de producir una forma específica de acción–, “habitus” –entendido como el conjunto de principios generadores que estructura la percepción de los actores sobre el mundo y también su acción– e “illusio” –adhesión no consciente de los actores a las reglas de juego del campo–, ha permitido tomar conciencia de las fuerzas anónimas que la lectura de la estructura social impone reconocer. Su “teoría de la acción” (1994) será utilizada para explicar la relativa autonomía que puede reconocerse en el campo disciplinar de la arquitectura y el rol de los arquitectos como actores legítimos en el diseño y ejecución de arquitectura pública.

Por otro lado, cabe señalar que los permanentes cruces y circuitos de circulación entre espacios de acción, legitimación y validación por los que transitan los actores de este campo –reparticiones públicas, mundo académico, práctica privada y gestión cultural y/o corporativa– no solo abonan en la consolidación de la “illusio”, sino que contribuyen al entendimiento de la relativa continuidad y coherencia que se reconoce en las obras construidas por el Estado Nacional en los años estudiados.

Arquitectura, ¿saber de Estado?

Federico Neiburg y Mariano Plotkin han avanzado en la caracterización de las figuras sociales del campo de las ciencias sociales al identificar particularmente a los “intelectuales” y a los “expertos” (2004). Si bien reconocen la constitución de espacios de intersección productiva entre ambos, asocian al primer término con aquellos individuos que reclaman como fundamento de legitimidad para sus intervenciones públicas una forma de pensamiento global y crítica, sustentada en un conjunto de valores sensibles y racionales, mientras que, según los autores, el segundo define a aquellos técnicos especializados que reclaman hacer de la neutralidad axiológica la base de la búsqueda del bien común, trabajando principalmente en ámbitos del Estado. Precisamente, en el marco de esta labor de los expertos en esferas estatales es que en los últimos años diversos autores han acuñado el término “tecnoburócratas” en relación a los funcionarios técnicamente calificados cuyos móviles principales se alejan de los fines políticos.³ La mayor independencia de los avatares políticos y de los intereses sectoriales permitía a estos profesionales superar el estereotipo peyorativo asociado en el período con el “empleado público” como figura parasitaria del Estado, dado que sus tareas tenían una orientación técnica y administrativa (Ballent, 2002). Es así que los arquitectos, ingenieros y técnicos asumen un nuevo rol dentro del Estado Moderno y se transforman en mediadores entre este y la sociedad.

La misma neutralidad técnica que favorece la extensión de ese nuevo sentido común profesional por fuera de lineamientos ideológicos es, más que la generalización de una convicción política traducida en ideas de ciudad, el producto de una especialización que radicaliza la autonomía que ya veíamos esbozada en la tradición ingenieril desde finales del siglo XIX. Poco importará, a partir de los años treinta, la filiación ideológica de las nuevas figuras que hegemonizarán el campo disciplinar (...) porque se ha cortado en estos temas la vinculación entre técnica y política. (Gorelik, 1998: 401)

En el marco de la tecnificación del aparato estatal argentino es posible reconocer, en general, su rol como motor de la producción de conocimiento social, imprescindible para la elaboración e implementación de políticas sociales como respuesta a las transformaciones implícitas en los procesos de modernización. En particular, el campo disciplinar de la arquitectura ofrece al Estado tanto los instrumentos conceptuales para analizar y diagnosticar necesidades como las soluciones operativas y las herramientas específicas para resolver las problemáticas que atañen a su conocimiento. La autoridad científica que le brindan sus conocimientos obtenidos en ámbitos académicos –y consolidados en la práctica profesional– conlleva el reconocimiento de la legitimidad de su saber como “saber de Estado”.

No existe problema alguno de arquitectura –tomando esta palabra en el más amplio sentido que el arte, la ciencia y la cultura contemporáneas imponen a su significado– cuya solución no pueda buscarse bajo la dirección de un Arquitecto, con ventaja sobre cualquier otro profesional. Los estudios que se cursan para obtener ese título son asaz completos y exigen de los aspirantes dedicación profunda y sacrificios grandes y permanentes durante cinco años, y ellos forman un conjunto absolutamente independiente de los planes de otras carreras. La Arquitectura no es una subdivisión de ninguna otra rama del conocimiento sino que constituye de por sí una especialización. (Revista de Arquitectura, 1932:100)

Ilustrativo de este reconocimiento es el hecho que en 1932, por primera vez, un arquitecto alcanzó el cargo más alto dentro de la oficina técnica nacional que específicamente se dedica a obras de arquitectura, la Dirección General de Arquitectura (DGA), dependiente del Ministerio de Obras Públicas de la Nación. Desde su creación en 1906, todos sus directores habían poseído título de ingeniero civil.

Cada día se nota más firme en los poderes públicos la tendencia a reconocer en el arquitecto un valor técnico excluyente del de otras profesiones afines, en la especialización de funciones que debe ser el Estado Moderno (...). Habrá que ver en ello un síntoma de evidente progreso administrativo y cultural altamente auspicioso para el futuro de nuestra profesión y, por supuesto, también para el país. (Revista de Arquitectura, 1941:141)

Con la jubilación del ingeniero Sebastián Ghigliazza –director de la DGA desde 1916– en febrero de 1932, se abre una posibilidad de resarcimiento a la disciplina. La Sociedad Central de Arquitectos (SCA) eleva una solicitud al Presidente de la Nación:

Se solicita que la vacante sea cubierta con un arquitecto diplomado de una Universidad Nacional, en virtud de ser este el único habilitado, por la especialización de sus estudios, para resolver con ventajas sobre cualquier otro profesional todos los problemas de la arquitectura, tomando esta palabra en el más amplio sentido que el arte, la ciencia y la cultura contemporánea imponen a su significado. (Revista de Arquitectura, 1932:56)

En este clima, el nombramiento del arquitecto José Hortal días después “causó excelente efecto en los centros profesionales, en los que el nuevo Director goza de merecido presti-

gio" (Revista de Arquitectura, 1932:158)⁴, reconocimiento indicativo de que desde el interior del campo profesional, la visión negativa del arquitecto como empleado de la administración pública, imperante a principios del siglo XX, también había verificado un giro para los años estudiados.⁵ Para la década de 1930, prevalecía la identificación de las capacidades de estos profesionales con el abordaje de los problemas arquitectónicos y urbanísticos que afectaban a las ciudades argentinas y a sus pobladores, inmersos en la vorágine del proceso de modernización, y serán decenas de jóvenes arquitectos –graduados mayormente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires– quienes se integren las filas de la repartición.

Es innegable el significado social que la labor profesional del arquitecto, que ya en nuestro medio se empieza a reconocer y a valorar como un factor ponderable de mejoramiento de la vida colectiva y aporta por otro lado un elemento didáctico de primer orden a la campaña de cultura en que se halla empeñada. (Revista de Arquitectura, 1937:561)

Es decir, la legitimidad como "saber de Estado" se verifica a través de un vínculo doblemente constitutivo que alcanza mayores niveles de consolidación en la cuarta década del siglo XX. El Estado demanda ese saber y los representantes de la disciplina, por su parte, progresivamente reconocen como acreditada una labor profesional desarrollada en repariciones públicas. Elocuente de este vínculo es la asistencia del Presidente de la Nación Ramón Castillo, junto a numerosos miembros de su gabinete, al banquete anual organizado por la SCA en 1942 (Revista de Arquitectura, 1942).

En este contexto, la ecuación capacidad técnica/vinculación política se torna crucial en el análisis del personal contratado, dependiendo su incidencia –en la mayoría de los casos– del nivel jerárquico en que se ubica dentro de la estructura estatal. Sintomático de ello es que los funcionarios políticos que ocupaban cargos directivos eran designados en forma directa por el Poder Ejecutivo Nacional, pudiendo deber su nombramiento a pertenencias partidarias o vaivenes políticos. El caso del Ministro de Obras Públicas de la Nación entre 1932 y 1940 resulta un claro exponente de esta estrategia. Manuel R. Alvarado, oriundo de la Provincia de Salta, inició estudios universitarios pero los abandonó a fin de continuar su carrera política, actuando como Diputado Nacional y Ministro de Hacienda de su provincia natal, entre otros cargos. Su compromiso con el gobierno de la Concordancia, más allá del cargo referido, lo llevó a aceptar diversas posiciones temporales, como la de Interventor Federal en la Provincia de Buenos Aires, de Santa Fe y Ministro de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación.

En el caso de los empleados técnico-administrativos del Estado, cuyas "competencias no podían ser parte del bagaje del común de la clase política" (Halperin Donghi, 2004), en la mayoría de los casos lograban ingresar en la función pública a través de un proceso de selección pautado, siguiendo criterios cualitativos de experiencia y especialización técnica, y progresaban en la carrera administrativa conforme a procedimientos reglamentarios aprobados en cada repartición (Lacreu, 1939). Esta meritocracia determinaba un mayor nivel de estabilidad laboral para los empleados técnicos, tal como lo evidencia la continuidad en sus funciones de la mayoría del cuerpo administrativo y técnico a pesar de la crisis política causada por el golpe de Estado de 1930 (Persello, 2007). La trayectoria del tucumano Jorge Tavernier en distintas áreas técnicas de reparticiones públicas ilustra esta continuidad. Tras obtener su

título de técnico constructor en la Escuela Industrial de Rosario en 1915, decide continuar sus estudios, para lo que se traslada a la ciudad de Córdoba ya que la Universidad Nacional homónima ofrecía el título de ingeniero-arquitecto. Su trayectoria en la función pública se inicia como técnico del Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Córdoba, cargo que le permite solventar su carrera y que abandona cuando se gradúa. A poco de regresar a Rosario, en 1922, se incorpora como arquitecto auxiliar en la III° zona de la DGA, dirección en la que asciende hasta alcanzar su jefatura en 1926. En su vinculación con el medio amerita ser destacado su rol como 1° presidente de la SCA, división Rosario, y como docente de la Escuela Industrial de dicha ciudad.

Otro aspecto que amerita ser señalado en el marco del proceso de legitimación de la arquitectura es la diferenciación respecto de otras disciplinas. Si bien el tema ya ha sido referido en cuanto a su reconocimiento en las reparticiones estatales específicas –particularmente respecto de la ingeniería civil–, en relación a su reconocimiento en el ejercicio liberal de la profesión resultaba necesaria su reglamentación, es decir, el establecimiento de normas respecto de las responsabilidades y deberes implícitos en la práctica de la profesión. A su vez, esta medida debe ser entendida como parte del proceso de ampliación de incumbencias del Estado, que buscaba extender sus mecanismos de control más allá de las titulaciones, involucrándose en la definición de las prácticas, las reglas de competencia y los límites respecto de otros campos. La reglamentación de las profesiones de agrimensor, arquitecto e ingeniero se concretó recién en 1944⁶, tras años de debates y reclamos al respecto, reconfigurando la lucha de intereses que había caracterizado el vínculo entre los profesionales, las corporaciones y el Estado en los años previos.

El rol de los arquitectos en la DGA

El inédito número de obras de arquitectura pública propuestas en el marco de la referida política de recuperación económica planteó un significativo desafío para la DGA (Parera, 2009). Una de las primeras medidas adoptadas por el arquitecto José Hortal tras su designación como Director fue la elaboración de un diagnóstico de la estructura interna de la dependencia a su cargo, tratando de responder a la demanda de un mayor nivel de especificidad técnica y coherencia organizativa.

Desde 1911, la organización de la Dirección General de Arquitectura estaba conformada por Director General, Inspector General y Vicedirector, seguida por las secciones Proyectos, Presupuestos y subsidios, Revisión de obras y liquidaciones, Conservación de edificios, Inspección de obras, y Secretaría, Archivo, Provisión de materiales y Depósito de útiles (Geneau, 1919). A partir del análisis de estos datos, Hortal elevó una propuesta, reglamentada en agosto de 1933⁷, que mantenía los tres cargos más jerarquizados y agregaba la figura del Arquitecto Principal. Este, en sintonía con lo que sucedía en Estados Unidos con el “Supervising Architect” o en Alemania con el “Hofarchitekten”, asumía las tareas de coordinación y distribución del trabajo entre las distintas dependencias, así como la revisión de los anteproyectos desarrollados por las oficinas técnicas, mientras que a su vez contribuía a destacar el rol de la disciplina como el saber específico adecuado para satisfacer los requisitos técnicos de dicho cargo. En los últimos años, con la extensión burocrática y la ampliación de trabajos, el Director General y el Inspector General habían dejado de estar vinculados a tareas proyectuales para enfocarse en funciones administrativas y representativas.



Figura 1: Humor sobre la indefinición en las incumbencias profesionales.
 Fuente: Revista de Arquitectura N° 200, agosto de 1937.

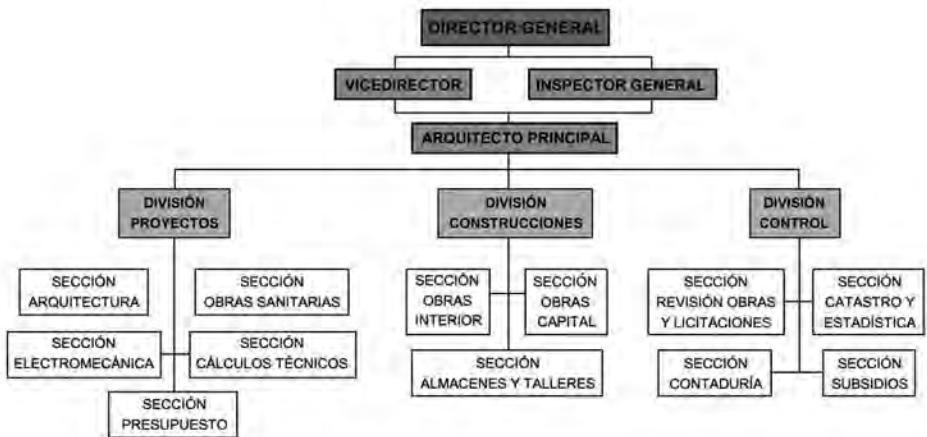


Figura 2: Organización interna de la DGA (1933). Fuente: gráfico elaborado por la autora.

En cuanto a las divisiones, estas fueron organizadas acorde a la etapa de la obra que estaría involucrada –Proyecto, Construcción y Control–. Se colocaron bajo sus órbitas las distintas secciones que por su especificidad técnica podían ser desglosadas. Esta mayor compartimentación del proceso proyectual, por otro lado, aumentaba la distancia del ideal “Beaux Arts” del artista autor individual, genio creador de un proyecto único y original, dado que el proyecto era abordado y reelaborado en diferentes etapas por una multiplicidad de técnicos.

No es de desdeñar que la propuesta de Hortal, más allá de considerar en su diagnóstico el funcionamiento interno de la DGA, incluyó el resto de las oficinas técnicas que dentro de otros departamentos del Estado Nacional estaban a cargo de la concreción de arquitectura pública –como era el caso de la Dirección de Parques Nacionales, la Administración de Ferrocarriles del Estado o el Departamento Nacional de Higiene–, concluyendo que

la diversidad de reparticiones que intervienen en la conducción de las obras públicas ocasiona no solo falta de unidad en la acción, sino también un elevadísimo gasto en concepto de sueldos (...) La centralización de las reparticiones proporcionaría una oportunidad de cumplir el expresado propósito [seguir introduciendo el mayor número posible de economías]. La DGA, con el personal de que actualmente dispone, y con la incorporación de unos pocos técnicos pertenecientes a las dependencias a integrar, se hallaría capacitada en toda su integridad a dirigir –sin excepción– las obras del recordado carácter que se llevarán a cabo en cualquier parte del país (...) creo del caso sugerir la conveniencia de que se forme un Directorio de Arquitectura. (Hortal, 1932)

No resulta extraño verificar que esta propuesta de refundición de reparticiones no es llevada a la práctica, ya que debía enfrentar la dificultad que significaba intentar introducir transformaciones en un aparato burocrático ya formado. Sin embargo, esta iniciativa fue retomada en 1939 a partir de la creación de una junta consultiva para que “estudie y proponga la creación de un organismo técnico administrativo encargado de proyectar, dirigir, construir, coordinar y controlar todas las obras arquitectónicas de la Nación”⁸, puesta a cargo de los arquitectos Enrique Cuomo, José Grasso y Jorge Chute, personal jerarquizado de la DGA y con amplia trayectoria en la función pública.

En primer término, los profesionales estudiaron los copiosos antecedentes en la materia.⁹ A su vez, efectuaron un relevamiento de las reparticiones involucradas en la ejecución de obras de arquitectura, con particular atención a su personal, presupuesto y atribuciones. Finalmente, en base a los referidos antecedentes y pesquisas, Cuomo, Chute y Grasso elaboraron un proyecto de estructura orgánica para la propuesta Dirección Nacional de Arquitectura, dependiente del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, considerando que

bajo una sola jefatura como se proyecta podrá pensarse en implementar unidad de estilos para los proyectos, de condiciones para la adquisición de materiales y de trámites y normas para la administración y financiación de las obras; podrán igualmente prepararse de acuerdo a planes generales que respondan a una idea de conjunto, y no se desperdiciarán esfuerzos aislados ni se chocarán gestiones contradictorias. (Cuomo, Grasso y Chute, 1939)

La organización propuesta, más allá de reducir el sobredimensionamiento del aparato estatal, claramente buscaba independizar las cuestiones “políticas” –como la vinculación oficial con

otras reparticiones, ministerios y representantes del medio, diseño de estrategias públicas, estudio y determinación presupuestaria— de aquellas relacionadas con los aspectos “técnico-administrativos” —estudio previo, proyecto, ejecución y control de obras. Es decir, acentuar la línea divisoria: o se era “técnico” o se era “político”. Los redactores de la memoria eran empleados de la División Construcciones de la DGA al momento de serles encomendado el estudio y cabe presuponer que a partir de la estructuración propuesta procuraban asegurar a sus colegas profesionales una mayor independencia de los avatares políticos y de los intereses sectoriales. Con el alejamiento de Hortal a mediados de 1939, la propuesta de refundición pierde su principal promotor. Sin embargo, indudablemente constituyó la base para la creación de la Dirección Nacional de Arquitectura en 1945¹⁰, a partir de la incorporación de las Direcciones de Construcción de Elevadores de Granos, y de Arquitectura Escolar y Hospitalaria, entre otras reparticiones.

Más allá de las reorganizaciones internas referidas, cabe señalar que la DGA verificó transformaciones, a su vez, para dar respuestas específicas desde los disciplinar a los planes de arquitectura pública propuestos por el Poder Ejecutivo Nacional. Tal es el caso de la Oficina de Patrimonio, creada en 1938 dentro de la División Proyectos para abordar las consultas elevadas por la recientemente organizada Superintendencia de Museos y Lugares Históricos, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación. La posterior jerarquización de esta repartición como Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos, y particularmente a partir de la ampliación de sus incumbencias —clasificar, proteger y conservar los ámbitos físicos de valor histórico o arqueológico¹¹—, la referida dependencia de la DGA es reorganizada como Oficina de Lugares, Edificios y Monumentos Históricos y es puesta a cargo del estudio de criterios de intervención y relevamiento de edificios históricos en el territorio nacional (Lima, 1943).

Por otro lado, tras la aprobación de una Ley para la erección de hoteles de turismo en 1940, la DGA organiza una nueva oficina dentro de la Sección Arquitectura, puesta a cargo de elaborar un programa general de necesidades para las distintas categorías de hospedajes propuestos. A su vez, la oficina dirigida por el arquitecto Ernesto de Estrada proyecta los edificios específicos, como los de Chilecito, Río Hondo y Humahuaca (Revista de Arquitectura, 1942).

En esta línea también es posible interpretar la creación de una oficina especial para asesorar al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación en la elaboración de un Proyecto de Ley de Educación Común e Instrucción Primaria, Media y Especial, presentada, sin éxito, al Congreso Nacional en 1939. Los jefes de las Divisiones Proyectos y Construcciones de la DGA, arquitectos Domingo Pitella y José Grasso respectivamente, fueron enviados a Europa y Estados Unidos de América para estudiar exponentes recientes, mientras que en el ámbito local se analizaron los problemas y aciertos detectados en las obras de los últimos años (ROPyP, 1938), para así determinar los aspectos programáticos, funcionales, dimensionales y económicos que debían ser tenidos en cuenta en la propuesta legislativa (Revista de Arquitectura, 1940). Producto de este estudio se elaboró un programa tipo para escuelas secundarias que incidió marcadamente en los proyectos elaborados por estos años, como la Escuela Normal de Maestros en Rosario y la Escuela Normal Mixta en Santa Rosa, La Pampa.¹²

El golpe de Estado de 1943 y las políticas estatales que caracterizaron las presidencias de Edelmiro J. Farrell y Juan D. Perón (1944-1955) implicaron el fin de la autonomía disciplinar

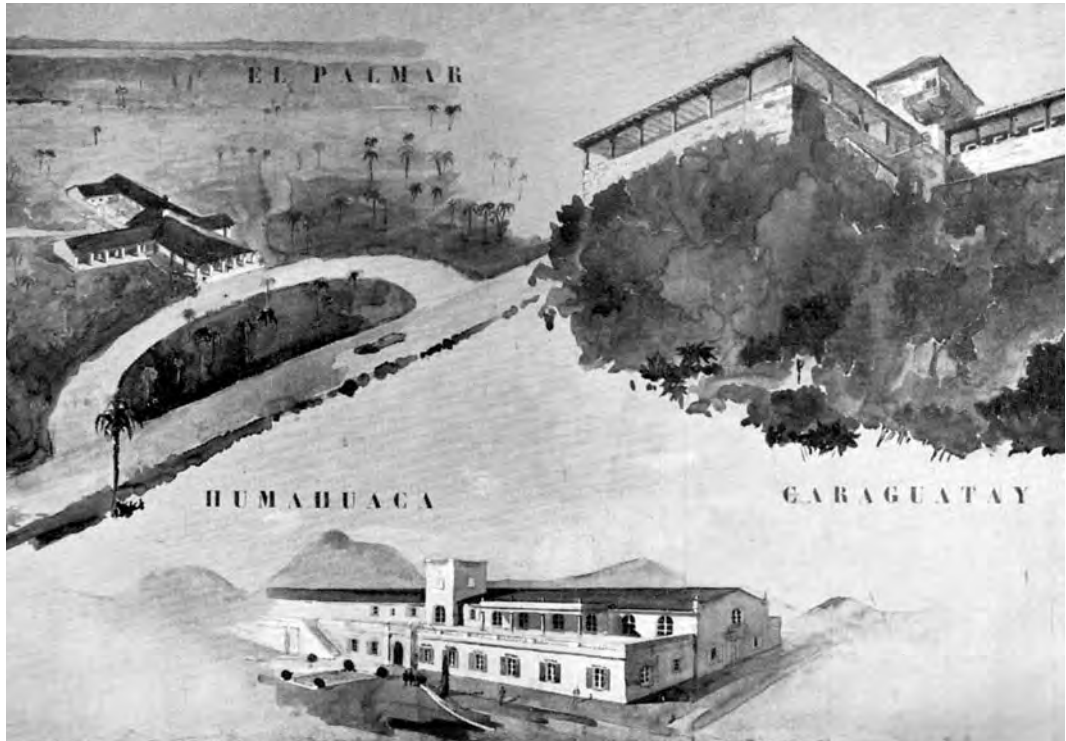


Figura 3: Propuesta para hosterías en el Palmar, Humahuaca y Caraguayay.
Fuente: *Revista de Arquitectura* N° 266, febrero de 1943.

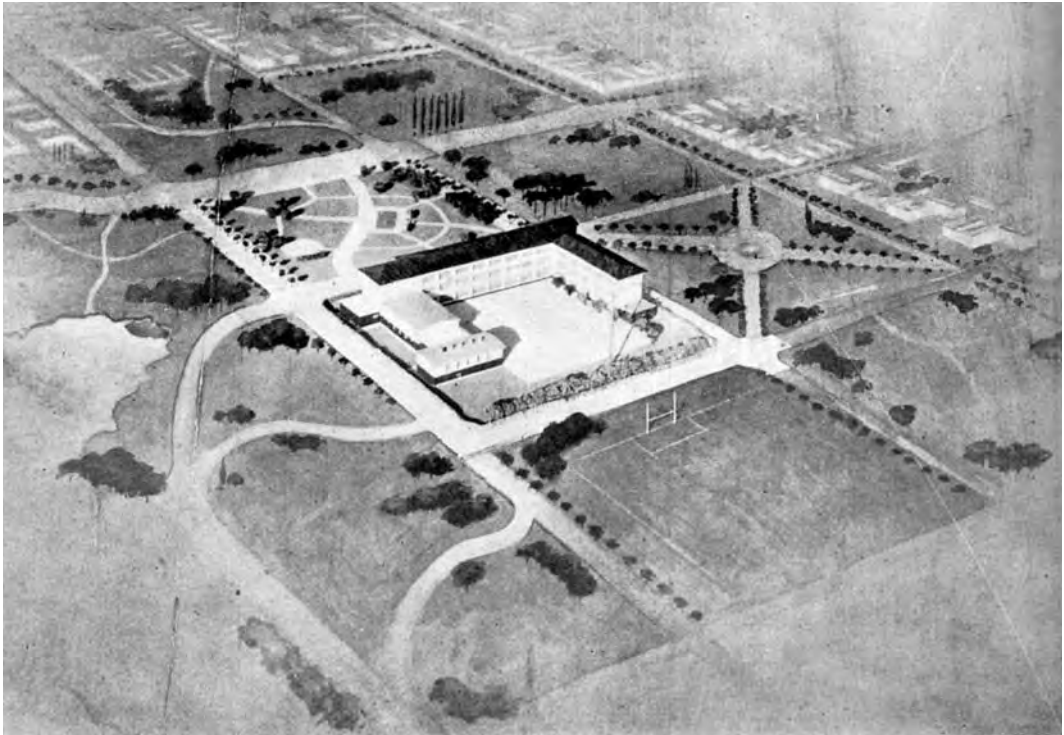


Figura 4: Propuesta para escuelas secundarias de la DGA: escuela frente a una plaza.
Fuente: *Revista de Arquitectura* N° 235, julio de 1940.

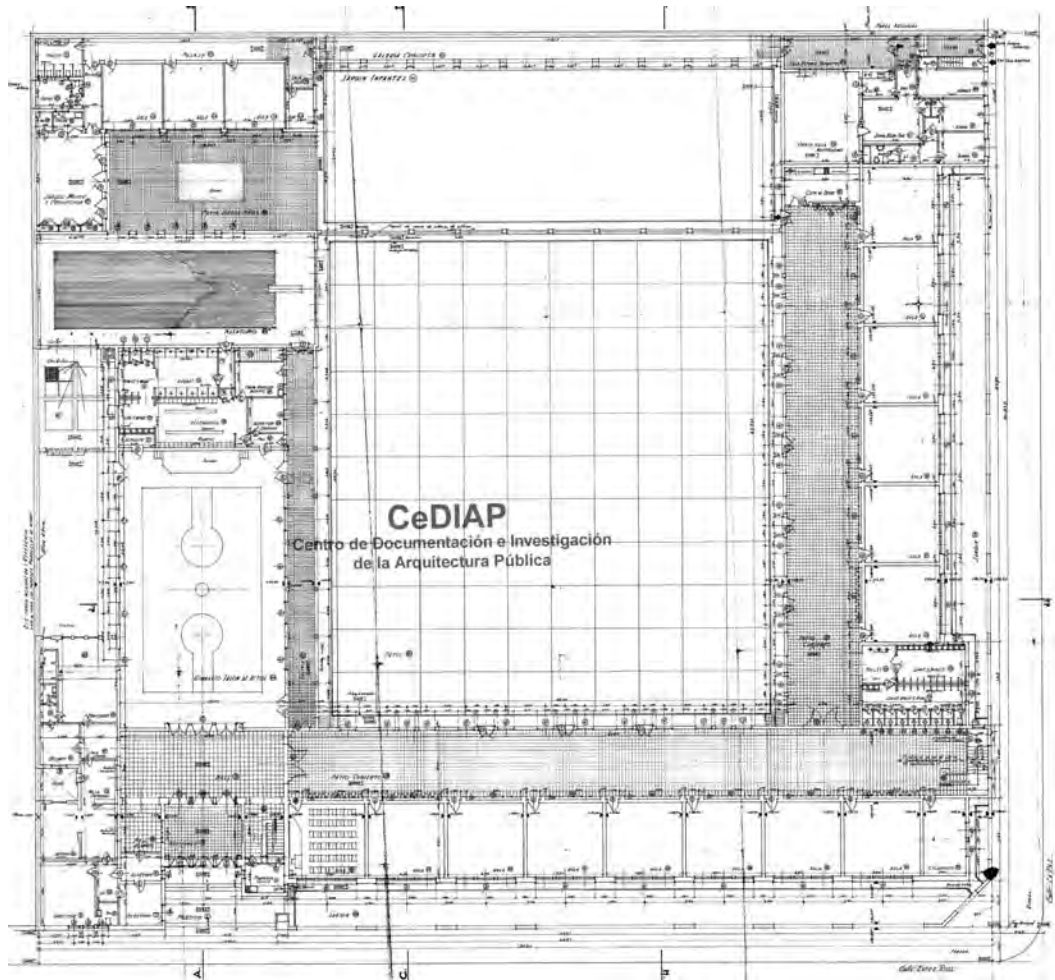


Figura 5: Planta baja Escuela Normal de Maestros en Rosario (arquitecto Ismael Chiappori, DGA MOP, 1941/1948). Fuente: CEDIAP.

en el ámbito de las reparticiones técnicas, lo que conllevó una relación conflictiva con las corporaciones profesionales y las instituciones de formación (Cirvini, 2008; Ballent, 2008). En consecuencia, este contexto determinó el fin de la primacía de los arquitectos como eslabones estratégicos en la definición de políticas en materia de arquitectura pública, cuestión que queda manifiesta en la controversia generada en torno del Plan de Reconstrucción de San Juan tras el terremoto de 1944 (Bereterbide, 1945), en las líneas que definieron la política habitacional impulsada masivamente¹³, así como en el sesgo populista de los discursos que tendía a asociar a las corporaciones profesionales y el accionar de sus miembros con prácticas oligárquicas (Ballent, 2005).¹⁴

Comentarios finales

El presente trabajo ha tomado como foco el rol alcanzado por los arquitectos en una repartición de vital relevancia en materia de arquitectura pública, la Dirección General de Arquitectura. Para tal fin, se ha apelado al estudio de esta dependencia técnica para señalar el vigor del vínculo que el Estado consolida con los arquitectos ante la necesidad de incorporar sus conocimientos técnicos para dar respuestas adecuadas a los desafíos planteados por los procesos de modernización en general y por la crisis económica disparada a nivel internacional en 1929 en particular. A su vez, el análisis se ha detenido en el reconocimiento de la figura del “experto”, del técnico que diferenciándose del político y del empleado público es capaz de brindar un diagnóstico preciso y neutral, así como un tratamiento efectivo y racional. Al mismo tiempo, el trabajo ha registrado una serie de datos que permiten afirmar la progresiva especialización de la disciplina en ramas, proceso al que otras disciplinas, como la medicina y la ingeniería, ya habían incursionado con anterioridad, así como una creciente voluntad del Estado Nacional por controlar el ejercicio de la profesión en la esfera privada, en el marco de un modelo interventor que absorbía cada vez más incumbencias.

Si bien estos registros hacen referencia a procesos lentos y de diversa naturaleza, su corte tras 1943 converge en señalar la consolidación de una lógica diferente (y conflictiva) en el vínculo de la arquitectura con el Estado.

NOTAS

1 La arquitectura pública construida por los estados nacional y provincial en el territorio santafesino durante los años 1930-1943 constituye el tema de la tesis doctoral que la autora del presente artículo se encuentra desarrollando. La problemática aquí abordada constituye uno de los tópicos profundizados en dicha investigación, bajo la dirección del arquitecto Fernando Gandolfi y la codirección del arquitecto Luis Müller.

2 Paráfrasis de un texto que contribuyó ampliamente a la referida renovación. Sobre estas temáticas en el ámbito argentino, ver Oszlak (1997).

3 En el período estudiado, diversos autores han utilizado el término. Para el caso de los economistas, ver Caravaca y Plotkin (2007). En lo que refiere a los criminólogos, ver Salvatore (2001). En cuanto a los abogados, ver Zimmermann (2009).

4 No es de desdeñar el hecho de que la selección del sucesor fue concretada por el Presidente Agustín P. Justo, un ingeniero civil que había obtenido su título en 1904 de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, Universidad de Buenos Aires, cuando ya en dicha institución se dictaba la carrera de Arquitectura. Según recuerda con posterioridad Alejandro Christophersen, Justo fue alumno oyente en una de sus cátedras dictadas en la Escuela de Arquitectura de la UBA (1927).

- 5 Como testimonio de la reticencia por aceptar el ejercicio profesional en relación de dependencia con el Estado, ver Christophersen (1904:16) y Álvarez (1925).
- 6 Decreto Ley Nacional N° 17.946, firmado el 7 de julio de 1944.
- 7 Decreto N° 26.155 del 4 de agosto de 1933.
- 8 Decreto N° 33.540 del 12 de junio de 1939.
- 9 Entre ellos, las opiniones elevadas por Hortal al Ministro de Obras Públicas Manuel R. Alvarado en 1932 así como un proyecto de ley presentado en 1935 por el diputado Nicanor Costa Méndez, que no fue aprobado.
- 10 Decreto N° 31.313 del 15 de diciembre de 1945.
- 11 Mientras que la Superintendencia es creada por el Decreto Nacional N° 11.858 del 12 de noviembre de 1937, la Comisión fue organizada según dictamen del Decreto Nacional N° 3390 del 28 de abril de 1938 –luego modificada por la Ley Nacional N° 12.665 del 8 de octubre de 1940.
- 12 Dada la demora en la concreción de la mayoría de sus exponentes, este innovador programa escolar ha sido frecuentemente asociado con la obra del primer gobierno peronista.
- 13 "La Sociedad Central de Arquitectos (SCA), segura de las consecuencias que a corto plazo habrán de apreciarse, declara que son los arquitectos los únicos técnicos habilitados por sus conocimientos para estudiar el difícil problema creado". En *Informativo SCA*, N° 100, 23 de septiembre de 1946. (Citado en Cirvini, 2008:17).
- 14 Anahí Ballent aborda estas cuestiones, particularmente en relación al ingeniero José Pistarini.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Álvarez, R. (1925). "Colaboración en el tema III". Reseña del *II Congreso Panamericano de Arquitectos: documentos, actas, comunicaciones y discursos*. Santiago de Chile, Chile.
- Ballent, A. (2002). "Estado, acción pública y ámbito privado en la construcción de políticas públicas: La DNV y el ACA, 1932-1943". En *XVIII Jornadas de Historia Económica*. Mendoza, Argentina.
- ----- (2005). *Las huellas de la política: Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Quilmes, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- ----- (2008). Ingeniería y Estado: la red nacional de caminos y las obras públicas en la Argentina, 1930-1943. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos Vol.15 N°3*.
- Bereterbide, F. (1945). La nueva San Juan: Crítica del Plan de reconstrucción aprobado. *Nuestra Arquitectura*, 262-266 y 403-408.
- Bourdieu, P. ([1994] 1997). *Razones prácticas: Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.
- ----- (2002). *Campo de poder, campo intelectual: Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Argentina: Montessor.
- Camou, A. (1997). Los consejeros del príncipe: Saber técnico y política en los procesos de reforma económica en América Latina. *Nueva Sociedad N°152*.
- Caravaca, J. y Plotkin, M. (2007). Crisis, ciencias sociales y elites estatales: La constitución del campo de los economistas estatales en la Argentina, 1910-1935. *Revista Desarrollo Económico Vol.47 N°187*.
- Christophersen, A. (1904). La Sociedad Central de Arquitectos. *Revista Arquitectura N°2-3*, 13-18.
- ----- (1927). Las diversas influencias arquitectónicas en la edificación de Buenos Aires. *Revista de Arquitectura N°79*, 291-309.
- Cirvini, S. (2008). "Peronismo y Sociedad Central de Arquitectos entre 1945 y 1955: Una relación comprometida entre el conflicto y la negociación". En *Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La primera década*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.
- Cuomo, E., Grasso, J. y Chute, J. (1939). Memoria inédita de la comisión nombrada por decreto N°33.540 para el estudio de la Dirección Nacional de Arquitectura. DGA, MOP. Centro de Documentación e Información del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas.
- Geneau, C. (1919). Reseña Histórica de las Reparticiones Nacionales de Arquitectura. *Boletín de Obras Públicas e Industrias*. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Obras Públicas.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque: Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Halperin Donghi, T. (2004). *La República imposible (1930-1945)*. Buenos Aires, Argentina: Biblioteca del Pensamiento Argentino.
- Hortal, J. (1932). Nota elevada al Ministro de Obras Públicas, Manuel de Alvarado. **Centro de Documentación e Información del Ministerio de Economía y Finanzas Públicas**. Buenos Aires, Argentina.
- Lacreu, M. (1939). Disposiciones legales y reglamentarias concernientes a obras públicas. Tomo III, Personal. Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Obras Públicas.
- Lima, J. (1943). Mapas de ubicación de monumentos históricos. *Revista de Arquitectura N°268*, 159-166.
- Neiburg, F. y Plotkin, M. (2004). *Intelectuales y expertos: La constitución del conocimiento social en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Oszlak, O. (1997). "La administración pública como área de investigación: la experiencia argentina". En *Congreso Interamericano del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública*. Caracas, Venezuela.
- Parera, C. (2009). "La hora de los técnicos: La Dirección General de Arquitectura en la década de 1930". En *XII^o Jornadas interescolas/departamentos de Historia*. Bariloche, Argentina: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.
- Persello, V. (2007). Administración pública y partido gobernante. En *El partido radical: Gobierno y oposición, 1890-1943*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- *Revista de Arquitectura N°134*. (1932). Al margen de una petición. (p.56) y Sobre la próxima vacante de la DGA. (p.100).
- *Revista de Arquitectura N°135*. (1932). Nuevo Director General de Arquitectura de la Nación. (p.148).
- *Revista de Arquitectura N°204*. (1937). Homenaje de la Sociedad Central de Arquitectos, división Rosario, al arquitecto Carlos Navratil. (pp.561-562).
- *Revista de Arquitectura N°235*. (1940). Racionalización de edificios para la enseñanza secundaria. (pp.414-421).
- *Revista de Arquitectura N°244* (1941). Los arquitectos en la administración. (p.151).
- *Revista de Arquitectura N°253* (1942). Hoteles y hosterías de turismo. (pp.12-14).
- *Revista de Arquitectura N° 261* (1942). Revistió lucidos contornos el 2° banquete anual de los arquitectos. (pp.414-421).
- ROPyP. (1938). La edificación escolar en el extranjero: Conclusiones de un informe técnico. *Revista Obras Públicas y Privadas N°6*, 524-526.
- Salvatore, R. (2001). Sobre el surgimiento del estado médico legal en Argentina (1890-1940). *Estudios Sociales N°20*.
- Skocpol, T. (1985). Bringing the State back in: strategies of analysis in current research. En P. Evans, D. Rueschemeyer y T. Skocpol (Comps.), *Bringing the State back in*. (pp.3-43). Nueva York, EE.UU: Cambridge University Press.
- Zimmermann, E. (2009). "La enseñanza jurídica y la conformación del derecho administrativo como 'saber de estado' en la Argentina", 1900-1930. En *IX Jornadas de Historia Política*. Mar del Plata, Argentina.

Cecilia Parera

Arquitecta, UNL. Master in Architecture, Graduate School of Architecture, University of Utah (UU), Estados Unidos de América. Doctoranda en Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Becaria doctoral, UNL. Docente Ordinaria de Historia de la Arquitectura y de la Maestría en Arquitectura en la Universidad Nacional del Litoral (UNL). Codirectora del proyecto CAI+D, UNL, "Arquitectura Pública, registros comparativos (1930 – 1976)". Autora de libros y numerosos artículos especializados.

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad Nacional del Litoral
Ciudad Universitaria, Ciudad de Santa Fé, República Argentina

ceciliaparera@gmail.com

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE MONTEVIDEO: FASES HACIA EL DEBATE EN LA ESFERA PÚBLICA (1980-2012)

Liliana Carmona *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (155-178) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 10 de septiembre de 2012 - Aceptado: 9 de octubre de 2012.

■■■ Este trabajo se inscribe en la investigación “Observatorio y crítica: temas de la cultura arquitectónica en la esfera pública”, destinada a identificar en Uruguay los asuntos disciplinares que cobran interés público e incidir mediante la crítica arquitectónica aportando densidad a los debates.

Las observaciones en el último lustro revelan dos fenómenos simultáneos: las intervenciones en el patrimonio arquitectónico como tema recurrente de debate en los medios y su extensión al campo de los soportes digitales, ampliando la participación y la circulación de los discursos. Este trabajo recorre el proceso de gestión y actuación sobre el patrimonio desde la década de los 80, llegando a las polémicas intervenciones recientes en Montevideo. Rehabilitación de hitos urbanos, excrecencias, injertos, derrumbes y demoliciones son temas que cobran presencia en los medios y ponen en cuestión desde diversos ámbitos –académico, político, espacios culturales, ciudadanía, etc.– la gestión del patrimonio desarrollada por las autoridades competentes.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio arquitectónico. Intervención. Debate. Esfera pública. Medios.

■■■ **MONTEVIDEO ARCHITECTURAL HERITAGE: PHASES TOWARDS DEBATE IN THE PUBLIC SPHERE (1980-2012).** This paper relates to the research “Observatory and critique: issues of architectural culture in the public realm”, aimed to identify disciplinary debates of public interest in Uruguay, and to reflect critically in the aggregate of conceptual density.

Observations in the last decade reveal two simultaneous situations: the interventions in the architectural heritage as a persistent theme in debates and the extension of the discussions to the fields of digital support, enabling more participation and a wider scope for the discussion. This paper analyzes action on architectural heritage since the 1980s up to polemical current interventions. The rehabilitation of urban landmarks, bad taste, building grafting, structural collapse, demolition and lack of building codes are issues that become present in the media and call into question from various areas –academic, political, cultural spaces, citizenship, etc.– management decisions taken by competent authorities.

KEY WORDS: Architectural heritage. Intervention. Debate. Public sphere. Media.

* Instituto de Historia de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura, Universidad de la República, Montevideo

Observatorio

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación “Observatorio y crítica. Temas de la cultura arquitectónica en la esfera pública”, actualmente en desarrollo en el Instituto de Historia de la Arquitectura (IHA) de la Facultad de Arquitectura (FArq) de la Universidad de la República (UdelaR).

La investigación adopta la metáfora del bumerán, operando como instrumento de captura y divulgación sobre los temas de la cultura arquitectónica que cobran interés público en Uruguay y particularmente en Montevideo, con debates que revelan los conflictos de poderes en la ciudad. Reconoce el estado de efervescencia respecto a temas sobre los cuales los organismos de gestión deben tomar posición y en los que está en juego el futuro de la ciudad, su configuración material y simbólica, su patrimonio e identidad. Pretende incidir en la opinión pública, aportando valoraciones y reflexiones desde la crítica histórico-arquitectónica, que orienten la toma de decisiones.

La focalización en los temas controversiales, reconoce la idoneidad de las polémicas para poner en evidencia las polarizaciones ideológicas. Como señaló Juan Pablo Bonta (1977:6-8), la crítica tiene un valor desencadenante de opiniones y conflictos que es clave para propagar y generar cultura arquitectónica. La historiografía reciente de la arquitectura uruguaya también ha encontrado en las polémicas un nicho relevante para explicar posturas subyacentes de larga duración (Mazzini y Méndez, 2011).

El rastreo en el último lustro de los temas disciplinares disparadores de controversias en la esfera pública evidencia la recurrencia al patrimonio, tanto natural como cultural. Sobre el primero, los conflictos se centran en temas ambientales, de sostenibilidad y preservación de recursos. En cuanto al patrimonio cultural, las ya habituales polémicas se enfocan en las diversas intervenciones de que es objeto el patrimonio arquitectónico. “El patrimonio fue siempre tema de debate y no de consenso, tanto en la definición de su repertorio como en las formas de intervenir en él” (Ponte y Cesio, 2008:9).

Fases de una cultura patrimonial en jaque

Para situar el estado actual de la cuestión, es necesario reconocer el camino recorrido en la conceptualización y gestión del patrimonio en Uruguay y particularmente en Montevideo.

En el correr del siglo XX, varias disposiciones jalonaron la construcción de una cultura patrimonial, vinculada fundamentalmente al concepto de nación y al pasado colonial. No obstante, el desarrollo de una política patrimonial no tomó consistencia hasta 1971, cuando por la Ley 14.040 se creó la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación (CPHACN, actual CPCN) (Uruguay, 1971). Con marchas y contramarchas se fue configurando el universo de bienes a proteger y conservar mediante las declaraciones de Monumento Histórico Nacional (MHN) que se sucedieron desde 1975, con varias desafectaciones en 1979 coincidiendo con un *boom* de la construcción y la dictadura cívico-militar (1973-85). En 1995, a través del Decreto 26.864 de la Junta Departamental de Montevideo (JDM), se sumó la figura de Bien de Interés Municipal (BIM) (Montevideo, 1995). La conceptualización del patrimonio fue acompañando la evolución expresada en las cartas internacionales, ampliando los aspectos y escalas de valoración, lo que se refleja en el Informe de Áreas Caracterizadas

elaborado en 1984 por convenio entre la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM, actual IM) y la Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU).

La temática comenzó a cobrar interés público a partir de la alarma sembrada en la década del 80 por diversas organizaciones de arquitectos sobre el estado de deterioro del centro histórico de Montevideo, generando cierta conciencia patrimonial. A ello contribuyó de modo decisivo el Grupo de Estudios Urbanos liderado por el arquitecto Mariano Arana, que recorrió organizaciones barriales exhibiendo su audiovisual *Una ciudad sin memoria* (GEU, 1983). Como correlato institucional, en 1983 se creó la Comisión Especial Permanente de la Ciudad Vieja (CEPCV), encargada de regular la aplicación de una normativa especial, modelo de gestión que luego se replicó en otras áreas caracterizadas. El Plan de Ordenamiento Territorial para Montevideo de 1998 implicó un viraje respecto al urbanismo moderno. Con una actitud proteccionista hacia el patrimonio cultural y natural, definió áreas de preservación específica y planes especiales de ordenación, protección y mejora respaldados en inventarios de patrimonio urbano arquitectónico.

Desde la década de 1980, la historiografía de la arquitectura uruguaya asumió la temática patrimonial a través de artículos y ponencias. Además de reunir legislación nacional e internacional, el libro de Montañez y Risso de 1986 difundió dos informes realizados para la CPHACN en los que participó el arquitecto Aurelio Lucchini, que resultaron fundantes para conceptualizar las cualidades del patrimonio arquitectónico (Lucchini, 1973; Bausero, Laroche y Lucchini, 1974). El vacío sobre una reflexión histórica de las relaciones entre patrimonio cultural y pensamiento arquitectónico en el Uruguay del siglo XX recién fue cubierto por Ponte y Cesio en 2008.

Así se fue consolidando una cultura patrimonial sustentada en un marco jurídico, aportes conceptuales y la praxis sobre el patrimonio construido que fue rehabilitando el capital edilicio y urbano. Los diversos actores concordaban en el beneficio común.

Sin embargo, entrado el siglo XXI y coincidiendo con una reactivación de la industria de la construcción, varios sucesos que podrían calificarse como "ataques al patrimonio" pusieron al descubierto la debilidad de los instrumentos creados, la disociación entre la ideología implícita en el marco jurídico y su aplicación por los organismos competentes y el desacuerdo entre los principales actores: la IM, sectores políticos de oposición al gobierno departamental frenteamplista, agentes inmobiliarios, ciudadanos sensibles al patrimonio o guardianes de sus derechos particulares, arquitectos y estudiantes de arquitectura defensores del patrimonio o ávidos por construir su presente y ámbitos académicos. Las posturas resultan reveladoras de que lo que está en juego es el ejercicio del poder en la ciudad.

Un aspecto clave de la debilidad normativa son las limitaciones al derecho de propiedad implícitas en las declaraciones de MHN y BIM sin un régimen compensatorio adecuado, ya que la exoneración del tributo a la contribución inmobiliaria bajo ciertas condiciones (Montevideo, 2002) no resiste las presiones del mercado inmobiliario. Otro aspecto es el establecido en la Ley 14.040, que habilita a los propietarios de inmuebles declarados MHN a solicitar su expropiación al Poder Ejecutivo (Uruguay, 1971), hecho que por sus implicancias económicas para el Estado disminuye las declaraciones, con la consecuente desprotección. A esto se agrega un manejo cuestionable de las disposiciones de altura edilicia habilitada, ya sea por su aplicación estricta que expone a la piqueta construcciones valiosas en predios redituables, o habilitando excepciones francamente perjudiciales incluso para bienes protegidos. Por último, amerita mencionarse que las intervenciones en edificios públicos, que son parte relevante del patrimonio arquitectónico montevideano, suelen soslayar la tramitación requerida para toda obra.

A partir de ciertas intervenciones en obras de interés patrimonial, estos temas, que usualmente quedaban restringidos a los ámbitos de decisión, cobraron presencia en la esfera pública, particularmente en el último lustro. El fenómeno se vio propiciado por las nuevas tecnologías de la información y comunicación –publicaciones electrónicas, sitios *web*, *blogs*, correo electrónico–, que multiplicaron los medios, su accesibilidad, los emisores de mensajes y los receptores. Las polémicas contemporáneas libradas en el espacio mediático, en el que se distiende el control sobre la palabra escrita, manifiestan su faceta más polifónica y descarnada.

Emprender una investigación con estas fuentes puede parecer abrumador por su abundancia. No obstante, se constata que los actores principales son acotados y que la misma información se replica por múltiples vías. Una característica de estas polémicas es que en general se originan tarde –próximas a la consumación del hecho denunciado– por no tener conocimiento de las intervenciones hasta que estas son aprobadas o aparecen carteles o vallados en las obras. De modo que las denuncias deben tener alto impacto en la esfera pública como para modificar las decisiones, o bien, las batallas están perdidas de entrada pero van generando un involucramiento de la población con el patrimonio de su ciudad. Otra particularidad de estos debates, es que si bien aparecen representadas distintas posiciones, no siempre se enfrentan los discursos de los actores principales. Por ejemplo, los agentes inmobiliarios evitan la visibilidad, aunque puede inferirse su presencia tras mensajes de cibernautas desconocidos. Por su parte, la IM, como responsable de las decisiones sobre la ciudad, responde cuando es aludida, limitándose a explicar las disposiciones aplicadas. No obstante, el impacto negativo generado por la polémica autorización de la IM para demoler una obra destacada de la arquitectura moderna carente de protección, pretendió ser contrarrestado con la organización del ciclo de conferencias y debates abiertos “Patrimonio en debate” (IM, 2012).

Ilustrando el proceso que conduce a la emergencia del patrimonio arquitectónico en las polémicas contemporáneas, a continuación se reseñan las fases de la praxis sobre estos bienes y su tratamiento en la esfera pública.

Reciclar y vivir

Si bien la alarma sobre el deterioro del patrimonio edilicio se enfocó inicialmente en la Ciudad Vieja de Montevideo, esta demoró en mejorar sus condiciones socio-económicas y ambientales, por lo que los barrios próximos a la costa desde el Centro hasta Punta Carretas resultaron más atractivos para el reciclaje. Las décadas de 1980 y 1990 representaron la eclosión de “reciclar lo doméstico”. En la mayoría de los casos se aplicó a transformar una vivienda estándar del entorno de 1900, con tipología patio, en más de una unidad residencial. Diversos mecanismos de apoyo constituyeron al reciclaje en una operación exitosa. Fueron intervenciones sobre construcciones que sin tener un valor singular, conformaban tejidos homogéneos y tramos caracterizados.

La consigna “Reciclar y vivir” no generó mayores debates. Los intereses de la población, organismos de gestión, academia y arquitectos, resultaban coincidentes en los beneficios. La crítica arquitectónica ocasionalmente cuestionó algunos aspectos recurrentes como los cambios de escala y proporciones ocasionados por los entresijos y el ocultamiento de revoques exteriores originales mediante color. No obstante, la tipología patio y la representativa fachada de la vivienda estándar fueron considerados atributos esenciales.

Las intervenciones fueron generando una estética del reciclaje en base a recursos compositivos (entrepisos, espacios a doble altura, pasarelas) y al gusto por los contrastes en las cualidades perceptibles de los materiales y las tecnologías de distinta data. Reciclar no implicó solamente trabajar con materiales históricos sino que aportó un nuevo campo de creatividad.

Instituciones al rescate del patrimonio

La siguiente fase en las intervenciones sobre obras de valor patrimonial se identifica con los reciclajes realizados por instituciones. Las obras de mayor relevancia se localizaron en la Ciudad Vieja, próximas a la plaza fundacional.

El inicio lo marcó la obra pública con la restauración del edificio neogotocista realizado por el ingeniero Pedrálbez en 1870, actual sede de la Junta Departamental de Montevideo, declarado MHN en 1975. La intervención realizada en 1985-89, incluyendo la anexión del edificio lindero reciclado con fuerte simbolismo, obtuvo valoraciones positivas en publicaciones especializadas (Elarqa, septiembre de 1992:58-61 y julio de 1994:46-49).

Próximo a la JDM, en 1999-2003 se realizó el reciclaje de la ex Casa Mojana con destino al Centro Cultural de España (CCE). El edificio, construido en 1921 y declarado MHN en 1996, es un claro ejemplo de la tipología comercial de su época: los distintos niveles balconean a un patio de múltiple altura cubierto con claraboya. En su lenguaje se advierte la incursión en el Art Nouveau, en las vidrieras curvas de fachada y los trabajos de herrería. La intervención, realizada por el arquitecto Rafael Lorente Mourelle mediante concurso de méritos y antecedentes, mantiene los valores tipológicos y formales fundamentales y desarrolla con destacable nivel de diseño lo que designamos como "estética del reciclaje". Los contrastes son expresamente buscados al retirar el revoque de sectores de muro y de los pilares de hierro para exponer el sistema constructivo original en oposición a las superficies tersas y la tecnología de los dispositivos incorporados. La obra fue extensamente publicada y elogiada (Elarqa, octubre de 2004:22-27), (Fig. 1).

La intervención más importante del periodo por las técnicas aplicadas fue el reciclaje del ex Hotel Colón, MHN desde 1975, con destino a la sede del Banco Interamericano de Desarrollo. La construcción, obra del arquitecto Walter Basset Smith de 1907, había sido objeto de agregados descaracterizantes y deterioros tras ser ocupada por intrusos. La obra concretada en 2002-04 fue realizada por el Estudio Gómez Platero mediante concurso cerrado entre estudios especializados. El objetivo fue adaptar el edificio a los requisitos de uso y confort, consolidando la materialidad y manteniendo las cualidades tipológicas y ornamentales. Primó el criterio de que la obra no puede ser apreciada si no está completa por lo que se hizo la "liberación" de añadidos, restauración de componentes originales y reintegro de elementos faltantes para lograr la mejor legibilidad. Contó con diversos asesores en las técnicas y oficios desarrollados con el eclecticismo historicista que luego desaparecieron, y para la técnica de mapeo de fachada y análisis estratigráfico de laboratorio, marcando un cambio en el tratamiento de edificios patrimoniales en Uruguay.

La intervención fue comentada en los ámbitos especializados, como exitoso reciclaje (Elarqa, octubre de 2004:28-31). No obstante, se señaló la audacia de desplegar una nueva cubierta curva y transparente sobre las claraboyas para satisfacer los requerimientos contemporáneos (IHA, 2008:120). Este tipo de cambio en el *skyline* reaparecerá con distintas finalidades en obras relevantes (Fig. 2).



Figura 1. Centro Cultural de España, reciclaje, 2003. Fuente: fotografía de Silvia Montero.



Figura 2: Banco Interamericano de Desarrollo, reciclaje, 2004. Fotografía de la autora.

Esta trilogía de obras, ubicadas en manzanas adyacentes y realizadas con proximidad temporal, provocó un impacto positivo que impulsó la rehabilitación de la Ciudad Vieja. La mejora en la calidad del espacio público y la presencia de estas instituciones prestigió y dinamizó un área con inercia de deterioro. Las obras no generaron polémicas en la esfera pública y los ámbitos especializados celebraron la decisión de los inversores privados sumándose a las políticas públicas en el centro histórico. Seguramente, la recalificación de esta zona en el imaginario incidió en la localización del ocio nocturno en las plantas bajas recicladas para boliches (Carmona y Varela, 2006:165-184).

Intervenciones en grandes hitos urbanos

El inicio de las controversias, con gran repercusión en la prensa escrita, se produjo con las obras realizadas en edificios públicos referenciales y de alta significación, que presentaban signos de obsolescencia. Tratándose de edificios pertenecientes a la Intendencia, con categoría de MHN, y en un contexto político que hasta 2005 se caracterizó por la oposición entre el gobierno departamental y el nacional, tanto los procesos de gestión como las obras fueron objeto de continua vigilancia.

El Teatro Solís, inaugurado en 1856 y declarado MHN en 1975, se identifica con el surgimiento de la República y posee significación a escala nacional. Monumental y ricamente ornamentado, responde a la idea original de Carlo Zucchi reformulada por Francisco Javier de Garmendia con referente en la Scala de Milán. Frecuentado por importantes compañías teatrales, se instaló en el imaginario uruguayo como uno de los máximos ámbitos de la cultura, pero la falta de adecuación a nuevos requisitos escénicos contribuyó a su decadencia. En 1998, tras un incendio, la IMM lo cerró para abordar una ambiciosa intervención adoptada como obra insignia de su política de recuperación de infraestructuras culturales. La rehabilitación adoptó la corriente teórica del "restauro crítico". Los elementos definidos como patrimoniales fueron rigurosamente restaurados mientras que otros, como el hall de acceso, las circulaciones verticales y la caja escénica, fueron hechos a nuevo para adecuarse a requisitos de funcionalidad, seguridad y tecnologías del espectáculo. El teatro fue reinaugurado en 2004 con la recuperación del cañón central, culminándose las obras en las alas laterales en 2008 (Fig. 3).

Durante el prolongado proceso en el cual Montevideo careció de una sala teatral importante y el perímetro vallado del Solís descalificó su entorno, las polémicas fueron continuas, teniendo como principales oponentes a los ediles de los llamados partidos tradicionales actuando desde la JDM y a la IMM, que en 1990 inauguró el acceso de la izquierda al poder.

El Intendente fue llamado a sala por la JDM para informar sobre el proceso de rehabilitación. Los cuestionamientos de la oposición respondían a aspectos de gestión como la clausura y desmantelamiento sin inicio de obras, gastos de asesoramiento, fondos para las obras y también a cambios en el proyecto y su dirección. Posteriormente, ediles de la oposición se retiraron de la comisión mixta de contralor. (El Observador, 16/03 y 20/09/2001; El País, 9/02/2002). Por su parte, la IMM argumentó sobre la complejidad de la licitación, la entidad de las obras de restauración y la necesidad de readecuar el proyecto a las posibilidades económicas. También trascendió en los medios la sospecha de la IMM de que la demora



Figura 3. Teatro Solís. Se observa la emergencia del volumen vidriado de la caja escénica, reciclaje, 2004. Fotografía de la autora.



Figura 4: Hotel Casino Carrasco. Se observa el piso superior añadido al cuerpo central, reciclaje, 2012. Fotografía de la autora.

en el préstamo solicitado al Banco de la República y en el inicio de obras por el Ministerio de Transporte y Obras Públicas pretendía ocasionarle el costo político de una campaña pre-eleitoral sin haber comenzado los trabajos. (El Observador 16/03 y 20/09/2001; Brecha 16/08/2002). Otro actor involucrado, como la Comisión de Patrimonio, apareció en la prensa aclarando su aludida posición y expresando que todas las decisiones adoptadas contaron con respaldo unánime de sus miembros y concordaron con los informes técnicos, aunque algunos aspectos no tuvieron valoración positiva (Brecha, 23/08/2002; González, 2008).

Sumándose al debate, algunas cartas de lectores y varias editoriales de prensa echaron leña al fuego. La falta de un teatro de categoría fue calificada como deterioro de la calidad de vida y adjudicada a la negligencia de gobiernos municipales y nacionales, aludiendo también al proceso del Auditorio del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE). (El Observador, 19/03/2001). Otro medio más suspicaz apeló a la polisemia del “restauración crítica” y explicitó el fondo de la cuestión con el subtítulo “El teatro Solís fue desmantelado para su refundación como solo hacen países ricos. El caso podría servir como testeo de las debilidades que enfrenta la izquierda uruguaya una vez que ingresa a los círculos del poder” (Brecha, 16/08/2002).

Las polémicas se aplacaron y el gran ícono urbano, notoriamente transformado por la emergencia del prisma de la caja escénica, fue reinaugurado como “fábrica de cultura”, encontrando una Ciudad Vieja en franco proceso de rehabilitación al que contribuyó con sus actividades.

El Hotel Casino Carrasco, obra de los arquitectos Jacques Dunant y Gaston Louis Mallet, inaugurado en 1921, ocupa la manzana frente al río que articula el trazado del balneario delineado por Carlos Thays. Hotel y balneario conformaron un centro turístico de primer nivel con altas calidades ambientales gracias al arbolado público y los jardines privados. El edificio fue declarado MHN en 1975. Las lujosas instalaciones fueron perdiendo competitividad frente a nuevos requisitos de la hotelería, comenzando a generar déficit. En 1997, la IMM decidió cerrar el hotel para ponerlo en valor y *aggiornarlo*. Los criterios de intervención se afiliaron a distintas doctrinas patrimoniales. Se realizó la “liberación” retirando el cuerpo frontal añadido en 1930. Sin embargo, a favor de la mayor capacidad locativa, se mantuvo el piso agregado en 1935 a los hemiciclos laterales y el añadido al cuerpo central se demolió y sustituyó por otro vidriado con alero náutico apelando a la “distinguibilidad”. Se realizaron estudios arqueológicos de paramentos y cuidadosos trabajos de restauración en molduras, yesería, pátinas, vitrales, carpintería, revoques en piedra París y tejados de zinc bajo la dirección de especialistas y artesanos de Argentina y Cuba que posibilitaron la enseñanza de oficios perdidos. Tras varias postergaciones, la reapertura está prevista para marzo de 2013 (Fig. 4).

El complejo proceso estuvo pautado por sucesivos llamados a licitación de la IMM para recuperar y explotar el hotel y el casino (1996, 1998 y 2008), que luego de adjudicadas fueron rechazadas o rescindidas por incumplimiento. En paralelo, se produjo el desmantelamiento por subastas de equipamiento, objetos de arte y de servicio (1967, 1999 y 2002). La polémica en los medios tuvo el mismo tenor político que la del Teatro Solís, pero contó con varios agravantes relacionados al déficit de los casinos municipales, su explotación por los concesionarios de las obras, el incumplimiento de los adjudicatarios de las licitaciones debido a la crisis bancaria de 2002, el recurso de nulidad a una licitación presentado por una empresa internacional, la denuncia de irregularidades en la renegociación de un contrato (El Observador, 15/02/1997; El País, 6/04/2006). Durante estos quince años, los

dichos, acusaciones y respuestas entre los actores directos (IMM, JDM, Tribunal de Cuentas, empresas adjudicatarias) quedan expresados claramente en una editorial: “Desde 1997 a la fecha, su majestuosidad fue rehén de rencillas políticas del gobierno departamental y la oposición, y la improvisación de la concesionaria (...) El hotel y su casino naufragaron en un océano burocrático” (El Observador, 10/04/2006). Al tema político se agregaron problemas diversos como el temor de los funcionarios de casinos a perder su trabajo (El Observador, 20/01/1997), las quejas de vecinos primero por la inactividad y luego por los ruidos, y de la Cámara de Comerciantes de Carrasco por el abandono (El Observador, 15/11/1997; El País, 21/05/2006 y 24/07/2010).

Los aspectos relacionados al patrimonio cultural implicado tuvieron escasa repercusión, con escuetas referencias a que la Comisión de Patrimonio supervisó los cambios sobre el edificio (IMM, 2001) y una alerta de un particular sobre el desconocido paradero de las estatuas de mármol (calcos de originales europeos) y fuentes que rodeaban el hotel, luego aclarado por la Comisión de Seguimiento del hotel (El País, 22/08/2011).

Los debates sobre las rehabilitaciones del Teatro Solís y del Hotel Casino Carrasco prácticamente soslayaron los temas proyectuales sobre los cuales corresponde hacer algunas observaciones. Si bien en ambos primó el espíritu de la Carta de Venecia de conservar los bienes para su uso social, no se respetó el artículo V, que recomienda no alterar la distribución y aspecto de los edificios para adaptarlos a la evolución de los usos, ni lo referido en el artículo XI sobre respetar la historia manteniendo las aportaciones que definen la configuración presente (Secondo Congresso Internazionale, 1964). Las alteraciones se hacen evidentes por la presencia de cuerpos contemporáneos que emergen de los históricos edificios, ya sea por razones técnicas, de rentabilidad, o bien como signo de seductora contemporaneidad. La cuestión trae a la reflexión el tratamiento del patrimonio arquitectónico en el contexto latinoamericano, en que el mantenimiento del capital cultural y la necesidad de edificios con tecnologías contemporáneas implican opciones de orden económico.

A diferencia de las rehabilitaciones realizadas exitosamente por instituciones privadas, las intervenciones sobre edificios públicos emblemáticos, de gran magnitud y complejidad, debieron afrontar la gestión desde lo público con sus procedimientos de legitimación y la vigilancia desde la oposición política que desvió la mirada del centro de la cuestión: la intervención sobre edificios de valor patrimonial.

Injertos y excrecencias en el patrimonio moderno

Las intervenciones del último lustro se caracterizan por acciones descalificantes en el patrimonio arquitectónico moderno y por la expansión de los diferendos a soportes digitales. La temática, ausente de contenidos políticos, dio un nuevo giro a los debates que se iniciaron por denuncias de especialistas y ámbitos de la cultura. Aunque los responsables de las obras no aparecieron en los medios, emergieron cibernautas diversos apoyando o refutando.

El caso inicial, que pasó silencioso, fue el cambio de piel del Banco Hipotecario del Uruguay (BHU), edificio realizado por los arquitectos Acosta, Brum, Careri y Stratta mediante concurso en 1956. Su imagen identitaria radicaba en la malla de paneles de hormigón prefabricado superpuesta a la fachada de la pantalla, semejante al recurso corbusierano del *brise soleil*. La falta de mantenimiento llevó al deterioro de los paneles, ocasionando problemas térmicos,



Figura 5: Banco Hipotecario del Uruguay, fachada original. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales.



Figura 6: Banco Hipotecario del Uruguay, con nueva piel. Fotografía de la autora.



Figura 7: CASMU 1. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales.



Figura 8: CASMU 1, con implantación de volumen en el vacío original. Fotografía de la autora.

acústicos, de ineficiencia energética e inseguridad por desprendimientos. La solución adoptada consistió en retirar los elementos prefabricados y montar un *curtain wall* con rejillas de ventilación que ocultan los equipos de aire acondicionado y paneles de aluminio en los planos ciegos. Hacia 2006, el Banco lucía una nueva imagen, que fue utilizada como metáfora del cambio institucional aplicado al sistema de financiamiento de viviendas (Figs. 5 y 6).

A la acción terapéutica del injerto de piel, siguió un “virus de las excrecencias”. El edificio del centro asistencial CASMU 1, realizado por los arquitectos Altamirano, Villegas y Mieres por concurso en 1949, es MHN desde 1998. Entre sus valores, la historiografía de la arquitectura destacó la composición volumétrica de basamento y pantalla que en la fachada principal se eleva sobre *pilotis* abriendo visuales al corazón del conjunto. La demanda de mayor área para servicios y cajeros automáticos provocó la anexión de un volumen extraño que taponea el volado y se interpone a los *pilotis*, desvirtuando el vacío *leitmotiv* de la composición (Figs. 7 y 8). La alteración fue señalada en una proclama pública realizada por DoCoMoMo Uruguay, en la que se denunciaba la situación de emergencia de varios edificios modernos. La proclama “Crash modernos” fue difundida en la prensa y retomada en una selección de prensa del Ministerio de Educación y Cultura (La Diaria, 2011).

Otra excrecencia apareció en el Banco de la República Oriental del Uruguay (BROU), Agencia 19 de Junio. El edificio, proyectado en 1957 por el arquitecto Ildelfonso Aroztegui, representa la filiación de la producción uruguaya a la arquitectura moderna internacional de las grandes instituciones. La composición comprende una pantalla de oficinas y un basamento con marquesina monumental. Entre sus mayores hallazgos se destaca la espacialidad del hall a triple altura, con amplia visual a la plaza frentista a través de su piel de vidrio. Recientemente, la instalación de un bloque de cajeros automáticos adherido a la fachada distorsionó la pureza volumétrica, luminosidad y visuales (Figs. 9 y 10). Su hijo, César Aroztegui, publicó un artículo manifestando su desacuerdo con la severa modificación y reclamó el análisis de estas intervenciones por especialistas: IM, FARq, SAU, CPCN (Aroztegui, 2012). Haciéndose eco, el IHA elaboró una nota fundamentando lo inadecuado de la intervención y solicitó al Consejo de la Facultad su adhesión para la divulgación (Medero, 2012). Esta le fue negada, promoviendo en cambio el diálogo en privado con las autoridades del BROU, gestión de la cual no se descarta que la obra sea revertida. El edificio ya integraba el listado elaborado por el IHA en 2004 y actualizado en 2011 de obras de arquitectura moderna con valores destacados que merecen ser protegidas (IHA, 2004).

En los tres casos se trata de edificios relevantes realizados por concurso y de uso público. Las instituciones a cargo parecen no ser conscientes del valor de los edificios que ocupan y no dan explicaciones sobre sus intervenciones. Por otra parte, en los edificios de propiedad pública no siempre se realiza la tramitación de las obras. No obstante, los organismos que gestionan el patrimonio no están exentos de responsabilidad por no proteger obras de valor y no controlar las obras protegidas.

Las amenazas al patrimonio no acaban con lo referido, otros ejemplos evidencian lo que Fernández-Baca califica como “el eterno divorcio entre las políticas sectoriales de patrimonio y urbanismo” (1996:11).

Cuando se trata de bienes de propiedad privada y actúan los intereses inmobiliarios, las intervenciones llegan a la prevalencia del injerto sobre la obra original.

En 1996 se construyó un edificio en altura emergiendo de una casa obra de Bello y Reboratti que formaba parte de un tramo caracterizado (Fig. 11).



Figura 9 (arriba): Banco de la República Oriental del Uruguay Agencia 19 de Junio. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales

Figura 10 (izq.): Banco de la República Oriental del Uruguay Agencia 19 de Junio, con implantación de volumen de cajeros. Fotografía de la autora.



Figura 11 (der.): Construcción sobre vivienda de Bello y Reborati. Fotografía de la autora.

En 2006 la Intendencia aprobó un proyecto similar para la Casa Crespi, vivienda propia del arquitecto de 1938, frente a la Avenida J. M. Sosa. Paradójicamente, en 1995 la IM la había declarado Bien de Interés Departamental, lo que solo evitó su demolición. La llamada “casa barco”, con influencia del expresionismo alemán y valorada por la historiografía entre las primeras arquitecturas modernas, quedará enquistada en el edificio proyectado cuyo diseño pretende mimetizarse descalificando una composición innovadora en su tiempo.

El artículo de denuncia pública del IHA con su significativo título “Las invasiones bárbaras” expuso la dificultad para “instalar lo moderno como universo digno de ser apreciado” (Alemán, 2011). La obra no se inició y en 2012 la JDM, con informe favorable de la IM, volvió a autorizar un proyecto similar pero con más apartamentos. La controversia se ve particularmente agravada por el hecho de que el bien patrimonial está inserto en un área caracterizada cuya normativa establece para esa cuadra una altura máxima de 13,5 metros, pero se le autorizó la excepción de 31 metros por “mayor aprovechamiento” a cambio del pago de un precio compensatorio, altura que además le permitirá elevarse sobre los linderos y ganar una tercera fachada hacia la costa (Figs. 12 y 13).

El IHA retomó el tema detonando una polémica con su artículo “La ilusoria protección del patrimonio”, publicado en la página de FARq y en la prensa, que puso en cuestión los argumentos favorables informados por la IM a la JDM (IHA, 2012). El artículo fue contestado con un comunicado de la IM que se centró en la legalidad del procedimiento seguido y señaló que en el informe favorable de la Comisión Asesora Permanente de la IM participó un docente de FARq como representante de la UdelaR, así como otros actores externos cuya opinión es pertinente como la SAU y la Asociación de Promotores Privados de la Construcción (Urruzola, 2012).

En sus formatos digitales, ambos artículos fueron seguidos de comentarios mayoritariamente de arquitectos, preocupados por el manejo uruguayo de bienes patrimoniales, reclamando fundamentos teóricos para las intervenciones, planteando la necesidad de un nuevo marco legal de protección o reclamando al IHA el no haber promovido antes la protección del bien.

Los medios se hicieron eco con una entrevista a la dirección del IHA (El Observador, 13/12/2012). Otros reunieron opiniones de las diversas partes, incluyendo la de un técnico municipal que planteaba que frente a la altura edilicia hay que tener una visión más sistémica y no objetual como la del IHA, o la del Decano de FARq proponiendo crear en la facultad una Mesa Permanente de Patrimonio en la que participen todos los institutos y que no solo diga lo que está mal (Brecha, 4/01/2013).

El ciclo de divulgación arquitectónica del Centro de Estudiantes de Arquitectura denominado “Revisor Montevideo” dio cierre a sus actividades del año organizando con el IHA el evento “Conversación abierta: Casa Crespi”, desarrollado como aula abierta en un espacio público frente al edificio. Allí, el arquitecto William Rey, quien fuera Presidente de la CPCN disertó y entrevistó a la hija del autor, Arq. Ana María Crespi. Además de estudiantes y docentes se sumaron representantes de ICOMOS y SAU. El evento se cerró con un relevamiento fotográfico de la obra (CEDA y IHA, 2012).

El caso puso en evidencia la debilidad del actual régimen patrimonial y el modo azaroso en que se aplica la normativa de alturas ya que, de no haberse aprobado la excepción el proyecto, no hubiera sido rentable. Poco antes se había autorizado otra excepción de mayor altura para una torre en Bulevar Artigas que también generó polémica. Igual que en este caso, el beneficiado era el inversor privado (López Reilly, 2011).



Figura 12 (arriba): Casa Crespi. Revisor Montevideo: Conversación abierta. Fotografía de la autora.



Figura 13 (izq): Proyecto de edificio sobre Casa Crespi. Fuente: Anuncio www.golfdrive.com.uy

Demoliciones y derrumbes

Continuando la escalada de daños al patrimonio, se alcanzó el tope que es la destrucción total. A partir de 2008, varias pérdidas conmovieron la opinión pública, como la demolición del patrimonio industrial de Cristalerías del Uruguay, sentida por los vecinos como pérdida de identidad del barrio (El País, 2008). Dos años después, se produjo el derrumbe del Cilindro Municipal, obra de Leonel Viera de 1954, cuya cubierta innovadora en la ingeniería mundial fue publicada en revistas internacionales y replicada en estadios de Estados Unidos. El desastre fue difundido en la prensa y *blogs* especializados (González, 2010).

Dos pérdidas totales en 2011 volvieron a agitar las polémicas mediáticas. Una singular casona *art nouveau* de inicios del siglo XX ubicada en Bulevar España fue demolida (Fig. 14). El arquitecto Mariano Arana difundió su preocupación con el artículo "Ojos que no ven", título que alude a la autorización de demolición, que fue divulgado por la prensa, correo electrónico, *sitios web*, *blogs*, la selección de prensa del MEC (Arana, 2011) y comentado por otros medios (Rossello y Lyonnet, 2011). La demolición también fue denunciada por la organización "Basta de demoler Montevideo". Arana puso en cuestión la gestión de la IM, relatando que cuando era Intendente de Montevideo, se preocupó por las obras de interés desprotegidas y pasibles de mayor riesgo, proponiendo la resolución aprobada en 2001 por la cual las construcciones anteriores a 1940 con frente a avenidas, bulevares y ramblas deben tener un tratamiento especial, además del relevamiento fotográfico requerido en las solicitudes de demolición. Aunque las autoridades actuales alegaron que no se pudo instrumentar la resolución, Arana estima que el mecanismo de protección fue omitido ya que se ejecutó varias veces cuando él era Intendente, y que hay que estar alerta frente al *boom* de la construcción, que puede ser también un *boom* de la destrucción.

Casi en paralelo se produjo otra agitada polémica sobre las "casas apareadas Martirena-Dighiero" realizadas en 1946 por Román Fresnedo Siri, arquitecto con relevante actuación internacional. De su obra doméstica moderna, estas casas eran de los pocos testimonios que se conservaban en pie e inalterados (Figs. 15 y 16). Su ubicación en la Avenida Ponce, que habilita mayor altura, propició la demolición. Otra vez estallaron las denuncias: el IHA realizó un informe al Consejo de FARq (IHA, 2011) que dio pie al artículo de otro docente titulado "Otra vez. Una más" (Pintos, 2011), reproducido en varios *sitios web*, incluyendo la CPCN y la SAU. También fue entrevistado por la prensa (Rossello, 19/05/2011) y algunos *blogs* produjeron sus propias notas (González, 2011). La IM respondió brevemente en el boletín electrónico de SAU, explicando que las gestiones iniciadas por un vecino en base al informe del IHA llegaron lamentablemente tarde ya que el bien no estaba protegido (Pastro, 2011). Estudiantes y docentes presenciaron la demolición con el evento denominado significativamente "El último croquis". El suceso tuvo cobertura en la prensa (Rossello, 28/05/2011) y en la televisión. Un pasante del IHA publicó un avance de su tesina sobre el tema en una página de arte (Pizard, 2011), que durante dos meses puso en escena diversas voces de la cultura. En el *sitio web* de FARq y en otros sitios, las publicaciones fueron seguidas por comentarios que se extendieron cuatro meses, algunos en forma de artículo (Rodríguez Barilari, 2011), otros como arenga de arquitectos a sus colegas para revalorizar el peso social de su actividad sobre la especulación y periodistas ofreciendo amplificar la comunicación para que los usuarios comprendan los temas. También emergieron otras posturas de jóvenes arquitectos o estudiantes, expresando la "sed de las nuevas obras de nuestros maestros actuales", proponiendo documentar las

obras valiosas en riesgo y archivar, tachando de “fetichismo e idolatría vacua” el apego por una obra en particular e invitando a la acción en el “mundo real”. Una breve respuesta de un cibernauta planteó el deseo de que en el futuro se construya una arquitectura más maravillosa que la existente, pero que aun así, no se haga encima de estas obras (Pintos, 2011).

Finalmente, en este clima ríspido, se salvó de la demolición a la “Casa Terra”, destacado exponente de la influencia wrightiana, proyectada por el arquitecto Ildelfonso Aroztegui en 1949 (Fig. 17). Las polémicas mediáticas recientes habían resultado infructuosas, pero dejaron a la Intendencia en una posición incómoda. El IHA hizo llegar la solicitud fundamentada de protección del bien directamente a la JDM, y simultáneamente pidió a la IM que se detuviera toda tramitación hasta que la JDM se expidiera (Carmona, 2012). La prensa escrita acompañó con discreta caja de resonancia (Porley, 2012). Dos meses después, un fax de la JDM anunció al IHA la declaración de Interés Departamental de la Casa Terra y de otros edificios incluidos en su listado (IHA, 2012).

Epílogo

La irrupción de la arquitectura como tema de debate en la esfera pública, con la participación de diversos actores facilitada por las actuales tecnologías, contribuye a visualizar varios asuntos relevantes para el destino del patrimonio:

En una economía pequeña en que la rehabilitación de elementos referenciales implica costos de alto peso, las intervenciones priorizan la recuperación para el disfrute de la comunidad por encima de otras recomendaciones estipuladas en las cartas internacionales de patrimonio. Tratándose de edificios públicos, los procesos son interferidos por el manejo político.

Se evidencia la existencia de paradigmas congelados en el imaginario colectivo, que asocia el valor patrimonial con las arquitecturas historicistas. Es preciso abordar la divulgación en la esfera pública para instalar como patrimonio cultural a la arquitectura moderna montevideana cuya calidad asombra a expertos extranjeros.

Los injertos descalificantes en edificios públicos que son parte relevante del patrimonio arquitectónico son un llamado de atención para exigir la tramitación de todas las intervenciones controlando también a la obra pública.

Las demoliciones y afectaciones a bienes valiosos aún no protegidos alertan sobre la necesidad de actualizar la nómina con un proyecto sistemático de identificación y protección.

El interés del mercado inmobiliario sobre bienes cuya ubicación implica una ganancia potencial requiere vincular las políticas patrimoniales con las políticas urbanas, quitando la presión de la norma general y concibiendo excepciones que resguarden los bienes de valor cultural.

Las diversas posturas e intereses emergentes en las polémicas pueden no obstante conciliarse en un nuevo marco legal más eficiente, que incluya un régimen compensatorio para bienes protegidos y libere al patrimonio de presiones ajenas al interés cultural.

Finalmente, sobre las polémicas como expresión de las polarizaciones ideológicas, cabe señalar que las distintas posturas conviven dentro de cada ámbito y que no pueden atribuirse al mero estatus de arquitecto, técnico municipal, docente, estudiante de arquitectura o ciudadano. No puede inferirse lo mismo de los Promotores Privados de la Construcción ya que han guardado silencio.



Figura 14: Casona en Bulevar España. Fuente: Fotografía de Mariano Arana.

Figura 15: Viviendas apareadas Martirena-Dighiero. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales.





Figura 16: El último croquis. Fuente: Servicio de Medios Audiovisuales.



Figura 17: Casa Terra. Fotografía de la autora.

La participación del IHA en las polémicas libradas sobre el patrimonio en la esfera pública se sustenta en considerarlas como una de las varias vías de divulgación que lleva adelante para contribuir a forjar una cultura sobre el patrimonio arquitectónico. Como expresó el sociólogo Gustavo Leal en su artículo “El malestar con Montevideo”, “algunos prefieren no hacer olas y no decir nada en voz alta, pero no advierten que uno se ahoga en un remanso al igual que en aguas turbulentas” (2012).

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Arana, M. (2011). Ojos que no ven. Recuperado el 26/08/2012 en http://www.bitacora.com.uy/noticia_3855_1.html
- Aroztegui, C. (2012, 20 de julio) Cajeros automáticos de la Sucursal 19 de Junio del BROU. *Brecha*.
- Bausero, L., Laroche, W. y Lucchini, A. (1974). Estudio de un conjunto de bienes culturales. En Montañez, M. y Risso, M. (Eds.), *Nuestro patrimonio: Las casas quintas de El Prado*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Bonta, J. (1977). Arquitectura hablada. *Summarios Arquitectura y Crítica N° 5*, 6-8.
- *Brecha*, 16/08/2002. Ni pan ni circo: La polémica historia reciente del Teatro Solís.
- *Brecha*, 23/08/2002. Teatro Solís (I).
- Carmona, L. y Varela, A. (2006). Ciudad heredada, intervenida, reinventada: A propósito del sistema de peatonales de la Ciudad Vieja de Montevideo. *Pampa: Revista Interuniversitaria de Estudios Territoriales N° 2*, 165-184.
- Carmona, L. (2012). Casa Terra. Recuperado el 05/09/2012 en <http://www.farq.edu.uy/iha/noticias/casa-terra-un-logro-en-la-salvaguarda-del-patrimonio-arquitectonico>
- “Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti”. En *Secondo Congresso Internazionale degli Architetti e dei Tecnici dei Monumenti Storici*. Venecia, Italia: mayo de 1964. Recuperado el 28/08/2012 en http://ipce.mcu.es/pdfs/1964_Carta_Venecia.pdf
- CEDA-Revisor Montevideo, Instituto de Historia de La Arquitectura. (2012). Conversación abierta: Casa Crespi. Recuperado el 11/01/2013 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/conversacion-abierta-casa-crespi-2>
- Decreto 26.864 - Montevideo, Uruguay. Protección de Bienes y Entornos Urbanos de Especial Valor Testimonial. Recuperado el 13/01/2013 en <http://normativa.montevideo.gub.uy/node/84950>
- *El Observador*, 20/01/1997. Dudas y Polémica por Casino Carrasco: Afirman que peligrará la fuente de trabajo.
- ----- 15/02/1997. Preocupa concesión del Casino Carrasco: El Foro Batllista pedirá explicación a la IMM.
- ----- 15/11/1997. La melancolía del Carrasco.
- ----- 16/03/2001. Una joya histórica en estado inconcluso.
- ----- 19/03/2001. Una ciudad sin teatros.
- ----- 20/09/2001. Arana convocado a la Junta por el Solís.
- ----- 10/04/2006. Una década de controversias en el añejo Hotel Carrasco: El emblemático edificio se convirtió en un centro de divergencias entre gobierno, oposición y empresas privadas.
- ----- 13/12/2012. Casa protegida frente al Golf será “fagocitada”. Recuperado el 11/01/2013 en <https://www.elobservador.com.uy/noticia/239252/casa-protegida-frente-al-golf-sera-fagocitada>
- *El País*, 9/02/2002. Colorados fuera de comisión por Solís.
- ----- 6/04/2006. Chau Hotel Carrasco: se busca a nuevo operador.
- ----- 21/05/2006. Quejas en barrio Carrasco por la “tugurización” de edificios clave.
- ----- 24/07/2010. Quejas por ruidos en el Hotel Carrasco.
- ----- 22/08/2011. Hotel Carrasco, misterios y explicaciones. Recuperado el 09/01/2013 en <http://viajes.elpais.com.uy/2011/08/22/hotel-carrasco-misterio-y-verguenza-2>
- Fernández-Baca, R. (1996). Reflexión de la catalogación en el marco de los bienes culturales. *Cuadernos. Catalogación del Patrimonio Histórico N°VI*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 10-15.
- González, N. (2008). El teatro Solís (parte III). Recuperado el 06/01/2013 en http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_17770_1.html
- ----- (2010) El Cilindro de Viera: alzando la mira. Recuperado el 29/08/2012 en <http://blogs.montevideo.com.uy/hnnoticiaj1.aspx?40345.html>
- ----- (2011). Fresnedo acusa...: ¿a quiénes? Recuperado el 26/08/2012 en http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_46013_1.html
- Grupo de Estudios Urbanos. (1983). *Una ciudad sin memoria*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- Leal, G. (2012). El malestar con Montevideo. *Brecha*. Recuperado el 12/01/2013 en <http://brecha.com.uy/index.php/sociedad/697-el-malestar-con-montevideo.html>

- Ley N°14.040 - Uruguay. Se crea una Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación. Recuperado el 05/01/2013 en <http://www.parlamento.gub.uy/leyes>
- López Reilly, A. (2011, 10 de abril). Edificio pagó USD 1.000.000 por excepción. *El País*. Recuperado el 10/08/2012 en <http://historico.elpais.com.uy/110410/pciuda-559111/ciudades/Edificio-pago-us-1-000-000-por-excepcion/>
- Mazzini, E. y Méndez, M. (2011). *Polémicas de arquitectura en el Uruguay del siglo XX*. Montevideo, Uruguay: CSIC, Universidad de la República.
- Medero, S. (2012). Depreciación del patrimonio arquitectónico. Nota inédita al Consejo de la Facultad de Arquitectura por intervención en la fachada del BROU, Agencia 19 de Junio. Montevideo, Uruguay: Instituto de Historia de la Arquitectura.
- Montañez, M. y Risso, M. (1986). *Nuestro patrimonio: Las casas quintas de El Prado*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Pastro, C. (2011). Carta al Presidente de SAU. Recuperado el 26/08/2012 en http://www.sau.org.uy/pags/h_agora.php
- Pintos, C. (2011). Otra vez. Una más. Recuperado el 26/08/2012 en <http://www.farq.edu.uy/patio/corredor/otra-vez-demolicion-de-las-casas-de-fresnedo.html>
- Pizard, M. (2011). Debates públicos sobre demolición patrimonial. Recuperado el 30/08/2012 en <http://arte.elpais.com.uy/debates-publicos-sobre-demolicion-patrimonial>
- Ponte, C. y Cesio, L. (2008). *Arquitectura y patrimonio en Uruguay: Proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio*. Montevideo, Uruguay: CSIC, Universidad de la República.
- Porley, C. (2012, 15 de junio). El efecto de las gemelas. *Brecha*.
- *Revista de arquitectura Elarqa N° 4*, septiembre de 1992, 58-61.
- *Revista de arquitectura Elarqa N° 10*, julio de 1994, 46-49.
- *Revista de arquitectura Elarqa N° 48*, octubre de 2004, 22-31.
- Rodríguez Barilari, R. (2011). Fresnedo y la caída de la cornisa dórica: Ópera Mártir. Recuperado el 11/01/2013 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/el-ultimo-croquis.html#comment-673>
- Rossello, R. y Lyonnet, J. (2011, 5 de agosto). Boom de la destrucción en la ciudad. *El País*. Recuperado el 26/08/2012 en <http://www.elpais.com.uy/110805/pciuda-584560/ciudades/-boom-de-la-destruccion-en-la-ciudad>
- Rossello, R. (2011, 19 de mayo). Otra lección de arquitectura que se transformará en escombros. *El País*. Recuperado el 26/08/2012 en <http://www.elpais.com.uy/110519/pciuda-567379/ciudades/-Otra-leccion-de-arquitectura-que-se-transformara-en-escombros>
- ----- (2011, 28 de mayo). El último croquis, mientras la piqueta arrasa un Fresnedo. *El País*. Recuperado el 26/08/2012 en <http://www.elpais.com.uy/110528/pciuda-569325/ciudades/-El-ultimo-croquis-mientras-la-piqueta-arrasa-un-Fresnedo>
- Urruzola, J. (2012). Comunicado del Departamento de Planificación de la Intendencia de Montevideo. Recuperado el 11/01/2013 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/la-casa-crespi.html>

BIBLIOGRAFÍA

- Aleman, L. (2011). Las invasiones bárbaras. Recuperado el 04/09/2012 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/las-invasiones-barbaras-o-la-casa-crespi-sitiada.html>
- Basta de Demoler Montevideo. Consulta: 10/08/2012. <http://www.bastadedemolermontevideo.org>
- *Brecha*, 04/01/2013. Faltan debates y consensos. Recuperado el 10/01/2013 en <http://brecha.com.uy/index.php/cultura/1159-faltan-debates-y-consensos>.
- Decreto 29.884 - Montevideo, Uruguay. Ordenanza para inmuebles catalogados con Grado de Protección Patrimonial. Recuperado el 05/01/2013 en www.juntamvd.gub.uy/es/archivos/decretos/678-sdec_29884
- *El País*, 24/05/2008. Cristalerías deja lugar en Buceo a cuatro torres de apartamentos". Recuperado el 25/08/2012 en http://www.elpais.com.uy/08/05/24/pciuda_348329
- Instituto de Historia de la Arquitectura. (2004). Listado de Obras de Gran Interés de la Arquitectura Moderna y Contemporánea. Recuperado el 29/08/2012 en <http://www.farq.edu.uy/patio/investigacion/bienes-de-gran-interes-de-la-arquitectura-nacional.html>
- ----- (2008). Guía arquitectónica y urbanística de Montevideo. Montevideo, Uruguay: Intendencia Municipal de Montevideo, Junta de Andalucía, Agencia Española de Cooperación para el Desarrollo.
- ----- (2011). Viviendas Martirena-Dighiero. Informe al Consejo de la Facultad de Arquitectura. Montevideo, Uruguay: Instituto de Historia de la Arquitectura (inédito).
- ----- (2012a). Casa Terra: Un logro en la salvaguarda del patrimonio arquitectónico. Recuperado el 05/09/2012 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/casa-terra.html>
- ----- (2012b). La ilusoria protección del patrimonio arquitectónico. Recuperado el 11/01/2013 en <http://www.farq.edu.uy/patio/novedades/la-ilusoria-proteccion-del-patrimonio.html>

- Intendencia Municipal de Montevideo. (2001). El nuevo Hotel Carrasco: La postal se mueve. *Montevideo Ciudad abierta* N° 1, pp. 9-12.
- ----- (2012). Patrimonio en debate. Recuperado el 05/01/2013 en http://www.unesco.org/uy/shs/fileadmin/cultura/2012/Patrimonio_en_Debate_IMM_2_.PDF
- La Diaria, 11/08/2011. Crash modernos: Defensores del patrimonio arquitectónico en alerta. Recuperada el 04/09/2012 en <http://www.mec.gub.uy/intranet> - ingreso restringido.
- Luchín, A. (1973). Las casas quintas. En M. Montañez y M. Risso (Eds.), *Nuestro patrimonio: Las casas quintas de El Prado*. (pp. 61-71). Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.

Liliana Carmona

Arquitecta, Universidad de la República (FArq-UdelaR), Uruguay. Profesora titular y Directora Ejecutiva del Instituto de Historia de la Arquitectura (FArq-UdelaR). Profesora de cursos de grado y docente invitada en cursos de posgrado, educación permanente y extensión. Investigadora activa Nivel II del Sistema Nacional de Investigadores (SNI, ANII). Evaluadora nacional y regional de publicaciones y proyectos. Integrante del Comité Científico de la Revista arbitrada Arquisur. Realizó investigaciones sobre ciudad y territorio, arquitectura uruguaya, espacio público, patrimonio urbano arquitectónico e historiografía. Autora de libros y numerosos artículos especializados.

Instituto de Historia de la Arquitectura
 Facultad de Arquitectura, Universidad de la República
 Br. Artigas 1031, Montevideo, Uruguay

arq.lili.carmona@gmail.com

MARIO PANI EN EL CONTEXTO VENEZOLANO¹

Louise Noelle

■ ■ ■ Mario Pani es uno de los más prolíficos arquitectos mexicanos del siglo XX. Ofreció respuestas originales y adecuadas a diferentes requerimientos en el campo de la docencia, la salud y la vivienda; se interesó también por el urbanismo, dentro del cual el plan maestro de la Ciudad Universitaria de la Universidad de México, en colaboración con Enrique del Moral, tiene un papel fundamental. Un acercamiento a su interés por la "Integración Plástica" permite establecer la importancia de los diversos ejemplos que propone en este campo. En este sentido es sugestivo apreciar cómo se perfila un interesante paralelismo con el venezolano Carlos Raúl Villanueva, patente en los trabajos emprendidos por ambos en vivienda y la ciudad universitaria, donde el tema de la integración de las artes juega un papel fundamental. Como corolario, una serie de proyectos de Pani para Caracas toma una particular dimensión a pesar de no haberse realizado.

PALABRAS CLAVE: Historia comparada. Síntesis de las artes. Analogía México/Caracas. Obras de Pani.

■ ■ ■ **MARIO PANI IN THE VENEZUELAN CONTEXT.** Mario Pani is one of the most prolific Mexican architects of the twentieth century. He offered original and adequate answers to different requirements in the fields of education, public health and housing. He was also interested in urban planning, especially in the master plan for the University City of the Universidad de Mexico, developed in close collaboration with Enrique del Moral. Understanding Pani's interest in "Plastic Integration" allows us to establish the importance of the wide range of examples he left in this field. In this sense one can appreciate how an interesting parallel is established with the Venezuelan architect Carlos Raúl Villanueva. This can be seen in works undertaken by both in housing and the Caracas University City, where integration of the arts plays a fundamental role. As a corollary, a series of projects by Pani for Caracas, although inbuilt, are found to be particularly relevant.

KEY WORDS: Historical comparisons. Synthesis of the arts. Analogy Mexico/Caracas. Pani's work.

* Instituto de Investigaciones Estéticas
Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México

¹ Versión actualizada de una ponencia presentada en el II Encuentro de la Crítica de Arte "Arte y Arquitectura", presentada el 31 de marzo de 2011 en la Universidad Central de Venezuela, Caracas.

El comprender y analizar las diversas relaciones de Mario Pani con Venezuela nos permite establecer un lazo de unión entre la arquitectura moderna de ambos países. Efectivamente, en algunas ocasiones se han explorado las concordancias y analogías entre este arquitecto y Carlos Raúl Villanueva, por lo que revisar aquí su quehacer en relación con la llamada "Síntesis de las Artes" o "Integración Plástica", entre otros, puede dar pistas para comprender mejor la obra de ambos, así como una posible analogía entre México y Caracas en el ámbito arquitectónico.

Inicialmente, es preciso reconocer la importancia de las propuestas que se engloban en lo que se ha denominado Síntesis de las Artes, que ha contado con excelentes ejemplos en el siglo XX latinoamericano.¹ El hecho de que pintura, escultura y arquitectura se dieran como una unidad absoluta fue el ideal que persiguieron numerosos artistas a través de los tiempos y difícilmente se logró en manos de un solo creador, ya que en la mayoría de los casos se trató de una colaboración exitosa entre dos o más artífices. El término "Integración Plástica", que surge en México a mediados del siglo XX, califica a esta misma tendencia adoptada por los principales arquitectos desde los inicios de la modernidad para lograr la conjunción de las artes plásticas con las obras arquitectónicas (Noelle, 1999). De entre estos, Enrique del Moral se ocupó particularmente del tema al escribir un artículo intitulado "La Integración Plástica" (1966), en el que elaboró una explicación ante la confusión de interpretaciones del momento. De manera paralela, David Alfaro Siqueiros había expresado con gran claridad dichas propuestas en el seno del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, proponiendo que este tipo de intervenciones formaba parte de "la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública".² Además, en su artículo "Hacia una nueva plástica integral", plantea que se debe "producir la pintura mural como la pintura de un espacio arquitectónico dado..." (Siqueiros, 1948:78) y propone asimismo la realización de "la voz ideológica, la expresión ética o social-política de la arquitectura y de todo el fenómeno plástico integral" (Siqueiros, 1952) como una integración mayor que comprenda lo material, lo espiritual y lo moral. De cierta forma se puede afirmar que esta concepción rigió la relación entre pintura y arquitectura en torno a la primera mitad del siglo XX en tierras del Anáhuac.

Mario Pani Darqui nació en la ciudad de México, pero como hijo de un diplomático desde su niñez vivió en Europa y tuvo la oportunidad de cursar sus estudios profesionales en la afamada École des Beaux Arts de París. Inició la carrera en 1928 y recibió su título el 5 de junio de 1934.³ Por ello, resulta necesario señalar aquí un paralelismo inicial con Villanueva, nacido en 1900 en Inglaterra y recibido de arquitecto en la misma escuela, precisamente en 1928 (Moholy-Nagy, 1964). Vale la pena agregar que este último cursó también estudios en el Institut d'Urbanisme antes de regresar a Venezuela, donde realizó buen número de obras relevantes a la vez que se dio a la tarea de participar en la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela. Sus primeras realizaciones son de carácter ecléctico, como la Plaza de Toros de Maracay y los museos de Bellas Artes y Ciencias Naturales. Sin embargo, para 1939 proyecta la Escuela Gran Colombia, su primer obra moderna.

Por su parte, al retornar Pani de Europa, su educación académica y su parentesco con un importante personaje de la política mexicana, Alberto J. Pani, le abrieron inmediatamente las puertas para proyectar obras importantes, entre las que se cuenta el Hotel Reforma en 1936. Desde esta obra inaugural, el joven arquitecto se preocupó por invitar a colaborar a Diego Rivera, quien pintó cuatro grandes tableros al fresco que supuestamente debían de ilustrar aspectos folklóricos: *Agustín Lorenzo* y el *Carnaval de Huejotzingo*, *Danza de los*

Huchilobos, México folklórico y turístico y *La dictadura*. Sin embargo la sátira contenida en estas pinturas creó una fuerte controversia y fueron rápidamente retiradas.⁴

En la década del 40, Pani desarrolla una serie de actividades que van desde la docencia como Profesor de Composición en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (1940-48) y la fundación de la revista *Arquitectura/México* en 1938.⁵ Dentro de la importante práctica arquitectónica de Pani encontramos la construcción de casas, edificios de oficinas y apartamentos y dos hoteles. Además, se inicia con algunos proyectos urbanos entre los que se destaca el del cruce de Paseo de la Reforma y Avenida Insurgentes (1945) así como el Plan Regional de Yucatán y Plan Maestro de Mérida (1951) en colaboración con José Luis Cuevas y Domingo García Ramos. Por esa época tiene también una activa participación dentro de dos organizaciones encabezadas por José Villagrán García: el Seminario de Estudios Hospitalarios y el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, CAPFCE.

En 1942, Villagrán y el doctor Salvador Zubirán establecieron el Seminario de Estudios Hospitalarios en la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública dirigida por el doctor Gustavo Baz. Pani fue parte de un grupo conformado por una docena de arquitectos y otros tantos médicos que buscaban soluciones en el plano arquitectónico para los problemas de salud, planteando una política hospitalaria acorde con el momento. Una consecuencia lógica de este grupo interdisciplinario fue la elaboración de los criterios para las acciones a seguir y la racionalización de los servicios médicos con el Plan de construcción de Hospitales.⁶ Dentro de este Plan, entre 1945 y 1946 proyectó el Hospital General Central Ejidal de la Laguna, en Torreón, en colaboración con Homero Martínez de Hoyos (asesoría médica, Norberto Treviño y Andrés Ruiz Esparza); el Hospital General de Saltillo (asesoría, Pedro Daniel Martínez); el Hospital-Sanatorio para tuberculosos en Ximonco, Perote (asesoría, Donato G. Alarcón); el Hospital Suburbano de Tulancingo (asesoría, Esteban Domínguez); el Instituto del Niño Lisiado en la Ciudad de México (asesoría, Alejandro Velazco Zimbrón); y compartiendo créditos con José Villagrán García, el Centro Médico de la Ciudad de México. Aquí es imprescindible recordar una obra contemporánea de Villanueva que conlleva los mismos lineamientos: el Centro Médico de la UCV (1945).

En cuanto al periodo inicial del CAPFCE, encabezado por el Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, con el Primer Plan Trienal (1944-46), se construyeron escuelas primarias a lo ancho del país.⁷ Dentro de este plan, Pani proyectó dos edificaciones fundamentales: la Escuela Nacional de Maestros (1945-47) y el Conservatorio Nacional de Música (1946). La primera fue concebida como un espacio donde los futuros profesores se sintieran orgullosos de pertenecer a la gran cruzada por la educación, invitando a Luis Ortiz Monasterio y José Clemente Orozco a participar con obras de arte. El escultor realizó una serie de relieves en cantera al frente del conjunto, mientras que el muralista realizó “sobre el muro parabólico de 23 metros del Teatro al Aire Libre... (una) enorme obra, de 340 metros cuadrados”, el mural “Alegoría Nacional” (Reed, 1983). Es importante anotar que este mural es único en su género, pues el pintor lo planteó como un trabajo con un proyecto de conjunto a semejanza de la arquitectura, que llevó a cabo un grupo de estudiantes de la escuela de artes La Esmeralda. “Cada línea, cada proporción, cada color y cada tono están calculados como las proporciones de cualquier estructura moderna” (Reed, 1983). En el Conservatorio Nacional de Música, Pani había invitado a Orozco para realizar sendos murales flanqueando la boca-escena del auditorio principal. Sin embargo, no se realizaron y no se conoce el proyecto

correspondiente.⁸ Aquí, además de las esculturas de Armando Quezada sobre el acceso principal, solo se realizaron unos murales abstractos en la zona del auditorio abierto a cargo de Roberto Engelking. Como corolario podemos agregar que la Escuela Gran Colombia (1939-42) de Villanueva resulta coincidente en tiempo y espíritu con la obra de su colega mexicano.

Será precisamente en ese periodo que se sitúa una de las acciones más trascendentes de Pani: el proyecto del Conjunto Urbano Presidente Alemán, CUPA (1949-50) (Fig.1) (Pani, 1953). Originalmente, en 1947, la Dirección de Pensiones Civiles había solicitado a Pani un proyecto para doscientas casas-habitación en un amplio terreno de 40 mil metros cuadrados, al sur de la ciudad. El arquitecto, que había cuestionado la validez del crecimiento desmedido de baja densidad en las ciudades latinoamericanas, se pronunció por una postura derivada de sus vivencias europeas y las lecciones de Le Corbusier para racionalizar el uso del suelo a la vez que favorecer una mejor calidad de vida gracias a los servicios que ofrece. Se dio entonces a la tarea de realizar un anteproyecto para convencer de la necesidad de un cambio dentro del uso del suelo y su densidad, proponiendo un proyecto con mil departamentos. Así se dio el primer paso hacia los conjuntos de vivienda en altura, que en México se denominaron "Multifamiliares", proponiendo un diseño urbano que aísla al peatón del automóvil: la "supermanzana".

Nuevamente se hace necesario establecer un paralelismo con Villanueva, quien se inicia en este género con el Redesarrollo El Silencio (Fig. 2), en 1941, continuando los conjuntos El Paraíso (1952) y 23 de Enero (1954-57) en Caracas, y General Rafael Urdaneta (1943) en Maracaibo. En estos casos propuso tanto la presencia de artistas venezolanos en el entorno urbano (con la inclusión, por ejemplo, de la fuente de Francisco Narváez en El Silencio) o sobre los edificios mismos (como el diseño de colores de Mateos Manaure en la urbanización 23 de Enero). Resulta asimismo indispensable hacer una reflexión acerca de las propuestas de Le Corbusier sobre la vivienda y el urbanismo, que fungen de fuente de inspiración para estos dos arquitectos quienes, durante su formación profesional en París, habían tenido la oportunidad de asistir a las conferencias del maestro suizo y de conocer de primera mano los fundamentos de la "Ville Contemporaine" (1922). Sin embargo, para sus proyectos ambos tomaron especialmente en cuenta el *modus vivendi* local, que se refleja en la aceptación por parte de los usuarios, conservando actualmente su vigencia.

En este sentido cabe retomar el interés de Pani por la Integración Plástica, proponiendo trabajos de artistas planeados de manera integral con el proyecto arquitectónico: el mural *La Primavera*, de José Clemente Orozco y una serie de obras de Carlos Mérida para la Guardería Infantil (Noelle, 1987). El caso de Orozco es aquí particularmente dramático, ya que proponía pintar sobre unos muros ondulantes de hormigón al aire libre, donde el cuerpo yacente de una mujer simbolizara a la primavera. El 6 de septiembre de 1949, poco antes de la inauguración del conjunto, inició los trabajos. Sin embargo, a disgusto con el acabado demasiado rugoso del muro, se retiró del sitio. En la madrugada del 7 de septiembre falleció este afamado artista, quedando tan solo sus últimos trazos.

El Centro Urbano Presidente Alemán es una de las obras más destacadas de la arquitectura mexicana del siglo XX, tanto por las propuestas urbano-arquitectónicas como por los beneficios sociales del proyecto. Estos conceptos tuvieron una continuidad en su obra, con un buen número de unidades habitacionales donde encontramos otras exitosas propuestas de integración plástica. Así en el Centro Urbano Presidente Juárez (1951-52), que diseña en colaboración con Salvador Ortega, invita nuevamente al pintor de origen guatemalteco

Carlos Mérida, para participar con obras en fachadas, escaleras y azoteas. Este se adaptó a las estructuras gracias a su expresión geométrica, con colores nitidos y líneas rectas que se entrecruzan y delimitan con precisión las diferentes áreas (Noelle, 1987).⁹ El artista había escrito en un texto en 1963 que “el viejo concepto del muralismo mexicano (Montenegro, Rivera, Siqueiros, Orozco) ha dejado ya de ser... la pintura hay que fundirla en el cuerpo arquitectónico y no tomarla como mera ornamentación”. Estas ideas de un arte universal lograron una acertada integración en este conjunto habitacional, enfatizada por el uso del concreto como material básico en los relieves, para una relación armoniosa que el propio Mérida llamaba “Pintura Funcional” (Mérida, 1963:15). Sobre este tema, Mathias Goeritz aseveró que su colega logró “una coordinación extraordinariamente feliz de una integración raras veces obtenida... (en la que) para crear dentro de una verdadera armonía no hay que imponerse sino someterse” (1952).

Para concluir con las unidades habitacionales que fueron parte importante de las propuestas de Pani, es necesario señalar la Ciudad Habitacional Nonoalco Tlatelolco (1964-66)¹⁰, donde algunos años después colabora nuevamente con Mérida en las cubiertas laterales de la torre insignia del edificio para Banobras. Es este caso, es de destacar el proyecto del magno conjunto que comporta más de 12 mil departamentos, amén del buen número de servicios para los habitantes y la creación de la “Plaza de la Tres Culturas”.

Probablemente una de las acciones más audaces y visionarias de la Universidad Nacional Autónoma de México fue la de edificar una Ciudad Universitaria. Desde los albores del siglo XX, en Latinoamérica, surgió en diversos ámbitos universitarios la preocupación por establecer una sede que agrupara a las diversas escuelas a la vez que ofreciera espacios adecuados a las labores docentes (Arango, 2002). En el caso de México, hubo que esperar hasta mediados del siglo para que se conjuntaran una serie de factores, históricos, económicos y culturales que propiciaron el nacimiento de tan esperada sede de la casa de estudios. En el proceso inicial para la realización del proyecto del inédito conjunto es preciso recordar que en 1947 los dirigentes de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM optaron por realizar un concurso interno de ideas entre los profesores Augusto H. Álvarez, Mauricio M. Campos, Enrique del Moral, Javier García Lascuráin, Marcial Gutiérrez Camarena, Vladimir Kaspé, Alonso Mariscal, Mario Pani y Augusto Pérez Palacios. El jurado lo constituyeron los propios participantes, quienes designaron a Pani y del Moral como triunfadores, decidiendo que ambos, acompañados por Campos, realizarían no solo un anteproyecto de conjunto sino que, con la colaboración de maestros y alumnos, realizarían también una gran maqueta para la presentación ante el Presidente Miguel Alemán.¹¹

En este celebrado conjunto, estuvo a cargo de Pani, del Moral y Salvador Ortega la torre de la Rectoría (Fig. 3), que tanto por su localización como por su elevación se presenta como la estructura más notoria del conjunto, tal y como corresponde a la dignidad de su destino. Como todos los edificios del conjunto, esta obra se inscribe claramente dentro del estilo conocido como arquitectura internacional pero con una clara inclinación hacia los presupuestos lecorbusianos. Además, en este caso en particular, encontramos una búsqueda dentro de la identidad nacional, tanto por utilizar algunos materiales como el ónice para las ventanas de la planta baja como por buscar una integración plástica en colaboración con Siqueiros. Efectivamente, tres murales de este pintor enriquecen el edificio: “El pueblo a la Universidad y La Universidad al pueblo”. “Por una cultura nacional nuevo-humanista de profundidad universal”, en los muros del basamento sur y norte respectivamente, y “Nuevo emblema universitario”.

Aquí es interesante anotar que este último mural corresponde al muro del testero de la Sala de Consejo Universitario, en el quinto piso, marcando con ello la preeminencia de este cuerpo colegiado como la autoridad máxima de la casa de estudios.

De forma contemporánea, se realizó la Ciudad Universitaria en Caracas para la Universidad Central de Venezuela a cargo de Villanueva entre 1947 y 1964, contando con un pequeño equipo de colaboradores, entre los que destacan inicialmente Juan Pedro Posani y posteriormente, Gorka Dorronsoro.¹² El magno proyecto ofrece una propuesta de espacios para la docencia en un contexto de jardines, con edificaciones de un espíritu contemporáneo y sello lecorbusiano, donde la Síntesis de las Artes tiene un papel preponderante; se debe anotar la estrecha colaboración con casi treinta destacados artistas venezolanos e internacionales, como las obras de Mateo Manaure, Alejandro Otero y Armando Barrios entre los primeros y, entre los segundos, los murales de Wifredo Lam, Fernand Léger, Victor Vasarely, las esculturas de Jean Arp y Henri Laurens, y particularmente las *Nubes Flotantes*, de Alexander Calder, en el Aula Magna. De la obra en sí corresponde también señalar la creatividad sostenida del arquitecto, que habiendo comprendido la condición tropical del sitio, cuidó la duración de los materiales y acabados, buscando lo que hoy podríamos llamar una tecnología apropiada, en interesantes edificios y audaces estructuras de concreto entre estos destacan la Biblioteca, que junto con la famosa Aula Magna y la Rectoría (Fig. 4), conforman el núcleo central de conjunto al que da coherencia el magnífico hallazgo de la Plaza Cubierta, poblado por significativas obras de arte (Colmenares, 2003). Este espacio se convirtió de facto en el corazón del conjunto, donde se dan, de forma espontánea, todo tipo de actividades lúdicas o académicas.

En lo que respecta al valor patrimonial que comparten ambas universidades, se deben agregar algunos conceptos que van más allá de las declaratorias de Patrimonio Cultural Universal de la UNESCO. Por una parte, existe el reconocimiento del valor de los conjuntos, tanto por propios como por extraños, lo que no es común para edificaciones del siglo pasado. Por otra parte, también es probable que la condición más relevante sea la de representar un patrimonio vivo, que ha continuado ininterrumpidamente con las funciones para las que fue creado originalmente. Además es necesario tener en mente que, durante el periodo de su construcción, un espíritu de progreso animaba a las autoridades educativas, que se dieron a la tarea de edificar ciudades universitarias inspiradas en el modelo anglosajón. Se planteaban así espacios para la docencia en un contexto de jardines que aglutinan a las diversas disciplinas pero que, por razones de la cultura hispanoamericana, se diferencian al no incluir dormitorios para estudiantes.

Otro capítulo importante dentro de la obra de Pani es el de las diversas asociaciones profesionales que mantuvo, siendo la más prolongada y prolífica con del Moral (Noelle, 2004). Prueba de su afinidad son los edificios de la Secretaría de Recursos Hidráulicos, de gran modernidad y fuerte presencia urbana, en los que inicialmente Mérida había colaborado con unas platabandas de esmalte con diseños abstractos. Una porción importante de la obra de esta sociedad se escribió en el puerto de Acapulco donde realizaron, a principios de los 50, el Aeropuerto, la Plaza de Toros, diversos hoteles y varias residencias vacacionales. En estas obras cabe destacar lo acertado de las propuestas, que tomaron en cuenta el clima y las condiciones locales, logrando un nuevo lenguaje que se adecua a este tipo de sitios. Además, cabe recordar el Club de Yates de esta localidad, donde Pani inaugura la inclusión de ciertas técnicas y materiales locales, como las "palapas" para favorecer una adecuación climática (González Lobo, 2008).

Como se dijo en un principio, una vertiente importante del trabajo de este arquitecto se centra en el campo de la planificación y el urbanismo, al frente del Taller de Urbanismo, donde José Luis Cuevas y Domingo García Ramos tuvieron un papel destacado (Alva, 2008). Cuenta así con planes para un sector de la ciudad, como en las unidades habitacionales, basado en el concepto de la “supermanzana”, y dos planes maestros, concebidos para zonas aún sin urbanizar: Ciudad Universitaria y Ciudad Satélite (1957). Para los dos casos se basó además en el sistema vial propuesto por Herman Herrey.¹³ Se trata de “un sistema vial giratorio continuo que por su simpleza, economía y adaptabilidad a los sistemas de habitación en las (...) supermanzanas, nos ha servido, seguramente en México más que en otros países, para resolver (...) los problemas viales de las últimas realizaciones...”.¹⁴ Pani y su Taller de Urbanismo también se abocaron a la solución integral de ciudades y puertos como Acapulco, Guaymas, Culiacán, y Mazatlán, y en la década del 70, dentro del Plan Nacional Fronterizo, PRONAF, contemplaron ciudades como Matamoros, Piedras Negras, y Ciudad Juárez. En los 70 realizaron un Plan Maestro para la reconstrucción de Managua y otro para Panamá, así como un visionario plan de rescate de Xochimilco y la tesis de reordenamiento “Ciudad Concertada” para la ciudad de México.

Para finalizar, resulta indispensable anotar una serie de proyectos que realizara Pani para Caracas en 1959, coincidiendo con el inicio del gobierno de Rómulo Betancourt y un nuevo hábito que se daba dentro de la iniciativa privada venezolana. Cabe agregar que la idea era la creación de un consorcio de hombres de empresa y arquitectos venezolanos y mexicanos.¹⁵ Así encontramos una Unidad Habitacional para 12 mil personas, en colaboración con Enrique Molinar, dos edificios de departamentos, el que integra una sucursal para el Banco de Venezuela con Molinar y Jean François Bonpaix y el de departamentos de lujo en Palos Grandes, con Bonpaix y Luis Ramos Cunningham, así como un proyecto para el “Club Venezuela” con Hilario Galguera y Franco d’Ayala. Probablemente el más interesante sea el de un edificio de oficinas y comercios de lujo, con Ramos Cunningham, donde realiza un novedoso ejercicio de integración plástica con Goeritz.¹⁶ (Fig.5)

A esto debemos agregar dos publicaciones que Pani, como editor de *Arquitectura/México*, realizó de la arquitectura venezolana, centrándose en su colega. Efectivamente, el número 56 ofrece una flamante “Ciudad Universitaria de Caracas”, con fotografías enviadas por el propio Villanueva, que muestran tanto su creatividad como la integración de las artes de la mano de artistas internacionales y de algunos jóvenes locales. No podemos dejar de anotar que esta publicación se realiza 15 números y 4 años después que la que describe a su contemporánea, la ciudad Universitaria de la UNAM. En el número 90 se presenta una reseña de “Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela”¹⁸, libro de Sibil Moholy Nagy que compila el importante quehacer de ese arquitecto.

Esta breve revisión de la obra de Mario Pani nos permite concluir que este arquitecto destacado dentro del panorama de la arquitectura mexicana del siglo XX, tiene una participación dentro del movimiento conocido como Integración Plástica digna de reconocimiento. Por otra parte, es posible apuntar una serie de paralelismos con su contemporáneo, Villanueva, con quien comparte muchas propuestas exitosas; como corolario, en este acercamiento a Venezuela, el descubrir la existencia de un conjunto de proyectos del propio Pani abre la puerta a comprender que en América Latina existen numerosos casos de presencias y colaboraciones que aún tenemos pendientes de explorar.



Figura 1: Mario Pani, Conjunto Urbano Presidente Alemán, México. Fotografía de la autora.



Figura 2: Carlos Raúl Villanueva, Redesarrollo El Silencio, Caracas. Fotografía de la autora.



Figura 3: Mario Pani, Enrique del Moral y Salvador Ortega, Torre de la Rectoría, Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México, mural de David Alfaro Siqueiros. Fotografía de la autora.



Figura 4: Carlos Raúl Villanueva, Rectoría y Reloj, Ciudad Universitaria de la Universidad Central de Venezuela, mural de Armando Barrios. Fotografía de la autora.



Figura 5: Mario Pani y Luis Ramos Cunningham, edificio de oficinas y comercios de lujo, con una estructura plástica de Mathias Goeritz. Fuente: Revista *Arquitectura/México* N°67, México, 1959.

NOTAS

- 1 Entre otros, ver Damaz, 1963.
- 2 Manifiesto de 1922, donde importantes artistas como Diego Rivera, Xavier Guerrero y el propio Orozco firmaron el texto redactado por David Alfaro Siqueiros (Rodríguez Prampolini, 1964).
- 3 Pani revalidó su título de arquitecto en la UNAM el 2 de octubre de 1934 (Noelle, 1989), (Larrosa, 1985), (De Garay, 2004).
- 4 Actualmente se encuentran en el segundo piso del Palacio de Bellas Artes.
- 5 Pani fue el Director de *Arquitectura/México*, con 119 números hasta 1980, siendo el principal medio de difusión del esfuerzo arquitectónico de México y fundamental para dar a conocer su obra y pensamiento.
- 6 *Arquitectura/México N°15*.
- 7 De este periodo podemos recordar una aportación de Villanueva a la arquitectura escolar venezolana, la Escuela de la Gran Colombia (1939-1942).
- 8 Conservatorio Nacional de Música, *Arquitectura/México N°29*.
- 9 Cabe notar que los relieves de las fachadas corresponden a los closet, permitiendo mayor amplitud en las recámaras y que su temática proviene del *Popol Vuh*.
- 10 Esta obra fue realizada en colaboración con Luis Ramos. Número monográfico sobre Nonoalco-Tlatelolco, *Arquitectura/México N°94-95*.
- 11 Ver *Arquitectura/México N°39* y Pani y Del Moral, 1979.
- 12 Ver AA.VV, 1991 y Hernández de Lasala, 2006.
- 13 Ver García Ramos 1961:325 y Herrey, 1946.
- 14 García Ramos, 1961. "La Teoría se basa en la supresión del crucero, encauzando las corrientes viales en un solo sentido."
- 15 *Arquitectura/México N°67*.
- 16 Este se localizaba en la Plaza Venezuela, donde actualmente se encuentra una edificación de perfil similar.
- 17 *Arquitectura/México N°56*, p. 101.
- 18 *Arquitectura/México*, N°90, p. 131.

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- AA.VV. (1991). *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Venezuela: UCV-CONAC / Monte Ávila Editores
- Alfaro Siqueiros, D. (1948). Hacia una nueva Plástica integral. *Espacios N°1*, 78.
- ----- (1952). Cometido en el arte de la pintura en la Integración Plástica. *Espacios N°11-12*.
- Alfaro Siqueiros, D., Rivera, D., Guerrero, X., Orozco, J. (1964) Manifiesto de 1922. En I. Rodríguez Prampolini, *El arte contemporáneo*. (p. 106) México DF, México: Pormaca.
- Alva, E. (2008). Mario Pani: utopista o visionario. Hipótesis para una relectura. En L. Noelle (Comp.), *Mario Pani*. México DF, México: Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM.
- Arango, S. (2002). *Historia de un itinerario*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Colmenares, A. (2003) *El Aula Magna y la síntesis de las artes*. Caracas, Venezuela: UCV.
- Damaz, P. (1963). *Art in Latin American Architecture*. Nueva York, EE.UU: Reinhold Publishing Co.
- De Garay, G. (2004). *Mario Pani*. México DF, México: UNAM.
- Del Moral, E. (1966). *El Estilo: La Integración Plástica*. México DF, México: Seminario de Cultura Mexicana.
- García Ramos, D. (1961). *Iniciación al urbanismo*. México DF, México: UNAM.
- Goeritz, M. (1952) La Integración Plástica en el C.U. Presidente Juárez. En M. Pani (Comp.), *Los Multifamiliares de Pensiones*. México DF, México: Editorial Arquitectura.
- González Lobo, C. (2008). I Club de Yates de Acapulco: Un ensayo de crítica "de cámara" de una obra magistral de Mario Pani. En L. Noelle (Comp.), *Mario Pani*. México DF, México: UNAM.
- Hernández de Lasala, S. (2006). *En busca de lo sublime: Villanueva y la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela / Consejo de Protección y Desarrollo.
- Herrey, H. (1946). Comprehensive Planning for the City: Market and Dwelling Place. *Pencil Points 27*.
- Larrosa, M. (1985). *Mario Pani, arquitecto de su época*. México DF, México: UNAM.
- Mérida, C. (1963). Conceptos Plásticos: El diseño, la composición y la Integración Plástica de Carlos Mérida. Catálogo de exposición. México DF, México: UNAM.
- Moholy-Nagy, S. (1964). *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas, Venezuela: Editorial Lectura.
- Noelle, L. (1987). Los murales de Carlos Mérida, relación de un desastre. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas N° 58*.

- ----- (1989). *Arquitectos contemporáneos de México*. México DF, México: Trillas.
- ----- (1999). La integración plástica: confluencia, superposición o nostalgia. En L. Enriquez (Ed.), *(In)Disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. México DF, México: UNAM.
- ----- (2004). *Enrique del Moral, vida y obra*. México DF, México: UNAM.
- ----- *América Latina en Arquitectura/México: Continuo/discontinuo. Los dilemas de la historia del arte en América Latina*. México DF, México: UNAM (en prensa).
- Pani, M. (1953) *Los Multifamiliares de Pensiones*. México, México DF: Editorial Arquitectura.
- Pani, M. y Del Moral, E. (1979). *La construcción de la Ciudad Universitaria del Pedregal*. México DF, México: UNAM.
- Reed, A. (1983). Orozco. México DF, México: FCE.
- Revista *Arquitectura/México* N°15 (1944), N°29 (1949), N°39 (1952), N°56 (1956), N°67 (1959), N°90 (1965), N°94-95 (1966).

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2000). Carlos Raúl Villanueva, un moderno en Sudamérica. Caracas, Venezuela: Fundación Galería de Arte Nacional.

Louise Noelle

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana (UI), México. Maestra, UNAM, México. Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Profesora de Historia de la Arquitectura, UNAM. Miembro de la Academia de Artes de México, del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA), de ICOMOS y de DOCOMOMO, Académica Honoraria de la Academia Nacional de Arquitectura de México y de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Autora de diversos libros sobre arquitectura moderna latinoamericana. Premio Jean Tschumi 2011 de la Unión Internacional de Arquitectos.

Instituto de Investigaciones Estéticas
 Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México
 Círculo Interior, Ciudad Universitaria s/n, Delegación Coyoacán, México DF

noelle@servidor.unam.mx

FRANCISCO SALAMONE: LA MODERNIDAD COMO CONSTRUCCIÓN DE UN PAISAJE

Luis Andrés Del Valle *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (191-202) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 14 de mayo de 2012 - Aceptado: 5 de julio de 2012.

■ ■ ■ La obra de Francisco Salamone nos abre las posibilidades de un conjunto de interpretaciones respecto de las cualidades y valoraciones de nuestra Modernidad. Algunas de ellas forman parte de las condiciones más visibles de tal Modernidad, pero muchas otras se encuentran ocultas en los pliegues de nuestra propia historia, a la espera de ser develadas, a la espera de poder reconfigurar nuevos mapas sobre nuestra identidad cultural.

Revisar ese legado nos ha de permitir reelaborar nociones tales como "modernidad", "modernización", "modernismo", "identidad", "lugar", "paisaje", desde un nuevo abordaje crítico que nos habilite a construir nuevos relatos.

PALABRAS CLAVE: Acumulación. Extrañamiento. Heterotopia. Paisaje. Siniestro.

■ ■ ■ FRANCISCO SALAMONE: MODERNITY AS THE CONSTRUCTION OF A LANDSCAPE.

Francisco Salamone's work reveals that there are many possible interpretations towards the quality and valuation of our Modernity. Some of them belong to the most visible aspects of that Modernity, but many others are hidden within the folds of our own history, waiting to be revealed, expecting to reconfigure new maps of our cultural identity.

The revision of this legacy shall let us reelaborate notions such as "modernity", "modernization", "modernism", "identity", "place", "landscape", from a new critical approach that will allow us to construct new narratives.

KEY WORDS: Accumulation. Estrangement. Heterotopia. Landscape. Sinister.

* Centro Grupo de Estudios "Amancio Williams"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Modernización y política. Tensiones en la cultura moderna

Pensar en las probabilidades de una modernidad propia significa pensar en una extensión claramente inabarcable, una extensión plena de iluminaciones y opacidades, afirmaciones y negaciones, tensiones y acuerdos, imperativos y provisorios perplejos sobre los cuales se ha construido nuestra cultura. Términos como “modernidad”, “modernización”, “modernismo”, “lugar”, “universalidad”, “identidad”, “progreso”, “ilusión”, “fantasmagoría”, “despliegue”, entre tantos otros, se construyen, deconstruyen y se vuelven a configurar, arman mapas, se desterritorializan y, antes que nada, hablan del momento desde el cual se está hablando. Tal vez, como en ningún otro caso, sea que en las modernidades locales –mal llamadas “parciales”, “incompletas”, “apropiadas”– ocurra todo lo que de aporía tiene lo moderno; o dicho de otra manera, aquello que es inefablemente moderno: su propia aporía.

Más que sujetarse a las clasificaciones dóciles, la obra de Francisco Salamone –y más precisamente la realizada en la Provincia de Buenos Aires en la década del 30 durante la gobernación de Manuel Fresco– resulta significativa para una construcción posible de una modernidad propia o local, términos cuyos alcances y definiciones el propio Salamone ayuda a poner en debate. Y su obra resulta tanto más significativa por tratarse de un personaje que durante muchísimo tiempo fue dejado al margen, ya por haber trabajado en una época y bajo condiciones aparentemente ya resueltas por nuestras primeras historias contemporáneas, canónicas, ya por resultar incómodo o, en el otro extremo, tranquilizadamente extravagante.¹

Un análisis de la obra de Salamone nos permitirá reconstruir no solo las características y valoraciones de la misma sino, sobre todo, efectuar una serie de observaciones sobre un período y una cultura, una especulación acerca de con qué otras arquitecturas articula dicha obra y una consideración acerca de una de las tantas formas de lo moderno. Respecto de esto, la obra de Salamone nos posibilitará, en parte, echar luz sobre un momento de la historia y su contexto. Asimismo, puede decirse que ninguna obra ni experiencia alcanza un estatuto de verdad o es explicada exclusivamente por las condiciones de ese tiempo y contexto propio. Toda experiencia fuga a otros tiempos y lugares, se constituye en una botella lanzada al mar de la historia para que nosotros, historiadores o náufragos, la recojamos y la volvamos a lanzar. La experiencia de Salamone no explica ni es explicada tan solo por las condiciones del gobierno conservador de los 30, así como tampoco se inscribe en un debate en tanto reproducción estilística de modelos externos –visión, a esta altura, ya superada–; en todo caso funciona como un instrumento para analizar la dialéctica entre autonomía y heteronomía dentro de un modo de producción moderno determinado.

Mientras en otros países la acción del Estado interventor podía vincularse a ciertas concepciones emancipadoras o de construcción de una transformación social, en el caso del gobierno de Fresco, la presencia del Estado se encontraba al servicio del proyecto conservador y de su política de preservación, tanto de los privilegios de clase como del orden social y productivo establecido. Esto suponía depositar en el sector agrario la base del desarrollo nacional, una idea que ya en los años 30 resultaba seriamente discutible en virtud de una visión de país y de su articulación con la dinámica de una realidad moderna. Para ello se debía potenciar un programa de colonización agrícola que tendiese al establecimiento y a la permanencia de la población en las áreas rurales y que justamente cumpliría un triple propósito. En primer lugar, se buscaba frenar esa migración de las áreas rurales a la ciudad. En segundo

lugar, sin una reforma agraria y de las formas y objetivos de la explotación y de los medios de producción, tales asentamientos cumplían con el propósito de beneficiar y optimizar el orden establecido. Por último, era una forma de combatir la desocupación producida por la gran crisis del 30 y prevenir la amenaza de una crisis aun mayor.

En la cultura rioplatense o, si se quiere, en el contexto más amplio de nuestro país, no se produjo el proceso de transformación productivo y social vinculado a una pérdida de la "centralidad cultural". Pensar en una modernidad incompleta es pensar en términos de una modernidad "buena" o heroica. No existe tal modernidad imperfecta sino una infinitud de modernidades en la que, dentro de una de ellas, una elite puede incorporar los términos de un repertorio o de una poética e identificarse con temas y representaciones en tanto emblemas de "lo nuevo", sin haberse producido las transformaciones en el campo social y productivo que otra parte de aquellas tantas modernidades supone.

Modernismo y producción cultural. Variaciones de un tema rioplatense

Las obras de Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires fueron parte del programa de modernización sin reformas estructurales puesto en marcha por el gobierno conservador a mediados de los años 30. Más allá de eso, las intervenciones de Salamone pueden ser pensadas no solo como obras "en el paisaje" sino principalmente como "construcción de un paisaje", la construcción de una red extensa sobre el territorio como expresión del proceso de modernización y de presencia estatal que se suponía para la época. Para ello, se implementaron una serie de programas que funcionaban como representación de lo institucional y de las demandas de "lo público": municipalidades, mercados, cementerios, escuelas, plazas, equipamiento urbano y mataderos que se diseminaron por una cantidad de pueblos y ciudades. En algunos de estos programas, como las municipalidades o las escuelas, el peso de la tradición aportaba soluciones o tipologías ya comprobadas, al adoptar resoluciones formales o tipológicas que no presentaban ninguna revisión ni reformulación en los usos o las funciones, no proponían ninguna relación con nuevas formas del habitar o con una reelaboración de las maneras de pensar el espacio público. Esos programas no tuvieron ninguna intención ni propuesta transformadora, se limitaron a cumplir los cánones del trabajo, la enseñanza o la recreación, más allá de la búsqueda de un lenguaje. Podría decirse que las convenciones del programa fueron puestas a salvo al eliminar sus capacidades transformadoras o revolucionarias y que la revisión estuvo puesta en la forma y en el lenguaje. Estas transformaciones en el programa y sus capacidades contestatarias o diluyentes de los modos canónicos de lo social hubieran requerido de un sustrato ideológico del cual Salamone carecía, aunque no pueda decirse que se tratara de una operación de simple "cosmética".

En el caso de los mataderos, no existían antecedentes en su concepción y se arrastraban las soluciones dadas por la costumbre en el tema, lo cual permitió inventar concepciones y resoluciones con un cierto grado de libertad. Esto se vio reflejado en los aportes formales y también en la organización de las tareas y en las relaciones con su contexto físico.

Se incorporaron normas de salubridad, lo cual se insertaba en el imaginario higienista de la tradición iluminista de nuevos programas de carácter social, público y productivo. Tales incorporaciones implicaban una mejora y cierta noción de progreso en los modos de habitar y de producción, aunque no dejaron de aludir a cierta fantasmagoría benjaminiana: una mejora

de las condiciones laborales, de higiene y salubridad productivas en las que no se modificaban las relaciones sociales del trabajo ni las características de la explotación rural, manteniendo y consolidando así la organización productiva y la noción de propiedad de acuerdo a la estructura jerárquica tradicional.

Salamone siguió los principios de la tradición compositiva, basados en la jerarquía, el equilibrio, la frontalidad, la simetría, la axialidad y la centralidad. En el caso de los mataderos, propuso una tipología con la que daba respuesta a dos cuestiones opuestas pero complementarias. Por un lado, cada resolución tipológica se acomodaba a las necesidades funcionales del programa, con lo cual podría decirse a priori que esas formas respondían al destino o a los usos requeridos. Pero por otro lado, la conformación tipológica y la estructura compositiva constituían claramente un procedimiento de combinación formal en sí mismo. Basándose en tales criterios compositivos, Salamone compuso unidades formales y elementos que se propusieron como una cuestión de forma, independiente del programa o de su destino, ya que ese repertorio obedecía a un concepto de forma que sirve para cualquier aplicación, dado por un conjunto de categorías y procedimientos determinados, los cuales pueden identificarse en ejemplos tales como los Mataderos de Tres Lomas, Balcarce o Azul, o en las Municipalidades de Lobería o Pellegrini, por citar tan solo unos pocos casos.

En este trabajo se reconoce el ascendente de la tradición iluminista de fines del siglo XVIII, desde Durand hasta Piranesi; Salamone, tal vez menos erudito, se ubica en un punto intermedio. No cristalizó el problema de la combinación compositiva como Durand, que lo llevaba a un "mecano" de partes totalmente neutro y vacío de significados, ajeno a todo programa o materialidad. Tampoco desestabilizó el criterio de composición, como hiciera Piranesi, al provocar su puesta en crisis mediante su total exacerbación y saturación. Salamone dejó a salvo las convenciones de la disciplina en términos de la forma en un juego equilibrado, casi "correcto", entre el canon y la innovación, al trasladar un mecanismo formal a un nuevo programa e introducir la contaminación.

Al mismo tiempo, su manipulación tipológica dio lugar a una casuística, a una serie de unidades formales basadas en un conjunto de elementos y reglas combinatorias limitadas en las cuales cada uno es irrepetible; una serie basada en la salvaguarda del principio y en la manipulación de la diferencia.

Este trabajo plantea una tensión entre dos polos bien definidos. En un extremo se ubica la singularidad expresiva de muchas de las obras de Salamone, una exaltación de los rasgos y de las cualidades formales propia de la obra singular, única, y que, por lo tanto, mantiene su carácter "aurático" respecto de la singularidad del autor y de los modos de producción y de recepción, como en el Matadero de Pringles. Pero en su otro extremo, estos objetos singulares, únicos, fueron pensados como parte de una serie, o al menos con la intención de que en su carácter de tipos repitieran soluciones con una vocación de universalidad. Esta relación entre singularidad y repetición ya era una problemática que atravesaba la cultura moderna y sus expresiones artísticas con obras que preservaban su condición singular y única en tanto objetos creados de acuerdo a un modo de producción aurático pero que a su vez incorporaban el uso de materiales o procedimientos tomados de los medios industriales de repetición o de los medios de comunicación. Sin embargo, mientras en otras disciplinas –el cine o las artes plásticas– la cuestión encontraba otros caminos y articulaciones, en la arquitectura se llevaba a un debate absurdo o "reductivo", en donde singularidad y repetición se convertían en términos no solo opuestos sino irreconciliables, todo esto sobrealimentado a la vez por una historiografía tendenciosa.

En el caso de Salamone, estas articulaciones entre singularidad y repetición se hallaban dadas por la herencia academicista, por los referentes culturales y por ese filón de lo moderno que no renegaba de una acentuación de la cualidad expresiva. Su formación academicista, las influencias de las relaciones entre “tradicición” y “modernidad”, del Art Déco o la herencia de la tradición monumentalista italiana se encontraban atravesadas por una búsqueda singular sobre las capacidades expresivas de la forma y del lenguaje: cruces, yuxtaposiciones o superposiciones dadas por una poética personal y por las relaciones entre tradición e innovación en el tejido social, productivo y cultural del momento. Ejemplo de ello pueden ser la Municipalidad de Guaminí o la (ya mencionada) de Lobería.

La singularidad preservaba al objeto de su reproducción como mercancía, lo mismo que la idea de erigir monumentos que celebraran el ciclo modernizador. Aquí, la singularidad del monumento y su origen “cultural” actuaban junto a un momento cualificado de la forma como medio de escape al proceso de cosificación. Aun bajo la forma de producción, circulación y consumo capitalista, el momento de la forma podía funcionar como un factor emancipador en su dimensión negativa o al menos de denuncia en su acepción afirmativa. En el caso de Salamone, estas articulaciones entre singularidad y repetición no pueden ser separadas de la tensión existente entre el dinamismo, la ascensión y una visión de futuro por un lado y las componentes tradicionales de jerarquía, símbolo, alegoría o centralidad por el otro, casi a la manera de un Retrofuturismo. Por lo hasta aquí señalado, no coincidimos con el juicio de Longoni, quien califica a las composiciones de Salamone como una “rémora académica” que debilitaría su modernidad (Longoni et ál, 1998-1999), ni con una reductiva visión de lo moderno en cuanto esa modernidad en Salamone se remitiría a que las formas responden a la función. Esto significaría desconocer las ya trilladas relaciones entre “tradicición” y “modernidad” y la presencia de principios compositivos en figuras tan insignes de lo moderno como Le Corbusier, Mies, Mendelsohn o Loos. Por lo tanto, no podríamos decir que existe una rémora academicista en Salamone que debilitaría su modernidad, sino una relación entre tradición y modernidad que reconoce una extensa genealogía.

Otros autores han planteado que en las búsquedas formales de Salamone podría encontrarse una desarticulación de elementos o lo que podría llamarse una “descomposición” de la forma en sus elementos o partes constitutivas (Liernur, 2004). Pero esta operación no alcanza a una descomposición real de la forma convencional. La misma queda a salvo como entidad reconocible en tanto totalidad o unidad cerrada. De ahí que las operaciones formales de Salamone no puedan reconocerse como una “configuración” –en los términos en que lo plantearon el Neoplasticismo o el Constructivismo, Rietveld, Melnikov o Moholy-Nagy– sino que se mantengan dentro del concepto de “composición”, en el que no existen las transformaciones superadoras del criterio de forma, no hay crisis respecto de los criterios de verdad, conveniencia e integridad equilibrada en su concepción y recepción; no existe el conflicto que va a plantear el “montaje”.

La forma en Salamone responde a criterios tradicionales y elude todo conflicto; se refugia en una estructura convencional y plantea una cierta renovación del repertorio lingüístico pero conservando la estructura profunda, como en el matadero y la Municipalidad de Guaminí. Sin embargo, este refugiarse en una esencia de la disciplina –dictada por una histórica continuidad entre Clasicismo y Racionalismo– va a revelarse a la postre como un intento vano. Aun sin quererlo, Salamone terminaría denunciando el conflicto, el choque de miradas. Tales conflictos han atravesado todo el arco de lo moderno y se han expresado en las dialécticas

y tensiones entre figuración y abstracción, singularidad y repetición, forma y técnica, o entre subjetividad y objetividad.

¿Puede decirse que lo moderno se reduce a una “esencialización” en la expresión, a una adscripción a un código lingüístico basado en la abstracción, o en realidad existe también toda una constelación de experiencias y vocaciones que la modernidad técnico-abstracta y sus panegíricos historiográficos se encargaron de silenciar? ¿No ha existido toda una modernidad basada en la exaltación de los rasgos expresivos, en los contrastes, en la fantasía o en una componente poética –entendida tal poética en tanto distancia o salto–, que no reconoce la hegemonía racionalista y propone una forma de conocimiento y de construcción alternativa de la realidad, el impresionar los sentidos, el asombro, la meditación por medio de la emoción o la complejidad en la concepción? Existe en Salamone un aspecto paradójico ya que, si bien puede hablarse de una arquitectura “elementarista” y cuyas partes son reducidas a una esencia, a una “esencialización” de tales elementos, al mismo tiempo se propone una profusión expresiva y una exaltación de los rasgos construidos a partir de esa primera reducción. La forma se ha descompuesto para reintegrarse en una nueva totalidad profusa.

Dejando de lado toda cuestión estilística, el lenguaje desplegado por Salamone es eminentemente moderno en su condición de “heterogeneidad”. La forma y el lenguaje no reconocen una pureza de genealogía sino que surgen de un “sincretismo”, de una serie de yuxtaposiciones y superposiciones espaciales y temporales: Iluminismo, Academicismo, Art Déco, Futurismo, Modernismo centroeuropeo, Constructivismo, Retrofuturismo, Expresionismo y Monumentalidad italiana. Esta diversidad de genealogías rechaza la cuestión de estilo o de una transparencia del lenguaje, desestabiliza todo canon a manos de la mezcla y de una creatividad personal sin ninguna “unidad” estilística. El sincretismo de Salamone se opone así al modelo de otros modernos en los que la arquitectura es el lugar de la esencia, de un espíritu de autenticidad. En Salamone, la mezcla constituye la contracara de aquellos otros Modernismos –como los de Prebisch, Vilar u Ocampo– que propusieron una pureza de formas y de lenguaje como discurso homogeneizante frente a lo que entendían como una heterogeneidad caótica producida por el aluvión inmigratorio.

Junto a la fantasía y a su alto grado de expresividad, las formas y los lenguajes de Salamone se vinculan con los imaginarios y las cualidades de lo urbano. Así, puso en evidencia una fuerte presencia de arquitecturas que ya eran decididamente metropolitanas, propias de un sistema de producción simbólico y material de las modernidades urbanas, de las sociedades de masas o de los medios masivos, lo cual no deja de ser paradójico en relación a su inserción rural.

Del mismo modo en que lo hiciera una parte del Constructivismo –aunque con contenidos absolutamente diferentes–, el lenguaje de Salamone posee un referente técnico; su estética está basada en una expresión de lo constructivo y de la técnica como posibilidad de forma. Pero si en el Constructivismo las relaciones entre técnica, forma y expresión se imbuían de la desestabilización y ruptura de la disciplina y de lo social más extremas, en Salamone la expresión de la técnica se constituye en su “estetización”, en metáfora de la técnica. En el Constructivismo, la teoría formalista y la invención tecnológica fueron la base para una innovación técnica y formal, para su expresión y para la creación de nuevas categorías y procedimientos: montaje, collage, dislocación, fragmentación. En Salamone, las relaciones entre forma, técnica y expresión no llevan a tal criterio superador y desestabilizador; están atravesadas por la presencia de la tradición y de otros núcleos teóricos. En su caso, se trata

de una “representación” de la técnica, de la metáfora de algunas de sus cualidades como el dinamismo, el movimiento o la elevación.

¿Qué otra cosa que una representación de esas cualidades es el revoque que unifica las obras y les otorga esa “apariencia” de forma acabada, unitaria, homogénea en su percepción? ¿No cumple acaso el revoque una función de representación de esas cualidades de lo moderno al ocultar los medios tradicionales y artesanales de construcción con los que en realidad es ejecutada la obra? El Constructivismo “construye” tales cualidades; Salamone las “representa”. El Constructivismo trabaja las relaciones entre forma, técnica y expresión en base a la colisión y la heterogeneidad; Salamone reintegra la diversidad de genealogías en una unidad equilibrada. En el Constructivismo, la forma surge como proceso constructivo; en Salamone, es una figura *a priori*.

No obstante, Salamone intenta plantear una fusión entre imaginación y ciencia al crear un lugar en el que la técnica no implique la reducción y la simplificación de los componentes, procedimientos y su silencio expresivo a manos de la reproducción seriada, sino que mantiene una cierta concepción aurática en los vínculos entre forma, material y expresión, y en aquella tensión entre singularidad expresiva y repetición.

Por otra parte, la presencia de la tradición en Salamone no se limita a los dispositivos tipológicos o compositivos del Iluminismo y del Academicismo, sino que existe también una influencia de la tradición italiana basada en la monumentalidad, la clasicidad y la retórica. Estas características han sido una constante en la arquitectura italiana y ni siquiera el fulgor ígneo del Futurismo arquitectónico se vio plenamente exento de ellas.

La influencia del Futurismo también se hace presente en Salamone, pero en este caso se plantea una nueva paradoja, ya que parece tratarse más de un Futurismo vuelto hacia el pasado, de un Retrofuturismo, de un futuro preñado de un arcaísmo de origen ya que las propias imágenes arquitectónicas de Salamone parecen cristalizar un tiempo perdido que resulta vano revivir. A diferencia de las imágenes futuristas dotadas de una imaginación anticipatoria propias de una película como *Lo que vendrá*², en las obras de Salamone no hay anticipación. Mucho menos la concepción vanguardista del Futurismo y su culto a la máquina, la velocidad, el ruido o la guerra.

Paralelamente, encontramos en Salamone la presencia de la alegoría y del monumentalismo. Su relación se puede encontrar en varios ejemplos contemporáneos, sobre todo en aquellos propios de la expresión de un poder político: en el Monumentalismo soviético, en el nazismo o en el fascismo italiano. Tal relación inmediata entre poder político y expresión, esa apelación a la alegoría y por lo tanto a la tradición, paradójicamente se hizo invocando el cambio, la transformación y aun a la revolución; nuevamente, un acto fundacional hacia el futuro desde un regreso al pasado, en este caso decididamente mítico por cuanto todo aquello que de mítico posee la figura alegórica.

Sin embargo, en el caso de Salamone, la alegoría se circunscribe al programa de los cementerios, con lo cual una figura tradicional no alude a una posibilidad de futuro –en tanto gesta transformadora– sino a un programa y a temas tradicionales como la muerte y la trascendencia. Más aun, la figura alegórica aparece en los portales de los cementerios (como los de Azul y Saldungaray) como una puerta entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Aquí, la alegoría política se ha transformado en alegoría religiosa y la operación no deja de ser notable. Salamone sustituye la idea del pórtico tradicional de los cementerios –resuelta en la severidad para la ocasión del dórico o en un “estilo” que dé cuenta de la cultura propia en el

caso de los cementerios pertenecientes a alguna colectividad nacional— por la de un portal en el que se han trasladado al acceso figuras extraídas de la lápida o de la bóveda. No era extraña la presencia de estas “figuratividades” en la ciudad de los muertos y Salamone, en todo caso, produce una traslación de un lugar a otro. Lo notable es la operación de extrañamiento que ocurre en tal traslado, dada por el inmenso cambio de escala y por el gigantismo de las figuras, que dejan la escala de la tumba para pasar a la de todo el conjunto; una apelación a la tradición, en la figura de la alegoría, que se realiza por medio de una operación eminentemente moderna como el extrañamiento.

En Salamone, las relaciones entre forma y símbolo y su función propagandística no podían escindirse del programa político del gobierno conservador. Para ello, el repertorio academicista era sustituido por un nuevo léxico que acusaría el proceso de modernización “parcial” que el gobierno intentaba implantar. Las modernidades locales, en su propia concepción contradictoria y “aporística”, permitirían a un grupo o elite recoger los términos de un repertorio identificado con temas y representaciones en tanto “emblemas de lo nuevo” pero sin que se produjeran las transformaciones y rupturas en el campo social, productivo y cultural. Pero esto, como ya se ha dicho, no constituía una “Modernidad incompleta” sino una de las tantas formas de lo moderno, en este caso, de lo que podría llamarse una “Modernidad sin modernización”. El supuesto contenido liberador de lo moderno es solo una de sus componentes y la asociación lineal entre arquitectura moderna y democracia o emancipación es tan solo una de las posibles interpretaciones acuñada por cierta historiografía. En tanto no existe una relación unidimensional entre forma e ideología o ética y estética, la arquitectura moderna también ha de poder vincularse con el autoritarismo —como en el caso de los vínculos entre Terragni y el fascismo de Mussolini— o con una elite o un contexto que los acuñe también como una identificación propia: en nuestro caso, el camino de autocelebración de las elites agrarias tradicionales y del régimen conservador.

Tales formas y lenguajes podían asumir una representación de las necesidades de autocelebración de la elite o de las instituciones como poder del Estado, en un momento en que elite y Estado coincidían, en este caso de Salamone, sin aquel vector homogeneizador antes mencionado.

Salamone y la construcción de un paisaje

El programa político suscripto por Salamone tenía un sentido claramente “antiurbano”, ya que se trataba de contrarrestar el flujo migratorio hacia la ciudad y potenciar y consolidar la radicación rural al proveer de infraestructura y mejoras al interior de la provincia. Lo paradójico es que este modelo anti-urbano se llevara adelante justamente por medio de una arquitectura “metropolitana”. Puede parecer que esta paradoja encierra una contradicción, algo llamativo en el traslado extrañado de la ciudad al mundo rural por parte de Salamone, pero no hay que olvidar el carácter universalista que pretendía la Modernidad y el rol del Modernismo en el progresivo proceso de “artificialización” total del ambiente. Por otra parte, esto no era nuevo: independientemente de las insalvables diferencias de contexto, ya había sido propuesto por los imaginarios de los constructivistas rusos en los que la imagen tecnológica, con sus contenidos de innovación, podía aplicarse en las ubicaciones rurales como parte el programa de modernización de extensas regiones de la URSS. En aquellos idearios

del programa soviético, la tecnología y el proceso de transformación radical preveían una asociación sin fisuras ni contradicciones entre los mundos moderno y rural, no obstante, en la práctica, esto fuese discutible.

Se ha dicho que en el caso de Salamone este proceso de transformación no existió, y que sus contaminaciones entre tradición y modernidad le otorgaron un cariz particular. No obstante sus intervenciones, que intentaran aparecer como proclamas de futuro en plena llanura, no dejan de tener, en su contaminación, un sentido teatral y efectista, casi dramático. Esto reafirma la fusión entre técnica e imaginación, o entre razón y persuasión, en la creatividad radicada en la manera de combinar genealogías, formas y contenidos, y en el efecto persuasivo de estar "construyendo" un paisaje. A partir del traslado de un lenguaje eminentemente urbano al universo rural, a partir de ese extrañamiento, es que se da cuenta de una acción más próxima a la "impostación" que a un proceso de desarrollo natural en el cometido de hacer irrumpir la modernidad en el interior, en los pequeños pueblos y ciudades.

Así, las intervenciones de Salamone dan cuenta de tres nociones de escala: la escala del objeto, la escala simbólica de su sistema de representación político y la escala del territorio. Más allá de la escala inmediata del objeto, las obras de Salamone señalan un área de influencia territorial, una presencia en el territorio que implica los alcances de una acción para el "desarrollo regional" y la impronta de lo moderno como declaración simbólica y fáctica, y que por ende conlleva la intención de "construir un paisaje". Si bien las obras de Salamone se presentan como objetos *en* el paisaje, a su vez exponen la vocación de construir un paisaje nuevo, moderno y también futuro, que puede surgir de la articulación de unas geórgicas pampeanas y lo artificial, y aun hacerse insólito, quimérico.

No cabe duda de que Salamone era consciente y participe de este proceso de "artificialización" del mundo natural, de esta acción de colonización del territorio y de su respectiva construcción de un paisaje a partir de intervenciones que proponían no solo una presencia sino también un futuro en el cual se darían las respuestas necesarias a las demandas de progreso y de bienestar. Y tal vez esto constituya la verdadera paradoja. Tales presencias eran hitos de un futuro por venir pero que finalmente nunca llegaría. Son así "vestigios" de un futuro no cumplido, la avanzada hacia un nuevo horizonte, emblemas lanzados a un porvenir promisorio pero que en realidad provenían de un mito; vestigios paradójicos de futuro que se revelarían arcaizantes. Hoy los contemplamos con asombro o perplejidad, nos impacta su presencia extraña, más aun, "extrañada", arrancada, insólita, quimérica, desacomodada. En algunos casos, vuelven a construir un paisaje, pero ahora un paisaje irreal o heterotópico ya que denuncian los encuentros extraños, las presencias inquietantes, el lugar de reunión de dos dimensiones irreconciliables, tal vez siniestras³. El extrañamiento del gigantismo de las alegorías, las torres enhiestas, la sordidez del abandono y de lo incumplido, un reloj que señala el vacío y un tiempo metafísico. Naves encalladas en el espejo de la pampa. Hoy se nos aparecen como mudos vestigios, espectros de piedra de lo que Benjamin⁴ llamara una "ur-modernidad", o expresiones de la fantasmagoría, que también es parte de lo moderno.

Las obras de Salamone no fueron el telón de fondo pasivo, inmóvil, sobre el cual se representaban las acciones de lo moderno, sino que, aun en su regresividad, se constituían en elementos activos en la construcción de esa acción, eran actores partícipes en movimiento. ¿Es posible, tal como se pregunta Damisch, percibir hoy, en esos mudos testigos, la vida de entonces?: "¿Existen fantasmas de la acción?... ¿fantasmas de nuestras acciones pasadas? Los minutos vividos, ¿no dejan huellas concretas sobre el aire y sobre la tierra?" ([2001] 2008:168).

Y, ¿es posible, entonces, que las acciones que allí tuvieron lugar en su tiempo hayan dejado en los muros de la arquitectura huellas que aún hoy podamos percibir? ¿Qué perfume, tal como diría Tafuri, es el que se puede arrancar de la historia?

Estas presencias, hoy fantasmales, reverberan quedamente en su condición de choque, como en los paisajes metafísicos de De Chirico o de Carrá porque en ese paisaje hoy fantasmal se produce una reunión inquietante entre lo extraño y lo familiar que es producto de la manipulación sobre los objetos o las situaciones que son, en principio, comunes y cotidianas. Lo que resulta misterioso o inquietante, en realidad, es el hecho de esa reunión, el espacio de ese encuentro entre lo familiar y lo extraño, que coincide con esa definición de *unheimlich* –lo siniestro– que diera Freud: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas o familiares desde tiempo atrás...*unheimlich* es todo aquello que debería haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” ([1919] 1974:2483).

Lo que hoy nos ha quedado es un paisaje de despojos de una cultura incumplida. Objetos ahora inútiles, flotantes en un vacío en el que no existen relaciones, en el que el sujeto no ha podido o ya no puede educarse. Lo que se ve tan solo puede ser mostrado en el silencio terrible de esa frontera de lo que fue real y ahora es extraño; se exhiben despojos de lo que ya no es o todavía no es. Lo que hace siniestro ese encuentro es, en definitiva, el incumplimiento de la promesa de una Modernidad que nos cambiaría y mejoraría, la cancelación de un programa del cual quedan solo ruinas, los fragmentos ante los cuales se ve suspendido el Ángel de la Historia de Benjamin.

Ese encuentro entre dos dimensiones opuestas, de alguna manera irreconciliables, es doble. Por un lado, se trata de la inquietud y del misterio producto de la reunión de la inmensidad sublime del paisaje pampeano, de la soledad de su vértigo horizontal que se rehúsa a ser colonizado, y del objeto que se exhibe como declaración de cultura, presencia del dominio imposible de cumplir pero que la Modernidad no podrá dejar afanosamente de perseguir. Por el otro lado, esa otra inquietud que nos acomete al ser testigos de que lo que también se reúne son esos objetos que fueron parte de una vida cotidiana, de un mundo dado por su uso y su apropiación, y la pérdida definitiva de ese valor de uso. En su origen, los objetos-obras tenían un valor “verdadero”, una cualidad concreta, tangible, real. Era el valor de uso de esos objetos lo que los hacía auténticos, sus posibilidades de apropiación por pertenecer a un mundo cotidiano, a un imaginario de realización, su “utilidad” práctica y simbólica.

Es muy profunda la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. Imaginarnos un sillón, un diván, sillas agrupadas en una planicie griega, desierta y llena de ruinas, o en las praderas sin tradición de la lejana América (De Chirico, [1927] 1979: 285)

Ahora, esos objetos, al estar abandonados, se han desprendido de ese valor de apropiación, han perdido su conexión con la vida, se han hecho mudos, silenciosos, han perdido su sentido. Los objetos, al perder su valor de uso, su sentido, en su abandono, se vuelven mercancía. Nadie se apropia de ellos ni les da un valor afectivo, propio, cotidiano, humano. Quedan en suspenso, como la mercancía en la abstracción del mercado; nada resulta tan impersonal, tan despojado de contenido, de afecto, que la mercancía en la neutralidad anónima del mercado. Desnudan en su abandono todas las fantasmagorías, las promesas “irrealizadas”, su realización elusiva y las falsificaciones de las que también está hecha la Modernidad. Quedan investidos de la más profunda soledad: ese momento en que se convierten en mercancía. Pero esa suspensión que los objetos han sufrido significa que su espacio y su tiempo también han dejado de ser concretos: su lugar y su instante se alargan en una equivalencia infinita, se hacen abstractos.

Esas relaciones lógicas que abandonan de repente a los objetos solo pueden tener un origen: el valor de uso de cada uno de ellos. Despojados de su valor, los objetos dejan también el tiempo y el espacio concretos en el que, hasta ahora, nos pertenecían. El vacío, la soledad, el silencio del que habla De Chirico, no son sino la consecuencia de descubrir el hechizo de tal enajenación.

Aquel programa de modernización y progreso ocupa el lugar de una razón cuyo orden, cuyo poder, está necesariamente falsificado, incumplido. Todo aquello que la inteligencia y la racionalidad se ocupan de ordenar, establecer, metabolizar, redimir, ante las irredentas aporías de lo moderno: la tensión entre la pretensión de eternidad –la utopía– y la verificación del instante –el fragmento–. Esa razón que llama a una totalidad incumplida, cuya reconstrucción siempre es subjetiva, asaz frustrante. Utopía. Nostalgia. Silencio. En los intentos de comprensión-superación de esa trágica aporía –el deseo de lo acabado y el reconocimiento de la falsedad de su armonía– tal vez se encuentre el interminable trabajo de la historia.

NOTAS

- 1 De todos modos, resulta relevante que en los últimos años se hayan revisado, en gran número de trabajos, las relaciones superficiales y unidimensionales entre arquitectura e ideología entre los años 30 y 40 en nuestro país.
- 2 *Lo que vendrá (Things to come)*: película de William Cameron Menzies y Vincent Korda de 1936.
- 3 Nos referimos al concepto de "lo siniestro" de acuerdo a la acepción planteada por Freud en su texto "Das Unheimliche" (Freud, 1919).
- 4 El concepto de "ur-modernidad" ha sido tomado de aquel planteado por Benjamin en su obra *Libro de Los Pasajes* (Benjamin, 1982).

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Benjamin, W. ([1982] 2005). *Libro de los Pasajes* (L. Fernández Castañeda, I. Herrera y F. Guerrero, Trads.). Madrid, España: Akal.
- Damisch, H. ([2001] 2008). *El Desnivel: La fotografía puesta a prueba*. (V. Goldstein, Trad.). Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- De Chirico, G. ([1927] 1979). *Statues, meubles et généraux*. En AA.VV, *La Pittura Metafísica*. Venecia, Italia: Neri Pozza.
- Freud, S. ([1919] 1974). Lo Siniestro. En *Obras Completas*, Vol. VIII. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Liernur, J. (2004). Salamone, Francisco. En AA.VV. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Vol. S-Z. Buenos Aires, Argentina: Clarín - AGEA.
- Longoni, R., Quinteros, G., Molteni, J., Álvarez, K. y Bevilacqua, M. (1998 -1999). La Modernidad en la pampa bonaerense: Los edificios para mataderos municipales de Francisco Salamone. *Anales del IAA N° 33-34*.

BIBLIOGRAFÍA

- Arbide, D. (2003). Una arquitectura de los márgenes: Reconsideración de la obra de Francisco Salamone. *Revista Summa* 63, 104.
- Forn, J. (Junio 2002). Salamone. *Diario Página 12*, Suplemento Radar.
- Longoni, R., Molteni, J. (2004). *Francisco Salamone: Sus obras municipales y la identidad bonaerense*. La Plata, Argentina: Instituto Cultural Gobierno de la Provincia de Buenos Aires.
- Novacovsky, A. (Comp.) (2001). *Francisco Salamone en la Provincia de Buenos Aires*. Tomo 1: *Reconocimiento patrimonial de sus obras* y Tomo 2: *Gestión patrimonial de sus obras*. Mar del Plata, Argentina: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño (UNMdP).
- Sabugo, M. (1998). Francisco Salamone. *Revista Summa* 29.
- Walter, A. y Fornari, A. (2006). Estudio compositivo-geométrico de la obra de Salamone. *Actas de las III Jornadas de Proyectos de Investigación*. La Plata, Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo (UNLP).

Luis Andrés Del Valle

Arquitecto, UBA. Especialista en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo, CEHCAU/UBA. Profesor Adjunto de Teoría de la Arquitectura y de Historia de la Arquitectura en la FADU/UBA. Profesor en las Universidades de Belgrano (UB) y de Palermo (UP). Autor de capítulos de libros y numerosos artículos.

Centro Grupo de Estudios "Amancio Williams"

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires

Calle Intendente Güiraldes 2160 - Pabellón III - Piso 4°

Ciudad Universitaria, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina

luisdelvalle03@hotmail.com

TERMINALES, PASAJEROS Y RESIGNIFICACIÓN DE LOS LUGARES EN MARACAIBO: EL CINE DOCUMENTAL DE YANILÚ OJEDA

Víctor Carreño *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (203-222) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 12 de marzo de 2012 - Aceptado: 18 de junio de 2012.

■■■ A través del análisis de los documentales *El terminal de pasajeros* (2006) y *Shawantama'ana: Lugar de espera* (2012), de la realizadora venezolana Yanilú Ojeda, se abordan las dinámicas de desplazamiento, interacción con el espacio urbano así como la resignificación de los no lugares que llevan a cabo los sujetos en dos Terminales de pasajeros de Maracaibo, Venezuela, caracterizada como ciudad-región o ciudad fronteriza, por su cercanía y vínculos con Colombia y su diversidad cultural, evidenciada tanto por la presencia indígena de la etnia Wayuu como por inmigrantes colombianos (Zacarias, Guillén y Chourio, 2007). El análisis gira también en torno a reflexiones teóricas de James Clifford y Marc Augé sobre los desplazamientos y la correlativa significación antropológica de los lugares, así como sobre los procesos de hibridación y heterogeneidad cultural, según Antonio Cornejo-Polar y Néstor García Canclini. Se contextualizan las obras estudiadas en el marco del reciente cine venezolano de temática indígena, así como del llamado Cine del Tercer Mundo y sus particulares implicaciones dentro del contexto sociopolítico venezolano (Arreaza y García, 2009). A pesar de la vulnerabilidad de sujetos socialmente al margen en esos Terminales así como de su invisibilización frente a los discursos dominantes, las películas muestran relaciones muy dinámicas tanto en la movilización como en la resignificación cultural y social de las identidades y los lugares.

PALABRAS CLAVE: Terminales de pasajeros. Cine documental. Desplazamientos. Identidades.

■■■ **TERMINALS, PASSENGERS AND RESIGNIFICATION OF SPACES IN MARACAIBO: DOCUMENTARIES BY YANILÚ OJEDA.** Through the analysis of the documentary films *The Passenger Terminal* (2006) and *Shawantama'ana: meeting place* (2012) both by the Venezuelan director Yanilú Ojeda, we can tackle the problems of the dynamics of displacement, the interaction with urban space and also the resignification of non spaces undertaken by passengers of both Terminals in Maracaibo, Venezuela, known as a city-region due to the closeness to Colombia as well as the cultural diversity in evidence both by the presence of the Wayuu ethnic group and Colombian immigrants (Zacarias, Guillén and Chourio, 2007). The analysis evolves around the theoretical interpretations of James Clifford and Marc Augé concerning displacements and the correlative anthropological meaning of places, as well as the process of hybridization and cultural heterogeneity according to Antonio Cornejo-Polar and Néstor García Canclini. The films are contextualized in the framework of recent Venezuelan cinema focused on indigenous people; as well as the so called Third World Cinema and its particular implications in the Venezuelan socio-political context (Arreaza and García, 2009). In spite of the vulnerability of marginal subjects in those Terminals as well as their becoming invisible for the official discourse, the films show extremely dynamic relations both in the political understanding of people as in the resignification of cultural and social identities and places.

KEY WORDS: Passenger terminals. Documentary cinema. Displacements. Identities.

* Facultad Experimental de Arte, Universidad de Zulia

Si quisiéramos indagar sobre el origen de la palabra 'Terminal', encontraríamos que viene del latín *terminalis*, y este de *terminus*, que significa 'límite', 'hito', 'línea divisoria', 'fin'. Un Terminal de pasajeros alude a un lugar limítrofe en tanto es el camino de salida o entrada a un territorio, sea ciudad o país, un lugar de tránsito, de conexión, y no para quedarse o vivir en él. Los Terminales, sean de aeropuerto o transporte terrestre, son muy transitados, por lo que necesitan, para su buen funcionamiento, un uso estricto del tiempo y del espacio, de horarios y estacionamientos. Si funcionan bien, significa que pasamos el menor tiempo posible en ellos. Nadie, a menos que ese sea su lugar de trabajo, aspira a prolongar un tiempo de permanencia o de espera en un Terminal. Y en tanto conexión o puerta a un territorio, son una continuación de él, de modo que llegar a un Terminal es entrever la ciudad o el país al que nos dirigimos.

Si quisiéramos hablar de la retórica del Terminal, tendríamos que caracterizarlo como una sinécdoque, donde la parte alude al todo. Y sin embargo, persiste la realidad inestable de su condición limítrofe. En él pueden confluir vidas y hasta culturas de distinta procedencia, aunque por la rapidez del desplazamiento no sobresale en la superficie el grado de co-implicación entre ellas.

Los documentales de la realizadora Yanilú Ojeda¹, *El terminal de pasajeros* (2006) y *Shawantama'ana* (2012)², ofrecen una mirada antropológica a este tipo de intercambios culturales presentes en dos Terminales en Maracaibo, Venezuela. El primero, ubicado en el centro de la ciudad (Fig. 1); el segundo, en el norte, en la Parroquia Ildelfonso Vásquez (Figs. 2 y 3), es una cooperativa de indígenas de la etnia Wayuu, la más numerosa de Colombia y Venezuela. Por ser Maracaibo capital del estado Zulia, situado en la zona fronteriza entre Venezuela y Colombia, las interacciones y desplazamientos urbanos le han dado unas características especiales. La segunda ciudad de Venezuela ha sido caracterizada como "ciudad-región", donde la "multiculturalidad y el carácter de funcionamiento de la urbe marabina no es estática, sino que se mueve eminentemente con orientaciones concretas: Guajira-Maracaibo, Colombia-Guajira-Maracaibo y en el sentido directamente Colombia-Maracaibo" (Zacarias, Guillén y Chourio, 2007:40-1). Las interacciones económicas, sociales y culturales entre ambos países hacen que esta zona sea muy transitada en ambas direcciones y que sus espacios sean constantemente resignificados por estos desplazamientos y contactos.

Este ensayo intenta hacer una descripción de esa realidad cultural fronteriza de la ciudad de Maracaibo a través de los documentales mencionados. Partiré primero de una reflexión sobre algunas teorías pertinentes para este abordaje y luego me ocuparé de algunos momentos de los documentales que considero claves para este acercamiento.

El sentido de los roces culturales: De los lugares centrales de tránsito a los no lugares de la periferia

Empiezo por una observación elemental. Vivimos en un tiempo de desplazamientos, de tránsitos y contactos, o de distanciamientos y abismos comunicacionales. Estas actividades se han revestido de un valor especial en algunos lugares muy presentes y significativos, como ha mostrado James Clifford: "Tanto el hotel como la estación, la Terminal aérea o el hospital, son lugares por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen carácter fugaz, arbitrario" (1999:29). Siguiendo a Clifford, las intensas y diversas formas de desplazamiento tienen profundas implicaciones tanto para las culturas como para la antropología: "La etnografía del



Figura 1: Imagen del documental *El terminal de pasajeros* (Yanilú Ojeda, 2006). Vista del terminal al amanecer.



Figura 2: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Vista panorámica de Shawantama'ana, desde el norte, con la ciudad de Maracaibo al fondo. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 3: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.

siglo XX –una práctica del viaje moderno, en estado de evolución– se ha vuelto cada vez más cautelosa con respecto a ciertas estrategias localizadoras, en el proceso de construcción y representación de las ‘culturas’” (1999:31).

Es preciso tener cuidado con las generalizaciones, con las teorías omniexplicativas. Invirtiendo una imagen que le gustara a José Ortega y Gasset, los bosques pueden impedirnos ver los árboles. Las muchedumbres, las culturas en movimiento pueden cegarnos y ver solo lo que superficialmente las acerca a través de su tránsito contemporáneo. Clifford se detiene demasiado en los viajes de grandes distancias, por lo general transnacionales, los movimientos diaspóricos que cruzan fronteras territoriales, mares u océanos. Pero también en zonas relativamente pequeñas y regionalmente circunscritas pueden darse movimientos muy particulares que esperan ser descritos y analizados. No se trata tampoco de establecer barreras infranqueables entre lo macro y lo micro, difícilmente queda un espacio para el aislamiento en el planeta, aunque el acercamiento entre culturas se dé muchas veces a través del choque y los malentendidos.

La mundialización condiciona las vidas de todos nosotros en el planeta, pero son las grandes capitales, espacios urbanos de grandes desplazamientos, las que suelen tomarse como ejemplo de esta transformación. Sin embargo, en zonas más allá de esas capitales, situadas en la provincia o la periferia, también se dan movimientos de imaginarios culturales, roces interculturales que pueden pasar inadvertidos, convirtiéndose, frente a las voces dominantes (las de los medios, la de la historia “oficial”) en voces reprimidas, suprimidas, que se presentan como silencio o como ruido, aparentemente sin sentido. Es lo que, viniendo desde otros horizontes, Roland Barthes llamaba el “susurro de la lengua”. Es una materialidad significativa, no anclada a un significado, con que Barthes aludía a experiencias de una “comunidad de los cuerpos”, experiencias interculturales si se toma en cuenta que Barthes habla de su viaje a Japón y describe su presencia entre una multitud aglomerada en torno al juego de máquina tragaperras, produciendo un susurro que “significa que hay algo, colectivo, que está funcionando” (1987:100), o cuando describe, en una película de Michelangelo Antonioni sobre China, varios niños leyendo en voz alta, haciendo imposible el desciframiento de su mensaje, no solo por su simultaneidad, sino por el idioma, pero revelando ese contacto, esa comunidad que apunta a una “finalidad”, a un sentido (1987:102). Escapando a los reduccionismos del Orientalismo, como los puntualizara Edward Said, pero sin pretender tampoco construir una mirada antropológica, Barthes nos lleva a pensar la oposición Oriente-Occidente desde una perspectiva mucho más amplia que nos invita a reconsiderar la inmersión en zonas de contactos interculturales donde los silencios y los ruidos deben ser aprehendidos y descifrados por métodos no convencionales.

Esta discusión no es nueva, desde luego, y sin pretender proponer un nuevo método ni mucho menos un modelo, quiero recordar aproximaciones como las de Antonio Cornejo-Polar cuando habla de la condición migrante para describir las experiencias de heterogeneidad cultural que se producen en Latinoamérica en la migración del campo a la ciudad, y que para ejemplificar Cornejo-Polar (1996) cita un pasaje (en el doble sentido de la palabra) de Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), cuando el protagonista autobiográfico narra uno de sus varios regresos de Europa a Lima, en sus viajes de escritor, encontrando en una ocasión, a la salida de la Biblioteca, una Avenida Abancay radicalmente transformada por la presencia indígena. Quiero citar una parte del texto citada por Cornejo-Polar y otra que él no cita, para analizar la posición inestable del protagonista frente a esa presencia:

Era uno de los lugares de Lima que más había cambiado, esa avenida Abancay, ahora atestada y andina, en la que no era raro, entre el fortísimo olor a fritura y condimentos, oír hablar quechua [...]. Allí en esas cuadras, se podía ver, tocar, concentrado, el problema de las migraciones campesinas hacia la capital [...] Aprendiendo a conocer esa nueva cara de la ciudad, bajaba por la avenida Abancay en dirección al Parque Universitario y a los que había sido antes la Universidad de San Marcos [...] No solo lo hacía por curiosidad y cierta nostalgia, sino también por cierto interés literario [...], esa mañana estaba plantado, como un turista, frente a la bonita Capilla de los Próceres, observando a los ambulantes del contorno –lustrabotas, alfajeros, heladeros, sandwicheros– cuando sentí que me cogían del hombro. Era –doce años más viejo, pero idéntico– el Gran Pablito. // Nos dimos un fuerte abrazo [...]: era el mismo cholo fornido y discreto. (1977:432-3)

En este episodio sobresale, en apretada e inextricable muchedumbre, ese susurro de la lengua, esa comunidad de los cuerpos y roces interculturales de que hablaba Barthes. Y es sumamente ilustrativo detenerse en la proxemia del texto. El contacto por parte del escritor protagonista con la muchedumbre indígena es narrado en tercera persona, e intelectualizado (“no era raro oír hablar quechua [...] se podía ver, tocar”), lo que no descarta un contacto corporal, pero indica también distanciamiento, pues si reconozco que una persona habla en otro idioma, estoy cerca de ella, pero no necesariamente tocado por ella. Contrasta con ese otro contacto, al desplazarse y situarse el protagonista en otro espacio, con un amigo conocido, el “Gran Pablito”, que en la narración pasa de la tercera persona a la primera persona del plural, lo que implica un acercamiento, y ese otro personaje es entonces descrito como un “cholo³ fornido y discreto”, y recordemos que cholo es no solo mestizo, sino que también puede referir a un indígena occidentalizado.

Como ya ha dicho Cornejo-Polar, en este episodio se desestabilizan tanto los dispositivos de la “ciudad letrada” como organizadora de la realidad, así como las distinciones centro-periferia, ya que el escritor que viene de la Biblioteca se encuentra con una realidad que excede su saber, pues ni la Biblioteca, aunque conserve su poder simbólico, ni su experiencia en Europa, le permiten asimilar aquella experiencia, colocándolo al margen. Nos entrega una realidad de una riqueza multiforme, pero no se detiene en ella como personaje, le da un concepto, es “el problema de las migraciones campesinas hacia la capital”, y se aleja de ella. Pero por más que sea obvio el distanciamiento de clase del letrado frente a la ciudad real, este episodio trasciende este marco. Es una representación de las dinámicas de los desplazamientos y encuentros interculturales, cuyo comportamiento dependerá de los sujetos, su movimiento (procedencia y dirección) y espacios donde se encuentren en esa dinámica móvil, no estática, y por tanto, sujeta a cambios. Voy más allá. Considero que los sujetos migrantes no son solo esos indígenas o mestizos que migran del campo a la ciudad. El letrado que se ha residenciado fuera del país es también un sujeto migrante. Ambas rutas, la del letrado que se establece en Europa, y la de los indígenas campesinos que emigran a la ciudad, lucen aparentemente inconexas o enfrentadas, y sin embargo, pueden encontrarse y ser objeto de comparación.

Cuando Néstor García Canclini (1990) habló de la heterogeneidad cultural tanto en zonas altamente transitadas y problemáticas de la frontera entre México y Estados Unidos como Tijuana, como en diversas ciudades latinoamericanas no fronterizas, defiende el término de culturas híbridas como más adecuado o más apropiado que el del mestizaje o sincretismo.

Posteriormente, introdujo ciertas matizaciones destacando como más importante más que una realidad que se concibe como acabada, su proceso; más que las culturas híbridas, el proceso de hibridación cultural:

Si queremos ir más allá de liberar al análisis cultural de sus tropismos fundamentalistas identitarios, debemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. También es necesario verlo en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos. [...] Otra de las objeciones formuladas al concepto de hibridación es que puede sugerir fácil integración y fusión de culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones y a lo que no se deja hibridar. La afortunada observación de Pnina Werbner de que el cosmopolitismo, al hibridarnos, nos forma como "gourmets multiculturales", se mueve en esta dirección. (2003)

Como también observa García Canclini, hacen falta no solo estrategias para entrar y salir de la modernidad, sino también para entrar y salir de la hibridez. Más que escoger entre un término y otro, importa reconocer que no hay una sola terminología válida, porque la realidad es muy cambiante. En el episodio de Vargas Llosa de *La tía Julia y el escribidor* hay una tensión entre culturas indígenas y occidentales, entre etnicidad indígena, blanca y mestiza, sin llegar a estabilizarse. Caracterizar esta realidad como latinoamericana o, como harían en Estados Unidos, multicultural, no nos permite ver su fluida particularidad.

Hace un momento hablaba de los lugares de tránsito, de encuentros fugaces y arbitrarios. Marc Augé (2000) los llama los "no lugares", espacios de anonimatos, no siempre lugares fijos, aunque por lo general reacios a la identidad histórica, aunque tanta gente transita por ellos, como las autopistas, los aeropuertos, los supermercados, los medios de transporte, pero también todo lugar que se vacía de significancia histórica, que se convierte en nombre decorativo, en imagen, en folleto turístico para un recorrido anodino. Augé se ocupa de ellos en busca de una etnología de las sociedades contemporáneas o "etnología de la soledad". De un modo similar a Clifford, hace pensar en desplazamientos a gran escala, y en su caso mucho más en fenómenos de la globalización en los países centrales o metropolitanos. Pero no siempre es así, el no lugar no está irrestrictamente unido a la sobremodernidad y su superabundancia (viajes, consumo y anonimatos globales). También puede darse en espacios pobres y deteriorados, esos que a veces se denominan de la periferia, solo que haría falta entonces un enfoque distinto. Los no espacios como los Terminales de pasajeros de Venezuela son sin duda espacios de tránsito, donde los pasajeros circulan aceleradamente, deseando abandonar lo más pronto posible sus referentes. Pero constituyen también el lugar de una red compleja de historias, de vendedores y otros oficios informales, personajes rezagados de la modernidad y su promesa de bienestar social. Desde lejos, pareciera que estos lugares no representarían ninguna identidad, de cerca, si uno escucha las historias de estos personajes, asoma la identidad no solo de una ciudad, sino de un país.

El cine de temática indígena en Venezuela

La obra de Yanilú Ojeda debe ser inscrita dentro de una serie de producciones audiovisuales de temática indígena realizadas en Venezuela desde 2005 que recibieron un incentivo a partir

de la promulgación de la Constitución Nacional en 2000 y de la Ley Orgánica de Pueblos y Comunidades Indígenas en 2005, las cuales vinieron a dar una mayor fortaleza a lo alcanzado previamente en Venezuela en materia de derechos indígenas, promoviendo que tanto indígenas como no indígenas realizaran sus propias películas explorando las culturas y realidades de las diferentes etnias. Emperatriz Arreaza e Írida García, quienes resumen estos cambios políticos, caracterizan este cine:

Al visualizar los documentales producidos por los cineastas indígenas se puede observar como estos han rescatado de manera creativa las técnicas establecidas en los primeros manifiestos del llamado Cine del Tercer Mundo, en las cuales se maneja un lenguaje cinematográfico más directo, dirigido primeramente al público protagonista del documental y con las técnicas que incluyen cámara en mano, actores o informantes no profesionales, hablando la lengua autóctona de la comunidad, así como también, planos secuencia para describir el sitio y primeros planos que destacan la expresión de los informantes, proporcionándole veracidad y contundencia a la información. (2009:19)

Esta caracterización en la cual las autoras siguen a Michel Chanan está presente en el cine reciente de temática indígena en Venezuela pero no solo en él. Un ejemplo es *El terminal de pasajeros*, de Yanilú Ojeda.

El documental *El terminal de pasajeros*

El título del documental, *El terminal de pasajeros*, es sugestivo de una realidad translocal. Aunque se focaliza en Maracaibo, como ha reconocido la autora, las situaciones caóticas y dramáticas que en él se presentan pueden volver a encontrarse en cualquier otro Terminal de pasajeros de Venezuela⁴. Estamos, pues, ante una alegoría de una realidad nacional. Y sin embargo, la aproximación poética, la atención con que la cámara capta el carácter único no tanto de quienes van de paso, sino de quienes hacen del Terminal su razón de subsistencia, los dramas humanos de quienes lo habitan sobreviviendo de pobres oficios, sus rostros marcados por sus historias, permiten que esta realidad adquiriera una hondura muy humana, a la vez que se ilumina de una hermosa intimidad. Es una belleza áspera, pues la circunstancia de miseria y de abandono que rodea el lugar en ningún momento es escamoteada.

En una entrevista⁵, Ojeda confiesa que la idea del documental surgió de su propia vida, de muchos viajes entre Barquisimeto y Maracaibo que tuvo que realizar, en los que, obligada por las circunstancias a esperar, muchas veces empezó a observar y a entrever una investigación que posteriormente la llevaría al pasado y presente del Terminal de Maracaibo como materia para un documental. El cuidado de la fotografía, la calidad de la música y el modo de hilvanar las historias son aciertos que ya han sido destacados. Quisiera detenerme en las historias que se cuentan.

El proceso de creación de este documental fue ir al Terminal y filmar a las personas que allí se encontraban o filmar acontecimientos fuera de la rutina, dando en muchas ocasiones oportunidad a las personas para que contaran la historia de su vida dentro del Terminal. Todo este material complejo necesitaba una estructura. La escogida por Ojeda fue la de los días en

el Terminal, largas jornadas que empiezan en la madrugada y terminan en la noche. Aquí sería oportuno mencionar que el tema musical del documental, también escogido por Ojeda, fue la gaita *Aquel zuliano*, de Renato Aguirre. Pero no se muestra la pieza tal como fue grabada originalmente. Solo se la reproduce como música de fondo del documental en diferentes versiones instrumentales, ya sea tocada por Gustavo Colina en el cuatro y bandolina, o por Elvis Martínez en el contrabajo. Puesto que la gaita de Maracaibo lleva voces en los versos y estribillo, al escucharse la gaita en forma instrumental, es como si las voces fueran agregadas por los personajes del Terminal. Se sabe que las letras de las gaitas, música tradicional popular de Maracaibo, representan con frecuencia la cotidianidad, las quejas por el malestar de la región, desde un habla regional y coloquial. Por otra parte, la gaita *Aquel zuliano* está dirigida a Ricardo Aguirre, un cantante y compositor de gaitas de origen humilde, muy conocido en la región por sus "gaitas protestas" frente al abandono de Maracaibo por los poderes centrales, situación paradójica por ser capital de un estado petrolero. Estos referentes no son del todo explicitados, pero las alusiones están ahí, más o menos patentes a lo largo del documental.

Desde el inicio, con una vista del amanecer, entramos de lleno en el temprano ajetreo de pasajeros, buses, voces que anuncian rutas, pero también de los personajes que viven del Terminal vendiendo café, periódicos, buhoneros, entre otros múltiples oficios. La cámara procede, como lo hará con frecuencia, a realizar un primer plano de un rostro, en cierto caso el de un humilde vendedor de periódicos, de rasgos indígenas, quien lee un sugestivo titular de un diario local: "Pido un pronunciamiento del Zulia sobre la gestión de Chávez". Como una interpelación al gobierno central, queda en suspenso este mensaje y volvemos al ritmo sin descanso de la actividad del Terminal.

He hablado del malestar regional, pero el documental no entra de lleno en esta temática desde el primer momento. Familiariza primero al espectador con un espacio que refleja el deterioro del centro de la ciudad. Luego, progresivamente, se va cediendo la voz a las personas del Terminal, quienes desde diferentes puntos de vista cuentan historias de inconformidad con el lugar o de pobreza y lucha por sobrevivir en él a través de la economía informal. Así pasan delante de una cámara muy atenta y respetuosa choferes, mujeres vendedoras, cuidadores de baños, adultos y niños wayuus, pasajeros. No son rostros a la deriva. Muchos de ellos cuentan sus historias, y a través de ellas comprendemos más a fondo el porqué de esos rostros marcados en su expresión por una vida implacable. También es pertinente decir que muchas de las personas filmadas son mujeres, algunas divorciadas o abandonadas por sus parejas, y que tienen que mantener solas a sus hijos. Además es frecuente ver niños que aparecen solos, quienes en ocasiones también cuentan sus historias. La cámara trasluce una mirada femenina, en tanto hay una preocupación casi maternal hacia la presencia de los niños y de solidaridad para con las mujeres.

Paralelamente a esta vida cotidiana, vamos viendo recortes de periódicos del diario Panorama, que junto con la historia oral nos permiten reconstruir los orígenes del Terminal, el cual se remonta a la primera presidencia de Rafael Caldera (1969-1974). Su construcción fue responsabilidad de la compañía petrolera norteamericana Shell como "pago" por la extracción del petróleo del país. El contraste entre el Terminal en sus orígenes y lo que devino después da paso a una mirada de denuncia a un circuito de poder e indiferencia que desde los gobiernos del pasado al presente, incluidos ahora tanto el chavismo como la oposición, ha mantenido ese lugar en el abandono. Contrasta también el despilfarro del encendido de las luces liderado por Gian Carlo Di Martino, alcalde oficialista, y la ausencia de recursos para

el Terminal. Si atendemos al final del documental, la intervención de una mujer vendedora es un reclamo tanto a los políticos del gobierno como de la oposición, de que el Terminal no pertenece a ningún gobierno sino a los choferes que trabajan en él. Pero si pensamos en la cantidad de historias que se han recogido en el Terminal, tenemos que admitir también que el documental no tiene un final único, sino más bien varios finales.

Hacia una resignificación del no lugar

Marc Augé establece una oposición dinámica y no estática entre el lugar, con memoria histórica, y el no lugar, despojado de ella:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. (2000:84)

Sin embargo, Augé sigue caracterizando el no lugar como predominante, la “medida de la época, medida cuantificable”, haciendo énfasis en todos esos espacios de transporte, consumo y tecnología que son en cierto sentido el fundamento de la llamada globalización:

Las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (2000:84-5)

El énfasis está puesto en la geografía y sociedades de los países centrales, aunque sabemos que la globalización y el comercio mundial arrastran a los países periféricos a ese espacio. La noción de palimpsesto a la que alude Augé puede ser muy útil, pues recuerda la estrategia borgeana de reescribir el pasado de otra cultura o momento histórico para reapropiarse de él, tal como sucede en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el que un personaje francés imaginario reescribe literalmente el Quijote, pero con el solo hecho de hacerlo en el contexto del siglo XX, cambia el sentido de la novela y lo convierte a él (y a su autor, el latinoamericano Jorge Luis Borges) en su “nuevo” autor. Son estas las estrategias para entrar y salir de la modernidad en Latinoamérica de las que habla García Canclini. La modernización latinoamericana está en los márgenes de Occidente, la presencia del mestizaje y etnias indígenas hacen que coexistan o sean contemporáneas sociedades tradicionales y otras en proceso de modernización incompleta, activando así culturas híbridas.

Esto, en la práctica, nos pone en contacto con realidades que exigen un acercamiento distinto al de Augé. *El Terminal de pasajeros* de Ojeda, si bien corresponde en general a la clasificación de “no lugar”, lugar de paso, de encuentros fugaces, no está despojado de historia. Todo lo contrario, tanto desde un nivel macro como micro se conecta con el pasado

de las transnacionales petroleras, con las ilusiones con que el petróleo alimentó un Estado Mágico en Venezuela y atrajo inmigrantes de distinta procedencia, pero sin dar un asidero social y económico sólido a una nación aún empobrecida por las malas administraciones de los gobiernos en la época contemporánea (Coronill, 2002). En un escenario que podríamos llamar “de la microhistoria” están las personas que acuden a él no para viajar sino para subsistir a través de la economía informal, de una existencia precaria y de lucha, pero muy concreta, no desmemoriada sino todo lo contrario. Las historias recogidas en el documental muestran claramente que las personas saben de dónde vienen y qué es lo que acontece en el Terminal.

Lo que intenta Yanilú Ojeda en este y otros de sus trabajos es una actualización de la memoria. No un rescate sino una activación, un mostrar las voces e imágenes ocultas pero que están ahí, vivas, y para hacerlo es necesaria también la resignificación de los espacios. Como explica Ojeda al hablar sobre su intervención en un trabajo audiovisual sobre el antiguo y hoy abandonado Hotel Granada de Maracaibo: “Es un lugar de mucho valor arquitectónico para la ciudad, que en un momento quisieron demoler. Es sobre todo para hablar de la falta de valoración de los espacios arquitectónicos tradicionales. Maracaibo ha venido sufriendo una devastación de su memoria arquitectónica”.

Como vemos, la memoria es un aspecto central en el trabajo de Yanilú, pero no como pasado muerto sino como tiempo que se actualiza y cambia el sentido del presente. Es de notar que en el caso del Hotel Granada ha sido un movimiento colectivo en Maracaibo el que ha protestado contra su demolición; un movimiento que refleja las observaciones de García Canclini sobre qué es patrimonio histórico, sobre cómo un circuito de poderes decide en un momento qué merece o no convertirse en patrimonio o parte del archivo histórico o museístico. Lo que documenta Ojeda muestra que todo no está decidido, que hay una posibilidad de enmendar la historia, de hacer de los no lugares un lugar.

Shawantama’ana. Lugar de espera

El caso del Hotel Granada es crítico y si bien no se ha demolido, al no restaurarse corre el riesgo de terminar de deteriorarse. Sin embargo, en otros casos, Ojeda ha mostrado cómo la comunidad ha logrado preservar los lugares de su memoria colectiva. Hablo de su documental *Shawantam’ana* (2012), cuyo subtítulo, “Lugar de espera”, es la traducción del título del wayuunaiki, idioma de la etnia wayuu. Es el nombre con que se conoce su Terminal de pasajeros, accesible a todas las personas, pero usado fundamentalmente por los wayuu, ya que fue creado por ellos como una cooperativa para realizar recorridos en camiones por la Península Guajira, su territorio ancestral, repartido entre Colombia y Venezuela, adonde los wayuu que viven en Maracaibo suelen viajar para visitar a sus familias o enviarles encomiendas (comida o cartas) (Fig. 4). El documental se divide en tres partes (no explicitadas, pero sí deducibles de la trama). En la primera se narran los antecedentes históricos de los viajes a pie de los wayuu a Maracaibo, antes del uso de camiones; en la segunda se describe la situación de los wayuu en Maracaibo en el presente y en la tercera se narran los viajes de los camiones del Terminal por la Península Guajira.

Si en *El terminal de pasajeros* aparecen en algunas ocasiones personas wayuus y cuentan sus historias, la mayoría de las personas son no indígenas. Esto da un giro de 180



Figura 4: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012).
Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.

grados en *Shawantama'ana*, pues acá la historia es narrada por ellos. En la segunda parte, sin embargo, observamos tomas del centro de Maracaibo, donde transcurrió el anterior documental, con lo que se percibe una alusión intertextual. Las escenas cargadas del ruido del transporte, de la gente, del mercado dejan en el aire ese susurro de los significantes y roces interculturales, solo que ahora son convocados para que los wayuu le den sentido a esa historia de la que forman parte.

En el documental hay un punto de inflexión, un antes y un después, y es la introducción del camión. Este medio transforma la vida de los wayuu, pues antes de él realizaban marchas de varios días a pie desde Castilletes hasta Maracaibo para vender animales y obtener recursos ya que la Península Guajira es un territorio desértico y pobre, y muchos wayuus morían de hambre o enfermedades. El desplazamiento y en muchos casos migración a Maracaibo o a otras ciudades de Colombia respondía a una necesidad de subsistencia vital y económica. Y los camiones eran el transporte ideal para adentrarse por una tierra que en muchas partes no contaba y aún no cuenta con una vialidad sólida y segura.

A través del documental nos enteramos por medio de los wayuu de la historia de este sitio, Terminal y mercado, que forma parte de la historia de Maracaibo. A través de una vocera wayuu del Terminal, Irma Caldera, nos enteramos de que el nombre del mismo se remonta a un tiempo en que los wayuu esperaban de pie, a la orilla del Lago de Maracaibo, en uno de sus múltiples puntos de contacto y viajes hacia otras zonas⁶. Con la llegada del camión, los wayuu instalan una parada de camiones para sus desplazamientos en Ziruma, primer barrio wayuu fundado en Maracaibo en 1944, entonces en la periferia de la ciudad⁷. Fueron expulsados de ahí, pasando posteriormente a El Mamón hasta llegar al actual *Shawantama'ana* en 2000, en el extremo norte de la ciudad. La historia de las rutas de los wayuu en Maracaibo es la historia de la expansión irregular, espontánea, de la ciudad más allá de su Casco Histórico⁸. En este proceso a los wayuu les ha tocado ir a la deriva, luchando por no quedar al margen y preservar unos lugares propios. Han sido errantes y desplazados durante su larga historia de convivencia problemática con los *alijuna*, como ellos llaman a los no indígenas, esto es, a los occidentales. Pero no basta decir que han resistido al margen. La historia de la ciudad, desplegada con un itinerario culturalmente diverso más allá de su cuadrícula hispánica, está también unida a la historia de las rutas y asentamientos de los wayuu. Los nombres de algunos de sus sitios, como el barrio Ziruma o la Avenida Guajira, ponen de relieve esa marca, sin olvidar que el nombre mismo de la ciudad de Maracaibo es de origen indígena⁹.

Aunque el documental se limita a narrar lo que llamaré “la era del camión” y sus antecedentes más cercanos, sabemos que desde la colonia los wayuu practicaban el contrabando con los ingleses y holandeses para obtener armas y conservar cierta independencia frente a los españoles. Aún hoy los wayuu practican el contrabando, a veces tolerado por las autoridades dentro de ciertos límites. Y si bien el documental no entra de lleno en esta realidad, se asoma a ella. En una escena, los camiones, en su tránsito hacia la Guajira venezolana, hacen escala en un puesto donde son inspeccionados por la Guardia Nacional. Los camiones deben declarar por escrito la mercancía que llevan dentro. Sin embargo, los militares observan que llevan más de lo que está registrado, llegando entonces a un “acuerdo”. Estas oscilaciones entre lo legal y lo ilegal (el contrabando) forman parte de un proceso donde los wayuu han recibido la influencia de la sociedad occidental, a la vez que han aprendido sus prácticas. Pero su realidad no es unívoca, sino compleja, por lo cual no debemos generalizar.¹⁰

La tecnología occidental ha sido desde entonces usada por ellos como un recurso para subsistir, y si bien han adoptado algunas manifestaciones de la cultura occidental, siguen manteniendo su cultura tradicional. Esta consta de una mitología, de ritos funerarios, símbolos y relaciones de parentesco complejos, sobre los que hay abundante bibliografía, pero este documental se centra en el Terminal y en las dinámicas del transporte y el desplazamiento de los wayuu, que no está separado del resto de su cultura. Su imaginario cultural interactúa con ese imaginario contemporáneo de desplazamiento en camiones, *chirrincheras*, *jeeps* y bicicletas, de los que pueden encontrarse representaciones en la literatura (oral y escrita), en la fotografía y en otros documentales.

Varias escenas en este Terminal son reveladoras de la hibridación cultural presente en él. Como el otro Terminal de Maracaibo, Shawantama'ana no solo es receptor de vehículos para transportar a viajeros, también las personas pueden vender los productos que tengan demanda, desde comida hasta ropa o música popular. Un vendedor de CDs "piratas" (modalidad muy frecuente en Maracaibo) vestido de San Nicolás ofrece música a sus clientes y como servicio adicional también toma fotos y presta, para la ocasión, unos trajes de San Nicolás, pues aparentemente se está en época de Navidad. Tres mujeres se colocan el atuendo navideño y posan con picardía frente a la cámara, mientras una de ellas lleva una camisa roja con las siglas PSUV (del gobernante Partido Socialista Unido de Venezuela), conformando un cuadro desconcertante (¿híbrido? ¿paródico?). Pero así como esto ocurre bajo la tienda de música, en otra parte una wayuu ofrece productos de medicina tradicional wayuu a quienes lo requieran (Fig. 5). La documentalista registra esta y otras actividades, sin hacer juicios de valor, representando a los wayuu como un pueblo heterogéneo, con diversos grados de mestizaje entre ellos (Fig. 6), que se mueve entre sus tradiciones y la modernidad occidental.

Sin embargo, subsiste una discriminación y distanciamiento frente a ellos. El Terminal de Shawantama'ana está en un terreno al norte de la ciudad, en la parroquia Ildelfonso Vásquez, donde viven tanto wayuu como inmigrantes colombianos. La vía para llegar a él es la misma que lleva al Sambil, un centro comercial de la ciudad, pero mientras este es visible desde la carretera, Shawantama'ana no lo es, está invisibilizado, hay que desviarse de la vía principal para llegar a él. Hay una escena en el documental en la que un camión de Shawantama'ana hace una parada en este centro comercial (Fig. 7). Unas mujeres wayuus necesitan comprar unos celulares y mientras preguntan al vendedor sobre los modelos que tienen, debaten sobre cuál es mejor y al final deciden que ninguno cubre sus expectativas y se marchan (Fig. 8). Esta escena aparentemente inconexa es una de varias notas al margen, por llamarlas de algún modo, con las que la documentalista evita una historia progresiva, lineal u oficial, y narra desde los márgenes, desde esas historias zigzagueantes de los wayuu en su imbricación con el mundo occidental.

Los camiones de Shawantama'ana hacen un largo recorrido que empieza en Venezuela el domingo después del mediodía y termina al otro día, en Colombia, pudiendo durar, dependiendo de cada uno de los destinos, desde siete horas a catorce horas o incluso veinticuatro. El recorrido es duro, las vías no están siempre en estado transitable y de noche hay riesgo de ser asaltados por bandidos de la zona, a veces incluso son también wayuu o mestizos. Por la mañana vemos la Península Guajira, un territorio no solo desértico sino también considerablemente despoblado (Fig. 9).

Los que llegan de viaje se encuentran con su familia y descansan. La soledad del paisaje se ilumina y nos sobrecoge, pero es ineludible constatar que muchos han emigrado. Los wayuu son un pueblo migrante y tanto en Venezuela como en Colombia han conformado una diáspora.



Figura 5: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). A la izquierda una mujer wayuu sentada con una manta guajira negra, cerca del tronco de un árbol, ofrece medicina tradicional mientras al fondo podemos ver camiones y oficinas de Shawantama'ana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 6: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Un invidente wayuu toca y canta con el cuatro, un instrumento musical típico venezolano, música ranchera mexicana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 7: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Centro Comercial Sambil, de Maracaibo, al norte de la ciudad, a pocos kilómetros de Shawantama'ana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 8: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Centro Comercial Sambil, de Maracaibo. Dos mujeres wayuu consultan con un dependiente sobre modelos de celulares. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 9: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Vista desde un camión de una ranchería donde viven los wayuu en la Península Guajira. Foto fija, cortesía de Yanilú Ojeda.

Los factores que inciden en su desplazamiento son muchos: desde la necesidad de mover al rebaño por la sequía hasta las actividades de comercio y contrabando, desde las redes de parentesco que movilizan a personas que tienen parientes en la Península y fuera de ella usando diversos medios de transporte hasta la necesidad de estrechar vínculos con un mundo tradicional y rural que convive en menor o mayor grado con contactos interculturales en la Península o más allá. Por supuesto, está también la necesidad de ingresos económicos frente a una Península empobrecida (Perrin, 1997). En este contexto se cargan de sentido estos versos del poeta wayuu, Livio Suárez Urariyu, que aparecen en un momento del documental:

Los caminos de mi tierra
están tristes por tu partida.
Wayuu regresa pronto que tus
caminos te esperan para besar
tus cuarteados pies. (2007)

Shawantama'ana se convierte así no solo en un recorrido por la historia del Terminal que lleva ese nombre, sino que alude por extensión a la historia del pueblo wayuu. La película está enfocada en ellos, dándoles visibilidad y lugar para compensar la invisibilidad, el distanciamiento que los confina a lugares apartados, como si no hubiera lugar o existencia para ellos. Contra la corriente de algunos antropólogos contemporáneos que en algún momento han identificado a los Terminales, aeropuertos u hospitales como sitios de encuentros fugaces, no lugares o lugares que en sí no son antropológicos, los documentales de Ojeda invitan a reconsiderar con otros ojos las ciudades latinoamericanas, donde las dinámicas de circulación y habitación de los espacios por sujetos al margen de los discursos sociales dominantes pasa por una tensión entre el anonimato y la recuperación de una memoria colectiva. Esto también incide en la reconfiguración de los espacios para la comunidad.

Para la realización de este documental, Yanilú Ojeda contó con el apoyo de familias wayuus y de cineastas wayuus como Leiqui Uriana y David Hernández Palmar. Desde luego, su mirada sigue siendo una interpretación. Los Terminales y los viajes en transporte urbano o interurbano tienen prácticas repetitivas. Aviones, buses, parten sin cesar y repiten recorridos día tras día. Aunque Ojeda muestra que esa dinámica incesante de ida y vuelta se hace también presente en los camiones de los wayuu, el impacto no es el mismo. Aunque sea obvio, no está de más recordar que *Shawantama'ana* es una cooperativa, no una línea de transporte transnacional, y a través de ella se mueve un pueblo que en la Península Guajira intenta subsistir tanto a las condiciones climáticas adversas como a la presencia de la extracción del carbón tanto en Colombia como en Venezuela, del narcotráfico y los paramilitares. El recorrido es como la presencia rodante de una historia que se niega a desaparecer. "Wayuu regresa pronto que tus caminos te esperan", dice el poeta Livio Suárez. Si *Shawantama'ana* significa "lugar para estar de pie", al elegir la traducción "lugar de espera" Yanilú Ojeda no solo representa un recorrido de unos viajes de larga data sino que intenta dar un sentido al mapa de ese recorrido, hacer otra ciudad, otro territorio. La espera que sugiere la documentalista, la espera de Livio Suárez, es también la de la esperanza.

NOTAS

1 Yanilú Ojeda es una joven realizadora venezolana cuyas películas suelen girar en torno al mundo indígena, sobre todo el wayuu, aunque ha abordado también temáticas no indígenas. Participó en la realización de 32 reportajes y documentales del Noticiero Indígena (2004- 2006), para el canal del Estado venezolano Vive TV. Además de los documentales mencionados, ha dirigido junto con Leiqui Uriana y Xavier Larroque el documental *El Hospital* (2005), Mención especial del Jurado "Best Cinematography", en el Festival Presencia Autóctona de Montreal (2008), entre otros. Como realizadora y directora de fotografía ha recibido premios (*El terminal de pasajeros* ganó el Primer Premio al Mejor Documental de la Quincena del Largometraje Documental Venezolano, 2008). También ha realizado talleres de formación audiovisual dentro y fuera de Venezuela. Su película *Shawantama'ana*, participa del 3º Festival Internacional de Cine y formación en derechos humanos de las personas migrantes Cinemigrante, Buenos Aires, Argentina, octubre de 2012.

2 *Shawantama'ana* se estrenó en Maracaibo, Venezuela, el 22 de enero de 2012, en el marco del Festival Nacional de Cortometraje Manuel Trujillo Durán. En este festival se proyectan no solo cortos, sino algunos largos seleccionados para la ocasión. También se proyectó el 4 de agosto de 2012 en el Festival Presencia Autóctona de Montreal, Canadá (primera vez a nivel internacional) y fue proyectada el 12 de octubre de 2012 en el Festival de cine migrante en Buenos Aires, Argentina.

3 En el DRAE (<http://buscon.rae.es/>) leemos:

cholo, la.

1. adj. Am. Mestizo de sangre europea e indígena. U. t. c. s.

2. adj. Am. Dicho de un indio: Que adopta los usos occidentales.

4 Conversación con la cineasta, Maracaibo, Venezuela, 22 de octubre de 2011.

5 Entrevista realizada por Pablo Gamba para Vértigo. Ver en <http://www.guia.com.ve/noticias/?id=68026>.

6 Esta zona céntrica de Maracaibo debe verse como uno de los muchos lugares de concentración de los wayuu en la historia de sus migraciones desde mediados del siglo XIX hasta el presente: "En la década de 1850 comenzó la emigración de los wayuu desde la Península de la Guajira al Estado Zulia y otras regiones cercanas debido a una variedad de factores como la propagación de enfermedades humanas y animales, prolongadas sequías, hambrunas y el tráfico de indios esclavos que nutrió con su trabajo y con su vida el proceso de creación de la zona de haciendas ganaderas y de grandes plantaciones en el sur del Lago de Maracaibo" (Pérez, 2004:621-622).

7 Para las fechas y recorridos históricos de los wayuu en Maracaibo, sigo a Luis Pérez (2004, 607-630; 2005:136-137).

8 Su forma en cuadrícula viene de su herencia hispánica. Actualmente solo representa un 10% de una ciudad que se ha expandido en diferentes zonas al ritmo de la modernización y de la llegada de diversos grupos migratorios: "La mayoría de esta ocupación de territorio urbano ha sido espontánea, lo cual, independientemente de los múltiples orígenes de su población, ha producido tramas inicialmente irregulares, con el orden que permitió la premura de la necesidad, las cuales generalmente se transforman posteriormente en barrios más estructurados" (Balza, 2007:283).

9 El nombre de Venezuela es una traducción cultural que hicieron del mundo indígena, en sus viajes por esta zona occidental del país, los conquistadores europeos. Las casas sobre las aguas o palafitos, les hicieron evocar a una pequeña Venecia, de ahí Venezuela. Pero los nombres indígenas persisten, dialogan o se mezclan con los occidentales. Muchos de estos nombres geográficos son metáforas de una historia, de viajes y rutas.

10 Ver al respecto las puntuales reflexiones de Michel Perrin sobre el entramado transnacional de violencia, narcotráfico e ilegalidad en que los wayuu se hallan a veces inmersos, más allá de su control (1997:12-3).

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Arreaza, E. y García, Í. (2009). "Documentales venezolanos de temática indígena". Ponencia presentada en el *XXVIII Congress of the Latin American Studies Association*. Río de Janeiro, Brasil, 11-14 junio.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Balza, M. (2007). Epílogo: Una ciudad silenciosamentemulticultural. En W. Niño Araque (Curador), *Maracaibo cenital*. (pp. 282-283). Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Barthes, R. (1987). El susurro de la lengua. En *El susurro del lenguaje*. (pp. 99-102). Barcelona, España: Paidós.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. Vol. XVII, N°176-177, 837-844.
- Coronill, F. (2002). *El Estado mágico*. Caracas, Venezuela: Nueva Sociedad.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México DF, México: Grijalbo.
- ----- (2003). Noticias recientes sobre hibridación. *TRANS-Revista Transcultural de Música 7 - Artículo 2*.

Recuperado el 14/09/2011.

- Pérez, L. (2004). Los wayuu: tiempos, espacios y circunstancias. *Espacio Abierto*. Vol. 13 N°4, 607-630.
- ----- (2005). *Marakaaya: lugares y recorridos wayuu*. Maracaibo, Venezuela: Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia (inédito).
- Perrin, M. (1997). *Los practicantes del sueño: El chamanismo wayuu*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Suárez Urariyu, L. (2007). *Tejiendo sueños y palabras*. Barranquilla, Colombia: Casa Editorial Antillas.
- Vargas Llosa, M. ([1977] 1997). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Zacarías, F., Guillén, E. y Chourio, G. (2007). Maracaibo: de la noción de ciudad intermedia a espacio territorial de flujos continuos. En W. Niño Araque (Curador), *Maracaibo cenital*. (pp. 36-45). Caracas, Venezuela: Editorial Arte.

PELÍCULAS

- Colina, I. (productor) y Ojeda, Y. (directora). (2006). El terminal de pasajeros. Venezuela: Chamuriana Films.
- Ojeda, Y., Tsirosos, J. (productores) y Ojeda, Y. (directora). (2012). Shawantama'ana. Venezuela: Chamuriana Films.

Víctor Carreño

Licenciado en Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas. Doctor en Letras Hispánicas, Columbia University, Nueva Cork, Estados Unidos. Investigador y Profesor asociado de Historia de la estética contemporánea, Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, donde fue también Director del Centro de Investigación de las Artes. Sus libros, artículos académicos, ensayos literarios y reseñas han sido publicados en Venezuela, España y Estados Unidos. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre los imaginarios que giran en torno a actividades como los viajes, los cruces de fronteras, la migración, la diáspora, u otras afines, prestando atención a la diversidad de grupos étnicos y sociales que se mueven dentro o desde Venezuela.

Facultad Experimental de Arte, Universidad de Zulia
Ciudad Universitaria, Sector Grano de Oro, Módulo IV, Maracaibo, Venezuela

carreno.victor@gmail.com

DETRÁS DE LA ESCENA

TEATRO COLÓN. PUESTA EN VALOR Y ACTUALIZACIÓN TECNOLÓGICA

Mario Sabugo (Dirección general), Rita Molinos (Dirección editorial), Gustavo Brandariz (Dirección Científica), Valeria Hasse (Dirección de diseño) y otros autores. (2012). Buenos Aires, Argentina: GCBA-FADU (UBA). 296 páginas.

En 2011, luego de varios años de trabajos de reformas y restauración, se reabrieron las puertas del Teatro Colón de Buenos Aires. Este libro presenta ese controvertido proceso de rehabilitación. Un innovador diseño editorial y gráfico logra poner en primer plano ese teatro magnífico sin soslayar las incertidumbres de los procesos de valorización y actualización tecnológica.

El volumen se organiza en ocho secciones. Luego de las presentaciones institucionales y del panorama urbanístico e histórico del teatro, se despliega el apartado de los Planos –con el redibujo completo del edificio– el Plan de Obras (pp. 77-130), los Aspectos específicos de la restauración conservativa (pp. 152-190), los Textiles (pp.195-216), la Actualización tecnológica (pp.234-275, que presenta la renovación de las instalaciones) y las consideraciones de la Dirección de obra (pp. 277-290), que se acompañan con galerías fotográficas.

Así planteado, el formato propuesto, logra articular los tres habituales registros que presentan las obras de rehabilitación. En efecto, el libro es, al mismo tiempo, un documento “institucional”, un informe para especialistas y un material para arquitectos y artistas.

Por un lado, el diseño reformula profundamente las lógicas de los *coffee table books*, esos productos editoriales de gran formato, con fotos perfectamente impresas sobre papel satinado que, financiados por organismos públicos, presentan

ciudades, monumentos o edificios con fotos “de postal” dispuestas para suscitar comentarios admirativos. En este caso, las imágenes no solo impresionan al lector con la magnificencia del edificio pues dan cuenta también, muy dramáticamente, de las alternativas que atraviesan los procesos de rehabilitación. En ese sentido, y a diferencia de los gráficos y las fotos de baja calidad que caracterizan los informes técnicos, las imágenes de los operarios o de las tareas de la puesta en valor, ocupan un lugar destacado. En tercer lugar, al igual que los libros de arte o arquitectura, las plantas y los cortes del edificio cuidadosamente redibujados, constatan que representar gráficamente una obra ilumina cosas que habitualmente no se ven.

Una de las imágenes más increíbles del libro es una foto de gran tamaño en la que la sala cubierta por andamios, a la manera de una bellísima composición abstracta, restituye la sensación de angustia que deben haber tenido los funcionarios cuando la vieron sin butacas, sin telón y sin luces. En ese sentido, el antes y el después de las pinturas y los frescos, el “descenso” de la gran araña para su reparación, las butacas sin tapizado van registrando, de un modo implacable, la fragilidad y la incertidumbre. Y, si bien el lenguaje de los textos es neutro pues los expertos siempre se refugian en sus certezas, la narración fotográfica documenta lo que no se dice y habla del miedo y de la falta de certidumbres que atraviesan los largos tiempos de construcción y reconstrucción. En ese contexto, la puesta en valor del teatro, con sus brillos y magnificencia, se visualiza como el resultado de un zigzagueante proceso.

No es difícil suponer que el inteligente equipo editorial –que apenas se consigna en tipografía mínima al pie de la segunda página– pasó mucho tiempo entre andamios y bambalinas para poder imaginar y diseñar esta red de sugestivos recorridos que logran el doble objetivo de dar a conocer ese increíble teatro y de restituir las

tensiones que atraviesan las alternativas de la rehabilitación y restauración.

Finalmente, *Teatro Colón: Puesta en valor y actualización tecnológica*, nos informa acerca de lo que sucede detrás de la escena: una perspectiva más que apropiada para dar cuenta de un teatro de ópera.

Alicia Novick

MODERNIZACIÓN, DESARROLLO Y EMERGENCIA SOCIAL

CIUDAD Y VIVIENDA EN AMÉRICA LATINA 1930-1960

Carlos Sambricio (Ed.). (2012). Madrid, España: Lampreave. 488 páginas.

Con una excelente calidad de diagramación y en sus reproducciones visuales se presenta esta compilación que indaga en temas de historias de ciudades, urbanismo y vivienda revisando aspectos vinculados a la modernización, el desarrollo y la emergencia social en Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Venezuela. Su interés radica en que abarca un lapso temporal en el cual se pusieron en práctica una amplia gama de operatorias en el marco de inestables circunstancias políticas. La diversidad de enfoques, supuestos y variables que se estudian en los distintos artículos genera un interesante aporte a estas cuestiones consideradas, hoy, en franca revisión historiográfica. Los autores pertenecen a una generación de investigadores que posee elevada formación académica y trayectorias reconocidas por sus novedosas hipótesis en este campo de conocimientos.

El texto se inicia con la introducción y un artículo de su editor donde se destaca la potencialidad del tema en América Latina, dando cuenta y relacionando nuevas ideas, déficit de vivienda social y obras realizadas en los distintos contextos; luego se divide en siete segmentos en función de los países considerados, cada uno con dos artículos.

Argentina se presenta a través de problemáticas de la ciudad de Buenos Aires; primero A. Novick estudia el tránsito "del urbanismo a la planificación", revisando el entramado que conforman los distintos actores sociales, ideas y acciones, en función de una amplia revisión bibliográfica. En el otro, R. Abov analiza las políticas de gobierno para la vivienda

social en dicha ciudad, en función de propuestas alternativas y modelos familiares que emergieron en el período.

Para Brasil, R. S. de Faria y A. C. Carpintero propician "una nueva entrada interpretativa" al debate sobre Brasilia, en función de antecedentes conceptuales y urbanísticos, e implicancias sociales del "Plano Piloto", dando cuenta de distintas problemáticas hasta el presente. En el otro, N. Bonduki estudia la implementación de políticas para la vivienda popular en el marco de la "vanguardia de la arquitectura moderna de Brasil", comparando cualitativa y cuantitativamente obras realizadas en distintos ámbitos del país.

El tercero, Chile, F. Perez Oyarzún y J. Rosas Vera vinculan gestiones de gobierno con transformaciones urbanas en Santiago a través de aspectos espaciales y de diagramación de la manzana, calles, barrios y conjuntos urbanos, repensando desde qué esquemas fueron concebidos. En el siguiente artículo, R. Hidalgo Dattwyler observa, en distintas regiones del país, propuestas de conjuntos habitacionales y planificación urbana, y la implementación de leyes nacionales.

Sobre Colombia, C. E. Fernández Rodríguez expone la implementación del urbanismo moderno en las ciudades de Bogotá y Medellín, y la construcción de conjuntos de vivienda en distintos periodos de gobierno, relacionando estrategias y reglamentaciones. En el siguiente, C. Niño Murcia propone la revisión del "paradigma moderno" a través del estudio de distintas escalas de vivienda social y también, para sectores medios de la población, considerando algunas de las condiciones formales, funcionales y materiales de las obras realizadas.

A Cuba, R. Segre, ingresa por La Habana: "del brillo académico a la opaca modernidad", dando cuenta de su singularidad significativa, rasgos de centralidad y crecimiento, en función de un marco ideológico y cultural, y de la gestación una nueva construcción social volcada a resignificar el espacio público. En el siguiente artículo, M. V. Zardoya analiza la problemática habitacional del país, las características de distintos barrios obreros remontándose hasta 1910, el rol de profesionales, distintas leyes y la generación puesta en práctica de nuevas ideas.

La ciudad de México ocupa el siguiente segmento. E. Ayala Alonso reflexiona sobre su modernización a través del estudio de planes e intervenciones

realizadas, revisando la introducción de las ideas de La Carta de Atenas en función de los grandes equipamientos que se incorporaron. En el siguiente texto, E. X. de Anda Alanís se concentra en la temática de la vivienda social, estudiando además la iniciativa privada, las propuestas de distintos arquitectos y el concepto de la vivienda multifamiliar, conjuntos concentrados y de desarrollo horizontal, formulando la valoración proyectual de los mismos.

Para concluir, sobre Venezuela, A. J. Arellano Cárdenas se aboca a la "construcción de la Caracas moderna", planteando la profunda transformación de la estructuración colonial en función del crecimiento explosivo, analizando planes y su concreción, el impacto de ciertas piezas urbanas y los barrios periféricos. Y en el último artículo, M. A. López Villa enfoca al tema de la vivienda obrera en distintas regiones del país, ejemplificando con distintas urbanizaciones, haciendo especial hincapié en la labor del arquitecto Carlos R. Villanueva.

Puede considerarse, entonces, que el propósito que se hace explícito en su presentación de formular una lectura crítica sobre el problema, se cumple. Pero además, este trabajo brinda la posibilidad de comparar los fenómenos estudiados y asimismo, poder apreciar cómo se formula en los distintos países la construcción del conocimiento histórico sobre estos objetos de estudio.

Marta Mirás

UN MANOJO DE CREENCIAS

REVELACIONES. Obras, teorías, sitios y personajes de la arquitectura y la ciudad: artículos en la revista Summa+ 1993-2010.

Mario Sabugo. (2012). Con colaboraciones de Horacio Caride Bartrons, Rafael E. J. Iglesia, Rita Molinos, Jorge Ramos y Maximiliano Salomón. Buenos Aires, Argentina: Editorial Nobuko. 442 páginas.

En principio y solo considerándola como evento editorial, esta recopilación es ya de por sí valiosa por el carácter específico y especial que sigue teniendo el libro como objeto (mal que les pese a los "apocalípticos") en contraste con una larga serie de notas que –por más unidas que estén por la fuerza cohesionante de un mismo autor, una misma sección, una misma publicación e, incluso, la fidelidad del lector– las condiciones materiales que impone el formato, el paso del tiempo y tantas otras cuestiones impulsan a la dispersión.

Pero, además, percibimos un valor adicional en el hecho de poder disfrutar de la lectura –o relectura– de estas más de 100 notas reunidas. Del mismo modo que esos retratos realizados con la técnica del mosaico digital (que, en una visión próxima, exhiben decenas, centenares de imágenes más o menos autónomas pero que, al alejarnos, nos muestran una imagen integrada de escala superior –aunque no necesariamente de jerarquía superior–), al finalizar la lectura de *Revelaciones* y tomar cierta distancia del volumen en tanto objeto, este nos ofrece una nueva –tal vez última, mas no en sentido conclusivo– revelación: una especie de teoría de la ciudad, de la arquitectura, del diseño y, en general, de la cultura urbana que el propio autor, en la introducción, menciona como una "doctrina involuntaria" o una "estructura a posteriori". Lamentamos disentir en parte. Ni totalmente "involuntaria" ni totalmente "a posteriori". Vemos este libro, en cambio, como una pieza coherente y perfectamente encajada dentro de una línea de trabajo de décadas y de monolítica (aunque, reconocemos, no muy convencional) consistencia, orientada al desarrollo no exactamente de una teoría –en tanto ámbito de límites duros e insalvables– sino, más bien, de un foco de pensamiento referencial para la ciudad y su cultura. Un foco que alumbró campos de límites intencionalmente permeables, difusos y móviles.

Sucede que Sabugo no es, ni ha sido nunca, afecto a los enunciados teóricos aparatosos y apriorísticos –tan frecuentes en los círculos académicos– tendientes a fijar derroteros

inevitables por los que deberán luego discurrir los discursos, las observaciones y las investigaciones. De hecho, el único enunciado que acude a nuestra memoria calificable, sin demasiado rigor, como explícitamente teórico, es la *Declaración de San Juan y Boedo*, una creación colectiva de 1983 (en la que quien esto escribe también intervino), un enunciado muy general y somero, más orientativo que prescriptivo.

En cambio, Sabugo parece moverse con comodidad en espacios conceptuales abiertos, con capacidad de mutar a lo largo de su propio desarrollo, de aseverar, pero también de criticar y de autocriticarse, de contradecirse y de superarse en ese mismo proceso. Procedimientos dialógicos, los llama Richard Sennett (*"Creo que los procedimientos dialógicos no son como teorías, son como manojos de creencias"*) (¿Libro de Sennett del que proviene la cita? Ponerlo en nota al pie). Imaginamos que esta última palabra, creencia, puede resultar más agradable que "teoría" a oídos de nuestro autor.

Sin embargo, no se trata solo de una apertura de los procedimientos sino, también, del ámbito mismo de los objetos sobre los que el autor posa su mirada crítica o celebradora. Porque los intereses, la curiosidad y los conocimientos de Sabugo no solo son vastos sino que, además, son abiertos, lo que le permite moverse con admirable soltura entre Herodoto y Luis Sandrini, Horkheimer y los *flippers*, Pamuk y Tim Burton, Borges y Santoro, Bachelard y las chicas de Divito, Spinetta, Hegel, Le Corbusier y la ducha del bidet, tornando eruditas cuestiones que los eruditos presumen banales y embarrando las patas de cuestiones que los eruditos presumen habitantes perennes e inmaculados de las altas esferas del saber. Y, fundamentalmente, desafiando el modelo de cultura estratificada jerárquicamente que, aun habiendo soportando décadas de nutridísimo fuego crítico, demora en innumerables trincheras del ámbito académico su repliegue definitivo.

Sergio A. Zicovich Wilson

LO SUBYACENTE Y LO EMERGENTE

PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO ARGENTINO. MEMORIA DEL BICENTENARIO (1810-2010). TOMO I

Alberto Petrina y Ramón Gutiérrez (Dirs.). (2011). Buenos Aires, Argentina: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. 360 páginas.

Con las presentaciones de rigor, para una publicación oficial, de la Presidente de la Nación y del Secretario del Cultura, el volumen se inicia con una primera sección de "Textos Generales" a cargo de los Directores Académicos, los arquitectos Ramón Gutiérrez y Alberto Petrina, y de quienes tuvieron a su cargo efectuar un enlace con el patrimonio subyacente al período seleccionado, tanto lo prehispánico con la Dra. Myriam Noemí Tarragó como lo colonial con el Arq. Alberto Nicolini.

En la segunda sección, de mayor especificidad, con el título de "Textos Temáticos", diversos autores rinden cuenta del patrimonio que emergió en las décadas comprendidas en 1810 y 1880. Se detallan los progresivos quiebres con el urbanismo colonial, con hitos tales como la arquitectura "rivadaviana" en la ciudad de Buenos Aires y las diferentes propuestas regionales en Federación, el Noroeste, Córdoba, Cuyo y el Litoral. Se rinde cuenta de cómo emerge una arquitectura, fruto de un nuevo perfil de arquitectos que se manifestó con los academicismos en la obra pública y el desarrollo de una nueva concepción en la casa criolla.

La tercera sección, presentada por el Coordinador General de la obra, Arq. Sergio López Martínez, es el verdadero corpus de la obra: un detallado "Inventario" de las arquitecturas construidas en el período, catalogadas en tres grupos: lo referido al *Culto*, a la *Administración* y la *Vivienda*. Mediante una minuciosa y abundante documentación fotográfica, se presenta cada uno los casos seleccionados.

En la categoría *Culto* se presentan más de cien casos, diferenciados entre otros, en diecisiete catedrales, sesenta y nueve iglesias y dieciocho capillas. Con preeminencia de aquellas que pertenecen al culto católico romano, también abarca protestantes, anglicanas, evangélicas, presbiterianas escocesas y reformistas danesas.

La categoría *Administración*, de alta heterogeneidad, comprende: edificios de gobierno a nivel nacional, como el antiguo reciento del

Congreso Nacional, provincial y municipal; edificios de educación, con escuelas, colegios, universidades, institutos y academias; edificios bancarios y financieros, que incluyen desde la antigua Aduana, Bancos, la Bolsa de Comercio y la Casa de Moneda de la Nación, etc. Con relación al transporte y servicios, se reseñan, entre otros, pulperías, postas, almacenes y estaciones de ferrocarril. Se incluyen edificios de la industria, como molinos; edificios de cultura y recreación donde se exhiben logias y teatros y finalmente obras como el paseo General Navarro de la Provincia de Catamarca con relación al paisajismo.

La categoría *Vivienda* se divide en tres dimensiones: urbana, suburbana y rural, de las cuales algunas, por su trascendencia, en la actualidad son museos o instituciones culturales. Un centenar de casos que abarcan unas treinta y cinco casas, treinta y dos estancias, dos palacios, una hacienda, trece quintas, tres chacras y tres fincas. Los ejemplos más representativos se complementan con casas de estilo italianizante y estancias bonaerenses.

En esta reseña se hizo referencia a magnitudes porque la cantidad de casos en cada una de las categorías del "Inventario" no es un dato ilustrativo. El conjunto relevado de bienes, que representa el mayor corpus documental abordado hasta la fecha, es indicativo de la concepción patrimonial que presenta la obra: una visión holística que no se limita a los casos excepcionales o paradigmáticos, que siempre gozaron de gran reconocimiento, sino que avanza sobre bienes que no son necesariamente prestigiosos pero portadores de mensajes sustanciales para la construcción de nuestra identidad y en otros casos sobre temáticas que tradicionalmente no se abordaban. Por este motivo, también se trata de un catálogo que sirve de sustento a la política patrimonial de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos.

Rodolfo Giunta

LUXOR EN BUENOS AIRES

OBELISCO. ÍCONO DE BUENOS AIRES.

Dirección editorial: Eduardo Zemborain.

Investigación y textos: Gustavo Brandariz. (2011). San Isidro, Argentina: My Special Book. 139 páginas.

El libro presenta una historia integral del Obelisco de Buenos Aires en clave caleidoscopio, a partir de una exhaustiva investigación sobre fuentes tanto de carácter documental –trabajando en archivos municipales y del diseñador del monumento– como periodísticas, testimoniales y de investigadores precedentes. Se comienza por reseñar brevemente los obeliscos históricos desde el antiguo Egipto hasta Washington, pasando por Roma y París, reflexionando sobre sus diversos simbolismos, materialidades y forzados desplazamientos. Aquí surge una primera desemejanza con nuestro ícono urbano que, como dijo Mario Sabugo, "no es robado, es hueco y de hormigón", impugnando su condición de monolito.

La figura de su diseñador, el arquitecto tucumano Alberto Prebisch, es presentada con todos sus méritos, encuadrándola en el proyecto de la modernidad estética, de la cual se destacó como uno de sus pioneros en Argentina, aunque en el caso del Obelisco no deja de percibirse una fuerte tensión entre historicismo y purismo abstracto.

Avanzando en el texto, Gustavo Brandariz (GB) registra con datos e imágenes de época todo el proceso de ideación primaria, elección del sitio, proyecto y construcción de la pieza, incluyendo las polémicas que acompañaron a esta empresa, críticas que estuvieron a cargo de técnicos, políticos e intelectuales destacados del momento, no exentas de adjetivaciones burlescas y enojosas. Esta imagen identificadora de Buenos Aires, forma simple, matricial, signo puro –casi vacío–, formalización racionalista implantada en un momento en que los países y las ciudades solían monumentalizarse con señoras semivestidas, fue juzgado en aquellos días como monumento "inútil". Resistencias y discusiones de las que GB da cuenta con una minuciosa documentación gráfica y escrita. También se reiteran en el libro ciertas coincidencias con la carga simbólica urbana de la Tour Eiffel de París. Recordemos, a propósito, el manifiesto de 1887 que escritores, arquitectos, escultores y pintores "en nombre del arte y de la historia francesa" publicaron protestando "contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Tour Eiffel" (Charles Garnier y Guy de Maupassant, entre otros firmantes).

Esta visión prismática que nos propone GB incursiona en su condición de monumento multi-conmemorativo, de objeto arquitectónico, de hito urbano, de símbolo, de objeto literario, de punto de encuentro de multitudes; en suma, de *landmark* porteño. *Landmark* en torno al cual, desde acróbatas a dictadores, de eclesiásticos a hinchas de fútbol, de ambientalistas a artistas plásticos, de luchadores sociales a diversidades sexuales, han logrado visibilizarse con diversos propósitos.

El libro –en formato “obelisco” y profusamente ilustrado– se cierra con un capítulo a cargo de su director editorial, Eduardo Zemborain, donde cuenta con todo detalle su aventura de subirlo por el interior hasta la cúspide (este reseñador confiesa haberlo escalado en forma subrepticia, por la escalera marinera, solo hasta los ocho metros de la primera plataforma).

Jorge Ramos de Dios

MODERNIDADES INCOMPLETAS: UNA CLAVE DE LECTURA

MODERNIDADES DE PROVINCIA. ESTADO Y ARQUITECTURA EN LA CIUDAD DE SANTA FE. 1935-1943

Luis Müller. (2011). Santa Fe, Argentina: UNL. 246 páginas.

¿Cómo analizar los modernismos arquitectónicos cuando hay certezas de que en efecto se producen, pero sus condiciones de posibilidad no alcanzan todos los parámetros requeridos por los estudios culturales y la historiografía de la arquitectura y la ciudad? Pues en *Modernidades de Provincia*, Luis Müller parece haber encontrado una clave justa, que permite reconocerlos y profundizar dentro de esos procesos que emergen de “una modernización hecha de jirones, incompleta y desapareja”, a partir del caso de las transformaciones de la ciudad de Santa Fe entre 1935 y 1943.

El autor toma cierta distancia de una aplicación automática del ya asentado concepto de “modernidad periférica”, acuñado por Beatriz Sarlo para mostrar los modos en que los intelectuales experimentaron los sentimientos encontrados que les provocaron las transformaciones urbanas ocurridas en Buenos Aires en la década anterior. En cambio, Müller se concentra en la relación entre el Estado –o más bien, los Estados municipal, provincial y nacional– y la arquitectura pública realizada como política de acción tendiente a cubrir

necesidades concretas, asegurando a su vez un alto grado de visibilidad. La búsqueda de una expresión homogénea, despojada de ornamento, pero contundente en la presencia volumétrica, el dominio del revoque blanco y el control de la condición monumental –más expuesta en las piezas que ostentan la verticalidad en la composición– se encontraba ya en la base de los proyectos, edificios e intervenciones urbanas del período. Pero lo que se verifica aquí es que se trató de un resultado no previsto, de una “imagen por imposición” cuyo impacto fue tan efectivo que superó los preconceptos de la tradición conservadora que lideraba los gobiernos surgidos por fraude, quienes la adoptaron finalmente como propia. Por ello la gobernación de Manuel de Iriondo no dudó en capitalizar la puntual y exitosa intervención de la administración inmediatamente anterior, de filiación demócrata progresista y liberal, lograda a través de dos piezas emblemáticas: las escuelas Cristóbal Colón y Vicente López y Planes. Sus autores, los jóvenes recién graduados Carlos Navratil y Salvador Bertuzzi, fueron incorporados a las oficinas de obras públicas junto a otros colegas de similar entrenamiento y edad, por un Estado que apostaba a formar cuerpos técnicos que garantizaran una “imagen de racionalidad y eficiencia fuertemente asociada a la arquitectura moderna” como instrumento para dar visibilidad y comunicación a sus políticas.

En el apartado titulado “Claves de representación: la Arquitectura del Estado y el estado de la Arquitectura”, el texto alcanza un punto de condensación de las principales ideas, pues la operación de transformación urbana se coloca en perspectiva con fenómenos comparables en ciudades de América Latina y Europa. Es aquí donde la riqueza del estudio adquiere mayor tensión, especialmente al alinearse con aquellos procesos simultáneos, enroscados también con las acciones y la búsqueda de una obra pública cuyas claves de representación, como señala Müller, se encuentran en una arquitectura moderna con matices diversos –en el caso de Santa Fe mirando a Holanda o a Alemania–, ligadas entre sí con las producciones de Nicolás Juárez Cáceres (más corbusierana) en Córdoba, o a la de los hermanos Manuel y Arturo Civit en Mendoza. En definitiva, la cuestión del carácter moderno de la arquitectura pública del Estado en estos largos años 30, “se asume concretamente como representación de progreso, categoría a la cual ningún gobernante estaría dispuesto a renunciar”.

Sostenido por un aparato crítico historiográfico, que contempla la renovación de los estudios en

los distintos campos analizados –historia política, del arte, de la cultura, y de la arquitectura y la ciudad– el texto es producto del desarrollo de una tesis para la Maestría en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Litoral defendida en 2006. Se trata de un estudio de caso indispensable a la hora de poner en relación situaciones comparables en procesos del mismo período no solo en el país, sino también a nivel regional. La noción de “modernidad de provincia”, inquietante y apropiada a la vez, atraviesa un relato claro, ordenado, que va envolviendo en un paulatino in crescendo los distintos temas y problemas que se han tenido en cuenta para estudiar un fenómeno que sin dudas constituye un “modernismo”, es decir, una toma de posición frente al desarrollo de un proceso de modernización que debe integrarse necesariamente en una dimensión urbano-territorial más extensiva. El libro, destinado principalmente a la circulación académica, se inicia con el intenso prólogo de Adrián Gorelik –quien fue el director de la tesis cuya reescritura presenta– que predispone de una manera estimulante a la lectura del texto, imprescindible para aquellos que recorran casos similares en cualquier latitud.

Claudia Schmidt

UNA “BRASILIDAD” RECONSIDERADA

ARQUITETURAS APÓS 1950.

Maria Alice Junqueira Bastos y Ruth Verde Zein. (2010). San Pablo, Brasil: Perspectiva. 429 páginas.

El texto viene precedido por una “Interpretação Dialética para um Continente de Arquitetura”, redactada por el crítico catalán Josep Maria Montaner, que lo caracteriza con precisión como una nueva mirada orientada a superar el tópicos de una pretendida edad de oro de la arquitectura brasileña contemporánea.

La estructura del trabajo se funda en secciones cronológicamente equivalentes a décadas quebradas. “Continuidade” (1945-1955) se dedica a subrayar la arquitectura, las publicaciones y el ambiente artístico de San Pablo, con frecuencia asimilado con la noción de “brutalismo”, en un contrapunto con la sede de la mencionada edad de oro, que no es otra que la escuela carioca. “Diálogos” (1955-1965) sopesa la influencia del concurso de planeamiento urbano de Brasilia y su arquitectura institucional, mientras que presenta las primeras exploraciones orientadas a lo vernacular. “Pós-Brasilia” (1965-1975) explora las tendencias posmodernistas y contextualistas. “Crise e Renovação” (1975-1985) abarca las líneas divergentes que van desde la arquitectura para grandes empresas hasta otras experiencias diametralmente opuestas bien representadas por el Sesc Pompeia de Lina Bo Bardi, derivado de la reconversión de una fábrica en centro cultural barrial. “Novos Rumos” (1985-1995) transita por los concursos, la habitación popular, la participación, el reciclaje patrimonial. Todo esto mientras que por su parte Oscar Niemeyer no cesa en su actividad, asunto relevante para las autoras, que hacen énfasis en las biografías y contrastan la longevidad de este maestro con -por ejemplo- la más corta vida de Affonso Reidy. Por fin, “Contemporaneidade” (1995-2000) funciona a manera de conclusión general en la que se sugieren los lineamientos de revisión crítica que merecerían las narrativas específicas de la arquitectura brasileña.

El conjunto se beneficia con una amplia bibliografía, un cuidadoso registro de los créditos de las imágenes y un oportuno índice onomástico. Es muy considerable la amplitud de las obras tratadas y de sus debidas referencias, sean acerca de sus localizaciones, las tipologías involucradas o bien de sus correlatos discursivos en teorizaciones y publicaciones específicas.

Vinculado a las investigaciones de doctorado de ambas autoras, de amplia y reconocida trayectoria académica, y por lo demás arquitectas y paulistas, el libro reconoce confrontar conscientemente con las proposiciones del historiador francés Yves Bruand, en su archicitada *Arquitetura Contemporânea en Brasil*, aparecido en 1981 también por medio de la casa editorial Perspectiva, que al referirse a la primera mitad del XX, daba por esencial y definitiva la escuela carioca que nace en los años 1930 bajo el patriarcado de Niemeyer, de la cual la producción ulterior no sería mucho más que un conjunto de meros comentarios y desdoblamientos.

Intentando, tal vez con excesiva cautela, eximirse de los riesgos del aislamiento y hasta del chauvinismo, Junqueira y Verde postulan que "nesta época, talvez mais que em outras anteriores, o espírito do tempo ou uma identidade universal parece suplantar abordagens de cunho regional", si bien reconocen la paradoja de sostener a la vez los valores del multiculturalismo. Al fin y al cabo, aquí regresa la antigua noción romántica del *Zeitgeist* o *Genius seculi*, opuesta a las determinaciones del lugar simbolizadas por *Genius loci*; viniendo a disipar la hipotética categoría de una cierta "brasilidad" de la arquitectura. Naturalmente, entonces, *Arquiteturas após 1950* tiende a distanciarse de las consignas latinoamericanistas e identitarias características de los primeros Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), celebrados desde mediados de los años 80. A este respecto, si la historia es inevitablemente el resultado de una continua reescritura, siempre conviene preguntar si esa constante trasmutación deriva de que sencillamente se introduzcan nuevas evidencias o bien del cambio en las intenciones, que son las que conducen a encontrar las evidencias que necesitan.

Hace ya tiempo que Oswald de Andrade hizo su maravillosa y aún vigente proposición "antropofágica", según la cual la cultura brasileña debía imitar a sus ancestros nativos, procediendo a deglutir a Europa, para mejor digerirla y alimentarse de ella, al margen de todo sometimiento. El libro de Junqueira y Verde permite sospechar que, curiosamente, esa fagocitación que los brasileños en general han practicado de manera tan eficaz con la cultura mundial, ya no se logra cumplir con tanta soltura a la hora de devorar a sus propios ídolos.

Mario Sabugo

MÁS FUENTES ICONOGRÁFICAS PARA LA HISTORIA ARGENTINA

LA ARGENTINA A FINES DEL SIGLO XIX. FOTOGRAFÍAS DE SAMUEL Y ARTURO BOOTE. 1880-1900.

Dirección editorial: José X. Martini. Curaduría fotográfica: Luis Priamo. Textos: Roy Hora, Leandro Losada, Abel Alexander y Luis Priamo. Versión en inglés: Ian Barnett. (2012). Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Antorcha. 164 páginas.

La colección de once títulos sobre el pasado fotográfico argentino que la Fundación Antorchas editó desde 1987 hasta el 2005 tuvo feliz continuidad a partir del 2007 gracias a Ediciones de la Antorcha, que se formó con el apoyo del editor original, quien le transfirió sus derechos. En este tomo sobre los hermanos Boote, el tercero de la nueva etapa, se mantiene el propósito de investigación y divulgación, rescatando archivos de imágenes pesquiasadas en numerosas colecciones privadas y de instituciones, brindando un tipo de fuente no suficientemente explorada en su capacidad de profundizar los relatos del pasado.

Los hermanos Boote fueron los mayores editores de álbumes fotográficos argentinos del siglo XIX, con paisajes, tipos y costumbres, así como de temas encargados por empresas y organismos públicos. Eran hijos de ingleses de clase media, nacidos en la Argentina, en la época de Rosas el mayor, Samuel, que empezó a fotografiar hacia 1870 para la casa Witcomb. En la década siguiente su hermano Arturo, que era diecisiete años menor, siguió su huella. Ambos publicaron y vendieron fotografías por separado hasta que en 1900 abandonaron esa actividad para volver a sus campos del sur de la provincia de Buenos Aires, ya que la producción agropecuaria era el otro oficio de su familia, así como una conspicua fuente temática para sus imágenes durante tres décadas.

La selección publicada se divide en tres capítulos: "Ciudad de Buenos Aires", "Provincia de Buenos Aires" y "Otras provincias". La lectura de las imágenes es introducida por el texto de Hora y Losada, "Clases altas y clases medias en una sociedad en transformación", y por un estudio biográfico de Alexander y Priamo de los hermanos Boote como fotógrafos y empresarios. Ellos redactaron para cada una de las 130 imágenes seleccionadas un epígrafe que complementa el título y las informaciones que no todos los originales traían. La autoría de cada

fotografía también requirió investigación, porque no siempre era la que figuraba en copias y negativos ya que, en esa época, el que compraba el negativo solía figurar como titular de la foto.

De la albúmina fotográfica emerge un relato visual de un realismo fiel –desencantado para la mirada actual– donde los protagonistas están inmersos y fundidos en su contingencia concreta, en contraste con el discurso heroico, en bronce y sobre altos pedestales, que la historia oficial está construyendo en esa época. Las clases medias no están aún muy visibles en estos repertorios destinados a la difusión, aunque en privado eran clientes asiduos de los estudios fotográficos. Detrás de sus cámaras y de los mostradores de sus tiendas de artículos fotográficos, los Boote son ellos mismos representantes genuinos de una clase media dinámica, creativa y en ascenso social, tal como lo describe la investigación biográfica de Alexander y Priamo. Avanzando el siglo XX, la clase media se hará dueña del espacio urbano porteño, pero en estas imágenes de fines del XIX lo que predomina es el crudo contraste entre el paisaje de las elites recientemente enriquecidas y el remanente de la Argentina criolla. Las grandes novedades arquitectónicas de Buenos Aires, La Plata y Mar del Plata se recortan sobre un horizonte pampeano casi virgen. La transformación agropecuaria de esa gran pradera bonaerense y la de las provincias del interior son transitadas elocuentemente en el segundo y tercer capítulo. En hipódromos, ferrocarriles, obras públicas, establecimientos rurales y palacios, los Boote buscan los íconos de la Argentina moderna. Pero otros protagonistas también están presentes: los gauchos pobres en sus carretas y ranchos, o en las faenas rurales, ferroviarias y portuarias, o como fantasmas del pasado en calles de las nacientes ciudades. Atrapados por el ojo de la cámara, al que miran fijamente como interpelándonos, desfilan los anónimos grupos de escolares, soldados, policías e indígenas, casi siempre tiesos y en pose pero con toda la inagotable verdad de la imagen fotográfica.

Alberto Boselli

FRAGMENTACIÓN, PARCIALIDAD Y ENCUENTRO DE SABERES EN LA OBRA TEÓRICA ACTUAL

LA ARQUITECTURA CÓMPLICE. TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA EN LA CONTEMPORANEIDAD

Carlos Giménez, Marta Mirás y Julio Valentino. (2011). Buenos Aires, Argentina: Nobuko. 429 páginas.

Desde su título, compuesto por un fragmento de una frase de Peter Eisenman “...una arquitectura cómplice de la disciplina que alberga” –en relación a la analogía entre la construcción biológica y la arquitectura–, los autores enuncian al inicio de la obra la necesidad de definir, en el marco del pensamiento contemporáneo, el sentido actual de la teoría de la arquitectura. Si se analiza, a lo largo del tiempo, el papel fundamental que ha cumplido la teoría para la reflexión crítica sobre el pensar y el hacer de la disciplina, se ve que mediante normas, métodos e instrumentos operativos se explicaba y garantizaba el valor propio de la obra arquitectónica. A partir del siglo XX, según Giménez, Mirás y Valentino, ya no se observa en la teoría de la arquitectura la coherencia, integración o síntesis que poseía en el pasado e incluso se ha puesto en cuestionamiento su rol dentro del sistema proyectual. Ello ha provocado que los arquitectos se vieran en la necesidad de teorizar sobre la propia producción a fin de justificar sus prácticas y así evitar la crítica ante la real o aparente arbitrariedad en las decisiones tomadas al momento de concebir sus obras.

A partir de una selección de memorias descriptivas de proyectos y de publicaciones en formato de antología, o sea fragmentos de libros, artículos o manifiestos de distintos autores –no necesariamente de la misma disciplina– y con un especial sentido académico, se analiza este corpus documental destacando el carácter heterogéneo, parcial y funcional de los escritos, los que responden a cada situación particular. Y sin negar la propia especificidad del campo del saber queda en evidencia que la teoría y la práctica de la arquitectura se nutren hoy en día del pensamiento de otras disciplinas como la filosofía, la biología, el psicoanálisis, etc. Por lo tanto, y siguiendo la línea argumentativa de los autores, ya no se presentan marcos estables ni sistemas generalizables sino posiciones arquitectónicas diversificadas. Han entrado en crisis los grandes relatos para dar paso a las explicaciones segmentadas.

La fragmentación, la parcialidad y el encuentro de saberes impregnan la producción teórica

actual, que no conforma una única, sólida y homogénea estructura. Como observan los autores, el problema es complejo y merece ser explorado para construir un punto de partida. Es con esa intención que han elaborado la presente publicación.

Carlos Giménez, Marta Mirás y Julio Valentino son arquitectos, investigadores del Instituto de Arte Americano, con una larga e importante trayectoria sobre la temática desde la cátedra de Teoría de la Arquitectura, perteneciente a la carrera de Arquitectura de la FADU-UBA, de la que son profesores. Este espacio les ha brindado un lugar adecuado para reflexionar sobre el concepto mismo de la propia disciplina y de los procesos proyectuales y les ha mostrado la necesidad de encarar un texto que reflejara sus ideas, sus inquietudes y las posibles respuestas, algunas provisionales, que exponen en la publicación.

La obra se organiza en ocho capítulos con dos anexos y un apartado con la bibliografía consultada. Se debe destacar el amplio repertorio de libros y revistas citados –con sus respectivos comentarios– que ayudan a ubicar el marco referencial recorrido, sobre todo si no se ha tenido la posibilidad de acceder al material original por ser publicaciones muy específicas o no haber sido traducidas al español. Esto permite que el texto sea claro, ordenado y pueda ser utilizado además con una finalidad didáctica destinando el libro a un amplio espectro de lectores: arquitectos, docentes y estudiantes. Hubiera sido deseable un espacio mayor al mencionar la producción local y sus nuevos puntos de vista.

Desde el análisis de una cuidada selección de antologías y de memorias descriptivas de los procesos proyectuales de cuatro arquitectos, Bernard Tschumi, Peter Eisenman, Steven Holl y Daniel Libeskind, los autores muestran la heterogeneidad de posiciones en el pensar y el hacer de la arquitectura reforzando el planteo inicial del libro de que la producción teórica actual se caracteriza por la fragmentación y la parcialidad de los discursos y que las argumentaciones de los arquitectos y de los teóricos aparecen influenciadas por múltiples disciplinas que explican y legitiman sus líneas de acción en el hoy. Varias preguntas quedan latentes en el texto: ¿hasta dónde llega el campo específico de la arquitectura? ¿Cuáles son los bordes del saber disciplinar? ¿No será hora de poner en discusión su propia definición?

María Marta Lupano

DISEÑO INDUSTRIAL: FUNDACIÓN, HISTORIA Y UNA LISTA

DISEÑO INDUSTRIAL ARGENTINO

Ricardo Blanco (2012). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Franz Viegner. 258 páginas.

El volumen escrito por el Dr. Ricardo Blanco es un texto muy simple de comprender y, se nos ocurre, muy complejo de analizar. Su estructura es de una simplicidad meridiana. Cien diseñadores argentinos, solos o como grupos de trabajo, cuyos aportes al diseño industrial argentino, se coleccionan por estricto orden alfabético de apellido, sigla o denominación. Los trabajos son expuestos a modo de fichas, seleccionados por curaduría. Sin embargo, *Diseño Industrial Argentino* es un texto múltiple. Al menos, se le pueden atribuir tres dimensiones.

La fundación. No es frecuente que se nos ofrezca para comentar un texto que se sospeche fundacional. El adjetivo no es presuntuoso en la medida en que reconozcamos la trayectoria de su autor. Creador de la carrera de diseño industrial en varias universidades argentinas, solicitado jurado internacional, docente incansable y ahora profesor emérito de la Universidad de Buenos Aires, diseñador premiado, Blanco le ha dedicado al diseño, a sus temas y a sus problemas, toda su vida. Lo demostró cuando lo constituyó en objeto de estudio de su tesis doctoral y en otras publicaciones que preceden a esta, como “Crónicas del Diseño Industrial en la Argentina” (2006, *Anales* N° 41, 231) o “Notas sobre Diseño Industrial” (Nobuko, 2007). Pero acaso una de sus contribuciones más notables haya sido llevar el diseño de objetos o productos a su reconocimiento en las Bellas Artes, Academia Nacional de la que él es justamente presidente desde el año 2010.

La Historia. “No se trata de una historia del diseño industrial argentino”, según suele referir el propio autor cuando se lo indaga por las características del libro. Pero en algún sentido lo es, en la medida que aceptemos que la narración cronológica –en sentido estricto– no es el único atributo de la historia. De hecho, muchos de los autores que lo integran son o han sido protagonistas indiscutidos de la aventura del diseño en nuestro país, rol que también le cabe al propio Blanco. Es interesante comprobar que la simple colección por orden alfabético haya permitido incluir, junto a estos diseñadores consagrados, una gran cantidad de profesionales jóvenes –en algunos casos rondando los treinta años– que dan a conocer aquí algunos de sus

primeros trabajos. Parece casi una paradoja observar que un texto que no tiene ninguna pretensión historiográfica y cuya relación con la historia del diseño industrial argentino se salda en apenas dos carillas al comienzo, constituya una escala inevitable para cualquiera que pretenda recorrer ese camino a partir de ahora.

Una lista. La última de las dimensiones que queremos enunciar es su función de catálogo. Pero no de cualquier manera. La lista, que contiene, como dijimos, por riguroso orden alfabético, cien entradas entre autores y estudios, obra realmente como catálogo de la colección permanente de diseño industrial argentino del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). Su actual directora, Laura Bucellato, incluyó una nota que no puede considerarse como prólogo ya que sucede a las consideraciones del propio autor. Blanco es efectivamente curador de la colección permanente de diseño industrial del MAMBA, rama que han incorporado otras prestigiosas instituciones museísticas del mundo dedicadas a la modernidad. Aunque, se sabe, toda lista es imperfecta y de ella se podrán obtener tanto hallazgos como omisiones, la colección que también establece una narración y ciertas hipótesis en la selección, es un indudable punto de partida. Tal vez sea oportuno concluir con esta dimensión, con estas listas que causan vértigo, según afirmaba Umberto Eco.

“La lista está en el origen de la cultura. Es parte de la historia del arte y de la literatura. ¿Para qué queremos la cultura?: Para hacer más comprensible el infinito. También se quiere crear un orden, no siempre, pero a menudo. ¿Y cómo, en tanto seres humanos, nos enfrentamos a lo infinito?, ¿cómo se puede intentar comprender lo incomprensible? A través de las listas, a través de catálogos, a través de colecciones en los museos y a través de enciclopedias y diccionarios”. (El vértigo de las listas. (2009). Barcelona, España: Lumen).

Ojalá.

Horacio Caride Bartrons

NOTA

LA BIBLIOTECA ANDRÉS BLANQUI DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS MARIO J. BUSCHIAZZO

La Biblioteca Andrés Blanqui cuenta con un catálogo de más de 5.000 libros y revistas especializadas en historia, estética y patrimonio urbano, arquitectónico, artístico y cultural, especialmente en lo relativo a América Latina y Argentina. Asimismo, es el ámbito de preservación de material bibliográfico de valor histórico y de colecciones o ediciones especialmente significativas reservadas para su consulta por investigadores y especialistas.

Su misión consiste en brindar apoyo a las actividades de investigación que se desarrollan en el Instituto, proveyendo acceso a fuentes localizadas en su colección y gestionando el acceso a recursos externos.

La Biblioteca debe su nombre a Andrés Blanqui (*Giovanni Andrea Bianchi*; Campione d'Italia, Como, Italia, 1677 - Córdoba, Argentina, 1740), arquitecto de la Compañía de Jesús con destacada actuación profesional en Buenos Aires y Córdoba.

La Biblioteca se creó a partir de sucesivas donaciones y de adquisiciones realizadas por el Instituto. El creciente volumen de documentos fue manejado mediante un registro catalográfico que inicialmente se realizó empleando el tradicional formato de fichas. Desde fines de los años 80, en vista de la progresiva obsolescencia de este método, se abordó la catalogación mediante el empleo del software CDS/ISIS de la Unesco.

La organización general de las imágenes en diferentes soportes y el ordenamiento y conservación de los planos, luego pasaron a conformar respectivamente el Área de Fototeca y la Sección de Archivo Documental del Instituto.

Al presente, la biblioteca atraviesa un proceso de renovación en lo referente a su organización.

La catalogación se realiza empleando estándares bibliográficos (reglas de catalogación, encabezamientos de materia, clasificación decimal) e informáticos (HTML5, XML, SQL, PHP, etc.). Se está estructurando un sistema de gestión total para automatizar todos los procesos con una sola aplicación, la cual, entre otros beneficios, permitirá la creación de un catálogo unificado con los registros correspondientes a la totalidad de los fondos documentales del Instituto, independientemente de su formato y/o soporte material. También se trabaja en una política de préstamo y circulación del material que establezca una normativa en relación a la forma de acceso y utilización del mismo.

Los recursos documentales de la Biblioteca del Instituto están destinados principalmente a la consulta por parte de sus miembros (investigadores, tesisistas, becarios y personal técnico). La atención a otros usuarios está permitida con restricciones.

Para obtener regularmente más información, se recomienda la suscripción por correo electrónico al sitio web del Instituto (www.iaa.fadu.uba.ar), en el cual también está disponible la consulta *online* del catálogo de la Biblioteca.

Carta del director / Mario Sabugo	7
--	---

Presentación

Tiempos americanos / Jorge Ramos de Dios y Julieta Perrotti Poggio	9
--	---

Artículos

América: culturas del tiempo / Jorge Ramos de Dios	15
Proyecto americano: apuntes para definir modos de proyecto en su contexto geocultural / Roberto Fernández	23
Arquitectura moderna latinoamericana: el juego de las interpretaciones / Silvia Arango	39
Historiografía y arquitectura moderna en Chile: notas sobre sus paradigmas y desafíos / Horacio Torrent	55
La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX / Enrique Bonilla di Tolla	77
Matanzas, primera urbe moderna de Cuba / Alicia García Santana	95
Trujillo y la ciudad, <i>civitas diaboli</i> : la ciudad encarnada / Omar Rancier	113
Materialidades urbanas en tensión. El pueblo de Susques desde comienzos del siglo XX / Jorge Tomasi	121
Arquitectura pública y técnicos estatales: la consolidación de la arquitectura como saber de Estado en la Argentina, 1930-1943 / Cecilia Parera	139
Patrimonio arquitectónico de Montevideo: fases hacia el debate en la esfera pública (1980-2012) / Liliana Carmona	155
Mario Paní en el contexto venezolano / Louise Noelle	179
Francisco Salamone: la Modernidad como construcción de un paisaje / Luis Andrés Del Valle	191
Terminales, pasajeros y resignificación de los lugares en Maracaibo: el cine documental de Yanilú Ojeda / Víctor Carreño	203

Recensiones bibliográficas

Detrás de la escena: <i>Teatro Colón. Puesta en valor y actualización tecnológica</i> de M. Sabugo, R. Molinos, G. Brandariz, V. Hasse et al. / Alicia Novick	223
Modernización, desarrollo y emergencia social: <i>Ciudad y vivienda en América Latina 1930-1960</i> de C. Sambricio (ed.) / Marta Mirás	224
Un manojo de creencias: <i>Revelaciones. Obras, teorías, sitios y personajes de la arquitectura y la ciudad</i> de M. Sabugo / Sergio Zicovich-Wilson	225
Lo subyacente y lo emergente: <i>Patrimonio Arquitectónico Argentino. Memoria del Bicentenario (1810-2010)</i> de A. Petrina y R. Gutiérrez (Dir.) / Rodolfo Giunta	226
Luxor en Buenos Aires: <i>Obelisco. Ícono de Buenos Aires</i> de G. Brandariz / Jorge Ramos de Dios	227
Modernidades incompletas: una clave de lectura: <i>Modernidades de provincia. Estado y Arquitectura en la ciudad de Santa Fe. 1935-1943</i> de L. Müller / Claudia Shmidt	228
Una "brasilidad" reconsiderada: <i>Arquitecturas após 1950</i> de M. A. Junqueira Bastos y R. Verde Zein / Mario Sabugo	229
Más fuentes iconográficas para la historia argentina: <i>La Argentina a fines del siglo XIX. Fotografías de Samuel y Arturo Boote. 1880-1900</i> de J. X. Martini, L. Priamo, R. Hora, L. Losada y A. Alexander / Alberto Boselli	230
Fragmentación, parcialidad y encuentro de saberes en la obra teórica actual: <i>La arquitectura cómplice. Teorías de la arquitectura en la contemporaneidad</i> de C. Giménez, M. Mirás y J. Valentino / María Marta Lupano	231
Diseño Industrial: fundación, historia y una lista: <i>Diseño Industrial Argentino</i> de R. Blanco / Horacio Caride Bartrons	232
Nota	
La Biblioteca Andrés Blanqui del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo	235

PROPÓSITO DE LA REVISTA E INSTRUCCIONES A LOS AUTORES

ANALES del IAA es una revista anual que surgió en el año 1948 como espacio de difusión de las investigaciones del Instituto de Arte Americano. Se trata de una publicación especializada en temas de historia del urbanismo, la arquitectura y el diseño que, preferentemente, se refieran a América Latina. En ese marco, los artículos puede tratar acerca de cuestiones epistemológicas, metodológicas o sobre problemas específicos siempre que sean resultado de investigaciones terminadas o en curso, que efectúen aportes originales y que sean aceptadas por el comité científico.

Se invita al envío de manuscritos que se encuadren dentro los objetivos y alcances de la revista a: iaa@fadu.uba.ar y en referencia poner *Revista Anales*. Cada trabajo enviado será evaluado mediante un sistema de arbitraje a doble ciego, por el cual dos especialistas determinarán la factibilidad de su publicación.

Los artículos enviados deben constituir material original en el idioma de publicación. Dicha condición, así como la transferencia de los derechos de publicación, deberá constar en nota firmada por el autor o autores.

Este ejemplar continúa la serie de números temáticos cuyas convocatorias se publican en la página web del IAA. Las instrucciones para la presentación de manuscritos, con los datos a incluir y las normas de edición, se encuentran disponibles para su consulta permanente en www.iaa.fadu.uba.ar.

Instituto de Arte Americano e Investigaciones
Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, UBA

Calle Intendente Güiraldes 2160
Pabellón III - Piso 4º
Ciudad Universitaria
(C1428EGA) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel: (5411) 4789-6270
e-mail: iaa@fadu.uba.ar

LO
RANNO
ONES

ANNALS

DEL INSTITUTO
DE ARTE AMERICANO
E INVESTIGACIONES
ESTETICAS

E INVESTIGACIONES
ESTETICAS

ALLES

