

HafenCity Universität–Hamburg  
Stadtplanung

Tesis presentada para obtener el título de Doctor Ingeniero (Dr. Ing)

intervalo  
*nacional-moderno*  
de la  
**ARQUITECTURA  
LATINOAMERICANA  
1929-1939**

DER NATIONAL-MODERNE ZEITRAUM IN DER LATEINAMERIKANISCHEN ARCHITEKTUR 1929 – 1939

Jorge Ramírez Nieto

Vortrag und mündlichen Prüfung 08. 06. 2009  
Hamburg

Gutachtern:

Prof. em. Dipl.-Ing., M. Arch. HANS HARMS

Prof. Dipl.-Ing. HARTMUT FRANK

Ass. Prof. DI. Dr.techn. ANDREAS HOFER

DER NATIONAL-MODERNE ZEITRAUM IN DER  
LATEINAMERIKANISCHEN ARCHITEKTUR  
1929 – 1939

Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades Dr.Ing.  
08.06.2009

A la memoria, al presente y al porvenir.  
A Bertha, Anamaría y Marieta.

## TABLA DE CONTENIDO

VORWORT .....	6
RECONOCIMIENTOS.....	8
PRESENTACIÓN .....	11
1. EL INTERVALO ESPECÍFICO.....	20
2. REFERENTES DE ESTUDIO .....	25
3. ¿ES LO NACIONAL MODERNO? .....	28
4. PABELLONES: ¿MODERNIDAD CON EXPRESIÓN NACIONAL? .....	45
5. OTRAS PROPUESTAS DE PABELLONES EN SEVILLA.....	88
a. EL PABELLÓN DE ARGENTINA.....	88
b. EL PABELLÓN DEL PERÚ.....	91
c. EL PABELLÓN DE CHILE.....	96
6. PROBLEMAS DE ESTILO.....	100
a. ¿VANGUARDIA EN LATINOAMÉRICA? .....	115
b. LA FORMACIÓN LOCAL EN ARQUITECTURA .....	120
c. EL CASO MEXICANO .....	122
d. EXPERIENCIAS BRASILEÑAS .....	136

e.	EL CASO CHILENO .....	148
f.	EL CASO ARGENTINO .....	153
g.	EL CASO PERUANO .....	158
7.	EL PROGRAMA DE CONSTRUCCIÓN COMO COMPROMISO .....	161
8.	EL MOMENTO HISTÓRICO A TRAVÉS DE LOS TEXTOS PROGRAMÁTICOS .....	164
9.	ESCRITOS, LECTURAS, POLÉMICAS .....	178
a.	LOS TEXTOS Y LAS AMÉRICAS LATINAS .....	182
b.	ENTRE EL POSITIVISMO Y LOS CONCEPTOS DE VANGUARDIA .....	202
c.	MODERNIDAD, TÉRMINO FLEXIBLE .....	213
d.	MANIFIESTOS Y POLÉMICAS .....	220
e.	VISIONES EN PERSPECTIVA INVERSA .....	223
10.	LAS PALABRAS Y LAS FORMAS .....	227
	BIBLIOGRAFÍA.....	235
	ÍNDICE DE PERSONAS CITADAS .....	268
	ÍNDICE DE LUGARES CITADOS .....	278
	ÍNDICE DE ILUSTRACIONES .....	282
	NOTAS .....	288

## VORWORT

Das Thema dieser Dissertation ist die Untersuchung der Frage, ob es in Lateinamerika in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts eine Architektur gab, die als „modern“ und als „national“ bezeichnet werden kann und die eine spezifische Lateinamerikanische Identität ausdrückt.

Die Arbeit beschränkt sich auf den Zeitraum von 1929 – 1939. Es war eine Zeit der intellektuellen Unsicherheit lateinamerikanischer Eliten in Bezug auf ihre Zukunft und die eigenen Identität. Zu dieser Zeit fand eine umfangreiche Diskussion in Verbindung mit Architektur Wettbewerben und auch in der Architektur-, Kunst-, und Literaturkritik in Lateinamerika statt.

Als spezifische Architekturobjekte werden nationale Ausstellungspavillone zu internationalen Ausstellungen, besonders der Iberoamerikanischen Ausstellung in Sevilla, Spanien, 1929, und der Internationalen Ausstellung in New York 1939, ausgewählt. Es werden besonders zwei Ausstellungspavillons verglichen: der von Manuel Amábilis für die Vereinigten Staaten von Mexico auf der Iberoamerikanischen Ausstellung in Sevilla 1929 und der von der Republik

Brasilien auf der Weltausstellung in New York 1939 errichtete, ein Gemeinschaftswerk der Architekten Lucio Costa und Oscar Niemeyer.

Von der Architektur ausgehend nähert sich die Arbeit kritisch dem in Lateinamerika erfolgten Übernahmeprozess von Modernisierungsdiskursen an und der damit verbundenen Erarbeitung lokaler Vorschläge von Modernität. Sie ist an sich keine Studie über die Archäologie der Form, sondern eine direkte und indirekte Untersuchung der Wirkung, die eine gebaute Form im Laufe der Zeit in einer Gesellschaft hat, die diese als signifikantes Werk anerkennt.

Die herausgearbeitete Methode dieser Arbeit besteht aus der vergleichenden Analyse von lokalen Texten, die in verschiedenen Medien veröffentlicht wurden. Die Grundlage der Dokumentation bildet die Gesamtheit von Schriften über charakteristische Besonderheiten der Architektur und Vorschläge aus dem künstlerischen Bereich, die in den wichtigsten urbanen Zentren Lateinamerikas entstanden waren.

Das Resultat ist eine kritische Reflexion über die Vielfalt von Interpretationen, bei denen die zentralen Vorstellungen des Nationalen und der Moderne lokale Nuancen erreichen, die die Interpretation der Bedeutung der Architektur im kulturellen, sozialen und politischen Kontext Lateinamerikas differenzieren. Deswegen ist diese Dissertation nicht als eine Architekturgeschichte im herkömmlichen Sinne zu sehen, sondern als eine Erzählung (narracion), die ausgehend von Beispielen der Architektur allgemeine Fragen der lateinamerikanischen Gesellschaft entwickelt.

Der national-moderne Zeitraum war von fundamentaler Bedeutung im Prozess der Konsolidierung der lateinamerikanischen Architektur, da in den beiden folgenden Dekaden, die jeweiligen kulturellen Eliten und die sich als Avantgarde verstehenden Bewegungen Fragen der Modernität und des Nationalen verfolgten.

## RECONOCIMIENTOS

Las ideas, como los buenos vinos, maduran en un ambiente apropiado, bajo un prudente cuidado y con el paso lento de los años. La acumulación de lecturas, discusiones, escritos, viajes, califican la experiencia intelectual, otorgan claridad y dan nitidez a pensamientos forjados inicialmente sobre la emoción incierta de nuestras primeras intuiciones.

El desarrollo de la investigación es siempre una labor compartida. En este caso yo he contado con la compañía de personas e instituciones quienes de diferentes maneras apoyaron la elaboración de esta tesis.

En primera instancia debo un reconocimiento especial a los profesores Hans Harms y Hartmut Frank. Hans, como director, siempre me respaldó en este largo proceso académico. Hartmut, con sus preguntas y sus siempre atinados comentarios, apoyó el desarrollo teórico de mi trabajo. También debo mucho a Silvia Arango, Ivonne Pini, Alberto Saldarriaga, Carlos Niño, colegas entrañables quienes respaldaron mi proceso de formación como investigador. A Ivonne Pini le adeudo muchas de las ideas que surgieron en nuestras discusiones de trabajo, ellas me permitieron relacionar el momento cultural del inicio del siglo XX con las

transformaciones de la arquitectura latinoamericana. Amigos como Joaquin Allering, Fernando Amaya Farías, Katja Hoffman, Elke Brand, Hans Haufe, Herman Feldmeyer, Augusto Pacheco, René Garizao, entre muchos otros, fueron apoyo incondicional en mi trabajo.

Entre las instituciones que me colaboraron se encuentra la Universidad Nacional de Colombia, Colciencias, T.U. Hamburg-Harburg, Hafencity Universität Hamburg, Instituto Iberoamericano en Berlín, Biblioteca Linga en Hamburgo, Cedodal en Buenos Aires, Instituto Getulio Vargas en Río de Janeiro, entre otras muchas.

La deuda mayor la tengo con mi esposa y mi hija, quienes han soportado afanes y ausencias. Ellas me dieron la oportunidad de cumplir uno de mis sueños.



Ilust 1. Montevideo 1934. Fuente: *CD Historia de la Ciudad*.  
Municipalidad de Montevideo.

## PRESENTACIÓN

*¿Qué ocurría en aquellas áreas fuera de Occidente donde, a pesar de las permanentes presiones del mercado mundial en expansión, y a pesar de una cultura moderna mundial que se desarrollaba junto con este –“patrimonio común” de la humanidad moderna (...) no se produjo la modernización? Es evidente que los significados de la modernidad tendrían que ser más complejos, escurridizos y paradójicos.*

**Marshall Berman** (1991: 175)

El texto que aquí se presenta, como toda investigación, se originó inicialmente como una intuición. La historia continental en general y en particular la historia de la arquitectura han tenido, en América Latina, desarrollos incipientes. Al final del siglo XX, con las transformaciones dadas durante las últimas tres décadas, se abrieron las puertas a investigadores de la arquitectura que querían ampliar su campo de acción. Los estudios de la historia y la teoría de la arquitectura en el ámbito del continente cultural latinoamericano se tornaron así en posibilidad y en reto.

Para ingresar allí había que aprender los rudimentos y asumir con paciencia los procesos de formulación y desarrollo que demanda una investigación de largo aliento. Era necesario precisar el sentido profundo del análisis historiográfico, y, por supuesto, aprender a establecer parámetros temporales y espaciales que permitieran madurar el proyecto.

En ese sentido, en esta investigación el ámbito temporal amplio cubre la primera mitad del siglo XX. El periodo específico de trabajo se concentra entre 1929 y 1939, una década completa de grandes transformaciones en la arquitectura de nuestro continente cultural. Los parámetros espaciales incluyen el ambiguo conjunto de territorios americanos donde el proyecto latinoamericano se reconoce como argumento con incidencia histórico-cultural. Es importante aclarar que esa delimitación no coincide en sus componentes con el continente geográfico. Es decir, América Latina no es la suma de Sur América, Centro América, la cuenca del Caribe y parte de Norte América. No es el territorio que va desde la margen sur del Río Grande hasta el extremo de la Patagonia, ni desde la playa más occidental de la península de la baja California hasta el extremo de las costas orientales del Brasil.

Lo cierto es que es allí, en ese territorio dilatado geográficamente, con lugares y asentamientos dispersos, compuesto por infinidad de paisajes donde cotidianamente se narran y se repiten historias cercanas al mito y se trazan sobre el suelo lineamientos que lindan con la utopía, que están habitados por grupos humanos con procedencias diversas, quienes respaldados por un sentimiento colectivo de proximidad en la diferencia, asumimos un proyecto cultural conjunto que finalmente nos hace ser latinoamericanos.

En términos de los avances sobre la historiografía de la arquitectura y la ciudad en Latinoamérica cito como referentes insoslayables los libros: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (1976) de Ramón Gutiérrez (n. 1939), *Otra arquitectura en América Latina* (1988) de Enrique Browne (n. 1942), *El neocolonial en América Latina, Caribe, Estados Unidos* (1994) de Aracy Amaral e *Historia de la*

*arquitectura latinoamericana Contemporánea* (2005), de Hugo Segawa (n. 1950). Los antecedentes historiográficos con visiones amplias de la arquitectura latinoamericana fueron *Latin American Architecture since 1945* (1955) de Henry-Russel Hitchcock (1903-1987), *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana 1930-1970* (1969) de Francisco Bullrich (n. 1933). En cuanto al análisis del contexto social continental destaco el libro *Latinoamérica, las ciudades y las ideas* (1976) de José Luis Romero (1909-1977) y la serie de ensayos, artículos y ponencias presentados por Jorge Enrique Hardoy (1926-1993) en muy diversas publicaciones. En los casos centrales de estudio de la arquitectura fueron fundamentales los escritos de los argentinos Ángel Guido, Juan Pablo Bonta y Martín Noel; de los mexicanos Manuel Amábilis e Israel Katzman y de los brasileños Lucio Costa, Carlos E. Dias Comas y Hugo Segawa. De las tesis alemanas cercanas a mi tema de trabajo destaco *Roots of modern latin american architecture* (1987) de Eduardo Tejeira-Davis y *Architektur in Lateinamerika* (1991) de Manuel Cuadra K.

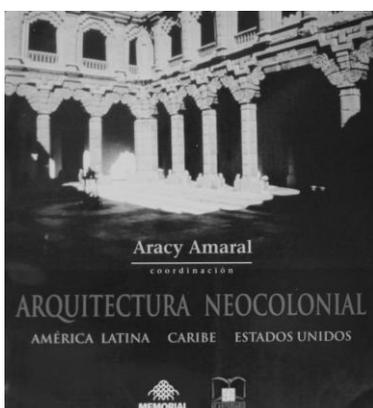
La convicción que guía esta tesis es que la sociedad latinoamericana se enfrentó, durante el periodo analizado, al compromiso ineludible de adoptar elementos de la modernización en el momento mismo en que se procuraba dar sentido político a la definición de los entornos nacionales. La superposición de esas dos condiciones produjo un momento de ambigüedad y desconcierto. Eran muchos los compromisos que se estaban adquiriendo y urgentes las tareas que se requería emprender. En arquitectura se revisó la vasta densidad e incierta profundidad del panorama del pasado histórico. Se destacaron momentos claves que mirados desde el presente en que se vivía parecían estar cargados de potencia formal y compositiva apropiable como expresión hacia el próximo futuro. No obstante, la expresión formal de la arquitectura y la ciudad del presente inmediato, resultó compleja y contradictoria en el momento de tender puentes de vinculación con el pasado en la búsqueda de significados de nación.



2



3



4



5

Ilust 2. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Bulrich, 1969.

Ilust 3. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Bayón y Gasparini, 1977.

Ilust 4. *Arquitectura neocolonial*, Aracy Amaral, 1994.

Ilust 5. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Ángel Guido, 1927.

Es así –bajo esos términos– que esta tesis se refiere al intervalo *nacional-moderno* de la arquitectura latinoamericana. El desarrollo de la investigación ha estado centrado en el análisis de los procesos históricos continentales en el momento de adoptar compromisos de modernización y de enfrentar el reto de construir comunidades que procuran entrar en sintonía directa con las prácticas del mundo moderno.

En principio, la modernización, en el sentido que brinda Marshal Berman<sup>1</sup>, es un proceso extendido que se incrusta en las más diversas culturas. América Latina, conjunto de comunidades complejas y heterogéneas, no es la excepción. Ciudades como Río de Janeiro, México, Buenos Aires, Santiago, Lima, Montevideo, Bogotá, son escenarios que se acondicionaron apresuradamente para celebrar el centenario de sus respectivas independencias. Ese momento coincidió con la introducción del alumbrado eléctrico, la instalación de redes de telefonía, el transporte de tracción mecánica, etc. En ellas anidó la inquietud –universalmente compartida– de asistir a la transformación fundamental en el presente inmediato, de asumir en el nuevo siglo grandes compromisos a través de la modernización. El avance de la ciencia y la tecnología presentaba cambios sorprendentes ante los ojos de los estupefactos habitantes. Para los arquitectos locales la pregunta central fue ¿cómo responde la arquitectura a las transformaciones sociales evidentes?, ¿cómo entender el compromiso con el tiempo dilatado, de la larga duración de la cultura, sin fallarle al tiempo inmediato que promocionaba el desarrollo moderno?, ¿cuáles y cómo serían los nuevos programas que se iban a enfrentar?

Lo que allí primó no fue la condición simple del papel de comunidades que actuaban como receptoras pasivas de las novedades que traía consigo la modernización. En cada una de las ciudades latinoamericanas hubo individuos que se dedicaron a imaginar, inventar y desarrollar la potencia del futuro vinculada al avance incontenible de la ciencia y de la técnica. Formaron ellos grupos de vanguardias locales con discursos universales. Los aportes locales se hicieron, en muchos de los casos, paralelos a las novedades técnicas que se recibían de ultramar. La labor de inventar objetos, herramientas y mecanismos, no fue exclusiva de los grandes centros de producción. En América Latina las prácticas de modificación de instrumentos, de organización de procesos, de ensamble de mecanismos, fueron también tareas cotidianas. Es cierto que no había infraestructuras para la promoción y difusión de los inventos locales, pero sí hubo

prácticas donde en lo cotidiano se podía llegar a reinventar lo ya inventado en otras latitudes<sup>2</sup>.

Durante el periodo en estudio hubo afán social por apresurar la marcha del paso del tiempo de la historia local, en un intento sin precedentes de sincronizar la realidad del presente local inmediato con la imagen moderna del futuro dinámico que se vivía en los países centro-europeos y en los Estados Unidos. En América Latina hubo interés por invertir capital económico y capital político en la construcción de infraestructuras (puertos, puentes, ferrocarriles, carreteras, fuentes de energía, líneas de comunicación, etc.) sin descuidar la construcción de signos institucionales de la cultura nacional. La tarea fue compleja. Un nuevo ciclo, una nueva ola de migraciones se evidenció con el aumento creciente de la población de los principales centros urbanos. En 1910 la ciudad de Buenos Aires<sup>3</sup> más del 40% de su población eran extranjeros recientemente llegados; algo similar sucedía en Montevideo con una proporción del 18%. En Brasil, Río de Janeiro y Sao Paulo más de la tercera parte de la población la constituía migrantes europeos. Pero es claro que las migraciones no eran exclusivamente de procedencia europea, también provenían del lejano oriente; en Perú y en México fue notorio el arribo de individuos chinos y en Brasil de japoneses. En el contexto del Caribe, la migración de europeos –ingleses, franceses, holandeses, alemanes– estuvo acompañada de un número considerable de habitantes de diversos lugares del medio oriente. Este crecimiento poblacional inducido, actuó sobre conjuntos sociales donde ibéricos y europeos, en algunos de los casos mestizados con grupos nativos y acompañados por la fuerte herencia de individuos africanos –traídos como mercancía al ahora antiguo territorio del Nuevo Mundo–, hicieron parte activa de la base poblacional latinoamericana. En síntesis, al inicio del siglo XX se puede resaltar el complejo mosaico inter-racial, la múltiple etnicidad urbana, la constelación de choques de universos culturales, la pluralidad de los enfoques de los imaginarios sociales colectivos, la fragmentación dinámica de los espacios de las comunidades en las principales ciudades de América Latina.

La pregunta que surge aquí es ¿fue posible modular un discurso arquitectónico nacional en un ambiente de extrema heterogeneidad? Y luego precisar ¿la formulación de identidad en la diversidad fue una propuesta convincente para la mayoría? En principio es preferible no adelantarse a contestar a esos interrogantes. Dejemos, por ahora, que la investigación siga su curso.

Se puede resaltar que en el periodo que se analiza hubo un fuerte acento en las búsquedas y propuestas de lo propio, de las bases para la construcción de una identidad continental. En tal sentido fue posible. Pero se aclara que esta posibilidad estuvo dada bajo la particular condición de estar disponiéndose a dar un paso adelante, bajo el sutil umbral de ingreso a la modernidad. El impulso lo alcanzó la sociedad local imbuida en el torrente de energía del tiempo de la modernización. Como se reiterará a lo largo de este escrito: América Latina, por primera vez, se atrevió a mostrar su modernización arropada bajo las imágenes que proyectaba la construcción moderna del concepto de nación.

Las comunidades intelectuales latinoamericanas experimentaron entonces sensaciones ambiguas: por un lado se presumió que había ideas y recursos locales suficientes para ser invitados a participar en el contexto de los países modernos. Habían suficiente capacidad y méritos –no hay la menor duda– para decidirse a participar en un proyecto multinacional de futuro común. No obstante, también se compartía la impresión de ser invitados con rasgos y rangos considerados diferentes, distantes; de haber ingresado, con retardo, a la marcha del flujo de la historia de la civilización de occidente. La sensación de ser remanentes de anacronías fue inducida por las permanentes comparaciones entre los centros de producción de discursos modernos y las periferias que en algunos casos los consumían. Esa sensación colectiva fue pesada e incómoda. La respuesta de los grupos de artistas y arquitectos latinoamericanos –durante el periodo estudiado– se manifestó con la apertura de nuevas e insospechadas perspectivas.

En el encuentro con otras naciones se marcaron diferencias, pues eran otras las maneras de entender y enfatizar la construcción conjunta de la historia. En

general se tenían argumentos distintos ante el transcurso del tiempo de introducción de los hechos modernos. Se era –desde la óptica de los países que se consideraban centrales– participantes de la modernidad en la periferia; se era, en términos específicos: *latinoamericanos*.

Esta investigación es una mirada hecha desde América Latina que resalta fenómenos que la tradicional mirada eurocentrista de la historia de la arquitectura no podría detallar con claridad. Esa es aquí –en esta tesis– nuestra ventaja relativa.

Queda claro, de partida, que esta es una investigación sobre historia crítica de la arquitectura latinoamericana. Su campo de indagación se encuentra restringido a los lugares que fueron centros de discusión disciplinar y polémica intelectual de la arquitectura al inicio del siglo XX.

El periodo que se privilegia en este trabajo, como ya se había dicho, está limitado entre 1929 y 1939. La fecha inicial corresponde al encuentro internacional alrededor de la construcción de los pabellones que representaron los diversos países en la Exposición Ibero Americana en Sevilla. La fecha final coincide con la construcción del pabellón brasileño para la Feria Mundial en Nueva York. En el primero de los casos –en 1929– se produce el reencuentro cordial con el pasado ibérico orquestado por España. En el otro extremo aparecen como referencias las coordenadas efectivas del mundo moderno. Los países de occidente observan a Brasil y a Latinoamérica desde los Estados Unidos, en un ambiente optimista de celebraciones que habla de compromisos con el futuro próximo. Al final, la festividad que se vivía en Nueva York fue interrumpida por los ecos de una nueva tragedia pues la guerra apareció como una realidad inmediata<sup>4</sup>.

Las imágenes centrales en esos dos encuentros son los pabellones de exposición, acompañados de edificaciones ligadas a los procesos de construcción de las imágenes nacionales-modernas. Los textos referidos en esta tesis son manifiestos y documentos programáticos, en algunos casos críticos, del momento que se vivía.

Esos textos son documentos sustantivos en esta investigación. La polifonía propuesta aquí tiene, además de varias voces, diversos ritmos, contraste de matices y variados acentos. Iniciemos pues la orquestación.

## 1. EL INTERVALO ESPECÍFICO

Entre 1929, año en que se lleva a cabo la Exposición Ibero Americana en Sevilla, y 1939, cuando se construye el pabellón de Brasil en la Feria Mundial en Nueva York, se delimita una década de profundas transformaciones en las propuestas de la arquitectura latinoamericana. Entre la labor paciente, disciplinada y juiciosa de Manuel Amábilis y la nueva profesionalidad, polémica, crítica y universal de Lucio Costa y Oscar Niemeyer, hay dos maneras divergentes de entender el sentido y el compromiso proyectual de la arquitectura nacional latinoamericana. La labor profesional de los arquitectos está inmersa en medios intelectuales densos, con polémicas discusiones de tipo académico, cultural, artístico e ideológico. Las propuestas en cada uno de los campos de la vida cultural latinoamericana estaban marcadas por los ritmos de la transformación social del mundo moderno en emergencia que le era contemporáneo; las vicisitudes políticas eran signos evidentes de la modificación de las relaciones comunitarias; las revisiones de los elementos sustantivos para la vida continental era síntoma de cambios que perseguían la inclusión en el contexto universal de la modernidad. Todo ello hacía parte de una atmósfera intelectual siempre matizada por señalamientos críticos y por aspectos polémicos de la cotidianidad continental. Es por esto que aquí se

considera que la aproximación al intervalo nacional-moderno en la arquitectura debe incluir la lectura de los textos programáticos que circularon por los centros de discusión intelectual de América Latina en el momento que esta tesis analiza.

La revisión de textos que contienen propuestas de artistas, arquitectos, literatos – grupos de intelectuales durante el inicio del siglo XX– lleva a plantear otras aproximaciones; formas diferentes de entender la concepción misma de los hechos culturales, arquitectónicos y urbanos en América Latina<sup>5</sup>.



6



7

8



Ilust 6. Imagen del catálogo general de la exposición de Sevilla, 1929.

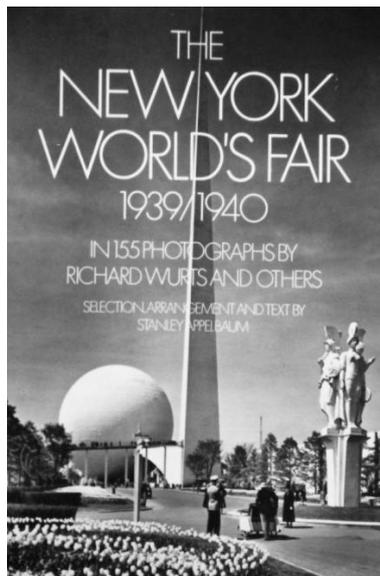
Ilust 7. Plano de localización de los pabellones en Sevilla, 1929.

Ilust 8. Pabellón de México en la exposición de Sevilla. Dibujo M. Amábilis, 1928. Fuente: Album de la exposición.



9

10 / 11



Ilust 9. Localización general. Exposición Mundial de Nueva York, 1939.

Ilust 10. Catálogo de Exposición de Nueva York, 1939.

Ilust 11. Fotografía aérea. Al centro pabellones de Brasil y Francia, 1939.

La primera constatación al comparar los textos programáticos es la evidente ambigüedad que existe en los documentos latinoamericanos al manejar los conceptos de *vanguardia*, *nacionalismo* y *modernidad*. Así, en los documentos producidos en diferentes lugares de América Latina durante este periodo, se

entienden de diferentes maneras las nociones que se presentan al relacionar esos tres conceptos. Es como si se tratara de términos coincidentes en sus formas pero cargados de significados variables. El tema de las vanguardias latinoamericanas (claramente diferente a las vanguardias europeas) se amplía hasta cobijar aspectos de lo moderno a la vez que elementos de definición de lo nacional. En primera instancia se revisarán los textos que contienen las propuestas que convergen en esa definición amplia de vanguardia. En el caso de la arquitectura, se considera aquí que hay edificios singulares –en esta tesis pabellones de exposiciones internacionales<sup>6</sup>– que actúan como referentes de esas vanguardias, en la mayoría de los casos diseñados por arquitectos jóvenes, representativos de grupos que promueven maneras para abrir nuevos caminos para hacer viables las propuestas de la arquitectura nacional y continental.

En síntesis, la manera como ha sido enfrentada para esta tesis la periodización tiene relación, en primera instancia, con las fechas programadas para la apertura de las dos exposiciones internacionales que destacamos: 1929, Exposición Ibero Americana en Sevilla, España; 1939, Feria Mundial en Nueva York, EE.UU. Las dos fechas corresponden con momentos fundamentales, de inflexiones históricas en las arquitecturas, las sociedades y las expresiones de cultura en los niveles nacionales, continental y mundial. Los documentos programáticos del arte y la arquitectura latinoamericana, en el intervalo estudiado, acumulan propuestas polémicas<sup>7</sup>. Las fechas son referentes importantes. No obstante, pretender establecer marcos cronológicos demasiado cerrados llevaría a una discusión que no es central en el propósito de esta tesis. Sin desconocer, entonces, que la década de los años veinte fue la más significativa por el volumen y la densidad de los planteamientos, el periodo determinado en esta tesis hará énfasis en los diez años comprendidos entre los finales de la segunda y la tercera décadas del siglo XX.

No obstante, desbordar, en algunos casos, los límites cronológicos resulta necesario en tanto las realidades locales muestran que lejos de generarse

respuestas unánimes, se plantearon diversos compases de tiempos al abordar los temas de modernidad, vanguardia y nacionalismo. La condición de lugar y tiempo, vista desde esta perspectiva, se relativiza en las regiones del continente, generando lecturas sociales con significados diferenciados.

## 2. REFERENTES DE ESTUDIO

Hay propuestas que son, desde su concepción inicial, contenedoras de significados explícitos. En ese sentido la reflexión y el análisis de las obras –los pabellones– y los textos programáticos deberán superar la fase de ubicación y datación histórica, hasta cubrir el proceso de modificación de sus significados sociales.

En ese sentido, el profesor español Juan Antonio Ramírez propuso, en 1983-1984, *los pabellones españoles en las muestras internacionales* como tema de investigación teórica, bajo la hipótesis de que *tales edificios fueron el lugar por excelencia donde la nación se presentó a sí misma con una imagen arquetípica fácilmente reconocible. En una vivienda, una iglesia, o en un banco, la elección estilística puede estar determinada por las tipologías (...)* No es fácil, pues, averiguar de que modo la nación se expresa en éstos y otros edificios. En cambio, ***los pabellones nacionales en las grandes exposiciones presentan el problema químicamente puro.*** Examinándolos y tirando del hilo que ellos nos ofrecen, puede deshacerse la madeja de la “*identidad arquitectónica*” (...) (Bueno, 1987: Prólogo) (El resaltado en negrilla es nuestro).

La propuesta es interesante. En el caso de las edificaciones convencionales, lo *tipológico* exige una metodología de aproximación y desarrollo determinada. La teoría de la arquitectura, especialmente luego de las recuperaciones y los aportes de la escuela italiana, en la década de los años sesenta, ha dedicado considerables estudios al *tipo* y la *tipología*<sup>8</sup>. En esta tesis no replicaremos ese camino. Al otro lado, el que tiene que ver con las propuestas de los pabellones de exposición, se ubica la esfera de lo *morfológico*. Ese camino nos permite enfrentar decisiones arquitectónicas cruzadas por programas que tienen el interés específico de transmitir las maneras de expresar el proceso formal de la modernización nacional en la búsqueda por integrarse a la comunidad internacional.

Esta propuesta es particularmente válida en el contexto latinoamericano, en el sentido en que cada uno de los países, al aceptar la participación en los eventos internacionales, adquiría el compromiso inmediato de seleccionar la manera y establecer la forma como se presentaría en el ámbito internacional. Es decir, allí no había la posibilidad de dar por sentado que la presencia de cada una de las naciones era evidente. Todo lo contrario: allí, en las reuniones internacionales, se debían mostrar balances, productos, estadísticas y, sobre todo, formas convincentes del proceso que se llevaba en cada uno de los países. La invitación era estrictamente a participar en una competencia. La discreción y el paso desapercibido no eran intenciones válidas en esta clase de evento.

Para los arquitectos latinoamericanos, durante las primeras décadas del siglo XX, el tema de las exposiciones no pasó desapercibido. El argentino Ángel Guido, en su libro *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, presentado en el III Congreso Panamericano de Arquitectura (1927) dice: *En vano fue pretensión de la arquitectura de los primeros años del presente siglo, alejarse de lo tradicional o nacional (...) Un ejemplo lo tenemos en la última Exposición Internacional de Artes Decorativas realizada en París. Ha sido, sin lugar a dudas, aquella Exposición, una manifestación estética de alta significación si se miden los hechos bajo el punto de vista de lo nacional. El acontecimiento estético fue el siguiente: la arquitectura de*

*los pabellones en su totalidad ofreció la interesante unidad de haberse orientado obstinadamente en sentido modernísimo, de última hora. Hubo libertad de imaginación en la concepción de las formas y fue también la primera Exposición Internacional que dio cabida a la más libre, audaz y bizarra arquitectura de cada país. Se puede asegurar, sin pecar en exageración, que más que la habitual continencia en la concepción formal, hubo un derroche de libre imaginación y un obstinado deseo de hacer obra rara, original y nueva. Sin embargo, cuan distintos entre sí los pabellones de Italia, Francia, Austria, Rusia, etc. (...) Lo nacional, el espíritu de la tierra y el alma del hombre en el punto de su evolución histórica, marcaron su sello, dieron la fisonomía propia a cada uno de aquellos monumentos pese a la obstinada inclinación a lo nuevo, a lo inédito (Guido, 1927: 65).*

Las palabras de Ángel Guido<sup>9</sup> sobre la *libertad de imaginación en la concepción de las formas* no contradicen –según él– *lo nacional, el espíritu de la tierra y el alma del hombre en el punto de su evolución histórica*. En ese sentido los aspectos de novedad en la forma arquitectónica no son aspectos contrarios a la intención de vincular la arquitectura de las exposiciones con su significado nacional. En síntesis, tradición y novedad en arquitectura pueden ser abordadas en la búsqueda de las formas que transmitan el sentido nacional.

De allí la importancia que adquiere para hablar de estos conceptos el análisis de los términos y contenidos con que se plantean en los textos de época. El autor de *Ariel* (1993), José Enrique Rodó (1871-1917)<sup>10</sup>, en 1909, durante la visita de Anatole France a Montevideo, decía: *Nosotros los americanos, consideramos que nuestra emancipación no terminó con la independencia política, y la labor en la que hoy nos esforzamos por trabajar, es la de lograr nuestra emancipación cultural* (Pini, 2000: 15).

¿Qué significa para el uruguayo Rodó el logro de *nuestra emancipación cultural*? Y en términos específicos del arte y la arquitectura ¿cuáles son las claves para lograr dicha emancipación?

### 3. ¿ES LO NACIONAL MODERNO?

*Las naciones, como las narraciones, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo (...) Una imagen semejante de nación –o narración– puede parecer imposiblemente romántica y excesivamente metafórica pero es de esas tradiciones del pensamiento político y del lenguaje literario que la nación emerge como una poderosa idea histórica en Occidente.*

**Homi K. Bhabha.** *Nation and Narration* (1990)

El uso de la categoría *nacional*<sup>11</sup> ha estado presente en nuestra cotidianidad continental desde el momento de la consolidación de los movimientos de independencia, durante los primeros años del siglo XIX. El paso siguiente, luego de las victorias y fracasos militares, fue el de la formulación y puesta en marcha de las instituciones postcoloniales. El sentido político del cambio rompió la dependencia de un centro lejano localizado en la metrópoli ibérica. Como resultado, el poder político unitario se fragmentó y sus briznas se dispersaron en las diversas regiones continentales. La pluralidad en las interpretaciones de la búsqueda de un nuevo orden dio como resultado la formulación apresurada de fronteras imprecisas, con centros de cohesión vulnerables, en los territorios americanos. Las ideologías nacionalistas esquematizaron los perfiles de las nuevas

repúblicas. La historia de la dependencia colonial ibérica –al parecer– podía ser superada. El pasado de la cultura adquirida como dimensión de convalidación, focalizó en su mirada elementos de la raza, la fe y el habla común. Sobre ese trípode apoyó la presentación de perspectivas locales abiertas hacia nuevos posibles futuros.

El paulatino ingreso a la propuesta de construcción de futuro, entre el final del siglo XIX y el inicio del siglo XX, estuvo marcado por cambios profundos en la mentalidad social. En ese sentido Iberoamérica fue el antecedente inmediato de Latinoamérica. Iberoamérica fue el continente donde los europeos – fundamentalmente ibéricos– se encontraron en el mestizaje con poblaciones nativas –de muy diversas procedencias culturales. Fue ése un entrecruzamiento de razas, lenguas, historias y expresiones de cultura, en los campos abiertos y extensos de la ruralidad. Ese mundo iberoamericano se enriqueció a su vez con la integración de los aportes mágico-rituales de la población africana.

Latinoamérica, en contraste, es el continente abierto, pluriétnico y multicultural, con enclaves urbanos dinámicos<sup>12</sup>, inscritos en la construcción positiva del proyecto moderno. La historia de lo iberoamericano en su narración conjuga sus verbos en pretérito; América Latina, en contraste, fue y es proyecto de acción siempre visto como porvenir.

La independencia política a lo largo del siglo XIX, según lo antes dicho, fue un proceso de transición social iberoamericano, en tanto que la emancipación cultural<sup>13</sup> ha sido un proyecto del siglo XX específicamente latinoamericano. El marco histórico internacional lo evidenció en el periodo que esta tesis analiza.

El escritor argentino Ricardo Rojas interpretó ese momento de transición diciendo: *Apenas la guerra nos independizó de España y apenas el crecimiento económico fue poniéndonos en contacto con la inmigración europea, la arquitectura argentina comenzó a cambiar. Cambió en toda América sincrónicamente, pero en Buenos Aires más que en parte alguna, y de aquí penetró*

*la corriente modificadora en todas las ciudades del interior (...) A nuevas instituciones y costumbres correspondió nueva arquitectura (...) Y lo que ha pasado en Buenos Aires, ha ocurrido también en Montevideo, Río de Janeiro, San Pablo, Méjico, Santiago de Chile, Valparaíso y otras ciudades americanas (...) Hoy empezamos a moderar la marcha y a rectificar el rumbo, con más clara conciencia de nuestro destino americano (Guido, 1927: 51-53).*

Como proyecto, la emancipación cultural de América Latina es una propuesta específicamente moderna. La independencia política fue solamente un primer paso en la búsqueda de la autonomía y el derecho a expresar la condición propia de la comunidad cultural continental. El presupuesto del que aquí se parte es que la suma de los diversos proyectos nacionales se acumula en el conjunto cultural continental, y se establece un ámbito polémico de discusión social y política que influye en la formalización de la transformación de los espacios habitables. En otros términos, el proyecto latinoamericano plantea una nueva manera de construir el espacio de las *societas* (el reconocimiento de reglas morales y convenciones de conductas) y *universitas* (el reconocimiento de propósito común y fin sustantivo) iniciando una ambigua búsqueda de identidad pública en el traslape de las acciones de lo común atravesadas por el interés de lo privado (Bhabha, 1990).

En la historia de la arquitectura de los países latinoamericanos diversos autores han escrito sobre el tema. En México Israel Katzman, en su libro *La arquitectura contemporánea mexicana*, retoma las palabras de Luis Salazar, quien en 1889 había escrito: (...) *es preciso que, hallándose ya maduro el campo de las ideas para inspirarse en las monumentales construcciones arqueológicas que tenemos, se pase al campo de la acción creando una arquitectura moderna nacional*. Para Katzman hay una diferencia evidente entre los nacionalismos y la creación de una *arquitectura moderna nacional*. Según él: *En arquitectura, el nacionalismo se da primeramente en la adaptación de ornamentos y formas generales correspondientes a las construcciones prehispánicas y novohispanas (...)* (Katzman,

1964: 77). En tanto que la búsqueda de la expresión nacional de la arquitectura mexicana tiene sus razones en las nuevas actitudes políticas que aparecen para superar la compleja y larga fase marcada por la revolución de la segunda década del siglo, la arquitectura nacional, según Katzman, sería la interpretación crítica de las propuestas *prehispánicas* y *novohispanas* condensadas socialmente en el ambiente político de transformación generado por el movimiento revolucionario. Estas propuestas estéticas arquitectónicas, en una primera etapa, se amalgamaron con expresiones de la técnica contemporánea necesarias para dar respuesta a edificaciones de vivienda colectiva, escuelas, hospitales, etc. Arquitectos como Manuel Amábilis, Manuel Ortiz Monasterio, Carlos Obregón Santacilia y Carlos Tarditi, participaron en la afirmación de la necesidad de alcanzar una expresión nacional moderna. Un ejemplo destacable en ese momento –1922-1923– es el diseño del pabellón de México para la exposición de Río de Janeiro. A ese caso específico más adelante nos referiremos.

En Argentina Mario Buschiazzi<sup>14</sup>, al analizar lo ocurrido durante la segunda década del siglo XX, dice: (...) *surgió la “restauración nacionalista” usando una expresión de Ricardo Rojas, cuyos libros “La argentinidad” (1916) y “Eurindia” (1924) no fueron ajenos a esta posición esteticista (...) Adalid de este movimiento fue el arquitecto Martín S. Noel (1888-1963), educado en Francia, quien, al regreso de su graduación en París, viajó por la América hispana y promovió en Buenos Aires un movimiento en pro de la valoración de las artes virreinales (...) el arquitecto Noel coincidió con las publicaciones del arquitecto Kronfuss (Buschiazzi, 1966: 37).*

En *Eurindia*, de Rojas, con un tema inicialmente literario, se da pie a una interpretación a partir de la reflexión de la arquitectura. Ángel Guido presentó en el III Congreso Panamericano de Arquitectura, realizado en Buenos Aires, su tesis titulada *Eurindia viva*. En su texto dice: *Queremos ensayar en este capítulo un programa de acción de acuerdo a la posición espiritual y estética en el significado que damos a la búsqueda de una concepción nacionalista de la arquitectura en*

*América, pretendiendo con esto presentar una imagen más clara de nuestra ideología (...) Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos (...) pero ser nosotros mismos; decir y hacer todas las cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana* (Guido, 1927: 76).

Juan Kronfuss, arquitecto alemán –antes citado por Buschiazzo- había viajado a Argentina para construir el edificio para la Facultad de Ingeniería el cual había ganado en un concurso internacional, sin embargo, los problemas económicos del Estado no permitieron el desarrollo de ese proyecto. Ante tal problema el arquitecto Kronfuss aceptó ser profesor en la Universidad de Córdoba. La permanencia prolongada en esa universidad le permitió desarrollar una investigación sobre las obras más importantes del periodo virreinal. El fruto de ese trabajo fue la publicación de su libro *Arquitectura colonial en Argentina* (1920) que en su momento se convirtió en el inductor del proceso de recuperación de valores nacionales extraídos de las experiencias construidas por la arquitectura iberoamericana.

La recuperación del pasado como propuesta de Noel y Kronfuss contrasta con voces que sin perder la perspectiva nacional pedían nuevas miradas de evaluación a lo local. Los arquitectos Vautier y Prebisch en su artículo “Fantasía y cálculo” en la revista argentina *Martín Fierro* (No. 20, agosto 5 de 1925) dicen: *El artista de hoy, cometiendo una grosera alteración de los términos del proceso estético, ha tomado como punto de partida el resultado de pasadas experiencias. Así, la preocupación del “estilo” preside tiránicamente todos sus intentos (...)*. En la siguiente edición de la misma revista (No. 21, agosto 28 de 1925) ejemplifican su crítica al diseño de algunos edificios locales. En el artículo “Hacia un nuevo estilo” afirman: *El pasaje Güemes y el edificio Barolo<sup>15</sup>, cuya hiriente fealdad es demasiado notoria para no ser percibida por el transeúnte menos cultivado, son las pruebas contundentes de lo que queremos demostrar: que es absurdo todo*

*intento de rejuvenecer viejos estilos; que un nuevo método de construcción exige formas nuevas, y que no se puede forzar impunemente una estructura adaptándola a las arbitrarias exigencias de un estilo cualquiera. En el pasaje Barolo la estructura en cemento armado que exige formas propias, netas, simples, ha sido forzada y adaptada arbitrariamente a las absurdas exigencias de un "estilo". Procedimiento ilógico, Resultado estético pésimo.*



Ilust 12. Edificio Pasaje Barolo. M. Palanti, 1919-1923.  
Fuente: *Revista Marín Fierro*. No. 21.  
30 de junio de 1925.

La ofuscación de Vautier y Prebisch tiene que ver con la manera en que se relacionan las nuevas técnicas constructivas aplicadas a la arquitectura —a manera de vanguardias locales— y explicadas a partir de su relación con un estilo. Esa

polémica despertará largas discusiones que pondrán sobre la mesa nuevamente la discusión local sobre el polémico problema académico del estilo.

En tanto, en Chile, arquitectos como Andrés Garafulic, siguen la línea de exploración de lo americano, materializada en una arquitectura argumentada en sus características plásticas a partir de sus raíces hispánicas. En 1937, Garafulic escribió: *Desgracia grande de nuestra arquitectura su eclecticismo anárquico y el absoluto desarraigo con que ella crece y se sustenta. Desgracia, y casi, coincidencia de una lamentable fatalidad. Es justamente esa consideración la que nos hace pensar hasta que punto es serio seguir aceptando que en la creación de las formas arquitectónicas, nuestro espíritu pueda estar condicionado por las mismas premisas que hacen de nosotros en el terreno económico una factoría de lo extranjero* (Eliash y Moreno, 1985: s.p.)

Así, a la pregunta formulada al inicio de este capítulo tendríamos opción de dar más de una respuesta: ¿Es lo nacional moderno? La diversidad en las respuestas parte de la pluralidad de las definiciones de lo nacional y de lo moderno. Lo nacional, como hasta aquí lo hemos reiterado, es un proyecto histórico que se formuló al inicio del siglo XIX en el ámbito iberoamericano y que estuvo matizado por relaciones establecidas entre las propuestas políticas y las consolidaciones de formas sociales locales. Todo ello en medio de un ambiente plural, heterogéneo y, sobre todo, polémico. Lo moderno es la evidencia de la transformación en las maneras de entender y expresar el momento en que se supera lo convencional mediante la integración de la modernización. Es el resultado de compartir las experiencias individuales en el espacio público, en un tiempo que tiene la particularidad de ser a la vez diacrónico y sincrónico. Es diacrónico en la formulación de las intenciones sobre los derechos individuales; es sincrónico en el desarrollo práctico de las rutinas y los deberes sociales. Es, en síntesis, la experiencia social de vivir un presente continuo donde se tiene el compromiso individual de hacer mutar lo inmediatamente contemporáneo en futuro posible.

Es esa la razón por la cual nos concentramos en un grupo de edificaciones que permiten, a partir de su diversidad, reconocer coincidencias en la manera de formular los proyectos de arquitectura continental: los pabellones de exposición internacional.

Stamo Papadaki, al describir el proceso histórico de las propuestas de la arquitectura de pabellones de exposición apuntó: *In the 19th century, during the period of their growth and development as a real means of Exchange of goods and ideas, they offered the opportunity for great architectural experimentation* (Papadaki, 1950: 12). En el contexto internacional, durante las primeras décadas del siglo XX se destacan obras de arquitectos sobresalientes –El pabellón del *Espirit Nouveau* de Le Corbusier y el pabellón ruso de Konstantín Stepánovich Mélnikov en la exposición de París, en 1925; el pabellón finlandés de Alvar Aalto en París, en 1937; y en la Feria Mundial de Nueva York, en 1939, el pabellón de Suiza de Sven Markelius y, fundamental para nuestra tesis, el pabellón brasileño de los arquitectos Costa y Niemeyer.

Como lo afirma el profesor español Juan Antonio Ramírez –antes citado– al referirse al caso de los pabellones: *No es fácil (...) averiguar de que modo la nación se expresa en (...) otros edificios. En cambio, los pabellones nacionales en las grandes exposiciones presentan el problema químicamente puro* (Bueno, 1987: 8). El problema –químicamente puro– nos remite a una condición característica de la arquitectura: *la significación de lo formal*, y a dos conceptos fundamentales para esta investigación: *estilo y programa*.

Este par de conceptos fueron temas de discusión académica a lo largo del siglo XIX; durante el siglo XX ellos generaron largas y fatigantes polémicas, contrastadas con prolongados y notorios silencios en el momento de presentar argumentos fundamentales de la arquitectura del Movimiento Moderno.

El profesor J. A. Ramírez afirmó: *El estilo, para los adeptos a la modernidad, es una palabra que “no se debe” pronunciar. Pero el problema existe* (Bueno, 1987: 9).

Para nadie hay duda que la no nominación no significa la disolución del problema. La limitación a no nombrar el problema *estilo* condujo al Movimiento Moderno a formular variantes de evasión. En realidad no fueron muy exitosas si se tiene en cuenta que ya en 1932, Philip Johnson y Henry-Russel Hitchcock, al referirse a la selección de los ejemplos representativos para la muestra del MoMA en Nueva York, presentan la *International Exhibition* con un catálogo titulado *International Style: Architecture since 1922*.

En el caso específico de esta tesis no nos enfrentaremos a una definición crítica del término *estilo* durante el Movimiento Moderno pues consideramos que esa discusión supera el campo propuesto para este trabajo. Nuestro interés se centra en la definición específica de la noción de *estilo nacional*. Es válido resaltar aquí que la nominación de *estilo* adjetivada con el término *nacional* implica más de una cuestión: La primera de ellas tiene que ver con la condición de lo *nacional* en contrapunto con la noción de lo *internacional*<sup>16</sup>. Si lo nacional se explica en las particularidades locales, en lo singular de la geografía, en las características específicas de la sociedad que habita el lugar y en las expresiones de la(s) cultura(s) que allí se radican, lo internacional, en contraste, se refiere a los bordes permeables, a los límites difusos, a las vecindades traslapadas, a la manera como se extienden y entretajan las redes de caminos y comunicaciones más allá de las fronteras. En lo internacional hay indiferencia hacia los hechos particulares, los detalles que caracterizan las comunidades nacionales. Walter Gropius, en 1925, al presentar la arquitectura de la Bauhaus utilizó la denominación *Internationale Architektur*. Su intención explícita era neutralizar las posibles dependencias de lo local, del contexto inmediato, buscando la potencia franca y abierta de la búsqueda de producción de la forma moderna.

El segundo concepto es el de *programa de construcción*. Aquí se utiliza en un sentido no convencional, atendiendo la propuesta del historiador alemán de la arquitectura Paul Frankl, quien en su libro, *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*, escribió al respecto: *Eine Geschichte des Bauprogrammes ist daher ein*

*Stück Kulturgeschichte (...) Denn früher war es üblich, ein Bild der Kultur als großen Hintergrund zu skizzieren und vor diesen Prospekt den betreffenden Abschnitt der Kunstentwicklung zu stellen. Der Fehler dieses Verfahrens lag darin, daß der Prospekt sehr vieles enthielt, was auf die Kunstentwicklung ohne Einfluß war, daß andererseits dasjenige, was Einfluß hatte, fehlte oder nicht deutlich sich abhob und die Brücken, die herüberlaufen, unaufgedeckt blieben. Diese Brücke ist eben das Bauprogramm, der Zweck im allgemeinen, und deshalb ist es eine Erschwerung, vom Kulturbild auszugehen, von dem unendlich viel Brücken zu allen Lebenserscheinungen gehen, und der umgekehrte Weg eine Erleichterung; man muß von der Kunst selbst ausgehen und von ihr aus die Fäden suchen, die sie mit der Kultur verbindet (Frankl, 1914: 146).*

*[La historia de un programa de construcción es, por consiguiente, parte de la Historia de la Civilización (...). De siempre se ha sabido que existe una relación entre ambas disciplinas. Lo único discutido es la naturaleza de esta conexión. Porque antes era costumbre esbozar un cuadro de una civilización, como telón de foro, y situar delante de éste el deseado período del desarrollo artístico. El error de tal procedimiento reside en que ese telón de foro contenía muchas cosas carentes de importancia para la evolución del arte, mientras que faltaban o sólo destacaban muy poco otras de considerable influencia, quedando sin descubrir el puente que une el arte y la vida. **Este puente no es otra cosa que el programa de construcción, la intención general**, y por eso es un problema partir de la imagen cultural, de la que tantos puentes arrancan hacia todos los aspectos de la vida. El camino opuesto es más fácil: hay que partir del arte y buscar los hilos que lo unen a la civilización<sup>17</sup>] (Frankl, 1981: 217).*

El planteamiento que hace Frankl en 1914 sobre el programa es sugestivo, en especial cuando aclara la importancia de partir, en la investigación histórica, de la obra de arquitectura para luego referir las conexiones importantes de la imagen cultural.

La forma, aquella que surge inducida por la búsqueda de un *estilo nacional* y que procura responder a un *programa* que liga las expresiones de la sociedad con las condiciones de uso de la edificación, respaldada en propuestas técnico constructivas aplicables a lo local, con el empleo de materiales específicos, da

como resultado objetos que son analizables con la aplicación de métodos morfológicos. En síntesis, el análisis de la forma en la arquitectura de los pabellones nos permitirá aclarar los problemas conceptuales de *estilo nacional* y *programa*.

Antes de emprender el camino de análisis de la arquitectura de los pabellones abordaremos otro de los aspectos centrales para tener en cuenta en el proceso de la formalización de esa clase de arquitectura: las *influencias*.

## EL TEMA DE LA INFLUENCIA

*La casi nula aceptación de algunas vanguardias modernas en América Latina no puede atribuirse precisamente a su desconocimiento. La meticulosa escogencia de las influencias deseadas que se practicó a comienzos de siglo XX en el continente americano, que ya estaba definitivamente conectado con el mundo, demuestra hasta qué punto el primer requisito para que una influencia se produzca es querer que (ella) se produzca.*

**Jaime Salcedo y Silvia Arango** (*Textos*, No. 8, 2003)

El análisis histórico de las cualidades formales de los objetos arquitectónicos involucra métodos de comparación con edificios preexistentes y paradigmáticos<sup>18</sup>. En ese sentido el planteamiento de la noción de influencia está relacionado directamente con el análisis de un grupo específico –un conjunto escogido– de objetos arquitectónicos comparables entre sí. Hay allí la aplicación de juicios de valor en la selección del conjunto, ya sea por sus cualidades físicas, la localización espacial o la determinación temporal, la manera de ser utilizados por la sociedad, la trascendencia en su significación simbólica, que determinan de partida el

universo posible de los edificios que componen dicho conjunto<sup>19</sup>. Es allí, en ese ámbito selecto, donde se precisan las relaciones que se reconocen en arquitectura como influencia. En términos específicos, para el análisis de la arquitectura, el ámbito de la influencia se puede definir aquí como la esfera de acción de los instrumentos de la historiografía.

El concepto de influencia aplicado a la historia de la arquitectura atiende a una relación derivativa de dirección cambiante, donde un modelo precedente, localizado en un ámbito definido, con cualidades o condiciones destacadas, es utilizado como referente –como patrón– para analizar cualidades de otros objetos arquitectónicos. La definición inicial del juicio de valor establecido evita la arbitrariedad. Este proceso parte de la convicción de que es posible trazar líneas de influencias consecutivas, donde siempre habrá objetos referentes destacados y objetos refractantes receptores<sup>20</sup>. Cada uno de ellos, como los eslabones de una cadena, cumple un papel determinado. En esa esfera de acción se condicionan las maneras de enfrentar la formulación de las posibles respuestas arquitectónicas. Se presume así que la similitud, en algún nivel o rango, es el producto identificable de la acción concatenada de una influencia.

Se acepta la acción de la influencia cuando se comprueba un grado evidente de similitud. Reconocer la procedencia de la influencia implica, inicialmente, desplegar el universo de los ámbitos de posibles relaciones, para luego recoger y destacar las relaciones de similitud que muestran operatividad para el análisis. En síntesis, se trata de *atar cabos sueltos* para identificar y reconstruir constelaciones de pensamiento proyectual arquitectónico.

Existen condiciones de influencia que se establecen al nivel de las estructuras de ordenación de los espacios: secuencias, articulaciones, continuidades. También hay elementos morfológicos y estéticos que se refieren unos a otros en secuencias discontinuas: volumetrías, planos envolventes, detalles relevados, aislamientos.

En todo caso, la precedencia y las cualidades de las influencias pueden ser definidas en amplios rangos. En ese sentido la condición de establecer un *juicio de valor* para determinar ámbitos y acciones de las influencias implica conocer e involucrar campos amplios, donde criterios de orden conceptual –ético, estético– de localización –geográfica, política, ambiental– y de aplicación práctica –técnico, estructural, constructivo– son necesarios.

Las preguntas que surgen aquí son: cómo y quién determina los *juicios de valor* en la arquitectura y para quién son determinados. Esa es una discusión teórica amplia que ha recorrido largo trecho en su desarrollo, sin lograr mayor claridad. El investigador argentino Juan Pablo Bonta hace un llamado a la reflexión en torno al tiempo de validez de este tipo de juicio. Para Bonta: *Una vez establecida la interpretación canónica, se vuelve difícil concebir la obra bajo otra luz (...) resulta tedioso seguir repitiendo siempre los mismos puntos, ensalzar al edificio siempre sobre las mismas bases (...) los juicios, como las expresiones idiomáticas, se gramaticalizan al repetirse y acaban por perder su significado* (Bonta, 1975: 15). La gramaticalización, en el caso de las obras influidas, se presenta una vez la relación de similitud es establecida y difundida. Se produce, entonces, la necesidad de plantear otro camino a las interpretaciones, ellas estarán necesariamente sujetas a las transformaciones identificadas desde las ópticas de las nuevas generaciones al observar la complejidad de las comunidades, las maneras de transmitir y percibir la información, el papel cultural y los procesos para determinar consensos sobre los valores aplicables a las obras de arquitectura. Según Bonta: *Cuando esos intereses y valores cambian, es de suponer no sólo que las viejas interpretaciones están llamadas a desaparecer sino que han de surgir otras, ajustadas al nuevo cuadro de valores* (Bonta, 1975: 17).

¿Cuál es el cuadro de valores hoy, casi un siglo después de construidos los pabellones, donde podemos referir la influencia de algunas edificaciones vinculadas con el momento del intervalo nacional-moderno sucedido al inicio del siglo XX en América Latina?

En el caso de la historia de la arquitectura latinoamericana, la discusión sobre las influencias con modelos procedentes de ámbitos europeos o norteamericanos ha sido un referente canónico permanentemente reiterado. Esta manera de presentar el proceso de la construcción histórica del entorno habitado hasta ahora no ha sido superada. La dependencia de los centros de producción de arte y arquitectura –en palabras de Bonta– se ha *gramaticalizado*. Es así que muchas de las historias tradicionales de la arquitectura latinoamericana –que es nuestro contexto específico– establecen vínculos a partir de la relación de clasificación de formas o determinación de procesos de origen y evolución de las arquitecturas nacionales y, en algunos otros casos, de fragmentos o conjuntos de las regiones del continente.

La revisión del tema implica superar la aproximación convencional historiográfica, al introducir modificaciones a las visiones que refieren las posturas nacionales en su dimensión inmediata de cultura y paisaje. La invitación que se formula aquí es a que tomemos distancia, nos alejemos por un momento de la relación evidente entre historia, *arquitectura* y *lugar* –en palabras del investigador chileno Enrique Browne–, la relación permanente entre *espíritu de la época* (Zeitgeist) y el *espíritu del lugar* (Genius Loci)<sup>21</sup> como determinantes incuestionables de la arquitectura latinoamericana.

¿Qué sucede si damos por hecho que esa relación existe y está superada en términos historiográficos? A partir de allí buscamos avanzar en otras clases de relación: ¿qué sucederá con la historia de la arquitectura latinoamericana si partimos del análisis de obras que no se sustentan exclusivamente en consideraciones sobre las relaciones del espíritu *hegeliano* del tiempo de la historia y del espíritu *heideggeriano* del lugar?

Consideramos que al fracturar la unidad historiográfica que hemos venido construyendo entre *lugar* y *expresión de identidad* tendremos la oportunidad de formular una visión alternativa –crítica– del conjunto de las edificaciones incluidas en la historia de la arquitectura latinoamericana.

Las influencias en la producción de la arquitectura latinoamericana al inicio del siglo XX, contempladas desde ese panorama, necesariamente tendrían que ser reinterpretadas.

El argentino Mario Buschiazzo, en su escrito *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930* concluye al finalizar su texto: *Un acontecimiento que pudo ser de trascendental importancia cierra la tercera década del siglo XX: la llegada de Le Corbusier (...)* Pero las ideas de Le Corbusier no tuvieron la resonancia que merecían. Las publicaciones de la “Bauhaus”, de Weimar, y de “L’Esprit Nouveau”, los resultados del primer congreso del C.I.A.M. y el fundamental libro “*Vers une Architecture*”, (1923), sólo eran conocidos por unos pocos, sin que trascendiera al grueso de los profesionales, todavía reacios e impermeables a las nuevas ideas (Buschiazzo, 1966: 40).

El arquitecto historiador argentino hace, desde una postura canónica, una observación sobre la poca atención que los bonaerenses dieron a las principales fuentes historiográficas –según él– de la arquitectura moderna. Más adelante, en su texto, se detiene en un caso específico y dice: (...) *faltó un ministro de Educación que, como Capanema en el Brasil, supiera ver y sacar partido de la visita de Le Corbusier. En ese mismo viaje a Buenos Aires, el gran arquitecto se detuvo en Río de Janeiro, donde dictó también algunas conferencias y expuso sus ideas sobre el futuro edificio del Ministerio de Educación y Salud, que cuajarían poco después en la monumental obra de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy y Ernani Vasconcelos. En tanto que allí el paso de Le Corbusier dio el impulso inicial para la notable obra de renovación de creación de la moderna arquitectura brasileña, aquí su palabra fue voz clamante en el desierto* (Buschiazzo, 1966: 40).

En sentido histórico la observación del discreto impacto –la escasa influencia– del paso de Le Corbusier por Buenos Aires es apenas evidente. Lo ocurrido en Argentina es similar a lo que ocurrió en Chile con la oferta corbusierana de participar voluntariamente en la reconstrucción de la ciudad de Chillán luego del fuerte terremoto de 1939; o la transformación incipiente de las propuestas

urbanas para Montevideo y la poca significación, luego de iniciada la década de los años cincuenta, del Plan Piloto para Bogotá.

No hay duda de que la larga lista de los estudiantes latinoamericanos que pasaron por el taller de Le Corbusier en la *Rue de Sevres* en París es larga. El impacto de los jóvenes arquitectos a su regreso a sus países de origen generó arquitectura con elementos derivados de las propuestas del maestro internacional. Pero también es importante recordar que se formaron diversos grupos de jóvenes arquitectos, con diversas expectativas, que si bien respondían a las exigencias del maestro, también, en muchos casos, abrían puertas conceptuales hacia diversos ámbitos de la práctica proyectual de la arquitectura. La pregunta que queda detrás de esto es ¿los alumnos latinoamericanos de Le Corbusier aprendieron de él a integrar a la labor proyectual sus indagaciones personales?

Del sentido de la recepción de influencias propuesto al inicio de este capítulo pasaremos a revisar el conjunto de los pabellones seleccionados para el desarrollo de esta tesis.

#### 4. PABELLONES: ¿MODERNIDAD CON EXPRESIÓN NACIONAL?

*Fue el ansia por la comprobación empírica de los descubrimientos técnicos y científicos, por la aplicación de las clasificaciones a todas las áreas del conocimiento y el afán competitivo de las diversas potencias industriales europeas, lo que llevó al siglo XIX a dar a luz a las exposiciones universales. La industria fue su protagonista en principio. Sin embargo, y como se acercaba el fin de siglo (...) será la arquitectura la que se adueñe del protagonismo; hasta tal punto que, en la exposición parisina de 1900, los palacios construidos fueron de tal envergadura, fantasía y grandiosidad, que lo realmente exhibido no era lo que ellos encerraban, sino ellos mismos.*

**María José Bueno (1987)**

En el territorio español, en 1929, por circunstancias particulares de programación, coincidieron dos exposiciones internacionales. Una –la internacional– estaba ubicada en la región de Cataluña, en la ciudad de Barcelona. La otra –la Iberoamericana– se localizó en la ciudad del sector andaluz de Sevilla.

Las exposiciones internacionales, como muestras tangibles de avance tecnológico y modernidad, tenían una amplia tradición desde mediados del siglo XIX<sup>22</sup>. En cada

uno de esta clase de encuentros se competía en la información sobre la novedad, los progresos y el desarrollo técnico y científico alcanzado por cada uno de los países participantes<sup>23</sup>.

Las exposiciones las componían dos ámbitos: uno, el externo, era el de los espacios compartidos; era la organización de un sector a la escala de la trama urbana; la tarea de su diseño correspondía fundamentalmente a planificadores y urbanistas. El segundo –el que nos interesa destacar en esta tesis– eran los pabellones: edificaciones simbólicas.

Cada uno de los pabellones era autónomo y respondía a un programa arquitectónico específico<sup>24</sup>. La composición en la edificación respondía a secuencias de ambientes estructurados en función de los recorridos posibles y los ámbitos utilizados para presentar los elementos seleccionados para la muestra. Las circulaciones para los visitantes y los expositores vinculaban el exterior con todos y cada uno de los espacios del pabellón. Las áreas y recintos destinados a las actividades de la administración y los servicios se localizaban, casi siempre, tangencialmente a la ubicación de los espacios expositivos. En términos generales, los edificios para pabellones se estructuraban en torno a patios o a *halles* espaciosos e iluminados. Los salones principales se dedicaban a albergar las muestras específicas. Se instalaban en ellos vitrinas o soportes que permitieran poner a la vista de los visitantes objetos, publicaciones, obras de arte. Se buscaba, en síntesis, promocionar los logros que la modernización técnica, científica y cultural, había alcanzado en el país o en la institución patrocinadora del pabellón.

Las exposiciones eran encuentros periódicos donde los visitantes se ponían al día sobre la innovación de instrumentos, la construcción de ingeniosas herramientas, los nuevos materiales, la aplicación práctica de las nuevas formas de energía, todo esto en ambientes contruidos como espacios que albergaban información. En cada uno de los eventos se desarrollaba un programa general para el conjunto de la exposición y un programa específico para las actividades propias del pabellón.

En el proyecto y construcción de los pabellones, en la mayoría de los casos, participaban arquitectos calificados, seleccionados entre los más destacados en su país de origen. Cada exposición, indirectamente, era una colección, una muestra de habilidad plástico-arquitectónica del momento que les era contemporáneo. Desde esa perspectiva esta tesis se concentra en algunas de las edificaciones – pabellones de exposición<sup>25</sup>– que difundieron imágenes nacionales durante las primeras décadas del siglo XX.

En Barcelona, con referencia a la arquitectura, nos interesa destacar una edificación: el pabellón de Alemania. En el mismo sentido, en Sevilla, hacemos referencia a un grupo de cuatro pabellones que ocupaban las representaciones de México, Argentina, Perú y Chile<sup>26</sup>.

De las edificaciones en la exposición barcelonesa el pabellón alemán de Mies van der Rohe, hacia 1960, se le celebraba como una de las obras maestras más sobresalientes del siglo XX<sup>27</sup> (Bonta, 1975: 1). No obstante, como también afirma J. P. Bonta, *es harto improbable que nadie de la muchedumbre congregada en torno al Rey Alfonso XIII durante la ceremonia inaugural de la Exposición, el 19 de mayo de 1929, notase la significación extraordinaria del edificio de Mies. En realidad, el pabellón fue ignorado por la inmensa mayoría de la multitud que desfiló por la Exposición durante el año en que la muestra permaneció habilitada* (Bonta, 1975: 1).

En contraste con lo ocurrido en Barcelona con el pabellón de Mies, es notoria la manera reiterada en que se destaca la presencia del pabellón de México en la muestra sevillana. Las publicaciones especializadas, en su gran mayoría, incluyeron imágenes y comentarios sobre la edificación diseñada por el arquitecto Manuel Amábilis Domínguez (1889-1966).

En sentido general había dos maneras de enfrentar el problema de la expresión internacional de los avances en cuanto a la modernización. El pabellón alemán (1928-1929), diseñado por Mies van der Rohe (1886-1969), presentado en el

discurso oficial leído por el Dr. Von Schnitzler el día de la inauguración, afirmaba: *Wir haben hier das zeigen wollen, was wir wollen, was wir sind, wie wir heute fühlen, sehen. Wir wollen nichts anderes als Klarheit, Schlichtheit, Aufrichtigkeit.* [Hemos querido mostrar con este edificio quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en Alemania hoy día. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad] (Citado en Bonta, 1975: 5).

La presentación del Dr. Von Schnitzler enfatiza las cualidades de la edificación en su relación con la expresión del ser profundo de la comunidad alemana. ¿Quiénes somos? ¿Qué somos capaces de hacer? ¿Cómo sentimos? La sucesión de respuestas define bien las cualidades del proyecto de Mies: claridad; simplicidad; integralidad.

Un año antes, Mies van der Rohe había escrito con referencia a las exposiciones en *Die Form: Zeitschrift für Gestaltende Arbeit (1928)*: *Asistimos a una transformación que ha de cambiar el mundo. Las exposiciones que se realicen en el futuro tendrán por cometido poner en evidencia y así mismo promover esta transformación. Sólo se lograrán efectos positivos en la medida en que se consiga echar luz sobre la transformación. Su justificación y significado dependerá de que el contenido de las exposiciones se refiera al tema central de nuestro tiempo: la intensificación del sentido de la vida.*

Mies van der Rohe se refiere a la sensación de *transformación* permanente, a la *intensificación del sentido de la vida* que se vive en Alemania al final de la primera guerra. Si por un momento nos detenemos en el término *transformación* es importante para nosotros destacarlo en el sentido literal de *cambio de forma*. Es, en consecuencia, un planteamiento que rompe, generando nueva forma, con el compromiso de reorganizar el programa de construcción en torno al concepto tradicional de estilo<sup>28</sup>. La nueva forma, en consecuencia, debe vincularse con la expresión de la *intensificación del sentido de la vida*. En tal caso el paso que da Mies van der Rohe es consecuente con su intención de poner en evidencia, a través de nuevas formas, las transformaciones que se están sucediendo en la

República de Weimar. ¿Se podría afirmar lo mismo en el caso de Manuel Amábilis en relación con el pabellón mexicano en Sevilla?

En Sevilla, la participación de los países latinoamericanos era observada por los europeos con curiosidad, desinterés y quizás, en algunos de los casos, con sorpresa. Del grupo de los pabellones latinoamericanos<sup>29</sup> el más destacado por las publicaciones locales, como lo señalamos antes, fue el de México<sup>30</sup>. Ese pabellón fue uno de los más interesantes debido a su planteamiento plástico-formal, fue diseñado por el arquitecto Manuel Amábilis quien lo presentó como el resultado de un proceso de recuperación formal del origen de la arquitectura mexicana. El arquitecto se apoyó en una propuesta de composición espacial académica. Es un esquema que se define en la simetría de la composición radial adoptada. El espacio centralizado organiza y da sentido a los usos programados para la edificación. Lo interesante sucede en el momento en que el arquitecto define su inquebrantable compromiso teórico con la recuperación del significado de la arquitectura del pasado prehispánico, que él considera le es culturalmente próxima. Allí es donde alcanza su trascendencia, es –según él– un planteamiento moderno de expresión nacional. Se apoyó en el análisis de obras mezoamericanas y en ellas destacó la composición de su estructura espacial y los componentes del lenguaje cultural arquitectónico. La composición y el lenguaje de la arquitectura prehispánica le dieron pautas para proponer alternativas formales ligadas a la tradición prehispánica mexicana. Amábilis destacó la perspectiva del origen cultural ancestral como validadora de la forma significativa de la modernidad mexicana.

Sir Banister Fletcher, en su extenso libro *A history of Architecture*, escribió:

*Beginning to manifest itself at the same time was a developing awareness of the formal possibilities of the multiple layers of history. Created by the superimposition of different cultural systems in Latin America over the centuries they were not solely confined within the narrow boundaries of the relatively recent influence of Europe. Other factors as disparate as the indigenous Empire of the Incas of the*

*Andes, the Mexican Aztecs and Mayans, and the African population of Brazil and the Caribbean also emerged as important references. This shift can be seen in the work of Manuel Amábilis (1883-1966), for example, which changed in direction from an eclectic French Classicism to a philosophic and aesthetic exploration of pre-Hispanic Maya architecture. His Mexican Pavilion for the Feria Iberoamericana de Sevilla 1929 is an example both of the self-representation of a Latin American country in Europe and the use of indigenous motifs which were to become an expression of national difference in subsequent years. Similar tendencies can be seen in the buildings of other countries such as the Peruvian Pavilion by Manuel Piqueras Cotoli and the Argentinian Pavilion by Martin Noel (Fletcher, 1996: 1534).*

*[Al mismo tiempo comienza a manifestarse una conciencia de desarrollo de las posibilidades formales de las múltiples capas de la historia. Es el resultado de la superposición de diferentes sistemas culturales en América Latina, que no está limitada únicamente a los pocos siglos de la influencia, relativamente reciente, de Europa. Factores de diferencia como los imperios indígenas de los Incas de los Andes, los Aztecas y Mayas mexicanos, y la población africana de Brasil y del Caribe aparecen como referencia importante. Este cambio puede verse en la obra de Manuel Amábilis (1883-1966), por ejemplo, con la modificación de dirección del clasicismo ecléctico francés a una filosofía y una exploración estética de la arquitectura pre-maya. Su pabellón mexicano para la Exposición Iberoamericana en Sevilla 1929 es un ejemplo conjunto de auto representación de un país de América Latina en Europa y del uso de motivos indígenas que se hicieron una expresión de diferencia nacional en los años siguientes. Una tendencia similar puede verse en edificaciones de otros países como lo fue el pabellón de Perú de Manuel Piqueras y el pabellón argentino de Martín Noel.]<sup>31</sup>*

La superposición de las múltiples capas históricas en las propuestas arquitectónicas latinoamericanas, destacadas por Fletcher, tienen en la obra de Amábilis una referencia muy clara. Hay en él interés por destacar formas del pasado mezoamericano. Para lograrlo no es necesario renunciar a la acumulación de referencias de la composición tradicional de la arquitectura. Presente y pasado –en la composición arquitectónica– podrían alcanzar potencialidad sincrética.

Manuel Amábilis había viajado de Mérida (Yucatán-México) a París a los veinte años de edad (1909). Allí ingresó a la *École Spéciale d'Architecture* donde se formó

dentro de la tradición académica francesa. En 1912 terminó sus estudios y regresó a su ciudad natal, Mérida. Para ese momento su país pasaba por el furor de la Revolución Mexicana<sup>32</sup>. El regreso a las actividades cotidianas estuvo cargado de complicaciones personales y contradicciones profesionales. No obstante, al recorrer el territorio de la península de Yucatán –lugar con profundas huellas de la cultura mayense– se hacían evidentes para él la permanencia arraigada de importantes valores formales ancestrales del mundo prehispánico. Manuel Amábilis pronto se vinculó, a través de su actividad profesional, con la academia local recientemente creada. Esa academia tenía para ese momento importancia regional dado el apoyo directo del licenciado José Vasconcelos en la conformación del programa.

En 1922<sup>33</sup>, Amábilis publicó un texto de reflexión sobre las dimensiones de la cultura mexicana titulado “Dónde”, en ese escrito afirma:

*(...) desde la Conquista hasta nuestros días, los destinos del pueblo mexicano han estado dirigidos por las actividades y conceptos, teorías y doctrinas, prejuicios y errores de los europeos; en la etapa de la colonia por medio de los españoles, y en la de la independencia, por los mexicanos europeizados que siempre han dominado nuestra clase dirigente* (Conaculta, 2003b: VIII).

La presencia de Manuel Amábilis en el ámbito arquitectónico mexicano se hizo evidente con su participación y triunfo en el concurso para la elaboración del proyecto del pabellón que representaría a México en Sevilla. En el proyecto para el pabellón, Amábilis reconoció de partida su compromiso ideológico con las propuestas nacionalistas posrevolucionarias mexicanas. El texto que contiene la presentación del proyecto lo inició enfatizando: *(...) era designio de nuestro gobierno, y así lo expresó al convocar a los arquitectos, que el pabellón de México en Sevilla fuera de Estilo Nacional* (Amábilis, 1929: 15).

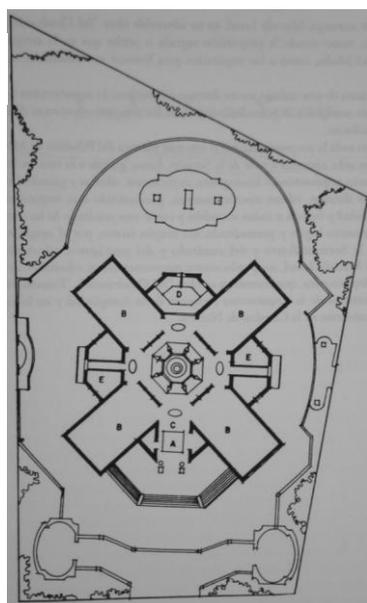
Para el arquitecto Amábilis no había la menor duda: el concepto de *estilo* podía tener una connotación *nacional*. Lo cual implica que, según él, habría la

posibilidad de definir características formales específicas, en este caso, las que portaban el significado transmisible de la mexicanidad. En su escrito de presentación del proyecto, afirma: *Este sentimiento nacionalista abriga bajo sus inmensas alas el pabellón de México en Sevilla*. Para el arquitecto *el sentimiento nacionalista* era posible expresarlo con *la recuperación* de las formas de la arquitectura local precortesiana. Esta afirmación permite entender que para Amábilis hay por lo menos dos expresiones posibles de la mexicanidad. La primera es la de un mundo pretérito –ancestral– que se localiza en el tiempo del mito y se evidencia en el conjunto de las ruinas cotidianas que comparten los habitantes de la península del Yucatán y los grandes conjuntos ceremoniales dados a la luz a través de trabajos de la moderna ciencia de la arqueología. La segunda, la que se relaciona con el proceso de mestización de la población en el territorio mexicano, iniciado tras el arribo de individuos de procedencia ibero-europea. Al plantearlo, él se compromete y asume la tarea de trabajar la arquitectura para la recuperación de los lineamientos formales del universo mítico del pasado indígena. En el texto de Amábilis se resalta su afirmación: *la arquitectura que luce el pabellón de México en Sevilla es genuinamente Tolteca*.

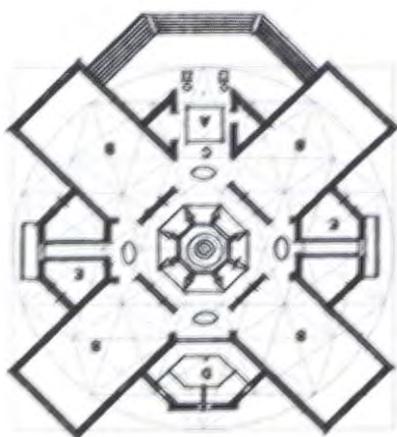
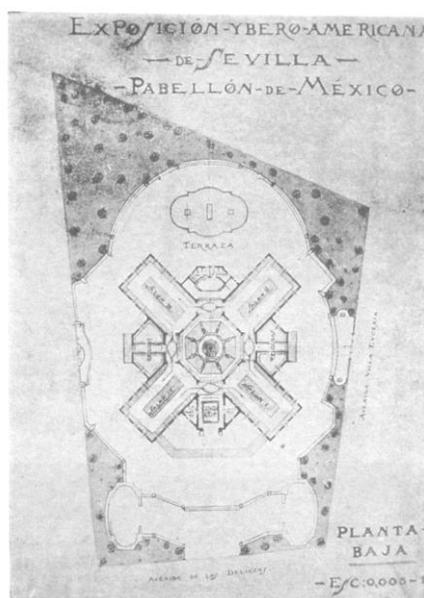
Es interesante aquí mostrar cómo lo *genuino* en la afirmación de Amábilis remite directamente al sentido de origen verdadero –un problema específicamente moderno. Para presentarlo Amábilis hace un *símil*, traslada de los discursos enciclopédicos la noción de la Cabaña Primitiva –referido por Laugier<sup>34</sup>– como origen lógico de la arquitectura. En su libro *La arquitectura precolombina de México* el arquitecto escribe: *Y con estos tres elementos: cabaña, monte y serpiente, es decir la casa del hombre sustentada y abrigada por la divinidad: la casa que es lo material, sobre la cumbre que es el esfuerzo humano; custodiada por la serpiente, que es lo ideal, vamos a tratar de establecer la génesis y desarrollo de la arquitectura de los toltecas (...)* *Esta cabaña desde los más remotos tiempos, seguramente por haberla heredado de los primitivos toltecas del Usamatzintla, tiene una armonía de proporciones que le prestan cierta majestad elegante* (Amábilis, 1956: 75-77). En palabras de Amábilis, la arquitectura del

pabellón mexicano tiene como referente de origen la interpretación de la *cabaña primitiva tolteca*. Allí –según él– se encuentra el fundamento de la nueva arquitectura nacional mexicana. La racionalidad en la explicación del origen lleva a aproximar un mundo moderno, que se explicita a partir de razones prácticas, en un universo estético ancestral donde lo significativo como argumento gravita en torno al ámbito del *mito*.

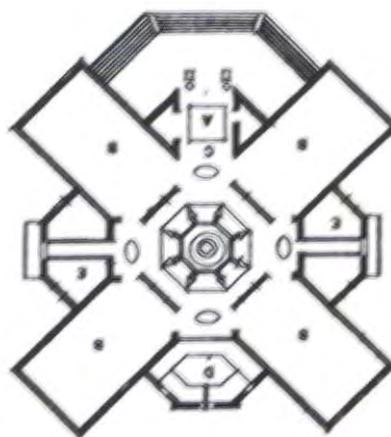
13



14



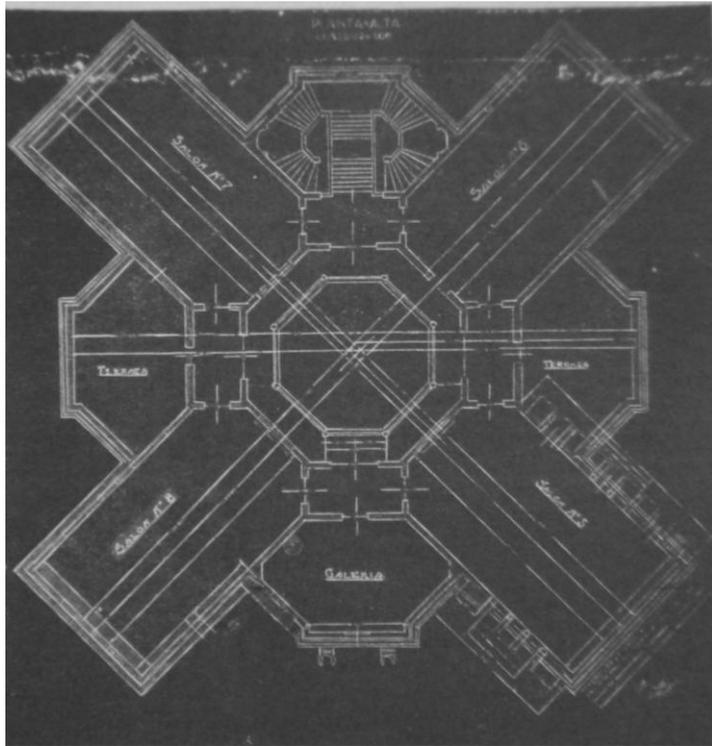
15



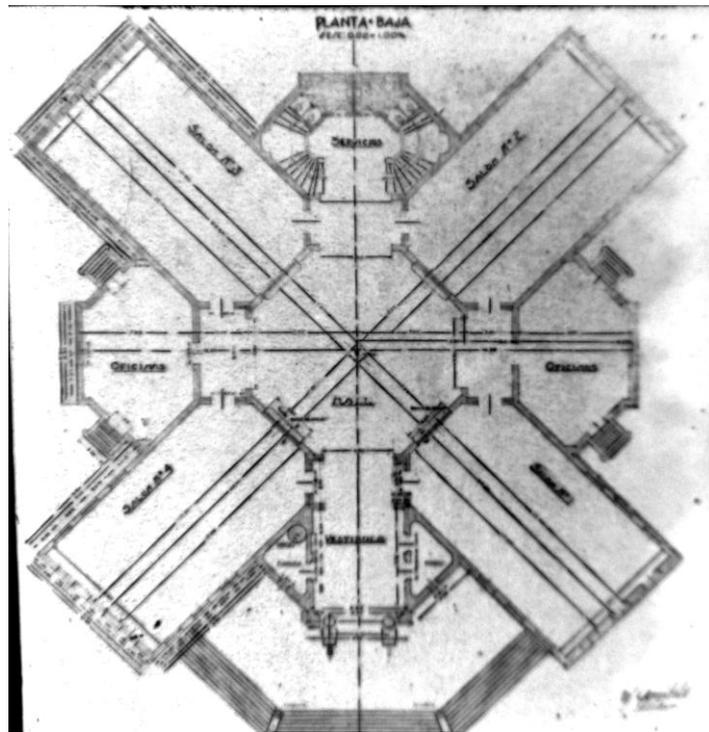
Ilust 13. Esquema del pabellón de México. M. Amábilis, 1928.

Ilust 14. Planta del pabellón de México. M. Amábilis, 1929

Ilust 15. Esquemas. Plantas primero y segundo nivel.



16



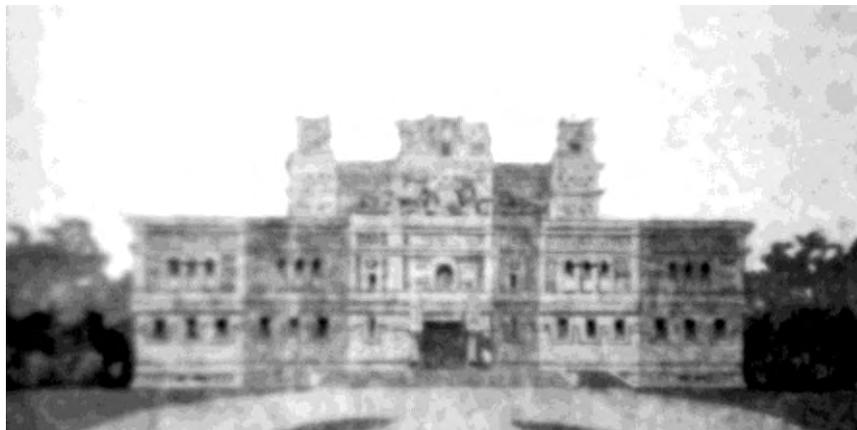
17

Ilust 16. Planta principal. Proyecto pabellón de México. M. Amábilis, 1928.

Ilust 17. Planta baja. Proyecto pabellón de México. M. Amábilis, 1928.



18



19

Ilust 18. Corte transversal del pabellón. M. Amábilis, 1928.

Ilust 19. Fachada principal. Pabellón de México. M. Amábilis, 1928.

Amábilis describía la organización espacial del pabellón<sup>35</sup> a partir de determinantes que él había reconocido en sus estudios sobre la arquitectura del periodo clásico de los antiguos monumentos mexicanos. En ese sentido, el arquitecto había concebido la edificación a partir del modelo de un patio flanqueado por galerías y habitaciones. El problema de las circulaciones Manuel Amábilis lo soluciona de manera práctica, concentrándolas y articulándolas en la periferia del hall central. La organización espacial otorga la mayor jerarquía al núcleo central de la edificación, constituido por el hall o patio cubierto<sup>36</sup> en torno al cual gravitan los salones de exposición y las demás dependencias del pabellón (Amábilis, 1929: 16).

La imagen externa que proyecta la arquitectura del pabellón presenta relaciones significantes de articulación volumétrica, de masas y vacíos, buscando hacer evidente el vínculo con las raíces prehispánicas de la arquitectura mexicana. Los trazados reguladores empleados por Amábilis para dimensionar las fachadas los había derivado de estudios geométricos de los monumentos arquitectónicos prehispánicos en la península del Yucatán y sobre las márgenes del río Usumancita. Es así como la decoración que presentan los torreones tiene relación con el *petatillo* o trabajo de tramas en celosía que presenta el conjunto arquitectónico prehispánico conocido como el *cuadrángulo de las Monjas*, en Uxmal.

En la portada sobresale el relieve de dos serpientes inspiradas en la base del palacio de los Guerreros en Chichén Itzá. Son figuras míticas que descienden a lado y lado del acceso, apoyando sus cabezas sobre el nivel del suelo. Las esculturas del remate del pabellón –un grupo de cinco figuras, dos masculinas y tres femeninas–, según el arquitecto, son formas alegóricas que invocan la solidaridad de todas las clases sociales para el progreso de la nación mexicana. Sobre el cuerpo principal de la edificación aparecen apoyadas simétricamente dos imágenes de Chac-Mool. La luz que se filtraba a través de los vitrales del pabellón cargaba el interior de efectos cromáticos contrastados con la intensidad del color de los murales. En este caso, Amábilis hace un compromiso tácito con la historia de los procesos culturales mesoamericanos y, en especial, de los grupos que integraron la extensa civilización Tolteca. En las formas que aplica Amábilis hay referencias al conjunto de Chichén Itzá. Él no tiene interés en hacer precisiones de carácter científico sobre las huellas que deja el paso del tiempo de las culturas. La labor que asume es la de mediador y promotor de polémicas. Lo ancestral, el rito, la esencia del cosmos tolteca, son los fundamentos en que apoya la aparición sincrética de la forma arquitectónica del pabellón mexicano de 1929. Con el impacto causado en el medio de la exposición sevillana Amábilis logró su cometido.

La estructura organizativa de la edificación, como sucesión articulada de espacios, la resuelve Amábilis recurriendo a la aplicación contemporánea de los principios racionales. El proceso seguido en la composición de las fachadas, lo describe Amábilis diciendo: *la dificultad que presentaba la solución o partido radial adoptado, en las fachadas, (...) fué evitada recurriendo sencillamente a la "Lámpara de la Verdad" de Ruskin; se prefirió (...) acusar francamente en la fachada la forma radial de las plantas, evitando así muros y puntos de apoyo de difícil trazado y ejecución, con la ventaja, muy considerable desde el punto de vista arquitectónico, de que se acusan los salones de Exposición en las fachadas, así como también se acentúa la importancia del Hall o Patio Cubierto* (Amábilis, 1929: 18).

Es una postura que desliga los compromisos de significación cultural –del pasado tolteca– de la razón práctica de composición funcional del proyecto. Así, la actitud de Amábilis es la de transitar por dos senderos, no necesariamente divergentes. El primero, sensible, busca destacar la posibilidad de permitir la presencia en España de una arquitectura con expresión formal relacionada con la cultural Tolteca. El segundo, histórico, acepta el compromiso específico que ha adquirido México como nación moderna para el reencuentro con las civilizaciones ibéricas y europeas. En su escrito "Dónde", antes citado, dice: *los destinos del pueblo mexicano han estado dirigidos por las actividades y conceptos, teorías y doctrinas, prejuicios y errores de los europeos* (Conaculta, 2003b: VIII).



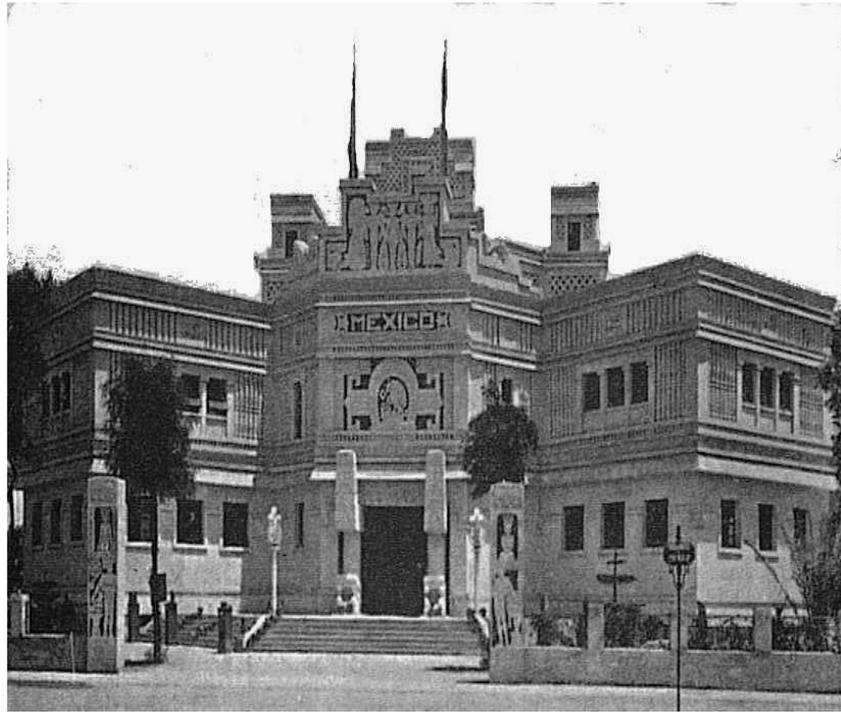
22 23

24

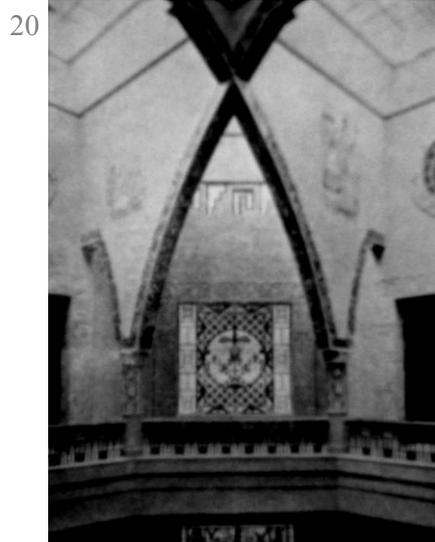
25 26



- Ilust 22. Ingreso al pabellón. Fotografía M. Amábilis, 1929.  
 Ilust 23. Ingreso al edificio del pabellón, estado en el año 2000.  
 Ilust 24. Vitral central interior del pabellón. Fotografía M. Amábilis, 1929.  
 Ilust 25. Sala de exposición. Primer piso. Fotografía M. Amábilis, 1929.  
 Ilust 26. Escalera principal. Fotografía M. Amábilis, 1929.



Fachada de ingreso. Pabellón de México. Fotografía M. Amábilis, 1929.



Ilust 20. Vacío interior. Fotografía M. Amábilis, 1929.

Ilust 21. Ingreso. *Álbum de la FIB*. Sevilla, 1929.

La Gran Revolución –según Amábilis– que *conmovió hasta sus cimientos todos los organismos sociales de México, y que implantó entre sus más justas reivindicaciones el cultivo de nuestras artes populares, hubo una floración nacional inaudita, plena de gozo y de bienestar. Ante el gran aislamiento en que se*

*encontró la Nación, el pueblo mexicano experimentó inmediatamente un sentimiento de solidaridad; la urgente necesidad de consolidarse en todas las expresiones de la vida nacional, de bastarse, de subsistir por sí solo, de ser* (Amábilis, 1929: 22). Había llegado el momento de revelar la otra cara que tenía la cultura mexicana: la que muestra un universo que gravita bajo leyes sensibles propias y se expresa en dimensiones comprensivas dirigidas hacia quienes comparten la vigencia del tiempo del mito. La modernidad de esta postura está referida a la capacidad de separar las capas de lo tangible –concreto, funcional y práctico– de aquellas de la percepción, donde los colores, las sombras, los relieves, las texturas, transmiten información sobre la compleja densidad de la forma vinculada con el ritual y el mito.

Las posturas de expresión nacional de Amábilis se narran a partir de las condiciones compositivas del objeto arquitectónico. Para explicarlo el arquitecto dice: (...) *hemos simbolizado las dos tendencias, las dos funciones humanas, que han propulsado el progreso y de las que los mexicanos somos tan entusiastas, que de ellos hemos hecho dos ideales nacionales que ahora ostentamos como divisas o insignias a la entrada de nuestro Pabellón* (...) (Amábilis, 1929); una se relaciona con la acción práctica, *el trabajo*, la otra con la condición emotiva de la huella de la permanencia cultural, *la espiritualidad*.

El trabajo escultórico que complementó la arquitectura del pabellón estuvo a cargo de Leopoldo Tommasi López; la pintura y los vitrales fueron obra conjunta con el maestro Víctor M. Reyes.

El pabellón mexicano cumplió con el compromiso significativo, y puso a juicio la interpretación de lo *nacional-moderno* a partir de la recuperación de gramáticas formales del pasado prehispánico. En términos generales, Amábilis buscó una síntesis estética de las culturas mesoamericanas con una idea particular de expresión nacional moderna mexicana. El pabellón mexicano no es solo –como la moneda con sus dos caras– el resultado de la conjunción de propuestas de recuperación de formas en la historia local y las maneras contemporáneas de

componer la arquitectura. Es una obra polémica que devela contrastes según la densidad intelectual de quien la enfrenta. Arquitectura de América en territorio español, encuentro de universos compositivos complejos y, en muchos de los casos, contradictorios. Es la historia de un encuentro particular de naciones bajo el umbral incierto de la modernidad.

El mismo año de la exposición, 1929, el álbum de la *International Telephone and Telegraph Corporation*, de Nueva York, con respecto al pabellón de Amábilis, publicó: *El edificio de México es único por su estilo, pues es un modelo de la antigua arquitectura maya y nahualteca.*

El historiador de arquitectura, Israel Katzman, en 1964, dedica solo un corto párrafo para presentar el pabellón de Amábilis en su libro *La arquitectura contemporánea mexicana*; en él se lee: *El proyecto que se realizó definitivamente fue el ganado en el tercer concurso, por Manuel Amábilis. Era de planta radial, totalmente en concreto armado y de estilo que él llama tolteca* (Katzman, 1964: 83). Treinta años después, en 1994, el arquitecto Ernesto Alba Martínez, en su escrito titulado “La búsqueda de la identidad”, amplía la información sobre el pabellón y sobre el proceso seguido. De la edificación dice: *El pabellón (...) se desarrolló en una superficie de 2.932 metros cuadrados. Su planta, con un esquema compositivo centralizado, reproduce el símbolo de movimiento de las culturas prehispánicas, permitiéndole reflejar en la fachada el gran espacio central, y acceder a él por la distancia más corta. El tratamiento del volumen se realizó con una serie de referencias prehispánicas a las que Amábilis llamó “estilo” en su libro, indicando que llegó a Yucatán por grandes emigraciones, coincidiendo con el establecimiento y florecimiento de las ciudades, caracterizado por el notable desarrollo de la cultura Tolteca* (Alba Martínez en González Gortázar, 1994: 42).

Las tres aproximaciones de descripción del pabellón mexicano (1929, 1964, 1994) coinciden en la utilización de la noción de estilo. No obstante cada una de ellas corresponde a conceptos diferentes:

- La primera, 1929, se refiere a estilo como diferencia. Es una marca que caracteriza la singularidad de traer un *modelo de la antigua arquitectura maya y nahualteca* y proponerlo, revitalizado, como elemento que define, en este caso, la mexicanidad.
- La segunda, 1964, tiene una distancia histórica y una propuesta ideológica que no permiten relacionar la forma cargada de símbolos del pasado con el concepto de estilo. Katzman se cuida de comprometer su propia definición sobre las formas del pabellón y retoma indirectamente la presentación hecha por Amábilis, afirmando: *estilo que él llama tolteca*. Se destaca, en este caso, la organización espacial y el componente técnico-constructivo del pabellón.
- La tercera, 1994, plantea un proceso donde las referencias al mundo prehispánico darían sentido a la denominación de estilo utilizada por Amábilis: *referencias prehispánicas a las que Amábilis llamó "estilo"*. La diferencia marcada entre las nociones de *referencia* y *estilo* sugieren aproximaciones diversas.

Al tomar a Paul Frankl en su afirmación de que las *fuerzas del estilo* son como un *proceso intelectual que rebasa las características nacionales y los artistas individuales*, la nueva pregunta se plantearía en torno a la dimensión real de la mexicanidad propuesta en la composición formal del pabellón mexicano. En este caso, ¿qué significa rebasar las características nacionales?, ¿qué significa rebasar los artistas individuales?

Las preguntas planteadas nos llevan a hacer precisiones. El gobierno de México, en 1926, había convocado a los arquitectos a un concurso para diseñar el pabellón que representaría al país en la Exposición Ibero Americana en Sevilla. Desde el inicio la convocatoria solicitaba que las propuestas fueran de *estilo nacional*. El concurso se prolongó –dadas las sucesivas protestas de los participantes y el cambio de la localización y del programa– a tres rondas. La primera de ellas fue

ganada por los arquitectos Ignacio Marquina (primer premio) y Carlos Obregón Santacilia (segundo premio). La segunda ronda fue ganada por Manuel Obregón y Carlos Tarditi. La tercera ronda fue la que dio como ganador definitivo a Manuel Amábilis (Katzman, 1964: 82-83).

Un antecedente lejano del pabellón de México de 1929 había sido el edificio diseñado por Antonio Peñafiel<sup>37</sup> para la Exposición internacional de París de 1889. El señor Peñafiel escribió en ese mismo año:

*El edificio está construido según el estilo azteca más puro, y de los materiales de mi obra **Arte Mexicano Antiguo**, en el cual he empleado más de siete años de constante trabajo (...) El edificio se compone de una parte central, que simboliza con sus principales atributos la religión azteca, y de dos pabellones laterales (...) mide 70 metros de largo por 30 de ancho, teniendo de altura 14 metros 50 centímetros hasta las almenas.(...) La forma general del edificio se ha tomado de los pocos restos que quedan en las construcciones de un origen verdaderamente regional de las tribus mexicanas (...) La parte central del edificio es un pórtico adonde se sube por una escalinata alta y fuertemente inclinada (...) A los lados de esta escalera están dos grandes pilastras adornadas con el signo del fuego y coronadas por los braseros de Huehueteotl (Peñafiel, 1889: 53-55).*

Peñafiel articula su presentación del mundo prehispánico haciendo participar personajes reconocidos en el ámbito europeo:

*En la cima del cerro hay una roca labrada (...) restos de alguna colosal escultura, destruida por el fanatismo religioso de la época y donde estuvo sentada la princesa Carlota cuando visitó las ruinas de Tetzcutzinco; la desgraciada esposa de Maximiliano de Austria contempló las reliquias de aquellas grandezas (...) (Peñafiel, 1889: 65-66).*

Luego concluye con tono reflexivo: *La historia de la conquista de México fue escrita por los mismos españoles, dueños de la Nueva España, en la lengua que*

*menos se habla en ambos Continentes (...) Desgracia ha sido para México que ni las cosas ni sus hombres hayan sido conocidos con la luz de la verdad en Europa* (Peñafield, 1889: 69).

Al finalizar el texto, Peñafield hace una reseña de la violencia de Hernán Cortés contra el último de los aztecas: Cuauhtemoc. El autor mexicano hace un juego de alegorías para, al final, presentar el pabellón como el resultado de una nueva fase de la relación entre Europa y América. La presentación del pabellón la cierra Peñafield diciendo:

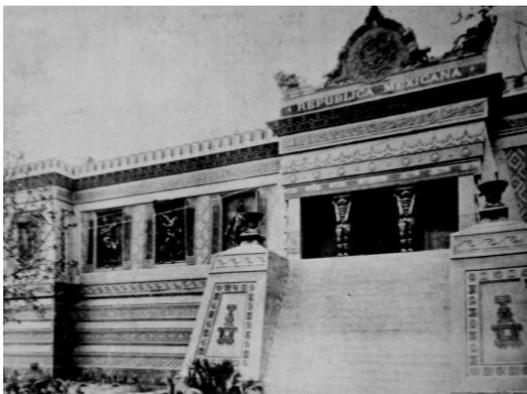
*(...) la crueldad de los sanguinarios conquistadores no pertenece, no, al hidalgo pueblo español, sino a la salvaje sed de riqueza de los aventureros del siglo XVI; México levanta hoy un monumento delante de toda la Europa, al más valiente de los aztecas, á Itzcoatl, al más infortunado de sus defensores, á Cuauhtemoc* (Peñafield, 1889: 72).

En el libro *Arquitectura del siglo XIX en México*, Katzman atribuye el diseño del pabellón al ingeniero civil y arquitecto Antonio M. Anza y le da un papel secundario en la realización del proyecto, como asesor de arqueología, al señor Peñafield. En el texto sobre la edificación se lee:

*En 1889 se realiza el primer edificio indigenista, el pabellón de México en la exposición Universal de París; el interior era moderno con columnas y escaleras de fierro y tragaluces de cristal, pero el exterior era, según Peñafield, "del estilo azteca más puro" (...) La crítica a este tipo de arquitectura es inmediata. En un artículo publicado en El Arte y la Ciencia, firmado irónicamente con el seudónimo de Tepoztecaconetzin Calquetzani, el autor subraya el hecho de que las formas de arquitecturas pasadas expresaban necesidades y costumbres muy alejadas de las actuales (1899) (...) considera que fue ridículo el edificio que se hizo en París para la Exposición y que recibió duras críticas de arquitectos de renombre como Garnier* (Katzman, 1973: 206).

En el texto “Las fiestas del centenario: recapitulaciones y vaticinios”, Ramón Vargas Salguero, al referirse al pabellón de 1889, afirma:

*Puede considerarse a los arquitectos como los profesionales que más tardaron en imbuirse del afán nacionalista (...) Ellos únicamente habían construido tres obras de dispareja calidad: el monumento a Cuauhtemoc (1883), el pabellón de México para la Exposición Internacional de París (1889) y el monumento al Tepozteco (...) Tal situación era perfectamente explicable (...) la prehispánica o mesoamericana, se mostraba sumamente limitada por la minusvalía que, dentro de ella, habían tenido los espacios cubiertos, imprescindibles en los tiempos modernos (...) (Vargas Salguero, en González Gortázar, 1994).*



27 28



Ilust 27. Pabellón de México. París, 1889. Fotografía archivo Katzman.  
Ilust 28. Interior del pabellón de México. París, 1889. Fotografía archivo Katzman.

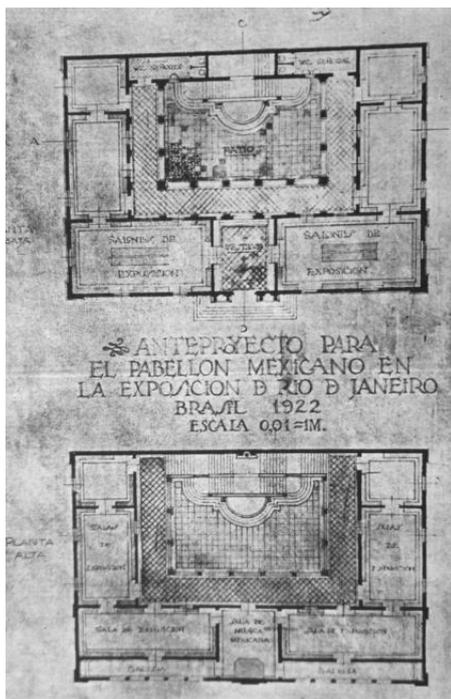
La reivindicación de la estética de la arquitectura de origen prehispánico era –para los mexicanos– una necesidad evidente. No obstante, al hablar de la *arquitectura nacional* no se establecía una relación única, pues la recuperación de la arquitectura colonial era también una prioridad para los mexicanos. Pero ¿qué se busca recuperar de las formas del pasado colonial? El arquitecto Federico Mariscal, en 1913, dictó una conferencia que marcó el inicio de la discusión mexicana sobre la recuperación de formas de la colonia. El título de su presentación fue “La patria y la arquitectura nacional”. En ella Mariscal dijo:

*El ciudadano mexicano actual, el que forma la mayoría de la población, es el resultado de la mezcla material, moral e intelectual de la raza española y de las razas aborígenes. Por tanto, la arquitectura mexicana tiene que ser la que surgió y se desarrolló durante tres siglos virreinales en los que se constituyó el mexicano que después se ha desarrollado en la vida independiente. Esa arquitectura es la que debe sufrir todas las transformaciones necesarias para revelar en los edificios actuales las modificaciones que haya sufrido acá la vida del mexicano. Desgraciadamente se detuvo esa evolución y por influencias exóticas –en general muy inferiores a las originales– se ha ido perdiendo la Arquitectura Nacional (Katzman, 1964: 80).*

Un antecedente mucho más cercano –y que liga nuestros casos de estudio centrales– lo constituye el pabellón mexicano edificado para la Exposición Internacional de Río de Janeiro<sup>38</sup>, en 1923, que referimos al inicio de esta tesis.



Ilust 29. Fachada del pabellón de México. Álbum de la Exposición, 1922.



30 31



Ilust 30. Plantas del pabellón de México en Río de Janeiro, 1922. Álbum de la Exposición.  
 Ilust 31. Portada del pabellón de México en Río de Janeiro, 1922. Fotografía Álbum de la Exposición.

En septiembre de 1922, la revista norteamericana *Ingeniería Internacional*, dirigida por Verne Leroy Havens, dedica sus páginas principales a lo que será la exposición en Río de Janeiro:

*En Río de Janeiro, la hermosa capital de Brasil, habrá una gran exposición internacional (...) Aquellos que conocieron Río de Janeiro hace apenas un año se encontrarán ahora como en una nueva ciudad. Una parte importante de los gastos ha sido invertida para quitar un gran cerro de mal aspecto que había en el centro de la ciudad y llevarlo al mar, obteniendo así nueva extensión de terreno, cuyo valor excede en mucho el coste de remoción, y se ha ganado el sitio donde los Estados Unidos tendrán su embajada permanente, mientras otras naciones, entre ellas Inglaterra, Francia, Argentina, Uruguay, México y Portugal, construirán sus edificios propios (...) No son las proezas de un día o de un año las que estarán allí señaladas; ¡son la de un siglo de Orden y Progreso! El siglo transcurrido ha visto muchos cambios notables (...) porque las revoluciones en Brasil han sido realizadas*

*en el foro público o con la pluma, y no con armas de fuego ni con la espada* (D'Arcy, 1922: 129).

En la misma revista se dedican tres páginas (de la 153 a la 155) para publicar un artículo titulado “Iluminación artística en la Exposición del Centenario de Brasil”. El señor Walter D'Arcy Ryan, autor del artículo, fue también el director de la iluminación de la exposición. En su artículo dice:

*La iluminación de los edificios y parques de la Exposición del Centenario de la ciudad de Río de Janeiro comprende los efectos de luz más vistosos y modernos que hayan desarrollado hasta ahora los ingenieros en la ciencia de la iluminación (...) Los edificios principales quedarán inundados de luz por proyectores ocultos, candelabros, postes y estandartes suplementados por luminaires ornamentales (...) La iluminación en las torres, minaretes y ventanas será roja, rosa y naranjada para hacer una atmósfera de contrastes (...) Uno de los detalles notables es el centellador, que consiste en una combinación sistemática de rayos blancos y de colores, y la producción de efectos luminosos sobre vapor (...)* (D'Arcy, 1922: 153-155).

*La Exposição Internacional do Centenário da Independência*, de 1924, en Río de Janeiro, fue un espacio excepcional para las propuestas de la arquitectura neocolonial. El alcalde de la ciudad, Carlos Sampaio, quien apoyaba las tesis de José Marianno Filho, incidió en que la mayoría de los pabellones brasileños se diseñaran en ese estilo. Como excepción se presentó la intervención que los arquitectos Archimedes Memória y F. Cuchet, realizaron en las antiguas edificaciones de la *Casa do Trem* y el *Arsenal de Guerra* –construidos a mediados del siglo XVIII– que se convirtieron en el pabellón de las industrias. Las propuestas seleccionadas, en un concurso que se inició en 1921, fueron analizadas y criticadas por Marianno Filho en las revistas *Architectura no Brasil* (1921) e *Ilustração Brasileira* (1922).

La invitación brasileña a México había sido hecha a mediados de 1921, en el marco de las celebraciones del primer centenario de la Independencia. El predio destinado al pabellón mexicano estaba situado sobre la Avenida de las Naciones. El proyecto del pabellón se seleccionó por medio de un concurso al cual fueron invitados arquitectos e ingenieros. La condición principal era que el edificio debía proyectarse en *estilo colonial mexicano* (Exposición Río de Janeiro, 1923: 6).

Al concurso se presentaron once participantes. El jurado otorgó el premio al proyecto presentado por los arquitectos Carlos H. Tarditi y Carlos Obregón Santacilia. Ellos desarrollaron la propuesta, entregaron los planos constructivos correspondientes y viajaron juntos a Río de Janeiro a dirigir las obras de construcción de la edificación mexicana. Las obras del pabellón fueron iniciadas el 17 de abril de 1922. Los artistas encargados de la complementación plástica del pabellón fueron los mexicanos Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma.

El álbum de la exposición describe el pabellón así: *El pabellón de México, es uno de los edificios que tiene más carácter entre todos los que se levantan en la Avenida de las Naciones. Su construcción se ajustó estrictamente al proyecto aprobado por el jurado y a las modificaciones que éste recomendó (...) el resultado (...) fue lograr que nuestro pabellón sea una verdadera obra de arte, con carácter perfectamente definido, de una seriedad y corrección de líneas notable, y en la que se modificó hábilmente, la austeridad general del estilo, con notas alegres de filigranas de piedra y policromos mosaicos de azulejos. Una de las cosas más notables del pabellón mexicano, es el contraste entre su exterior, en general grave y austero, casi podríamos decir conventual y religioso, con el patio interior, todo luz y color, todo belleza y alegría* (Exposición Río de Janeiro, 1923: 16-18).

Este pabellón fue inaugurado por el Embajador Especial nombrado para asistir a las fiestas de celebración del Centenario de la Independencia de Brasil, Licenciado José Vasconcelos –personaje intelectual/político importante en México durante el tiempo que cubre esta tesis, 1929-1939 – quien fue invitado a recorrer los estados

de Sao Paulo y Mina Gerais. El futuro ministro de educación de México pudo así percibir directamente la pujanza extraordinaria y la complejidad de la diversidad étnica de Brasil. ¿Cuánto de lo que vio y discutió Vasconcelos en Brasil marcó nuevas perspectivas a su planteamiento de la *raza cósmica*? Autores, como Aracy Amaral, cuestionan la distancia entre *ideas fruto de elucubraciones de gabinete intelectual* y la poca relación de éstas con la realidad<sup>39</sup>. Para la autora brasileña la presencia de Vasconcelos en Brasil no modificó de manera notoria su conflicto en la confrontación entre las propuestas teóricas y la realidad tangible. Según ella, *la ligazón con la realidad no cesó de ser conflictiva y dolorosa, por la conciencia que había de que se hacía casi imposible la alteración del estado de cosas* (R. Gutiérrez V. y R. Gutiérrez, 1997: 33).

El pabellón de Brasil para la Exposición Ibero Americana en Sevilla, en 1929, fue otro de los proyectos destacados en su momento. En el libro *Brasil, síntesis de sus recursos económicos*, escrito por N. Camboim para presentar a su país en el evento, se lee: *La prensa española, con su amabilidad característica, ha hecho brillantes y minuciosas descripciones del pabellón brasileño (...) citamos la publicada en un gran diario madrileño "El turista que llega a Sevilla y procura orientarse en la Exposición Iberoamericana oye por todas partes los mayores elogios del pabellón del Brasil, y recibe una especialísima recomendación de visitarlo, entre los más notables, por ser una de los más bellos e interesantes"* (Camboim, 1929: 339).

La presencia de Brasil buscaba ser ejemplo de organización y transformación que le permitiera mostrarse en el grupo de los países modernos. En la exposición se dio campo a la información sobre la producción tradicional del agro: café, cacao, cereales, algodón, hierba mate, maderas. Se destacaba, por medio de un diorama, la importancia de la extracción y procesamiento del caucho y el desarrollo alcanzado en las industrias de sustancias oleaginosas, cueros y pieles, fibras y cordelería y la extracción de minerales. Es interesante transcribir la información sobre el nivel alcanzado en la industria, al respecto Camboim escribe: *En esta sección se destacan*

*los muestrarios de artefactos de caucho: un automóvil fabricado en Río de Janeiro, turbinas y maquinaria de precisión, objetos de metal, cerámica, artículos sanitarios esmaltados, cajas de caudales, fabricación de botellas, lápices y papel carbón, cristal, y mapas gráficos y explicativos de las industrias del Brasil (Camboim, 1929: 342-343).*

Uno de los atractivos principales en el pabellón de Brasil era un *diorama* que mostraba la ciudad de Río de Janeiro. De él se decía: *Es una obra que pone de manifiesto la maravillosa situación de aquella ciudad y que justifica la fama mundial que goza de poseer la más bella bahía del mundo, teniendo la rara virtud de atraer a los menos afectos al turismo a cruzar el Océano en busca del espectáculo encantador que ofrece (Camboim, 1929: 343-344).*

En Brasil la producción de pabellones tienen, en el periodo de esta tesis, su punto culminante en la Feria Mundial llevada a cabo en Nueva York, en 1939.

En la revista mexicana *Arquitectura*, el arquitecto Manuel Chacón escribió el artículo titulado “1939. Año de exposiciones internacionales”. En él presenta la Feria Mundial de New York diciendo:

*New York, con ese audaz tema de “El Mundo de Mañana”, se propone en estas próximas semanas romper todos los récords de guarismos que otros años hayan consignado (...) Inaugurándose el próximo 30 de abril esta exposición, que abarcará cerca de 553 hectáreas en el Barrio de Queens, funcionará por un periodo de seis meses. El infinito y lo Finito están simbolizados a la entrada principal de la Exposición: la Esfera es un globo hueco de 60 mts. de diámetro dentro del cual se mostrarán diversas exhibiciones y con cupo de 500 espectadores; la Pirámide, de 210 mts. de alto, aparte de su simbolismo, funcionará para las radio-transmisiones; plataformas fantásticas, rampas en espiral, pisos movibles, luces novedosas, clima artificial, etc., todo en loor de la “Democracy”, o sea la ciudad futura representada al fondo de la Esfera y que constituye uno de los grandes idealismos de nuestros vecinos: un fecundo campo para discusiones urbanísticas. (Chacón, 1939: 62 y 63)*

La reunión internacional en torno exposición neoyorkina de 1939 fue percibida por los latinoamericanos como una invitación, en medio de un momento de crisis política, económica y social, a compartir visiones de futuro. Como lo escribió el mexicano G. Chaussat en la revista *Arquitectura: Los Estados Unidos han querido dar una forma material al sueño del mañana mejor, un mundo creado con la técnica industrial más moderna y en que se apliquen los descubrimientos científicos más recientes. Una obra de solidaridad humana hacia el progreso en una atmósfera de paz.* (Chaussat, 1940: 27).

Chaussat, al final de su artículo califica la exposición como una *visión encantada de espectáculos que se prometen para todas las noches del porvenir, y se pregunta ¿Lo han logrado?*

El pabellón de Brasil fue seleccionado en un concurso donde fue dado como ganador el proyecto presentado por el arquitecto Lucio Costa. Costa –en una reacción no muy común en el gremio de arquitectos– no estuvo de acuerdo con que su proyecto fuera el ganador pues consideraba que era mucho mejor la propuesta formulada por su joven colega Oscar Niemeyer<sup>40</sup>. Al final de la reunión de selección de la propuesta se estableció organizar un trabajo conjunto de diseño Niemeyer-Costa para resolver el proyecto arquitectónico y su consiguiente construcción. Los arquitectos permanecieron largo tiempo en Nueva York. Allí contaron con el apoyo del arquitecto Paul Lester Wiener (1889-1967). El proyecto paisajístico fue contratado a Thomas D. Price<sup>41</sup>. La revista *The Architectural Forum*, en su número especial dedicado a las exposiciones de Nueva York y San Francisco, destacó los pabellones de Suecia, del arquitecto Sven Markelius (1889-1972); Finlandia, del arquitecto Alvar Aalto (1898-1976); y Brasil, de los arquitectos Costa y Niemeyer. En Brasil se difundió el éxito del pabellón en las revistas *Architettura e Urbanismo*, *Magazine Art* y *Fortune* (Segawa, 1999).

32



Ilust 32. Tarjeta Postal, New York world's fair. Foto: Mc Laughun Air Service, 1939  
 Ilust 33. Fotografía aérea del conjunto de los pabellones de Brasil y Francia en la Feria Mundial de Nueva York, 1939.



33

En una carta (del 14.04.1939, en Río de Janeiro) enviada por Lucio Costa al arquitecto Le Corbusier, entre otras cosas, le comenta:

*Depois no mês de maio, fui a Nova Iorque para projetar, em colaboração com Oscar, o pavilhão do Brasil na Exposição. Creio que fomos bem sucedidos (...) Oscar teve a idéia de aproveitar a curva do terreno (...) e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, au contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico (...)<sup>42</sup>. [Después en el mes de mayo fui a Nueva York para diseñar, en colaboración con Oscar Niemeyer el pabellón de Brasil en la exposición. Creo que obtuvimos buenos resultados (...) Oscar tuvo la idea de aprovechar la curva del terreno (...) el resultado fue una arquitectura elegante y agradable, con un espíritu un poco jónico, al contrario de la mayor parte de la arquitectura moderna que se aproxima más al dórico.]*

Aprovechar la curva del terreno, idea propuesta por Niemeyer, fue una de las claves para lograr la calidad formal de la edificación. Esa era una actitud ligada a la reflexión sobre las cualidades intrínsecas del lugar y a sus elementos de definición formal en la implantación de la arquitectura. En la carta se lee la manera como Lucio Costa

interpreta las cualidades de la forma a través de referencias al estilo. Lo interesante aquí es que al referir el estilo no está esquematizando la apariencia canónica del jónico o del dórico. El ejercicio intelectual que se propone Costa es transcribir, en claves arquitectónicas, cualidades del *espírito* de la forma –*elegante e graciosa*– en relación con quienes perciben y recorren la obra.



34



35

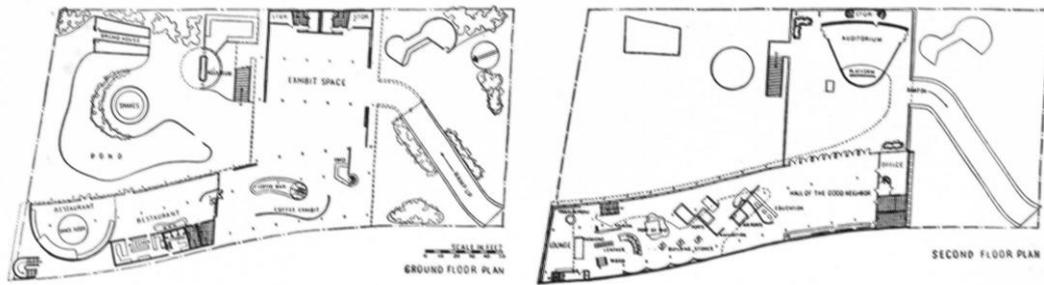
36



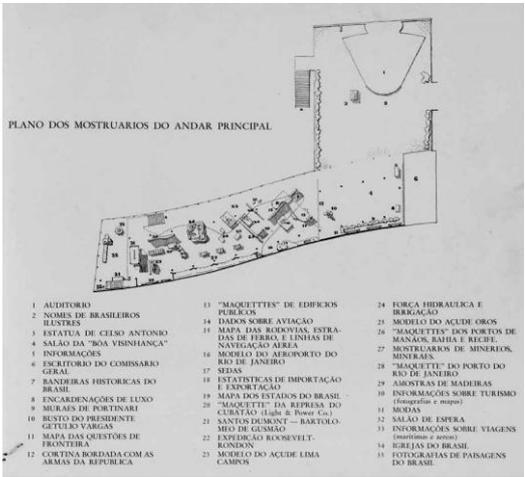
Ilust 34. Pabellón de Brasil. Ingreso. Fotografía: K. Richter, 1939.

Ilust 35. Pabellón Brasi. Vista lateral. Fotografía: *Brazil Builds*, 1943.

Ilust 36. Pabellón de Brasil. Interior. Fotografía: *Brazil Builds*, 1943.

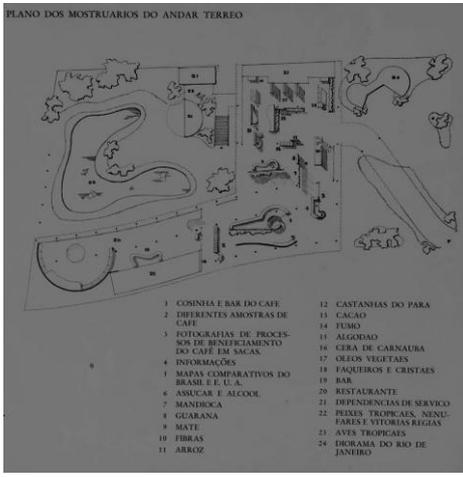


37



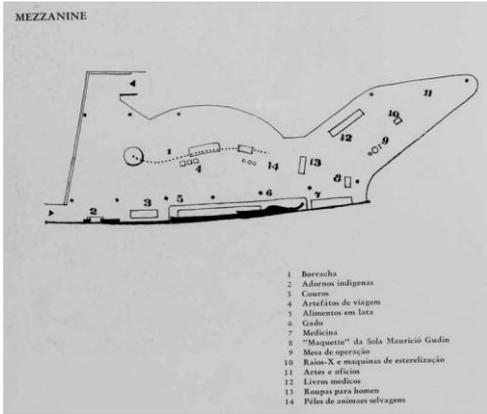
- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1 AUDITORIO                                  | 13 "MAQUETTES" DE EDIFICIOS PUBLICOS                                | 24 FORÇA HIDRAULICA E BARRAGEM                        |
| 2 NOMES DE BRASILEIROS ILUSTRES              | 14 DADOS SOBRE AVIACAO  | 25 MODELO DO ACUDE OROS                               |
| 3 ESTATUA DE CILSO ANTONIO                   | 15 MAPA DAS RODOVIAS, ESTRADAS DE FERRO E LINHAS DE NAVIGACAO AEREA | 26 "MAQUETTES" DOS PORTOS DE MANAGAS, BAHIA E RECIFE. |
| 4 SALAO DA "BOA VISINHANCA"                  | 16 MODELO DO AEROPORTO DO RIO DE JANEIRO                            | 27 MOSTRUARIOS DE MINERIOS, MINERAIS.                 |
| 5 INFORMACOES                                | 17 SEDES  | 28 "MAQUETTE" DO PORTO DO RIO DE JANEIRO              |
| 6 ESCRITORIO DO COMISSARIO GERAL             | 18 ESTADISTICAS DE IMPORTACAO E EXPORTACAO                          | 29 AMOSTRAS DE MADEIRAS                               |
| 7 BANDEIRAS HISTORICAS DO BRASIL             | 19 MAPA DOS ESTADOS DO BRASIL                                       | 30 INFORMACOES SOBRE TURISMO (itinerarios e mapas)    |
| 8 ENCARGENACOES DE LUNO                      | 20 "MAQUETTE" DA REPRESA DO CURITAO (Lago & Power Co.)              | 31 MOIDAS   |
| 9 MURAS DE PORTINARI                         | 21 SANTOS DOMINGOS - BARTOLOMEU DE GUSMÃO                           | 32 SALAO DE ESTREIA                                   |
| 10 BESTO DO PRESIDENTE GETULIO VARGAS        | 22 EXPEDICAO ROOSEVELT - RONDON                                     | 33 INFORMACOES SOBRE VIAGENS (itinerarios e mapas)    |
| 11 MAPA DAS QUESTOES DE FRONTEIRA            | 23 MODELO DO ACUDE LIMA CAMPES                                      | 34 BOLSAS DAS BRASILEIRAS                             |
| 12 CORTINA BORDADA COM AS ARMAS DA REPUBLICA |   | 35 FOTOGRAFIAS DE PAYSAGENS DO BRASIL                 |

38



- |   |   |
|---|---|
| 1 COZINHA E BAR DO CAFE                                       | 12 CASTANHAS DO PARA                              |
| 2 DIFERENTES AMOSTRAS DE CAFE                                 | 13 CACAO  |
| 3 FOTOGRAFIAS DE PROCESSOS DE BENEFICIAMENTO DO CAFE EM SACAS | 14 FUMO   |
| 4 INFORMACOES   | 15 ALGODAO  |
| 5 MAPAS COMPARATIVOS DO BRASIL E U. A.                        | 16 CERA DE CARNAUBA                               |
| 6 ASSUCAR E ALCOOL  | 17 OLEOS VEGETAIS                                 |
| 7 MANDUCCA  | 18 FAQUEIROS E CRISTAIS                           |
| 8 GEARANA   | 19 BAR  |
| 9 MATI  | 20 RESTAURANTE                                    |
| 10 FIBRAS   | 21 DEPENDENCIAS DE SERVIÇO                        |
| 11 ARROZ  | 22 PELEXES TROPICAIS, NUNIFARES E VITORIAS REGIAS |
|   | 23 AVES TROPICAIS                                 |
|   | 24 DORAMA DO RIO DE JANEIRO                       |

39



- |   |
|---|
| 1 Borracha                              |
| 2 Adornos indigenas                     |
| 3 Couros                                |
| 4 Artesatos de viagem                   |
| 5 Alimentos em lata                     |
| 6 Gado                                  |
| 7 Medicinas                             |
| 8 "Maquette" da Sola Maurício Godin     |
| 9 Mesa de operacão                      |
| 10 Ratos-X e maquinas de estereozelocao |
| 11 Artes e oficios                      |
| 12 Livros medicinais                    |
| 13 Roupas para homem                    |
| 14 Pêlas de animas selvagens            |

40

Ilust 37. Pabellón de Brasil, plantas arquitectónicas. *Brazil Builds*, 1943.  
 Ilust 38, 39, 40. Plantas de distribución de los tres niveles del pabellón de Brasil. Nueva York, 1939.



Ilust 41. Segundo nivel.



Ilust 42. Mezzanine.



Ilust 43. Sala de exposición.

En 1939, Lucio Costa escribió: *Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que toman parte países tão mais ricos e “experimentados” que o nosso, não se poderia razoavelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse, não pelas suas proporções –que o terreno não é grande– nem pelo luxo –que o país ainda é pobre– mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea* (Segawa, 1999: 95).

[*En un país desarrollado industrial y culturalmente como los Estados Unidos y en una Feria en que participan países más ricos y experimentados que nosotros, no se podría pensar en sobresalir por el aparataje, por la monumentalidad o por la técnica. Se buscó lograr interés de otra manera: haciendo un pabellón sencillo, poco formal, atrayente y acogedor, que no sobresaliera por sus proporciones –el terreno además no es muy grande– ni por el lujo –pues nuestro país es pobre– mas sí por sus cualidades de armonía y equilibrio como expresión, lo más pura posible, del arte contemporáneo.*]

La versión castellana de la revista francesa *L’Architecture d’aujourd’hui*, de los meses de septiembre y octubre de 1947, ocho años después de la Feria, estuvo dedicada a mostrar *la moderna arquitectura en Brasil, cuyo magnífico florecimiento es orgullo de América toda*. En las páginas 20 y 21 se presenta el pabellón de Brasil. El texto no emplea más de un párrafo para hacer toda la presentación, en él dice: *Este pabellón fue probablemente uno de los logros más completos de la recordada Feria. Se distingue por la franca aceptación del hecho que se construía para una duración ilimitada (sic) La retícula del quitasol “cambodge” protege a los locales del intenso sol veraniego de Nueva York sin reducir la iluminación. Una entrada de perfil curvo, de grata cualidad espacial corre a lo largo de la sala de exposición y la defiende del sol*<sup>43</sup> (*L’Architecture d’aujourd’hui*, No. 9/10, 1947).

El historiador Stamo Papadaki, en 1950, presentó –once años después de sucedida la Feria– esta obra de Oscar Niemeyer y Lucio Costa diciendo:

*(...) In the Brazilian Pavilion we notice a flowing space “architecturally” controlled, sheltered or open, indoors leading to outdoors, and a variety and wealth of views multiplying the structural elements as they are seen from different angles and from different levels. The ground floor is primary dedicated to the flora and fauna of the country with a lily pond, a snake pit, an aquarium, an orchid house, and an aviary on the upper right; a restaurant extending to a dance floor and facing the pond is also accessible from the ground level. A broad ramp leads to a spacious esplanade on the upper floor where a small auditorium and the major exhibition hall indicate a balcony on a third level for additional exhibition space (Papadaki, 1950: 12-13).*

*[(...) En el Pabellón de Brasil percibimos un fluido espacio arquitectónico controlado, resguardado o abierto, interiorconduciendo al exterior, con variedad y riqueza de visiones múltiples de elementos estructurales, como son los percibidos desde diferentes ángulos y en diferentes niveles. El piso bajo está dedicado a la fauna y a la flora del país, tiene un estanque, un foso de serpientes, un acuario, un orquideario y una jaula con aves, y sobre la derecha, el restaurante se extiende con la pista de baile adyacente al estanque cercano en el nivel bajo. Una amplia rampa ascendente conduce a una terraza espaciosa en el piso alto donde se encuentra un pequeño auditorio y la exposición incluido un balcón en el tercer nivel como espacio adicional de exhibición.]*

En el libro de Henrique E. Mindlin (1956) el proyecto de 1939 es descrito como:

*Dieser Pavillon stach unter den übrigen Ausstellungsbauten hervor und lenkte die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf das Schaffen moderner brasilianischer Architekten, die zu jener Zeit noch wenig ausgeführte Bauten vorweisen konnten. Leider war auch er ein Provisorium wie der Pavillon von Mies van der Rohe auf der Ausstellung in Barcelona 1929.*

*Die leichte Heiterkeit des Entwurfs, der eine Einheit von Innen und Aussen durch die Raumdurchdringungen und eine erstaunliche Fülle von Durchblicken vor Augen führte, war eine Überraschung in dem wahllosen Stilwirrwarr bei den übrigen Gebäuden und erwies sich als eines der seltenen Beispiele einer echten architektonischen Leistung.*

*Das Erdgeschoss mit Restaurant und Tanzfläche war für die Flora und Fauna Brasiliens vorgesehen. Im garten waren eine Volière, eine Orchideensammlung, ein Aquarium, ein Seerosenteich und eine Schlangengrube zu sehen. Das obere Geschoss, über zwei Treppen oder die Aussenrampe zu erreichen, hatte eine geräumige, teilweise überdeckte Terrasse und ein kleines Auditorium. Die Terrasse führte zur Hauptausstellungshalle mit dem Mezzanin. Die schachtelartig ornamentierte Fläche and der Südfassade ist eines der Elemente, die an die fruchtbare Lehrtätigkeit Le Corbusier während der Planung des Ministeriums für Erziehung erinnern (Mindlin, 1956: 180).*

[Ese pabellón se destaca entre las edificaciones de la exposición. La creatividad de la arquitectura brasileña moderna llama la atención a todos los visitantes. Su calidad no es menos interesante que las obras brasileñas que ya hemos conocido. Lástima, es también un pabellón provisional como lo fue el pabellón de Mies van der Rohe para la exposición de Barcelona.

La leve serenidad que tiene el diseño, donde se integra exterior e interior por medio de una interpenetración espacial y una asombrosa cantidad de perspectivas para dirigir la mirada, fue una sorpresa frente al confuso desorden de estilos de los demás edificios, se constituye así como un extraordinario ejemplo, un verdadero logro arquitectónico.

El nivel bajo con lugar para el restaurante y la pista de baile fue utilizado para mostrar la fauna y la flora brasileña. En el jardín había una pajarera, un orquidiario, un acuario, un colorido estanque y un serpentario. El piso principal está comunicado por medio de dos escaleras o una rampa localizada en el exterior. Tenía una espaciosa terraza parcialmente cubierta y un pequeño auditorio. La terraza se utilizó para la exposición principal, junto con el mezanine. La ajedrezada ornamentación de la superficie y la fachada sur son unos de los elementos, que muestran la fructífera enseñanza de Le Corbusier a través de la planeación del Ministerio de Educación.]

En el escrito de Mindlin se destaca el edificio del pabellón por comparación. Esto es, al inicio recuerda la trascendencia del pabellón de Mies en Barcelona y lamenta que los dos debieran ser demolidos. Algunas de las cualidades del pabellón barcelonés se sugieren paralelas al pabellón neoyorkino. En ese ámbito comparativo, Mindlin relaciona también el proyecto del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, con el pabellón de la Feria Mundial en Nueva York.

En tanto, en el libro inglés que muestra un panorama amplio de la arquitectura del siglo XX, *A History of Architecture*, de Sir Banister Fletcher, se puede leer respecto al proceso brasileño que dio como resultado la obra del pabellón para la Feria Mundial en Nueva York:

*In Brazil the reaction took the form of the revolution of Getulio Vargas in 1930 which prepared the ground for a whole series of Modernist projects. This was largely due to the substantial support given by the ruling classes and the state to the avant-garde, whose imagery and ideals symbolized the notions of progress and change, the assimilation of technology and industrialized techniques and hence growing prosperity which they were keen to propagate. The subject of a competition in the early 1930s the Ministry of Education and Health, Rio de Janeiro(1937-1942) was one of the first of these (...) The Ministry of Education and Health, along with the Brazilian Pavillion, New York's World Fair (1939), is significant because it is one of the first interjection of Oscar Niemeyer into the architectural scene, soon to become the best-known Brazilian architect outside his own country thanks to the publication in 1943 on the book *Brazil Builds* by The Museum of Modern Art, New York, and *The Work of Oscar Niemeyer* by Stamo Papadaki in 1950 (Fletcher, 1996: 1535).*

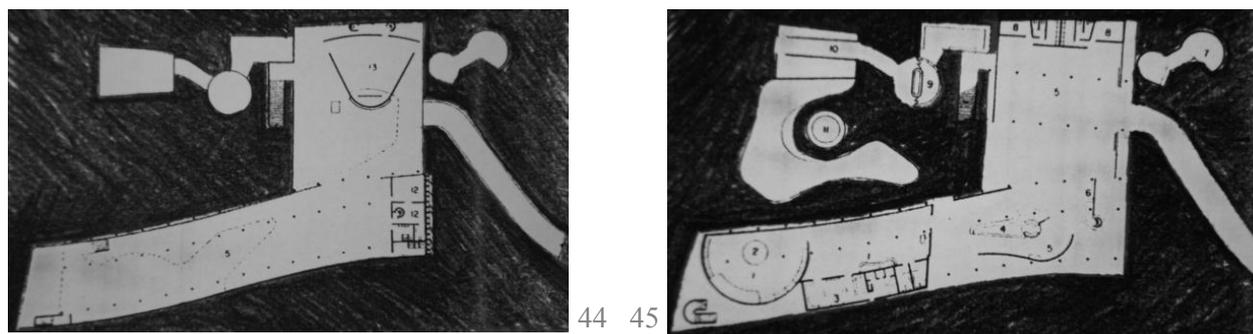
[En Brasil la reacción tomó la forma de la revolución de Getulio Vargas en 1930, con la elaboración de una serie de proyectos modernos. Esto, en gran parte, se debió al apoyo sustancial dado a las vanguardias por las clases dirigentes y el estado. Las imágenes e ideales de las vanguardias simbolizaron las nociones de progreso y cambio, la asimilación de tecnología e industrializaron técnicas y la prosperidad creciente, como ahora se ha propagado. El concurso para el Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, al inicio de los años treinta fue uno de los primeros de ellos (...) El edificio para el Ministerio de Educación y Salud (1937-1942), junto con el pabellón de Brasil, para la Exposición Mundial de Nueva York (1939), son significativos por ser las primeras intervenciones de Oscar Niemeyer en la escena arquitectónica. El reconocimiento internacional de la arquitectura brasileña se debe a la publicación de los libros *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*, del Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943, y, *La obra de Oscar Niemeyer*, de Stamo Papadaki, en 1950.]

En este texto se destacan, como en el anterior, las relaciones con la arquitectura del edificio para el Ministerio. Aparece la arquitectura incluida en el ámbito político de Getulio Vargas como condición determinante en la introducción de la nueva arquitectura en Brasil. También se personaliza la participación de Oscar Niemeyer en el proyecto destacando el pabellón como la obra que pone al arquitecto en la escena internacional. Contexto político, medio profesional y acción personal son ingredientes que Fletcher y sus colaboradores incluyen en la presentación de la obra.

El pabellón de Brasil para la Feria Mundial en Nueva York, según las publicaciones de la época, despertó interés en los visitantes a la muestra norteamericana; durante el mismo año de la muestra Lucio Costa le comentó a Le Corbusier la satisfacción personal alcanzada con el desarrollo del proyecto. Luego de demolida la edificación algunos de los historiadores de la arquitectura moderna participaron en la consolidación de una imagen verosímil para incitar al recuerdo crítico de la obra en el futuro. ¿Cuáles de los aportes de los visitantes, de Costa y de los historiadores han permanecido como constatación convincente de la primera obra nacional moderna trascendente de Brasil? En términos generales las cualidades espaciales de la edificación ponen en contraste el manejo libre de curvas sinuosas en consonancia con la interpretación de elementos vernaculares brasileños. El pabellón, desde el momento en que los visitantes se aproximan, proponía una experiencia arquitectónica dinámica. Al frente, la rampa ondulante permite al visitante avanzar y ascender hasta el nivel del cuerpo central del pabellón. Al ingresar se transita bajo un amplio umbral. Quienes hasta allí llegan, participan en la secuencia sorpresiva de profundidades de campo cambiantes, perspectivas dislocadas, relaciones contrastadas de integración-separación, bajo la sombra espacios frescos en penumbra, luego, al avanzar un par de pasos, la luz intensa que penetra bajo el cielo abierto recubre al visitante.

Lucio Costa, durante la presentación del edificio del pabellón en 1939, decía: (...) *a curva é o motivo básico de traçado, dando ao conjunto graça e elegância*. Para Costa, el movimiento a lo largo del pabellón, con la cadencia que sugiere la

introducción de la curva y la intensidad de la luz variante, representa la acertada unión de lo moderno con el espíritu de la arquitectura tradicional brasileña<sup>44</sup>. Las sensaciones del cuerpo y la percepción que de ellas tiene el caminante asumen un papel protagónico desde el momento en que el visitante se aproxima a la rampa de ascenso. El recorrido dentro del recinto arquitectónico entreteje dinámicamente ambientes contrastados con la diversidad de sus usos.



Ilust 44. Planta nivel principal. Pabellón de Brasil, 1939.  
Ilust 45. Planta nivel bajo. Pabellón de Brasil, 1939.

La sucesión de espacios cubiertos interconectados con el patio (conformado con el apoyo y la presencia del pabellón vecino, el pabellón de Francia, que construyó un edificio con fachadas cerradas) sugiere contrastes, umbrales perceptuales que incitan los sentidos. Los espacios de exhibición se conforman en adyacencia a la circulación. No se proponen autonomías espaciales particulares.

El libro oficial en el cual Brasil presentó su participación en la Exposición de Nueva York, en 1939, pasó por alto la calidad de la edificación y se dedicó a resaltar la condición política nacionalista por la cual pasaba en ese momento Brasil. Allí se lee:

*(...) To understand the reach of the movement started in Brazil by the revolution of 1930 and now brought to the full realization of its aims with the establishment of the New State, it is necessary to fathom more deeply the whole of the Brazilian life at the present time.*

*Two main facts apparently contradictory but intimately associated in a conjoint and complementary action, are typically characteristic of the national reform, conducted since 1930 with steadiness of purpose and masterful executive ability by President Getulio Vargas. On one side the observer will remark the tendency to restore the fundamental basis of national tradition and to resist to alien influences, that for over a century had exercised a disturbing action in the course of Brazil's historical evolution. On other hand there is plenty of evidence of receptivity for new and progressive ideas coming from all quarter of the world (Brasil 1939, circa 1939: 1).*

*[Para entender la riqueza del movimiento iniciado en Brasil con la revolución de 1930 y ahora presentado con la realización completa de esa aspiración con el establecimiento del Nuevo Estado, es necesario un sondeo más profundo del conjunto de la vida de Brasil en este momento.*

*Dos factores principales aparentemente contradictorios pero íntimamente asociados en acción conjunta y complementaria, son características típicas de la reforma nacional, dirigida desde 1930 con la seguridad de propósito y la magistral habilidad ejecutiva del presidente Getulio Vargas. Por un lado, se observa una tendencia marcada a restituir la base fundamental de la tradición nacional y a resistir las influencias externa, que por más de un siglo han ejercido acciones de disturbio en el curso de la evolución histórica de Brasil. En el otro lado hay evidencia plena de la receptividad por las nuevas y progresivas ideas que vienen de diversos lugares del mundo.]*

Los críticos e historiadores de la arquitectura del siglo XX, en algunos casos, han referido el proyecto del pabellón destacando la obra de Niemeyer. En 1977, Manfredo Tafuri, en su libro *Architektur der Gegenwart*, al referirse a la obra de Niemeyer, dice:

*Oscar Niemeyer (geb. 1907) versucht, nach seiner Ausbildung unter Le Corbusier beim Ministerium von Rio de Janeiro und nach dem mit Lucio Costa entworfenen Pavillon der New Yorker Expo von 1939, seine architektonischen Objekte als Folgen von unvorhergesehenen Ereignissen, von Schauspielen des Absurden und von euphorischen Fragmenten einer kristallisierten Natur interessant zu formen (...)* (Tafuri y Dal Co, 1977: 385).

[Oscar Niemeyer (1907), luego de su formación con Le Corbusier, en el diseño del Ministerio de Río de Janeiro, y después, junto a Lucio Costa en el diseño del pabellón para la exposición de Nueva York en 1939, comprende que el objeto arquitectónico es siempre el resultado de una propuesta intuitiva, de actores del absurdo, con eufóricos fragmentos de una naturaleza cristalizada, interesante en su forma.]

En la aproximación crítica a la arquitectura moderna que presenta Tafuri, la obra de Niemeyer adquiere una curiosa condición de interés formal.

La importancia del pabellón de Nueva York en el contexto de la nueva arquitectura en Brasil es incuestionable<sup>45</sup>. No obstante, al referirse a la arquitectura brasileña del momento estudiado se ha tendido a globalizar, a convalidar las propuestas de los arquitectos de Río de Janeiro como la línea única de desarrollo de la arquitectura brasileña. En tal sentido Adriana Irigoyen dice: *A historiografia contribuiu para a consolidação de uma narrativa que fez da Escola Carioca o paradigma da arquitetura nacional. Sem dúvida, a repercussão mundial de obras como o Ministério da Educação e Saúde (1937) e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1938) auxiliou a afirmação de uma arquitetura moderna genuinamente brasileira* (Irigoyen, 2002: 16).

[La historiografía contribuyó para la consolidación de una narrativa que hizo de la Escuela Carioca el paradigma de arquitectura nacional. Sin duda, la repercusión mundial de obras como el Ministerio de Educación y Salud (1937) y el pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York (1938) ayudó en la confirmación de una arquitectura moderna genuinamente brasileña.]

En este caso se ha hecho una ampliación del panorama de la arquitectura brasileña con la integración de personajes fundamentales como Gregori Warchavchik, y la influencia marcada por Frank Lloyd Wright en su viaje a Sao Paulo<sup>46</sup>, en 1931, cuando hizo parte del jurado en el concurso internacional del Faro de Colón<sup>47</sup>.

América Latina se relacionó con la Feria Mundial de Nueva York a través de las imágenes publicitarias y las invitaciones dirigidas a los interesados en enterarse de las transformaciones, en los términos optimistas con que se inició la Feria, del

mundo en el cercano futuro. A los arquitectos se les recomendó participar en el Décimoquinto Congreso Internacional de Arquitectos promocionando la posibilidad de visitar la Feria.

En la revista *El arquitecto peruano* de diciembre de 1938, se incluye un aviso de página completa que en su tercer párrafo dice: *Los arquitectos de todas las naciones son cordialmente invitados a participar en este Congreso y a presentar los problemas especiales que les puedan interesar, para ser sometidos a una discusión general. Los concurrentes al Congreso tendrán la oportunidad no sólo de intervenir en las actuaciones del Congreso, sino de examinar también el progreso contemporáneo realizado en los ramos de Arquitectura, Ingeniería, Urbanización y materias conexas. La Feria Mundial de New York, y la Golden Gate Exposición Internacional de San Francisco proporcionarán un aliciente más para visitar los Estados Unidos en aquella época*<sup>48</sup> (*El arquitecto peruano*, No. 17, 1938).

En la ciudad de Nueva York, en 1939, en la programación paralela a la exposición, se desarrolló un ciclo de conferencias sobre temas específicamente latinoamericanos. Robert C. Smith presentó la conferencia titulada “Brazilian art”<sup>49</sup>. En esa conferencia enfatizó la inclusión del tema de los negros en el arte brasileño, en particular en la obra de Cândido Portinari tanto en el edificio del Ministerio de Salud y Educación de Río de Janeiro, como en el pabellón de Brasil en Nueva York. En aquella oportunidad Smith dijo:

*What Rivera has done for the Mexican Indian, Candido Portinari has in the last few years done for the Brazilian Negro (...) Portinari delineates the unidealized toil of the Negroes on a great coffee fazenda (...) These figures appear throughout the series of frescoes representing the essential commercial activities of Brazil, which Portinari is now completing for the new building of the Ministry of Education in Rio de Janeiro. (...) Beside it is the epic of cocoa culture, in which the artist introduces those extremely colorful Bahian women who play a leading part in one of the three frescoes he has painted for the Brazilian building at the New York Century of Progress Fair (Griffin, 1940: 194-195).*

[Lo que Rivera ha brindado a los indios mexicanos, Cándido Portinari lo ha dado, durante los últimos años, para los negros de Brasil. Portinari dibuja sin idealizar al negro de las grandes haciendas cafeteras. Esas figuras aparecen en una serie de murales que representan las actividades comerciales básicas de Brasil, como lo hizo Portinari en el recientemente terminado edificio del Ministerio de Educación en Río de Janeiro (...) Al lado está la visión épica de la cultura del cacao, en la cual el artista introduce la imagen llena de color de la mujer de Bahía que juega un papel importante en los tres murales que Portinari ha pintado para el edificio en la Feria del siglo de progreso en Nueva York.]

Los dos pabellones, hasta aquí presentados, poseen condiciones que contrastan. En 1929 el pabellón mexicano es un ejercicio de composición que asume su compromiso abierto y claro con la definición del *estilo nacional mexicano*. Es una edificación construida en cemento que se presenta a los visitantes como un puente que vincula el momento del reencuentro Europa-América con el pasado mítico tolteca. En 1939, en Nueva York, Brasil sorprende a los visitantes con un pabellón en cemento armado ligero<sup>50</sup>, grácil, donde la masa construida se reduce a su mínima expresión, dando prioridad a la apariencia de objeto que juega con la transparencia del aire bajo la luz. Los materiales de la construcción de los dos pabellones son similares: concreto, cemento, hierro y vidrio. La búsqueda de significado también compromete en ambas propuestas la definición de naciones modernas. Aunque la manera de lograrlo es divergente, uno y otro pabellón son nacionales-modernos. Son, también, experimentación plástica con diversos compromisos. ¿Cuáles son, en términos de la historia de la arquitectura latinoamericana, las precisiones que deben ser hechas por cada una de las naciones del continente para integrarse a los nuevos rumbos propuestos por la arquitectura moderna? ¿Los pabellones de México y Brasil podemos considerarlos como manifiestos construidos que dan cuenta de la decantación de las inquietudes de las vanguardias locales?

La respuesta a la pregunta formulada al inicio del capítulo “Pabellones: ¿modernidad con expresión nacional?” la contestamos inicialmente afirmando que los pabellones latinoamericanos aceptaron el compromiso de expresar lo nacional apoyados en criterios modernos. En ese sentido al referirnos a *pabellones* establecemos una unidad de diseño<sup>51</sup>, con significado específico y con

una respuesta integral y convergente en un programa arquitectónico establecido. En consecuencia, el análisis del diseño de un pabellón permite referir un hecho formal determinado, una respuesta ofrecida en un momento acotado y –ante todo, importante en esta tesis– propuesta por individuos profesionales de la arquitectura que atienden, mediando su ideología, a un programa de construcción predefinido. El análisis formal a este tipo de edificación brinda resultados específicos dada su condición determinada de escala, su relación técnica y constructiva establecida y, en especial, su condición fundamental de ser una arquitectura donde prima la difusión de un significado identificable como nacional. Si aceptamos, como se afirmó antes, que es una unidad de diseño, podemos afirmar que, en términos de la investigación histórica, es un hecho construido de condiciones privilegiadas como documento de análisis historiográfico. La ventaja adicional de su condición expresiva es la dimensión del número de visitantes convocados, la confluencia de los medios de comunicación en el contexto de los eventos de exposición y la trascendencia que alcanza por los registros escritos –discretos o abundantes– de los historiadores y teóricos de la arquitectura que analizan el evento.

Estas preguntas son los hilos, los cabos sueltos en el discurso, que nos relacionan con la siguiente parte de nuestra tesis. Pero antes de avanzar en el análisis de los problemas de estilo y de programa hagamos un corto recorrido por otras propuestas de pabellones construidos en el contexto de la exposición sevillana de 1929.

## 5. OTRAS PROPUESTAS DE PABELLONES EN SEVILLA

### *a. EL PABELLÓN DE ARGENTINA*

De los pabellones latinoamericanos presentes en la exposición de Sevilla en 1929, también se ha destacado reiteradamente el que representó a la República de Argentina. En el *Libro de Oro* de la exposición, editado en Sevilla 1929, de él se decía: *Su composición está inspirada en el estilo virreinal que es el barroco andaluz con la intervención incaica y calchaqui*. Esta precisión de origen e inspiración abre otros horizontes de influencias en el acto proyectual.

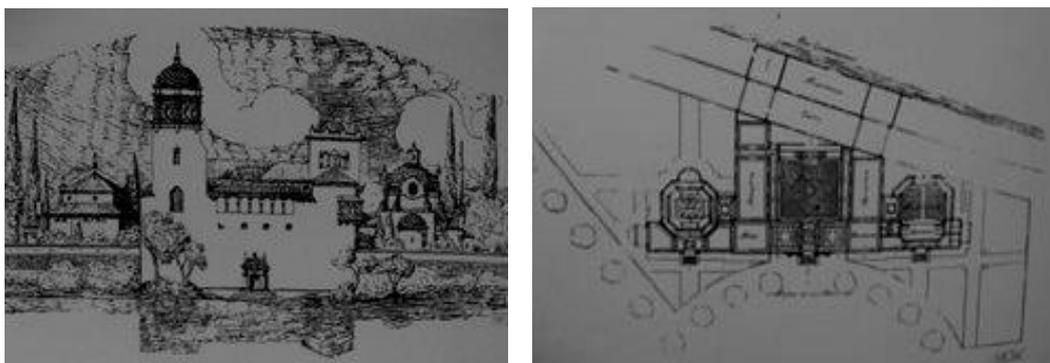
El pabellón de Argentina fue diseñado por el arquitecto Martín Noel S. (1888-1963), quien era uno de los abanderados en la búsqueda de una nueva expresión en la arquitectura latinoamericana. Con sus escritos y proyectos recorrió el continente, brindando una interpretación muy personal de sus propuestas.

Martín Noel fue un profesional de la arquitectura con un papel preponderante en la sociedad bonaerense de inicios del siglo XX. Desde muy joven ocupó cargos públicos: fue presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, y miembro de la Comisión

Estética Edilicia Municipal y del Plan Orgánico y Regulador de la Ciudad de Buenos Aires. Martín Noel perteneció a las élites intelectuales de Buenos Aires. Con su trabajo ejerció un papel activo en el relevo de la generación pragmática argentina hacia otra de aplicación técnica en las decisiones del poder local.

En 1925 el presidente de la República Argentina, Marcelo T. de Alvear, encargó al arquitecto Noel ser el delegado del Gobierno para la Exposición Ibero Americana en Sevilla. Ese encargo incluía, entre otras muchas funciones, el diseño y la dirección de las obras del pabellón que representaría al país en dicho evento. En una entrevista, al inicio de 1926, el arquitecto Martín Noel a la pregunta de un periodista: *¿Qué piensa hacer en la exposición de Sevilla?*, responde: (...) *algo que no es muy común: la Argentina construirá un hermoso pabellón, de cuyo proyecto soy autor (...) para que sirva en el torneo de la Exposición y para que quede allí en Sevilla como exponente de lo que es Argentina (...) He querido hacer algo que recuerde la arquitectura virreinal, más lograda que la del periodo colonial (...) luego de cumplido su fin en la exposición, el edificio quede con carácter permanente, para que en él se instale el Instituto de Investigación Histórica y Educación Artística, donde puedan recibir enseñanza y alojamiento estudiantes argentinos (...)*<sup>52</sup>

En su respuesta el arquitecto Noel enfatiza que su obra debe mostrar *lo que es Argentina*. ¿Pero cómo puede la arquitectura propuesta transmitir el significado de lo que es Argentina para el contexto iberoamericano? Martín Noel complementa su respuesta dando un uso específico posible a la obra que permanecerá más allá de la celebración de la exposición: *el Instituto de Investigación Histórica y Educación Artística, donde puedan recibir enseñanza y alojamiento estudiantes argentinos*. En ese sentido la obra de Noel adquiere doble significación: hacia futuro, como instituto de investigación y casa de estudiantes; y hacia el pasado como memoria y reconocimiento del valor implícito en un pabellón que destaca la arquitectura virreinal argentina y que contendrá en sí los documentos utilizables para la investigación histórica.



Ilust 46. Esquemas de fachada y planta del proyecto del pabellón de Argentina, 1928. M. Noel.

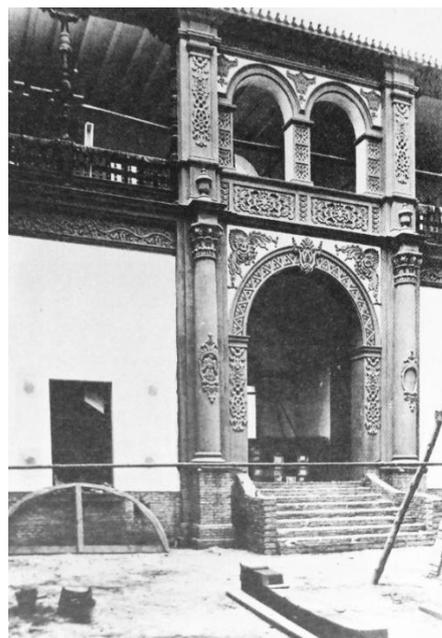
El arquitecto Noel llega finalmente a Sevilla el 10 de marzo de 1926, luego de una larga travesía por diferentes ciudades españolas. Con la visita al predio y la organización de un lugar apropiado de trabajo, inicia Noel el proceso de diseño del pabellón de exposición. Su permanencia en Europa también la aprovecha para participar en eventos de difusión de la investigación que adelanta en Buenos Aires<sup>53</sup>. La primera de sus conferencias la dicta el 30 de abril de 1926. El título de su presentación inicial dice mucho de sus búsquedas profesionales: “Fundamento de la Estética Nacional” (1926).

En sus planes de viaje incluye varias giras por países del centro de Europa. Un par de meses después Noel retorna a su lugar de trabajo en Sevilla e inicia los ajustes a su idea inicial del proyecto. En principio él tenía un esquema extendido, con ejes que se prolongaban sobre las márgenes del río Guadalquivir buscando articular volúmenes desligados y construyendo elementos de referencia en la ribera opuesta del río. No obstante, el predio asignado por los organizadores de la exposición tenía determinantes definidas, por lo cual los lugares para los frigoríficos y los restaurantes, que inicialmente estaban dispersos, los integró al conjunto principal del proyecto. Para marzo de 1927 ya estaba adelantada la obra del pabellón argentino, lo mismo ocurría con los pabellones de Chile, México y Perú. Mientras dirigía las obras del pabellón, Noel participó con la comunidad local presentando las conferencias: “Comentarios acerca de la arquitectura virreinal” y “Sobre el carácter original del barroco andaluz”, programadas en la ciudad de Granada, y “La tradición

como fuente de personalidad artística”, presentada en la ciudad de Madrid. La explicación a esa mixtura de actividades solo se la puede hacer a partir del compromiso social y político de Martín Noel con el presidente Marcelo T. de Alvear, y de su visión personal sobre el significado de la arquitectura de expresión de lo nacional en Iberoamérica.



46



47

Ilust 46. Fachada pabellón argentino en Sevilla 1929. Fotografía: Álbum de la Exposición, 1929.  
Ilust 47. Patio interior en obra. Pabellón argentino. Fotografía: M. Noel, 1929.

### ***b. EL PABELLÓN DEL PERÚ***

El pabellón que representó a Perú en Sevilla es otro de los casos interesantes de analizar en relación con las influencias que posteriormente se concretaron en obras limeñas. El proyecto fue diseñado por el escultor y arquitecto autodidacta Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). En su composición Piqueras Cotoí aplicó a la edificación motivos ornamentales donde se mixturan propuestas de procedencia colonial con elementos ornamentales de la cultura Chavin.

El arquitecto historiador Pedro Belaunde, en su escrito “Perú: la búsqueda de raíces nacionales”, sobre este pabellón dice: *Para el edificio de la Exposición Internacional*

*(sic) de Sevilla (1929) logra plasmar con mayor fuerza la idea nacionalista a través de la totalidad del edificio, de patio central, con el conjunto de elementos iconográficos en las puertas y ventanas que tienen forma trapezoidal, de los vanos incas con doble o triple jamba, en ocasiones escalonados en los ángulos superiores. Las ventanas, con rejas de hierro forjado de inspiración hispánica, otras flanqueadas por dos o tres columnas labradas, se ubican en esquina (ventana ajimez) divididas por una columna central sobre peana y otras dos columnas a los lados. Las alterna con balcones de balaustrada o balcones de cajón en madera, con celosía a la manera limeña. La fachada principal ostenta una gran portada con puerta trapezoidal de jamba múltiple, flanqueada por dos puertas similares de menor tamaño, con balcón sobre la puerta principal (citado en Amaral, 1994).*

En 1916, el escultor Piqueras Cotolí<sup>54</sup> había llegado al Perú procedente de Roma donde había entrado en contacto con los peruanos Enrique Barreda y Jaime de Ojeda. Fue nombrado profesor de escultura en la recientemente creada Escuela Nacional de Bellas Artes, en Lima. En el Perú inicia, paralelamente a sus actividades artísticas, el desarrollo de proyectos de arquitectura y planteamiento de diseño urbano. Recibe la Medalla de Oro en la III Exposición Panamericana de Arquitectura, Construcción y Artes Decorativas, que tuvo lugar en Buenos Aires en 1927, por su intervención en el salón de recepciones del Palacio de Gobierno. Este reconocimiento influyó en la decisión del gobierno de Augusto B. Leguía, en 1928, para encargar a Piqueras Cotolí el diseño del pabellón peruano para la Exposición Ibero Americana de Sevilla. Luego de adelantar la obra y recorrer algunas ciudades europeas, Piqueras regresa a Lima en 1930. En ese momento se encuentra con las sorpresas de llegar en medio de la crisis producida por el derrocamiento de Augusto B. Leguía y de que sus tareas como profesor de escultura le han sido suspendidas; por esa razón decide permanecer en Lima como profesional independiente y tomar parte en diversos proyectos de carácter privado.

El pabellón –neoperuano– que construye Piqueras en Sevilla es una fusión entre posturas de la arquitectura con estética colonial local y elementos de las culturas

prehispánicas peruanas. Es una exploración a partir de un conjunto construido en torno a un patio central oblongo, al cual se accede por el eje medio. Las columnas y los elementos con función estructural se revisten con elementos de complemento escultórico –Piqueras privilegia el uso de referentes zoomórficos– tomados de la cultura pre-incaica Chavin.



48



49



50



51

Ilust 48. Patio interior. Pabellón de Perú, Sevilla, 1929. Fotografía: Álbum, 1929.

Ilust 49. Portada. Pabellón de Perú, 1929.

Ilust 50. Detalle de remate del volumen de esquina. Pabellón de Perú, 1929.

Ilust 51. Detalle del zócalo. Pabellón de Perú, 1929.

Piqueras Cotelí, en 1930, escribió respecto al neoperuano: (...) *viendo algunos ejemplares de la arquitectura peruana en la Colonia, especialmente Ariqueños, y observando en ellos que los temas ornamentales (españoles) estaban fuertemente influenciados por la mano de obra indígena, me hizo pensar que era posible ensayar o resucitar (...) el antiguo arte de la arquitectura neoperuana.* (Belaunde en Amaral, 1994: 82)

52



53

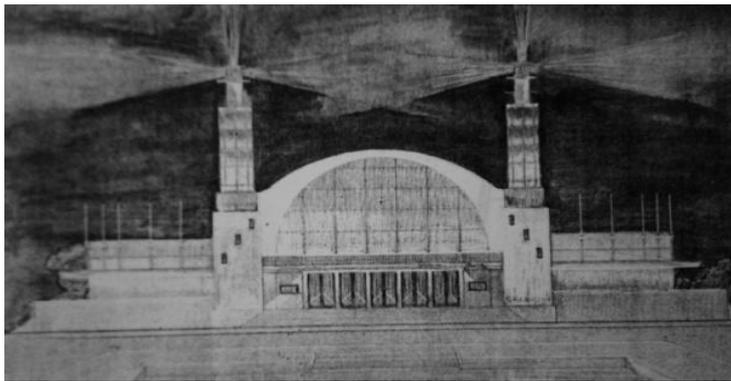


Ilust 52. Detalle de Escudo. Pabellón de Perú, 1929.

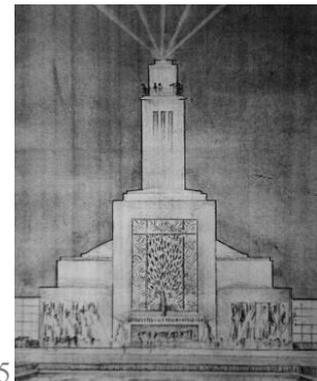
Ilust 53. Balcón en celosía de madera. Pabellón de Perú, 1929.

Según Pedro Belaunde, la propuesta de Piqueras Cotoí era lograr *una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (...); según Piqueras, la arquitectura peruana (...) debiera ser la unión misma, “la fusión”, no la superposición de aquellos temas, tanto indígenas como españoles, que nos ha legado la tierra en donde vivieron y lucharon, se odiaron y se amaron estos pueblos para crear otro, que no prescinda de lo que fue (...)* (Amaral, 1994: 83).

Es interesante resaltar la especial preocupación de los arquitectos peruanos por participar activamente en las exposiciones internacionales. En la revista *El arquitecto peruano*, de agosto de 1930, se publica un corto artículo sobre el pabellón construido en 1929 en París, diseñado por el arquitecto Roberto Haaker Fort con participación del ingeniero Manuel B. Llosa. El artículo dice al respecto: *Los profesionales y el público recuerdan gratamente la manera como quedó representado el Perú en la Exposición Internacional de París, el año pasado (...)* *El gobierno Francés ha querido expresar su agradecimiento a nuestros representantes, acordando el Grado de Comendador de la Legión de Honor, al ingeniero Manuel Cedido B. Llosa, Comisario General del Perú en esta exposición, y la Municipalidad de Lima ha concedido una Medalla de Oro al arquitecto Roberto Haaker Fort, quien proyectó y dirigió la obra* (*El arquitecto peruano*, No. 13, 1930).



54 55



Ilust 54. Proyecto del estudiante Fernando Ugarte, 1938.

Ilust 55. Proyecto del estudiante Francisco Piloneta, 1938.

Como ya se dijo antes, en la arquitectura peruana el tema de los pabellones despertó gran interés. En los programas académicos, en los talleres de composición, se incluyó el diseño de esta clase de edificios. La revista *El arquitecto peruano*, en sus números 11 y 12 de 1938, publicó dos pabellones para exposiciones internacionales, diseñados en los talleres de la Facultad de Ingeniería. La revista acompaña la imagen de los diseños con textos que dicen: *La sección de arquitectura ha iniciado sus labores académicas con una serie de proyectos que han sido distribuidos en las diferentes clases según la experiencia del alumnado (...) Es pues evidente que la enseñanza que reciben los alumnos en la Sección de Arquitectura mejora cada día más y los prepara para un serio y competente ejercicio de la profesión (El arquitecto peruano, No. 11, 1938)*. El siguiente mes –julio de 1938– abre una nueva sección titulada “Página de la Escuela”, la cual inicia diciendo: *Continuando sus interesantes labores, la Sección de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros se encuentra en plena actividad con la preparación, por las diversas clases, de una serie de proyectos arquitectónicos de interés (El arquitecto peruano, No. 12, 1938)*. Lo interesante –para esta tesis– es que los dos artículos se publican ilustrados con la imagen de proyectos de estudiantes que han trabajado el tema de los pabellones de exposición. En cada uno de los casos, los estudiantes proponen formas simétricas, donde el protagonismo expresivo se marca con torres–faros que iluminan el camino hacia el futuro. Esta arquitectura de indagación en formas modernas contrasta con la

elaboración juiciosa de elementos de sinergia cultural propuesto por Piqueras Cotolí para el pabellón de la Exposición Ibero Americana en Sevilla 1929.

### **C. EL PABELLÓN DE CHILE**

El libro *Chile en Sevilla* (s.f., circa 1935), que se presenta el progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929, tiene la pretensión de mostrar la renovación espiritual y material alcanzada por el país austral: (...) *aun así, sin falsa modestia creemos que no es todo lo que este Chile de hoy, pletórico de ansias renovadoras, de optimismo y de esfuerzo, merece. Estamos ciertos que sus páginas despertarán más de un gesto de asombro, porque muchos descubrirán en ellas la existencia ignorada de un país distinto al de ayer, con mentalidad nueva, nutrido de fuerzas fundamentales, y estremecido por una sonriente esperanza.*

El pabellón de Chile en la Exposición de Sevilla fue diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez<sup>55</sup>, graduado en la Universidad de Chile en 1922. En 1928 viajó a España para hacerse cargo de la construcción de la edificación y permaneció en Europa hasta 1931. En ese tiempo recorrió los centros académicos donde se discutían las condiciones de la arquitectura moderna europea.

El edificio del pabellón chileno fue compuesto en torno a un sistema de patios alrededor de los cuales se propuso un juego ascendente de volúmenes que remataba en una alta torre de planta cuadrada, coronada por una cúpula descompuesta en cuatro sectores y soportada sobre los cuatro vértices del cuerpo de la torre. Encima de la cúpula se incluyó un tambor invertido con aperturas rítmicas y regulares, el cual estaba cubierto por un plano semiesférico que remataba el conjunto. El énfasis vertical final lo da la instalación de una esbelta aguja.



56



57

Ilust 56, 57. Pabellón de Chile. Exposición de Sevilla, 1929.



58



59



60

Ilust 58. Portada. Pabellón chileno en Sevilla, 1929.

Ilust 59. Esquina del patio central. Pabellón chileno en Sevilla, 1929.

Ilust 60. Circulación lateral. Pabellón chileno en Sevilla, 1929.

Dentro del pabellón se localizaron diversas salas para muestras. El salitre, el cobre, los vinos, el turismo, fueron temas incluidos en el programa de exhibición. Una de las principales secciones destacadas fue la de geografía e historia, donde se mostraba cartografías y planimetrías de la transformación urbana de Santiago. El pabellón fue complementado con pinturas de los artistas chilenos Laureano Ladrón de Guevara y Arturo Gordon.

Un antecedente importante de un pabellón que representara a Chile fue el diseñado, al final del siglo XIX, para la Exposición Universal de París de 1889. Para el diseño del

pabellón se propuso que fuera *construido en materiales metálicos, hierro, acero, zinc y, sobre planos calculados para facilitar su transporte, podrá, terminada la exposición, ser conducido a Chile para ser consagrado a algún fin público* (Báez y Amadori, 1989: 58). Sobre estos lineamientos se organizó un concurso al cual se presentaron cinco empresas. La propuesta ganadora fue la propuesta por el arquitecto Henri Picq, como parte del grupo de la oficina M. M. Moisant, Laurent, Savey et Cia<sup>56</sup>. El proyecto se desarrolló bajo la asesoría de Enrique Jècquier<sup>57</sup>.

El pabellón consistía en un volumen prismático regular, simétrico, apoyado sobre un zócalo de poca altura. Sobresalían dos balcones laterales a nivel del segundo piso. La edificación tenía una planta compacta, cuadrada, en primer nivel, y un segundo nivel que giraba en torno a un vacío central donde se integraban espacialmente los dos ambientes. El ingreso remataba visualmente con la presencia de una amplia escalera de doble tramo. El remate superior, sobre el espacio central de doble altura, lo conforma una cúpula semiesférica vidriada. Hay también cuatro pequeñas cúpulas localizadas en cada uno de las esquinas del pabellón.

Al terminar la exposición parisina, el pabellón desarmado fue enviado a Valparaíso y posteriormente trasladado a Santiago en 1890. El 28 de septiembre de 1893 se inició en Santiago el rearmado del edificio para ser utilizado nuevamente como pabellón para la Exposición de Minería y Metalurgia dentro de la Quinta Normal de Agricultura. Este pabellón fue declarado Monumento Nacional en 1986 y hoy cumple las funciones de edificio de exposición de uso público<sup>58</sup>.

*La expresión arquitectónica de la edificación pública constituye la imagen de la institucionalidad del Estado, austera, trascendente en lo conceptual, duradera en lo material, funcional, espacialmente flexible (...) respetuosa de las tradiciones culturales de nuestra sociedad y del paisaje en que se localiza. No admite modas, decoraciones superfluas ni audacias que impliquen riesgos tanto en lo físico como en lo conceptual* (Eliash y Moreno, 1989: 131). En ese sentido la utilización de este pabellón como edificación pública cumplía con las condiciones estipuladas en la normativa del país austral.



61 62



Ilust 61. Fotografía del pabellón reinstalado como museo de la aviación en Santiago de Chile.  
Ilust 62. Fotograbado. El pabellón chileno en la Exposición Universal de París, 1889.

## 6. PROBLEMAS DE ESTILO

*A nacionalidade. A casa é, logicamente, um expoente da raça, mero phenomeno social na geographia humana. Assim, um povo por maior que seja a sua cultura universal, só póde possuir a architectura que lhe coube por fatalismo historico, que se não improvisa. Um povo não muda de casa nem de lingua; e se ainda não possuimos a nossa casa, é simplesmente porque ainda não somos um povo, mas havemos de sel-o inevitavelmente. O retorno ás fórmás logicas do estylo colonial dos nossos antepassados, é o preludio de nossa emancipação social e artística.*

**José Marianno Filho.**

*Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial (1915)*

El estilo como problema en la historia del arte y de la arquitectura<sup>59</sup> tuvo gran vigencia, durante el siglo XVIII y XIX, especialmente en las líneas de desarrollo de la indagación sobre estética planteadas en Alemania por Hegel y desarrollados por teóricos e historiadores como Semper, Riegl, Warburg, Frankl, Wölfflin y Panofsky, entre otros. El concepto de estilo adquirió matices particulares en el conjunto de las reflexiones de cada uno de los autores sobre el tema y las reformulaciones que se planteaban en torno a él. Las transformaciones de la forma en la historia del arte y de la arquitectura se convirtieron en el referente central. ¿Qué definía esas

transformaciones? En muchos de los casos la respuesta fue específica: el estilo. ¿Pero cómo definir la noción de estilo?, con ese cuestionamiento se abre un campo de discusión amplio. Para historiadores como Wölfflin, las transformaciones internas del arte y la arquitectura son el fundamento central de la historia del arte. Para Wölfflin el problema no está en narrar la historia de la vida de los artistas y arquitectos, como lo hiciera Vasari en el siglo XVI; o perseguir el origen profundo, las fuentes del arte y la cultura como lo propuso Winkelmann en su *Historia del arte en la antigüedad*, donde se propone una búsqueda fundamental de la esencia, en un análisis de la progresión del arte a través de periodos de origen, florecimiento y finalmente decadencia. En su propuesta Winkelmann toma como modelo indiscutible el arte y la arquitectura griegos. Wölfflin propone construir el concepto de estilo en relación con la estructura formal de la obra analizada. La forma en sí misma, según él, contiene los argumentos de la transformación de las artes. El estilo, con su triple condición de expresión, representación y la consideración sobre la calidad de la obra, permite estructurar el sistema, que, según Wölfflin, explica la transformación de la obra de arte y la arquitectura en el contexto de la historia.

En el contexto iberoamericano la propuesta de Eugenio D'Ors, presentada como *Teoría de los estilos*<sup>60</sup> escribe: El estilo es (...) *la marca del espíritu sobre la forma. En esencia, no a otra cosa llamamos estilo. Frecuentemente se imagina al estilo como un linaje de imposición, de norma artificial, que a los productos culturales se sobrepone, sin tomar en cuenta sus inclinaciones espontáneas (...) la alusión a conjuntos colectivos, donde el estilo aparece como un denominador común (...) quien supone que con el estilo se revela aquello que es infungiblemente individual* (D'Ors, 1945: 29-31).

En términos de la forma arquitectónica, en las propuestas para la construcción de los pabellones en las exposiciones internacionales tiene gran importancia el tema del estilo. En primera instancia, la definición de *estilo en arquitectura* ha sido un problema complejo de definir. Durante el siglo XIX, en la medida en que se

estructuraba la enseñanza de la arquitectura, la Academia de Bellas Artes lo tomó como un referente ineludible, un eje compositivo indiscutible, para desarrollar los diversos tipos de proyectos. La aproximación al problema de los estilos era formal clasificatorio y permitía una aproximación a obras validadas, paradigmáticas, de la cultura occidental. Era un conjunto ordenado de aspectos formales de referencia, a partir de los cuales el arquitecto podía componer su obra. Esta manera de proceder permitía referir elementos de la tradición, especialmente la tradición clásica occidental. La composición como método proyectual adquiría así sentido en la articulación juiciosa de los componentes formales predefinidos. La labor del arquitecto tenía como campo de acción la articulación coherente del programa con elementos formalmente preconcebidos –validados sobre referencias históricas– que recomponía según las condiciones específicas del tema, contenido del programa y la intención significativa de la obra. Durante los primeros lustros del siglo XX el tema del estilo se tornó polémico. Así en 1915, en Buenos Aires, Johannes Kronfuss<sup>61</sup> (1872-1944) afirmaba: *Hoy están disueltos todos los estilos: si queréis una paradoja, nuestro estilo es la negación de todo estilo; techos planos, con las formas arquitectónicas mezcladas como un caleidoscopio, sin criterio, sin belleza, no revelándose cultura alguna; síguense únicamente las modas de París o de los americanos del Norte, sin llegar a un entendimiento de la topografía del suelo, de las costumbres de los habitantes, del clima, de las necesidades materiales y del carácter de las personas.*

¿Pero qué constituía en específico un estilo? A esta pregunta el peruano Velarde contesta: *Todo estilo arquitectónico definido es un reflejo material y espiritual del medio en que surge*<sup>62</sup>.

La definición de *estilo en arquitectura* –según Velarde– está condicionada por el conjunto de factores *materiales y espirituales* que determinan la filiación específica de la forma. Por factores materiales entendemos aquí los componentes de la materia modificada, procesada y disponible en cada uno de los lugares en que se construye. Son los elementos que abarcan el conjunto físico de la construcción. Por

factores espirituales asumimos la intención de trascendencia estética de la forma, ligada a búsquedas de representar y significar relaciones con un medio cultural específico.

En síntesis, el estilo en arquitectura tiene relación directa con el contexto –físico, cultural, estético– donde se ha gestado. El estilo es la acumulación por decantación de componentes formales que se da en un medio cultural específico y dentro de un proceso histórico de larga duración. La permanencia y vigencia del estilo en el tiempo le otorga cualidades de la forma que representa. El estilo –como forma que significa– puede ser desligado de su contexto original y trasladado para ser adoptado como referencia de expresión cultural en otras circunstancias históricas y en otros contextos culturales. Los estilos como formas sintéticas de la acumulación de historia sobre la materia asumen el papel de transmisoras de intangibles culturales. ¿Pero qué intangibles y qué valores vitalizan los estilos?

En nuestro caso particular nos alejamos aquí de la discusión general de la noción de estilo para concentrarnos en el problema del *estilo nacional* que guió la arquitectura de los pabellones durante el periodo en estudio. ¿Existen entonces tantos estilos como naciones? La respuesta es contundente: no. No existe necesariamente una relación derivativa de la propuesta específica de nación hacia un estilo arquitectónico. El término mismo *estilo nacional*, según lo antes dicho, es una noción en tránsito, con permanencias y vigencias relativamente cortas. Es un problema que se plantea la arquitectura local en su búsqueda de consolidar objetos con significado social, procurando condensar conjuntos con carácter reconocible.

En el caso de esta tesis nos interesa establecer la relación entre las definiciones nacionales de estilo, en los países del continente latinoamericano, y la intención significativa expresada en la arquitectura del momento estudiado.

En ese sentido, el arquitecto Amábilis, a quien ya nos hemos referido como el diseñador del pabellón de México para la Exposición Ibero Americana de Sevilla, en 1929, al referirse al *estilo mexicano*, afirmaba:

*Lo que debería preocupar a nuestros arquitectos no es buscar volúmenes, masas, motivos, (...) en sus construcciones, sino estudiar los usos y costumbres del pueblo mexicano; así con su idiosincrasia y caracteres raciales, su clima y orientación, su exposición y topografía, porque su partido sólo podrá resolverse en función de todos los factores, como también en función de la cultura, concepto del confort, usos y costumbres peculiares del propietario o de la destinación del edificio en general. Solamente cuando su partido responda a todos estos datos, su construcción tendrá estilo mexicano, carácter nuestro (Amábilis, 1929).*

Durante la primera década del siglo XX, también en México, el arquitecto Alfonso Pallares, al referirse a la especificidad del estilo como forma en la arquitectura, afirma:

*En todas sus concepciones y construcciones, [la arquitectura] exige ante todo y pone de manifiesto un sentir armónico de la belleza natural de cada país (flores, árboles, animales, minerales y configuraciones del terreno). El arquitecto ante todo contempla y estudia estas bellezas, sus formas y sus maneras de ser arquitectónicas, para crear él la forma arquitectónica (...) (Conaculta, 2003a).* El planteamiento del arquitecto Pallares introduce en la discusión el tema de la *creación* en la arquitectura. Un tema contradictorio si partimos de aceptar la operatividad del estilo aplicado al diseño arquitectónico. Quizás aquí el tema de la *recreación*, como la acción que modifica procesos tradicionales, puede darnos mejores argumentos. En este caso, reconocer las construcciones del pasado prehispánico como fuente de un *estilo nacional* en arquitectura nos conduce al análisis de otros aspectos. Es importante en este caso precisar la dimensión histórica del concepto de nación. El universo prehispánico se sustenta en geografías sagradas y paisajes míticos, y no puede ser directamente asociado con la construcción de ámbitos coloniales o decimonónicos en el territorio americano. Las fronteras de las naciones modernas intentan tener en la razón científica –cartografías mensuradas, geografías físicas, desarrollo de catastros– referencias claras y objetivas. Las culturas ancestrales

abordan panoramas flexibles, aleatorios y móviles. Sus bordes se dilatan o contraen en relación directa con la formulación mítica del territorio.

Es importante recordar que en las imágenes de construcciones nativas, que intentan relacionar el origen prehispánico con la arquitectura de finales del siglo XIX e inicios del XX, se utilizaron gráficos procedentes de la joven ciencia de la arqueología, descripciones sintéticas, relevamientos esquemáticos de templos, terrazas, pirámides, *guacas*<sup>63</sup>. En arquitectura se recurrió al ejercicio interpretativo de esos materiales para extractar las directrices de las formas significativas de las culturas del pasado<sup>64</sup>. ¿A ese ejercicio inicial se le puede atribuir la denominación de búsqueda de estilo?

Los países latinoamericanos con fuerte presencia indígena –México, Guatemala, Bolivia y Perú– desarrollaron más ampliamente esta corriente de búsqueda de estilo nacional a partir de documentos arqueológicos. No obstante, al hablar de los individuos que desarrollaron las obras del pasado, había una gran distancia entre aquél con su imagen mítica, cubierta del sugestivo manto de leyendas, que refería los pueblos de culturas milenarias y el nativo contemporáneo que poblaba con su presencia el territorio. Entre unos y otros, aparentemente, no había relación.

Los pueblos con culturas milenarias nutrían con fragmentos formales tangibles el pasado prehispánico. El redescubrimiento de ciudades como Chan-chan, la capital Chimú al norte del Perú, Machu-Pichu, la ciudadela final del imperio de los Incas, y los diversos conjuntos piramidales de los Mayas y de los Aztecas, junto a la evidencia de la superposición de estratos reconocibles de ciudades históricas en el Cuzco y en la ciudad de México, influyó en el interés por la recuperación e interpretación del pasado mítico prehispánico. También se agregaron recuperaciones de tradiciones culturales locales. Aparecieron noticias sobre Muiscas, Calchaquíes, Marajoaras, Guaraníes, Caribes, entre muchos otros, y lenguajes como el quechua, aimará, nahualt, chibcha y otros muchos idiomas y dialectos.

En otros contextos, en países donde la huella de las culturas prehispánicas es menos visible –o intencionalmente no se quieren ver– como en la región del Cono Sur, la aproximación es diferente. En Argentina, los arquitectos Vautier y Prebisch, en el manifiesto “Fantasía y Cálculo” publicado en la revista argentina *Martín Fierro* en 1925, dicen:

*Pero he aquí que la belleza ha sido siempre el resultado de un proceso constructivo, de una lógica arquitecturación de formas creadas por el espíritu. El artista de hoy, cometiendo una grosera alteración de los términos del proceso estético, ha tomado como punto de partida el resultado de las pasadas experiencias. Así, la preocupación del “estilo” preside tiránicamente todos sus intentos* (Martín Fierro. No. 20, agosto 5 de 1925)

Aquí resulta claro y directo el ataque al tema del estilo. La *arquitecturación de formas creadas por el espíritu* podría haber sido tomado, según nuestras anteriores consideraciones, como la formulación del estilo. No obstante, las referencias de Vautier y Prebisch están situadas en un medio donde se han introducido elementos de la modernización técnica –estructuras de acero, cemento armado, vidrio– mimetizadas en un conjunto urbano con cualidades eclécticas como son las ciudades de Buenos Aires o Montevideo. La denuncia sobre *la tiranía del estilo* marca un cambio en las condiciones en que se desarrolla la apertura nacional moderna hacia nuevas formas de entender la construcción del proyecto conjunto de América Latina.

Se tienen así argumentos polarizados en la propuesta de la búsqueda del estilo nacional. Por un lado se indaga en la profundidad del tiempo del origen referido al mito; por el otro, se incursiona en aspectos que le son propios a la comunidad contemporánea. La historia del origen y la evidencia del conjunto social permean de diversas maneras la búsqueda de la arquitectura nacional.

Retomando el contraste propuesto en esta tesis de los casos específicos del pabellón de México en Sevilla y el de Brasil en Nueva York, podemos precisar:

El pabellón que, en 1929, representó a México en la Exposición Ibero Americana de Sevilla, fue seleccionado a través de un largo concurso de proyectos arquitectónicos que contó con tres diversas fases de juzgamiento. Como ya lo sabemos el proyecto finalmente elegido fue el del arquitecto Manuel Amábilis, pero ¿cuál fue el proceso de selección y juzgamiento seguido para tomar esa decisión?, ¿cuáles eran las búsquedas de la arquitectura mexicana en aquel momento?

La arquitectura nacional moderna mexicana nació en el clima de transformación política creado por la revolución que se había iniciado, en 1910, con la caída del largo periodo en el poder de Porfirio Díaz. Este movimiento popular transformó el régimen de repartición de tierras y producción agraria, estableció normas jurídicas para la protección de los trabajadores, reivindicó los derechos de la nación sobre sus recursos naturales y trajo consigo un acrecentado sentimiento nacionalista.

A partir de 1925 se pueden distinguir varias etapas y tendencias en la formulación de la arquitectura. La primera etapa privilegia el desarrollo de la práctica técnico-constructiva, sublimando la preocupación estética en un discurso donde prima la urgencia por resolver los problemas inmediatos de la sociedad mexicana. En ese sentido el arquitecto Enrique Yañez, en el prólogo del libro *Mexico's Modern Architecture* (1951) formula, desde su propio punto de vista, la condición de la transformación de la arquitectura mexicana de la siguiente manera:

*La arquitectura, que dentro del campo de las artes plásticas es un fenómeno complejo –arte y ciencia, construcción útil y bella– intentó ser también, en la etapa inmediata a la lucha armada, una expresión nacional. Y lo hizo por el camino de resucitar las formas de la arquitectura colonial y aún de la precortesiana (...) Pero a partir del año de 1925 un conjunto de hechos marca el comienzo de una verdadera renovación en la arquitectura. Se recibió la influencia de las corrientes arquitectónicas europeas de la postguerra, cuyos valores –utilidad y economía– correspondían al anhelo de resolver los problemas sociales que tenía planteados el nuevo régimen (Myers, 1952).*

En 1928, la revista mexicana *El arquitecto* (órgano de difusión de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos) presenta un artículo que analiza la fase intermedia del concurso para la selección del pabellón que representaría a México en Sevilla<sup>65</sup>. El artículo de la revista se inicia cuestionando la poca claridad con que había sido planteada la convocatoria. Esto, según los redactores de la revista, ha conducido a los participantes a tomar el concepto de *programa* enfocado desde dos alternativas divergentes: La primera consistió en ceñirse sin reparo a la ambigüedad del programa planteado. Los participantes que optaron por esta interpretación la tomaron como información normativa práctica, como la lista de requerimientos de áreas por usos, como la búsqueda de respuesta a la estructuración espacial para las exigencias prácticas. La segunda postura la asumieron algunos arquitectos aún conociendo el riesgo que corren de ser excluidos del concurso. Ellos interpretaron el programa como reflexión, invitación a la experimentación, propuesta de indagación sobre las condiciones del significado nacional que conlleva la convocatoria del evento.

En el artículo antes citado se lee: (...) *hacer un programa bien pensado, y que implique todas las prevenciones posibles, es tal vez más difícil que resolverlo ateniéndose a un partido adoptado y sostenido* (...) (entre los proyectos presentados) *no se hallan en México los verdaderos lineamientos generales, los principios básicos, ni menos la fórmula definitiva del arte nacional contemporáneo* (*El arquitecto*, México, 1928: 40).

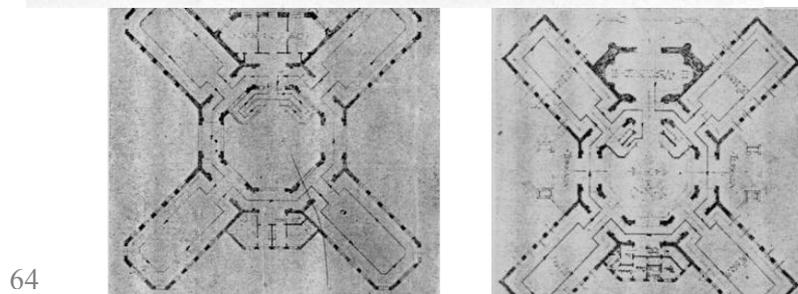
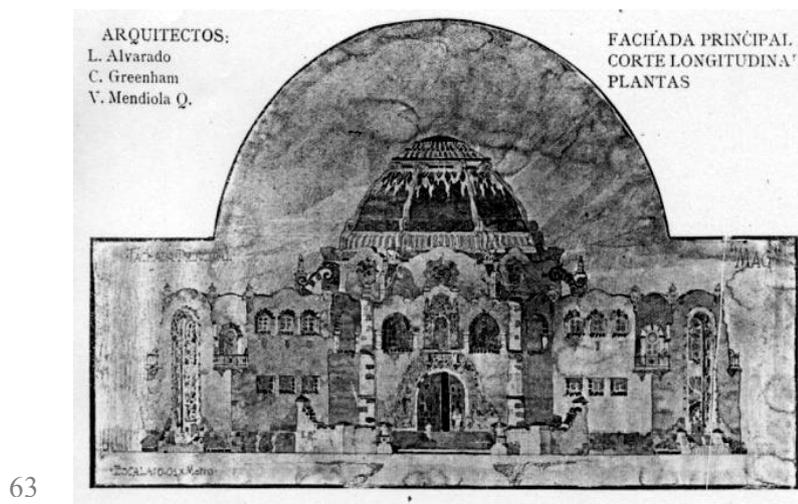
Según los comentarios publicados en la revista, la aproximación de los concursantes ha mostrado problemas en la expresión del *carácter* y del *estilo*. La dimensión de la cultura mexicana, según la revista, deberá ser transmitida por el pabellón que finalmente los represente. En esa segunda oportunidad tampoco ven con claridad un ejemplo contundente. ¿Qué sería válido –según ellos– para desarrollar la arquitectura nacional mexicana? ¿Cuáles son las corrientes de indagación contemporánea significativas para los arquitectos mexicanos?

En ese sentido quienes redactan el artículo hacen un interesante ejercicio: plantean la agrupación de los proyectos en categorías según *tendencias e ideales* para intentar aclarar cuál debería ser el énfasis pertinente que se haga en el proyecto definitivo. Las categorías que en el artículo de la revista se destacan son cinco. Cada una de ellas es explicitada de manera sucinta:

1. La tendencia hacia un partido arquitectónico directamente inspirado en *motivos arqueológicos precortesianos*, y de una manera más concreta el azteca y el maya.
2. La inspiración franca y decidida en algunas de las modalidades *hispano-coloniales de México*, más o menos afectada de mexicanismo en su labor y en su técnica.
3. La *interpretación contemporánea del colonial de España*, con reminiscencias de formas típicas que han evolucionado hacia el modernismo y hacia la máxima simplicidad posible.
4. La *adopción clara y categórica de la más atrevida expresión plástica moderna*, sin prejuicios ni reminiscencia alguna, de un estilo universal, cosmopolita, donde aparecen apenas ciertos detalles arqueológicos estilizados, inscritos en la masa estructural que le sirve como estuche o de soporte.
5. La *importación de los barbarismos plásticos*, exóticos en nuestro medio, o de viejos y cansados estribillos clásicos que ya son venerables supervivientes extranjeros.

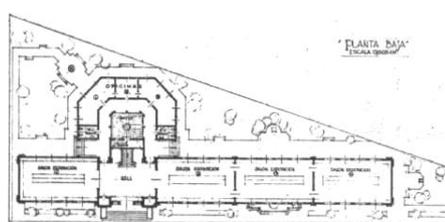
De las cinco tendencias, la que más destaca la revista es la primera. Esto explicaría en parte la decisión del jurado para seleccionar finalmente el proyecto Tolteca de Manuel Amábilis en la siguiente fase del concurso. Esta clasificación también dice mucho de la manera como se entendía en ese momento en México la necesidad de

formular una arquitectura nacional. El quinto grupo, el correspondiente a la *importación de los barbarismos plásticos* no es tenido en cuenta sino para criticarlo y, a paso seguido, desecharlo. El comentario de los autores del artículo es displicente con el contenido de ese tipo de propuestas. Llama la atención la cuarta categoría descrita como aquella donde se hace una *adopción clara y categórica de la más atrevida expresión plástica moderna*. Los referentes que plantea el artículo para esa categoría los lleva a mostrar esa clase de propuestas como *frías expresiones de los fiordos nórdicos*<sup>66</sup>. Según los autores del artículo: *El modernismo cosmopolita, a base de grandes masas y de prismas lisos, que derivan del arte nórdico-escandinavo, que, a veces imponentes y grandiosos, han influido mundialmente, representa en la arquitectura monumental, el aspecto de industrialización de la época y el ideal socialista en todo el mundo: pero precisamente por ese motivo no tiene sabor local (El arquitecto, México, 1928: 42)*. En contraste se releva la calidez y el valor de significación de la arquitectura popular mexicana.

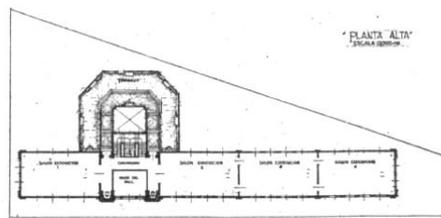


Ilust 63, 64. Fachada y plantas. Proyecto presentado por Alvarado, Greenham y Mendiola. Segunda ronda del concurso para el pabellón mexicano en Sevilla, 1929.

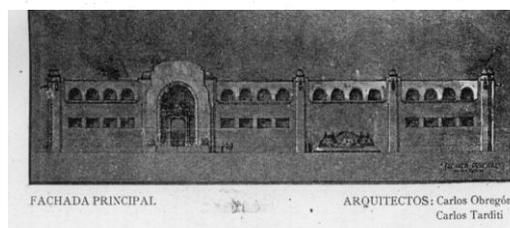
La propuesta de Alvarado, Greeham y Mendiola de 1928 –aunque recubierta de motivos expresivos neocoloniales– ya contiene muchos de los elementos de orden espacial y de escala que Manuel Amábilis aplicará al proyecto definitivo del pabellón. La diferencia fundamental entre esta propuesta y la construida en Sevilla es la aplicación de elementos formales apoyados sobre el discurso de recuperación de valores de origen prehispánicos.



PLANTA BAJA



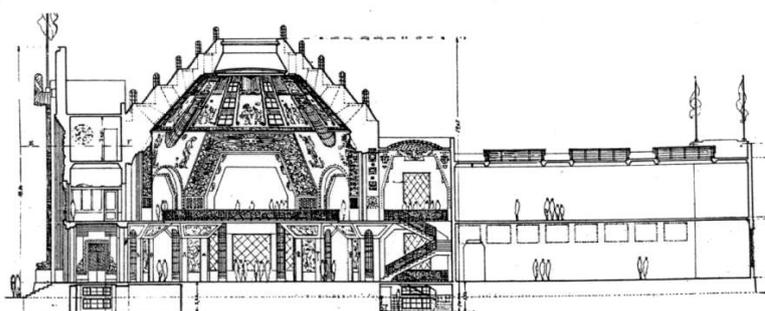
PLANTA ALTA



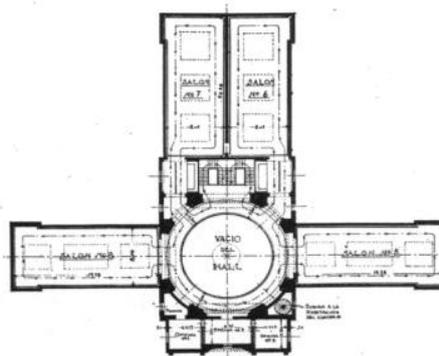
Ilust 65. Plantas y fachada. Interpretación de la expresión plástica moderna. Proyecto presentado por Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Segunda ronda del concurso pabellón mexicano en Sevilla, 1929.

La propuesta de Obregón y Tarditi asume compromisos con lo que ellos consideran debe ser una expresión plástica del México moderno. Las plantas rompen la simetría, se acomodan a la forma del predio y generan una distribución que responde a las diferencias de uso planteados en el programa.

En otras de las propuestas –en esta segunda ronda del concurso para el pabellón de México en Sevilla– se asumen posturas tradicionales de composición académicas, donde el tema de la imagen monumental se sobrepone al énfasis sobre las particularidades expresivas de lo nacional mexicano.



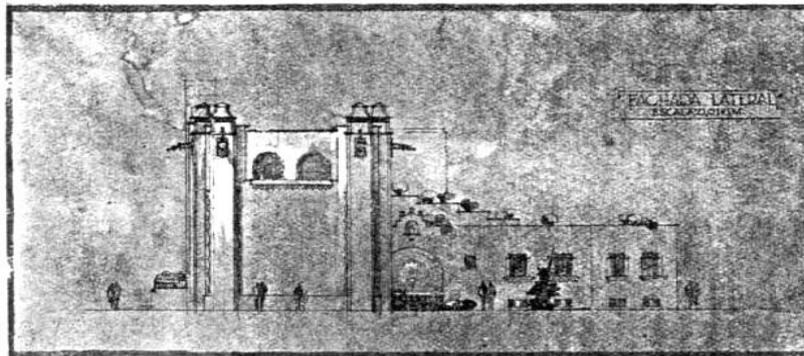
FACHADA PRINCIPAL.  
CORTE LONGITUDINAL.  
PLANTA ALTA



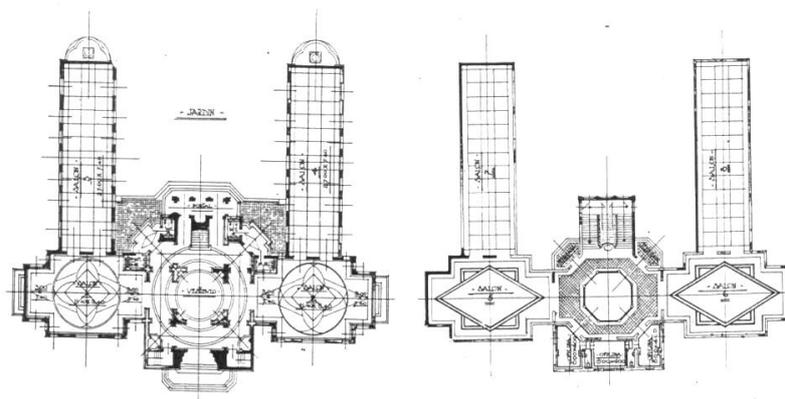
Ilust 66. Corte, fachada y planta. Tendencia con motivos exóticos. Proyecto presentado en la segunda ronda del concurso pabellón mexicano en Sevilla [autores sin identificar], 1929.

La corriente *hispano-colonial* se concentra en la síntesis expresiva de la arquitectura ibérica construida en suelo americano. Uno de los proyectos destacado en 1928 fue la propuesta presentada por el grupo de arquitectos Marquina, Vértiz y García. Esa

corriente, apoyada en el discurso de recuperación de la estética neo-colonial de Ignacio Marquina, había mantenido plena vigencia, en México, durante la segunda década del siglo XX.



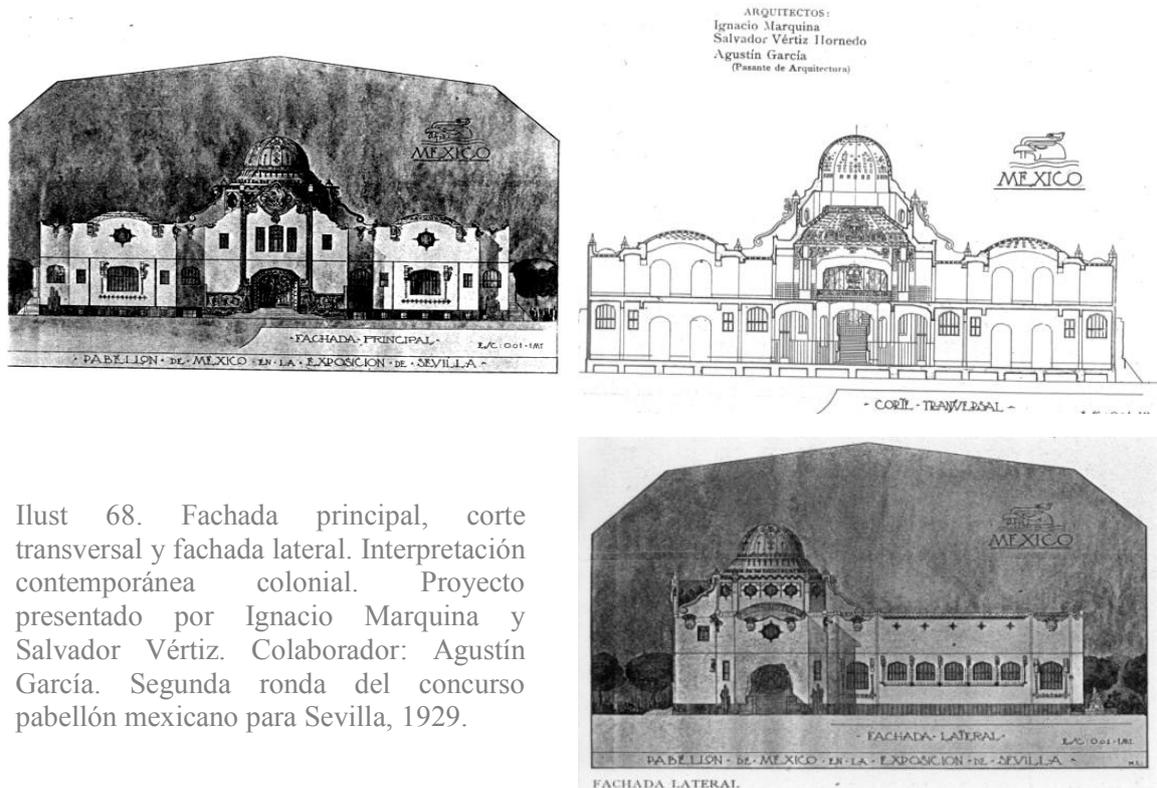
FACHADA LATERAL.



Ilust 67. Plantas y fachada lateral. Tendencia con motivos exóticos. Proyecto presentado en la segunda ronda del concurso Pabellón mexicano [autores sin identificar], 1929.

Si nos atenemos a lo propuesto en el momento de estudio para la comunidad de los arquitectos mexicanos, la posible respuesta para la definición del estilo nacional deberíamos contestar que es la relacionada directamente con la tendencia hacia un partido arquitectónico directamente inspirado en *motivos arqueológicos precortesianos*, y de una manera más concreta el azteca y el maya. Esto dejaría un gran interrogante sobre el valor de las propuestas de continuación o recuperación de la arquitectura del pasado colonial. En el artículo se enfatiza la diferencia que

existe entre la arquitectura de inspiración franca y decidida en algunas de las modalidades *hispano-coloniales de México* y la arquitectura que interpreta propuestas contemporáneas del colonial de España.



Ilust 68. Fachada principal, corte transversal y fachada lateral. Interpretación contemporánea colonial. Proyecto presentado por Ignacio Marquina y Salvador Vértiz. Colaborador: Agustín García. Segunda ronda del concurso pabellón mexicano para Sevilla, 1929.

En otro contexto continental, Lucio Costa, en 1930, un año después de inaugurada la Exposición Ibero Americana en Sevilla, intenta dar una explicación a la ambigüedad que ve en la arquitectura del momento histórico que en ese momento se vivía. El arquitecto brasileño en su reflexión decía:

*En la evolución de la arquitectura –es decir, en las transformaciones sucesivas por las cuales atraviesa la sociedad– los periodos de transición se advierten por la incapacidad de los contemporáneos para juzgar la dimensión y el alcance de la nueva realidad, cuya marcha pretenden, sistemáticamente detener. La escena, entre tanto, es invariablemente la misma: gastadas las energías que mantienen el equilibrio anterior, rota la unidad, sobreviene una fase imprecisa y más o menos larga, hasta que, bajo la actuación de formas convergentes, se restituye la coherencia y se establece un nuevo equilibrio (Amaral, 1978).*

El problema fundamental que destaca Costa, es que en el continente se vive un momento transitivo hacia la modernidad que se refleja y expresa directamente en la arquitectura. Lo cual conduce a la dificultad objetiva de dimensionar las transformaciones físicas que expresan los elementos construidos en relación con la realidad cotidiana. Los juicios sobre las dinámicas de cambio –según Costa– son inciertos y tienden a dificultar los procesos de evolución. El proyecto hacia futuro –según él– debe superar lo transitivo para restituir la coherencia y alcanzar un nuevo equilibrio. Esa visión aplicada a la arquitectura será la base, el fundamento, para la arquitectura moderna nacional que representan, en primera instancia, el edificio para el Ministerio de Educación y Salud Pública, y luego, el pabellón brasileño en Nueva York. La arquitectura que adquiere esas nuevas referencias se convertirá en el estilo nacional moderno brasileño que tendrá desarrollo particularmente en Río de Janeiro, Belo Horizonte y Sao Paulo durante el periodo que en esta tesis estudiamos.

#### ***a. ¿VANGUARDIA EN LATINOAMÉRICA?***

La arquitectura, como arte ligado a la construcción física del entorno habitable, tuvo compromiso con la introducción de hechos técnicos y transformaciones ambientales ligados al ingreso de la modernización. Esos hechos tenían implícito, para la comunidad que era contemporánea, la fascinación con la sensación mágica que producía el arribo de la nueva técnica. Las rutinas de las actividades cotidianas tradicionales se transformaban, por obra y gracia del vapor, la electricidad y la rapidez de la comunicación. La luz del día se extendía, mediante la iluminación eléctrica, al caer las sombras del atardecer. Las distancias por recorrer a lomos de animal se minimizaban en la velocidad de la máquina motorizada. Las palabras ahora mantenían nitidez a pesar de ser transmitidas a distancia. La magia del cambio incentivaba la imaginación, rompiendo las fronteras del presente, abriendo brechas hacia futuros fantásticos. La certeza del cambio la daba la experiencia directa al maniobrar los objetos producidos por la industria con el empleo de las nuevas

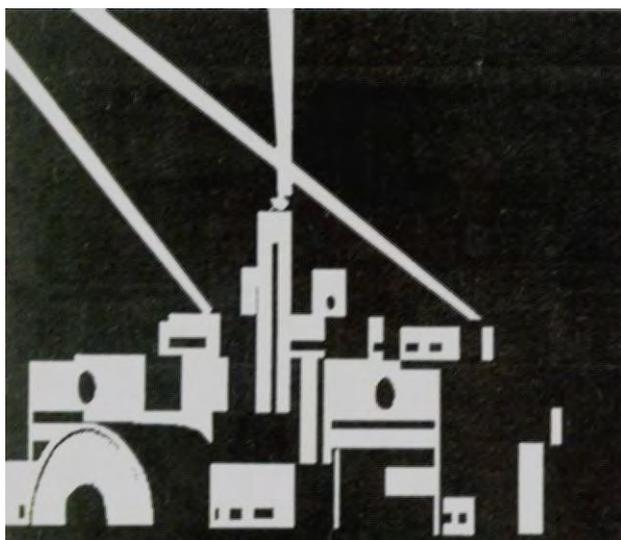
tecnologías. En la forma construida lo nuevo y lo novedoso hizo parte fundamental de la expresión social y técnica de los hechos urbanos y su acopio de nuevos programas –exposiciones, clubes, comercio, pasajes, bibliotecas– para la arquitectura y la ciudad al inicio del siglo XX.

Los intelectuales latinoamericanos durante el siglo XIX fueron sorprendidos por la *invención* como novedad de la modernidad técnica. Es el caso del cubano José Martí, en 1883, quien comenta la emoción profunda que sintió al recorrer una exposición en Norteamérica. Sobre esa experiencia Martí escribió: *Ningún libro ni ninguna colección de libros puede enseñar a los maestros de agricultura lo que verán por sus propios ojos en los terrenos de la Exposición (...) La disposición de los objetos anuncia la futura amplitud de la Ciencia Eléctrica, las máquinas magnetofónicas y dinamoeléctricas, la telegrafía, la telefonía, las aplicaciones de la electricidad a la Galvanoplastia, a los caminos de hierro, al arte militar, a las máquinas de vapor, a los motores hidráulicos, a las menudencias domésticas, a ciertos objetos de arte (...) Ya las Exposiciones no son lugares de paseo. Son avisos: son lecciones enormes y silenciosas: son escuelas* (González-Stephan y Andermann, 2006: 221).

La mirada del cubano Martí no podía disimular su asombro ante el cúmulo de inventos expuestos. El mundo, según él, no podía continuar siendo el mismo luego de recibir el impacto del manejo de la energía eléctrica, el motor a vapor, los instrumentos neumáticos, los aparatos aplicados a las actividades domésticas. Ante los ojos maravillados de Martí se abrió sorpresivamente un camino nuevo. La cotidianidad de las labores convencionales no podrían seguir siendo las mismas. Obviamente sus espacios tampoco.

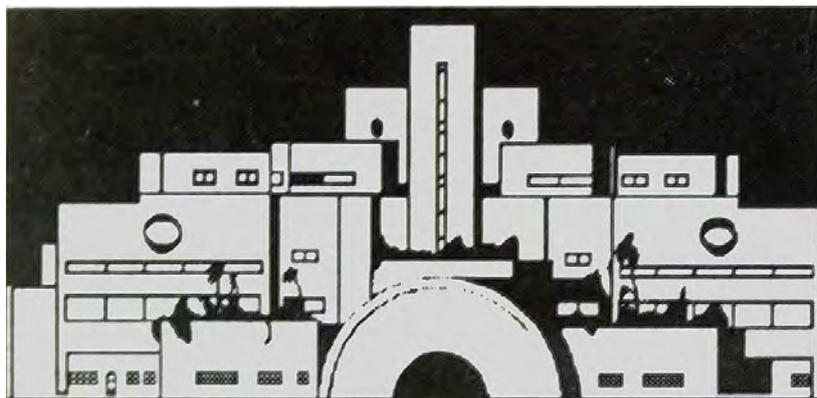
En la arquitectura, el campo de la experimentación tecnológica era el apropiado para *inventar* soluciones locales. Las propuestas de obras cargadas de novedades técnicas se relacionaron, en primera instancia, con el concepto de vanguardia. En la presentación de los proyectos de las vanguardias locales se amalgamaron nociones de las nuevas ciencia con elementos de la ensoñación y la utopía. Un ejemplo de esa postura fue la presentación del proyecto para el Palacio de Gobierno en Sao Paulo,

Brasil, en 1928, del arquitecto Flavio Resende de Carvalho (1889-1973)<sup>67</sup>, quien describió su proyecto de concurso, así: *O palácio possui plataformas de aterrissagem para aviões de grande velocidade e para correio aéreo ultra rápido, guindastes, hangares com oficinas, numerosos canhões anti-aéreos e possantes holofontes com um grande farol para guiar aviões noturnos, pequeno observatório metereológico, cabines de comando com instrumentos, base de observação, pequenos balões cativos, catapultas, aparelhos transmisores, aparelhos receptores de rádio e uma estação geradora própria para o caso de falta de força. Confortable residência, grandes halls para festas e banquetes com magníficas e amplas vistas para o Brás e a cidade, onde poderão dançar 5.000 pessoas; dois grandes jardins elevados, cheios de espécimes da mata brasileira com numerosos passaros. Todas as acomodações necessarias à casa militar e administrativa.* (Revista Oculum 2, 1992: 25)<sup>68</sup> [El Palacio posee plataformas de aterrizaje para aviones de altas velocidades y para correo aéreo ultrarrápido, bodegas, hangares con oficinas, numerosos cañones anti-aéreos y halofontes plantados con un gran faro para guiar a los aviones nocturnos; un pequeño observatorio meteorológico, cabinas de comando con instrumentos, bases de observación, catapultas, aparatos transmisores, aparatos receptores de radio y una planta eléctrica propia para un caso de falta de energía. Residencia comfortable, grandes halles para fiestas y banquetes con magníficas y amplias vistas hacia la ciudad, donde puedan danzar 5.000 personas; dos grandes jardines elevados, llenos de especies de vegetación brasileña, con numerosas aves. Todos los ambientes necesarios para una edificación militar y administrativa.].



Ilust 69. Dibujo de Flavio de Carvalho. Concurso Palacio de Gobierno de Sao Paulo, 1928.

Obviamente este proyecto no fue el ganador del concurso. Sin embargo, nos sirve aquí para referir la dimensión poético-emotiva que despertaba la idea de la novedad. Carvalho asume algunos rasgos de las transformaciones de la tecnología como componentes de su proyecto arquitectónico. Hay en él afán de expresar en palabras la arquitectura de la novedad. El arquitecto intenta condensar en formas edificadas los espacios apropiados para albergar las nuevas tecnologías. De hecho, en el discurso del arquitecto, no se precisan diferencias evidentes entre los elementos de la escala urbana del palacio y los elementos de la escala arquitectónica que tendrían los ambientes característicos de un palacio de gobierno. Se nominan los componentes: *Residencia comfortable, grandes halles para fiestas y banquetes con magníficas y amplias vistas hacia la ciudad* y se articulan sin cuestionar dimensiones con diversa escala y variado impacto: *plataformas de aterrizaje para aviones de altas velocidades y para correo aéreo ultrarrápido, bodegas, hangares con oficinas, numerosos cañones anti-aéreos y halofontes plantados con un gran faro para guiar a los aviones nocturnos*. El concepto de vanguardia, en este caso particular, se hace sinónimo de novedad dilatada al extremo.



Ilust 70. Dibujo de Flavio de Carvalho. Concurso Palacio de Gobierno de Sao Paulo, 1928.

En otro grupo se localizan arquitectos jóvenes que intentan entender las transformaciones de una manera práctica y aplicable. El mexicano Alberto T. Arai, en 1938<sup>69</sup>, afirmaba: *A la técnica humana de la nueva arquitectura le interesa el hombre completo, pues a éste le toca desarrollar dentro de aquella toda su vida psíquica y física, toda su vida moral y biológica. Es decir, a la nueva arquitectura, más que a ninguna de otro tiempo, le interesa el hombre como tal, puesto que la técnica conceptual y experimental de nuestros días permite hacer los más minuciosos y disciplinados análisis que en época alguna se hayan podido hacer del hombre y sus problemas* (Arai, 1938: 17).

Las vanguardias latinoamericanas incluyen una gama amplia de visiones sobre la relación entre la arquitectura y el momento de dinámica transformación en que vivían. El ambiente continental estaba contagiado de propuestas novedosas que afectaban las maneras de hacer y de actuar de la sociedad contemporánea. Las posibilidades formales de la arquitectura se ampliaban ahora con la introducción de nuevos materiales e inéditos procesos técnicos. El cemento armado, el acero, el vidrio, todos eran materiales que ofrecían campos de exploración plástico-formal enormes. En ese sentido las vanguardias locales en arquitectura asumieron la tarea de profetizar posibles futuros. Las imágenes de los proyectos se cargaron de sugerencias. Los elementos componentes relacionados con los nuevos aparatos e instrumentos técnicos, produjeron el despertar de un sentido estético nuevo, en muchos casos engendrado en consonancias, en ecos, con propuestas teóricas de algunas de las vanguardias europeas. La realidad que vivía la comunidad continental era diversa y plural. Las imágenes utópicas de las vanguardias locales se concentraron en indagaciones creativas sobre lo que podría llegar a ser la arquitectura de la nueva sociedad nacida en los albores del siglo XX. El arquitecto latinoamericano validó así su presencia como una consecuencia lógica de enfrentar problemas bajo la luz de la modernización nacional. En la explicación de porqué adoptar esa la nueva forma de expresión arquitectónica se invocaron –en algunos casos– interpretaciones locales de discursos de las vanguardias europeas. En especial se puede marcar la repercusión particular de las posturas contestatarias,

los textos desafiantes y los gráficos impactantes de los futuristas italianos; por lo menos en Brasil durante el periodo de la primera etapa de definición de las vanguardias locales.

No obstante, el aparente consenso gremial, el camino de la arquitectura moderna nacional en Latinoamérica presentó diferentes senderos. Era evidente que un concepto racional podría ser transmitido dentro de los términos más universales, siendo posible aplicarlos posteriormente, como elementos unificadores, aún sobre ámbitos culturales heterogéneos. Pero paradójicamente el camino seguido por el movimiento moderno en nuestro continente fue el inverso. El resultado fue apreciablemente diferente a lo que se podría suponer. Los conceptos básicos modernos europeos se mezclaron en el ambiente discursivo nacional local. Las variables del lugar y la tradición, las dimensiones de lo sensual y de la fantasía no cedieron su protagonismo temático ante la razón de lo universal. El resultado fue la transformación interpretativa de los conceptos del movimiento moderno, en la mayoría de los casos, dando paso a la formulación de imágenes discursivas de las modernidades nacionales.

#### ***b. LA FORMACIÓN LOCAL EN ARQUITECTURA***

La arquitectura diseñada y construida en algunos de los países latinoamericanos, durante el lapso que esta tesis analiza –1929 a 1939– involucra discusiones profesionales que estuvieron concentradas en la formulación de nuevas aproximaciones teóricas, como fue establecer otros tipos de compromiso con la sociedad continental o partir de una evaluación directa del ambiente que se vivía en lo cotidiano. Es interesante marcar aquí la conciencia de un intervalo profesional, donde las ideas de transformación y cambio no son asumidas como acción directa, inmediata. La responsabilidad de la transformación sería asumida por jóvenes arquitectos formados en las nuevas facultades y escuelas. Eso no es extraño en el contexto continental si recordamos cómo la arquitectura, como profesión, no era claramente reconocible por la comunidad ciudadana en ese momento.

Los ingenieros, por un lado, con su formación en el conocimiento del cálculo, las matemáticas y la aplicación práctica de las nuevas tecnologías, habían logrado confianza social dada la magnitud de las obras de infraestructura construidas durante el proceso de introducción de la modernización a los países del continente: puertos, ferrocarriles, carreteras, cartografías de las regiones, etc. Por el otro lado, los maestros constructores tradicionales –organizados en gremios– dominaban los aspectos pertinentes a la obra edilicia tradicional.

¿Qué importancia podría tener –dentro de ese contexto– un profesional a medio camino entre el arte y la ciencia –medio artista, medio técnico– que no estaba formado en la rigurosidad de los grandes proyectos de infraestructura y, que en cambio, proponía temas vinculados a aspectos significativos de la forma construida? La imagen cosmopolita del perfil profesional del arquitecto contrastaba con el desarrollo de los núcleos urbanos del continente.

La sensación social de vivir en un momento de inmensas transformaciones y la aceleración de las formas de vida inducidas por la inclusión de las nuevas técnicas traían consigo la integración de nuevas profesionalidades. Uno de los ámbitos en formación fueron las facultades modernas de arquitectura.

La modernización nacional de la vida urbana trajo consigo la introducción de inéditos rituales sociales en nuevos ámbitos públicos y privados. La formulación de nuevas clases de espacios indujo la rápida integración del arquitecto en el conjunto profesional latinoamericano de las primeras décadas del siglo XX. Tanto el ingeniero-arquitecto, aparecido en el siglo XIX, como el arquitecto práctico, formado en el desarrollo empírico de las obras de construcción o al acompañar a algunos de los arquitectos provenientes del contexto europeo, fueron eclipsados tras la aparición de las facultades locales donde se educaron los primeros arquitectos modernos latinoamericanos<sup>70</sup>.

En el caso mexicano, José Villagrán García escribió: (...) *hasta 1924 los principios enseñados en nuestras aulas divergieron de los sustentados en los talleres escolares y*

*en las obras realizadas. En contraposición, a partir de aquel año se exponen con énfasis y al tornarse en ideas motrices orientan las prácticas escolar y profesional. Desde entonces, los arquitectos de las nuevas generaciones, con mayor o menor conciencia de su actitud, han tratado de vivir en sus obras los principios doctrinales (...) A esta juventud dotada de talento plástico tan prometedor, deseo con todo el fervor de mi entusiasmo, invitarla a ser auténticamente de su tiempo y de nuestro país, porque debe establecerse con precisión que modernidad y regionalismo son, a la luz de la teoría más avanzada que pueda exponerse, términos incluidos por antonomasia en el concepto de arquitectura (Villagrán, 1952: III).*

En cada uno de los países el proceso de consolidación de los nuevos profesionales mostró matices diferenciadores. Analicemos algunas de las obras relacionadas con la arquitectura y los arquitectos vinculados, directa o indirectamente, con la producción de los pabellones antes presentados.

Lo interesante para destacar aquí es la relación entre las maneras de concebir la arquitectura en un ambiente social y político, y en particular en un ambiente intelectual cargado de búsqueda de argumentos, propuestas de interpretación de lo local y fuertes polémicas conceptuales.

### ***c. EL CASO MEXICANO***

De acuerdo con la propuesta inicial, indagaremos la secuencia de obras planteadas que fueron referentes próximos a las presentadas durante el concurso para el pabellón en Sevilla, en 1929. Enfatizaremos el impacto causado por las propuestas, buscando relacionar la manera como en México se planteó el vínculo existente entre los discursos de intelectuales y políticos, y la concreción de algunas de las principales obras arquitectónicas del momento. En términos amplios, México se enfrentó a la tarea de revalorizar y precisar las cualidades de la estética nacional. Se destaca aquí el experimento propuesto por la comunidad intelectual mexicana para producir una arquitectura de fusión: técnicas constructivas depuradas, discurso arquitectónico

tamizado desde el punto de vista de la función social, aspectos funcionales aprendidos de la arquitectura moderna, valor plástico localizado en el intersticio entre la imagen de la escala de lo monumental y la estética de la composición de la arquitectura moderna, la textura y el color de los materiales y el detalle enriquecido heredado de la tradición mexicana<sup>71</sup>.

La relación planteada entre el discurso nacional y la arquitectura la podemos abordar a partir de la identificación de tres componentes: el primero es el grupo de arquitectos representativos del período; el segundo lo constituyen los pensadores fundamentales; y el tercero las expresiones plásticas logradas como síntesis del planteamiento estético.

Los representantes de la arquitectura mexicana del período estudiado son un grupo de profesionales destacados por la historiografía local, como Manuel Amábilis, Carlos Obregón Santacilia, José Villagrán García, Juan O'Gorman, Juan Legarreta, Juan Segura, Antonio Muñoz, quienes plantearon en sus obras elementos de compromiso con propuestas ideológicas de la mexicanidad.

La cabeza visible, destacada dentro de la época de estudio, en términos de síntesis del discurso intelectual fue el filósofo José Vasconcelos, de quien ya habíamos hablado al referirnos a la inauguración del pabellón mexicano en la exposición del centenario de Río de Janeiro. Vasconcelos fue el modelo local de intelectual, político, candidato a la presidencia, ministro de educación e ideólogo del fundamento mestizo de la mexicanidad<sup>72</sup>. En uno de los apartes de su libro *La raza cósmica* (1925) describe el compromiso de los intelectuales mexicanos como: *la necesidad de buscar el desarrollo de los rasgos autóctonos de nuestro temperamento para realizar una civilización que ya no fuera copia de la europea, sino una emancipación espiritual como corolario de la emancipación política.*

Asumiendo los planteamientos estéticos de las corrientes vasconcelistas, podemos percibir un panorama plural, donde se busca el *sistema de equilibrios* de lo apolíneo, lo dionisiaco y lo místico, enfrentado a la construcción del ámbito para la habitación

y el desarrollo de la *raza cósmica* en su tránsito desde el estado social de lo material o guerrero hasta lo espiritual o estético, pasando por la fase intermedia de lo intelectual o político. Por todo esto, es difícil precisar un abanico estético de referencias definidas. Es posible, eso sí, enumerar búsquedas estéticas nacionalistas de transición que poseen argumentos que van desde la formulación racional dogmática hasta el eclecticismo emotivo, apoyado en las múltiples síntesis posibles que permitía en ese momento el conjunto social mexicano.

Para ejemplificar la producción de la arquitectura mexicana con compromisos nacional-modernos, resultantes de la participación bivalente del discurso intelectual y las propuestas arquitectónicas, Hemos seleccionado por sus cualidades significativas las obras: Departamento de Salud y Secretaría de Salubridad, diseñado en 1926 por Carlos Obregón Santacilia; La Central de Bomberos y Policía de la ciudad de México, diseñado en 1928 por Vicente Mendiola y Guillermo Zárraga; el Hospital en Huipulco, Tlalpan –Sanatorio para tuberculosos– diseñado en 1929 por José Villagrán García; la Escuela Técnica, diseñada en 1932 por Juan O’Gorman y el Monumento a la Revolución, entre 1933-1938, intervención sobre una ruina contemporánea propuesta por Carlos Obregon Santacilia.

La trascendencia de la significación nacional moderna mexicana del Monumento a la Revolución de Carlos Obregon Santacilia nos permite iniciar el grupo de relaciones que, junto con el pabellón de la Exposición Ibero Americana en Sevilla, nos ayuda a trazar un panorama amplio de las búsquedas arquitectónicas locales. El Monumento a la Revolución es un ejemplo arquitectónico que involucra aspectos de gran importancia en la historia mexicana, en especial el momento de transición entre la presencia dominante de Porfirio Díaz, la Revolución Mexicana y, finalmente, la construcción de elementos de memoria post-revolucionarios. En sí mismo, este monumento contiene argumentos característicos del tránsito de la arquitectura nacional mexicana hacia la modernidad local.

El monumento, como obra física, corresponde a un fragmento de la ruina del proyecto inicial del edificio diseñado –inicialmente– como Palacio Legislativo. El

proyecto fue desarrollado por el arquitecto francés Emilio Benard en 1905, después de un irregular concurso arquitectónico realizado en 1897. El edificio del Palacio Legislativo, junto con el Nuevo Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes) y el Palacio de Correos –los dos últimos propuestas del arquitecto italiano Adamo Boari– fueron las obras arquitectónicas representativas del discurso oficial al final del gobierno de Porfirio Díaz<sup>73</sup>. Según Carlos Obregon: *El Palacio Legislativo se proyectó en un estilo Clásico, Renacimiento Francés, (...) su planta era buena (...) [el proyecto tenía] simetría casi absoluta, arreglos de vestíbulos, ángulos, soluciones de esquina, resuelto todo como desde el Renacimiento se venía haciendo en Francia* (Obregón, 1953).



71 72



Ilust 71. 72. Interior v vista externa. Palacio de Bellas Artes. México. Adamo  
73 74

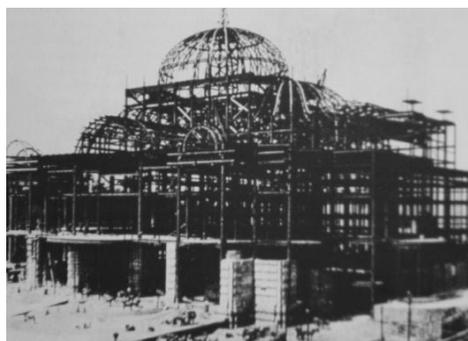


Ilust 73. Fachada del Palacio Legislativo. México, 1908.

Ilust 74. Simulación de la imagen del Palacio incluida en el paisaje urbano.

Las obras de construcción del Palacio Legislativo se iniciaron en 1910<sup>74</sup> y se mantuvieron activas hasta 1912, aún bajo la presidencia de Francisco Madero; luego, debido a la desestabilización social causada por la intensidad de la Revolución Mexicana, se debió suspender su construcción.

En 1933 –veintiún años después de detenida la obra– el aspecto de la construcción era de total ruina: *Las crujías perimetrales se encontraban todas hundidas y en su longitud presentaban el aspecto de un sube y baja (...) Sólo la cúpula había quedado firme*<sup>75</sup> y no presentaba hundimiento notable ni desnivel que la hiciera inservible (Obregón, 1953: 13).



75 76



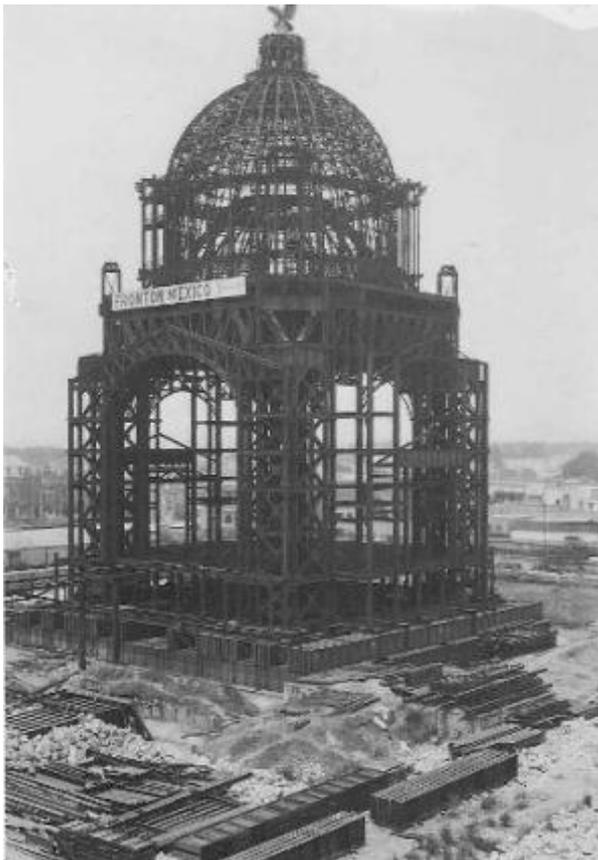
Ilust 75. Fotografía de la ruina del Palacio Legislativo México, 1923.

Ilust 76. Perfil de la estructura en la ciudad, 1923.

En 1932, el ministro de Hacienda, ingeniero Alberto J. Pani, había ordenado demoler lo que aún quedaba de la estructura. Al enterarse de esa decisión el arquitecto Carlos Obregón Santacilia le presentó la idea de rescatar el segmento central de la estructura del palacio para recuperar el perfil como elemento significativo del discurso revolucionario. La propuesta de Obregón Santacilia fue específica: rescatar la forma de la cúpula principal, la cual con su perfil definido había generado –a lo largo de los años– reconocimiento en la memoria urbana de la generación revolucionaria. Esa estructura había permanecido allí testimoniando, con su deterioro, la dinámica acción del paso del tiempo. La propuesta presentada consistía en eliminar los elementos laterales deteriorados y recubrir la estructura de la cúpula central con una nueva piel significativa. Hacer un ejercicio que permitiera transformar un

símbolo no concluido del *porfirismo*, y diera a cambio la oportunidad a la comunidad mexicana de obtener un objeto de conmemoración del proceso revolucionario. Era en sí una propuesta arquitectónica de recuperación de una ruina que se concentraba en la re-significación de un objeto del pasado. El resultado propuesto era mostrar simbólicamente la aparición del carácter de México post-revolucionario.

El 15 de enero de 1933 el gobierno organizó la *Comisión de Patronato del Monumento a la Revolución*, compuesta por el presidente de la República, general Abelardo L. Rodríguez, el expresidente general Plutarco Elías Calles, todo el gabinete presidencial y los gobernadores de los Estados. El proyecto del arquitecto Obregón Santacilia se inició así –caso curioso de participación oficial en una muestra de revolución institucionalizada– con el respaldo del gobierno mexicano en pleno.



Ilust 77. Estructura Monumento a la Revolución. Carlos Obregón S. México, D.F., 1938. Fondo Casasola/ núm. Inv. 88713, 1930. CONACULTA – INAH, Sistema Nacional de Fototecas.

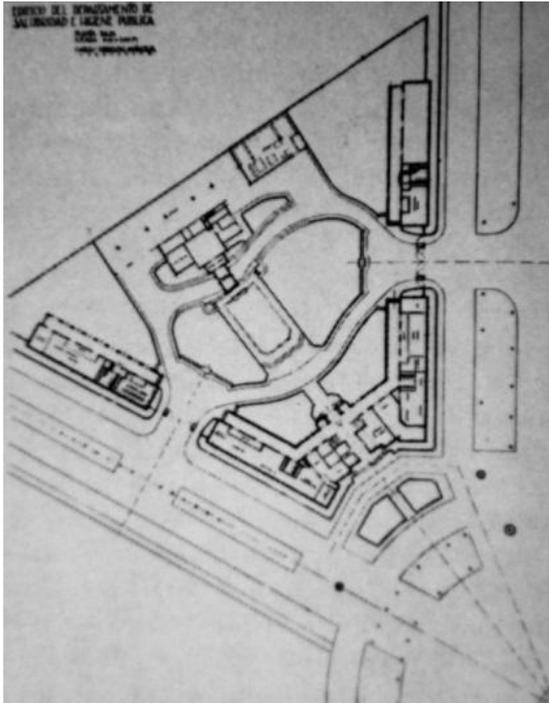
La intervención arquitectónica propuesta aprovechó en buena parte la estructura metálica del proyecto original. El trabajo de diseño arquitectónico se concentró en

lograr la correcta articulación de una imagen de la ruina del proyecto porfiriano con la nueva presencia, significativa, de la transformación revolucionaria para los mexicanos. Para complementar su proyecto, Obregón Santacilia convocó a un concurso para elaborar cuatro grupos escultóricos de remate de las aristas del cubo base del monumento, buscando enfatizar así la transición formal hacia el remate de la cúpula. La denominación de los grupos escultóricos tenían referentes significativos en la historia política nacional mexicana: *La independencia*, *Las Leyes de la Reforma*, *Las Leyes Agrarias*, y *Las Leyes Obreras*. La propuesta escultórica finalmente escogida fue la presentada por el artista mexicano Oliverio Martínez.

La obra del Monumento a la Revolución fue concluida en 1938. Su primera función pública la cumplió el 20 de noviembre de ese año, siendo presidente el general Lázaro Cárdenas, al celebrar un nuevo aniversario de la Revolución Mexicana.

El arquitecto Carlos Obregón Santacilia en el discurso de presentación de la intervención en el monumento, lo describió diciendo: *De las cenizas del antiguo régimen, del edificio con que aquél pensaba perpetuarse, surgió el Monumento a la revolución Social que lo derrocó. Revolución a la que se irán agregando las conquistas del pueblo, aún insatisfecho; Revolución que se considera como una de las etapas de progreso; tan importante en el desenvolvimiento del país que otras naciones ahora consideran necesarias para satisfacer las aspiraciones de los pueblos que, por más distantes que se encuentren, son en el fondo las mismas* (Obregón, 1953).

Otro proyecto interesante del mismo arquitecto Obregón Santacilia, cercano a nuestro periodo en estudio, fue el edificio oficial para el Departamento de Salud, Secretaría de Salubridad, construido en 1926, frente al Bosque de Chapultepec, cercano a la Avenida de la Reforma. Este proyecto, propuesto siete años antes que el Monumento a la Revolución, muestra elementos de transición entre la composición académica<sup>76</sup> y las propuestas modernas de diseño arquitectónico en México.



Ilust 78. Planta general. Secretaría de Salubridad. Carlos Obregón Santacilia. México, 1926.

Para 1926, la política de Plutarco Elías Calles, continuador de las propuestas del general Álvaro Obregón, proponía un discurso de fondo neoconservador, donde la afirmación de la mexicanidad se vinculaba con la estética vasconcelista de los nacionalismos. No obstante los lineamientos de la política cultural de la Secretaría de Educación Pública, en manos de Moisés Sáenz nuevo ministro de Educación, contrastan con los planteamientos básicos de Vasconcelos. Esa condición le permitió a Obregón Santacila ampliar el rango en la posibilidad de introducir modificaciones a las tendencias estéticas de la arquitectura mexicana.

El proyecto para el edificio del Departamento de Salud presenta una organización estructurada en una sucesión de bloques, vinculados por una fachada propuesta a manera de envolvente del conjunto. La edificación se proyecta ajustada sobre el paramento externo del predio. La fachada urbana resulta así continua y franca. El espacio interior central del conjunto lo ocupa un patio jardín.

La imagen externa de este edificio de Obregón Santacilia obedece a la superposición de elementos ornamentales de gramática neocolonial, soportados sobre muros masivos, horadados rítmicamente. La construcción tiene la altura de tres niveles. Las ventanas se diferencian horizontalmente según cada nivel. En sentido vertical el

conjunto de tres ventanas se localizan en un plano retrocedido, conformado una sucesión de bandas verticales. El contraste del plano continuo de la fachada y las bandas de ventanas rehundidas producen percepciones visuales cambiantes de acuerdo con el grado de incidencia de la luz. La imagen resultante, con la acción de las sombras, es la de una sucesión de pilastras de gran escala. En el interior del edificio se encuentran aplicados relieves, esculturas y, sobre todo, pintura mural como una clara concesión de continuidad al espíritu de la integración plástica propuesta por José Vasconcelos (Anda, 1990).



Ilust 79. Volumen externo. Secretaría de Salubridad. México, 1926.

Ilust 80. Circulación interior. Secretaría de Salubridad. México, 1926.

La influencia del discurso del *Maximato*<sup>77</sup> permitió la transición de las formas de la arquitectura tradicional mexicana hacia la búsqueda de expresiones modernas. La resultante a este tipo de aperturas la ejemplifican edificios como la Central de Bomberos y Policía de la ciudad de México, diseñado por los arquitectos Mendiola y Zárraga en 1928. Este es un edificio donde el imperativo de composición es la masividad, con yuxtaposiciones de volúmenes de geometrías simples, ausencia de superficies curvas, fachadas compuestas con grandes planos lisos, con mínimas texturas, donde se destacan con las sombras la fortaleza de los traslapes volumétricos. Se generan así bandas verticales superpuestas, que enfatizan los acentos rítmicos en el tratamiento de la estructura de soporte. Hay aquí, como en el

anterior ejemplo, un compromiso de buenas maneras urbanas al acatar la condición impuesta para mantener la paramentación del predio.

En las esquinas de la edificación se descomponen los planos para marcar el énfasis rítmico mayor. La esquina del conjunto, al ascender, disuelve la perspectiva con un par de muretes escalonados que aprisionan un cilindro vertical; éste remonta el nivel de las fachadas y sobresale hasta disolverse en la altura con la prolongación de una esbelta aguja metálica.

El nivel inferior marca el ritmo urbano de la fachada utilizando el contraste que brinda la sucesión de los dinteles planos de los extremos con la inclusión de tres arcos de escala mayor. Ellos determinan el ancho de los paños verticales de fachada que contienen la secuencia rítmica de ventanas. Los vanos asumen protagonismo en la tensión vertical, aparecen énfasis en la profundidad para acentuar la densidad de las sombras. Se releva así el intervalo que las contiene.

Hacia el exterior, el volumen de la esquina del conjunto revela la geometría interna de la escalera en ascenso. Es un edificio moderno donde la ligazón con los discursos nacionales acude a la incisión de siluetas geométricas recuperadas de la arquitectura tradicional prehispánica. Es una fachada donde los énfasis y protagonismos están dados en la densa intensidad del contraste de las sombras.

El Hospital en Huipulco Tlalpan, sanatorio para tuberculosos, diseñado por José Villagrán García en el mismo año de la Exposición Ibero Americana de Sevilla de 1929, es otro de los ejemplos paradigmáticos de la interpretación de la imagen nacional-moderna desarrollada en México. La arquitectura de este hospital acepta la influencia evidente de modelos de la vanguardia racionalista europea; al respecto Villagrán García, al referirse a su condición de reconocimiento de las raíces de la arquitectura moderna mexicana, afirmó: *De ahí fue donde nació todo el fervor que puse para hacer mi primera obra [la Granja Sanitaria de Popotla], que es esencialmente moderna; es decir, no fue que yo tratara de copiar a Le Corbusier, a quien no conocía siquiera, ni me habían hablado de él nunca, sino que yo me puse a*

*trabajar en lo nuestro para hacer una obra actual aquí. (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, No. 15-16, 1981: 63).*

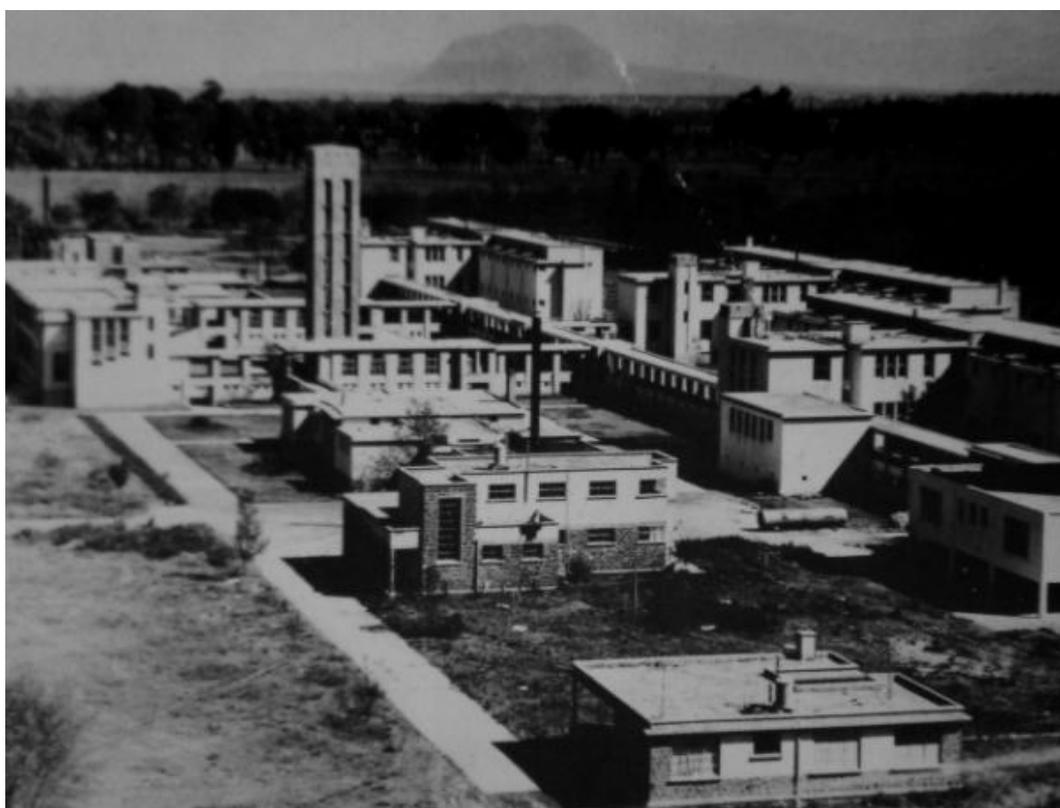
Uno de los proyectos más interesantes durante el intervalo nacional moderno en México es la granja sanitaria de Popotla, diseñada –como ya antes lo mencionamos– por José Villagrán García. La propuesta de la granja tiene continuidad, Villagrán García la recupera y la madura en el proyecto para el Hospital en Huipulco. Los dos proyectos tienen relación de continuidad en sus planteamientos espaciales, plásticos y estéticos.

Villagrán García parte del análisis de proyectos publicados en revistas europeas contemporáneas. De ese ejercicio extrae una versión personal de los componentes físico-espaciales de la arquitectura moderna. Asume la consideración sobre la sinceridad en la expresión de los materiales. El compromiso ético de la lectura externa de la destinación funcional de los espacios interiores. Trabaja en la solución plástica a partir exclusivamente de los componentes constructivos. Esa disciplina de análisis le permite a Villagrán producir proyectos, que en sus condiciones compositivas logran resultados formales próximos a las edificaciones propuestas por las vanguardias francesas o alemanas.

La geometría regular que emplea Villagrán García en Popotla y en Huipulco organiza conjuntos de tinglados regulares. La relación en secuencia de esos conjuntos da como resultado tensiones rítmicas de espacios y masas construidas. La proporción y la localización de las ventanas en los planos de fachada evidencian una aplicación compositiva cuidadosa. En el proyecto del Hospital de Huipulco, Villagrán García no hace ningún tipo de concesión para la aplicación de elementos decorativos complementarios.

Los ritmos marcados en la composición de la fachada externa se trasladan a los espacios interiores para definir los intervalos espaciales de los corredores. La resultante es una integración visual de los espacios sin descompensar por ello la geometría proporcional de los rectángulos base de la composición de fachada. En

uno de los casos el vacío continuo del corredor se equilibra con el plano cerrado de la fachada, en otros, se juega con una secuencia de pórticos que responde al ritmo proporcional general del cuerpo principal del edificio. También utiliza el contraste entre la pesadez de gruesas columnas que apoyan el borde franco de la placa de cubierta. La composición global gira y se equilibra en torno a un eje ordenador que permite leer el edificio como unas franjas continuas de muro y sombras armadas por una secuencia de pórticos que no pretende tener más función que su tarea mecánica de soportar el conjunto.



Ilust 81. Hospital en Huipulco, Tlalpan, sanatorio para tuberculosos. J. Villagrán García. México, 1929.

El espacio de articulación de las masas es el evento principal, en él se crean tensiones que se equilibran en el recorrido del espacio común y se refieren al elemento vertical destacado –la torre del agua– que en la composición es tratado como un objeto escultórico. Con su presencia domina y ordena visualmente la lectura del conjunto. La imagen del discurso de México moderno, la recuperación de sus valores ancestrales y su mirada hacia el porvenir están evidenciadas en este

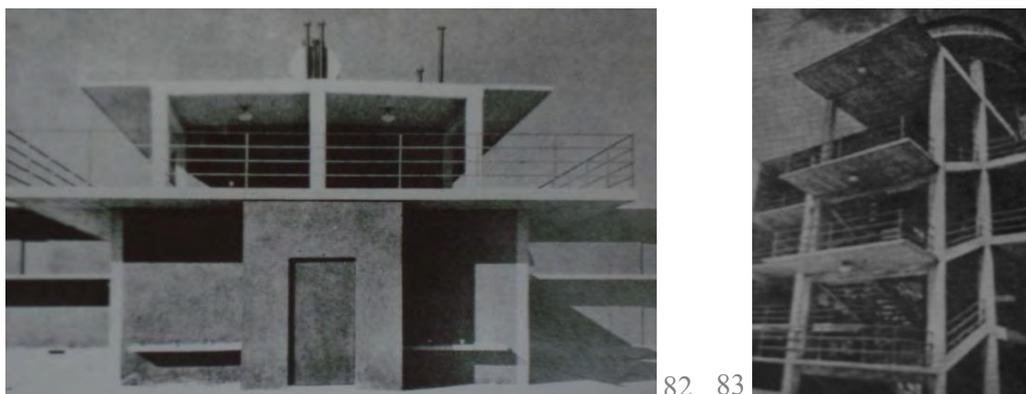
proyecto. En este edificio se lee la relación entre la forma arquitectónica y el afán de Villagrán por demostrar la necesidad de la integralidad espacial al servicio del uso público del edificio.

José Villagrán García al referirse a sus propuestas en los años veinte, decía: (...) *yo comencé a trabajar con Vasconcelos, allá en el Departamento de Conservación de Edificios de la SEP y ahí tuve oportunidad de conocer a Rivera, Montenegro, Orozco, que empezaban la campaña de la pintura mural (...) desde entonces comencé a sentir la obligación en la que estábamos los futuros arquitectos, de promover un trabajo semejante a los del Renacimiento: es decir, así como los del Renacimiento comenzaron a trabajar líneas de conducta, partiendo precisamente de lo que ya existía y había detrás a lo que ellos fueron ¡creando nuevo! es decir, de producir una obra que perteneciese auténticamente a su tiempo, así consideraba yo que eso mismo teníamos que hacer ¡en México! pero bajo las condiciones de la economía e idiosincrasia de todo lo mexicano (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, No. 15-16, 1981: 65).*

Estos proyectos corresponden con la búsqueda plástica nacional moderna mexicana. Es interesante recordar que el primer encuentro entre Villagrán y Vasconcelos ocurrió en territorio brasileño durante la construcción del pabellón mexicano en la Exposición Internacional de Río de Janeiro, en 1922, donde el arquitecto ganó, junto con Carlos H. Tarditi, el concurso para elaborar el pabellón, en tanto que José Vasconcelos había sido nombrado representante oficial del gobierno mexicano para la inauguración del edificio en el evento brasileño.

En el campo de la educación pública se destaca el proyecto para la Escuela Técnica, del arquitecto Juan O'Gorman. El diseño es de 1932 y obedece en su composición arquitectónica a los planteamientos liderados por la Secretaría de Educación. A este respecto O'Gorman decía en una entrevista en 1979: *El programa de escuelas que hicimos allá en el año de 1932, con la fiebre del progreso como sustituto de la religión (porque se sustituye una cosa por otra), se hizo con el dinero que había y que recibió la Secretaría de Educación Pública para la construcción de edificios escolares.*

Refiriéndose a las ideas arquitectónicas de José Vasconcelos O'Gorman afirmaba: *se habían hecho edificios ornamentados, estilo Colonial (...) él [Vasconcelos] tenía la idea de que las escuelas, los edificios en sí mismos, fueran una enseñanza para los estudiantes y profesores y, claro, los arquitectos los hicieron de acuerdo con lo que consideraban entonces el estilo de carácter nacional (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, No. 15-16, 1981: 132).*



Ilust 82. Escuela Técnica, México, D.F. Juan O'Gorman, 1932.

Ilust 83. Punto de escaleras. Escuela Técnica, 1932.

La imagen es la de un edificio mecanismo que busca ofrecer un desarrollo técnico, articulado, engranado, relacionado por un eje central de circulación cubierta que vincula rítmicamente espacios para talleres en bandas. El ritmo de la estructura se amplía y marca el ritmo de los patios a lado y lado de la circulación central. El orden, el ritmo, la sinceridad estructural, cada uno y todos esos elementos en conjunto son reflejo coherente de la política interna del México post-revolucionario. O'Gorman lo explica así: *Ese fue el programa claramente definido en la época del licenciado Bassols<sup>78</sup>. Yo no hice arquitectura; yo hice ingeniería de edificios con el mismo proceso mental con el que se hace una presa, una alcantarilla, un camino, obras de ingeniería<sup>79</sup> (...) Ahí fue cuando yo descubrí, para mí mismo, la idea de que la composición de la arquitectura era necesaria porque como término técnico no se podía hacer un edificio que funcionara más o menos bien sin aplicarla como técnica (...) ahí también descubrí qué cosa era la composición de los espacios de circulaciones que servían para unir y separar los locales útiles para el trabajo y los de descanso*

*separados por muros para que su acción fuese eficiente (Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico, No. 15-16, 1981: 132).*

El tema de la educación mexicana y el proyecto arquitectónico coincide en sus planteamientos básicos. Como propuesta estética está ligada a otra vertiente del nacionalismo moderno mexicano.

#### **d. EXPERIENCIAS BRASILEÑAS**

En Brasil, la influencia de los procesos de introducción del sentido de lo nacional sin rehuir al compromiso contemporáneo moderno fue planteada desde el inicio mismo del siglo XX. En 1922 la organización pluri-artística de la Semana del Arte Moderno<sup>80</sup> involucró el tema de la arquitectura. Conferencias, lectura de poemas, conciertos y exposiciones, durante los días 13, 15 y 17 de febrero de 1922, generaron un ambiente de inauguración oficial del periodo *moderno* de las artes brasileñas. Oswaldo de Andrade, en 1928, como lo refiere Jorge Schwartz en la introducción del catálogo titulado *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950* (2002-2003). *Inspirado na tribo tupi para criar seu próprio Calibán: o índio antropófago que, em vez de maldizer o colonizador, devora-o, incorporando assim os atributos do inimigo para vencer as barreiras da alteridade.* [Inspirado en la tribu *tupi* para crear su propio Calibán: El indio antropófago quien, en vez de maldecir al colonizador, lo devora incorporando así los atributos del enemigo para vencer las barreras de la alteridad.]

Sao Paulo asumió temporalmente la primacía cultural que hasta entonces había mantenido Río de Janeiro. El enfrentamiento entre paulistas y cariocas por lograr la mayor representación social y cultural marcó nuevos puntos en la discusión arquitectónica. El arquitecto Rino Levi, en su manifiesto *A Arquitetura e a Estética das cidades*, en 1925, afirmaba: *A arquitetura, come arte mãe, é a que mais se ressentente dos influxos modernos devido aos novos materiais à disposição do artista, aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclasicismo, frio e*

*insípido.* [La arquitectura, como un arte más, es el que más se afecta con las influencias modernas, debido a los nuevos materiales a disposición del artista, los grandes progresos alcanzados en los últimos años en la técnica de la construcción, y sobre todo al nuevo espíritu que reina en oposición al frío e insípido neoclasicismo.]



Ilust 84. Programa de la *Semana de Arte Moderna*. Sao Paulo, 1922.

En el mismo año, 1925, Gregori Warchavchik escribió en su columna para el diario *Correio da Manhã*, Río de Janeiro (1.09.25): *Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura como das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão.* [Para que nuestra arquitectura alcance su significado original, como lo tienen ahora nuestras máquinas, el arquitecto moderno debe dejar de copiar los viejos estilos. El carácter de nuestra arquitectura no puede ser solamente un estilo para nosotros los contemporáneos sino que debe prolongarse a las generaciones venideras.]



Ilust 85. Casa modernista Rua Itápolis. G. Warchavchik. Sao Paulo, 1929.  
 Ilust 86. Cartel del IV Congreso Panamericano de Arquitectos, 1930.

En nuestra búsqueda de marcar las condiciones que se desarrollaban en cada uno de los países latinoamericanos que presentaron sus pabellones en las exposiciones internacionales, al referirnos a Brasil tenemos un conjunto de edificaciones que dan sentido y permiten entender el proyecto propuesto y construido por Oscar Niemeyer y Lucio Costa, en Nueva York, en 1939.

El edificio que marca la transformación profunda de la arquitectura brasileña hacia la expresión moderna, como ya antes lo habíamos afirmado, es el Ministerio de Educación y Salud Pública construido en Río de Janeiro. Esta obra hace parte de un momento específico en la arquitectura del Brasil, bajo la dictadura de Getulio Vargas y con la presencia del ministro de la cartera, Gustavo Capanema. Ellos dos, dictador y ministro, permitieron la experimentación plástica de los jóvenes arquitectos Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso E. Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira y Ernani Vasconcelos. La presencia de Le Corbusier como consultor del proyecto le ha otorgado un aura mítica a este edificio.



87

Ilust 87. Ministerio de Educación y Salud. Río de Janeiro, 1937.

Ilust 88. Terraza del despacho del ministro. Diseño de Burle Marx, 1937.

Ilust 89. Encuentro del bloque de actividades culturales con el bloque de oficinas.

Ilust 90. Fachada norte con protección de los rayos de sol.

Ilust 91. Fachada sur del ministerio.



88



89



90

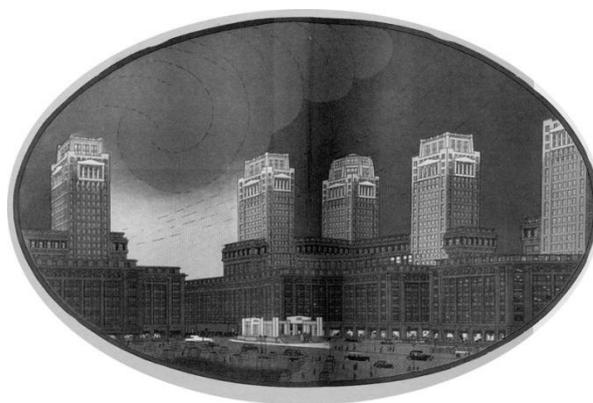
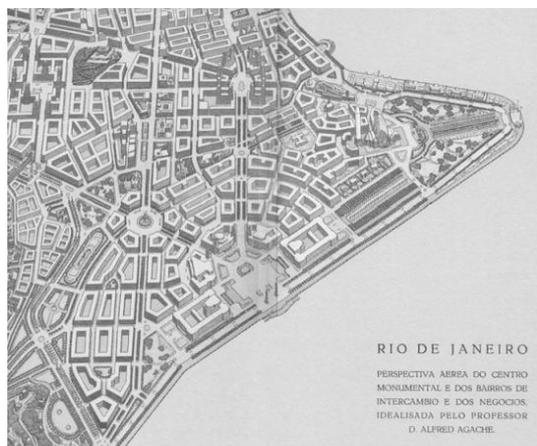


91

Su construcción se inició en 1937 y solo hasta 1945 fue inaugurado. En ese sentido es una de las edificaciones que con el pabellón de Brasil creó mayor resonancia en Nueva York en 1939. Los autores hacían parte del mismo ambiente artístico intelectual carioca. Los componentes fueron prácticamente los mismos. La diferencia radicó en la localización internacional de la obra –en Nueva York– y en el programa que debía cumplir el pabellón de exposición.

La implantación final del proyecto para el ministerio obedeció a una discutida decisión del alcalde de Río de Janeiro. Era un terreno vacío, producto del desmonte del *morro do Castelo*, trabajo que había sido ejecutado bajo el mandato del depuesto presidente Washington Luis Pereira de Souza. La referencia urbana utilizada para el concurso del Ministerio de Educación y Salud, en 1935, fue el determinado en el plan del urbanista Mauricio Agache (1930).

92 93

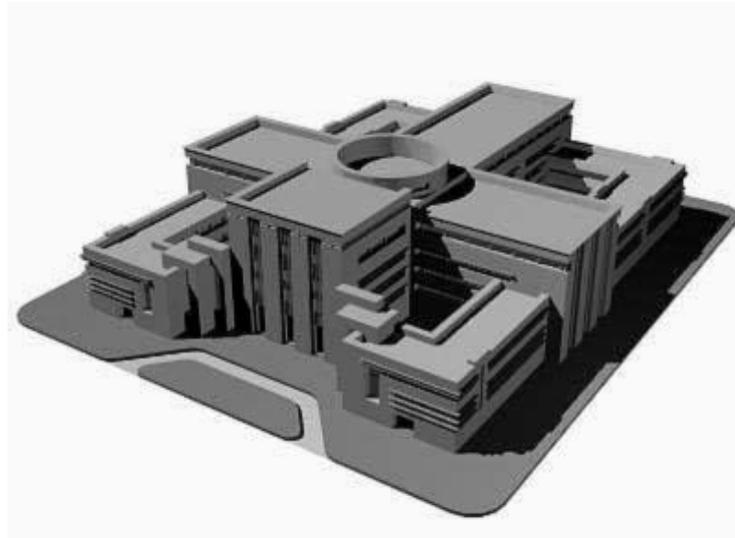


Ilust 92. Plan para Río de Janeiro. Mauricio Agache, 1930.

Ilust 93. Visión del conjunto del centro urbano. M. Agache, 1930.

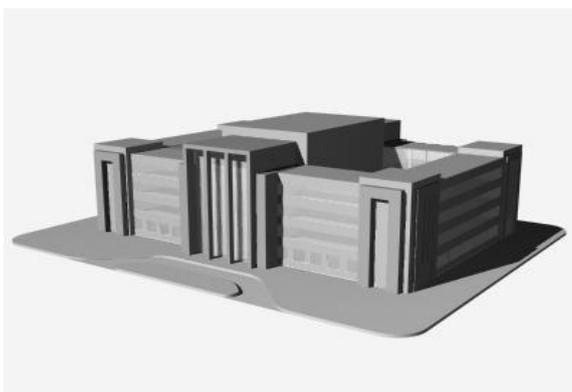
Getulio Vargas, como presidente, consideró la necesidad de dotar a Río de Janeiro de edificios apropiados a su condición de capital nacional. Con esa consideración aceptó organizar un concurso arquitectónico con el objeto de diseñar el nuevo edificio para el Ministerio de Salud y Educación Pública. Presentados y juzgados los trabajos se escogió como ganador, en 1935, al proyecto del profesor arquitecto Archimedes

Memória (1893-1960), quien ya había construido los edificios de la Cámara Municipal y participado en la remodelación del Palacio de Tiradentes. El arquitecto Memória era también, en ese momento, el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Ramírez, 2000: 65).



Ilust 94. Maqueta del proyecto Marajoara de Archimedes Memória y Francisque Cuchet. Concurso Ministerio de Educación y Salud, 1935. Archivo Roberto Segre.

95



96



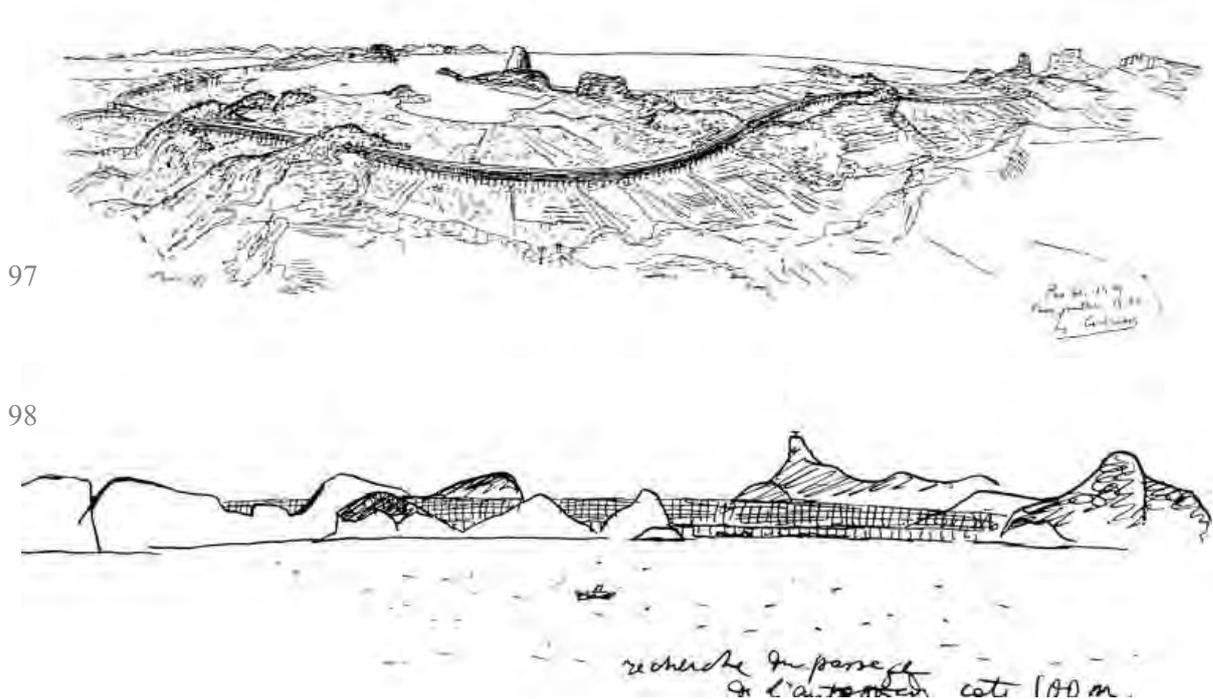
Ilust 95. Maqueta del segundo premio. Concurso del Ministerio, 1935. Arquitectos R. Galvão y M. Fertin.  
Ilust 96. Maqueta del tercer premio. Concurso del Ministerio, 1935. Arquitecto G. Pinheiro. Archivo Roberto Segre.

Poco tiempo después de juzgado el concurso, en agosto de 1935, llegó a Río de Janeiro el arquitecto Marcello Piacentini<sup>81</sup>. Piacentini fue invitado por Gustavo Capanema a evaluar el proyecto del arquitecto Memória; Capanema le advirtió que el proyecto era *una cosa horrible* que no estaba a la altura de los anteriores proyectos del profesor Memória; que el proyecto tenía una forma *un poco Marajoara*. Piacentini estuvo de acuerdo con Capanema en la baja calidad del proyecto. Con ese concepto el ministro Capanema convenció al presidente de pagar el premio pero no construir el proyecto. Su argumento fue el de no abrir otro concurso, pues se prestaría a polémicas e interpretaciones confusas. El ministro Capanema le comentó al presidente la impresión positiva que le causaron los proyectos de los jóvenes arquitectos Lucio Costa, Afonso Reidy y Carlos Leão, que participaron en el concurso. Capanema le dijo entonces al presidente: *no podemos dejar de hacer en Brasil una experiencia con arquitectura nueva, con esa juventud de primer orden que tenemos aquí. Vale la pena. Conformemos una comisión, con esos jóvenes, encargada de hacer un proyecto para el Palacio del Ministerio de Educación y Salud Pública, libremente. Vamos a darles la oportunidad de hacer una cosa de avanzada*. La comisión formada por Lucio Costa, Afonso Eduardo Reidy, Ernani Vasconcellos, Carlos Leão, Jorge Moreira y Oscar Niemeyer se reunió con Gustavo Capanema. Costa, como coordinador del grupo, propuso contratar a un arquitecto como asesor externo para el diseño del proyecto. Para Costa era claro que la mejor elección posible, en ese momento, era invitar a Le Corbusier por ser *el mejor arquitecto de nuestro tiempo, un gran maestro, un gran innovador, un gran revolucionario, una figura muy combatida y que no tiene una gran realización en el terreno práctico aunque, por sus libros y su doctrina, es el líder de la arquitectura nueva del mundo* (Xavier, 1987).

Capanema aceptó invitar a Le Corbusier con el ánimo de resolver los proyectos del Ministerio de Educación y de la Ciudad Universitaria, y para dictar un ciclo de seis conferencias sobre la arquitectura moderna. Le Corbusier aceptó, viajó a Río de Janeiro y trabajó con los jóvenes arquitectos de la comisión. El desarrollo del programa llevó a Le Corbusier a pedir un cambio de predio, era necesario un

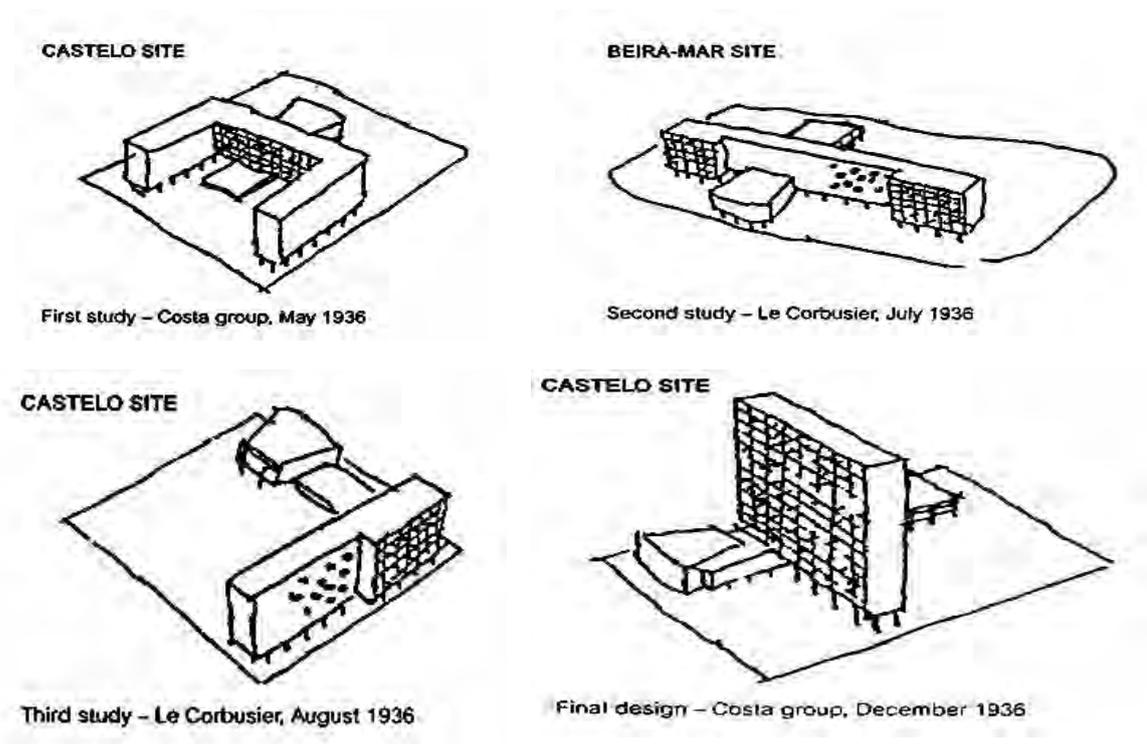
terreno más amplio y mejor ubicado que el inicialmente asignado al edificio del ministerio. La solicitud era imposible de responder dados los problemas políticos internos existentes entre el alcalde de Río de Janeiro, Pedro Ernesto, el ministro de Educación, Gustavo Capanema, y el presidente Getulio Vargas. La permanencia de Le Corbusier fue corta. Él regresó a Europa y la comisión de los jóvenes arquitectos brasileños quedó encargada de diseñar finalmente el proyecto.

Lucio Costa escribió a cerca del proceso llevado a cabo en este proyecto: *Basado no risco original de Le Corbusier para outro terreno, motivado pela consulta prévia a pedido dos responsáveis pela obra, tanto o projeto definitivo quanto a construção do edificio, desde o primeiro esboço até a sua conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre, como espontânea contribuição nossa para a pública consagração dos princípios por que sempre se bateu.*



Ilust 97. Dibujo panorámico de Le Corbusier para su plan de Río de Janeiro.  
Ilust 98. Dibujo desde la bahía de Guanabara del Plan de Le Corbusier, 1937.

Lucio Costa defiende la utilización de *brise-soleil* en el Ministerio porque *otro tipo de protección solar le daría un aire de edificio banal de apartamentos*, y destaca la condición significativa que convenía a un predio público que *debería ser la representación permanente de la nación*.



Ilust 99. Explicación gráfica de Oscar Niemeyer sobre las cuatro fases del proceso de diseño del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro en 1936. Archivo R. Segre.

El edificio solo pudo ser inaugurado en 1945 debido a que la Segunda Guerra Mundial impidió el avance en su construcción. Según Gustavo Capanema, el edificio del ministerio, en sus primeros años fue muy criticado; en Río de Janeiro era conocido como el *Capanema Maru* (Ramírez, 2000: 66).



Ilust 100. Vista aérea del edificio del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro. Archivo R. Segre.

Dos obras, además del edificio del Ministerio de Educación y Salud, que también tuvieron significación para el momento de diseño del pabellón de Brasil en Nueva York fueron: el primero, el edificio para la *Associação Brasileira de Imprensa (ABI)*, diseñado por los hermanos arquitectos Marcelo y Milton Roberto, como ganadores de un concurso arquitectónico celebrado en 1935. El segundo es la Estación de Hidroaviones, diseñada por el arquitecto Attilio Correa Lima y un equipo de jóvenes arquitectos conformado por Jorge Ferreira, Renato Mesquita do Santos, Renato Soeiro y Thomas Estrella. Ese proyecto de 1936 también fue el producto de un concurso de arquitectura. El proyecto para el aeropuerto Santos Dumont fue ganado por los hermanos Marcelo y Milton Roberto. El segundo puesto, ocupado por Correa Lima y su equipo, tuvo la oportunidad de construir la estación de hidroaviones. La construcción del proyecto de Correa Lima y su grupo se concluyó

en 1938; en tanto que el aeropuerto Santos Dumont –de los hermanos Roberto– solo pudo ser inaugurado en 1944.

En la revista *Arquitectura hoy* de septiembre-octubre de 1947, sobre la terminal para hidroaviones, se lee: *Esta estación marítima constituye una de las mejores realizaciones de Attilio Correa Lima, cuya brillante carrera fue interrumpida hace algunos años por un trágico accidente de aviación (...) La línea clara de los planos ha captado la esencia misma del espíritu de la aviación, y no tiene equivalentes en América. El edificio en cemento armado está revestido con lozas de mármol travertino importado de Argentina. La elegancia de la escalera en espiral que enlaza el exterior con el balcón del restaurante constituye uno de los rasgos principales (...) En el lugar de embarque queda asegurada la protección contra el sol por la feliz implantación de un dosel sostenido por soportes de acero en diagonal (Arquitectura hoy, 1947: 70).*



101 102



Ilust 101. Vista a la ciudad. Terminal para hidroaviones en Río de Janeiro, 1936.

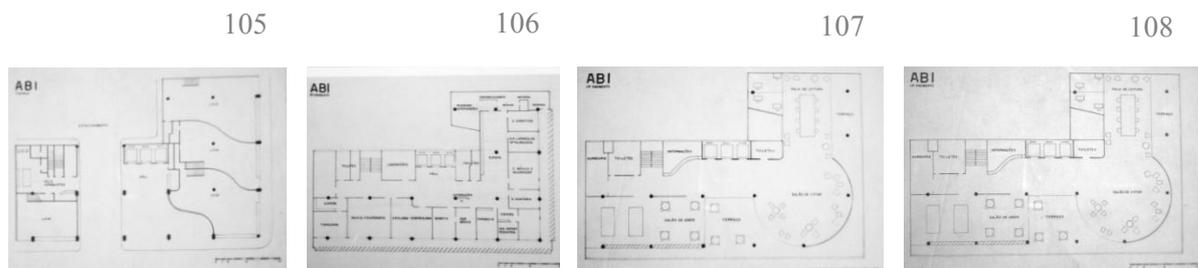
Ilust 102. Vista a la bahía de Guanabara. Terminal para hidroaviones en Río de Janeiro, 1936.

Del edificio para la Asociación Brasileña de Prensa, ABL (*Associação Brasileira de Imprensa*), en la misma revista se lee: *La construcción del A.B.I. (...) fue confiada a los hermanos Roberto, mientras dos de ellos eran todavía estudiantes. Este edificio, cuya resolución se acerca en muchos puntos al del Ministerio de Educación y Salud, se presenta bajo un aspecto muy diferente. La utilización de fajas horizontales y de una fachada sin aberturas en el piso de la sala de espectáculos, han conducido a un*

*volumen compacto y un poco severo, de carácter sólido y bastante monumental. Este aspecto está reforzado todavía por el revestimiento de las fachadas con losas de granito brasileño y de travertino argentino. El quita-sol en las dos fachadas, iguales expuestas al sol, es del tipo fijo en elementos de hormigón armado colado con cemento y arena blancos. Esta parrilla protectora está separada de la pared con vidrios de las oficinas por un estrecho corredor que forma una circulación exterior (...) El edificio contiene en los pisos superiores locales espaciosos para club, sala de espectáculos, salas de exposiciones, restaurante y una terraza obra de Burle Marx (Arquitectura hoy, 1947: 61).*



Ilust 103, 104. Imágenes exteriores del edificio ABI. Hermanos Roberto, 1936.



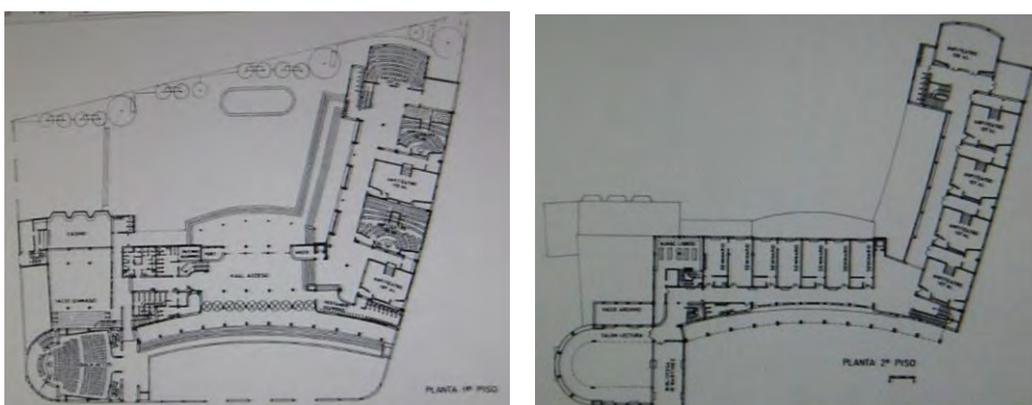
Ilust 105, 106, 107, 108. Plantas generales del edificio ABI. Hermanos Roberto. Río de Janeiro, 1936.

El conjunto de los tres edificios de Río de Janeiro: Ministerio de Educación y Salud Pública; edificio ABI y la Terminal de Hidroaviones, y las experiencias de Gregori Warchavchik y Rino Levi en Sao Paulo son piezas relacionadas del complejo rompecabezas que permitieron la formulación del pabellón para Nueva York en 1939.

### **e. EL CASO CHILENO**

Entre las obras chilenas de más relevancia en el periodo que trabajamos en esta investigación está la Escuela de Derecho, diseñada por Juan Martínez Gutiérrez –el mismo arquitecto que diseñó el pabellón chileno para Sevilla– localizada en Santiago en la margen oriental del río Mapocho. En 1934 se realizó un concurso arquitectónico programado en dos etapas. En la primera etapa se seleccionaron como finalistas cinco proyectos<sup>82</sup> de los cuales, en la segunda ronda, resultó ganador el proyecto de Juan Martínez Gutiérrez. Para ese momento el discurso político chileno planteaba una coalición entre liberales y conservadores, teniendo a Arturo Alessandri Palma como su guía ideológico.

El programa de construcción del edificio de la Escuela de Derecho era complejo. La Escuela alojaría un número grande de programas y de alumnos. La localización del predio urbano era exigente. Juan Martínez Gutiérrez había analizado, durante su permanencia en Europa –en tanto se construía el pabellón en Sevilla– las propuestas de la arquitectura racionalista europea<sup>83</sup>. A su regreso a Santiago, aprovechando la reforma de currículos de 1933 en la Facultad de Arquitectura, había introducido aspectos teóricos del racionalismo en el programa de la carrera<sup>84</sup>.



Ilust 109. Plantas primero y segundo pisos. Escuela de Derecho. Juan Martínez Gutiérrez. Santiago de Chile.



111

110

Ilust 110. Escuela de Derecho. J. Martínez Gutiérrez. Santiago de Chile, 1934.

Ilust 111. Patio interior. Escuela de Derecho.

En el proyecto de la Escuela de Derecho el arquitecto desarrolló la composición del edificio relacionando las características del predio, las consideraciones del programa y las cualidades de los espacios respecto a los usos de esta clase de edificación educativa. Es interesante contrastar la racionalidad geométrica de la planta con la organización flexible del esquema de distribución funcional. El acceso es un inmenso pórtico curvo, que se retrocede del paramento conformando un atrio de articulación con la esquina urbana. El hall principal, con doble altura, está localizado en el punto medio del predio. Ese espacio adopta la función de fulcro, de punto de encuentro de los ejes compositivos. El espacio exterior del atrio y el interior del patio se articulan en este hall principal. Se conforma así un recinto que vincula lo más público, el atrio del edificio, a lo más privado, el patio posterior.

El esquema ordenador vincula el eje curvo del volumen principal con el eje de relación entre el atrio y el patio, lo que dinamiza las tensiones espaciales. El bloque construido se percibe como un conjunto continuo, pero en el hall central, para atender la intención de articular el espacio transversal aparece la discontinuidad rítmica de la columnata que ofrece transparencia lateral. El pórtico con la columnata adquiere así una doble función: la primera es mantener la lectura de continuidad del plano cóncavo de fachada. La segunda es permitir la transparencia entre los espacios vacíos del atrio y del patio.

Una descripción general nos llevaría a contemplar dos diversas lecturas de recorridos: la primera parte de la vía pública, que atraviesa el atrio alargado, pasa por un borde de espacio comprendido entre la columnata y las puertas, accede al hall y finalmente se introduce en el espacio conformado del patio interior. La otra lectura se inicia en la forma redondeada de la sala de actos y el volumen del gimnasio, pasa por los servicios, atraviesa longitudinalmente el corredor y gira paralelo a la secuencia rítmica de auditorios.

El interés de esta propuesta se evidencia al comprobar la respuesta que involucra tanto la actividad funcional interna como la apropiada articulación con el contexto urbano. La estructura del espacio funcional interior se expresa hacia el contexto urbano recurriendo a la condición de mimesis con el paisaje, al vigor, al ritmo y a las articulaciones que componen el edificio. El objeto arquitectónico se compromete así con la modelación del contexto urbano. La arquitectura de la Escuela de Derecho asume en su forma significativa la expresión local de modernidad chilena. Es una respuesta polisémica que encierra en sí misma las lecciones que se replicarán en la arquitectura santiaguina.

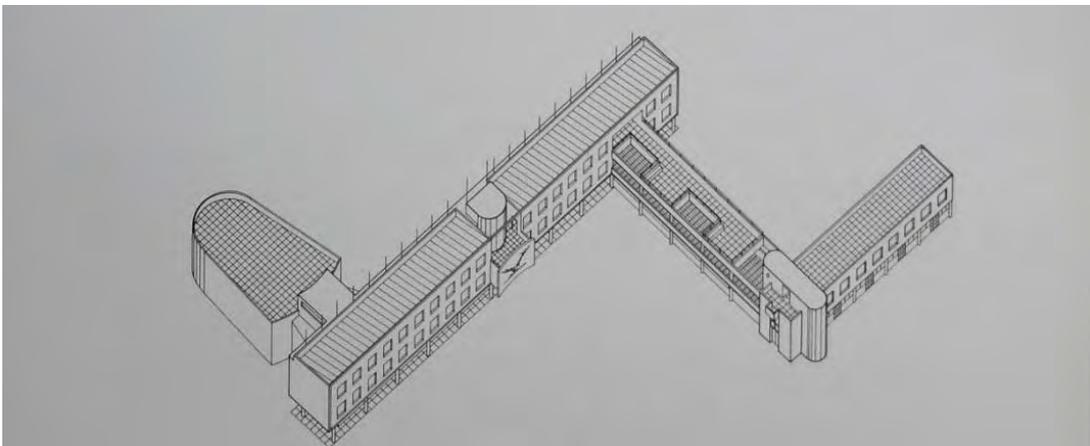
El arquitecto Jorge Aguirre Silva, en colaboración con Gabriel Rodríguez, en 1939, propone en Santiago el proyecto para el Hogar Parque Cousiño. En él se resumen los planteamientos chilenos que sintetizan la imagen de la arquitectura moderna del momento. El programa planteado es de carácter social y cultural, y responde a las propuestas del discurso político del presidente Aguirre Cerda.

La riqueza plástica arquitectónica se complementa con una obra escultórica de Tótila Albert y los jardines diseñados por O. Prager. El arquitecto Fernando Castillo definía el edificio en 1947 diciendo: *A pesar de que los planos de fachada son rectángulos de aristas vivas –casi semejantes a un telón– el tratamiento plástico de los muros laterales destruye la rigidez clásica, envolviendo el conjunto y produciendo la sensación de la existencia de un volumen interior profundo (...) Las perspectivas exteriores adquieren monumentalidad y por hacerse ilimitadas se confunden con el*

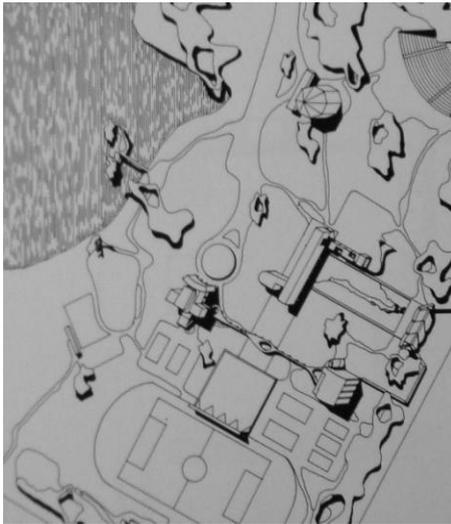
*medio ambiente adquiriendo su vitalidad propia en rivalidad con el paisaje” (Eliash y Moreno, 1989: 39).*

El proyecto para el Hogar Parque Cousiño fue propuesto como una forma autónoma, independiente de las referencias contextuales urbanas. Esa condición le brindó la posibilidad de interpretar un programa inédito con una conjunción de elementos definibles como nueva arquitectura. El empleo de los principios corbusieranos de ventana corrida, volúmenes sobre pilotis, techo jardín, separación de estructura y fachada y planta libre contrasta con la estructuración de mecanismo que adoptan los arquitectos. Los volúmenes rotan y se engranan, los cuerpos se segmentan, la estructura se acopla, la imagen se ordena, se recomponen partes de arquitectura dispersa. La imagen con forma de manubrio suelto modifica las lecturas parciales de las evidencias compositivas modernas. La nueva postura estética surge de la interacción de los elementos que conforman el edificio. Se podría afirmar que el edificio corresponde a una arquitectura moderna en conformación. Es el resultado latente del enfrentamiento entre las partes identificables y el mecanismo resultante.

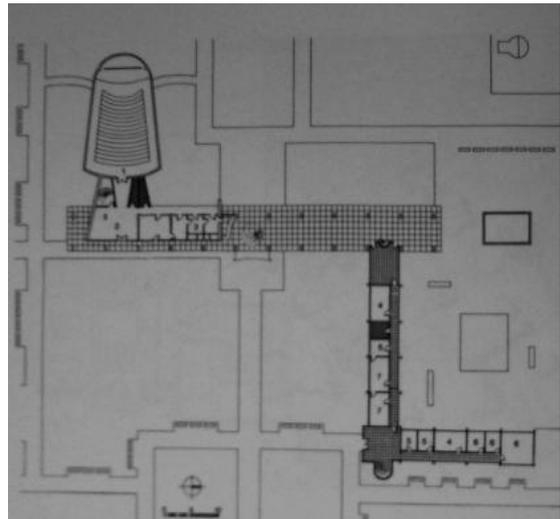
El material utilizado –cemento armado– define físicamente la imagen y a su vez es el reflejo de las imágenes superpuestas. La planta libre aligera visualmente la masa de cemento. Las franjas horizontales de ventanas seccionan y dividen la piel del edificio. Regularidad como tema e irregularidad como producto son los conceptos que definen el Hogar Parque Cousiño.



Ilust 112. Hogar Parque Cousiño. Jorge Aguirre, Gabriel Rodríguez. Santiago de Chile, 1939.



113 114



Ilust 113, 114. Localización y planta del conjunto. Hogar Parque Cousiño. Santiago de Chile, 1939.

Así, en el tratamiento fraccionado del edificio que presenta el proyecto se definen los compromisos de la joven arquitectura moderna chilena. La transcripción hecha por los arquitectos Aguirre y Rodríguez en términos de composición a partir de modelos modernos canónicos, con una composición desligada de la tradición constructiva local, con la selección de la estética de la imagen inducida de la modernidad, otorgan al Hogar Parque Cousiño (hoy parque O'Higgins) singularidad en la historia de la arquitectura latinoamericana. La edificación evidencia su origen temporal aceptando ser testimonio del período definido como parte del intervalo de arquitectura nacional-moderna.

En el libro *Jorge Aguirre Silva, un arquitecto del movimiento moderno en Chile*, se lee: *El programa original del conjunto del parque Cousiño incluía los siguientes componentes: un hogar modelo, con salas de cinema y conferencias y hogar de niños; un café restaurante, con casino para niños y servicios respectivos; un auditorio con pista de baile anexa; un gimnasio con camarines y baños; una piscina con camarines y zona de juegos infantiles; un acuario, ubicado en una isla dentro de la laguna del parque y un teatro-circo, con un teatro al aire libre anexo* (Jünemann, 1996: 60).

En este proyecto, como antes se había dicho, participaron en el grupo de diseño el paisajista austríaco Oscar Prager y la escultora Tótila Albert. En la primera fase se construyó el Hogar Modelo, con su complejo de tres edificios y el auditorio.

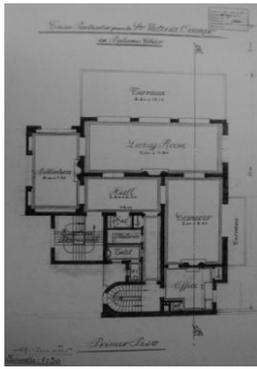
#### **f. EL CASO ARGENTINO**

En los términos propuestos en esta tesis, en Buenos Aires se destaca una obra en la cual –como en los pabellones de exposición– prima una voluntad autónoma de forma. En este caso es una casa diseñada por el arquitecto Alejandro Bustillo (1889-1982) para la señora Victoria Ocampo. La solicitud expresa de la señora Ocampo al arquitecto fue diseñar una casa moderna<sup>85</sup>.

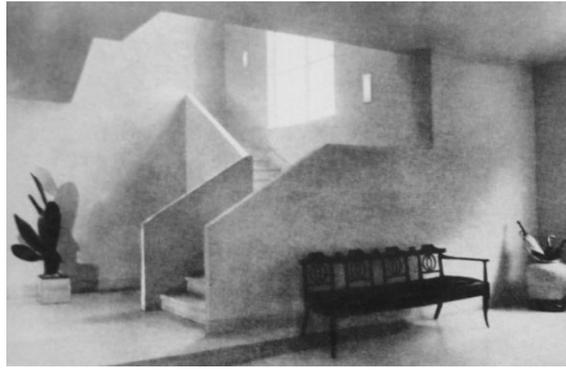
Victoria Ocampo<sup>86</sup> envió una carta a Alejandro Bustillo<sup>87</sup>, fechada el 25 de junio de 1928 en Buenos Aires, donde le informa al arquitecto cuáles son las dimensiones del terreno donde quiere construir su casa. En la carta dice: *Estos son los únicos datos que puedo facilitarle sobre mi terreno, porque no tengo otros. Ahí van unas revistas para que se siga riendo. Estoy perfectamente convencida, después de nuestra conversación de esta tarde, que nadie mejor que usted (a pesar de sus antipatías...) podría interpretar y realizar lo que yo llevo en la cabeza (...)* (Levisman, 2007: 163).

El caso era particular. La señora Ocampo solicitaba una casa moderna a un arquitecto que sentía que el valor de la arquitectura se localizaba en la defensa de la tradición académica. No obstante sus reservas, revisará las revistas que le envía la señora y con base en sus interpretaciones personales adelanta un proyecto que responde a las exigencias que le han sido formuladas.

Victoria Ocampo, al referirse a sus gustos arquitectónicos afirmaba: *Me gustan las casas vacías de muebles e inundadas de luz. Me gustan las casas de paredes lacónicas que se abren, dejando hablar al cielo y a los árboles* (Levisman, 2007: 168).



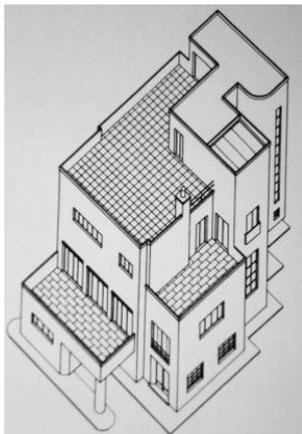
115 116



- Ilust 115. Planta. Casa para Victoria Ocampo. Alejandro Bustillo. Buenos Aires, 1928.  
 Ilust 116. Espacio interior. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928.  
 Ilust 117. Vista desde el salón. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928.  
 Ilust 118. Fachada externa. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928.



117 118



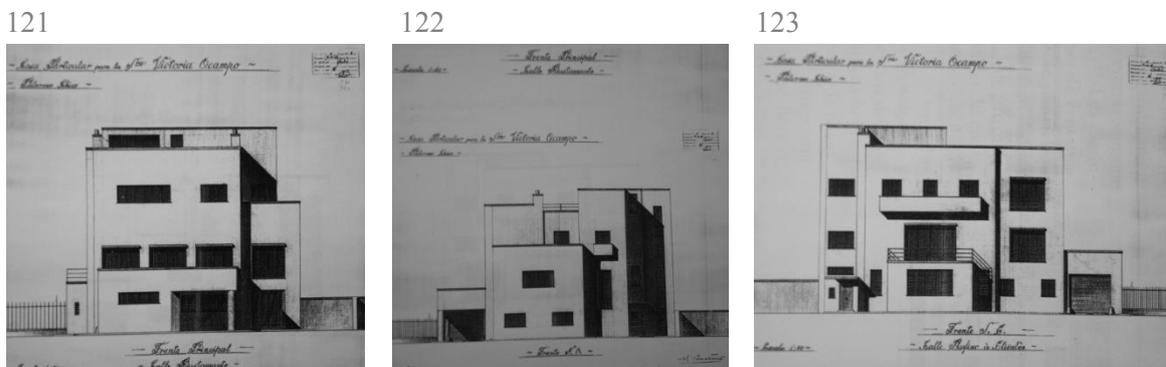
119 120



- Ilust 119. Dibujo axonómico de la casa Ocampo. A. Bustillo.  
 Ilust 120. Opción alternativa de fachada. Casa Ocampo. A. Bustillo.

En una cita de Waldo Frank se describe la casa así: *Las paredes de esa casa son de ladrillos blanqueados. Se alzan en una serie de planos, de cuadrángulos y de cubos desde un solo pilar circular que arranca del pórtico central. El hall de entrada*

continúa los planos luminosos de la fachada porque sus paredes son de la misma mampostería encalada, limpios como un rayo de sol (Levisman, 2007: 168).

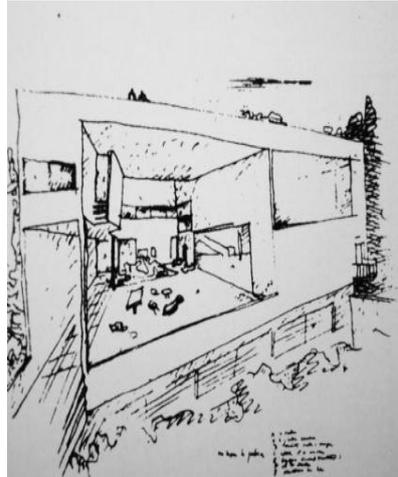


Ilust 121, 122, 123. Fachadas de la casa para V. Ocampo. Buenos Aires, 1928.

La modelación del espacio interior está dada en torno a un amplio hall. Los esquemas donde Bustillo ilustra el vestíbulo concentran los detalles en el ingreso de la luz al espacio vacío y destacan, en el fondo, la presencia de la escalera principal ajustada entre muros lisos. La austeridad del lugar corresponde con el interés de la señora Ocampo de tener una casa donde la ornamentación convencional y el amoblamiento tradicional no tengan lugar.

El historiador de la arquitectura, Jorge Francisco Liernur, se refiere a la casa Ocampo diciendo: *Las casas<sup>88</sup> de Victoria Ocampo enunciaban con violencia el postulado que los modernistas argentinos asumían como principal bandera: sólo el despojamiento absoluto de todas las vestiduras permitiría mostrar el alma, el núcleo de valores que diferenciaba lo noble de lo bastardo. En términos de carácter ese despojamiento podía ser relativamente admitido en un ámbito marginal, en cierto modo efímero (...) pero en pleno corazón del sector recién planeado como ajardinada extensión del barrio norte era escandalosa (...) introducía una quebradura, una liquidación del sistema del carácter* (Liernur, 2001: 162).

Ilust 124. Esquema de Le Corbusier para la casa de Victoria Ocampo, 1929.



El comportamiento de Bustillo en la formulación de la casa Ocampo se asemeja en algunos de los aspectos al planteamiento de un pabellón de exposición. Hay un interés expresado por alcanzar una forma significativa. La forma producida deberá impactar en quienes ven y visitan la casa. Se convierte así en un manifiesto que induce comentarios polémicos y que transforma un objeto arquitectónico con una escala básica en una construcción significativa y reiteradamente mencionada por críticos e historiadores.

El arquitecto Wladimiro Acosta, de origen ruso –nacido en Odesa como Gregory Warchavchik– radicado en Buenos Aires, escribió sobre esta casa: *Es notable el hecho de que uno de los primeros edificios modernos de Buenos Aires no fue una casa colectiva ni una vivienda popular. Fue un “petit hotel” lujoso, surgido por iniciativa de una dama que ejercía el liderazgo intelectual del país* (Levisman, 2007: 164).

La observación que hace Wladimiro Acosta es interesante en el sentido en que un objeto con forma y programa moderno –como lo es la casa de Victoria Ocampo– no surgió como respuesta a una preocupación social, inducida por problemas públicos de modernización, sino por el interés de una intelectual de brindar un ejemplo tangible a través de la construcción de una arquitectura manifiesto. Al respecto Liernur escribió:

*Con su relativo “sacrificio” (...) Victoria tuvo un importante papel, porque demostró a la sociedad que el despojamiento, que en su “ingenuidad” la mayoría leía como pobreza, constituía en realidad un signo de Valor: se podía ser modernos siendo tradicionales, pero sobre todo, se podía ser ricos en la más absoluta pobreza (Liernur, 2001: 162).*

*Según Buschiazzo: Sería injusto omitir la mención de la casa de Victoria Ocampo (1929), obra de Alejandro Bustillo, no tanto por su valor arquitectónico cuanto por lo que significa como despertar de una nueva conciencia artística (...) No se trata de un caso revolucionario ni agrega o quita nada a la labor siempre académica de su autor; lo que interesa es destacarlo como ejemplo de la visión de quien ordenó su construcción. Junto a Prebisch y a Petorutti, Victoria Ocampo tiene su lugar asignado por su llamado a la realidad en ese periodo de somnolencia (Buschiazzo, 1966: 40).*

En Argentina, los proyectos de vivienda de Wladimiro Acosta sobre su teoría de la *Heliopolis* o incursiones en exploración de la forma como las realizadas por Carlos y Antonio Vilar, contrastan con propuestas como la del Monumento a la Bandera de Guido y Bustillo, que conforman un conjunto amplio, que en este caso no entraremos a analizar.

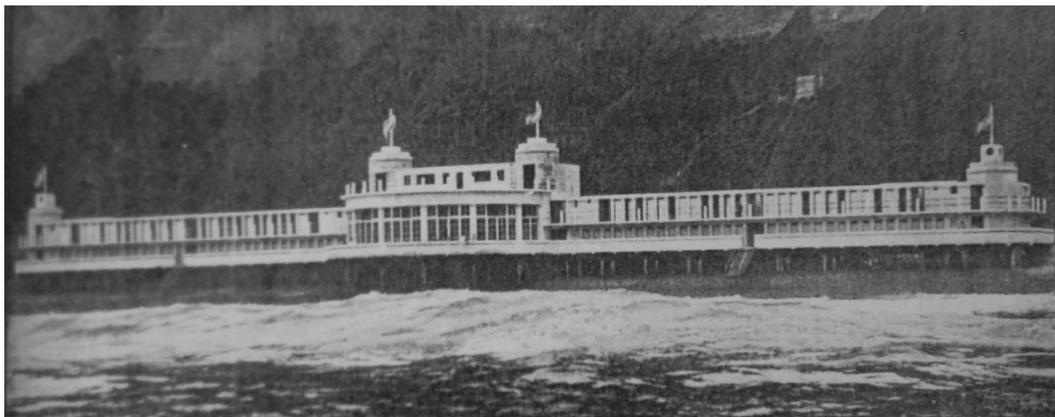
Otra de las obras relacionadas con el tema central de esta tesis es la de Francisco Salamone. Jorge Francisco Liernur escribe al respecto: *Salamone respondió con clara conciencia de la función propagandística de su obra, plenamente convencido de la necesidad y posibilidad de que, como sostén de un programa político, la arquitectura recuperara su capacidad “parlante”. Construidos con los trazos que habían caracterizado al futurismo italiano de los veinte, sus edificios eran esquizofrénicas “proclamas al futuro” en la llanura (...) Salamone integró enormes formas humanas a sus edificios (...) alcanzando momentos extrañamente conmovedores, como en los formidables portales de los cementerios de Leprida y Saldungaray (Liernur, 2001: 131).*



Ilust 125. Municipalidad de Rauch. F. Salamone, años treinta. Foto: Silvia Ferreti.

### ***g. EL CASO PERUANO***

En el Perú uno de los proyectos que podemos relacionar con la aproximación de la arquitectura con énfasis formal, es el de los baños de Miraflores, proyecto del arquitecto Héctor Velarde, publicado en la revista *El arquitecto peruano* de noviembre de 1938.



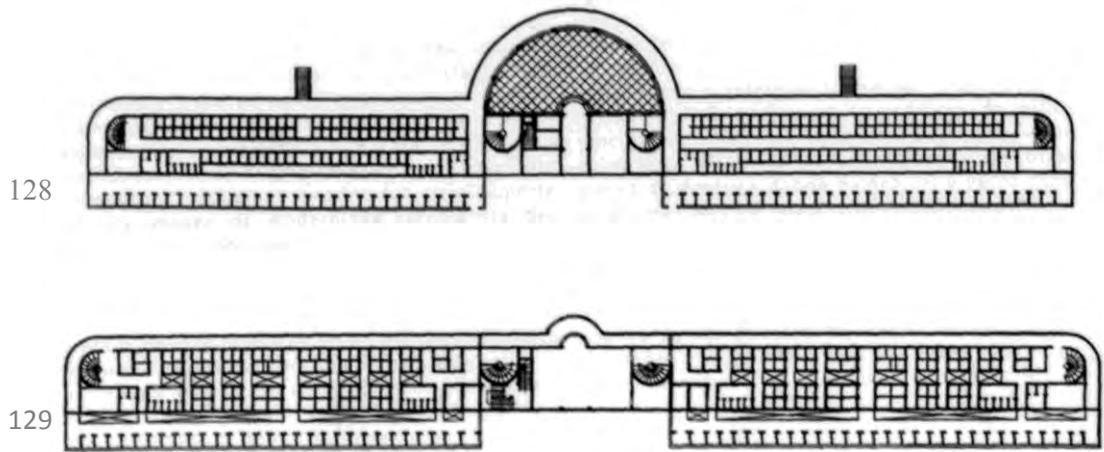
Ilust 126. Baños de Miraflores. Héctor Velarde. 1938. Fotografía Von Brevmann.



Ilust 127. Imagen general de los baños de Miraflores, 1938.

El proyecto fue seleccionado en un concurso promovido por el Concejo Distrital de Miraflores<sup>89</sup>.

El arquitecto Velarde asume la condición del terreno, una delgada playa junto a los riscos del borde oceánico, donde ubica un compacto cuerpo central con dos brazos alargados, que rematan en sus respectivas cajas de escaleras y oficinas para la administración. En el volumen central se instaló un restaurante con sus servicios anexos. A lo largo de las dos alas, con cualidades formales equivalentes, se ubica la secuencia de cubículos, independientes o compartidos, para bañistas. Posee terrazas y pasarelas para contemplar el extenso horizonte marino. Es un proyecto de una gran sencillez que con el manejo de la estructura y con la modelación de sus componentes arquitectónicos brinda una respuesta apropiada para el uso propuesto. En la revista *El arquitecto peruano* (No. 16, 1938: s.p.) se lee: *Las líneas modernas del edificio, que están de acuerdo con la calidad de la construcción y con el ambiente marino en que está situado, le dan un aspecto sobrio, alegre y estético y sus amplias terrazas y pasarelas permiten a los concurrentes dominar la playa (...)*



Ilust 128. Planta baja. Baños de Miraflores, 1938.  
 Ilust 129. Planta alta. Baños de Miraflores, 1938.

130



Ilust 130. Corredor externo. Baños de Miraflores, 1938.

## 7. EL PROGRAMA DE CONSTRUCCIÓN COMO COMPROMISO

*Eine Geschichte des Bauprogrammes ist daher ein Stück Kulturgeschichte (...) Denn früher war es üblich, ein Bild der Kultur als großen Hintergrund zu skizzieren und vor diesen Prospekt den betreffenden Abschnitt der Kunstentwicklung zu stellen.*

**Paul Frankl (1914)**

En esta parte de la tesis buscamos retomar los hilos históricos, sociales y culturales que generaron ámbitos fértiles para el desarrollo de propuestas nacionales-modernas, dentro del intervalo 1929-1939. La trama histórica la separamos como capas de tejido fino que tienen en su definición diversos énfasis discursivos entrecruzados. Estos hilos se asimilan en nuestra tesis a componentes contextuales donde se definen los contenidos de los programas de construcción de la arquitectura del periodo. Las exposiciones internacionales, la formación y desarrollo de los arquitectos, las ideologías manejadas por la comunidad en ese

momento –que hemos visto desde la perspectiva de la arquitectura en los capítulos anteriores– atendieron a condiciones determinantes durante el periodo en estudio.

Los textos programáticos adquieren aquí su mayor peso. Es en sus lecturas donde podemos decantar los argumentos intelectuales que fueron fundamentales para estructurar su propio programa de necesidades, sus requerimientos para ingresar al proceso de formulación de su sentido propio, su sentido común de modernidad.

Si atendemos al llamado de Paul Frankl armaremos un puente que vincula el cúmulo de las palabras –que definen en profundidad el momento social que se vive en las ciudades latinoamericanas– y las formas asumidas en la arquitectura diseñada y construida con la intención explícita de lograr un significado trascendente. En tal caso la revisión de un *grupo representativo de los textos programáticos del arte y la arquitectura se hace imprescindible*.

Arquitectos como el mexicano José Villagrán García, afirmó en su conferencia titulada “Panorama de 50 años de Arquitectura Mexicana Contemporánea (1900-1950)”<sup>90</sup> se refiere así a los temas de la forma y el programa en la arquitectura mexicana:

*La forma arquitectónica había así que perseguirla partiendo precisamente del dominio de la técnica constructiva, y del conocimiento lo más científico que fuera posible de la finalidad por satisfacer, o sea del **problema**, para alcanzar como iniciación de solución el **programa**. Nada podría representar esa idea (...) si no fuera por el sentido dinámico que se le concedió entre nosotros al establecer como premisa de toda composición la investigación del problema como previa a la **formación de un programa** y necesariamente como antelación a la creación de la forma resultante.*

*Se entendió así por programa arquitectónico no una lista de nombres con supuestos formales predeterminados, sino el conjunto total y complejo de exigencias humanas por satisfacer con una obra arquitectónica (Villagrán, 1963).*

La lectura interpretativa de los textos programáticos la proponemos aquí como la actividad que permite, en su transcurso, delinear con precisión facetas del ambiente social que determinaron procesos y obras destacables en el periodo estudiado.

131



132



Ilust 131. Revista *Klaxon*. Primer número, 1922.  
Ilust 132. Publicación *Pau Brasil*, 1928.

## 8. EL MOMENTO HISTÓRICO A TRAVÉS DE LOS TEXTOS PROGRAMÁTICOS

*Hasta que no se escriba una filosofía del arte, que con rigurosa profundidad científica demuestre que en el arte moderno se deben invertir todas las leyes, teorías y deducciones que dieron lugar a la investigaciones histórico-estéticas (...) aquella filosofía que demuestre que solamente la época moderna es una excepción en la historia, seguiremos creyendo que la tradición y el paisaje influyen poderosamente el arte, que la fuerza de lo nacional está latente en cada hombre-artista que crea, que el acierto en su actitud estética está en colocarse dentro de la corriente biológico-estética del arte del mundo. En una palabra nuestra fe en cierta parte de la teoría del medio de Taine y en la modernísima concepción de la historia del arte orientada por Wölfflin y Riegl (...) Exhumada del movimiento europeo la orientación tronco que rige los destinos estéticos del momento, entraremos en el problema esencial para el arquitecto de América: la asimilación de aquella corriente a nuestra idiosincrasia de americanos (...) Mañana, la espontaneidad, la libertad creadora de nuestros arquitectos no hará menester de doctrinas y habremos dicho nuestra palabra en el espectáculo estético del mundo.*

**Ángel Guido (1927)**

El estudio de los pabellones de las exposiciones internacionales, según la afirmación hecha al inicio de esta tesis, permite entender la manera en que la arquitectura latinoamericana se aproximó, a partir de su expresión formal, a las propuestas de la arquitectura nacional moderna. Si con la selección de los pabellones hemos inducido el quiebre de la relación tradicionalmente planteada en América Latina entre espíritu del tiempo y espíritu del lugar, logrando destacar la autonomía de la forma en esta clase de edificaciones, proponemos ahora delinear, establecer y precisar el ámbito cultural que albergó, que hizo posible y que influyó esta clase de propuesta.

El camino propuesto tiene sentido en el momento en que logremos recomponer la compleja densidad de la atmósfera de discusión intelectual que fue contemporánea a la propuesta de los pabellones. Se trata así de analizar los elementos conceptuales que flotaban en el aire que imbuían con nuevas sugerencias el medio cultural donde respiraban los arquitectos latinoamericanos activos en la época estudiada.

En esta tarea hacemos una selección de documentos donde se destacan algunos de los problemas centrales para la discusión del arte y la arquitectura. Son escritos sobre arquitectura, arte, literatura y cultura elaborados en el contexto intelectual latinoamericano durante las primeras décadas del siglo XX. El conjunto de documentos programáticos<sup>91</sup> referidos específicamente a la arquitectura no es tan amplio y variado como lo es en el caso de la literatura o de las artes plásticas. No obstante, los temas que se abordan tienen incidencia directa en el ámbito intelectual local. En ese caso no podríamos aislar los temas referidos solamente a la arquitectura y hacer caso omiso de las propuestas del arte y la literatura. Por esa razón incluimos en nuestra revisión el conjunto de los documentos que consideramos importantes para entender la atmósfera cultural donde fue planteada como alternativa formal la arquitectura nacional moderna de los pabellones.

Los textos específicamente arquitectónicos son en su gran mayoría documentos que acompañaron la presentación pública y la difusión de propuestas. También se encuentra un cúmulo de transcripciones de ponencias y conferencias presentadas en algunos de los encuentros y seminarios especializados de la época en estudio. En

otros casos se recoge la polémica causada por las propuestas presentadas en discursos o entrevistas, en contextos intelectuales y académicos localizados en las principales ciudades latinoamericanas. La difusión de este tipo de documentos se cumplió especialmente a través de columnas de periódicos o en revistas especializadas. Es importante recordar aquí que se escribe sobre arquitectura cuando se quiere hacer historia, plantear teorías o criticar la actividad profesional.

Se asume en los textos analizados una aproximación diferenciada a *obras* y a *proyectos*. En el primer caso se hace historia sobre cualidades de las edificaciones que han cumplido un papel particular en la relación establecida entre el uso y el significado que le otorga la comunidad a la obra. Se proponen teorías a partir de las condiciones del contexto cultural, social, político, técnico, en relación abierta y amplia con la edificación arquitectónica, en nuestro caso a los pabellones, como cuerpo condensado de práctica profesional y experiencia proyectual. Se escribe con intención y sentido crítico sobre una obra de arquitectura en el momento en que se decide emprender un juicio de valor a las propuestas presentadas por un arquitecto o un grupo de ellos, como solución a las necesidades de conformación de lugares para el uso de una comunidad, en un territorio y en un momento histórico específicos. La presentación textual, en cada uno de los tres casos, está ceñida a una concepción temporal –con sentido común– de confluencias de presente.

En el segundo caso, cuando se trata de escribir sobre proyectos arquitectónicos, la condición temporal se distorsiona, ampliándose, al involucrar elementos inciertos inscritos entre momentos del pasado –tiempo de mitos y leyendas– y de un futuro posible –tiempo que puede albergar la formulación de las utopías.

En cada uno de estos casos quedan como resultado textos, documentos que enfrentan –según la intención explícita del autor– diversos sentidos ideológicos. En el caso de esta investigación, donde se han tomado como referentes los pabellones, se ha planteado una mirada que abarca las propuestas de inserción de diferentes expresiones de la modernidad en el medio cultural de las naciones latinoamericanas. Tales expresiones de modernidad nacional –como lo habíamos propuesto en nuestra

hipótesis inicial– se manifiestan a través de un amplio rango interpretativo, que involucra variaciones entre el significado de términos tales como los de *vanguardias* y *nacionalismo*.

Como ya se ha afirmado antes en esta tesis, al hablar en América Latina de la introducción de las propuestas de arte y de arquitectura al inicio del siglo XX las nociones de modernidad, vanguardia y nacionalismo se hacen sinónimos, se aproximan en su significado a nociones que en Europa y Norte América fueron divergentes.

Las particularidades que en ese momento presenta la arquitectura continental, las revisamos aquí a partir de temas y problemas identificados en la lectura de los textos de época seleccionados. Los temas y problemas que destacaremos aquí, son los relacionados con las nociones ligadas al proyecto arquitectónico. En primera instancia nos interesa destacar la manera como se emplean los términos usados para referirse al *origen*, a lo *nuevo*, y a lo *propio* en el momento en estudio y en el contexto latinoamericano.

Según el arquitecto teórico José Villagrán García, en México: *A partir del año 1923 (...) se persigue **originalidad** al lado de **actualidad** dentro de lo nacional y, aunque parezca incongruente, de lo **individual** (...) Quizá la inconsistencia demostrada paso a paso a las nuevas generaciones por las obras pseudo-coloniales, unida a las influencias muy diferentes entre sí de dos maestros extranjeros de nuestra Escuela: el italiano Adamo Boari y el francés Paul Dubois, expliquen esta nueva orientación que persigue **la modernidad** y por ello mismo **lo nacional** dentro del caprichoso marco de un individualismo y de un formalismo decorativista (...) Esta tendencia a lo original y a lo actual al conservar (...) la característica arquitectónica y la sumisión a la imperante teoría de las formas construidas, impulsa a su autor a la conquista de formas tan insospechadas como espontáneas, saturadas del barroquismo que subraya en tantos aspectos lo mexicano* (Villagrán, 1952: VI).

El tema del *origen* en los planteamientos arquitectónicos latinoamericanos es una de las condiciones prioritarias en la definición convencional de lo moderno. En sentido amplio se presume que un proyecto es moderno cuando se pueden precisar con cierto grado de confiabilidad su origen. Se supone que un proyecto es moderno cuando se pueden trazar y contrastar las huellas del proceso de concepción, formulación, expresión documental y construcción física. Ese proceso, dependiendo del espesor de la capa temporal del uso social de la edificación, se podrá constatar en términos de la utilidad práctica del objeto edificado. La condición histórica del proyecto puede ser condensada, a la manera de las monografías, sobre el autor o la obra misma, o relacionado con procesos culturales, sociales, políticos y culturales, por medio de ensayos o narraciones históricas, que integren la obra como una pieza de un complejo rompecabezas. En nuestro caso, la segunda opción es la que nos interesa.

Más interesante que precisar teóricamente el origen de algunos de los ejemplos analizados en esta tesis, nos interesa destacar la manera de validar, de evaluar y de calificar las condiciones contextuales del origen de la obra de arquitectura. En América Latina, aún en las regiones con procesos históricos íntimamente relacionados, se presentan divergencias de visión en torno a este tema: por ejemplo, en Argentina es muy diferente el enfoque del tema del *origen*<sup>92</sup> que presentan autores que desarrollan –contemporáneamente– actividad crítica. Es el caso de los arquitectos Alejandro Christophersen (1866, Cádiz - 1946, Buenos Aires)<sup>93</sup>, y Martín Noel (1888-1963, Buenos Aires). El primer autor, Christophersen, define como *hispanicas* las raíces originarias de la arquitectura americana; sitúa el punto de referencia inicial de la arquitectura del cono sur en la prolongación de los ámbitos tradicionales de la península Ibérica. Formula la arquitectura americana como reflejo directo de las propuestas construidas en Europa. El segundo –Martín Noel– asume el encuentro de las culturas ibéricas y americanas en torno a la construcción objetiva, directa, del hábitat mestizo en las tierras del nuevo mundo. En el discurso de incorporación a la Junta de Historia y Numismática Americana, en 1920, Noel decía:

*(...) El ideal nacionalista, basado en la estrecha relación de la historia y de la arquitectura, lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, (...) puede transformarse (...) en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo (...)*

En tanto para Christophersen, *el colonial es un arte sin valor alguno salvo si se le remite a su origen, España*, para Noel *la autenticidad de las expresiones arquitectónicas americanas se oponen a la catalogación como producto deforme de los modelos europeos*. Noel afirma aquí que en la arquitectura colonial *hay una amalgama de elementos europeos y americanos, un producto de síntesis auténticamente americano*. Esa autenticidad americana que ve Noel es el resultado efectivo de una hibridación cultural, acontecido en un medio local.

En el caso chileno hay una repercusión cuando el tema del origen se convierte en el argumento que otorga diferencia y genera transformación: *En el último tiempo, una poderosa tendencia nacionalista desea abarcar todas las manifestaciones de la vida de nuestro país. Este movimiento se hace más sensible en Chile años después de que apareciera en la República Argentina. Allí el emigrante portador de visiones cosmopolitas obligó a pensar en el nacionalismo*.

Pero si el origen es un tema teórico de amplia discusión, éste tiene sentido –según las propuestas de la época en estudio– en su expresión profunda, en su definición del *carácter* de la arquitectura. La pregunta sobre el carácter en la arquitectura es un cuestionamiento académico que se incrusta en los discursos modernos latinoamericanos y permanece presente (de manera evidente o soterrada) en la arquitectura latinoamericana.

En relación con el afán de entretelar los temas del origen y del carácter podemos iniciar una aproximación a partir de la escala amplia, la de la imagen de la ciudad. En este caso es interesante referir un grupo de tres cartas que, desde Europa, el arquitecto uruguayo Julio Vilamajó enviara al decano de la Facultad de Arquitectura

Jacobo Vázquez Varela. En la primera carta, fechada el 24.04.1922 en Granada, el arquitecto Vilamajó escribió: *Después de breve estadía en París y de haber recorrido las viejas ciudades de Italia y España y las nuevas que Francia ha construido en el norte de África llegué a convencerme de la imperiosa necesidad de dar carácter de ciudad a nuestra capital* (Luchini, 1970).

¿A qué se refiere el arquitecto Vilamajó? ¿Es posible llegar a considerar que una ciudad con una larga tradición como Montevideo no posea carácter? ¿A qué se refiere Vilamajó cuando utiliza el término carácter? Quizás el problema que se nos plantea aquí es el de identificar una clase de mirada con la cual fueron observados nuestros centros urbanos en la transición hacia el mundo moderno.

La ciudad de Montevideo para el inicio del siglo XX, según lo escrito por Vilamajó en su primera carta, no posee un carácter contemporáneo definido. Esa condición debe ser superada incluyendo los elementos modernos necesarios –conformación de espacios públicos y construcción de nuevas edificaciones– que otorguen particularidad a la imagen futura de la ciudad. Sobre las transformaciones urbanas de Montevideo, en carta escrita desde Barcelona el 26.05.1922, Vilamajó escribió: *Montevideo es completamente uniforme (...) el plan que seguiré en ese plano regulador es precisamente para cortar esa monotonía creando algunas perspectivas que den a nuestro Montevideo carácter de ciudad moderna, dando a sus habitantes esa idea imprescindible de grandeza y monumentalidad (...) planearé la creación de una avenida que desde el puerto llegue al corazón de la ciudad, luego buscaré la ubicación de los principales edificios que son imprescindibles para la vida administrativa* (Luchini, 1970).

En esta segunda carta se aclaran varias cosas. La primera es que el problema del *carácter* no es un problema genérico. La inquietud de Vilamajó está centrada, por un lado, en la monotonía de la ciudad del inicio del siglo XX en cuanto a sus elementos de significación urbana. Faltan, según él, grandes avenidas y la localización apropiada de nuevos edificios administrativos. En síntesis, lo que preocupa a Vilamajó no es la falta absoluta de carácter de su ciudad. Lo que

anhela es lograr que ese carácter que él intuye, la transforme en una *ciudad moderna*. Según lo afirma el arquitecto, el carácter “moderno” de la ciudad se logra introduciendo formas significativas que transmitan la idea de grandeza y monumentalidad. Grandeza y monumentalidad son términos reiteradamente utilizados cuando se habla de la imagen de lo nacional durante el periodo en estudio.

En la tercera de las cartas, enviada desde la ciudad de París el 04.11.1922, el arquitecto Vilamajó comenta: *La idea de hacer este anteproyecto, que en un principio era bien simple, la he ido mejorando, estudiando algunos trabajos que me parecieron interesantes y uniendo a ello la forma de encarar el asunto en las muchas ciudades que visité* (Luchini, 1970).

En 1931, nueve años después de los comentarios sobre el plan de Montevideo, Julio Vilamajó escribió dos artículos en el periódico *El Día* (27.03.1931) en los cuales critica el Plano Regulador propuesto por los arquitectos Cravotto, de los Campos, Tournier, Ricaldoni, Puente y el ingeniero Michelin. Al respecto Vilamajó afirma: *Montevideo tiene los caracteres de una planta silvestre nacida en tierra fértil a la cual desde hace poco se le comienza a aplicar correctivos para encauzar la maraña que la ha invadido. Y como toda planta dejada a la influencia de los elementos naturales está envuelta en malezas que la hacen perder la figura clara que tuviera en su origen. Desde su iniciación fue la semilla de un país y de una ciudad privilegiada que creció como condensación de la forma y lineamiento general todo el territorio. Ese es el rasgo característico que le da personalidad a Montevideo como ciudad.*

La reflexión que hace Vilamajó tiene elementos para destacar. En primera instancia hay una crítica a la manera aleatoria, no planificada, con que se desarrolla Montevideo. En ese sentido, para Vilamajó, Montevideo es una ciudad no moderna que ha sido abandonada a la invasión de la *maraña*. La figura literaria empleada aquí, permite leer la preocupación del arquitecto por la manera en que el crecimiento natural –por agregación orgánica– sin previsión del posible orden planeado ha dado como resultado un panorama del conjunto urbano que se percibe caótico.

La segunda anotación de Vilamajó está relacionada con la condición del sujeto moderno que habita la ciudad, y que se ve nítidamente reflejado en ella. Sujeto que parte de presumir ser diferente a los demás, y es allí, en sus cualidades autónomas donde él reconoce los elementos que definen su personalidad. Haciendo una parodia a las palabras de Vilamajó, la ciudad debe ser en integridad un ente con carácter y personalidad definida. Esa condición le otorgaría el entonces anhelado *carácter moderno*.

En Brasil, José Marianno Filho (1881-1946), en su escrito “Os Dez Mandamentos do Estylo Neo-Colonial”, al referirse al *noveno mandamiento* escribió:

*IX – O CARÁCTER. O caracter reside na força estatica da massa architectonica; na compreensão, no sentido dos elementos que lhe são essenciaes; no uso das praxes tradicionaes, no partido que os elementos offerecem entre si ao artista, e por fim, o caracter tambem se afirma pelo grau intimo de intelligencia do estylo architectonico com a propria alma nacional do povo*<sup>94</sup> (*Architectura no Brasil*, 1926: 161).

El carácter moderno en la arquitectura, según lo hasta aquí descrito, tiene relación histórica con elementos culturales, ambientales y significativos, que se integran en la obra. En términos de edificaciones el arquitecto Manuel Amábilis, en 1933, en México, escribió:

*La distribución de un edificio es lo que lo caracteriza esencialmente (...) cuando la distribución satisface todas las necesidades culturales, raciales, climatéricas, entonces, aunque carezca de toda ornamentación, poseerá un carácter y un estilo propios* (Conaculta, 2003: 37). Para el arquitecto Amábilis el problema del carácter es espacial, y sus cualidades dependen de lograr la correcta distribución. Pero ¿Cómo una correcta distribución *satisface todas las necesidades culturales, raciales, climatéricas*? La interpretación que aquí nos propone Amábilis tiene relación con el vínculo efectivo entre lugar y cultura. Es por esa razón que *aunque carezca de toda ornamentación, poseerá un carácter*. En consecuencia la

propuesta de interpretación formal del pabellón mexicano podría prescindir de los elementos considerados ornamentales.

En consonancia con Amábilis, el escritor argentino Ricardo Rojas (Tucumán, 1882 - Buenos Aires, 1957) al referirse a la arquitectura la define como el arte que condensa el carácter de una civilización. Rojas al respecto escribió: *Entre las artes espaciales, fundadas en el dibujo, la arquitectura es la que más sintéticamente expresa el carácter de la civilización* (Rojas, 1924: s.p.)

Al abordar Ricardo Rojas, en 1924, el tema del carácter como expresión de la civilización, está evidenciando uno de los puntos capitales para la formulación conceptual de los elementos modernos de la arquitectura latinoamericana.

Luego de un periodo de catorce años, en 1938, en Perú, Héctor Velarde al referirse a la arquitectura que le era contemporánea toma la clasificación presentada por Banister Fletcher en su *Historia comparada de la arquitectura* y haciendo una interpretación con base en lo local peruano propone como determinantes del carácter arquitectónico los factores geográfico, geológico, climatológico, religioso, social e histórico.

En términos específicos del factor histórico el arquitecto Velarde lo define de la siguiente manera: *Aquí intervienen las influencias de épocas características y sobre todo, la de la época actual. La arquitectura indígena en nuestra región es ya, en esta época de progreso, prácticamente nula de trascendencia estructural y actualmente sólo perceptible en su espíritu ornamental. Lo que impera es la estructura y forma colonial. Los estilos traídos por la independencia y por la república no tienen vigor y son absorbidos por la influencia clásica del siglo XIX hasta llegar al "art nouveau" de 1900, que, por su emancipación puramente decorativa, ha dejado y deja en nuestro medio huellas desastrosas (...) hagamos limpieza más como arquitectos que como higienistas o financistas, trataremos de crear la novedad arquitectónica sin arrebatarnos, sin el deseo de ser muy originales, prudentemente como conviene a la más trascendental de las artes y veamos nuestra arquitectura de mañana como si la*

*naturaleza y el espíritu, por sí solos, hubiesen armonizado ritmos, motivos y estilizaciones de nuestro pasado con organismos vivos y sanos (El arquitecto peruano, 1938, No. 11: s.p.)*

Años más tarde el arquitecto Velarde trazaría la estructura narrativa de la historia de la arquitectura nacional peruana sobre los argumentos que desarrolló en su conferencia de 1938. En la presentación de su libro el arquitecto peruano advierte:

*El Perú, país de milenaria cultura indígena y de honda tradición española, aún latente en la raza mestiza y en las costumbres, presenta una natural resistencia a las formas puramente funcionales y novedosas de la arquitectura actual (...) Es de notar que la riqueza arquitectónica tradicional, en lo que a plástica arquitectónica se refiere, ha producido, incorporada a las nuevas tendencias y materiales, una arquitectura (...) llena de encanto y de carácter propio (Velarde, 1956: 21).*

En la década de los años cuarenta, Héctor Velarde al retomar la estructuración de la historia de la arquitectura de su país relaciona el mundo de las tradiciones, decantado en expresiones modernas que, según él, le han otorgado carácter propio a la arquitectura local. La cuestión del *carácter* ha sido –desde los diversos enfoques latinoamericanos hasta aquí planteados– uno de los temas centrales en la simbiosis entre los conceptos nacional-moderno<sup>95</sup> que hemos destacado en esta tesis.

Otros de los problemas fundamentales, enfrentados en los textos de arquitectura y arte latinoamericanos de la época estudiada, es la definición de las nociones de lo *propio* y de lo *ajeno*. En otras sociedades contemporáneas podría ser tomado como preocupaciones fútiles con poco fundamento. No obstante, para los intelectuales locales al inicio del siglo XX el tema adquiere relevancia especial. El escritor argentino Ricardo Rojas sintetizó la discusión al plantear la dialéctica de *Eurindia* – denominación de un mito engendrado en la aproximación entre Europa y las Indias– el cual ya no es de las indias ni de Europa, aunque está –como mito– engendrado por las dos<sup>96</sup>. Este contradictorio juego de palabras disuelve el tema de la propiedad en el mito que había sido relacionado inicialmente con el lugar de origen. El mito de

Eurindia no es ya ni europeo ni americano. ¿Qué significa perder la relación de origen? ¿En que puede afecta esto las propuestas arquitectónicas?

La relación con las fuentes, la formulación de la aparición constatable –que definimos antes como característica de la modernidad– conlleva el sentido de propiedad. El establecimiento del rango de lo propio a partir del origen tiene efectos sustanciales en la formulación de rasgos en la arquitectura. Son rasgos que se ligan en secuencias paralelas a procesos culturales locales. Su ausencia implica la necesidad de establecer mecanismos donde lo que no es propio por origen sea apropiado por integración práctica.

El tema de lo propio y lo apropiado ha sido ampliamente desarrollado por el arquitecto chileno Cristian Fernández Cox<sup>97</sup>. Para él es fundamental entender la incidencia profunda, en el medio local, de estas dos nociones. En especial la cualidad de lo *apropiado* que tiene, por un lado, la doble condición de ser en sí o hacerse a lo propio. Por otro, lo apropiado adquiere la cualidad de ser aplicable como instrumento para la resolución de problemas. Lo *propio* en la arquitectura latinoamericana sería aquello que la define en sentido estricto. Lo *apropiado* es la condición o el recurso para cualificar un proyecto en relación con su lugar de implantación o su significado en la comunidad que lo utiliza.

Para nuestra tesis la pregunta planteada sobre ¿qué es *lo propio* y qué es *lo ajeno*? se relaciona con el conjunto de los elementos que permiten definir cualidades formales de la arquitectura reconocidas y reconocibles por la comunidad continental.

Si por propio en arquitectura entendemos cualidades significativas en la construcción de la forma; lo ajeno, en términos de contradicción sería aquello que genera extrañamiento y vacía de sentido la relación establecida con el grupo cultural que utiliza la obra. En tal caso lo propio y lo apropiado –en sus diferentes acepciones– harán parte activa en la relación significativa de reconocimiento con nuestro entorno. Lo ajeno, por exclusión, será todo aquello que es extraño a nuestra

acción comunitaria<sup>98</sup>. En nuestro caso de estudio, los pabellones, tendrán trascendencia en tanto logren establecer relaciones de identidad con las especificidades de la comunidad representada. No es extraño, en ese sentido, que para el escritor argentino Ricardo Rojas el medio ideal propio para expresar las dimensiones de “lo nacional” sea la arquitectura. El escritor argentino afirmó: *El territorio, la raza, la tradición y la cultura nacionales, imprimen sus complejas influencias sobre la arquitectura (...) La arquitectura es algo orgánicamente expresivo de la vida social (...)* (Rojas, vol. VII, 1951: 25-33).

Para ejemplificar el sentido que debe alcanzar una obra *orgánicamente expresivo de la vida social* el escritor decide emprender la construcción de su propia casa como modelo ejemplificante<sup>99</sup>. Para lograrlo, seleccionó al arquitecto Ángel Guido (Guido, 1925), quien –según el escritor Rojas– era el profesional idóneo para desarrollar un proyecto arquitectónico relacionado con su propuesta social contenida en su obra *Eurindia*. En este caso, lo propio expresado a través de la literatura alcanza trascendencia en lo propio construido como forma, como hecho espacial tangible.

Lo propio, en este contexto, alcanza su mayor sentido en la obra consolidada. El profesor austriaco Karl Brunner, en 1930, al inicio de su seminario sobre urbanismo en la Universidad Católica de Chile afirmó: *El urbanismo debe hacer de cada pueblo o ciudad exponente de la cultura y civilización de sus moradores, una verdadera obra de arte, dándole una estructura arquitectónica*<sup>100</sup>. La verdadera obra de arte, en nuestro caso, será el conjunto de los hechos arquitectónicos y los lugares urbanos propios y apropiables para el desarrollo de la comunidad nacional.

En el conjunto de lo propio también se encuentran adscritas maneras de enfrentar los problemas y las potencias que se utilizan para resolverlos. En la conferencia dictada por el mexicano José Vasconcelos en la ciudad de La Plata, Argentina, en 1933, en torno a esas condiciones decía:

*Toda una serie de conclusiones seguramente revolucionarias se formularán en el arte cuando los nuestros se decidan a expresar la emoción que les produce la obra*

*artística, sin atender a los clisés que nos importa el europeo. ¡Cuantos errores se habrían evitado en la arquitectura de nuestro continente con solo que esa libertad de juicio se ejercitase sincera! (...) En el mismo monumento maya hay más armonía lograda (...) hace ya cuatro siglos que de California al Paraguay se propagó una arquitectura a base de bóveda redonda y de torres cuadradas y serenas, cuya macicez concierta con el panorama de las montañas, con el temblor del claro ambiente (...) Muchos en América compartirán este juicio si logran sobreponerse al complejo de inferioridad que nos lleva a consultar al europeo, antes de opinar nosotros (...) Así que entre en acción el nuevo ser, le descubriremos un rasgo que el europeo aislado dentro de su nacionalismo ha perdido y que constituye especialidad esencial (...) artífice de una nueva y más vasta síntesis, tendremos que constituirnos en especialistas de las ideas generales; es decir en filósofos (Vasconcelos, 1934: 36-39).*

El origen, el carácter y lo propio son nociones convergentes donde se fundamenta la expresión de los valores en la arquitectura latinoamericana del periodo en estudio. La forma significativa, que responde a un programa constructivo continental, establece pautas tangibles para enfrentar la discusión sobre la cultura nacional y continental latinoamericana.

## 9. ESCRITOS, LECTURAS, POLÉMICAS

*La verdadera arquitectura no es arte personal, ni de grupos, ni aún de escuelas. La arquitectura es arte social, por antonomasia. La historia nos muestra cómo la arquitectura y la música son en todo momento, las antenas más sensibles colectoras de las actividades espirituales y materiales de los pueblos (...) Es hora ya de terminar con nuestra actitud, resueltamente simiesca, al imitar todo gesto de las artes extranjeras. Es el momento de comprender, que necesitamos de doctrinas que encaucen de una vez, nuestras actividades estéticas en un sentido orgánico, y lo decimos hoy, casualmente, ya que vemos con amargura, como después de una sistemática imitación de los luses, caemos en otra imitación, también sistemática, de los estilos modernos franceses, alemanes, italianos, etc.*

**Ángel Guido (1930)**

La fase amplia de la discusión nacional en América Latina, como lo afirmamos al inicio de la tesis, es la comprendida entre las décadas finales del siglo XIX y la quinta década del siglo XX. Esa fase enmarca el fenómeno de conjunción nacional-

moderno latinoamericano que en esta tesis nos ha interesado profundizar. En términos específicos –en el campo de la arquitectura– trabajamos aquí el periodo de los diez años que va desde la puesta en marcha de la Exposición Ibero Americana en Sevilla, 1929, y la construcción del edificio del pabellón de Brasil en la Feria Mundial en Nueva York, en 1939.

La actividad intelectual en torno a las propuestas y obras del arte, la arquitectura y la ciudad en América Latina se organizó de una manera particular. Si asumimos que las élites dominantes no son homogéneas, que su diversidad muestra polarizaciones que gravitan en campos diferenciados de lo político, lo social, lo intelectual, lo productivo, podemos aislar teóricamente los grupos de intelectuales que conforman su propia élite, para allí caracterizar las relaciones con la formulación y producción de la obra. En América Latina la diferencia entre las élites que manejan el poder político y las élites intelectuales que manejan las expresiones de cultura no siempre han sido coincidentes. Hay, por supuesto, excepciones, casos especiales como el de México post-revolucionario donde hubo una superposición evidente entre las élites de poder político y las élites intelectuales<sup>101</sup>. Hay también traslajos, donde algunos de los componentes de la élite política actúan en lugares visibles de la élite intelectual. Como es el caso de los ministros Gustavo Capanema en Brasil y José Vasconcelos en México.

La dinámica interna de la comunidad intelectual dependía de la cohesión o dispersión de los enfoques de la élite cultural. En general los enfoques se personalizaban en torno a individuos o grupos homogéneos que presentaban discursos coincidentes de interés local. La oficialización de los temas se hacía relativa a la amplitud e impacto de la difusión alcanzada –la mayoría de las veces se hacía pública la discusión a través de revistas y periódicos– que procuraban cubrir amplios sectores de la comunidad local.

En la mayoría de los países del continente, las élites culturales formaban constelaciones con diversos puntos propositivos densos. En una atmósfera donde se empleaba un lenguaje –o metalenguaje como lo calificarían los semiólogos de

la década de los años setenta del siglo pasado— característico. Las referencias a autores particulares —teóricos, filósofos, literatos, historiadores— constituían un factor común que en muchos de los casos se compartía. En general, esta constelación cultural se definía en relaciones abiertas y permeables, donde las condiciones de lo local se referían como tema destacado, sin por esto llegar a limitar el campo de discusión. Sus bordes eran imprecisos y porosos, permeables a algunas propuestas externas. En términos de sus componentes activos era viable — en realidad siempre fue abierta— la participación de migrantes provenientes de diversos ámbitos culturales. En este punto contrastan abiertamente las élites culturales con las élites políticas. El extranjero de primera generación no podía participar activamente en la política nacional. En tanto que algunos extranjeros — como Warchavchik en Brasil, Piqueras Cotoquí en Perú, Brunner en Chile y Colombia, Wladimiro Acosta en Argentina, Hannes Meyer en México, Leopoldo Rother en Colombia, entre muchos otros— podían llegar a dominar con sus propuestas el ámbito local de la cultura. En ese sentido las élites culturales, las ligadas con el arte y la arquitectura, conforman grupos donde la agregación intelectual es abierta y no siempre está relacionada con el manejo del poder político local. En algunos casos las constelaciones de intelectuales —utilizando el término bejaminiano— eclipsaban las élites políticas (las invisibilizaban) lo cual no significaba que no actuaran efectivamente desde su campo de poder en la determinación de los procesos urbanos o arquitectónicos.

Según la hipótesis que manejamos en esta tesis, 1929-1939 es el período en el que las élites intelectuales generan procesos de inclusión de lo nacional-moderno tienen un mayor auge. Es también el periodo en que se incrementa notoriamente la producción de textos que muestran la arquitectura latinoamericana como producción intelectual significativa. Es importante aclarar que esa periodización tan estricta, limitada a solo una década, resulta para algunos países inadecuada, ya sea porque hay escritos y proyectos iniciales, ubicados en fecha anterior, o por producirse el fenómeno contrario, proyectos, escritos y discusiones germinales que solo se desarrollarán en la década siguiente.

Es interesante hacer aquí una comparación con las periodizaciones contenidas en los libros sobre la historia de las arquitecturas nacionales, ya que hay textos cuyo contenido puede ser mirado a partir de la escala de la producción estrictamente nacional, o del panorama de la producción de arquitectura en el ámbito del continente cultural latinoamericano. Israel Katzman fija el límite temporal inicial entre 1922-1923. Katzman afirma que: *Es en 1922-23, cuando en un grupo numeroso de arquitectos, la voluntad de emplear formas tradicionales madura suficientemente para lanzarse abiertamente ya a la construcción de una serie de obras neocoloniales* (Katzman, 1964: 77). En Chile, Roberto Dávila recorre el país y finalmente en 1927 publicó su libro *La portada* donde sintetiza su reflexión sobre los elementos del pasado que le dan sentido a la propuesta de la arquitectura nacional (Ortega y Pirotte, 1978: 11).

El ingreso oficial de la discusión nacional relacionada con las vanguardias en América Latina en 1922, tomando como hecho central las polémicas discusiones presentadas durante la Semana del Arte Moderno en Sao Paulo, es marcado en la literatura del continente cultural por Ángel Rama (1998). Es importante recalcar que hay coincidencia en marcar la década de los años veinte como la más significativa por el volumen y la densidad de las propuestas con significado y compromiso nacional-moderno en la arquitectura latinoamericana. La tercera década del siglo XX es un momento de profundas transformaciones. El ciclo de transformaciones sociales y políticas en América Latina es evidente. Es por esa razón que tomamos como referentes del proceso nacional-moderno la formulación de dos edificios: El pabellón mexicano en Sevilla, en 1929, como el punto de inflexión del eclecticismo nacionalista; y el pabellón brasileño de 1939 que asumirá las condiciones de ícono de inicio de la modernidad plena en la arquitectura latinoamericana.

En ese periodo aparecieron propuestas transitivas hacia la modernidad plena. Es el caso de las casas para Cecil O’Gorman y Diego Rivera, del joven Juan O’Gorman, o la interesante obra del edificio Ermita, de Juan Segura, en México; las casa

modernas de Warchavchik y la arquitectura de Rino Levi en Sao Paulo; la arquitectura de Mario Palanti en Montevideo y Buenos Aires, entre otras muchas obras.

El edificio para el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro marcó el inicio –1935– de una etapa de relación diferente entre la arquitectura local y la arquitectura internacional. Con la formulación de ese proyecto, América Latina inició un nuevo camino de inclusión en el campo de las propuestas de arquitectura moderna. En México, ese momento lo destaca Israel Katzman diciendo: *Se realizaron en ese periodo y dentro de la nueva tendencia, más de doscientas obras importantes. Se contó con la ventaja de la preferencia de la nueva arquitectura por parte de las Secretarías de Estado (...) emplearon arquitectos en sus oficinas técnicas: Juan O’Gorman fue nombrado Jefe del Departamento de Edificios de la Secretaría de Educación Pública (1932-1935); en el departamento de Salubridad Pública trabajó José Villagrán García hasta 1935; Juan Legarreta fue el encargado de la sección de Proyectos del Departamento de Edificios de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, cuando José Luis Cuevas era el Jefe de ese departamento y Roberto Álvarez Espinoza, director, (1932) (Katzman, 1964: 131).*

En el periodo analizado se destacan las propuestas de “emancipación cultural”<sup>102</sup> que alcanzó, entre las décadas de los años veinte y treinta, su expresión más contundente, ubicándonos en un marco histórico internacional entre la finalización de la Primera Guerra Mundial y los inicios de la segunda.

#### **a. LOS TEXTOS Y LAS AMÉRICAS LATINAS**

Los textos de época ponen en evidencia la existencia conjunta de varias “américas latinas”, diferencias que surgen, por ejemplo, por la manera como se produjo la colonización, por el peso o no de la población indígena o africana, por la mayor o menor incidencia del mestizaje y los heterogéneos e impactantes episodios de la inmigración. Esta situación lleva a la necesidad de clarificar que la noción de

modernidad que interesa en este caso precisar, es la del discurso, la narración que se construye en torno a ella, elemento que va más allá de la organización social, económica o política, para convertirse en una idea dinámica que cambia con el paso del tiempo y en los diversos espacios en que se protagoniza<sup>103</sup>.

Son precisamente los textos publicados en el período los que permiten acercarse a una modernidad cultural complejamente armada y que difiere de la situación que se plantea al respecto en realidades diferentes como la europea. En la configuración de la narrativa moderna, el pasado tiene una especial significación, un pasado iberoamericano construido a partir del contacto y mestización entre españoles, portugueses, indígenas y africanos, genera tradiciones sincréticas particulares, heterogéneas y complejas. Abordemos como ejemplo solo el aspecto religioso. Las formas de religiosidad que surgen están marcadas por el sincretismo que supone las referencias indígenas y africanas con el catolicismo, de allí que las apropiaciones, mezclas y surgimiento de otras lecturas, se torna un componente cultural indudable, siendo el mestizaje un elemento fundamental en la cultura de América Latina (García Canclini, 1990). El reconocimiento de la incidencia de este factor no significaba desconocer la complejidad de situaciones a que se enfrentaba la región en su conjunto. El uruguayo Alberto Zum Felde sostenía en 1927: (...) *dentro de esta América que llaman latina, y que estamos acostumbrados a considerar como una unidad racial e intelectual, pueden darse grandes diferencias, tanto más acusadas cuanto más los países se desarrollen.*

*De México a Colombia y del Perú al Plata, las diferencias ya son hoy muy visibles. Una mayoría de población indígena, y una rica tradición autóctona, crean en México y Perú, condiciones sociales y culturales muy distintas a las del Plata. Lo que en aquellas regiones se llama el "indigenismo" es un factor territorial que irá definiendo en lo futuro formas especialísimas de cultura, no extensivas al Plata, cuya enorme mayoría de población originaria de Europa –ya sea hispana o gringa– y cuyo fenómeno especial de cosmopolitismo, tienden a definir rápidamente otros caracteres (Zum Felde, 1927: 202-203).*

Ese mestizaje no siempre fue mirado con el mismo interés ni con similares criterios de análisis. La diversidad de discursos que aluden al tema de la raza a finales del siglo XIX, no dejan de poner en evidencia la necesidad del “blanqueamiento”, pues la sensación de inferioridad causada por la diferencia de procedencia racial seguía siendo una condición con la que se identificaba la presencia de la población de origen indígena y africana. Promover la migración selectiva –asumiendo predilecciones de origen– significaba en ese momento la garantía de progreso. Será solo a comienzos del siglo XX y en algunos espacios continentales, que esa consideración será cuestionada, rompiéndose –y en algunos casos invirtiéndose– la visión negativista del mestizaje. Recordemos a José Vasconcelos y José Carlos Mariátegui, para comprobar el giro que se le daba a los análisis anteriores de superioridad racial blanca, portadora del modelo civilizador y del progreso.

La discusión acerca del rescate del mestizaje y de los grupos raciales sometidos, implicaba lecturas y aproximaciones diversas. Para Mariátegui el problema era visto desde la perspectiva política y con un claro componente de denuncia, ya que pese a ser los grupos base –indígenas y africanos– un porcentaje amplio de esta población, seguía social y económicamente sometida. *Las razas aludidas se encuentran presentes en todos los Estados y constituyen una inmensa capa que, con su doble carácter común, racial y de explotados, está extendida en toda América Latina (...) masas inmensas que, (...) tendrán que insurgir revolucionariamente contra sus exiguas burguesías nacionales y el imperialismo monstruosamente parasitario* (Mariátegui, 1969).

Para el mexicano José Vasconcelos el tema racial es visto también como problema fundamental, al punto de afirmar: *De allí que entre todos los factores que modelan la historia de un pueblo, ninguno sea más importante que el de la raza que lo constituye*<sup>104</sup> (Vasconcelos, 1926). Y sería precisamente la mezcla de razas, el mestizaje que habita el continente iberoamericano lo que podría convertirse en la primera raza síntesis del planeta, la raza cósmica, que aportará al mundo los

triumfos de la primera cultura verdaderamente universal, verdaderamente cósmica (Vasconcelos, 1925).

Pese a lo utópicos que pueden resultar algunos de esos planteamientos que pretendían abrir el espacio a supuestas finalizaciones de conflictos étnicos, lo que sí resulta evidente es el valor que adquieren los elementos culturales surgidos del mestizaje y la presencia que tendrán en la configuración de la idea de modernidad.

En América Latina, como ya antes lo hemos afirmado, la modernidad no fue necesariamente acompañada de modernización. De allí que mientras en Europa la tradición era un elemento que se debía superar, en América Latina era parte fundamental para la construcción de una identidad y, por lo tanto, no aparecía ni como lastre del pasado, ni como contradictorio con la noción de modernidad. La tradición era una pieza valiosa por rescatar de la historia. No obstante, esa recuperación generaba contradicciones. Por una parte, abría un espacio propio, alternativo y diferente al modelo de modernidad europeo; por otra, se temía su condición de obstáculo para alcanzar el ideal canónico de la modernidad.

Como ya lo hemos afirmado antes, para los latinoamericanos la relación con las propuestas de la modernidad europea no significó una simple asimilación de lo que de allí venía. Socialistas, como el argentino Alfredo Palacios, sostenían: *Nuestra América hasta hoy ha vivido de Europa, teniéndola como guía. Su cultura la ha nutrido y orientado. Pero la última guerra ha hecho evidente lo que ya se adivinaba: que el corazón de esa cultura iban los gérmenes de su propia disolución* (Mariátegui, 1972: 6).

El dominicano Andrés Avelino, en su Manifiesto Postumista afirmarían: *La América debe superar a la Europa. Porque no podemos seguir siendo súbitos de una aristocracia intelectual que no nos pertenece. La verdadera aristocracia la lleva el pensador en el cerebro* (Verani, 1990: 111).

Estas afirmaciones de independencia respecto de la cultura europea, como ya antes lo hemos afirmado, no eran compartidas por todos los intelectuales. Citemos dos ejemplos: en el “Manifiesto Martín Fierro”, Oliverio Girondó hace un llamado a enfrentar un proceso moderado. En él se lee:

*Martín Fierro cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado (...) no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas toallas de Francia y de un jabón inglés (Schwartz, 2002: 143).*

En sentido similar Girondó concuerda con los comentarios que Mariátegui le hace al texto de Alfredo Palacios, al afirmar que esas pretensiones de reemplazar a Europa desconocían que pese a la crisis por la que atravesaba ese continente estaba lejos de caer en un colapso definitivo y las consideraba fruto de “la vieja e incurable exaltación verbal de nuestra América”. *Europa no está, como absurdamente se dice, agotada y parálitica. A pesar de la guerra y la posguerra, conserva su poder de reacción. Nuestra América continúa importando de Europa ideas, libros, máquinas, modas (Mariátegui, 1972: 7).*

Uno de los textos más significativos frente al dilema nacional-cosmopolita fue el “Manifiesto Antropófago” (Schwartz, 2002: 173-180). De hecho la antropofagia suponía una modificación en las reglas de juego habituales entre colonizador y colonizado, se trataba de absorber lo extranjero para reafirmar lo nacional desde una perspectiva, una forma y un lenguaje modernos. Los conceptos que de Andrade anticipaba en el manifiesto “Pau Brasil”, fueron sintetizados y el poeta transforma –según lo afirma Schwartz– *al buen salvaje de Rousseau en un mal salvaje, devorador del europeo, capaz de asimilar al otro para dar vuelta a la tradicional relación colonizador/colonizado (Schwartz, 2002: 142).* Basta recordar algunas de las afirmaciones sostenidas en el “Manifiesto Antropófago”, publicado en 1928, para reafirmar la veracidad de esa afirmación:

*Queremos la Revolución Caribe. Mayor que la Revolución Francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección del hombre. Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos (...)*

*Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en totem (...)  
Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos (...)* (Ramírez, 2000: 84).

El redescubrimiento de Brasil que propone de Andrade a lo largo de todo el manifiesto es también una respuesta a la simple imitación de lo europeo, es una invitación a volver a pensar en formas de representación propias. Andrade usa un aforismo que representa con claridad la tendencia dialéctica que recorre el manifiesto, *Tupi or not tupi*, parodiando la frase que sintetiza la duda de Hamlet (Schwartz, 2002: 172).

Era frecuente que en un mismo grupo, o en una misma publicación, apareciera la modernidad cosmopolita junto a los problemas suscitados por la tan buscada identidad nacional. O reclamos de arte puro junto a exaltaciones nacionalistas.

Recordemos, en México, las reflexiones de Vasconcelos quien identificaba la idea de nacional con: original, distinto, diferente. El arquitecto latinoamericano no podía limitarse así a repetir lo que otras escuelas habían hecho, debían crear un espacio de pertenencia. En su libro *La raza cósmica* Vasconcelos diría:

*Nosotros nos hemos educado bajo la influencia humillante de una filosofía ideada por nuestros enemigos, si se quiere de una manera sincera, pero con el propósito de exaltar sus propios fines y anular los nuestros. De esta suerte nosotros mismos hemos llegado a creer en la inferioridad del mestizo, en la irredención del indio, en la condenación del negro, en la decadencia irreparable del oriental. La rebelión de las armas no fue seguida de la rebelión de la conciencia* (Vasconcelos, 1925: 44).

De alguna forma el problema fundamental era poder definirse, perfilarse frente “al otro”, entendiendo lo otro, obviamente, como Europa, dado que el arte norteamericano tenía mínima incidencia en América Latina durante esta época. La consulta de los textos escritos a comienzos de los años veinte por Siqueiros y Rivera, no hacen sino corroborar estas afirmaciones.

Siqueiros, en sus “Tres llamamientos de orientación actual”, estaba todavía más pendiente de los problemas específicos del arte que de la temática política y social que posteriormente sería el centro de sus reflexiones. Además de reconocer el valor de volver la mirada hacia lo propio, representado en el arte precolombino, invita a acoger, razonablemente,

*(...) todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cézanne a nuestros días; la vigorización sustancial del impresionismo, el cubismo depurador por reductivo en sus diferentes ramificaciones, el futurismo que aportaba nuevas fuerzas emotivas (...), la novísima labor revaloradora de “voces clásicas”. (Dadá aún está en gestación); verdades afluentes al gran caudal cuyos múltiples aspectos psíquicos encontraremos fácilmente dentro de nosotros mismos: teorías preparatorias más o menos abundantes en elementos fundamentales, que han devuelto a la pintura y a la escultura su natural finalidad plástica, enriqueciéndola con nuevos factores admirables. Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, reintegremos a la pintura y a la escultura sus valores desaparecidos, aportándoles a la vez nuevos valores (Siqueiros, 1986: 240-241).*

Diego Rivera en el texto “*Libreta de apuntes de un pintor mexicano*”, escrito en 1925, reflexionaba sobre aspectos de su proceso de formación y de búsqueda para lograr alcanzar una forma más personal, íntima y rítmica de expresar este sentido arquitectónico y constructivo que percibió como la base de toda creatividad. En sus anotaciones busca precisar su relación con Picaso y el cubismo:

*En mis primeros días en París fui primero discípulo de Picaso y luego su amigo. Más que de todos los otros, Picaso es el pintor moderno que de manera más*

*franca trabajó para hacer una pintura a base de puros elementos plásticos. Es también el único pintor moderno que creó un estilo totalmente nuevo. Casi ningún pintor posterior logró escapar a su influencia.*

*Este punto de vista sin precedente, este nuevo estilo de Picasso, fue llamado Cubismo (...)*

*(...) Ahora, el cubismo me parece demasiado intelectual, más dedicado al virtuosismo, con rarezas técnicas, que con la fluidez natural del diseño apoyado por una ley definida sobre la estructura interna (...) Sigo creyendo que el cubismo es el más importante logro individual en las artes plásticas desde el Renacimiento (¿Deberé modificar esto al hacer excepción del genio del razonador Cézanne, y del intuitivo Renoir, cuyas pinturas contienen todos los elementos del arte? Pero esto no cambia mi opinión, ya que el genio de Picasso estuvo en esto, en que él vio claramente y explicó por primera vez en el mundo moderno, aquella estructura universal que está escondida y que otros grandes artistas han percibido, pero tan sólo la han insinuado) (Maysen, 1986: 73-74).*

Nuevamente, tal como se dio en otros países, el cambio en los conceptos de forma supone dejar la representación tradicional, incorporar las nuevas búsquedas formales que las vanguardias europeas estaban promoviendo, sin que ello implique, en algún momento, desconocer los elementos que les eran propios.

Para los intelectuales latinoamericanos, vengan del mundo de la reflexión teórica, de la narración histórica, de la literatura, la arquitectura o de las artes plásticas, la modernidad es un proyecto por construir, una proyección de futuro. ¿Por qué esa visión prospectiva?, ¿por qué la construcción del concepto de modernidad como utopía? Si pensamos en Europa, el desarrollo de la modernidad fue paralelo a la industrialización, es decir, las respuestas en el campo artístico buscaban resolver problemas planteados en la sociedad por los cambios tecnológicos, por una materialidad visible en el desarrollo urbano y las variaciones que se producían en ese espacio, en la industria, en las comunicaciones.

En América Latina las posiciones en relación con la presencia benéfica o no de la máquina, de los procesos que implicaban la modernidad, generaban polarizaciones. Mientras los portorriqueños Batista y Palés Matos, firmantes del “Manifiesto Euforista”, sostenían: *Viva la máquina, la llave, la aldaba, la tuerca, la sierra, el truck, (...) ¡Vivan los locos, los atrevidos, los aeroplanos, las azoteas y el jazz band!* (Verani, 1990: 116). En contraste, el poeta argentino Alfredo Brandón Caraffa, codirector junto a Jorge Luis Borges de la revista *Proa* escribía en 1925: *La sociedad dominada por la máquina es un monstruo sin moral y sin fe, que fatalmente por propia incapacidad biológica termina en grandes hecatombes generales que aceleran su destrucción* (Cippolini, 2003: 124).

La ciudad de México –en diciembre de 1921– fue el escenario para el lanzamiento del manifiesto “Actual No. 1 Hoja de Vanguardia Comprimido Estridentista”. Lo firmaba el poeta Manuel Maple Arce y fue colocado a manera de carteles en espacios estratégicos de la ciudad. Los estridentistas<sup>105</sup> pretendían que las cuestiones artísticas no quedaran por fuera del proceso revolucionario y su planteamiento intentó ser una respuesta en tal dirección. La intención –influida por la revolución mexicana y la bolchevique– era, entonces, estrechar filas entre movimiento estético y revolución. Exaltación de la máquina, de la ciudad y del hombre tecnificado. En el primero, la preocupación estética y la valoración de los íconos de la modernidad resultan constantes:

*Un automóvil en movimiento es más bello que la Victoria de Samotracia. A esta eclatante afirmación del vanguardista italiano Marinetti (...) yuxtapongo mi apasionamiento decisivo por las máquinas de escribir, y mi amor efusivísimo por la literatura de los avisos económicos. Cuánta mayor y más honda emoción he logrado vivir en un recorte de periódico arbitrario y sugerente, que en todos esos organilleros pseudo líricos y bombones melódicos (...)*

*Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las*

*fábricas, las emociones cubistas de los grandes transatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados horoscópicamente –Ruiz Huidobro– junto a los muelles efervescentes y congestionados (...)*

*¡Chopin a la silla eléctrica! He aquí una afirmación higienista y detersoria. Ya los futuristas anti-selenográficos, pidieron en letras de molde el asesinato del claro de luna (...)*

*Cosmopoliticémosnos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional. Las noticias se expanden por telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo (...)*

*Fijar las limitaciones estéticas. Hacer arte, con elementos propios y congénitos fecundados en su propio ambiente. No reintegrar valores, sino crearlos totalmente, y así mismo, destruir todas las teorías equivocadamente modernas, falsas por interpretativas, tal la derivación impresionista... y desinencias luministas... Hacer poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado. Suprimir en pintura, toda sugestión mental y postizo literaturismo, tan aplaudido por nuestra crítica bufa (Schwartz, 2002: 190).*

Las propuestas allí planteadas se relacionan con los postulados del futurismo, dadaísmo y ultraísmo español. Para Maple Arce, las nuevas ideas serían el vehículo contra todo lo reconocido, contra todo lo tradicionalmente admitido: academicismo, religión, héroes o personajes. La actitud iconoclasta, la reacción contra los modelos anteriores lo lleva a propiciar una nueva manera de hacer arte en la que es posible detectar los cambios que espera se generen en las formas, siempre en abierta oposición entre lo viejo y lo nuevo.

Esa búsqueda también equivale a crear formas específicas; todo arte nuevo –y eso es lo que pretenden hacer– las supone: *Un arte nuevo –como afirma Reverdy– requiere una sintaxis nueva; de aquí siendo positiva la aserción de Braque: el*

*pintor piensa en colores, deduzco la necesidad de una nueva colorística* (Verani, 1990: 94).

La noción de modernidad aparecía entonces ligada a la idea de lo nuevo y en el campo del arte esa aseveración dio lugar a múltiples planteamientos y discusiones, analicemos algunas de las posiciones. La novedad se ligaba a la idea de creación, de una creación que cuestionaba los temas canónicos, los enfrentaba decididamente para poder impulsar un arte nuevo: *Debemos crear. El hombre ya no imita. Invento, agrega a los hechos del mundo, nacidos en el seno de la Naturaleza, hechos nuevos nacidos en su cabeza: un poema, un cuadro, una estatua, un barco a vapor, un auto, un aeroplano (...) Debemos crear. He aquí el signo de nuestra época. El hombre de nuestros días ha roto la cáscara de las apariencias y ha sorprendido lo que había adentro* (Huidobro, 1976: 750). Lo interesante de la discusión es que el problema de lo nuevo no se limitaba a la incorporación de otras técnicas. En la revista *Amauta* (No. 3, 1923) se lee: *No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica. Eso sería recrearse en el más falaz de los espejismos actuales. Ninguna estética puede rebajar el trabajo artístico a una cuestión de técnica. La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si no, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales* (citado en Verani, 1990: 182).

La apropiación de nuevas técnicas –según lo antes escrito– no puede asumirse como el aporte de formas novedosas de arte, ¿qué pueden ser entonces la arquitectura y el arte nuevo?

En la *Revista de Avance* (No. 7, 1927: 157) Martín Casanovas dice: *¿Qué valor tiene, pues, el arte nuevo? El de su inquietud y el de traducir esa inquietud: la evidencia de una derrota, herencia fatal del ochocientos, y la existencia que a él debemos y en el él se encierra, de un esfuerzo heroico y ejemplar, para romper el cerco y abrirse a nuevos horizontes (...) Es en suma el arte de nuestros días, una fiebre sin diagnóstico. Así, el arte nuevo (...) es un arte revolucionario, destructivo,*

*que acaba a fuerza de golpes y arremetidas briosas con todo lo viejo, con los prejuicios tradicionales (...) no es, empero, ni puede serlo aún, un arte afirmativo, constructivo, eficaz.*

En el arte y en la arquitectura hay nuevas expectativas. Ellas se relacionan con el nuevo espíritu que estas concepciones implican, ya que el fin del arte es transmitir un mensaje espiritual a los jóvenes, separándolos de los postulados retrógrados y anquilosados. En la revista *Avance* (No. 10, 1927: 248) Juan Marinillo escribe: *Y el nuevo credo va interesando a todas las minorías, no como moda destinada a una vida breve, ni como nueva manera de agradar al público que paga lo que está a sus precarios alcances comprensivos, sino como concepción nueva de la vida misma en cuanto ésta es sustentáculo de toda obra de toda obra de honda y durable influencia.*

Los cambios en la concepción de la forma y su instrumentación, estuvieron vinculados a una verdadera apología de lo nuevo. A pesar de las diversidades regionales y la variedad de propuestas, los unía la necesidad de ser diferentes a los anteriores. Lo *nuevo* les permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto al pasado como posible motor transformador de la sociedad, y ubicarse en un contexto de discusión ambiguo, con algunas similitudes pero a la vez siguiendo un camino diverso al de las vanguardias europeas. El rol mesiánico de las vanguardias se reitera en textos diversos, citemos, a manera de ejemplo, la Declaración del Grupo Minorista, en la *Revista social de La Habana* (1927: 7) dice:

*El Grupo Minorista, denominación que le dio uno de sus componentes, puede llevar ese nombre por el corto número de miembros efectivos que lo integran; pero él ha sido, en todo caso, un grupo mayoritario, en el sentido de constituir el portavoz, la tribuna y el índice de la mayoría del pueblo (...)*

Esta actitud se repite, y parece que la intelectualidad ligada a los postulados vanguardias trataban de asumir un rol que en el siglo XIX los positivistas le adjudicaban al Estado. En la revista *Martín Fierro* encontramos la siguiente

afirmación: (...) *educar al público, formando lectores aptos de las obras nuevas y futuras* (Méndez, 1981: 227-254).

Hay un aspecto peculiar en el Buenos Aires de la década de los años veinte: aceptar la idea de cambio como forma de vida y asumir la modernidad como una situación cultural que se inserta en una sociedad que no se le resiste (Sarlo, 1990: 23). Ciudad y modernidad marchan de la mano pues una es el escenario de los cambios que la otra promueve. Entre los postulados de Sarmiento y de José Hernández no cabe duda que el primero triunfaba con su paradigma urbano. La ciudad moderna era el espacio propicio para los cruces culturales, para el triunfo de la diversidad en la heterogeneidad.

En las diversas publicaciones que se hicieron efectivas –*Martín Fierro, Los raros, Revista de orientación futurista, Nuevas tendencias*– la preocupación por despertar una nueva sensibilidad artística se manifestaba con insistencia. Y esa sensibilidad suponía el conocimiento de las vanguardias. Dos publicaciones sobre todo canalizaron las inquietudes de la juventud: *Martín Fierro* y *Proa*. Los martinfierristas formulan en 1924 su manifiesto y en uno de sus apartes afirman:

*Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión* (Schwartz, 2002: 143).

Decíamos que se establece una compleja relación entre el pasado y lo actual, concepto éste que no deja de estar vinculado a una proyección de porvenir. De allí el vínculo pasado-futuro. Los textos analizados ponen en evidencia que la propia noción de vanguardia es un espacio de convergencias entre el pasado y lo que vendrá.

Recordemos que en la mayoría de los países de la región, contrario a los centros urbanos europeos, la urbanización precede a la industrialización. Muchas de las aspiraciones económicas no podían ser satisfechas y faltaba un largo camino para que en la totalidad de los países primara la noción de racionalidad política y económica que exigía un estado burgués y capitalista eficiente. Surge la pregunta ¿cómo pueden aparecer las vanguardias en regiones subdesarrolladas? La búsqueda de lo nuevo fue para los artistas y arquitectos apropiarse de una idea que jugó un papel clave en la modernidad: la validez de reivindicar la autonomía de la esfera estética. En formulaciones que estaban presentes en el pensamiento de Marx y en la orientación más sociológica de Weber, se perfilaba ese concepto de autonomía. Dentro del esquema de la división del trabajo y especialización de funciones que operaba en las sociedades industrializadas, esa autonomía artística adquiriría pleno sentido. Sin embargo, desde Trotsky y su análisis del futurismo, ese concepto se relativizó. El futurismo nació en Italia e influyó en Rusia, es decir, en naciones menos desarrolladas industrialmente. De tal manera que no era condición indispensable el desarrollo económico, el ansia por lo nuevo podía darse en la periferia (Schwartz, 2002: 18).

¿Cómo sería el desarrollo de la vanguardia a nivel de América Latina?, ¿qué papel juega la vanguardia internacional?, ¿se trataba de la mera apropiación de los elementos formales novedosos que éstas aportaban? La respuesta suele ser similar, el problema de la novedad no podía quedar separado de la búsqueda de lo propio. Es más: tendría sentido incorporarlo siempre que no se perdieran de vista las peculiaridades locales y la necesidad de hacer un arte y una arquitectura que ayudara a su afirmación. Sin olvidar la preocupación por poder expresar –ya sea a través de la narrativa o poética literaria o la simbología visual– las preocupaciones socio-políticas de su generación. Había que crear una versión de vanguardia sustentada en un movimiento artístico independiente, incluso enfrentado a las políticas oficiales.

Centremos estas afirmaciones en una mirada más detenida a dos textos publicados en La Habana: “Vanguardismo” de Jorge Manach y el discurso de clausura de la Exposición 1927 pronunciado por Martín Casanovas. Manach parte de la siguiente afirmación con respecto a la vanguardia: *Ya lo de vanguardia a secas pertenece a un trivium dejado atrás.*

*El vocablo por ser tan metafórico expresivo, señala una época de proposiciones, de tanteos, de entusiasmos apostólicos y aislados. Pero ya aquella actitud petulante de innovación, aquel gesto desabrido hacia todo lo aquiescente, lo estático, lo prestigioso de tiempo, aquella furia de novedad que encarnaron Marinetti, Picasso, Max Jacob, han formado escuela. Terminó la prédica de los manifiestos (Manach, 1927).*

Para Manach resultaba normal que todo movimiento renovador, como los sistemas astrales, comiencen por una nebulosa, el problema era el rumbo y la definición que tomen luego. Se trataba de ver para dónde se orientaría lo nuevo, si se limitaría a ser una novedad de esencia o de forma.

Este autor afirma que cada época tiene, parafraseando a Ortega y Gasset, una obvia solidaridad consigo misma (Manach, 1927) y por ello debe enfrentarse a dos problemas paralelos, a dos minorías inconformes: la de aquellos que quieren volver al pasado y la de quienes buscan ir más adelante de lo establecido.

*¿Qué cosa es ser nuevo? –se pregunta Manach–¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios? Y sobre todo: ¿por qué no somos tan dignos artistas los fieles a las normas establecidas, como estos cultivadores de lo feo y lo arbitrario? ¿Por qué es malo ser como Velázquez y bueno ser como Picasso?*

*(...) Estamos atravesando (...) una crisis de respeto. Cunden vientos de revolución política, social, cultural sobre la faz del mundo, y toda revolución es, genéricamente, una acumulada falta de respeto que toma la ofensiva. Lo que*

*diferencia más externamente a “pasadistas” y “vanguardistas” es que aquéllos conservan todavía sus respetos, y éstos, no (Manach, 1927).*

Un problema para Jorge Manach era definir si los grandes maestros debían seguir dictando las normas o por el contrario –sin dejar de admirarlos– se imponían búsquedas acordes con la época. Y su respuesta era enfática: La manera vieja es lícita y justificable; pero ya no es fecunda ni vitalmente interesante. El arte debe ser en cada época un vitalizador, que traduzca sus preocupaciones sin dejar de reconocer que pensar que las revoluciones pueden ser absolutamente endógenas, sin vinculación con el pasado, cuando resulta indudable que toda revolución no es sino el clima dramático de una larga evolución.

Es necesario que el arte y la arquitectura sean capaces de plasmar con formas expresivas la impresión esencial que deja lo circundante. Para Martín Casanovas, en la *Revista de Avance* (1927: 110) la fórmula es:

*La mayor cantidad de actualidad real en la menor cantidad de lenguaje. Y no importa que este lenguaje sea descriptivo o arbitrario: lo que importa es que tenga una verdadera elocuencia propia. Una pierna monstruosa de Picasso o de Epstein logra su finalidad actualizante y emocional tan bien o mejor que una pierna fidelísima de academia.*

El concepto de vanguardia aparece en Manach ligado a lo coetáneo y todo artista revolucionario vinculará su interpretación personal del contexto que lo rodea, a los nuevos conceptos formales. Vanguardismo y vínculo con lo circundante son entonces conceptos estrechamente ligados.

En la conferencia de clausura de la exposición de Arte Nuevo, Martín Casanovas describe al impresionismo, cubismo y futurismo, como típicas respuestas de una época de crisis, que anuncian la liquidación del pasado y preceden toda la era constructiva.

Pero a veces, el goce de la conquista de la libertad creadora encerraba un error: aislarse en una torre de marfil y especular en torno a aspectos formales, plásticos, sin conexión con la realidad social.

*La nueva sensibilidad, la sensibilidad del novecientos, ha creado y crea incesantemente, nuevas formas artísticas, nuevas modalidades de expresión. ¿Qué habrá detrás de ellas? Estas formas, ¿para qué nos servirán y qué expresarán? ¿Se trata, simplemente, de un grito estéril y de un juego infecundo de la mente? Creadas las formas nuevas, con ellas por instrumento, ¿qué haremos con ese instrumental en las manos? (Avance, 1927: 66).*

El problema era para Casanovas qué hacer después con todo ese instrumental de formas. Considera que las grandes épocas de la historia del arte se han vivido cuando los artistas fueron capaces de responder al espíritu de la época y plasmarlo artísticamente, buscando aproximarse a todos los hombres, conmoverlos y no limitarse a una élite de iniciados. Lo contrario supone deshumanizar el arte, enfrascándose en problemas de orden exclusivamente intra-artísticos.

*El fin del arte y su misión es transmitir un mensaje espiritual, de profunda y humanísima emoción: cuanto más comprensivo y universal sea este mensaje, y más amplio y dotado su potencial emotivo, mayor será su eficacia y su valor.*

*Por esto es que el artista no puede vivir extraño a su época y a la sociedad, a los problemas e inquietudes de su época, y menos puede hacerlo en nuestra hora de militancia activa, apasionada, de profunda y laboriosa gestión, en que se debate la humanidad (Avance, 1927: 113).*

Valora el papel que América jugará en tal dirección, pues consideraba que Europa vivía un proceso de decadencia, preocupada por la novedad y la exaltación personal. Latinoamérica en cambio, se abría a las nuevas vertientes pero con el anhelo de estrechar lazos entre el nuevo lenguaje y el contexto. Los textos

propuestos en escenarios tan diversos mostraban que sus protagonistas proclamaban la necesidad de hacer efectiva una verdadera transformación artística, pero sin contar todavía con un programa estético demasiado específico. Un rasgo común era la actitud de acabar con la influencia de la academia y el interés por aproximarse a las vanguardias históricas.

En Brasil, la revista *Klaxon* fue una de las primeras revista modernista, fue lanzada en Sao Paulo el mismo año de la Semana del Arte Moderno de 1922. Imbuidos de un *alma colectiva*, como sostenían sus colaboradores, resultó de las más audaces y renovadoras, tanto en su diseño como en su contenido. En su manifiesto inaugural afirmaban:

*Klaxon sabe que la vida existe. Y aconsejado por Pascal, mira el presente. Klaxon no se preocupará por ser nuevo, sino por ser actual. Esa es la gran ley de la novedad.*

*Klaxon sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo que no impide que, por la integridad de la patria, Klaxon muera y sus miembros brasileños mueran.*

*Klaxon sabe que la naturaleza existe. Pero sabe que el impulso lírico, productor de la obra de arte, es una lente transformadora y también deformadora de la naturaleza (...)*

*Klaxon no es futurista.*

*Klaxon es klaxista (...)*

*Klaxon tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo. Mas cada ingeniero utilizará los materiales que le convengan (Schwartz, 2002: 236-237).*

A pesar de sus declaraciones futuristas, les seduce más la idea de procurar cambios sociales, de la transformación que suponía ese movimiento, que la práctica literaria o artística que el mismo orientaba. No olvidemos que uno de sus postulados era sacar de la modorra a la adormecida cultura brasileña, promoviendo la libertad como regla. No hay una forma válida, todas lo son siempre y cuando se enfrenten a lo preexistente, y ayuden a crear una conciencia creadora nacional. Aquí también lo nuevo debería fundirse con la toma de conciencia de la realidad nacional. Tanto en “Pau Brasil” como en el manifiesto “Antropofagia”, Oswald de Andrade insiste, como ya lo vimos, en la necesidad de conocer y asimilar las cualidades del intelectual extranjero para poder fundirlas con la propuesta de los elementos nacionales.

Un aspecto por desarrollar es la compleja relación entre vanguardia y situación política, a manera de ejemplo citemos el caso peruano. La radicalidad política que asumen los intelectuales de Perú para analizar su situación cultural, le da a su planteamiento teórico un hondo contenido político. De allí que el pensamiento de Mariátegui esté recorrido por una idea central: contribuir en la creación del socialismo peruano, al subordinar el arte a fenómenos culturales más generales. Esta preocupación se manifiesta en textos como los aparecidos en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Mariátegui, 1970), o en las páginas de la revista *Amauta*. Desde la presentación de esta publicación, explicita que su objetivo será:

*(...) plantear, esclarecer y conocer los problemas peruanos desde un punto de vista doctrinario y científico. Pero consideremos siempre al Perú dentro del panorama del mundo. Estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación –políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro* (Mariátegui, 1970).

Proclama insistentemente la importancia de valorar el disparate puro como forma de propiciar el desorden creativo, desorden que ayudará a quebrar los modelos anteriores. Hay la búsqueda de un nuevo camino, de un nuevo absoluto: el

socialismo. Mariátegui asume una fuerte defensa del surrealismo en tanto lo ve como promotor de la correspondencia que debe existir entre revolución social y revolución estética.

Para Mariátegui el aparente desorden de este movimiento genera ruptura y por lo tanto abre el camino para formas nuevas, sin interesarse demasiado en los aspectos estrictamente formales y mucho más compenetrado con la posibilidad de incidir en la toma de una nueva posición social. Importa menos el problema artístico de la forma que el compromiso político. Y así lo manifiesta en su texto sobre "El balance del suprarrealismo", publicado en 1930. Después de criticar al futurismo por su preocupación esencial más en el sentido de espectáculo que en su contenido, concluye que el suprarrealismo es un movimiento, una experiencia y no una simple creación artística:

*Ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa Occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo. Los otros movimientos se han limitado a la afirmación de algunos postulados estéticos, a la experimentación de algunos principios artísticos.*

*... Los suprarrealistas no ejercen su derecho al disparate, al subjetivismo absoluto, sino en el arte; en todo lo demás se comportan cuerdamente y ésta es otra de las cosas que los diferencian de los precedentes, escandalosas variedades, revolucionarias o románticas (...)*

*(...) Pero nada rehúsan tanto los suprarrealistas como confinarse a la pura revolución artística. Autonomía del arte sí, pero no clausura del arte. Nada les es más extraño que la fórmula del arte por el arte (Verani, 1990: 185).*

Mucho más que las aportaciones formales que pudieran hacer, lo que pesa en la apreciación de Mariátegui es su papel doctrinario. Es decir, que su valoración del surrealismo va más allá de su significado artístico y lo asume como una

experiencia de tal trascendencia espiritual que permitirá modificar el orden establecido y liberar al hombre.

Lo expuesto aquí permite afirmar la tesis básica sobre el momento particular, el umbral, el preámbulo latinoamericano al contexto formal de la modernidad. Los pabellones expuestos y los edificios destacados hacen coro en sus significados con las polémicas expuestas desde los textos programáticos. La construcción porta los mensajes que las palabras describen en los manifiestos. Al final, no se puede considerar a América Latina únicamente como un apéndice casual de lo que acontece en Europa, esa mirada eurocéntrica implicaría que lo que se hizo en América Latina no fueron más que copias imperfectas de un modelo insuperable. El análisis de los textos y las obras desmiente la afirmación de que se trataron de simples imitaciones con pretensiones de emular al modelo *auténtico*.

#### ***b. ENTRE EL POSITIVISMO Y LOS CONCEPTOS DE VANGUARDIA***

El concepto de *ideología* lo entendemos aquí como una estructura de pensamiento que configura una cultura, que se adquiere inconscientemente y que en la experiencia cotidiana condiciona la realización de acciones y proyectos<sup>106</sup>. La ideología está relacionada con el inconsciente colectivo, es propia de un grupo cultural, no es individual<sup>107</sup>. Lo ideológico es una *dimensión* inherente a todo discurso que ha sido socialmente producido. En ese sentido la ideología es un cuerpo discursivo reconocible empíricamente y caracterizable como expresión de un *sistema de ideas, creencias, concepciones del mundo*, que pueden ser de carácter político, económico, filosófico, religioso, etc.

En el período que analiza esta investigación las ideologías conforman densas atmósferas intelectuales de las cuales respiran los autores de las obras de arte y arquitectura continentales. Son atmósferas compuestas por diversos elementos argumentales, de variado origen y procedencia, con discursos de profundidad y densidad intelectual diferenciada.

El autor argentino José Luis Romero, en su escrito *Situaciones e ideologías en América Latina* (2001) advierte la dificultad de trazar un panorama, completo y objetivo, de las ideologías latinoamericanas en el siglo XX. El problema, según Romero, radica en su composición difusa que dificulta análisis y exposiciones sistemáticas.

Los modelos de análisis de corrientes ideológicas en países de desarrollo autónomo, como los países centro europeos, no pueden ser aplicados en el caso latinoamericano<sup>108</sup>. En palabras de Romero: *Latinoamérica, como tantas otras regiones que han sido áreas coloniales y especialmente las que han sido y siguen siendo áreas dependientes durante la época industrial, tienen un desarrollo ideológico que no puede entenderse sino a partir de los fenómenos de aculturación que se han operado en ella* (Romero, 2001: 38). La recepción ideológica, en el caso de América Latina, se ha producido a través de estrechos grupos urbanos ilustrados, desligados del conjunto social. Los sistemas de ideas –constituidos en situaciones foráneas, lejanas y diversas– no alcanzan en nuestro continente más que niveles básicos y esquemáticos. Lo incompleto de la transmisión intelectual induce la complementación de las ideologías básicas con argumentos locales, de tipo afectivo, elaborados sobre consideraciones telúricas. De esa manera, es posible afirmar que en América Latina, sobre esquemas generales de ideologías influyentes, se han desarrollado múltiples *corrientes de opinión* complementarias, confusas e inconexas. Más que ideas son creencias o actitudes espontáneas –de fácil arraigo– frente a las experiencias cotidianas de la realidad social y cultural.

Esa mixtura de ideologías esquemáticas –básicas– y corrientes de opinión, ocasiona, como resultado, la dificultad de sistematizar propuestas ideológicas continentales. La condición descrita es evidente en la manera de involucrar las ideologías en los textos de los manifiestos del arte y la arquitectura durante las primeras décadas del siglo XX.

En el manifiesto argentino titulado “Tengamos nuestro arte”, Alberto Candiotti, en 1923, escribió:

*Petrorutti es un convencido de que el futurismo europeo no conviene en Latinoamérica, pero no lo han de entender así los demás, que por no ser americanos no pueden conocernos a fondo. Hago esta advertencia deseando que nuestra juventud, en su afán de originalidad, no cometa el error de imitar lo que no comprende, porque no puede ni debe comprender, por ser contrario a la idealidad que debe perseguir. Es necesario que la juventud advierta que nuestra raza y nuestro continente deben tener una idealidad artística diferente a la europea, y que ya es hora que abandone su inconsciente manía imitativa y se inspire en su propia tierra (...) (Cippolini, 2003: 113).*

Francisco Miró Quesada, el intelectual peruano, plantea la forma como América Latina ha retornado a formas nativas de cultura, y enfatiza formas locales de entender la cultura, sin por ello olvidar su *inautenticidad cultural* debido al origen importado de su cultura. Según Miró Quesada:

*Al mismo tiempo que acrecienta su autoconocimiento, Latinoamérica va tratando de pasar de una cultura excéntrica, cuyo eje encuéntrase inclinado hacia Europa, hacia una cultura concéntrica, centrada en sí misma (...) En todas sus manifestaciones culturales Latinoamérica sigue esta desviación que va de la periferia al centro. Y durante todo el proceso, vemos presentarse el mismo fenómeno: Una cierta inautenticidad inicial en la asimilación y manejo de la subordinación occidental, seguido de un esfuerzo por sobrepasarla en una inautenticidad progresivamente más creativa (Miró Quesada, 1962: 133).*

Al hablar de los manifiestos literarios el brasileño Jorge Schwartz enfatiza el proceso de la presencia ideológica europea suplementada en su formulación con propuestas latinoamericanas, cuando dice: *Lo que interesa al historiador es verificar si hay, y cuándo hay, un potencial de pasaje inmanente a la tensión entre los polos (...) Llegó el momento, en que estimulado por el conocimiento del otro, el artista latinoamericano se miró a sí mismo y encontró un rostro humano, por lo tanto universal, en sus cantos y mitos, en las pasiones de la cotidianidad y en las figuras de la memoria (...) La investigación operada en la médula de la propia cultura alcanzó*

*niveles distintos de originalidad en relación con las literaturas europeas contemporáneas. La notable diversidad de las formaciones sociales latinoamericanas y de sus ritmos de desarrollo explica esas diferencias, así como los resultados artísticos e ideológicos obtenidos por la literatura de posvanguardia* (Schwartz, 2002: 19-20).

Las propuestas de Romero, Miró Quesada y Schwartz son coincidentes en la afirmación de que la proyección desde el ámbito europeo, la recepción por grupos intelectuales reducidos y la permanente acción local de complementar con prácticas tradicionales y experiencias asimiladas de las realidades culturales y sociales locales, dificultan la labor de definir y presentar los argumentos conceptuales que definen las ideologías nacionales en América Latina.

No obstante, ante la necesidad de enmarcar los procesos intelectuales continentales, autores como Miró Quesada licencian bajo las nominaciones de *El enciclopedismo*, *El positivismo*, *El socialismo* y *Los últimos años*. En el caso específico de nuestra investigación, el periodo analizado corresponde con la gravitación continental del planteamiento del positivismo y su posterior crisis.

No resulta sencillo el intento de desentrañar los planteamientos ideológicos que se dieron entre los intelectuales del período. Por ejemplo, con insistencia se habla de una actitud *antipositivista*. Una primera inquietud al hablar de antipositivismo es ¿qué positivismo conocían? Entre los escritores del periodo hay un uso laxo de la palabra y parecería que en sentido estricto el positivismo solo se conoció en algunos medios universitarios. ¿Qué entendían como positivismo entonces los intelectuales latinoamericanos?

Un aspecto relevante, según Ivonne Pini, fue el interés por el estudio de la naturaleza, de allí el desarrollo dado a disciplinas como la medicina y la biología. Por otra parte, esa concepción un tanto mecanicista los llevó a concebir la sociedad como una especie de naturaleza, que debería ser estudiada por leyes científicas (Pini, 2000: 230-235).

¿Qué aspectos aparecen abordados con insistencia por escritores cercanos a la corriente positivista a finales del siglo XIX y comienzos del XX? Es posible señalar varias cuestiones que se reiteran en los textos de la época (Zea, 1980: 9).

Frente al problema de la diversidad de razas, del mestizaje, figuras como los argentinos Alberdi y Sarmiento sostendrán la necesidad de *recolonizarse*, en el sentido de impedir que el vacío de poder, ante la debilidad de las instituciones americanas, sea usado por otras naciones para volver a tener incidencia en estos territorios. Se habla de la falta de instituciones firmes, de educación, de la inexistencia de un pasado propio. Estos planteamientos no son privativos de las dos figuras citadas, aparecen como preocupación generalizada que va acompañada por una admiración hacia lo anglosajón, en algunos de los casos se habla de la necesidad de deslatinizar nuestra civilización. Por diversos caminos paralelos y siguiendo esa meta común, los intelectuales latinoamericanos cercanos a la prédica positivista, intentarán aproximarse a los pueblos sajones, propuesta fuertemente criticada, por ejemplo, por Rodó quien cuestiona en su libro *Ariel* una posible *sajonización* de Latinoamérica. El positivismo se convierte para los defensores del acercamiento al modelo sajón en la herramienta filosófica usada por quienes han generado modelos válidos. En contrapartida se formulan duras críticas a la ingobernabilidad resultante de los procesos de independencia.

Una pregunta reiterada era ¿cómo resolver el arduo problema que se le planteaba a las sociedades formadas bajo la colonización española? Varios autores (José María Luis Mora, mexicano; Faustino Sarmiento, argentino) insisten en la necesidad de propiciar revoluciones mentales que se extiendan al conjunto de la sociedad impulsando los cambios incluso, a nivel de las masas populares. Ese cambio de mentalidad será lo que permita pasar de *la barbarie a la civilización* al decir de Sarmiento. La transformación facilitará incorporar los modelos europeos y norteamericanos. Por eso estas afirmaciones se acompañan de la prédica de una política abierta a la inversión extranjera que sostiene que se deben dejar de lado las políticas proteccionistas y privilegiar, rodear de inmunidad, a los inversores. La

filosofía que debe impulsarse es aquella que, derivada del positivismo, permita un pragmatismo como el norteamericano. Una filosofía que ayude a la resolución de los problemas, una filosofía de lo concreto, que transforme la realidad latinoamericana. Solamente a partir de ella se podrá pensar en el progreso y la civilización. Con esa herramienta iban a construir una historia que recién podrían llamar propia; sería el positivismo la tabla de salvación que les facilitaría salir de los grandes problemas derivados del proceso de independencia.

Otro elemento tomado de la misma interpretación de la ideología positivista, era la necesidad de la integración, de ella podría derivarse la ansiada libertad para el progreso. El mexicano Justo Sierra dirá: (...) *en todo cuerpo, en todo organismo, a medida que se unifica o se integra más, sus partes más se diferencian, más se especializan, y en ese doble movimiento consiste el perfeccionamiento del organismo, lo que en las sociedades se llama progreso*. La integración así vista no podía pasar por la anarquía sino por el orden. La libertad para el progreso es una libertad conducida, ordenada, que necesariamente debe ser dirigida, era la búsqueda de un nuevo orden que pusiera fin al viejo orden colonial. Los mexicanos llegaron a proponer una *tiranía honrada*. Se concluía en la necesidad, aplicando a Herbert Spencer, de pasar de la era militar a la era industrial, pues conservar la paz y el orden por un tiempo, llevaría indiscutiblemente a un cambio positivo.

No solo la historia, sino la sociedad y la cultura de América Latina serán miradas a la luz de diversas interpretaciones del positivismo. Hay una construcción local del positivismo, al punto que los brasileros llegarán a hablar de los desvíos de los positivistas europeos en relación con la herencia de Auguste Comte. El *mestizaje* ideológico que se propone permite que Spencer y Marx sean mezclados, dando origen a particulares formas de socialismo criollo. Muchos europeos quedaban sorprendidos frente a esos cruces e interpretaciones de lo que consideraban malas copias del original. No reconocían la originalidad y creatividad de los latinoamericanos para apropiarse y ajustar las doctrinas a sus necesidades.

Un último aspecto por señalar es el concepto de orden. Este orden debe ser distinto al establecido por los movimientos de independencia, debe ser un orden para la libertad. Ideológicamente se consideran liberales pero realistas, la libertad nunca puede confundirse con anarquía. Los liberales pusieron fin a la colonia, pero ahora debía pasarse a la acción constructiva. Leopoldo Zea habla de que se pensaba sustituir el despotismo ilustrado en el que pensaron los libertadores por un despotismo positivista. En México, Gabino Barrera entendía la libertad de la siguiente manera: *Representase comúnmente la libertad como la facultad de hacer y querer cualquier cosa sin sujeción a la ley o fuerza alguna que la dirija, pero la libertad auténtica es la que libremente sigue el orden que le es propio. El hombre está limitado por la sociedad que le da sus leyes, y su libertad consiste en actuar de acuerdo con ella.* Para garantizar ese orden se justificaba el despotismo positivista. Baste, a título de ejemplo, recordar el caso de Porfirio Díaz y el grupo de *los sabios* en México.

El fracaso de los proyectos ideológicos que pretendían tomar a EE.UU. como modelo, de tal suerte que al decir de Zea: *se convirtiera a los latinoamericanos en los yankis del sur* (*Cuadernos de cultura latinoamericana*, No. 89: 11) abrió espacio a propuestas como la ya señalada de Rodó quien en su *Ariel* rechazaba la *nordomanía*. Su oposición a lo sajón se vio como un énfasis en la manera latina de comportamiento, lo que posibilitó la búsqueda de otras formas para mirar los objetos de estudio. Además, algunos intelectuales latinoamericanos no aceptaban la actitud acrítica manifestada por parte del positivismo latinoamericano, que había permitido derivaciones políticas que llegaban hasta la dictadura (Porfirio Díaz en México, Guzmán Blanco en Venezuela). El rechazo al modelo político llevaba implícita la oposición a la ideología que lo sustentaba. Lo que no se puede perder de vista es que el propio Rodó se formó dentro de una mentalidad esencialmente positivista que lo alejó de sus principios metafísicos y religiosos. Al valorarlo, en los años veinte, Zum Felde sostenía: *En cuanto al idealismo de Rodó, es demasiado evidente el substrato de positivismo que contiene, debajo de su elevación ética; la ética de Rodó es también, en el fondo, una estética, como la de*

*Renán su amado maestro predilecto, apóstol laico del ideal científico, vuelto hacia la elegancia griega y el aristocraticismo intelectual, para huir, también, por la puerta de escape del helenismo, al positivismo demasiado prosaico de su tiempo* (Zum Felde, 1945: 278).

Con el paso de las primeras décadas del siglo XX el número de *arielistas* aumentó. Las interpretaciones, si bien partían de Rodó, tomaban diversos rumbos explicativos. La reacción contra el materialismo positivista que asumió, por ejemplo, José Vasconcelos en México, que buscaba reconstruir el espíritu nacional en dirección del pensamiento moderno, no dejaba de tener influencia de *Ariel*. Se hablaba de un pensamiento hispanoamericano que comprendiera las esferas políticas y sociales.

En el Ateneo mexicano, que contaba con miembros destacados como José Vasconcelos, Antonio Caso y Alfonso Reyes, las discusiones acerca de los clásicos griegos y los poetas latinos, iban paralelas a las lecturas de Kant, James, Croce, Nietzsche, Schopenhauer y Bergson. Para Vasconcelos allí estaban los gérmenes de la época moderna.

Resulta interesante pensar en la diversidad de orientaciones ideológicas que se movían entre los protagonistas de los cambios culturales y educativos producidos en México. Mientras que Vasconcelos discurría entre un vago socialismo cristiano que buscaba una transformación moral de la sociedad, sin dejar de tener serias reservas, y hasta rechazo al marxismo, los muralistas se vinculaban a las filas del partido comunista y proclamaban la revolución socialista<sup>109</sup>.

No era casual el interés que paralelamente sentía la intelectualidad latinoamericana por Bergson, rescatando de su pensamiento esencialmente la idea de la intuición, valor negado por los positivistas. Hay algunas menciones iniciales al filósofo español Ortega y Gasset sin que se precise –salvo contadas excepciones– que estaban utilizando sus reflexiones. No olvidemos que era

frecuente en los escritos del período la apropiación de ideas, sin preocuparse por ser demasiado rigurosos en señalar su procedencia.

La influencia de figuras centrales en procesos de independencia tardía como la de José Martí en Cuba fue notoria, sobre todo en el rechazo al colonialismo y en la promoción de formas nuevas de ver la realidad. Se lo leía como un anticipador de las actitudes y preocupaciones intelectuales de los años veinte. El peso de una orientación revolucionaria que permitiera salir de la peculiar situación política en que la pseudo independencia dejara a Cuba, explica, en parte, el interés por las corrientes socialistas, reconocibles en textos como el “Manifiesto Minorista” y en las citas frecuentes de escritos del peruano Mariátegui. Desde sus planteamientos iniciales sostuvieron su repudio a toda obra de arte que estuviera desvinculada del problema público. La relación entre proceso artístico y arquitectónico, cambio político y de concepción espiritual, resultaba insoslayable.

El uruguayo Zum Felde reivindicaba las ideas de figuras como Bergson, Spengler y Freud como bases teóricas necesarias para oponerse al racionalismo tradicional. Asevera al referirse a la generación de comienzos de siglo: *Es al comenzar el siglo que encontramos ya a Herbert Spencer erigido en el nuevo Aristóteles del dogma universitario, a la metafísica relegada como una antigualla, a Dios puesto en la categoría de fósil medieval, y el alma admitida como una bella metáfora. En el año 96 ya se adoptó la enseñanza de la psicología del texto “experimental” de Vaz Ferreira, que acababa de hacer su entrada triunfal en la cátedra. Durante veinte años el evolucionismo determinista seguía siendo la doctrina semi-oficial de la Universidad en todos sus cursos* (Zum Felde, 1945: 277).

Si pensamos en espacios donde el desarrollo de la discusión acerca de la modernidad aparece desfasado en su temporalidad respecto a otros países de la región, como es el caso de Colombia, se evidencia el peso de un humanismo amarrado más a la noción de erudición que al conocimiento científico. La incidencia de la neoescolástica y el discreto conocimiento positivista, dejaba un balance distinto en el plano de la discusión ideológica. El tardío desarrollo social,

económico y científico, unido a la identificación que se hacía en algunos sectores entre crisis interna y expansión del laicismo o del materialismo, llevaron a que las discusiones que se estaban dando en otros países de la región, se trasladaran hacia los años treinta.

Si asumimos que los manifiestos intentaron expresar las inquietudes de un grupo social determinado, no podemos desconocer el contenido ideológico que los mismos tienen, de allí que sea difícil intentar reunir los textos en un conjunto homogéneo. Buscar, a partir de una mirada sincrónica, homogenizar procesos, generaría una simplificación que corre el riesgo de banalizarlos. Lo que se encuentra a cada paso son posiciones contrastadas y esta situación no es solo reconocible cuando se pasa de un grupo a otro. La dualidad cosmopolitismo-americanismo generaba en tiempos y espacios compartidos, posturas que oscilaban entre la apropiación de los códigos universalizables de lo moderno con la empeñosa búsqueda de la esquiua identidad y no se veía como una contradicción que la búsqueda de nuevos valores estéticos fuese de la mano con preocupaciones nacionalistas. Pretender establecer una estructura uniforme que abarque al conjunto de los movimientos vanguardistas, generaría una lectura rígida que impide el reconocimiento de la diversidad. La manera como cada grupo asume su postura, no puede desligarse de las particularidades locales en las que esos discursos se generan.

Aunque el carácter dependiente, la condición colonial, es lo común en la compleja historia de los países latinoamericanos, la manera de abordar nociones como modernidad, vanguardia, nacionalismo, tienen particularidades ligadas a los soportes ideológicos en los que se apoyan. Las contradicciones operan dialécticamente, y existe, al tiempo, el interés por incorporar los aportes del otro —en este caso la vanguardia europea— al intangible *carácter* nacional. Recordemos las palabras con que se presenta la revista *Avance: Modestos como somos llevamos, eso sí, nuestra pequeña antena, lista para cuantos mensajes de otras*

*tierras y de otros mares podamos interceptar en nuestra ruta. Los desciframos, y hasta puede que seamos alguna vez osados de contestarles* (Schwartz, 2002: 341).

La pregunta que aquí nos formularnos es, en ese transplante de corrientes estéticas europeas ¿qué se tomó? ¿Cómo fue su lectura? Pues es allí donde lograremos ubicar la particularidad de las vanguardias latinoamericanas.

Pese a la diversidad, un rasgo ideológico común a estos movimientos fue la incorporación de la noción de libertad estética que reivindica la capacidad de pensar y hacer sin ataduras; en ese escenario había mucho por construir. No se trataba solamente de romper con unos modelos académicos que se consideraban un lastre del pasado, había que buscar una nueva forma de representar que se apoyara en su propia historia, romper con un pasado artístico obsoleto no significaba romper con el pasado. Era en el redescubrimiento de su propia historia donde, además de dar cuenta de las variables estéticas que aprendían de las vanguardias europeas, debían construir la idea de lo propio. No se trataba de mirar solo hacia fuera y sorprenderse con las vanguardias, era el momento de mirarse a sí mismos, a su historia, a su entorno y desde allí proponer su reflexión.

Se generaba lo que Alfredo Bosi llama *vanguardia enraizada*: (...) *un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, las formas y principalmente el ethos que impone el trabajo de la invención* (Schwartz, 2002: 27).

Reconoce el autor el riesgo de que el término *enraizado* pueda parecer una postura naturalista y por eso aclara el sentido en el que lo utiliza: *Tomo la palabra en la acepción amplia de contexto cultural y existencial: una esfera que abarca tanto las percepciones de lo cotidiano más prosaico –la apretada red de la necesidad– como su reverso, las figuras polisémicas de lo imaginario. Estas últimas viven la ambivalencia de las formaciones simbólicas, pues, aunque hijas del deseo, aspiran al estatuto de “cosa mental” y “fantasía exacta”, para recordar las definiciones que del arte dio Leonardo* (Schwartz, 2002: 28).

Si bien Bosi utiliza la denominación en referencia al campo literario, es posible hacerla extensiva al medio artístico y arquitectónico si se asume que ese enraizamiento de la vanguardia no implica adoptar formas únicas de resolverlo. El referente puede venir del reconocimiento de la presencia indígena o africana, del paisaje, del intento por rescatar la memoria individual tan ligada a la colectiva.

Recordemos algunos ejemplos donde se acude en esa búsqueda de referentes. El argentino Pedro Figari, al exaltar la figura del gaucho como base de lo que llama *tradiciones criollas*, dirá: *Así es que, fuera de lo precolombino, miramos al gaucho como la esencia de nuestras tradiciones criollas, como la valla autóctona opuesta a la conquista ideológica que subsiguió a la era de las emancipaciones políticas. Las urbes se han hibridizado: hay parises, madrides, romas, vienas y hasta berlines por estas comarcas, en tanto que la ciudad americana, de pura cepa, y aún de media cepa, está por verse; y hasta parece ser de realización utópica* (Revista Progreso, No. 10: 1919).

David Alfaro Siqueiros, por su parte, al escribir en Barcelona “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” sostenía: *Aproximémonos, de nuestra parte, a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas); nuestra proximidad de clima con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, donde existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos su energía sintética*<sup>110</sup>.

### **c. MODERNIDAD, TÉRMINO FLEXIBLE**

Hablar de modernidad en América Latina supone acercarse a conceptos como crisis de la tradición, apertura hacia lo nuevo, espacio de ruptura; pero intentar un cruce mimético entre el proceso de modernidad ligado a las vanguardias artísticas del siglo XX europeo y la realidad latinoamericana, no es una solución adecuada.

Tradicionalmente el análisis histórico dejaba las manifestaciones artísticas de la región, en sus más diversas expresiones, relegadas a una periferia moderna que se limitaba a importar los modelos europeos. Sin embargo, el solo hecho de su apropiación en un espacio diferente, hace problemática la noción de influencia.

La modernidad es en sí misma un término flexible, a la que le podemos atribuir diversos significados y en el caso particular de América Latina pretender funcionar con cronologías y teorías prestadas, sin interrogarlas, impide entender la peculiaridad y complejidad del proceso. Por ejemplo, Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1991), utiliza un criterio abierto y amplio de la modernidad que le permite establecer un hilo conductor que va de Baudelaire, en París de mediados del XIX, a la Nueva York del siglo XX, en una mirada totalizadora a la cultura creada por la modernidad. En cambio, la pregunta ¿cómo opera la cultura moderna en los diversos países de América Latina? lleva a respuestas variadas según el escenario en que nos ubiquemos. La mezcla entre el deseo de afirmar lo local, lo nacional, con los nuevos lenguajes que empezaban a conocer, supone la existencia de modernidades particulares, ligadas ya sea a la existencia o no de tradiciones arraigadas y al mayor o menor peso de lo que viene de afuera.

Mientras que en Europa el proceso de la modernidad se caracteriza por asumir una posición de considerable independencia del pasado, en América Latina la ruptura con la tradición supone volver a pensarla y concebir la modernidad como un espacio donde *lo nuevo* pone en tela de juicio las prácticas culturales establecidas, al proponer una especie de *refundación* del pasado. El cuestionamiento a lo tradicional no se daba solo en el plano formal, sino por considerarse la continuidad de un sistema al que se oponían. De allí que las críticas fueran más allá de lo puramente estético, incorporando duros cuestionamientos al esquema político y social en que se sustentaban.

Las articulaciones que se generan impiden, entonces, los intentos de explicaciones homogenizadoras. El cambio, no solo artístico sino en el espacio urbano, en la noción de progreso, en el desarrollo de la máquina, de los procesos tecnológicos,

supone moverse en un terreno en el que el relativismo cultural tiene un papel dominante, y cualquier intento de simplificar el proceso choca con una compleja diversidad. La modernidad es entendida entonces como la síntesis de diversos componentes que incluyen múltiples formas de pensamiento, problema denso y complejo, a partir del cual pueden ser reconocidas diversas facetas: modernidad otra, modernidad apropiada, modernidad restringida, modernidad ilustrada, modernidad periférica, etc. No se trata solo de un problema exterior, formal; es necesario renovar, crear, generar nuevos contenidos. Sus protagonistas fueron personajes instruidos, ligados al papel mesiánico que la intelectualidad debía asumir para hacer posible el cambio. El artista y el arquitecto se enfrentaban a una doble misión, por una parte, jugar sus roles de profetas, de críticos, comprometidos con su actividad; por otra, buscaban acabar con las antiguas jerarquías mediante el impulso de la relación arte-vida; una modernidad que plantea, como otra preocupación central, propender por la construcción de una nueva sensibilidad.

En la revista *Nueva sociedad* (No. 166, 2000) Renato Ortiz hace un acercamiento acertado a la compleja idea de modernidad cuando afirma: *Mi propuesta es considerar la modernidad como un discurso, un "lenguaje" a través del cual los latinoamericanos toman conciencia de los cambios que se producen en sus países. En este sentido, la modernidad no es sólo un tipo de organización social, es también una "narrativa", una concepción del mundo que se articula con la presencia real o idealizada de elementos diversos: urbanización, tecnología, ciencia, industrialización, etcétera. (...) la "idea" de modernidad se irá transformando a lo largo de la historia, a cada momento, en función de acontecimientos políticos, económicos y sociales, irá tomando diferentes formas.*

La ciudad se convirtió así en el escenario central que admite un cruce constante entre lo público y lo privado, que abre sus calles a la variedad, donde coexisten propuestas provenientes de los diversos sectores sociales, espacio dinámico en el que los límites jerárquicos se desdibujan. Son diversos los artistas que proponen

visiones de ciudades ligadas a cierta dimensión de lo utópico. Un ejemplo que se puede citar es la obra del artista argentino Xul Solar que desde sus tempranos trabajos de 1917 se orientó a proponer nuevos criterios arquitectónicos y urbanísticos en los que se busca la fusión del arte y la vida<sup>111</sup>. La utopía urbano-arquitectónica encontraba en la ciudad moderna un escenario propicio para imaginar un nuevo espacio habitable.

La aproximación al concepto de modernidad que se esboza en los manifiestos incluye, en la mayoría de los casos, los temas de ruptura y vanguardia. Son palabras de uso común: nuevo, actual, combativo, joven, antiacadémico. No debe ser solo nuevo sino actual, estar relacionado con un nuevo arte pero también con la revolución social, es, salvo el caso particular del arte mexicano, una modernidad planteada al margen del arte oficial, enfrentada con él. Si para algunos la modernidad debía aguzar su rol político y pedagógico, para otros plantea la necesidad de separar arte y política para tener libertad, para construir a partir de un arte puro, autónomo, que da la espalda a cualquier pretensión política.

Esa *furia de novedad* a la que con frecuencia aluden los textos de la época, comienza a reconsiderar muchos de los valores del proceso creativo al cuestionar la academia y buscar otros caminos posibles para la realización de la obra. Este sentimiento llegó impregnado de un fuerte sentido de autoafirmación y se comenzó a pensar en las diferencias culturales internas mediante la visualización y el reconocimiento del valor de lo popular, lo cotidiano, el lugar, todos ellos materiales posibles para repensar los lenguajes artísticos y arquitectónicos.

La modernidad supone una compleja relación de nuevas ideas que ponen en tela de juicio la tradición y promueven otra relación con la realidad. El deseo de novedad complementa, amplía y confirma lo ya existente. Asimilar lo moderno a lo nuevo implicaría reconocer que la novedad está en las pautas que la vanguardia europea proclama y esto no es sostenible para América Latina dado como opera aquí el peso de la tradición.

Mariátegui, en sus escritos de la década de los años veinte, advertía el peligro de la novedad por la novedad al sostener: *Conviene apresurar la liquidación de un equívoco que desorienta a algunos artistas jóvenes. Hace falta establecer (...) que no todo el arte nuevo es revolucionario, ni tampoco verdaderamente nuevo. En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, la de la revolución y la de la decadencia. (...) No podemos aceptar como nuevo un arte que no nos trae sino una nueva técnica, (...) La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también.*

Es necesario reiterar la pregunta ¿era posible el desarrollo de la modernidad en países dependientes? Además de la pregunta de la posibilidad o no de las vanguardias en países periféricos, hay otra interrogante por dilucidar. Si, como ya afirmamos, la réplica del análisis realizado para la modernidad europea no es válida para la realidad latinoamericana, cabe la pregunta ¿qué sucede con el concepto de vanguardia? Las vanguardias artísticas en América Latina, de los años veinte y treinta, se caracterizan por la superposición de diversas etapas y la coexistencia sincrónica de modelos culturales, al punto que el romanticismo puede actuar en paralelo con la incorporación de las ideas de las vanguardias europeas.

Pretender hacer una teoría única sobre la vanguardia en América Latina choca con el inconveniente de que, por su propia naturaleza, por la manera como se configuró, no admite generalizaciones. La complejidad de su entramado implica abrirse a una densidad mayor que cruzar la noción de vanguardia europea con la de América Latina. Intentar esos procesos comparativos, significó, en muchos análisis, hablar del destiempo de las vanguardias latinoamericanas en relación con las europeas perdiendo de vista de que, más allá de las temporalidades, lo que debe considerarse es la diversidad de maduraciones que se dieron en los espacios artísticos locales. En otros términos, las experiencias de las vanguardias latinoamericanas no pueden verse al margen de la situación específica en que se producen, precisamente la revisión de sus manifiestos será lo que nos permita

intentar dilucidar cuál era la voluntad de esas vanguardias, ya que en esos textos programáticos estaban delineados los objetivos a cumplir. Para el historiador, entonces, es difícil pretender hacer una exposición que sintetice estos movimientos, ya que buscar líneas comunes significa encontrarse con juicios contradictorios. Pretender una lectura estática del movimiento significaría aceptar que existió un sistema coherente, uniforme que agrupaba al conjunto de estas vanguardias, pero la simple lectura de los manifiestos pone en evidencia la coexistencia, incluso dentro de una misma publicación, de modelos cosmopolitas, con la exigencia de la búsqueda de identidad. Alfredo Bosi hace una afirmación acertada cuando sostiene: *Pero una visión que persiga modos y ritmos diferentes no deberá, a su vez, disfrazar la imagen de otra unidad, sufrida y obligatoriamente contradictoria: la unidad del amplio proceso social en que se gestaron nuestras vanguardias. La diferencia entre el movimiento a y el movimiento b, sólo son plenamente inteligibles cuando se logra aclarar por dentro el sentido de la condición colonial, ese tiempo histórico de larga duración en el cual conviven y se conflictúan, por fuerza estructural, el prestigio de los modelos metropolitanos y la búsqueda tanteante de una identidad originaria y origina* (Schwartz, 2002: 21).

Los artistas y arquitectos más significativos en el proceso, serán los que traten de conjugar una búsqueda que les permita, a la vez, relacionar lo universal con lo nacional. El desafío era ser capaces de construir vínculos que relacionaran ambos aspectos.

La sola existencia de procesos de transformación artística soportados en sistemas de patronato oficial, como el caso de los muralistas mexicanos o el de Cândido Portinari en Brasil, pone en tela de juicio el pensar que el anti-institucionalismo sea el eje de los movimientos vanguardistas en América Latina.

Otro problema que se ha de considerar es el de la articulación entre vanguardia política y vanguardia artística, en la medida que ambas parecen querer llegar a un objetivo final común. Desde la perspectiva del arte y la arquitectura no se trataba solo de cambiar el arte sino de cambiar la vida, y si bien es poco lo que las

vanguardias políticas aprendieron de las artísticas, éstas sí tomaron diversos aspectos de ellas, en tanto desencadenaron con sus planteamientos polémicas con respecto a los valores establecidos. Al aceptar que todo acto de irreverencia termina convertido en un hecho político, la vanguardia asume una dimensión de acción política, realiza una crítica a la propia función del arte e intenta aproximar arte y sociedad.

Los criterios de cambio, de anticipación, de acción colectiva, aparecen con frecuencia en los manifiestos, sin embargo, para poder definirse como vanguardia no debe, necesariamente, ser política en el sentido de estar vinculada a un grupo político o proponer la utilización de un tema político.

El conflicto que se vislumbra en los manifiestos entre el concepto del arte por el arte y el arte comprometido, no dejó de generar enfrentamientos entre las vanguardias tanto políticas como artística. No siempre hay coherencia en la argumentación y los mismos autores pueden mostrar cambios notorios en la forma como manejan estos conceptos, las oscilaciones fueron la norma, no solo al comparar textos diversos sino de los mismos escritores. Las revistas de la época son un referente muy significativo para esta afirmación, su carácter contestatario las lleva a mantener una relación pragmática con el lector, busca así construir sus ideas con un lenguaje más directo, de menos elaboración que el texto literario. En ellas, como en los textos de los manifiestos, las nociones de modernidad y vanguardia no necesariamente son dos caras de la misma moneda. Beatriz Sarlo habla de revistas de modernización y revistas de ruptura (1988: 112). Una de las diferencias esenciales entre unas y otras publicaciones estaba en la relación con el público, mientras las primeras trataban de tener un público lector que aceptara las propuestas de la modernidad, las segundas estaban dirigidas a un lector más osado mediante el uso de conceptos y términos que difícilmente se utilizaban en publicaciones que pretendían una mayor circulación. Un buen ejemplo de esta tensión *modernidad* versus *vanguardia* es el que cita Schwartz (2002: 84) al

referirse al editorial de la revista montevideana *La Pluma*. Alberto Zum Felde escribe:

*Ello no significa empero que, literalmente, sea ésta una revista de vanguardia. No podría serlo, aunque quisiera, dado el carácter de amplitud editorial de su programa, y su aspiración a difundirse en las diversas zonas de nuestro ambiente cultural; pero tampoco querría serlo, aunque pudiera, en sentido estricto, porque ello inhibiría, en gran parte, su independencia crítica; y ella quiere mantener su acción crítica también sobre las modalidades de vanguardia, colocándose en una posición histórica. Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: es el espíritu vigilante.*

La pregunta que surge es ¿cuál es el público lector? Y la respuesta nos lleva a afirmar que tanto en el caso de las revistas *modernas* como en las *vanguardistas* el acceso estaba pensado para una minoría letrada con capacidad e interés de consumir estas publicaciones, pero que, además, pese a su condición de minoría, constituía una élite urbana capaz de incidir tanto en el campo intelectual como en el político.

#### **d. MANIFIESTOS Y POLÉMICAS**

Como antes se afirmó, se entiende por *manifiesto* al conjunto de escritos, discursos, obras de arte y arquitectura, que han permanecido como referencia en los momentos de transformación, de inflexión, de las actividades críticas y creativas de artistas y arquitectos. De tal suerte que la definición de manifiesto se sustenta en la capacidad que tienen acciones intelectuales, académicas y políticas de generar polémicas.

En el campo de la producción intelectual, estos textos están ligados a la emergencia de una vanguardia cuya postura busca cuestionar la forma como el arte y la arquitectura se proponen en su presente, denunciar las prácticas que se validan y la necesidad de que esos cuestionamientos tomen estado público. Es

decir, hay la formulación de un discurso que aspira a llegar a un público receptor, mediante la búsqueda del derecho de reestructurar el sistema artístico y la oposición a los que consideraban las modalidades artísticas institucionalizadas como códigos oficiales. Los textos se vuelven una narrativa que proclama una nueva forma de creación y busca revelar la existencia de principios artísticos que no solo rompen con los modelos anteriores, sino que necesitan el reconocimiento de sus propuestas, con argumentos que, en muchos casos, excluyen a otras manifestaciones artísticas.

La proliferación de revistas contenedoras de tales escritos, incorporaban a los hábitos latinoamericanos una herencia muy francesa y desde espacios diversos se recogían las propuestas que tenían un sentido contestatario, directo, alejado de vericuetos literarios, que renovaba el lenguaje y proponía imágenes que no apelaban necesariamente a la racionalidad, sino que dejaban libre a la imaginación para estimular imágenes novedosas. La preocupación por el público llevaba a que las líneas ideológicas debían ser nítidamente formuladas, lo que no era sinónimo de simplicidad, en tanto se compartía el criterio que lo que pesaba era no solo el número de lectores, sino la calidad de los mismos.

Los cambios que buscaban no siempre estaban regidos por preocupaciones estrictamente estéticas pues la incursión en el discurso político local era frecuente<sup>112</sup>. Y esos textos tienen un hoy, su propio presente, no pueden verse fuera del contexto temporal en que se generaron ya que las respuestas que esbozan son a situaciones inmediatas. De allí que no deben perderse de vista preguntas como: ¿desde qué perspectiva se están planteando estos textos?, ¿cuál es la sociedad o el modelo cultural al que se está respondiendo?

Utilizar los textos del período como fuentes primarias para dar cuenta de cómo se asumen las nociones de modernidad, vanguardia y nacionalismo, implica partir de una premisa inicial: no se pueden utilizar esos textos para analizarlos, a priori, como simples generadores de *modernidades reflejas*, como derivados del quehacer de las vanguardias europeas. El grupo de artistas y arquitectos que en

espacios geográficos distintos, tomó la decisión de relacionar sus reflexiones con propuestas de la vanguardia internacional, no se limitó a trasladarlos de forma mimética. El *pasar en limpio a París*, manifestado por los participantes de la Semana del Arte Moderno de 1922 en Sao Paulo, es un ejemplo de la intención de no mantener una actitud pasiva con respecto a lo que venía de Europa. No se trataba de crear un arte o una arquitectura derivativa; los artistas y los arquitectos, analizaban y exploraban las propuestas que llegaban y no dudaron en modificar contenido y forma de acuerdo con sus criterios y necesidades. Como en el caso de los proyectos del mexicano Manuel Amabilis o los brasileños Costa y Niemeyer, apropiación no era entendido como sinónimo de imitación.

La manera como se construyeron los textos en América Latina, alerta acerca de la dificultad de proponer líneas cronológicas paralelas y en cambio abre el espacio para la sincronía. Ya no se trataba de traducir preceptos, como sucedió en buena parte del arte y la arquitectura del siglo XIX, ya que las propuestas al inicio del siglo XX buscaron inducir una nueva conciencia de la cultura local.

La irrupción de los textos de las vanguardias artísticas con sus discursos augurales, buscaban promover otra lectura del arte y la arquitectura, impulsar una nueva sensibilidad, cuestionar al público pasivo y dejar pocas posibilidades para las posturas neutrales.

Los manifiestos de arte y arquitectura se diferencian en los impactos que logran. La arquitectura manifiesto –en el sentido de obra producida por una voluntad crítica, como es el caso de los pabellones de exposición– implica instancias que en muchos de los casos pueden considerarse próximas a la labor de los artistas plásticos. No obstante, las diferencias se evidencian en el compromiso que tiene la obra de arquitectura en su condición de objeto que responde a un programa. En ese sentido los manifiestos de la arquitectura corresponden a esferas discursivas que en algunos casos comparten criterios con los artistas creadores, y en otros se vinculan directamente con la trascendencia y significación de la obra específica;

obras construidas en lugares que son percibidos como puntos destacados de la topografía del espacio social continental.

Hay también consideraciones que pueden ser localizadas en el intervalo significativo que existe entre la propuesta discursiva y la obra construida. En tal caso es importante contemplar la posibilidad que puede tener una obra –en principio no polémica– que por un hecho externo, un suceso o un discurso que se refiera a ella, pueda llegar a obtener una carga significativa externa en el momento de su elaboración. En este caso la preexistencia de la obra puede llegar a condicionar los significados posibles. El resultado, en este caso, es un manifiesto que se apoya en un lugar, una condición espacial, un territorio específico, donde hay relaciones abiertas frente a la condición temporal de aparición del hecho significativo.

#### ***e. VISIONES EN PERSPECTIVA INVERSA***

El inicio del siglo XXI ha estado acompañando a la humanidad con hechos sorprendidos. Los cambios en la tecnología que han brindado una especie de adiver por la inmediatez, con sentido virtual de inserción en el tiempo que se logra en la comunicación electrónica. La globalidad vista desde la perspectiva de las redes virtuales que envuelven y atan las decisiones de las comunidades que habitamos los diversos puntos del planeta. Los intereses centrados en la máxima ganancia en procesos de producción y comercialización organizada. Los cambios en las maneras y los procesos productivos de un mundo que pasó de la contratación de ejércitos de obreros, técnicos y administradores a la aséptica producción de lugares robotizados. La competencia en la búsqueda de la menor inversión en la mano de obra conduciendo a la inversión del sentido en cuanto los países con industria hoy serán aquellos que por sus condiciones de precariedad puedan ofrecer productos manufacturados con costos diferenciados a los países centrales. Los cambios en el sentido de la educación contemporánea. La reiteración de las guerras de religión, la

violencia inter-étnica y las acciones en pro de alcanzar integraciones entre las diversas comunidades.

La preocupación del grupo humano en torno a la subsistencia de la base vital, fundamentada en la preocupación ecológica internacional.

Estar permanentemente inmersos en las discusiones que se dan en ese contexto nos induce a reflexionar sobre la pertinencia de mirar la arquitectura, y en particular la historia de la arquitectura latinoamericana en momentos como el que hemos tratado en esta tesis.

La respuesta que damos aquí es: sí. Si hay pertinencia en indagar por un proceso de transformación de la arquitectura, el arte y la ciudad en nuestro contexto cultural. La hay cuando los problemas que hasta ahora enfrentamos exigen de nosotros aclarar procesos, proponer alternativas, integrar formas de acción para el mejoramiento de nuestras comunidades.

La hay, en especial, cuando al referir el pasado nos encontramos con explicaciones brindadas en otros contextos que intentan llenar vacíos, agujeros negros en la historia de nuestra construcción cultural.

Lo expuesto en esta tesis conlleva la relectura de proyectos y edificaciones a través de su forma en consonancia con textos-manifiestos del arte y la arquitectura latinoamericanos durante las primeras décadas del siglo XX.

En nuestro caso, el concepto de nacionalismo es contingente, plural y debe ser abordado desde diversas aproximaciones. Las particularidades de las tramas culturales –en el tiempo histórico y en las localizaciones dispersas de las regiones– conducen al uso diferenciado del término *nacional*. Los nacionalismos a los cuales nos referimos aquí, tienen una condición sincrónica de preámbulo de la modernidad. En el mosaico cultural latinoamericano destacamos la diferencia y contraste entre los nacionalismos de raigambre política y los nacionalismos de carácter cultural.

La dimensión del territorio que abarcan los discursos nacionales es imprecisa. En algunos casos los límites del concepto de nación se extienden hasta llegar a abarcar la totalidad del conjunto continental. Los nacionalismos políticos continentales se caracterizan por propuestas de relaciones significativas centralizadas, donde se marcan, de manera reiterada, las diferencias entre los centros de poder y los bordes donde se localizan las comunidades de periferia.

José Carlos Mariátegui escribió, en 1926, un texto titulado “Regionalismo y centralismo”. En ese estudio analiza el caso peruano donde la espacialización la subscribe al problema agrario. Su planteamiento se centra en el dilema *gamonal o indio*. Mariátegui anota:

*Como una consecuencia de las ideas y de los hechos que nos colocan cada día con más fuerza ante este inevitable dilema, el regionalismo empieza a distinguirse y a separarse en dos tendencias de impulso y dirección totalmente diversos. Mejor dicho, comienza a bosquejarse un nuevo regionalismo. Este regionalismo no es una mera protesta contra el régimen centralista. Es una expresión de la conciencia serrana y del sentimiento andino*<sup>113</sup> (Amauta, No. 3, 1926: pp. 25-30).

La cultura nacional, en su consolidación como expresión estética, se destaca entre los elementos constituyentes de la sociedad. Ellos se manifiestan en la presentación de los movimientos sociales, los partidos políticos, y en nuestro caso específico, en el planteamiento de propuestas del arte, la arquitectura y la ciudad latinoamericana.

Las imágenes de ruptura con la tradición surgen, en el medio latinoamericano, como la expresión de la necesidad de crear un contrapunto ideológico. Esa necesidad debería ser expresada en planteamientos revolucionarios. En ese sentido las nuevas propuestas culturales estimularon el sentido crítico como la manera de enfrentar la inercia discursiva del conjunto social. El proyecto moderno en Latinoamérica se inició con las propuestas del nacionalismo.

La introducción de nuevas formas de producción transformó la vida rural iberoamericana tradicional, dando preeminencia a enclaves urbanos donde se localizan los trabajadores, obreros, de la incipiente nueva industria<sup>114</sup>.

La percepción de los habitantes latinoamericanos del tiempo de los nacionalismos fue doble: una visión marcaba la integración, la puesta al día, a la marcha global de la historia. La otra, mostraba las condiciones periféricas, marginales, propias de la relación del continente con los centros de poder en occidente y de su evidente desequilibrio con los países centrales.

En la relación presente entre el discurso del Nacionalismo y la producción de arte y arquitectura en América Latina se evidencian dos distancias: la primera tiene que ver con el amplio panorama del grupo de países latinoamericanos; es una mirada en conjunto tratando de insertar el continente en el contexto occidental. La segunda distancia atiende a ejemplos específicos, puntuales, donde pueden ser analizados los canales de influencia de manera detallada, próxima, que convalida los detalles. Esta es una mirada introspectiva, que limita, atiende las barreras regionales, mira el detalle en lo particular, en lo ineludible.

A pesar de que se abordan problemáticas identificadas con los mismos términos en toda Latinoamérica, como pueden ser lo propio, la vanguardia y el nacionalismo, en realidad lo que se discute durante las primeras décadas del siglo XX es muy diferente. Por ejemplo, la modernidad que se discute en Brasil tiene componentes diferentes a la que se discute en Argentina o, por otra parte, el indigenismo mexicano tiene un enfoque distinto al indigenismo peruano. De este modo, cada problema debe ser estudiado a partir de las particularidades locales, según los intereses y el pasado histórico de cada país, se modifican componentes en la explicación del concepto.

Ilust 133. Nivel principal del pabellón de Brasil, Feria Mundial, Nueva York, 1939.



## 10. LAS PALABRAS Y LAS FORMAS

Al final de toda investigación la pregunta que resulta obvia es si el esfuerzo hecho, el tiempo invertido, las controversias planteadas, las polémicas enfrentadas, lograron al final condensarse en un resultado válido. En realidad sabemos – tenemos certeza– que el trabajo adelantado sirvió para aclararnos algunos puntos de vista, clasificar información, acumular segmentos de narraciones, estructurar conjuntos de escritos referentes al tema que nos interesó indagar.

En este caso el tema de la relación entre las palabras y las formas<sup>115</sup> en la arquitectura latinoamericana, producida particularmente en la década que va entre 1929 y 1939, en ámbitos restringidos de acción profesional –arquitectos compitiendo por el diseño de pabellones de exposición– y los escritos sobre arte y arquitectura que se hicieron públicos a través de revistas y periódicos –escritos con intención polémica– se han puesto en relación en el intervalo nacional-moderno aquí planteado.

La aproximación hecha a partir de los edificios construidos y los escritos desarrollados por los intelectuales de la época deja interesantes temas de reflexión. En el caso de la arquitectura nos hemos referido a procesos de

formulación de proyectos particulares, a personajes que posibilitan, transforman, o detienen propuestas, a arquitectos que con sus ideas vertidas en formas construibles dan inicio a un posible encuentro entre la percepción de las formas y la información sobre sucesos. En ese sentido, la arquitectura de los pabellones de exposición –algunos de ellos efímeros, otros permanentes– tienen en su gestación profundos retos por alcanzar niveles específicos de significación de lo nacional - moderno. En el caso de los pabellones de exposición con permanencia efímera nos enfrentamos a la imposibilidad fáctica de establecer un contacto directo con la obra<sup>116</sup>; este es el caso del pabellón de Brasil en Nueva York 1939<sup>117</sup>. Para conocer la obra nos aproximamos no al objeto concreto –por demás ya inexistente– sino al imaginario soportado en las descripciones vertida en documentos textuales (descripciones, narraciones, relatos) y gráficos (esquemas, planos, fotografías).

Los edificios de pabellones que han tenido permanencia prolongada –es el caso del pabellón mexicano de 1929– los hemos visitado y recorrido. No obstante, el ejercicio planteado así obliga a mantenerse alerta a la historia de las crisis de uso y de la integridad de las partes que conforman la construcción. La desaparición de elementos significativos importantes, el deterioro de esculturas y murales, el vandalismo sucedido durante periodos de abandono de la edificación y las intervenciones de ajuste a nuevos usos –con diversos criterios– nos advierten que una aproximación inmediata debe ser cautelosa en el momento de explicitar apreciaciones. Como en los pabellones efímeros, la constatación con la realidad finalmente exige la descripción vertida en documentos textuales –descripciones, narraciones, relatos– y gráficos– esquemas, planos, fotografías. Hemos dado aquí prelación a fuentes de primera mano que complementamos con información contenida en fuentes secundarias.

La consideración sobre esos aspectos nos induce a preguntarnos ¿cómo definir el difuso umbral que separa la forma percibida, o en otros casos, el imaginario de la

forma de la arquitectura y la documentación –textual o gráfica– existente y utilizable para nuestro estudio?

El resultado final tangible de una investigación es una narración, un escrito que tiene como compromiso fundamental transmitir con palabras consideraciones, reflexiones, meditaciones, sobre la historia de las edificaciones y la teoría de la relación entre la construcción factual de la arquitectura y su impacto de significación en las comunidades vinculadas al uso del objeto. ¿Cómo cumplir ese objetivo?

En este caso, desde el inicio, dejamos claro que esta no era una tesis en historia cultural o historia de las ideas. Es una aproximación crítica hecha desde el punto de vista de la arquitectura al proceso seguido en América Latina para la asimilación de discursos de modernización y la elaboración conjunta de propuestas locales de modernidad. No es en sí un ejercicio de arqueología<sup>118</sup> de la forma; es una lectura –directa e indirecta– del impacto que una forma construida genera a lo largo del tiempo en una comunidad que la reconoce y la destaca como obra significativa.

Es por eso interesante, y también pertinente, marcar que en la documentación utilizada en esta investigación nos interesa por igual qué se dice y, se reitera, qué no se dice y se ignora. Un ejemplo de lo afirmado es la manera como la presentación canónica<sup>119</sup> va generando reiteraciones, en la medida en que se acumulan publicaciones en el tiempo, en las maneras de explicar la formalización de los proyectos. Se mencionan así aspectos que al final se transforman en convencionalismos descriptivos.

Ejemplos de lo que no se dice, o se evita decir, lo tenemos en aspectos como la poca y casi nula referencia a los problemas económicos internacionales de la época estudiada. La gran crisis de la bolsa de Nueva York, de octubre de 1929, que generó impacto en el desarrollo de las industrias y en la dificultad causada en el comercio internacional, restringe la importación fluida de los materiales

producidos por medio de las nuevas tecnologías y obliga a asumir estrategias de sustitución locales de ese tipo de productos. En nuestro caso de estudio la experimentación con cemento local y la producción de perfiles metálicos y cerámicas se ve beneficiada con la baja de la importación europea. Es un momento en el que el retorno a los discursos políticos de protección a las nacientes industrias latinoamericanas adquiere intensos matices nacionalistas. La aparición de gobiernos autoritarios, que inducen al eclipse temporal de las oligarquías locales, lleva insertos elementos que afectan el desarrollo de las obras urbanas y arquitectónicas.

Es interesante también destacar que los cambios en el orden económico producen un represamiento temporal de las migraciones; es un corto instante donde la movilidad internacional muestra un receso que solo se mantendrá hasta el final de la década de los años treinta con la inmensa ola de migrantes que buscarán refugio en América Latina en tanto transcurre la guerra en el territorio europeo.

En el caso de nuestra investigación no es casual que el lánguido final de la Feria Mundial en Nueva York –que había iniciado con el optimismo de mostrar formas nuevas y dinámicas del mundo desarrollado– haya sido inducido por el estallido de una bomba en el pabellón de Inglaterra. Andrew Gran, en el libro *Weltausstellungen 1933-2008* escribe sobre ese suceso: *Im Zweiten Jahr der Ausstellung brach der Zweite Weltkrieg aus; mehrere Länder öffneten ihre Pavillons nicht wieder, so auch die Sowjetunion. Ein terroristischer Angriff auf den britischen Pavillon –er kostete zwei Polizisten das Leben– führte dazu, dass dieser geschlossen wurde. Obwohl die Ausstellung zunächst sehr populär war, störten und durchkreuzten die Geschehnisse in der Welt den Optimismus und die Freunde an der Veranstaltung* (Gran, 2008: 62). [En el segundo año de la exposición se inició la Segunda Guerra Mundial. Muchos de los países participantes, como la Unión Soviética, cerraron sus pabellones. Un atentado terrorista en el pabellón británico –donde perdieron la vida dos policías– fue la causa de ese cierre. A pesar de la inmensa popularidad de la exposición, ese hecho afectó la confianza y el optimismo de los organizadores.]

Es interesante también destacar la diversidad de publicaciones, enfoques, lenguas, en que se incluye información sobre los pabellones de exposición y los textos programáticos de la época en América Latina. Las publicaciones especializadas en arquitectura y la colección de álbumes de cada una de las exposiciones son documentos de época fundamentales. En esos casos los idiomas utilizados para la difusión inicial fueron básicamente español, portugués e inglés. Los textos generales de presentación y análisis de la historia de la arquitectura del siglo XX, algunos de los cuales presentan información general sobre los pabellones de exposición, son escritos –en orden de magnitud– en inglés, alemán, portugués y español.

El portugués como el idioma de Brasil se destaca por el volumen de documentos producidos. Las publicaciones brasileñas, que se incrementan desde 1922 con la Semana del Arte Moderno de Sao Paulo, se distribuyen en ámbitos amplios de la América Latina. Río de Janeiro, Sao Paulo y Belo Horizonte se convierten en puntos visibles de la geografía cultural del continente. En algunos casos se generan intereses externos en esas corrientes. Es interesante leer las palabras de Hugo Segawa cuando afirma: *Não se pode desvincular esse extraordinário esforço dos interesses geopolíticos de então. Goodwin, no prefácio do catalogo, tratava o Brasil como “nosso futuro aliado” O Brazil Builds era uma das peças da “política de boa vizinhança” que o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) desenvolvía na América Latina para angariar alianças estratégicas no conflito mundial que corria a Europa (Segawa, 1999).* [No se puede pasar por alto el esfuerzo extraordinario de los intereses geopolíticos de entonces. Goodwin, en el prefacio de *Brasil Builds*, se refiere a Brasil como “nuestro futuro aliado”. La “política del buen vecino” que el presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) desarrollaba en América Latina se considera fundamental para lograr una alianza estratégica en el conflicto mundial que ocurría en Europa.]

Roosevelt, quien asciende a la presidencia norteamericana en 1933 en sustitución del republicano Hoover, con su política del *New Deal* propone medidas tendientes a mitigar el fuerte impacto causado por la depresión económica. Crea la *National Industry Recovery Act* para establecer normas a la empresa privada y busca

formas de financiar obras públicas. Aparece el *Tennessee Valley Authority* que con la política del *buen vecino* se extiende hacia el sur del continente. Esa política deja huellas en muchas de las actividades vinculadas al planeamiento y al sentido de inversión que había aparecido inicialmente con el interés del panamericanismo. En 1936 termina la política del *New Deal*. No obstante algunos de los elementos planteados allí extienden su influencia en las relaciones continentales. La presencia de documentos en idioma inglés no solo hace parte del cúmulo de información que se internacionaliza en esa lengua. En nuestro caso nos interesa marcarlo como producto de la propuesta política de aproximación y acercamiento.

La mirada a la arquitectura de los pabellones de exposición ha sido solo un ejercicio que procuró evadir la carga –ya canónica– de estudiar la historia de la arquitectura continental con un foco concentrado sobre las condiciones de identidad y lugar. Se propuso aquí hacer un seguimiento a la forma de la arquitectura, aceptando los compromisos ocasionados por las influencias y matizando las condiciones que determinan los programas. Esta tesis, al referir el tránsito de la arquitectura entre las últimas propuestas del mundo académico decimonónico y las primeras propuestas nacionales modernas marca un intervalo de cualidades contrastadas.

Entre las propuestas, los concursos y la selección y construcción final del pabellón mexicano de Manuel Amábilis, en 1929, y el concurso y conformación del grupo de Costa y Niemeyer para desarrollar el pabellón en la Feria Mundial en Nueva York, hay una década densa en acontecimientos nacionales, internacionales y finalmente universales: el eco sordo por el paso del tiempo de la revolución mexicana de 1910; los acalorados discursos de la revolución brasileña de 1930; el intervalo europeo entre el final de la Primera Guerra Mundial y el inicio de la segunda; la inestabilidad en los modelos de desarrollo industrial y el sueño americano trastornado por las crisis económicas y el temor a la ampliación del contexto de poder del ámbito soviético. ¿Qué tanto el conjunto de estos factores

influyeron en la introducción de la modernización y la formulación de una modernidad específicamente latinoamericana?

En arquitectura, durante la década analizada, se evidencian las transformaciones. Se profesionaliza la arquitectura, se indaga sobre materiales, se cuestionan relaciones de vinculación con significados del pasado y se fustiga la imaginación de posibles futuros continentales. El mundo rural, cargado de aromas añejos del pasado, se aleja a medida que se incrementa la ruidosa y dinámica intensidad de la vida urbana.

La ciudad, universo complejo de los encuentros, los paseos, la conversación amena, empieza a ser formulada desde otras perspectivas. Es necesario –en palabras del uruguayo Vilamajó– hacerla moderna.

Uno de los síndromes de los latinoamericanos de ese periodo fue el terror a sentirse anacrónicos. ¡Hay que ser contemporáneos! expresaban reiteradamente. Ser anacrónico hace parte de esas pesadas cargas que nos heredó una historia ajena. Ser contemporáneo es una posibilidad planteada que nos permitirá la modernización y que será evidente en el próximo futuro.

Mirar lo nacional –en los pabellones de exposición– implicó por contraste, a la vez, pensar a partir del marco externo de lo internacional. Queda en el aire la preocupación por mirar con tranquilidad los elementos intermedios, las fronteras que se establecen en la relación internacional-nacional en las propuestas de arquitectura.

Al final nos resta decir que aquí han sido tocados aspectos referentes a la forma de la arquitectura, al tiempo, a la cultura, a la imagen, a la academia... los cuales deberán seguir siendo mirados. ¿Por qué el temor a poner aquí un punto final? Quizás porque consideramos –con razón– que corremos el riesgo de cerrar capítulos que aún están incompletos, historias a medio contar, explicaciones en gestación, solo bosquejadas (...) Pero –como en toda labor– hay siempre

compromisos ineludibles para poner un punto final y, en este caso, ¡ha llegado el momento!

## BIBLIOGRAFÍA

### **ÁLBUMES**

*Iberoamérica*. Album dedicado a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla y a la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930. Edición inglesa y española de la *Revista de comunicaciones internacionales*. International Telephone and Telegraph Corporation. New York. 1929.

*Brasil 1939*. Editado pela Camara de Comercio Brasileira de Paris. Distribuido no Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de New York. Mario de Albuquerque Pimentel (s.f., circa 1939).

*International Telephone and Telegraph Corporation*. Nueva York. 1929.

### **CATÁLOGOS**

*Barcelona Pavillon*. Ausstellung im Georg-Kolbe –Museum. Herausgegeben von Ursel Berger und Thomas Pavel. Berlin, 1929.

*Pabellón de Chile*. Catálogo de Pinturas y Esculturas presentadas en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla 1929-1930. Imprenta de la Exposición, sección del libro. Sevilla, 1930.

*Da Antropofagia a Brasilia: Brasil 1920-1950*. Jorge Schwartz (org.). MAP-FAAP Museu de Arte Brasileira (Novembro 2002 a Março 2003).

*Exposición de Sevilla*. República Oriental del Uruguay. Ministerio de Obras Públicas. Edición Nacional. Imprenta Nacional. Montevideo, 1929.

*Exposición Río de Janeiro*. Informe acerca de la participación de México en la Exposición Internacional de Río de Janeiro. Publicaciones de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo. Editorial "Cultura". México, D.F., 1923.

*Chile en Sevilla. El progreso material, cultural e institucional de Chile en 1929*. Empresa editorial Cronos, Santiago de Chile (s.f., circa 1935).

*Jornadas de Andalucía y América (1986: Santa María de la Rábida)*. Andalucía y América en el siglo XX: Actas de las VI jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1986), Imprenta E.E.H.A., Sevilla, 1987.

*La concurrencia del Perú, a la Exposición Internacional celebrada en la ciudad de la Paz*. Imprenta Torres Aguirre. Lima, 1926.

*La República Dominicana en la Exposición Internacional de París 1937*. Imp- Fabre et Cie- Paris, 1937.

*La riqueza de México, y el poder constructor del gobierno. Estudio escrito para la Exposición Internacional de Lyon*. Francia. México, D.F., 1926.

*Sevilla. Exposición Ibero-Americana*. 7 de mayo 1929. Sevilla, Junta de la Exposición, 1929.

*Exposición Ibero-Americana. Sevilla MCMXXIX.* Sección del libro. Sevilla, Junta de la Exposición, 1929.

*IVAM, Centre Julio González Brasil. De la antropofagia a Brasilia 1920-1950.* Generalitat Valenciana, Valencia, 2000.

*International Style: Architecture since 1922.* Philip Johnson y Henry-Russel Hitchcock, Nueva York, 1932.

## **REVISTAS DE ÉPOCA**

***Amauta.*** Lima, Perú. 1926. José Carlos Mariátegui

***Architettura e Urbanismo.*** Rio de Janeiro, Brasil. 1936-1942. IAB

***Arquitectura.*** México. 1938. Editorial Arquitectura S.A.

***Cromos.*** Bogotá, Colombia. 1916. Miguel Santiago Valencia y Abelardo Arboleda.

***El arquitecto.*** Buenos Aires, Argentina. 1919-1926. Croce Mujica.

***El arquitecto.*** México. 1923-1924. Órgano de difusión de la Sociedad de Arquitectos Mexicanos.

***El arquitecto peruano.*** Lima, Perú. 1937-1967. Fernando Belaude Terry.

***El Gráfico.*** Bogotá, Colombia. 1926.

***El maestro.*** México. 1921-1923. José Vasconcelos; Secretaría de Educación Pública (SEP)

***Ingeniería Internacional.*** New York, USA. 1922. Verne Leroy Havens.

***Klaxon.*** São Pablo, Brasil. 1922-1923. Mario de Andrade

***La Pluma.*** Montevideo, Uruguay. 1927-1931. Alberto Zum Felde

***Lecturas Dominicales.*** Periódico *El Tiempo.* Colombia. 1923. Eduardo Santos.

**Martín Fierro.** Buenos Aires. Argentina. 1924- 1927. Evar Méndez.

**Proa.** Buenos Aires, Argentina. 1922- 1923. Jorge Luís Borges y Macedonio Fernández.

**Progreso.** Montevideo, Uruguay. 1919.

**Revista de Antropofagia.** São Pablo, Brasil. 1928 - 1929. Oswald de Andrade

**Revista social de la Habana.** Habana, Cuba. 1916- 1938. Conrado Massaguer.

**Revista de avance.** Habana, Cuba. 1927-1930. Alejo Carpentier, Martín Casanovas, Francisco Ichaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

**Teseo.** Montevideo, Uruguay. 1923 a 1928. Eduardo Dieste.

**The Architectural Forum.** (La referencia citada en la página 72 corresponde al volumen 73, número 4, de octubre 1940.)

**Universidad.** Bogotá, Colombia. 1921-1929. Germán Arciniegas.

## **ARTÍCULOS EN PUBLICACIONES PERIODICAS**

ALCALÁ, May Lorenzo. "Las vanguardias argentina y brasileña frente al espejo". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 480, junio de 1990, pp. 89-100. Madrid.

AZUELA, Alicia. "El escándalo de Diego Rivera en Detroit". En: *La palabra y el hombre Xalapa*, No. 49, enero-marzo de 1984, México, pp. 3-8.

CARRILLO, Carmen Virginia. "El techo de la ballena y el dadaísmo". En: *Revista Nacional de Cultura*, vol. 61, No. 315, julio-septiembre de 2000, Venezuela, pp. 143-154.

CHACÓN, Manuel. "1939. Año de exposiciones internacionales". En: revista *Arquitectura*, No. 2, abril de 1939, México.

CHAUSSAT, G. "Nueva York 1939" En: revista *Arquitectura*, No. 5, abril de 1940, México.

CHIAMPI CORTEZ, Irlemar. 1984 "La revista 'Orígenes' ante la crisis de la modernidad en la América Latina". En: *Coloquio Internacional sobre la Obra de José Lezama Lima*. 1982: Universidad de Poitiers. Francia.

D'ARCY RYAN, Walter. "Iluminación artística en la Exposición del Centenario de Brasil". En: *Ingeniería Internacional*, tomo 8, No. 3, septiembre de 1922, New York.

FIGARI, Pedro. "Sobre el arte" En: Revista *Progreso*, No. 10, 1919. Montevideo, Uruguay.

GAMARRA, Pedro José. "Los manifiestos literarios en nuestro país". En: *Estudios Paraguayos*, vol. 16, No. 1-2, diciembre de 1988, pp. 9-16. Asunción, Paraguay.

GOERITZ, Mathias. "La integración plástica en el C.U. Presidente Juárez". En: *Arquitectura en México*, No. 40, 1960. México.

GOLDMAN, Shifra M. "Versions of the South: Challenging the Parameters". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En: *Art Nexus*, No. 40, mayo-julio de 2001, pp. 84-88. Bogotá, Colombia.

GUTMAN, Margarita V. "Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma". En: revista *Dana*, No. 21, septiembre de 1986, pp. 47-60. Buenos Aires, Argentina.

\_\_\_\_\_. "Neocolonial: un tema olvidado". En: *Revista de Arquitectura*, Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, No. 140, 1988, Buenos Aires. Argentina.

HERNÁNDEZ, Alfonso. "Manifiesto del poeta legas". En: Revista *Casa de las Américas*, vol. 29, No. 172-173, enero-abril de 1989, pp. 61-70. La Habana, Cuba.

LÓPEZ RANGEL, Rafael. "La modernidad arquitectónica mexicana: antecedentes y vanguardias 1900-1940". En: *Cuadernos Temporales*, No. 15, 1985. México.

MANACH, Jorge. "Vanguardismo" En: *Revista de avance*, año 1, número 1, 1927. Habana, Cuba.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "Regionalismo y centralismo". En: revista *Amauta*, No. 3, noviembre de 1926, pp. 25-30. Lima, Perú.

MARTÍNEZ DE OLCOZ, Nieves. *La era Lezama: Paradiso y las vanguardias latinoamericanas*. En: *Estudios Públicos*, No. 81, 2001, pp. 289-316. Santiago, Chile.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. "El libro-galería como manifiesto en la vanguardia peruana". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26 (II), 1997, pp. 353-362. Universidad Complutense. Madrid.

MÉNDEZ, Evar. "Rol de Martín Fierro en la renovación poética actual en Nelson Osorio. Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano". En: *Revista Iberoamericana*, No. 114-115, 1981, pp. 227-254. Madrid.

MENESES, Carlos. "Los manifiestos y otros trabajos ultraístas de Borges". En: *Razón y Fábula*, No. 23, enero-febrero de 1971, pp. 118-121. Bogotá, Colombia.

NAVARRETE ORTA, Luís. "Dos textos recuperados de Huidobro: el manifiesto 'Total' y el poema 'Total' (Altazor) en la evolución estético-ideológica de Vicente Huidobro". En: *Revista Iberoamericana*, vol. 53, No. 141, octubre-diciembre de 1987, pp. 1013-1022. Madrid.

ORTIZ, Renato. "América Latina de la modernidad incompleta a la modernidad-mundo". En: *Revista Nueva Sociedad*, No. 166, marzo-abril de 2000, Caracas, Venezuela.

OSORIO TEJEDA, Nelson (ed.) "Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana". En: *Revista Iberoamericana*, vol. 60, No. 3, 1992, pp. 386-387. Madrid, España.

PÉREZ, Alberto Julián. "Modernismo, vanguardias, posmodernidad: ensayos de literatura hispanoamericana". En: *Revista Iberoamericana*, vol. 63, No. 181, octubre-diciembre de 1997, pp. 739-743. Madrid, España.

RAMÍREZ NIETO, Jorge (1995). "Pedro Páramo y la arquitectura latinoamericana". En: Revista *Ensayos*. Año 1, núm. 1. Universidad Nacional de Colombia - Instituto Caro y Cuervo, 1993-1994, págs. 65-74. Bogotá, Colombia.

ROJAS, Ricardo. "Ensayo de críticas históricas sobre episodios de la vida internacional argentina". vol. VII, 1951: 25-33. Buenos Aires, Argentina.

RUIZ, Remo. "Un posible manifiesto de manifiestos de Vicente Huidobro". En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26 (II), 1997, pp. 23-28. Madrid, España.

SANTAELLA, Juan Carlos. "Manifiestos literarios venezolanos". *Revista Nacional de Cultura*, vol. 54, No. 287, octubre-diciembre de 1992, p. 269. Caracas, Venezuela.

VASCONCELOS, José. "El nacionalismo en la América Latina". En: Revista *Amauta*, XII, año 1, No. 4-5, diciembre de 1926, Lima, Perú.

VAUTIER, Ernesto y PREBISCH, Alberto. "Fantasía y cálculo". En: revista *Martín Fierro*, 2ª época, año II, No. 20, agosto 5 de 1925, Buenos Aires, Argentina.

VAUTIER, Ernesto y PREBISCH, Alberto. "Hacia un nuevo estilo". En: revista *Martín Fierro*, 2ª época, año II, No. 21, agosto 28 de 1925, Buenos Aires, Argentina.

VELARDE, Héctor. "Baños de Miraflores, proyecto del arquitecto". En: *El arquitecto peruano*, No. 16, noviembre de 1938. Lima, Perú.

VILLAGRÁN GARCÍA, José. "Panorama de 50 años de Arquitectura Mexicana Contemporánea. Segunda parte: 1950-1962". En: *Cuadernos de Arquitectura*, No. 10, 1963: Conaculta – IMBA. México D.F., México.

WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. "Las literaturas hispánicas de vanguardia: orientación bibliográfica". En: *Nuevo Texto Crítico*, vol. 6, No. 11, 1993, pp. 262-263. Center of Latin American Studies at Stanford University. Palo Alto, California.USA.

ZEA, Leopoldo. "Negritud e indigenismo". En: *Cuadernos de Cultura Latinoamericana*, No. 89, 1979. UNAM-ESECA, México D.F. México.

### ***PUBLICACIONES PERIÓDICAS***

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

*Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 26 (II), 1997. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. España.

*Análisis político*. Revista del Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales (IEPRI). Universidad Nacional de Colombia. Desde 1987.

*Arquitectura en México*, No. 40, 1960. Sociedad Mexicana de Arquitectos. México, D.F.

*Arquitectura y Comunidad Nacional*. 1986. Edit. Arquitectura y Comunidad Nacional. Capital Federal, Argentina.

*Art Nexus*. No. 40, mayo- julio de 2001. Bogotá, D.C.

*Casa de las Américas*, No. 172-173, enero-abril 1989, La Habana, Cuba.

*Casa de las Américas*, No. 232, julio-septiembre 2003, La Habana, Cuba.

*Cuadernos de Arquitectura. Arquitectura, Arte y Ciencia*. No. 8. "Nicolás Mariscal". Conaculta – INBA, México, 2003a.

*Cuadernos de Arquitectura. Arquitectura, Arte y Ciencia.* No. 9. "Manuel Amábilis. Arquitectura Nacional". Conaculta – INBA, México, 2003b.

*Cuadernos Arquitectura para la Docencia.* "Monografía sobre la Facultad de Arquitectura".1990. Facultad de Arquitectura. UNAM. México.

*Cuadernos de Arquitectura y Conservacion del Patrimonio Artístico.* No. 15-16. "Testimonios vivos 20 arquitectos". 1981. Secretaría de Educación Pública; Instituto Nacional de Bellas Artes. México D.F.

*Cuadernos de Cultura Latinoamericana,* No. 89. 1998. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. México, D.F. México.

*Cuadernos Hispanoamericanos,* No. 480. 1990. Agencia Española de Cooperación Internacional. Madrid, España.

*Cuadernos Temporales,* No. 15. 1985. UAM-Azcapotzalco, México, D.F. México.

*El arquitecto peruano,* No. 11 - 17. 1938. Lima, Perú.

*Ensayos.* Revista del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Desde 1995.

*Estudios Públicos.* No. 81. 2001. Centro de Estudios Públicos. Santiago, Chile.

*Ingeniería Internacional,* tomo 8, No. 3. 1922. New York. USA.

*La palabra y el hombre Xalapa,* No. 49, enero-marzo de 1984, México.

*L'Architecture d'aujourd'hui* (versión castellana). No. 9/10, 1947. Buenos Aires, Argentina.

*Moderne Bauformen Architectural Magazine.* Stuttgart, since 1933.

*Nuevo Texto Crítico*. Vol. 6, No. 11. 1993. Stanford University. California, U.S.A.

*Razón y Fábula*, No. 23. 1971. Universidad de los Andes. Bogotá, Colombia.

*Revista de Arquitectura*, Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, No. 140, 1988, Buenos Aires, Argentina.

*Revista Iberoamericana*. 1981- 1989. Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana. University of Pittsburg. U.S.A.

*Revista Nacional de Cultura*, vol. 54, No. 287. 1992. Caracas, Venezuela.

*Revista Nacional de Cultura*, vol. 61, No. 315. 2000. Caracas, Venezuela.

*Revista Nueva Sociedad*, No. 166, marzo-abril de 2000. Caracas, Venezuela.

*Revista Proa*. Bogotá, Colombia. Desde 1946.

*Revista Dana*. Corrientes, Argentina. Desde 1986.

*Revista de la Cultura Brasileña*. No. 47, Editada por la embajada de Brasil en España. Madrid, s.f.

*Revista de la Universidad del Bio-Bio*. 1984. Facultad de Arquitectura y Construcción. Concepción, Chile.

*Revista Oculum*, No. 2, septiembre de 1992, Pontificia Universidad Católica de Campinas, Facultad de Arquitectura e Urbanismo, Campinas, Brasil.

*Textos*. No. 1 al 19, Publicación de la Maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Facultad de Artes. Universidad Nacional, Bogotá, desde 1998.

## **LIBROS**

ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz (1997). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

ALTER, Peter (1994). *“Nationalismus” Dokumente zur Geschichte und Gegenwart eines Phänomens*. München-Zurich: Balla, Bálint/ Sterbling, Anton (Hrsg.).

AMÁBILIS, Manuel (1929). *El pabellón de México*. México: Talleres Gráficos de La Nación.

\_\_\_\_\_ (1956). *La arquitectura precolombina en México*. México, D.F.: Editorial Orión.

\_\_\_\_\_ (1963). *Los Atlantes en Yucatán*. México, D.F.: Editorial Orión.

AMARAL, Aracy (coord. y ed.) (1978). *Arte y arquitectura del modernismo brasileño*. Caracas: Biblioteca Ayacucho 47.

\_\_\_\_\_ (1994). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo: Memorial Sao Paulo; Fondo de Cultura Económica.

ANDA ALANIS, Enrique X. de (1990). *La arquitectura de la revolución mexicana: corrientes y estilos en la década de los veinte*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. I.I.E.

ANDRADE, Oswald de (2001). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

ARAI, Alberto T. (1938). *La nueva arquitectura y la técnica*. México: DAPP.

ARANA, Mariano y GARABELLI, Lorenzo (1991). *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

ARANGO, Silvia (1990). *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.

ARGUEDAS, José María (1989). *Formación de una cultura nacional indoamericana*. 5ª ed. México: Siglo XXI.

AYALA DIAGO, César Augusto (1995). *“Nacionalismo y populismo” Anapo y el discurso político de la oposición en Colombia: 1960-1966*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Línea de Investigación en Historia Política.

BAJTÍN, Mijail (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BÁEZ, Patricio y AMADORI GUNDELACH, Ana María (1989). *1889-1989. El pabellón chileno en la Exposición Universal de París*. Santiago, Chile: Universidad de Chile. Departamento de Historia y Teoría de la Arquitectura.

BAXTER, Silvestre (1934). *La arquitectura hispano colonial en México*. México, D.F. : Departamento de Bellas Artes.

BAYÓN, Damián (1989). *La transición a la Modernidad*. Bogotá: Tercer Mundo.

BAYÓN, D. y GASPARINI, P. (1977). *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Unesco; Editorial Blume.

BERGIUS, Burkhard; FRECOT, Janos y RADICKE, Dieter (Hrsg.) (1979). *Architektur, Stadt und Politik*. Werkbund Archiv Jahrbuch 4. Gießen, Deutschland: Anabas-Verlag.

BERMAN, Marshall (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 5ª ed. Andrea Morales Vidal (trad.) Bogotá: Siglo XXI.

- BHABHA, Homi K. (1990). *Narrating the Nation*. London, New York: Routledge.
- BOHIGAS, Oriol (1998). *Modernidad en la arquitectura de la España Republicana*. Barcelona: Tusquets.
- BONET CORREA, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Akal.
- BONTA, Juan Pablo (1975). *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili
- BORN, Esther (1937). *The New Architecture in Mexico*. Nueva York: Architectural Record.
- BRENNER, Klaus Theo (1995). *Heterotope: eine Urbanisierungsstrategie, entwickelt am Beispiel der Grossiedlungen Hellersdorf, Hohenschönhausen, und Marzahn in Berlin*. Berlin: Ernst & Sohn. Verlag für Architektur und Technische Wissenschaften.
- BROWNE, Enrique (1988). *La otra arquitectura en América Latina, espíritu de la Época y espíritu del Lugar*. México: Gustavo Gili.
- BRUNNER, José Joaquín y CATALÁN, Gonzalo (1985). *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. Santiago, Chile: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- BUCHRUCKER, Cristian (1987). *Nacionalismo y peronismo "La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)"*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BUENO FIDEL, María José (1987). *Arquitectura y nacionalismo (pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX)*. Málaga: Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos en Málaga.
- BULLRICH, Francisco (1969). *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Madrid: Blume.

\_\_\_\_\_ (1970). *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*. Buenos Aires.

BÜRGER, Peter (1987). (*Traducción utilizada*) *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Península. (Erste Ausgabe auf Deutsch) *Theorie der Avantgarde, Frankfurt: Suhrkamp, 1974*)

BUSCHIAZZO, Mario J. (1966). *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*. Buenos Aires: Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino.

BURIAN, Edward (1997). *Modernidad y arquitectura en México*. México: Gustavo Gili.

CABALLERO CALDERÓN, Eduardo (1944). *Latinoamérica un mundo por hacer*. Bogotá y Medellín: Ediciones Librería Siglo XX.

CALVINO IGLESIAS, Julio (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

CAMBOIM, N. (1929). *Brasil. Síntesis de sus recursos económicos. Edición especial conmemorativa de la participación del Brasil en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo.

CANONJÍA, Ligia (coord.) (2001). *Modernismo: projeto arte brasileira*. Madrid: Española de Cooperación Internacional.

\_\_\_\_\_ (1997). *Art Deco, un país nacionalista, un México Cosmopolita*. México: INBA.

CARRILLO AZPEITIA, Rafael (1974). *Siqueiros*. México: Secretaría de Educación Pública.

CARVALHO, Flavio de (1931). *Experiencia No. 2: realizada sobre una procissao de corpus christi, uma possivel teoria e uma experiencia*. São Paulo: Editores Irmaos Ferraz.

CETTO, Max L. (1961). *Modern Architecture in Mexico*. Stuttgart: F. Praeger.

CIPPOLINI, Rafael (comp.) (2003). *Manifiestos argentinos: Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

CLARK, Kenneth (1976). *El patetismo del poder*. México: Fondo de Cultura Económica.

CONRADS, Ulrich (ed.) (1987). (Traducción utilizada) *Programs and Manifestoes on the 20th Century Architecture*. Cambridge: Gustavo Gili. (Erste Ausgabe auf Deutsch) *Programme und Manifeste zur Architektur des 20 Jahrhunderts*; Berlin, Frankfurt/M. Wien: Ullstein, 1964)

CUADRA, Manuel (1991). *Architektur in Lateinamerika*. Darmstadt, Deutchland: Verlag Jürgen Häusser.

CULLERNE BOWN, Matthew (1991). *Kunst unter Stalin. 1924-1956*. München: Klinkhardt u. Biermann.

\_\_\_\_\_ (coord.) 2002. *Ciudad de México: Arquitectura 1921-1970*. México: Gobierno del Distrito Federal, México; Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla; Agencia de Juan Pueyo.

DEAS, Malcolm (1993). *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer Mundo.

DEVÉS, Valdés Eduardo (2000). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX; entre la modernización y la identidad; tomo I del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950)*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

DONALD DREW, Egbert (1981). *El arte y la izquierda en Europa. De la revolución francesa a Mayo de 1968*. Barcelona: Gustavo Gili.

DORFLES, Gillo (1956). *La arquitectura moderna*. 1ª ed. Barcelona: Ariel.

D'ORS, Eugenio (1945). *Teoría de los estilos y espejo de la arquitectura*. Madrid: M. Aguilar Editor.

ECO, Humberto (1975). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.

EIGER, Casimiro (1995). *Crónicas de arte colombiano 1946/1963*. Santafé de Bogotá: Colección Bibliográfica Banco de la República.

ELIASH, Humberto y MORENO, Manuel (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile/ 1925-1965. Una realidad múltiple*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile. Serie Arte/Arquitectura.

\_\_\_\_\_ (1985). *Arquitectura moderna en Chile 1930-1960. Testimonio y Reflexiones*. Santiago de Chile: Industrias Metálicas de Chile. Cuaderno Luxalon.

ESTERMANN-JUCHLER, Margrit (1982). *Faschistische Staatsbaukunst*. Dissertationen zur Kunstgeschichte 15. Deutschland: Böhlau Verlag.

ETTE, Ottmar y HEYDENREICH, Titus (ed.) (2000). *José Enrique Rodó y su tiempo: cien años de Ariel*. Coloquio interdisciplinario de la Sección Latinoamericana. Instituto Central para Estudios Regionales de la Universidad de Erlangen-Nürnberg. Nürnberg: Vervuert.

FACO, Rui (1961). *Brasil siglo XX*. Buenos Aires: Editorial Platina.

FELL, Claude (comp.) (1995). *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes 1916-1959*. México: El Colegio Nacional.

FERNÁNDEZ COX, Cristian (1990). *Nueva arquitectura en América Latina, "Hacia una modernidad apropiada"*, Sección III. Toca Antonio (comp.). Barcelona: Gustavo Gili

FERRAZ, Gerardo (1965). *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil 1925-1940*. São Paulo: Museu de Arte.

FOUCAULT, Michel (1966): *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard

\_\_\_\_\_ (1979). *Microfísica del poder*. Madrid: Edit. La Piqueta.

\_\_\_\_\_ (1983). *El orden del discurso*. 3ª ed. México: Tusquets. Cuadernos Marginales 36.

FOURQUET, Francois y MURARD Lion (1978). *Los equipamientos del poder*. Edición castellana. Barcelona: Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.

FOX, Richard G. (ed.) (1990). *Nationalist ideologies and the production of national cultures*. Washington: American Ethnological Society Monograph Series, Number 2.

FLETCHER, Sir Banister (1996). *A History of Architecture*. Twentieth edition. Dan Cruickshank (ed.) London: The Royal Institute of British Architects and The University of London.

FRANKL, Paul (1914). *Die Entwicklungsphasen der Neueren Baukunst*. 1ª edit. Leipzig y Berlin.

\_\_\_\_\_ (1981). *Principios fundamentales de la historia de la arquitectura*. Herminia Dauer (trad.) Barcelona: Gustavo Gili.

GARCÍA CANCLINI, Néstor y RONCAGLIOLO, Rafael (ed.) (1988). *Cultura transnacional y culturas populares*. Lima: Instituto para América Latina, IPAL.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

GARCÍA-PELAYO, Manuel (1974). *Burocracia y tecnocracia y otros escritos*. Madrid: Alianza Universidad.

GARN, Andrew; ANTONELLI, Paola; KULTERMAN, Udo y Van DYK, Stephen (2008). *Weltausstellungen 1933-2005. Architektur, Design Graphik*. Deutschland: Deutsche Verlags-Anstalt.

GERTUM CARNEIRO (ed.) (1947). *Arquitetura contemporanea no Brasil*. Rio de Janeiro: Organizado pela revista *Ante-projeto*.

GIUNTA, Andrea (2003). *Vanguardias argentinas, en Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (coord.) (1984). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México: Siglo Veintiuno; Instituto de investigaciones Sociales de la UNAM.

\_\_\_\_\_ (coord.) (1990). *El estado en América Latina Teoría y práctica*. México: Siglo Veintiuno; Universidad de las Naciones Unidas.

\_\_\_\_\_ (coord.) (1990). *El estado en América Latina. Teoría y práctica*. México: Siglo Veintiuno Editores; Universidad de las Naciones Unidas.

GONZÁLEZ GORTAZAR, Fernando (coord.) (1994). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz y ANDERMANN, Jens (2006). *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

GOODWIN, Philip L. (1943). *Brazil Builds, Architecture New and Old 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art.

GOYTIA, Noemi y FOGLIA, María Elena (1989). *Procesos de modernización en Córdoba*. Córdoba: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

GRIFFIN, Charles Carroll (ed.) (1940). *Concerning Latin American cultur*. New York: Papers Read at Byrdcliffe, Woodstock. Columbia University Press.

GUIDO, Ángel (1927). *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Rosario, Argentina: Talleres Gráficos La Tierra.

\_\_\_\_\_ (1930). *Eurindia en la arquitectura americana*. Santafé, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

\_\_\_\_\_ (1936). *Concepto moderno de la historia del arte: influencia de la "Einfühlung" en la moderna historiografía de arte*. Santafé, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

GUNTHER, John (1941). *Inside Latin America*. New York: Edit. Harper & Brothers.

GUTIÉRREZ, Ramón (1983). *Arquitectura y urbanismo en iberoamérica*. Madrid: Áncora.

\_\_\_\_\_ (2002), Héctor Velarde. Lima: Epígrafe Editores.

GUTIÉRREZ VIÑADUALES, Rodrigo (2003). *Argentina y España. Diálogos en el arte (1900-1930)*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

GUTIÉRREZ VIÑADUALES, Rodrigo y GUTIÉRREZ, Ramón (coord.) (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

HARDOY, Jorge E, y SCHAEDEL, Richard P (1975). *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a traves de la historia*. Buenos Aires: SIAP.

- HARRIS, Elizabeth D. (1987). *Le Corbusier, riscos brasileiros*. São Paulo: Edit. Nobel.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ-BARBA, Mario (1988). *Formación de las naciones iberoamericanas (siglo XIX)*. Madrid: Biblioteca iberoamericana; Anaya.
- HITCHCOCK, Henry-Russel (1955). *Latin American Architecture Since 1945*. New York: Museo de Arte Moderno, MOMA.
- HOFER, Andreas (2003). *Karl Brunner y el urbanismo europeo en América Latina*. Bogotá: Ancora; Corporación de La Candelaria.
- HOLSTON, James (1989). *The Modernist City. An Anthropological Critique of Brasilia*. Chicago: The University of Chicago, USA.
- HUIDOBRO, Vicente (1978). *Obras Completas*, tomo 1. Santiago de Chile: Edit. Andrés Bello.
- IRIGOYEN, Adriana (2002). *Wright e Artigas. Duas Viagens*. São Paulo: Editor Plinio Martins Filho. Ateliê Editorial.
- JATAHY PESAVENTO, Sandra (1991). "Memória Porto Alegre". Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- JÁUREGUI, Carlos A. y DAVOBE, Juan Pablo (2003). *Heterotropías: Narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*. Pittsburg: Universidad de Pittsburg, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Biblioteca de América.
- JÜNEMANN GAZMURI, Alfredo (1996). "Jorge Aguirre Silva, un arquitecto del Movimiento Moderno en Chile". Santiago de Chile: Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- KATZMAN, Israel (1964). *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

\_\_\_\_\_ (1973). *Arquitectura del siglo XIX en México*, tomo I. México: Centro de Investigaciones Arquitectónicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

KNOX, John y EICHNER, Erich (1966). *Rio de Janeiro e seus arredores*. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora.

LARRAIN, Jorge (2007). *El concepto de ideología*. Vol. 1. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

LEVISMAN, Martha (2007). *Bustillo, un proyecto de arquitectura nacional*. Buenos Aires: Archivos de Arquitectura Contemporánea Argentina, ARCA.

LIERNUR, Jorge Francisco (1992). *Diccionario histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina*. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos; Centro de Estudiantes de Arquitectura, Diseño Industrial y Gráfico; Secretaría de Extensión Universitaria/FADU; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo. Imprenta y publicaciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (edición preliminar de dos tomos).

\_\_\_\_\_ (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes (ed.) (1990). *La iconografía política del Nuevo Mundo*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

LÓPEZ FRIAS, Francisco (1985). *Ética y política en torno al pensamiento de J. Ortega y Gasset*. Barcelona: Biblioteca Universitaria de Filosofía; Promociones Publicaciones Universitarias.

LÓPEZ RANGEL, Rafael (1986). *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México D.C.: Consejo Nacional de Fomento Educativo.

LUCHINI, Aurelio (1970). *Julio Vilamajó y su arquitectura*. Montevideo: Universidad de la República, Uruguay.

LUDEÑA URQUIZO, Wiley (1996). *Lima, Städtebau und Wohnungswesen „Die Interventionen des Staates 1821-1950“*: Verlag Dr. Köster. Berlin.

\_\_\_\_\_ (2004). *Piqueras, Belaunde, La agrupación Espacio. Tres buenos tigres. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Lima: Ediciones Urbes; Colegio de Arquitectos del Perú, Región Junín, Perú.

LUHMANN, Niklas (1995). *Poder*. Coedición: Barcelona: Editorial Antropos; México D.F.: Universidad Iberoamericana; Santiago de Chile: Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

LUPANO, Mario (1991). *Marcello Piacentini*. Roma: Edit. Laterza.

LLERAS CAMARGO, Alberto (1994). *Reflexiones sobre la historia, el poder y la vida internacional*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

MANACH, Jorge (1991). *La crisis de la alta cultura en Cuba*. Miami: Ediciones Universal.

MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge (1994). *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1969). *Ideología y política*. Lima: Biblioteca Amauta.

\_\_\_\_\_ (1970). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Uruguay: Ed. Marcha.

\_\_\_\_\_ (1972). *¿Existe un pensamiento hispanoamericano?* México: Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.

MARINELLO, Juan (1959). *Sobre el modernismo: polémica y definición*. México: Dirección General de Publicaciones.

\_\_\_\_\_ (1983). *Comentarios al arte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MARISCAL, Federico (1915). *La patria y la arquitectura nacional*. Resumen de las conferencias dadas en la Casa de la Universidad Popular Mexicana del 1 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914. México: Imprenta Stephan y Torres.

MARTÍN MARTÍN, Fernando (1983). *El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Imprenta Sevillana S.A. Serie Filosofía y Letras No. 66.

MARTÍN FRECHILLA, Juan José (1994). *Planes, planos y proyectos para Venezuela: 1.908-1.958*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial Acta Científica Venezolana.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1979). *La literatura y la formación nacional*. México: Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Madero S.A.

MATZAT, Wolfgang (1996). *Lateinamerikanische Identitätswürfe*. Tübingen, Deutschland: Gunter Narr Verlag.

MAYA, Rafael (1961). *Los orígenes del Modernismo en Colombia*. Bogotá: Biblioteca de Autores Contemporáneos. Imprenta Nacional.

MEDINA, Álvaro (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana. Editorial Andes.

MEDINA, Álvaro (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Santafé de Bogotá: Premios Nacionales de Cultura/Colcultura.

MEJÍA QUINTANA, Oscar y TICKNER, Arlene (1992). *Cultura y democracia en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

MINDLIN, Henrique E. (1956). *Neues Bauen in Brasilien*. München, Deutschland: Verlag Georg D.W. Callwey.

MOHOLY-NAGY, Sibil (1964). *Carlos Raúl Villanueva und die Architektur Venezuelas*. Stuttgart: Veriog Gerd Hatje, New York : Frederick Praeger.

MONTANER, Josep María (1997). *La modernidad superada*. Barcelona: Gustavo Gili.

MORAÑA, Mabel (1984). *Literatura y Cultura Nacional en Hispanoamérica (1910-1940)*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Series Towards a Social History of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures.

MORAVÁNSKY, Ákos (2003). *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*. Wien: Springer-Verlag.

MYERS, I. E. (1952). *Mexico's Modern Architecture*. New York: Architectural Book Publishing Co, Inc. El Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

NADAL, Francesc (1990). *Los nacionalismos y la geografía*. Geo Crítica No. 86. Barcelona: Cátedra de Geografía Humana de la Universidad de Barcelona.

NARBONA, Francisco (1987). *Sevilla y la Exposición de 1929*. Sevilla: Caja de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla. Colección Ciclos.

NIÑO MURCIA, Carlos A. (1991). *Arquitectura y Estado*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia.

NOEL, Martín S. (1923). *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. (Premiado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el concurso de la Fiesta de la Raza, 1921). 2ª ed. Buenos Aires: Talleres S.A. Casa Jacobo Peuser.

\_\_\_\_\_ (1926) *Fundamentos para una estética nacional: contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Talleres Rodríguez Giles.

\_\_\_\_\_ (1932). *Teoría histórica de la arquitectura virreinal*. Buenos Aires: Casa Jacobo Peuser.

\_\_\_\_\_ (1939). *El maquinismo, la vida y la arquitectura*. Ciudad de México: Ensayo. Letras de México.

\_\_\_\_\_ (1947). *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*. México: Editorial Atlante.

OBREGÓN SANTACILIA, Carlos (1953). *Historia folletinesca del Hotel del Prado*. México D.F.: Imprenta Nuevo Mundo.

\_\_\_\_\_ (1955). *El monumento a la revolución. Simbolismo e historia*. México D.F.: Editoria Atlante.

OCAMPO, Victoria (1975). *Testimonios*. Novena Serie 1971/1974. Buenos Aires: Editorial Sur.

OROZCO, José Clemente (1971). *El artista en Nueva York: (cartas a Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos)*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (2002). *Autobiografía*. México: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1987). *Cartas a Margarita: [1921-1949]*. México: Editorial Era.

ORTEGA Y GASSET, José (1997). *España invertebrada*. 8ª ed. Madrid: Revista de Occidente; Editorial Alianza.

\_\_\_\_\_ (1982). *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. 1ª ed. Madrid: Revista de Occidente; Editorial Alianza. Colección Obras de José Ortega y Gasset.

ORTEGA S. Oscar y PIROTTE M., Silvia (1978). *Apuntes sobre arquitectura colonial chilena de Roberto Dávila*. Santiago de Chile: Departamento de Diseño Arquitectónico, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

PACHECO, Carlos (1987). *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas: Ediciones Celarg. Colección La Alborada.

PAITA, Jorge A. (1961). *Argentina 1930-1960*. Buenos Aires: Editorial Sol.

PALACIOS, Marco (1986). *La delgada corteza de nuestra civilización*. Bogotá: Serie Breve, Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, Procultura. Linotipia Bolívar.

PALACIOS, X. y JARAUTA, F. (ed.) (1989). *Razón, ética y política. El conflicto de las sociedades modernas*. Barcelona: Antropos; Editorial del Hombre.

PANI, Alberto J. (1936). *Mi contribución al nuevo régimen*. México: Cultura.

PAPADAKI, Stamo (1950). *The Work of Oscar Niemeyer*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

PEÑAFIELD, Antonio (1889). *Explication de l'edifice mexicain en 1889*. Barcelona: Imprimiere D'Espassa ET C.

PERELMAN, Chaïm (1998). *El imperio retórico*. Bogotá: Norma.

PHELAN, Jhon L. (1979). *El origen de la idea de América*. México: Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Madero.

PINI, Ivonne (2000). *En busca de lo propio: inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México. Uruguay y Colombia, 1920-1930*. Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

PINOCHET DE LA BARRA, Oscar (1983). *El pensamiento de Eduardo Frei*. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua.

PINTO LAGARRIGUE, Fernando (1995). *Alessandrismo versus Ibañismo*. Santiago de Chile: Editorial La Noria.

PUGH, William Howard (1958). *José Vasconcelos y el despertar del México Moderno*. Pedro Vázquez Cisneros (trad.) México: Editorial Jus.

RAMA, Ángel (1984). *La ciudad letrada*. Hannover, EE.UU.: Ediciones del Norte.

\_\_\_\_\_ (1998). *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca.

RAMA, Carlos M. (1981). *Nacionalismo e Historiografía en América Latina*: Madrid: Editorial Tecnos.

RAMÍREZ NIETO, Jorge (2000). *El discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna en Brasil*. Bogotá: Unibiblos.

\_\_\_\_\_ (1995). *Arquitectura y poder en América Latina*. (Tesis de maestría). Bogotá: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.

RAMOS, Samuel (1958). *Diego Rivera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RENAN, Ernesto (1983). *¿Qué es una nación?* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales. Serie Civitas.

RIBEIRO, Darcy (1970). *As Américas e a civilização: Processo de formação e causas do desenvolvimento cultural desigual dos povos americanos*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_ (1988). *El dilema de América Latina. Estructuras de poder y fuerzas insurgentes*. 13ª ed. México: Siglo XXI.

RIEGL, Aloïs (1903). *Der moderne Denkmalkultus*. Vienna & Leipzig: W. Braumhuller

RIVERA, Diego (1986). *Textos de arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

RODÓ, José E. (1956). *Obras completas*. Cuatro volúmenes. Montevideo: Barreiro y Ramos S.A.

\_\_\_\_\_ (1993). *Ariel*. Bogotá: Ediciones Universales.

ROJAS, Ricardo (1909). *Restauración nacionalista*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional.

\_\_\_\_\_ (1951). *Eurindia*. Buenos Aires: Editorial Losada.

ROMERO, José L. (1946). *Las ideas políticas en Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1976). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. México: Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1978). *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Huemul. Colección Temas del Hombre.

\_\_\_\_\_ (2001). *Situaciones e ideologías en América Latina*. Medellín: Universidad de Antioquia.

ROUAIX, Pastor (1929). *La influencia Azteca en la República Mexicana* (folleto). Memoria presentada a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. México, D.F.: Talleres Gráficos de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Tacubay.

SALMONI, Anita y DE BENEDETTI, Emma (1981). *Arquitectura italiana en São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva. Coleção Debates.

SANTOS, Eduardo (1994). *Las etapas de la vida colombiana. Discursos y Mensajes 1938-1942*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Imprenta Nacional.

SARLO, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

SCARONE, Mabel (1970). *Antonio U. Vilar. Precursores de la arquitectura moderna en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires.

SCHWARTZ, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas*. México: Fondo de Cultura Económica.

SCHWARTZMAN, Simon; BOUSQUET, Helena M. y RIBEIRO, Vanda M. (1984). *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra - EDUSP.

SCHWEITZER, Ángela (coord.) (1990). *El arquitecto en Chile: Universidad y profesión*. Santiago de Chile: Corporación de Promoción Universitaria.

SEGAWA, Hugo (1999). *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: Editorial Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_ (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

SEGRE, Roberto (1975). *Latinoamérica en su arquitectura*. México: Paris: Siglo Veintiuno; Unesco.

\_\_\_\_\_ (1975). *Cuba, arquitectura de la revolución*. La Habana: Editorial Pueblo y educación.

SIQUEIROS, David Alfaro (1973). *Siqueiros*. Buenos Aires: Anesa; Noguera; Rizzoli.

\_\_\_\_\_ (1996). *Siqueiros en la mira*. México: Museo de Arte Moderno.

\_\_\_\_\_ (1977). *Me llamaban el coronelazo*. México: Memorias Grijalbo.

SMITH, Anthony D. (1995). *Nation and Nationalism in a Global Era*. Cornwall, Great Britain: T. J. Press, Padstow.

SOLER, Ricaurte (1978). *La nación hispano americana*. Panamá: Ediciones Instituto Nacional de Cultura. Colección Cultura/Pensamiento Nacional.

STEPAN, Alfred (1974). *Brasil: los militares y la política*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

TABOR, Jan (Hrsg.) (1994) *Kunst und Diktatur*. Architektur, Bildhauerei, Malerei in Österreich, Italien, und Sowjetunion 1922-1956: Grasl. Baden.

TAFURI, Manfredo y DAL CO, Francesco (1977). *Architektur der Gegenwart*. (aus d. Ital. übertr. von Giorgio Bordin u. Roland Tschopp). Stuttgart/ Milan Belser/Electa.

TAFURI, Manfredo (1997). *Teorías e Historia de la Arquitectura*. 1ª ed. castellana. Madrid: Celeste Ediciones. (*Teoria e storia dell'architettura*. Bari, Laterza, 1968)

TEJEIRA-DAVIS, Eduardo (1987). *Roots of Modern Latin American Architecture*. Heidelberg: University of Heidelberg.

TENORIO TRILLO, Mauricio (1998). *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica.

TIBOL, Raquel (1974). *Documentación sobre arte mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1974). *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1974). *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1979). *Diego Rivera: arte y política*. México: Grijalbo.

\_\_\_\_\_ (2001). *Los murales de Diego Rivera*. México: Universidad Autónoma de Chapingo; Editorial RM.

TIRADO MEJÍA, Álvaro (1974). *Introducción a la historia económica de Colombia*. 5ª ed. Medellín: La Carreta.

TROTSKY, León; BRETON, André y RIVERA, Diego (1999). *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente*. Madrid: El Viejo Topo.

TRIAS, Eugenio (1978). *La memoria perdida de las cosas*. Madrid: Editorial Taurus.

TUR DONATTI, Carlos M. (2006). *La utopía del regreso. La cultura del nacionalismo hispanista en América Latina*. México: Edición Científica. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

URIBE CELIS, Carlos (1991). *Los años veinte en Colombia*. 2ª ed. Bogotá: Ediciones Alborada.

VALE, Lawrence J. (1992). *Architecture, Power, and National Identity*. New York: Yale University.

VARGAS, Getulio (1938). *A nova política do Brasil*. Tomos I, II, III, IV. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

VASCONCELOS, José (1926). *Raza cósmica*. Barcelona: Agencia Mundial de Librería.

\_\_\_\_\_ (1927). *Indología*. Barcelona: Agencia Mundial de Librería..

\_\_\_\_\_ (1934). *Hispanoamérica frente a los nacionalismos agresivos de Europa y Norteamérica*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

VERANI, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

VILLAGRÁN GARCÍA, José (1952). *Panorama de 50 años de Arquitectura Mexicana Contemporánea*. Primera parte: 1900-1950. México: Editorial Patria.

VIVIESCAS, Fernando y GIRALDO, Fabio (comp.) (1994). *Colombia: el despegar de la modernidad*. 2ª ed. Santafé de Bogotá: Edit. Foro Nacional por Colombia.

WAISBERG, Myriam (1962). *La clase de arquitectura y la sección de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile.

WAISMAN, Marina (1990). *El interior de la historia*. Bogotá: Escala. Colección Historia y Teoría Latinoamericana.

\_\_\_\_\_ (1995). *La arquitectura descentrada*. Bogotá: Escala. Colección Historia y Teoría Latinoamericana.

XAVIER, Alberto (org.) (1987). *Arquitetura moderna brasileira. Depoimento de uma geracao*. São Paulo: Edit. ABEA/FVP/PINI.

YAÑEZ, Enrique (1990). *Del funcionalismo al post-racionalismo. Ensayo sobre la arquitectura contemporánea en México*. 1ª ed. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco - Cyad. Edit. Limusa.

ZALAMEA, Alberto (1986). *La nueva prensa*. Dos tomos. Bogotá: Procultura.

ZALAMEA, Jorge (1964). *El sueño de las escalinatas*. Bogotá: Tercer Mundo.

ZE, Leopoldo (1949). *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica: del romanticismo al positivismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1980). *Pensamiento positivista latinoamericano*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

\_\_\_\_\_ (comp.) (1995). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

ZORRILLA, Angelika (1985). *José Villagrán García: Architekt und Theoretiker- seine Bedeutung für die zeitgenössische mexicanische Architektur*: Hamburg, Univ., Diss., 1984. Hamburg.

ZUM FELDE, Alberto (1945). *Evolución histórica del Uruguay y su esquema de sociología*. Montevideo: Editor Maximino García.

\_\_\_\_\_ (1927). *Estética del novecientos*. Buenos Aires: Ateneo.

## ÍNDICE DE PERSONAS CITADAS

Aalto, Alvar (1898-1976): **35, 72.**

Acosta, Wladimiro (1900-1967): **157, 180.**

Agache, Mauricio: **140.**

Aguirre Silva, Jorge (n. 1912): **150.**

Alba Martínez, Ernesto: **61.**

Albert, Tótila (1892-1967): **150, 152.**

Alessandri Palma, Arturo: (1868-1955): **148.**

Alfonso XIII (Rey) (1886-1941): **47.**

Alvarado, L.: **111.**

Álvarez Espinoza, Roberto: **182.**

Alvear, Marcelo T. de: **89, 91.**

Amábilis Domínguez, Manuel (1889-1966): **13, 20, 31, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 104, 107, 109, 111, 123, 172, 222, 232.**

Amaral, Aracy: **12, 70, 92, 94, 114.**

Anda, Enrique: **130.**

Andermann: **116.**

Anza, Antonio M.: **64.**

Arai, Alberto T.: **119.**

Arango, Silvia: **39.**

Avelino, Andrés: **185.**

Baudelaire, Charles (1821-1867): **214.**

Barreda, Enrique: **92.**

Barrera, Gabino: **208.**

Bassols, Narciso: **135.**

Batista y Palés Matos: **190**.

Bhabha, Homi K. (n. 1949): **28, 30**.

Belaunde, Pedro: **91, 93, 94**

Benard, Emilio: **125**.

Bergson, Hanri (1859-1941): **209, 210**.

Berman, Marshall (n. 1940): **11, 15, 214**.

Boari, Adamo (1863-1928): **125, 167**.

Bonta, Juan Pablo: **13, 41, 42, 47, 48**.

Borges, Jorge Luis (1899-1986): **190**.

Bosi, Alfredo (n. 1936): **212, 213, 218**.

Brandón Caraffa, Alfredo: **190**.

Browne, Enrique: **12, 42**.

Brunner, Karl (1887-1960): **176, 180**.

Bueno, María José: **25, 35, 45**.

Bullrich, Francisco: **13**.

Burle Marx, Roberto (1909-1994): **147**.

Buschiazzo, Mario (1920-1970): **31, 32, 43, 157**.

Bustillo, Alejandro (1889 -1982): **153, 155, 156, 157**.

Calles, Plutarco Elías (1877-1945): **127, 129**.

Capanema, Gustavo (1900-1985): **43, 138, 142, 143, 144, 179**.

Cárdenas, Lázaro (1891-1970): **128**.

Camboim, N.: **70, 71**.

Candioti, Alberto: **203**.

Campos, de los: **171**.

Carlota (Princesa): **63**.

Casanovas, Martín: **192, 196, 197, 199**

Caso, Antonio (1883-1946): **209**.

Castillo, Fernando: **150**.

Cezanne, Paul (1839-1906): **190**.

Chaussat, G.: **72**.

Christophersen, Alejandro (1866-1946): **168, 169**.

Cippolini: **190, 204**.

Correa Lima, Attilio (1901-1943): **145, 146**.

Cortés, Hernán: **64**.

Costa, Lucio (1902-1998): **13, 20, 35, 43, 72, 73, 74, 77, 81, 83, 84, 114, 115, 138, 142, 143, 144, 156, 157, 222, 232**.

Comas, Carlos E. Dias: **13**.

Comte, Auguste: **207**.

Cravotto, Mauricio (1893- 1962): **171**.

Cuadra K., Manuel: **13**.

Cuevas, José Luis (n. 1934): **182**.

Cuauhtemoc: **64, 65**.

Cuchet, F.: **68**.

Chacón, Manuel: **71**.

DalCo, Francesco: **83**.

Dávila Carson, Roberto (1889-1971): **181**

D’Arcy Ryan, Walter (1870-1934): **68**.

De Andrade, Oswald (1890-1954): **136, 186**.

De Carvalho, Flavio Resende (1889-1973): **117, 118**.

De Ojeda, Jaime: **92**.

Díaz, Porfirio José (1830-1915): **107, 124, 125, 208**

D’Ors, Eugenio (1882-1954): **101**.

Eliash, Humberto: **34, 98, 151**.

Epstein, Julius: **197**.

Estrella, Thomas: **145**.

Fernández Cox, Cristian: **175**.

Fernández Ledesma, Gabriel (1900-1983): **69**.

Ferreira, Jorge: **145**.

Figari, Pedro (1861-1938): **213**.

Filho, José Mariano: **68, 100, 172**.

Fletcher, Sir Banister: **49, 50, 80, 81, 173**.

France, Anatole (1844-1924): **27**.

Frank, Waldo (1889-1967): **154**.

Frankl, Paul: **36, 37, 62, 100, 161, 162**.

Freud, Sigmund (1856-1939): **210**.

Garafulic, Andrés: **34**.

García Canclini: **183**.

Garnier, Tony (1869-1948): **64**.

Girondó, Oliverio: **186**.

Goodwin, Philip L.: **231**.

González Gortázar, Fernando (n. 1942): **61, 65**.

González-Stephan: **116**.

Gordon, Arturo: **97**.

Gran, Andrew: **230**.

Greeham, C.: **111**.

Griffin: **85**.

Gropius, Walter (1883-1969): **36**.

Guido, Ángel (1869-1960): **13, 26, 27, 30, 31, 32, 157, 164, 176, 176, 178**.

Gutiérrez, Ramón: **12, 70**.

Gutiérrez Viñadales, Rodrigo: **70**.

Guzmán Blanco, Antonio (1829-1898): **208**.

Haaker Fort, Roberto: **94**.

Hardoy, Jorge Enrique (1926-1993): **13**.

Havens, Verne Leroy: **67**.

Hegel, Wilhelm F. (1770-1831): **100.**

Hitchcock, Henry-Russell (1903-1987): **13, 36.**

Hoover, Herbert (1874-1964): **231.**

Huidobro, Vicente: **192.**

Irigoyen, Adriana: **84.**

Jacob, Max (1876-1944): **196.**

Jècquier, Enrique (1866-1949): **98.**

Johnson, Philip (1906-2005): **36.**

Katzman, Israel: **13, 30, 31, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 181, 182.**

Kronfuss, Johannes (Juan): **32, 102.**

Ladrón de Guevara, Laureano (1889-1968): **97.**

Laugier, Marc Antoine (1713-1769): **52.**

Leão, Carlos: **138, 142.**

Le Corbusier (1887-1965): **35, 43, 44, 73, 79, 81, 83, 138, 142, 143.**

Legarreta, Juan: **123, 182.**

Leguía, Augusto B. (1863-1932): **92**

Levi, Rino (1901-1965): **136, 147, 182.**

Levisman, Martha: **153, 155, 156.**

Liernur, Jorge Francisco: **155, 156, 157.**

Luchini, Aurelio: **170, 171.**

Llosa, Manuel B.: **94.**

Madero, Francisco (1873-1913): **126.**

Maple Arce, Manuel (1898-1981): **190, 191.**

Mañach, Jorge (1898-1961): **196, 197.**

Mariátegui, José Carlos (1894-1930): **184, 185, 186, 187, 200, 201, 210, 217, 225.**

Marinetti, Filippo T. (1876-1944): **190, 196.**

Marinillo, Juan: **193.**

Mariscal, Federico: **65.**

Marquina, Ignacio (1888-1981): **63, 112, 113.**

Markelius, Sven (1889-1972): **35, 72.**

Martí, José (1853-1895): **116, 211.**

Martínez Gutiérrez, Juan (1901-1971): **96, 148.**

Martínez, Oliverio: **128.**

Marx, Karl (1818-1883). **195, 207.**

Maximiliano de Austria (1832-1867): **63.**

Melnikov, Konstantin S. (1890-1974): **35.**

Memória, Archimedes (1893-1960): **68, 141, 142.**

Mendiola Q., Vicente: **111, 124, 130.**

Mesquita do Santos, Renato: **145.**

Meyer, Hannes (1889-1954): **180.**

Michelini: **171.**

Mindlin, Henrique E.: **78.**

Miró Quesada, Francisco (n. 1918): **204, 205.**

Montenegro, Roberto (1887-1968): **69, 134.**

Moreira, Jorge: **139, 142.**

Moreno, Alberto: **34, 99, 152.**

Muñoz, Antonio: **123.**

Myers: **107.**

Niemeyer, Oscar (n. 1907): **20, 35, 43, 72, 73, 77, 80, 81, 83, 84, 138, 142, 222, 232.**

Noel, Martín S. (1888-1963): **13, 31, 32, 50, 88, 89, 90, 91, 168, 169, 170.**

Obregón, Álvaro (1880-1928): **129.**

Obregón, Manuel: **63.**

Obregón Santacilia, Carlos (1896-1961): **31, 63, 69, 112, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129.**

Ocampo, Victoria (1890-1979): **153, 154, 155, 156, 157.**

O'Gorman, Juan (1905-1982): **123, 124, 134, 135, 136, 181, 182.**

Orozco, José Clemente (1883-1949): **134.**

O'Gorman, Cecil: **181.**

Ortega y Gasset, José (1883-1955): **196, 209.**

Ortiz Monasterio, Manuel: **31.**

Ortiz, Renato: **215.**

Palacios, Alfredo: **185, 186.**

Palanti, Mario (1885-1979): **182.**

Pallares, Alfonso: **104.**

Pani, Alberto J.: **126.**

Panofsky, Erwin (1892-1968): **100.**

Papadaki, Stamo (n. 1906): **35, 77, 78, 80.**

Peñafield, Antonio: **63, 64.**

Pereira de Souza, Washington Luis: **141.**

Petorutti, Emilio (1892-1971): **157, 204.**

Piacentini, Marcello (1881-1960): **142.**

Picasso, Pablo (1881-1973): **188, 196, 197.**

Picq, Henri: **98.**

Piqueras Cotoí, Manuel (1885-1937): **50, 91, 92, 93, 94, 96, 180.**

Pini, Ivonne: **27, 205.**

Portinari, Cándido (1903-1962): **85, 86, 218.**

Praguer, Oscar: **150, 153**

Prebisch, Alberto: **32, 33, 106, 157.**

Price, Thomas D.: **72.**

Rama, Ángel (1926-1983): **181.**

Ramírez, Juan Antonio (1948-2009): **25, 35.**

Reidy, Afonso Eduardo (1909-1964): **43, 138.**

Renoir, Auguste (1841-1919): **189.**

Reyes, Alfonso (1889-1959): **209.**

Reyes, Víctor M.: **60**.

Roberto, Marcelo & Milton: **145, 146**.

Rodó, José Enrique (1871-1917): **27, 206, 208, 209**.

Rodríguez, Abelardo L.: **127**.

Rodríguez, Gabriel: **151**.

Rojas, Ricardo (1882-1957): **29, 31, 173, 174, 176**.

Romero, José Luís (1909-1977): **13, 203, 205**.

Rother, Leopold (1894-1978): **180**.

Reyes, Víctor M.: **60**.

Ricaldoni: **171**.

Riegl, Alois: **100, 164**.

Rivera, Diego (1886-1957): **85, 86, 134, 181, 188**.

Roosevelt, Franklin D. (1882-1945): **231**.

Rousseau, Jean Jacques (1712-1778): **186**.

Ruskin: Jhon: **57**.

Sáenz, Moisés: **129**.

Salamone, Francisco (1897-1959): **157, 158**.

Salazar, Luís: **30**.

Salcedo, Jaime: **39**.

Sampaio, Carlos: **68**.

Sarlo, Beatriz: **194, 219**.

Sarmiento, Faustino: **206**.

Schwartz, Jorge: **136, 186, 187, 191, 194, 195, 199, 200, 205, 212, 218, 219**.

Segawa, Hugo: **13, 72, 77, 231**.

Segura, Juan (1898-1989): **123, 181**.

Semper, Gottfried (1803-1879): **100**.

Sierra, Justo: **207**.

Siqueiros, David Alfaro (1896-1974): **188, 213**.

Smith, Robert C.: **85.**

Soeiro, Renato: **145.**

Spencer, Herbert: **208.**

Tafuri, Manfredo: **83, 84.**

Taine, Hippolyte (1828-1893): **164.**

Tarditi, Carlos H.: **31, 63, 69, 111, 134.**

Tejeira-Davis, Eduardo: **13.**

Tommasi López, Leopoldo: **60.**

Tournier: **172.**

Trotsky, León: **195.**

Vargas, Getulio: **80, 81, 83, 138, 140, 143.**

Vargas Salguero, Ramón: **65.**

Van der Rohe, Mies (1886-1969): **47, 48, 78, 79.**

Vasari: **101.**

Von Schnitzler: **48.**

Vasconcelos, José (1882-1959): **51, 69, 70, 123, 130, 134, 176, 177, 179, 184, 185, 187, 209.**

Vasconcelos, Ernani: **43, 138, 142.**

Vásquez Varela, Jacobo: **170.**

Vautier, Ernesto : **32, 33, 106.**

Velarde Bergmann, Héctor (1898-1989): **102, 158, 159, 174.**

Velázquez, Diego: **196.**

Verani, Hugo: **185, 193, 201.**

Vértiz: **112.**

Vilamajó, Julio (1894-1948): **169, 170, 171, 172, 234.**

Vilar, Carlos & Antonio: **157.**

Villagrán García, José (1901-1982): **122, 123, 124, 125, 131, 132, 134, 135, 162, 163, 167, 182.**

Warburg, Aby : **100.**

Warchavchik, Gregori (1896-1972): **84, 137, 147, 156, 180, 182.**

Weber, Max (1864-1920): **195.**

Wiener, Paul Lester (1889-1967): **72.**

Winkelmann, Johann Joachim: **101.**

Wölfflin, Heinrich (1864-1945): **100, 101, 164.**

Wright, Frank Lloyd (1867-1959): **84.**

Xavier, Alberto: **142.**

Xul Solar (1887-1963): **216.**

Yañez, Enrique: **107.**

Zárraga, Guillermo (1892- ): **124, 130.**

Zea, Leopoldo: **206, 208.**

Zum Felde, Alberto (1890-1976): **183, 208, 209, 210, 220.**

## ÍNDICE DE LUGARES CITADOS

África: **170.**

Alemania: **47, 48, 100.**

América: **26, 29, 31, 64, 77, 86, 146, 164, 185, 186, 198.**

América Latina: **12, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 41, 50, 84, 105, 167, 168, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 190, 195, 202, 204, 205, 213, 216, 217, 218, 222, 229, 230, 231.**

Andes: **50.**

Argentina: **29, 31, 32, 43, 47, 67, 88, 89, 106, 146, 157, 168, 169, 176, 180, 226.**

Austria: **27.**

Bogotá: **15, 44.**

Bolivia: **105.**

Barcelona: **45, 47, 78, 79, 170, 213.**

Bello Horizonte: **231.**

Bosque de Chapultepec: **128.**

Brasil: **12, 13, 16, 18, 20, 35, 43, 50, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 106, 117, 120, 136, 138, 140, 142, 145, 172, 179, 180, 187, 199, 200, 218, 226, 228, 231, 235.**

Buenos Aires: **15, 16, 29, 30, 31, 43, 89, 90, 92, 102, 106, 153, 156, 168, 173, 182, 194.**

California: **12.**

Caribe: **12, 16, 50.**

Cataluña: **45.**

Centro América: **12.**

Colombia: **9, 180, 183, 210.**

Córdoba, Argentina: **32.**

Cuba: **210.**

Chan-Chan: **105.**

Chichén Itzá: **56.**

Chile: **30, 34, 43, 47, 90, 96, 97, 98, 152, 169, 170, 176, 180, 181.**

Chillán, Chile: **43.**

España: **18, 23, 29, 57, 96, 109, 114, 169, 170.**

Estados Unidos: **12, 16, 18, 67, 72, 77, 85.**

Europa: **32, 50, 64, 86, 90, 96, 143, 148, 167, 168, 169, 174, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 198, 201, 202, 204, 214, 222, 231.**

Exposición Ibero Americana en Sevilla: **18, 20, 23, 50, 62, 70, 89, 92, 96, 104, 107, 114, 124, 132, 179.**

Exposición internacional de París: **63, 65, 94, 98.**

Exposición Internacional de Río de Janeiro: **66, 68, 69, 134.**

Exposición Internacional de San Francisco: **85.**

Faro de Colón: **84.**

Feria Mundial en Nueva York: **18, 20, 23, 71, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 179, 230, 232.**

Finlandia: **72.**

Francia: **27, 31, 67, 82, 125, 170, 186, 236.**

Granada, España: **91, 170.**

Guatemala: **105.**

Hogar Parque Cousiño: **150, 151, 152.**

Iberoamérica: **12, 29, 91, 235.**

Inglaterra: **67.**

Italia: **27, 170, 195.**

La Habana: **193, 196.**

La Plata, Argentina: **176.**

Latinoamérica: **12, 13, 18, 29, 115, 120, 198, 203, 204, 206, 225, 226.**

Lima: **15, 92, 94.**

Machu-Pichu: **105.**

Madrid: **91.**

Mérida, Yucatán: **51.**

México: **15, 16, 30, 31, 47, 49, 50, 51, 52, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 86, 90, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131, 132, 134, 135, 167, 172, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 190, 208, 209.**

Mina Gerais: **70.**

Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro: **43, 79, 80, 84, 85, 86, 115, 138, 140, 142, 145, 146, 147, 182.**

Miraflores, Perú: **158.**

Montevideo: **15, 16, 27, 30, 44, 106, 170, 171, 182.**

Nueva York: **18, 20, 23, 35, 36, 61, 71, 72, 73, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 106, 115, 138, 140, 145, 147, 179, 214, 228, 229, 230, 232.**

Norte América: **12, 116, 167.**

Nuevo Mundo: **16.**

Odesa: **156.**

París: **26, 31, 35, 44, 50, 63, 64, 65, 94, 97, 102, 170, 171, 188, 214, 222.**

Patagonia: **12.**

Perú: **16, 47, 50, 90, 91, 92, 94, 105, 158, 173, 174, 180, 183, 200.**

Portugal: **67.**

Queens (Barrio): **71.**

República de Weimar: **43, 49.**

Río de Janeiro: **9, 15, 16, 30, 31, 43, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 115, 123, 134, 136, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 147, 182, 231.**

Río de la Plata: **183.**

Río Grande: **12.**

Río Guadalquivir: **91.**

Río Mapocho: **148.**

Río Usumancita: **56.**

Roma: **92.**

Rusia, **27. 195.**

Sao Paulo (San Pablo): **16, 30, 70, 84, 115, 116, 118, 136, 147, 181, 182, 199, 222, 231.**

Santiago de Chile: **15, 30, 97, 98, 148, 150.**

Sevilla: **18, 20, 23, 45, 47, 49, 50, 51, 52, 62, 70, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 103, 106, 107, 108, 111, 112, 122, 124, 131, 148, 179, 181.**

Suecia: **72.**

Suiza: **35.**

Sur América: **12.**

Uruguay: **67.**

Uxmal: **56.**

Valparaíso: **30, 98.**

Yucatán: **50, 51, 52, 56, 61.**

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Ilust 1. Montevideo 1934. Fuente: *CD Historia de la Ciudad*. Municipalidad de Montevideo. 10
- Ilust 2. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Bulrich, 1969. 14
- Ilust 3. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*, Bayón y Gasparini, 1977. 14
- Ilust 4. *Arquitectura neocolonial*, Aracy Amaral, 1994. 14
- Ilust 5. *Orientación espiritual de la arquitectura en América*, Ángel Guido, 1927. 14
- Ilust 6. Imagen del catálogo general de la exposición de Sevilla, 1929. 21
- Ilust 7. Plano de localización de los pabellones en Sevilla, 1929. 21
- Ilust 8. Pabellón de México en la exposición de Sevilla. Dibujo M. Amábilis, 1928. Fuente: Album de la exposición. 21
- Ilust 9. Localización general. Exposición Mundial de Nueva York, 1939. 22
- Ilust 10. Catálogo de Exposición de Nueva York, 1939. 22
- Ilust 11. Fotografía aérea. Al centro pabellones de Brasil y Francia, 1939. 22
- Ilust 12. Edificio Pasaje Barolo. M. Palanti, 1919-1923. 33
- Fuente: *Revista Marín Fierro*. No. 21. 30 de junio de 1925. 33
- Ilust 13. Esquema del pabellón de México. M. Amábilis, 1928. 53
- Ilust 14. Planta del pabellón de México. M. Amábilis, 1929 53
- Ilust 15. Esquemas. Plantas primero y segundo nivel. 53
- Ilust 16. Planta principal. Proyecto pabellón de México. M. Amábilis, 1928. 54
- Ilust 17. Planta baja. Proyecto pabellón de México. M. Amábilis, 1928. 54
- Ilust 18. Corte transversal del pabellón. M. Amábilis, 1928. 55

- Ilust 19. Fachada principal. Pabellón de México. M. Amábilis, 1928. 55
- Ilust 22. Ingreso al pabellón. Fotografía M. Amábilis, 1929. 58
- Ilust 23. Ingreso al edificio del pabellón, estado en el año 2000. 58
- Ilust 24. Vitral central interior del pabellón. Fotografía M. Amábilis, 1929. 58
- Ilust 25. Sala de exposición. Primer piso. Fotografía M. Amábilis, 1929. 58
- Ilust 26. Escalera principal. Fotografía M. Amábilis, 1929. 58
- Ilust 20. Vacío interior. Fotografía M. Amábilis, 1929. 59
- Ilust 21. Ingreso. *Álbum de la FIB*. Sevilla, 1929. 59
- Ilust 27. Pabellón de México. París, 1889. Fotografía archivo Katzman. 65
- Ilust 28. Interior del pabellón de México. París, 1889. Fotografía archivo Katzman. 65
- Ilust 29. Fachada del pabellón de México. *Álbum de la Exposición*, 1922. 66
- Ilust 30. Plantas del pabellón de México en Río de Janeiro, 1922. *Álbum de la Exposición*. 67
- Ilust 31. Portada del pabellón de México en Río de Janeiro, 1922. Fotografía *Álbum de la Exposición*. 67
- Ilust 32. Tarjeta Postal, New York world's fair. Foto: Mc Laughun Air Service, 1939 73
- Ilust 33. Fotografía aérea del conjunto de los pabellones de Brasil y Francia en la Feria Mundial de Nueva York, 1939. 73
- Ilust 35. Pabellón Brasi. Vista lateral. Fotografía: *Brazil Builds*, 1943. 74
- Ilust 37. Pabellón de Brasil, plantas arquitectónicas. *Brazil Builds*, 1943. 75
- Ilust 38, 39, 40. Plantas de distribución de los tres niveles del pabellón de Brasil. Nueva York, 1939. 75
- Ilust 41. Segundo nivel. 76
- Ilust 42. Mezzanine. 76
- Ilust 43. Sala de exposición. 76
- Ilust 44. Planta nivel principal. Pabellón de Brasil, 1939. 82
- Ilust 45. Planta nivel bajo. Pabellón de Brasil, 1939. 82
- Ilust 46. Esquemas de fachada y planta del proyecto del pabellón de Argentina, 1928. M. Noel. 90

- Ilust 46. Fachada pabellón argentino en Sevilla 1929. Fotografía: Álbum de la Exposición, 1929. 91
- Ilust 48. Patio interior. Pabellón de Perú, Sevilla, 1929. Fotografía: Álbum, 1929. 93
- Ilust 49. Portada. Pabellón de Perú, 1929. 93
- Ilust 50. Detalle de remate del volumen de esquina. Pabellón de Perú, 1929. 93
- Ilust 51. Detalle del zócalo. Pabellón de Perú, 1929. 93
- Ilust 52. Detalle de Escudo. Pabellón de Perú, 1929. 94
- Ilust 53. Balcón en celosía de madera. Pabellón de Perú, 1929. 94
- Ilust 54. Proyecto del estudiante Fernando Ugarte, 1938. 95
- Ilust 55. Proyecto del estudiante Francisco Piloneta, 1938. 95
- Ilust 58. Portada. Pabellón chileno en Sevilla, 1929. 97
- Ilust 59. Esquina del patio central. Pabellón chileno en Sevilla, 1929. 97
- Ilust 60. Circulación lateral. Pabellón chileno en Sevilla, 1929. 97
- Ilust 56, 57. Pabellón de Chile. Exposición de Sevilla, 1929. 97
- Ilust 61. Fotografía del pabellón reinstalado como museo de la aviación en Santiago de Chile. 99
- Ilust 62. Fotograbado. El pabellón chileno en la Exposición Universal de París, 1889. 99
- Ilust 63, 64. Fachada y plantas. Proyecto presentado por Alvarado, Greenham y Mendiola. Segunda ronda del concurso para el pabellón mexicano en Sevilla, 1929. 110
- Ilust 65. Plantas y fachada. Interpretación de la expresión plástica moderna. Proyecto presentado por Carlos Obregón y Carlos Tarditi. Segunda ronda del concurso pabellón mexicano en Sevilla, 1929. 111
- Ilust 66. Corte, fachada y planta. Tendencia con motivos exóticos. Proyecto presentado en la segunda ronda del concurso pabellón mexicano en Sevilla [autores sin identificar], 1929. 112
- Ilust 67. Plantas y fachada lateral. Tendencia con motivos exóticos. Proyecto presentado en la segunda ronda del concurso Pabellón mexicano [autores sin identificar], 1929. 113
- Ilust 68. Fachada principal, corte transversal y fachada lateral. Interpretación contemporánea colonial. Proyecto presentado por Ignacio Marquina y Salvador Vértiz. Colaborador: Agustín García. Segunda ronda del concurso pabellón mexicano para Sevilla, 1929. 114

- Ilust 69. Dibujo de Flavio de Carvalho. Concurso Palacio de Gobierno de Sao Paulo, 1928. 117
- Ilust 70. Dibujo de Flavio de Carvalho. Concurso Palacio de Gobierno de Sao Paulo, 1928. 118
- Ilust 71, 72. Interior y vista externa. Palacio de Bellas Artes, México. Adamo Boari, 1908. 125
- Ilust 73. Fachada del Palacio Legislativo. México, 1908. 125
- Ilust 74. Simulación de la imagen del Palacio incluida en el paisaje urbano. 125
- Ilust 75. Fotografía de la ruina del Palacio Legislativo México, 1923. 126
- Ilust 76. Perfil de la estructura en la ciudad, 1923. 126
- Ilust 77. Estructura Monumento a la Revolución. Carlos Obregón S. 127
- México, D.F., 1938. Fondo Casasola/ núm. Inv. 88713, 1930. CONACULTA – INAH, Sistema Nacional de Fototecas. 127
- Ilust 78. Planta general. Secretaría de Salubridad. Carlos Obregón Santacilia. México, 1926. 129
- Ilust 79. Volumen externo. Secretaría de Salubridad. México, 1926. 130
- Ilust 80. Circulación interior. Secretaría de Salubridad. México, 1926. 130
- Ilust 81. Hospital en Huipulco, Tlalpan, sanatorio para tuberculosos. J. Villagrán García. 133
- México, 1929. 133
- Ilust 82. Escuela Técnica, México, D.F. Juan O'Gorman, 1932. 135
- Ilust 83. Punto de escaleras. Escuela Técnica, 1932. 135
- Ilust 84. Programa de la *Semana de Arte Moderna*. Sao Paulo, 1922. 137
- Ilust 85. Casa modernista Rua Itápolis. G. Warchavchik. Sao Paulo, 1929. 138
- Ilust 86. Cartel del IV Congreso Panamericano de Arquitectos, 1930. 138
- Ilust 87. Ministerio de Educación y Salud. Río de Janeiro, 1937. 139
- Ilust 88. Terraza del despacho del ministro. Diseño de Burle Marx, 1937. 139
- Ilust 89. Encuentro del bloque de actividades culturales con el bloque de oficinas. 139
- Ilust 90. Fachada norte con protección de los rayos de sol. 139

- Ilust 91. Fachada sur del ministerio. 139
- Ilust 92. Plan para Río de Janeiro. Mauricio Agache, 1930. 140
- Ilust 93. Visión del conjunto del centro urbano. M. Agache, 1930. 140
- Ilust 94. Maqueta del proyecto Marajoara de Archimedes Memória y Francisque Cuchet. Concurso Ministerio de Educación y Salud, 1935. Archivo Roberto Segre. 141
- Ilust 95. Maqueta del segundo premio. Concurso del Ministerio, 1935. Arquitectos R. Galvañ y M. Fertin. 141
- Ilust 96. Maqueta del tercer premio. Concurso del Ministerio, 1935. Arquitecto G. Pinheiro. Archivo Roberto Segre. 141
- Ilust 97. Dibujo panorámico de Le Corbusier para su plan de Río de Janeiro. 143
- Ilust 98. Dibujo desde la bahía de Guanabara del Plan de Le Corbusier, 1937. 143
- Ilust 99. Explicación gráfica de Oscar Niemeyer sobre las cuatro fases del proceso de diseño del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro en 1936. Archivo R. Segre. 144
- Ilust 100. Vista aérea del edificio del Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro. Archivo R. Segre. 145
- Ilust 101. Vista a la ciudad. Terminal para hidroaviones en Río de Janeiro, 1936. 146
- Ilust 102. Vista a la bahía de Guanabara. Terminal para hidroaviones en Río de Janeiro, 1936. 146
- Ilust 103, 104. Imágenes exteriores del edificio ABI. Hermanos Roberto, 1936. 147
- Ilust 105, 106, 107, 108. Plantas generales del edificio ABI. Hermanos Roberto. Río de Janeiro, 1936. 147
- Ilust 109. Plantas primero y segundo pisos. Escuela de Derecho. Juan Martínez Gutiérrez. Santiago de Chile. 148
- Ilust 110. Escuela de Derecho. J. Martínez Gutiérrez. Santiago de Chile, 1934. 149
- Ilust 111. Patio interior. Escuela de Derecho. 149
- Ilust 112. Hogar Parque Cousiño. Jorge Aguirre, Gabriel Rodríguez. Santiago de Chile, 1939. 151
- Ilust 113, 114. Localización y planta del conjunto. Hogar Parque Cousiño. Santiago de Chile, 1939. 152
- Ilust 115. Planta. Casa para Victoria Ocampo. Alejandro Bustillo. Buenos Aires, 1928. 154

- Ilust 116. Espacio interior. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928. 154
- Ilust 117. Vista desde el salón. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928. 154
- Ilust 118. Fachada externa. Casa para Victoria Ocampo. A. Bustillo. Buenos Aires, 1928. 154
- Ilust 119. Dibujo axonométrico de la casa Ocampo. A. Bustillo. 154
- Ilust 120. Opción alternativa de fachada. Casa Ocampo. A. Bustillo. 154
- Ilust 121, 122, 123. Fachadas de la casa para V. Ocampo. Buenos Aires, 1928. 155
- Ilust 124. Esquema de Le Corbusier para la casa de Victoria Ocampo, 1929. 156
- Ilust 125. Municipalidad de Rauch. F. Salamone, años treinta. Foto: Silvia Ferreti. 158
- Ilust 126. Baños de Miraflores. Héctor Velarde, 1938. Fotografía Von Breymann. 158
- Ilust 127. Imagen general de los baños de Miraflores, 1938. 159
- Ilust 128. Planta baja. Baños de Miraflores, 1938. 160
- Ilust 129. Planta alta. Baños de Miraflores, 1938. 160
- Ilust 130. Corredor externo. Baños de Miraflores, 1938. 160
- Ilust 131. Revista *Klaxon*. Primer número, 1922. 163
- Ilust 132. Publicación *Pau Brasil*, 1928. 163
- Ilust 133. Nivel principal del pabellón de Brasil, Feria Mundial, Nueva York, 1939. 227

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Para Berman: La vorágine de la vida moderna ha sido alimentada por muchas fuentes: los grandes descubrimientos en las ciencias físicas (...) la industrialización de la producción (...) las inmensas alteraciones demográficas (...) el crecimiento urbano (...) los sistemas de comunicación de masas (...) los Estados cada vez más poderosos (...) los movimientos *sociales masivos* (...) y *finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial* (...) han recibido el nombre de “Modernización”(Marshal Berman, 1991: 2).

<sup>2</sup> En la Nueva Granada, al final del periodo colonial, el invento del barómetro fue realizado por el patriota americano Francisco José de Caldas. A la llegada de Alexander von Humboldt, el científico local preparó la presentación, ante el ilustre invitado, del nuevo instrumento de medición de altitudes. Su sorpresa fue grande cuando constató que su idea –que consideraba original– hacía parte de un amplio grupo de objetos similares inventados en otros lugares del planeta.

<sup>3</sup> Entre 1881 y 1890 entraron 648.711 inmigrantes. El censo de 1887 contó 433.375 habitantes de los cuales 228.641 eran extranjeros (53% de la población). Entre 1890 y 1899 entraron 1’142.075 inmigrantes. El censo nacional de 1895 dio la cifra de 4’044.91 habitantes, de los cuales 663.854 correspondían a Buenos Aires (Buschiazzo, 1966: 29).

<sup>4</sup> Es importante recordar que la Feria de Nueva York terminó antes de lo programado debido al impacto de la bomba que explotó en el pabellón inglés. Murieron en ese hecho dos policías. Los participantes, en muchos de los pabellones, decidieron cerrar sus puertas y dar por terminada su participación en el evento. La guerra ya era un hecho del presente inmediato.

<sup>5</sup> En este caso me refiero al trabajo de investigación que adelanté en conjunto con la profesora, historiadora del arte, Ivonne Pini de Lápibus, durante los años 2006 y 2007.

<sup>6</sup> Según Paolla Antonelli: *Eine grosse Weltausstellung ist, wie ein guter Science-Fiction-Film, ein plausibles Fantasiegebilde auf der Grundlage von Wissenschaft und Technik und, ihre Bedeutung für die Gesellschaft* (Garn, Antonelli und ander, 2008: 6).

<sup>7</sup> Para esos documentos se asumieron diversos puntos de referencia. Si inicialmente planteamos hacer un paralelo con las periodizaciones de los textos programáticos y manifiestos establecidos para las vanguardias de la arquitectura y del arte en América Latina encontramos marcadas diferencias. Por ejemplo Hugo Verani, en su mirada desde los textos del arte y la arquitectura de las vanguardias, fija los límites temporales entre 1916 y 1935. Federico Schopf da dos alternativas, una que llama abierta y que ubica entre 1916 y 1939 y otra restringida entre 1922 y 1935. Para Ángel Rama el ingreso oficial de las vanguardias en América Latina lo ubica en 1922, tomando como acontecimiento central la Semana del Arte Moderno en Sao Paulo. En tanto, Jorge Schwartz sostiene que pese a que la década de los años veinte fue la más prolífica en cuanto al desarrollo de textos y

---

manifiestos, es necesario ampliar el margen de una década a un cuarto de siglo, ya que considera que el *Manifiesto por un Arte Revolucionario e Independiente*, escrito en 1938 por Diego Rivera, André Bretón y León Trotsky, tuvo importancia en la toma de posición frente al sentido y el compromiso ideológico en la arquitectura y el arte latinoamericano. Con la polémica que este texto suscitó, se cierra, a su juicio, el ciclo cronológico de las propuestas de vanguardia. Al enunciar estos diversos criterios de periodización, se evidencia la elasticidad con que las fechas han sido manejadas.

<sup>8</sup> El libro de Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad (1966)*, fue un texto analizado en las facultades de arquitectura latinoamericanas a partir del final de la séptima década del siglo XX.

<sup>9</sup> En Liernur (2001: 1441) se dice de Ángel Guido: *De todas las miradas al pasado, una de las más elaboradas y “modernas” fue la de Ángel Guido, quien, para la construcción de sus ideas, se apoyó especialmente en la escuela crítica de Heinrich Wolfflin, lo que le permitió establecer dos importantes bases. Una, la validación teórica –racional y no romántica– del “barroco”, un estilo de especial desarrollo en América (...) La otra, un sistema exclusivamente plástico, visivo, de elaboración de formas.* En esta tesis compartimos la visión de Liernur y destacamos el enfoque de Guido para integrarlo a nuestra indagación sobre el proceso de producción de la forma construida en los pabellones de exposición.

<sup>10</sup> En el libro *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de Ariel (2000)* editado por Ottmar Ette y Titus Heydenreich, –Universität Erlangen-Nürnberg, Zentralinstitut für Regionalforschung, Sektion Lateinamerika– se recogen interesantes ponencias que tratan temas relacionados con el impacto de los escritos de Rodó en América Latina al inicio del siglo XX.

<sup>11</sup> De hecho yo trabajo para la Universidad Nacional de Colombia; busco documentos en la biblioteca y en la hemeroteca Nacional; escucho música en la Radio Difusora Nacional... Las actividades cotidianas de los habitantes de América Latina están unidas a instituciones referidas a la siempre presente categoría de lo nacional.

<sup>12</sup> En el texto “Construir el país, imaginar la Nación” J.F. Liernur (2001: 25) escribe al respecto: *Una de las características del periodo fundacional de la Argentina moderna fue el proceso de urbanización del país: En 1869 sólo el 28,6% de los 1’737.000 argentinos vivía en ciudades; cuarenta y cinco años más tarde estos pasaron a constituir el 52,7% de los 7’885.000 habitantes.* Según esas cifras para 1916 se había producido un crecimiento acelerado del contexto urbano. Bien como ampliación de las tramas existentes, o, en otros casos, con la creación de otros centros urbanos.

<sup>13</sup> En este caso es importante recordar el discurso pronunciado por José Enrique Rodó en 1909 durante la visita de Anatole France a Montevideo: *Nosotros los americanos, consideramos que nuestra emancipación no terminó con la independencia política, y la labor en la que hoy nos esforzamos por trabajar, es la de lograr nuestra emancipación cultural.* Citado en “América nuestra”. *Casa de las Américas*, La Habana, 1970, p. 106.

<sup>14</sup> En la *Revista de Arquitectura*, No 4, abril de 1939, en Argentina, se hace un homenaje póstumo a Mario Buschiazzo. En unos de sus apartes (p. 196) se lee: (...) *era italiano pero su identificación con nuestra vida, fue absoluta. Llegó al país a los cinco años de edad, en*

---

1850 y desde su graduación académica como arquitecto, el 2 de Septiembre de 1878, hasta el final de su vida no cesó su completa dedicación a sus tareas profesionales.

<sup>15</sup> El edificio Pasaje Barolo (1919-1923) genera desde su inicio grandes controversias. En la revista *El arquitecto*, vol. III, No. 34, de mayo 1923, se encuentra un corto artículo (p. 260) que respecto a la propuesta de un concejal de demoler la parte central de la obra, dice: *A primera vista podría pensarse que Buenos Aires careciese de ordenanzas que regulen la altura de la edificación. Leyendo el proyecto anotado, un extranjero pensaría, naturalmente, que cada cual levanta las construcciones según su gusto y luego las autoridades si no les agrada, le compran el excedente y lo tiran abajo (...) Ojalá esta lección sirva para que las autoridades tan celosas de la ley, cuando se trata de pequeños propietarios, se preocupen de estudiar con menos precipitación los casos de excepción a las mismas, ya que, según la opinión corriente debe ser "pareja para ser justa"*. El edificio de Palanti resistió las pruebas pues ha sobrevivido hasta nuestros días.

Según Liernur Palanti fue alumno de Camilo Boito, y sostenía la necesidad de crear un grandioso estilo nuevo para la nueva sociedad metropolitana, tomando la experiencia de los estilos del pasado, y la búsqueda de grandiosidad lo conducía hacia la arquitectura barroca, con la que se identificaba su uso de la línea curva (Liernur, 2003: 128).

<sup>16</sup> La profesora Margareth Pereira da Silva ha hecho precisiones sobre el origen europeo del término. Ella remite su significado inicial a la propuesta inglesa de ampliación del campo del comercio. Lo internacional, según esa aproximación, está relacionado con mercados abiertos durante el siglo XIX.

<sup>17</sup> Los resaltados en negrilla en el texto son nuestros.

<sup>18</sup> Es el caso de libros de historia de la arquitectura tales como *Historia de la arquitectura por el método comparativo*, de Bannister Fletcher; *Historia de la arquitectura*, de Auguste Choisy. *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion; *Esquemas de la arquitectura europea*, de Nikolaus Pevsner.

<sup>19</sup> En el artículo "Aproximación a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica", J. Salcedo y S. Arango hace el siguiente comentario: (...) *la amplia gama de acepciones que toma la noción de "influencia": mientras para algunos autores como Fletcher, el término se extiende a las determinantes climáticas, geográficas o socio-culturales sobre la construcción de la arquitectura, para otros, como Choisy, tiene una connotación nacionalista de patrimonio cultural o de tradiciones del arte de construir (...)* (Textos, No 8: 10).

<sup>20</sup> Por *objeto referente* entendemos aquí la cualidad de algunas edificaciones de servir como patrón de comparación. Por *objeto refractante* entendemos la cualidad física-espacial de asumir modificaciones provenientes de un objeto externo.

<sup>21</sup> Al respecto es interesante revisar el libro *Genius Loci* (1979) escrito por Christian Norberg-Schulz (1926-2000), y en particular la conferencia "Bauen Wohnen und Denken" que en 1951 dictó Martin Heidegger en Darmstadt, en el mismo evento donde el filósofo español José Ortega y Gasset presentó su reflexión sobre *la técnica*.

<sup>22</sup> La Revolución Industrial introdujo cambios en las actividades y en la visión del mundo a partir del siglo XVIII. Inicialmente se localizó en países como Inglaterra, Francia, Alemania,

---

Bélgica y Austria. Luego se extendió por nuevos canales a muy diversos puntos del planeta. El siglo XIX fue el momento de la internacionalización de esa clase de muestras. Hierro, vidrio, cemento, fueron materiales que permitieron la formulación de otras maneras de hacer la arquitectura.

<sup>23</sup> Historiadores de la arquitectura como Pevsner, Gidion y Benévolo coinciden en destacar el *Crystal Palace* de Joseph Paxton, diseñado para la Exposición de Londres en 1851, como una de las obras claves en la transición de la arquitectura hacia la expresión moderna.

<sup>24</sup> Frankl escribió al respecto: *Nos interesa saber qué entretenimientos prefería la sociedad, (...) porque cada uno de estos aspectos de la vida forma parte del programa de construcción y lo modifica según el significado que se le da* (Frankl, 1981: 217).

<sup>25</sup> Un pabellón tiene como condición ser pasajero, haber sido diseñado teniendo en cuenta que su presencia será efímera. El resultado formal debe tener concentrada en sí toda la información posible que quiera ser comunicada. Este tipo de edificios deben tener el poder de fascinar con su presencia. La etimología de la palabra *pabellón* muestra elementos interesantes. Designa un tipo específico de arquitectura temporal transportable. Es la arquitectura ligera de los migrantes. Es la tela que proyecta sombra y construye un ambiente confortable y pasajero. La palabra también alude a su origen como galicismo. En ese sentido deriva de la palabra que designa a la mariposa. Allí es interesante anotar la dimensión temporal de la metamorfosis y la aplicabilidad al concepto generador de esa arquitectura de exposición que puede llegar a fascinar para luego, al perder su brillo temporal, pasar a la etapa del olvido.

<sup>26</sup> No tomamos el caso colombiano pues el pabellón fue finalmente encargado al arquitecto español José Granados, quien hizo su interpretación personal de la cultura colombiana. Quizás del pabellón colombiano se pueda retomar la labor escultórica adelantada por el artista colombiano Rómulo Rozo.

<sup>27</sup> En el estudio que hace Juan Pablo Bonta se muestra cómo esa opinión es compartida por los autores Hitchcock (1958), Persitz (1958), Blake (1960), Pevsner (1960), y por el autor de un artículo sin firma en *The Architectural Record* (1960).

<sup>28</sup> En el prólogo al libro de Frankl, James S. Ackerman, en 1968, destaca: *Como en el ensayo de Wölfflin, la evolución histórica de las formas sigue una senda predeterminada, de modo que el arquitecto particular sólo puede ajustar las reglas que de algún modo le han sido impuestas por la lógica de unos pasos precedente (...) "El desarrollo del estilo – dice – es un proceso intelectual que rebasa las características nacionales y los artistas individuales* (Frankl, 1981: 11).

<sup>29</sup> Algunos de los más destacados fueron los pabellones de Argentina, diseñado por el arquitecto Martín Noel; Perú, diseñado por el arquitecto Manuel Piqueras Cotoí (Lucena 1885 - Lima 1937); y Chile, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez (Bilbao 1901 - Santiago de Chile 1971).

---

<sup>30</sup> En las publicaciones de época, que he consultado, la mayoría insertan una imagen y se refieren al pabellón mexicano como un elemento de expresión cultural particular.

<sup>31</sup> Las traducciones, de no hacer referencia particular al traductor, son nuestras.

<sup>32</sup> En Mérida –Yucatán– colaboró con el general Salvador Alvarado. En 1915 edificó algunas casas y remodeló edificios religiosos para convertirlos en lugares para la cultura, el arte o la ciencia. En febrero de 1922 fue nombrado director de la Escuela de Ingeniería de la Universidad Nacional del Sureste. Esta universidad contaba entonces con el apoyo del ministro de Educación José Vasconcelos. Poco después viajó a Ciudad de México para encargarse de la cátedra de Teoría en la Escuela Nacional de Arquitectura. En 1928 viajó a España a dirigir la construcción del pabellón en la Exposición Ibero Americana en Sevilla.

<sup>33</sup> Hay información contradictoria en torno a la fecha exacta de publicación. Abel Ramos Cervantes, en el prólogo de la reimpresión de 1968, afirma que solo fue publicado hasta 1931, luego del regreso de Amábilis de Sevilla.

<sup>34</sup> Aquí nos referimos a lo presentado por Marc-Antoine Laugier en su libro *Essais sur l'architecture*, publicado en París en 1755. Unas copias de ese libro llegaron a América Latina hacia el final del siglo XIX. En el caso de Amábilis es probable que lo haya consultado en París directamente. En su libro *La arquitectura precolombina de México* lo aclara diciendo: *No referiremos el proceso por el que el tolteca primitivo al bajar de las montañas, logró concebir y construir su choza, pues autores eminentes lo han hecho en diversas historias del arte, ya que este proceso es idéntico en la mayoría de los primitivos pueblos* (Amábilis, 1956: 74).

<sup>35</sup> Manuel Amábilis lo describe en su libro *El pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, al decir: *De acuerdo con los datos de la convocatoria, el Pabellón consta de sótanos, planta alta y cuatro miradores. En los sótanos están instaladas las habitaciones del conserje y las bodegas. La planta baja comprende un vestíbulo, un hall o patio, cuatro salones de exposiciones, dos oficinas para las distintas comisiones y lavabos para Señoras y Caballeros. La planta alta comprende cuatro salones de exposición, una galería y dos terrazas. Una gran escalera de tres rampas comunica las dos plantas* (Amábilis, 1929: 14). La construcción del edificio fue contratada en España con la firma Casso Ingenieros, establecida en Sevilla.

<sup>36</sup> El espacio del patio cubierto fue concebido pensando –modernamente– en usos variados. Amábilis anota: (...) *cambiando su mueblaje, según lo requieran las circunstancias, a Salón de Fiesta y Conferencias; en este caso se podrá utilizar la galería que posee este local en la Planta Principal para la instalación de palcos* (Amábilis, 1929: 17).

<sup>37</sup> En la portada del libro de la exposición se presenta a Antonio Peñafiel como: *director general de Estadísticas de México, profesor del Museo Nacional, miembro fundador de la, socio de número de la Academia de Medicina de México, de la Sociedad Médica Pedro Escobedo, de la de Geografía y Estadística de la Sociedad mexicana de Historia Natural, Sociedad Nahuatl de Texcoco, de la Compañía Lancasterian, Representante por el Estado de Tabasco en el Congreso Nacional de Higiene de 1884, socio del Liceo Hidalgo, Miembro correspondiente de la Fraternal Sociedad Médica de Guadalajara, de la Sociedad de Ciencias y Geografía de Haití, de la Filosófica Americana y Numismática y Anticuaria de*

---

*Filadelfia y miembro honorario de las Sociedades Filológicas de Francia, y Antonio Alzate de México etc., etc.* Todos estos títulos y membrecías quizás lo excusaban de no tener un reconocimiento como arquitecto o como ingeniero civil.

<sup>38</sup> A esta exposición fueron invitadas diez naciones europeas: Francia, Inglaterra, Italia, Bélgica, Luxemburgo, Portugal, Suecia, Noruega, Dinamarca y Tcheco-Eslovaquia. Cuatro americanos: Argentina, México, Brasil y Estados Unidos de América. Una asiática: Japón. Uno de los pabellones brasileños que más llamó la atención fue el de las “estadísticas”. Según las descripciones, estaba lleno de información gráfica, de tablas con cálculos de población crecimiento, etc.

<sup>39</sup> En “Siglo XX. De la utopía a la globalidad”, ponencia presentada por Aracy Amaral en el marco del VII SAL, celebrado en Sao Paulo en 1995.

<sup>40</sup> Al respecto Carlo Olma, en el Dizionario della'Architettura del XX secolo, en la página 436 (volumen 4) dice: *Costa ha inoltre un ruolo importante nell'assegnazione a Niemeyer del suo primo incarico internazionale. Al concorso indetto nel 1938 per il padiglioni brasiliano all'esposizione internazionale di New York, Costa risulta vincitore ma, ritenendo il progetto di Niemeyer migliore del proprio, fa in modo che egli partecipi alla stesura della soluzione finale. Nell'edificio, costruito nel 1939, elementi moderni che presentano un'affinità simbolica con le geometrie tradizionali si combinano con la leggerezza e la fluidità delle libere forme curve di Niemeyer.* Este momento, tan particular, lo he desarrollado en mi libro *El discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna en Brasil* (2000).

<sup>41</sup> En diversas publicaciones se da la autoría a Roberto Burle Marx, no obstante, en el catálogo de la exposición: *World's Fair, 1939*, en los créditos del diseño paisajístico aparece el nombre de Thomas D. Price. Esta afirmación la ha señalado Oigres Leici Cordeiro de Macedo en su ponencia “Pavilhão brasileiro na Feira de Nova York, iconografía remanecente” (2006).

<sup>42</sup> Documento 13.3.82. Archivo Fundación Le Corbusier. París.

<sup>43</sup> En *La arquitectura de hoy*, versión castellana de la revista *l'Architecture d'aujourd'hui*. Director: Andreu Bloc, Secretario de la versión castellana: Rodolfo E. Möller. No. 9 y 10, septiembre-octubre 1947.

<sup>44</sup> El profesor Carlos Eduardo Comas ha hecho un interesante análisis del pabellón en su presentación “Lucio Costa ea revolução na arquitetura brasileira” como parte de las ponencias en el 6º Encuentro Docomomo, Brasil, Niterói, en 2005.

<sup>45</sup> En el *XII Encontro regional de história*, que tuvo el sugestivo título de “Usos do passado”, organizado en 2006 por el Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, APERJ, fue presentada la ponencia de Oigres Leici Cordeiro de Macedo, de la Universidade Estadual de Maringá, titulada “Pavilhão brasileiro na Feira de Nova York, iconografía remanecente”. En esa ponencia se analizan dos películas de las colecciones Medicus (1939) y Wathen (1939). Son películas sin sonido. En ellas se hacen distintos recorridos por el pabellón brasileño permitiendo establecer la diferencia existente entre los dos diseños disponibles y la construcción final en Estados Unidos.

---

<sup>46</sup> Frank Lloyd Wright desembarcó en Río de Janeiro el 2 de octubre de 1931 y regresó a los Estados Unidos el día 24 del mismo mes. En su estancia en Río de Janeiro, además de las reuniones de juzgamiento del proyecto El faro de Colón, participó en encuentros académicos y se aproximó a Lucio Costa y a Gregori Warchavchik. Fue uno de los invitados principales a la inauguración, el 23 de octubre de 1931, de la exposición “A exposição da casa moderna” que mostraba en Copacabana la obra de Warchavchik.

<sup>47</sup> El faro de Colón es para esta tesis un proyecto interesante dado que es el primer proyecto que convoca el conjunto de los países americanos para celebrar el nombre de Cristóbal Colón. Se postuló inicialmente como proyecto en República Dominicana en 1892 –en el cuarto centenario del descubrimiento de América– y luego, en la V Conferencia Internacional Americana, se decidió contar con el apoyo de todos los países del continente.

<sup>48</sup> El aviso está firmado por Charles D. Maginins, presidente del Comité de Organización. Está fechado en The Octagon, Washington, D.C., octubre 1 de 1938.

<sup>49</sup> La conferencia completa fue publicada en *Concerning Latin American culture*, editada por Charles Carroll Griffin, 1940.

<sup>50</sup> El ingeniero estructural que colaboró con Costa y Niemeyer para que fuera posible esa condición de levedad fue Emilio Baumgart.

<sup>51</sup> La unidad de diseño de los pabellones ha tenido importancia histórica indiscutible. Desde los templos primitivos del mundo antiguo, hasta las edificaciones aisladas contemporáneas con presencias paradigmáticas, tienen condición formal definida y analizable en el sentido de los pabellones. Podríamos hablar así de por lo menos dos formas de análisis histórico de la forma: una para los objetos autónomos –pabellones– y otra para los conjuntos agregados –series, repeticiones, conjuntos, bloques– que obedecen a otras reglas formales de composición y programa.

<sup>52</sup> Entrevista hecha el 21 de febrero de 1926 por Manuel García Hernández a Martín Noel para el periódico *El Imparcial*, Montevideo (citado en Gutiérrez Viñuales, 2003).

<sup>53</sup> Sus actividades profesionales y de difusión de la investigación la complementó con programaciones de índole personal. En el mes de junio del mismo año, en París, Martín Noel se casó con Elena Necol.

<sup>54</sup> Manuel Celestino Piqueras Cotoí nació en Lucena, Córdoba, España, el 17 de mayo de 1885. Fue discípulo de los escultores Miguel Blay y Filiberto Montagud. Obtiene la posibilidad de trabajar en Roma. Llegó a Lima el 31 de julio de 1916.

<sup>55</sup> Juan Martínez Gutiérrez fue profesor de Composición arquitectónica, en la Universidad de Chile. En 1969 obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura, por su obra.

<sup>56</sup> El 21 de noviembre de 1888 se formalizó el contrato entre la firma ganadora y el Ministerio de Industria y Obras Públicas de Chile.

---

<sup>57</sup> Enrique Jècquier, ingeniero francés, había trabajado en Chile en la construcción del ferrocarril. Padre del arquitecto Emilio Manuel Jècquier (nacido en 1866) quien desarrollo una obra importante en Chile.

<sup>58</sup> En el libro *1889-1989. El pabellón chileno en la Exposición Universal de París* (1989) de Patricio Báez y Ana María Amadori Gundelach, se encuentra interesante información sobre el proceso seguido en el desarrollo de esta edificación.

<sup>59</sup> El francés Eugène-Emmanuel Violet-le-Duc, en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1854-1868) dice: *Stil iste in untrennbarer Teil von Architektur, wenn sich diese Kunst einer vernünftigen und harmonischen Ordnung unterwirft, wenn sie dieser Ordnung im Ganzen wie im Detail, vom Prinzip bis zur Form uneingeschränkt folgt, wenn sie nichts der Phantasie überläßt* (Moravánsky, 2003: 38)

<sup>60</sup> Presentada por el español, historiador del arte, Eugenio D'Ors en París el 1 de junio de 1929. El texto fue actualizado y corregido para su lectura en la Academia Española de San Fernando, el 29 de noviembre de 1938.

<sup>61</sup> Johannes Kronfuss nació el 19 de julio de 1872 en Budapest, Hungría. Cursó estudios de arquitectura en el Politécnico y en la Real Academia de Ciencias Técnicas en Munich (1897). Ejerció la docencia en la Escuela Industrial de Bamberg. Kronfuss llegó a Argentina en 1911 después de haber ganado el concurso internacional para el diseño de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires.

<sup>62</sup> Esta fue una presentación que Velardé leyó en el homenaje a los arquitectos Rafael Marquina, Ricardo Malochowsky, José Alvarez Calderón (*El arquitecto peruano*, No. 11, 1938: s.p.)

<sup>63</sup> El tema de este tipo de recuperación formal no fue exclusivo de América Latina. En los Estados Unidos son muy conocidas las propuestas de Frank Lloyd Wright en las cuales integra volúmenes y superficies recubiertas de elementos en relieve vinculados con la arquitectura prehispánica. También son conocidos en Nueva York y Chicago propuestas para edificios en altura con perfiles semejantes a las pirámides mayas de Chichén Itzá.

<sup>64</sup> El ingeniero mexicano Pastor Rouaix, en una presentación hecha a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (5 de marzo de 1929) afirmó: *Las naciones americanas que poblaron el actual territorio mexicano, desde el paralelo del grado 21, hacia el sur, fueron pueblos que vivían los albores de una verdadera civilización. Establecidos permanentemente en ciudades y poblaciones, constituían grupos sociales que formaban pequeñas naciones, regidas por monarcas o caciques, dominados y vasallos en su gran mayoría, de un pueblo más audaz, más guerrero y más poderoso, que en épicas luchas había extendido sus conquistas más allá de los actuales confines de nuestra patria (...) Habían formado un arte autóctono de brillante fantasía, lleno de estilizaciones, de simbolismo y de colores, que no solo se limitaba a las pequeñas industrias cerámicas y escultóricas de otros pueblos, sino que se alzaba hasta la construcción de palacios y de pirámides, cuya mole sorprende a los que nacimos en el siglo de las máquinas y de las fuerzas motrices* (Rouaix, 1929: 7).

<sup>65</sup> El artículo está firmado solo con las letras iniciales de quien(es) participaron en su redacción. Aparece así, al final del artículo las letras "L.P. y S." Nosotros asumimos que

---

esas iniciales corresponden al arquitecto Luis Prieto y Souza, quien entre 1925 y 1929 escribió sobre arquitectura en diversos periódicos mexicanos.

<sup>66</sup> Textualmente el artículo dice al respecto: *Grande, helado, como los témpanos de los fiords, idéntico asimismo en cada porción de su masa, como la encarnación de la árida igualdad imposible, no dice nada de la tierra, no tiene la divina desigualdad que la naturaleza enseña en las criaturas de la vida* (*El arquitecto*, México, 1928: 42).

<sup>67</sup> En mi libro *El discurso Vargas Capanema y la arquitectura moderna en Brasil* (Ramírez, 2000) se incluye el análisis del proyecto Alameda Lorena, construido en Sao Paulo, del arquitecto Carvalho. Ese proyecto es interesante por la manera como el arquitecto asume las propuestas de la psicología y las integra en la definición de los ambientes del objeto arquitectónico.

<sup>68</sup> Publicado originalmente con el título “O Futuro Palácio do Governo Paulista”, en el *Diario da Noite*, Sao Paulo, 30 de enero de 1928.

<sup>69</sup> Arai presentó el borrador de este escrito en una conferencia dictada en el local de la LEAR, el 10 de noviembre de 1937. La publicación apareció un año después.

<sup>70</sup> Este proceso, en el caso colombiano, está documentado en la publicación de mi investigación sobre la formación de las facultades de arquitectura. El análisis de ese proceso se encuentra en mi artículo “La investigación en la Facultad de Arquitectura 1936-1963” (Ramírez Nieto, *Ensayos* No. 11, 2005).

<sup>71</sup> La integración de la pintura mural, con función educadora, y de esculturas como camino al afianzamiento en la memoria de las generaciones de las gestas revolucionarias, son elementos integrales en la arquitectura de comunicación de un discurso de poder específico: el de Vasconcelos.

<sup>72</sup> Vasconcelos apoyó el desarrollo del Muralismo, que en México contó con representantes destacados como Rivera, Siqueiros y Orozco. También apoyó la escultura que contó con representantes como Oliverio Martínez y Manuel Centurión.

<sup>73</sup> Entre los ministros y consejeros de Porfirio Díaz se cuentan, entre otros, a Justo Sierra, José Ives Limantour e Ignacio Mariscal. Justo Sierra fue el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Él, junto con Limantour fueron los impulsores del proyecto de construcción “con mucha arquitectura” del Palacio Legislativo.

<sup>74</sup> La primera piedra se colocó en 1910, durante la celebración del centenario de la independencia mexicana.

<sup>75</sup> La estructura metálica, incluida la cúpula, fue encargada a la firma inglesa Milliquen.

<sup>76</sup> José Villagrán García se refiere a este proceso diciendo: *El culto que el autor y maestro francés Julien Guadet y con él numerosos escritores y arquitectos del pasado siglo rindieron a la virtud de la “sinceridad” orientó hacia el principio de “verdad”. Y si con el tiempo había de confundirse este principio con la elemental lógica de todo hacer humano, desde entonces exigió triple concordancia entre **forma**, **finalidad** y **medio**. La forma*

---

*arquitectónica había así que perseguirla partiendo precisamente del dominio de la técnica constructiva, y del conocimiento (...) de la finalidad por satisfacer (...) del **problema** para alcanzar como iniciación de solución el **programa*** (Villagrán, 1963; IX).

77 El término Maximato se refiere al periodo político de la historia mexicana liderado por Plutarco Elías Calles. Calles fue presidente en el periodo 1928 a 1934. Su protagonismo en las decisiones del poder se prolongaron durante las presidencias de sus subordinados Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez (1932-1934). El asesinato de Alvaro Obregón, en 1928 al final del periodo de Calles, permitió la prolongación del poder de Plutarco Elías Calles. El final del Maximato lo propició el presidente Lázaro Cárdenas en 1936 cuando tomó la decisión de expulsar del país al expresidente Calles.

78 El licenciado Narciso Bassols (1897-1959) fue ministro de Educación durante las administraciones del ingeniero Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y del general Abelardo L. Rodríguez (1932-1934). Bassols llamó a O'Gorman para hacer el proyecto de edificios escolares. El Departamento Central otorgó un millón de pesos anuales para realizar los programas de escuelas.

<sup>79</sup> De hecho, O'Gorman junto con el ingeniero José Antonio Cuevas impulsaron e impusieron el cambio de nombre de la Facultad de Arquitectura por Escuela de Arquitectura e Ingeniería, en 1932, en el Politécnico.

<sup>80</sup> Inicialmente fue planeada por Emiliano de Cavalcanti. La realización correspondió a un grupo de pintores y poetas como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Randal de Carvalho, Guiherme de Almeida, Renato Almeida, Menotti Del Picchia y Manuel Bandeira.

<sup>81</sup> El arquitecto Piacentini fue invitado a Río de Janeiro por intermedio del profesor Aloísio de Castro, quien le sugirió a Capanema que Piacentini sería el arquitecto apropiado para el diseño de la Ciudad Universitaria.

<sup>82</sup> En el grupo de los cinco seleccionados estaban entre otros J. Martínez, H. Mardones y W. Parraguez.

<sup>83</sup> Juan Martínez había diseñado y construido el Pabellón de Sevilla de 1929. Había recorrido los principales centros arquitectónicos de Europa. Martínez estructura la reforma de la facultad de arquitectura y rescata las clases de Eduardo Aranda, quien manejaba conceptos constructivistas y de composición abstracta.

<sup>84</sup> En 1933 se produjo un movimiento reformista en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, dependiente de la facultad de Ingeniería. La irrupción de la modernidad se convirtió en una crítica radical a la enseñanza Beaux Arts y a los docentes que la practicaban. Los dirigentes del movimiento fueron suspendidos y castigados. Entre ellos se encontraban Enrique Gebhard, Waldo Parraguez, Santiago Aguirre, Juan Borchers y Francisco Aedo.

<sup>85</sup> La casa fue construida por la empresa Pelacini y Bianchi. Su contratación se hizo el 24 de agosto de 1928. La obra se terminó el 22 de mayo de 1929.

---

<sup>86</sup> Victoria Ocampo fue una intelectual argentina que se destacó por su liderazgo en las vanguardias argentinas de la tercera década del siglo XX; fue fundadora, junto con María Rosa Oliver, Eduardo Mallea y Waldo Frank, de la Revista *Sur*, en 1931.

<sup>87</sup> Alejandro Bustillo recibió el título de técnico constructor en el colegio industrial Otto Krause. En 1914 recibió el diploma de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires. En 1921 viajó a Europa, a su regreso inició el desarrollo de proyectos de *petit hôtel* en Buenos Aires.

<sup>88</sup> El empleo del plural aquí se explica por el hecho que en 1929, en la visita que Le Corbusier hizo a Buenos Aires, surgió la posibilidad de diseñar otra casa para la señora Ocampo. La idea propuesta por Le Corbusier entusiasmó a la señora Ocampo. El proyecto de esa segunda casa no llegó a desarrollarse.

<sup>89</sup> La construcción de este proyecto la asumió la firma Gramonvel S.A.

<sup>90</sup> En este caso hemos tomado el texto de la publicación *Cuadernos de arquitectura 10*, México, octubre de 1963. En este número se publicaron las dos conferencias de Villagrán García. La primera es "Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea (1900-1950). La segunda "Panorama de la arquitectura mexicana contemporánea (1950-1962)". Esta última es el texto de la conferencia presentada por Villagrán en la Sociedad de Arquitectos de Guadalajara, Jalisco, el 10 de diciembre de 1962.

<sup>91</sup> En este caso no se hace alusión literal a *manifiestos*. Se analizan textos que aparecieron como vehículo ideológico de transformación disciplinar.

<sup>92</sup> Esto se evidencia si se compara la conferencia que Christophersen dictó en octubre de 1913 con la que dictó Noel en septiembre de 1914.

<sup>93</sup> Alejandro Christophersen publicó en 1913 el libro *Los orígenes de la arquitectura colonial*. Editorial Caras y Caretas, Buenos Aires.

<sup>94</sup> José Marianno Filho era el presidente de la Sociedad Brasileña de Bellas Artes en 1926.

<sup>95</sup> El profesor brasileño Carlos E. Dias Comas, en una conferencia dictada en la Universidad Nacional de Colombia, en septiembre de 2007, afirmó que *la arquitectura moderna en América Latina parte de un tema geométrico determinado, es internacional porque obedece a una técnica que no tiene fronteras pero adquiere un carácter local gracias a sus particularidades. El carácter hace referencia a la identidad cultural y al sentido de lo nacional.*

<sup>96</sup> Margarita V. Gutman ha hecho una interesante investigación sobre Ricardo Rojas y su preocupación por la expresión arquitectónica. En la revista DANA No. 21, de septiembre de 1986, Gutman publicó un artículo titulado "Casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma", pp. 47-60.

<sup>97</sup> El teórico chileno Cristian Fernández Cox ha desarrollado durante los encuentros de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, SAL, una serie de ponencias donde reflexiona sobre la cuestión de lo *propio* y de lo *apropiado*.

---

<sup>98</sup> Los arquitectos como conjunto profesional participaban de encuentros de discusión continental. Es sintomático que las reuniones gremiales adoptaran temáticas de carácter nacionalista moderno. Si revisamos el contenido de las cuatro primeras reuniones “Panamericanas” de arquitectura tenemos: En el primer congreso, realizado en la ciudad de Montevideo en 1920, el resultado apuntó, principalmente, a que se *recomendaba enseñar la historia de la arquitectura de América, y con especial interés la arquitectura y el arte propios del país*. Cuatro años después, en 1924, se llevó a cabo el segundo congreso en Santiago de Chile. Allí se enfatizó la necesidad de analizar las *técnicas constructivas tradicionales por la importancia que tienen para la formación de la arquitectura nacional*. El tercer congreso tuvo como sede la ciudad de Buenos Aires, en 1927. En él se invocó la *orientación espiritual de la arquitectura americana*. Una década después de iniciadas las reuniones continentales, en Brasil, en 1930, se propendió por que *Cada nación americana procure vivir su tradición arquitectónica nacional*. Luego del encuentro en Río de Janeiro vino una larga pausa en la programación de estos eventos.

<sup>99</sup> En ese sentido Rojas coincide con Federico Mariscal quien en 1915, en la presentación de su libro *La patria y la arquitectura Nacional* afirmó: *Entre los elementos que constituyen la Patria, indudablemente está comprendida la **casa** en que vivimos y aquellas en que viven nuestros parientes, nuestros amigos, los representantes de nuestro gobierno y todos nuestros conciudadanos (...) Más para que estos edificios sean realmente nuestros, han de ser la fiel expresión de nuestra vida, de nuestras costumbres, y estar de acuerdo con nuestro paisaje, es decir, con nuestro suelo y nuestro clima; solo así merecen ese amor, y, al mismo tiempo, pueden llamarse **obras de arte arquitectónico nacional***. (Los resaltados en negrilla son nuestros).

<sup>100</sup> La fidelidad de Brunner a la escuela de Viena y, en especial, a los planteamientos de Camilo Sitte son indudables. Esta condición lo enfrenta frecuentemente con la nueva escuela urbana de línea funcional-racionalista.

<sup>101</sup> En el caso mexicano la proximidad de las élites intelectuales a las élites políticas genera roces y enfrentamientos como el sucedido entre José Vasconcelos y Alberto J. Pani. En 1936 la presentación del libro *Ulises criollo*, de Vasconcelos, es contestada, en términos de enfrentamiento, con el libro *Mi contribución al nuevo régimen*, de Pani. El libro de Pani comienza diciendo: *La aparición de esta autobiografía del licenciado don José Vasconcelos ha sido acogida por el público con un entusiasmo del que yo he participado, comprándola y leyéndola con interés y en muchas de sus páginas con sumo agrado, a pesar de que cuantas veces alude a mí falsea la verdad y me ofende* (Pani, 1936: 13)

<sup>102</sup> En el sentido en que lo presentó José Enrique Rodó en 1909 durante la visita de Anatole France a Montevideo, ya antes citado en este texto

<sup>103</sup> Esta condición de la modernidad la analiza y desarrolla Renato Ortiz en su artículo “América Latina de la modernidad incompleta a la modernidad mundo” (Ortiz, 2000).

<sup>104</sup> José Vasconcelos (1926: 13), en su artículo “El nacionalismo en la América Latina” deja clara su posición frente a lo que el considera es válido en el proceso de mestizaje.

---

<sup>105</sup> Es interesante observar que 85 años después de haberse producido este manifiesto, sus implicaciones aún sigan discutiéndose. Mientras hay quienes lo consideran como un fenómeno que está más ligado a la arqueología cultural, otros lo analizan como base para comprender el comportamiento vanguardista y no hay duda de que sus propuestas están llenas de referencias a la modernidad y de críticas a lo que se consideraba como lastres del pasado.

<sup>106</sup> El chileno Jorge Larraín en su libro *El concepto de la ideología* (2007) enfatiza que la construcción del concepto va más allá de la formulación de ideas; se trata de una especificidad de un grupo de ideas en relación con actividades materiales. Es en sí una construcción histórica.

<sup>107</sup> En este texto se emplea el concepto de *ideología*, empleado por Noemí Goytía y María Elena Foglia en el libro *Procesos de modernización en Córdoba* (1989).

<sup>108</sup> En la ponencia titulada “Impacto de la metafísica en la ideología latinoamericana” presentada en México el 24 de noviembre de 1962, Francisco Miró Quesada afirma: *uno de los rasgos más destacados de la cultura occidental es la relación que entre sí guardan su filosofía y su política. Esta relación ha sido denominada con frecuencia y en términos modernos como ideología* (citado en Zea, 1995: 131).

<sup>109</sup> Artistas plásticos que jugaron un papel protagónico con sus textos, Rivera y Siqueiros, por ejemplo, se unieron tempranamente al partido comunista mexicano y sostuvieron posturas tendientes a difundir los planteos de la revolución socialista; fueron invitados a la Unión Soviética en 1927, y conocieron de primera mano el proceso que allí se desarrollaba. El pensamiento socialista llegó con la lectura de Marx, en un ambiente de entusiasmo de la intelectualidad por la revolución bolchevique, que desde muy temprano publicó y difundió propaganda política en diversos idiomas. En México, de manera mucho más polarizada que en otros países, se polemizó por diferencias de posiciones ideológicas dentro del mismo movimiento socialista. A manera de ejemplo se cita la dura polémica que en la década de los años treinta protagonizaron Rivera y Siqueiros, que no fue ni más ni menos que el choque entre un trotskista y un stalinista.

<sup>110</sup> Si comparamos el texto *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana* de Siqueiros con otros posteriores, corroboramos la afirmación que hicimos con respecto a los cambios ideológicos que se plantean en el discurso del período. En este caso los “Tres llamamientos” están muy alejados de la ortodoxia excluyente que Siqueiros sostendrá cuando escriba *No hay más ruta que la nuestra*.

<sup>111</sup> Esta intencionalidad lo acompaña a lo largo de su extensa producción que culmina en su propuesta *Proyecta Fachada Delta*, de 1954.

<sup>112</sup> Baste mencionar a título de ejemplo el “Manifiesto estridentista” (México, 1923), “Arte, revolución y decadencia” (Perú, 1926), “La declaración minorista” (Cuba, 1927).

<sup>113</sup> Mariátegui afirma: *La polémica entre federalistas y centralistas, es una polémica superada y anacrónica como la controversia entre conservadores y liberales. Teórica y prácticamente, la lucha se desplaza del plano exclusivamente político a un plano social y*

---

*económico. A la nueva generación no le preocupa en nuestro régimen lo formal –el mecanismo– sino lo sustancial –la estructura ( Amauta, No. 3,1926 :25-30)*

<sup>114</sup> La industrialización moderna llega lentamente a América Latina. Por eso se consideran aquí, como elementos claves:

- La transición entre el siglo XIX y el siglo XX marcó el interés por integrar el continente latinoamericano a la dinámica del *mundo moderno*. La imagen de la modernidad permanece en proceso germinal lento y solo se hace evidente, en algunos países latinoamericanos, a partir de la segunda década.
- La Revolución Mexicana, a partir de 1910, marcó un hito histórico en el ámbito continental. También el Cordobazo, la Revolución Estudiantil en Córdoba, Argentina (1918) marcó otro punto de referencia histórico.
- El consumo de tecnología, producto del mundo industrial, se promocionó como un elemento modernizador de fácil introducción, que posibilitaría la rápida integración de los países periféricos al mundo *desarrollado*.
- La infraestructura de servicios públicos, como respuesta a presiones de tipo social, se implantó rápidamente, convirtiéndose en factor cohesionante y homogenizador de la ciudad.

<sup>115</sup> El uso de estos dos términos no tiene una sonoridad casual respecto al título del libro de Michel Foucault, *Les mots et les choses* (1966). En este caso nos interesa la manera en que a partir de la lectura de una obra de arte, como fue para Foucault “Las meninas”, de Diego Velázquez, desarrolló una interpretación sobre la relación moderna entre la forma de nombrar y la realidad de lo nombrado.

<sup>116</sup> En casos excepcionales como el pabellón de Alemania en Barcelona 1929, de Mies van der Rohe, la reconstrucción de la edificación, sucedida en 1986, nos permite ver un duplicado riguroso, con lo cual asumimos que al recorrer y percibir hoy el espacio estamos teniendo una experiencia similar a la de los visitantes de la exposición de 1929. La evaluación de la eficacia del duplicado es una discusión que atiende a matices en los cuales no nos detendremos a discutir en esta tesis.

<sup>117</sup> En el sentido de la relación entre las palabras y las formas es interesante la asociación que se hizo en el pabellón de Brasil, en 1939, para el diseño de los recintos interiores. El uso de tipos gráficos, letras en relieve, tapizaron los muros del auditorio y algunas de las salas. En muchos sentidos fue diseñado como un pabellón para leer. La textura del cemento armado del muro curvo del auditorio era la de letras de regular tamaño. Como en el caso histórico de la columna de Trajano, el pabellón era y a la vez narraba la historia. La única condición era detenerse a leerlo en medio del recorrido.

<sup>118</sup> Empleando el término en el sentido planteado por Michel Foucault.

<sup>119</sup> En los términos inicialmente mencionados y descritos por el profesor argentino Juan Pablo Bonta al referirse al Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe.