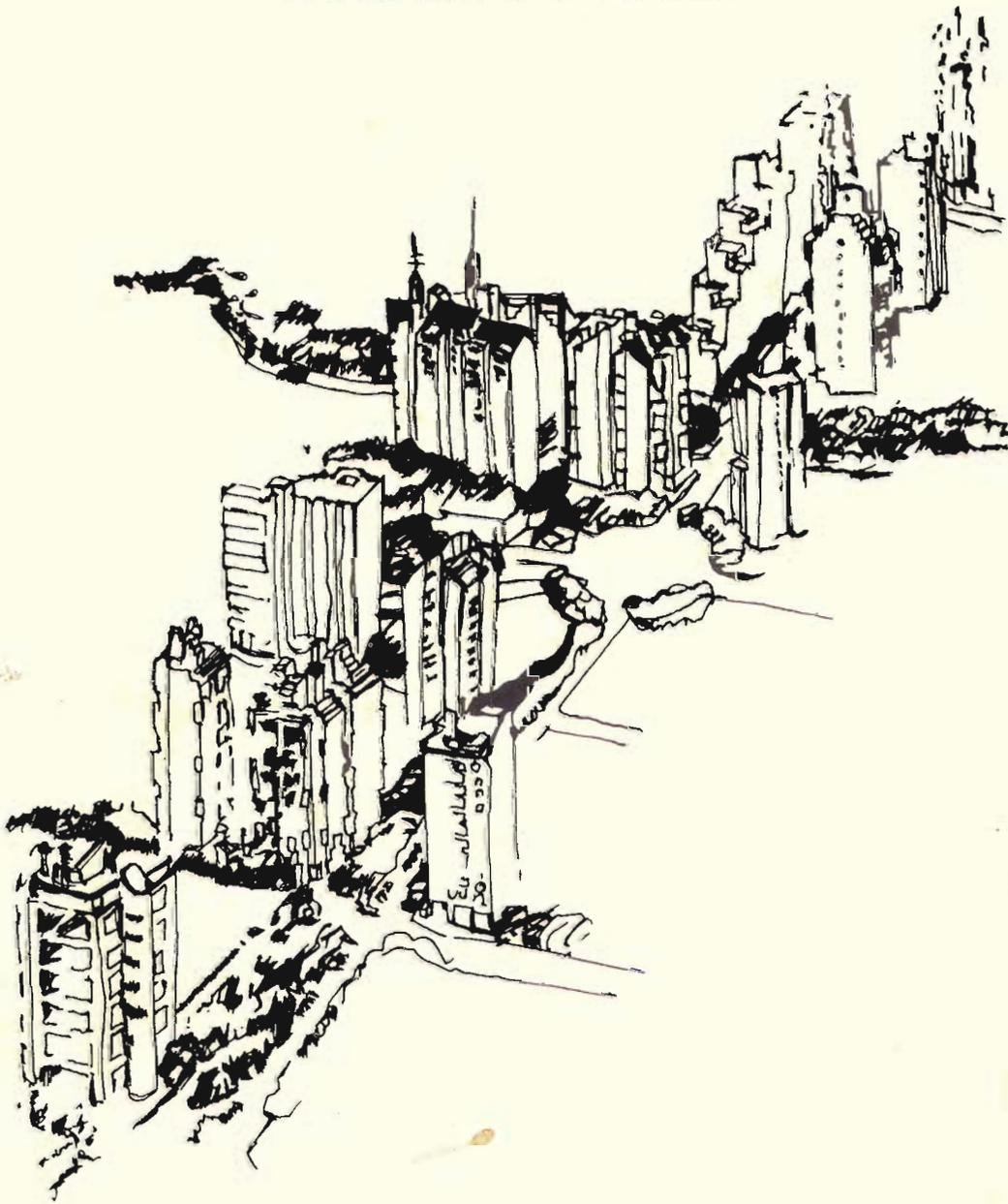
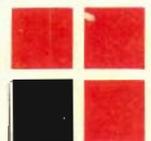


ARQUITECTURA DEL SIGLO XX
EN AMERICA LATINA
(Notas Preliminares)
ROBERTO SEGRE



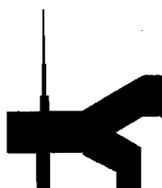
Tercera Bial de Arquitectura, de Santo Domingo
Grupo Nuevarquitectura Inc., —GNA—
Santo Domingo / República Dominicana. 1990



ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN AMERICA LATINA

(Notas Preliminares)

ROBERTO SEGRE



Tercera Bienal de Arquitectura de Santo Domingo
Grupo Nuevarquitectura Inc., —GNA—
Santo Domingo / República Dominicana. 1990

1900

**ARQUITECTURA DEL SIGLO XX
EN AMERICA LATINA**
Roberto Segre

Editor:
Arqto. Emilio J. Brea G.
Grupo Nuevarquitectura —GNA—

Fotos:
Archivo GNA

Composición, Diagramación e Impresión:
MOGRAF, S. A., Taller Gráfico
Julio Verne No. 15
Santo Domingo, República Dominicana.

PRESENTACION

Hace ya más de cinco años (1985) que navegando entre las nubes que proyectan sus sombras sobre las islas de la región, recibimos al arquitecto, historiador y crítico de la arquitectura Roberto Segre Prando.

Su agudeza para el análisis y el estudio de las formas y conceptos, de las situaciones y ambientes que rodean el quehacer arquitectural no necesita de esta presentación.

Sin embargo las circunstancias que le pusieron "en el mismo trayecto del sol", en la ruta de los huracanes antillanos, a pescar indicios de una producción desconocida, parcialmente, en un mar de contradicciones políticas, económicas y sociales, al mismo tiempo que plagado de similitudes históricas, son enriquecedoramente auspiciosas para nosotros. Y merecen ser presentadas como introducción a esta publicación.

Segre ha sido más que el amigo epistolar, de los ocasionales encuentros (La Habana, Martinica, San Juan), el alentador internacional y el promotor regional de mayor énfasis en la labor de fantasmas que hace el Grupo NUEVARQUITECTURA desde que surgió en 1979. Y sus juicios, coincidentes a veces con los nuestros, opuestos en otras, se convirtieron en una amalgama de criterios para el fortalecimiento de una unidad perdida, de una unidad resquebrajada por acontecimientos que sólo la cultura regional ha padecido más que el daño que los aislamientos han producido.

La ideología y la cultura nunca recorrieron caminos divergentes. Con la dialéctica como

fundamento del debate surgieron los acuerdos para enrumbar la arquitectura como objetivo-motivo de una nueva conciencia para el entendimiento de nuestra cultura. Y se capitalizaron las oportunidades mientras se socializaban los intercambios. Hicimos casos omisos de temores infundados. Teníamos un reto y un compromiso con la verdad, disiéntase o no, reconózcase o no. Una profesión en abandono social tenía que readquirir su papel protagónico de imagen y perfil, de sostenimiento de las bases históricas y filosóficas que definen la tan ansiada mejoría de la calidad de vida.

Así fuimos al encuentro con nosotros mismos recibiendo a unos y otros. Cubanos, puertorriqueños, martiniqueños, guadalupeños, mexicanos, haitianos, trinites, venezolanos y dominicanos, entre otros, reiniciamos una búsqueda de identidades culturales que estaban tan a la vista que sólo esperaban la confirmación de un visado protocolar, que obviamos en lo más íntimo para fomentar la viabilidad del proceso en ciernes que debía dar frutos inmediatos.

De esto han surgido los Encuentros de Arquitectura y Urbanismo en Las Antillas y las Bienales de Arquitectura del Caribe. Hay mayores y más planes, institucionales y académicos, profesionales. Estas letras tienen la intención de constituirse en vehículo de acercamiento y presentan un primer paso, escrito con decisión de caminar.

*Emilio José Brea García,
Arquitecto GNA*

PRESENTACION

Este ensayo reúne las guías elaboradas como base preliminar de un curso de posgrado sobre la evolución de la arquitectura en América Latina a lo largo del siglo XX. El mismo fue impartido en el primer semestre de 1989 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela; luego en la Facultad de Arquitectura del ISPJAE, con la colaboración de la UNAICC, en La Habana, Cuba, y finalmente en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de San Pablo, Brasil.

Debido a su carácter de guía de las diez conferencias que componen la temática del curso, este material constituye una primera aproximación al tema, que consideramos pueda ser de utilidad para profesores y estudiantes interesados en la evolución de la arquitectura de

nuestra región. Su valor indicativo, condiciona la inexistencia de ilustraciones y bibliografía. Cabe aclarar que durante mi estancia en San Pablo, reelaboré la totalidad del texto para convertirlo en un libro que será publicado en Brasil, con el título "América Latina, fin de milenio; raíces y perspectivas de su arquitectura." Allí aparecerán, entonces, las ilustraciones y las obligadas referencias bibliográficas.

Deseo expresar mi agradecimiento a la Ing. Silvia López, Jefe del Departamento de Posgrado del Instituto Superior Politécnico "José Antonio Echeverría", quien tuvo la gentil iniciativa de impulsar la edición de estas notas preliminares.

*Arquitecto Roberto Segre,
La Habana, noviembre de 1989.*

ARQUITECTURA DEL SIGLO XX EN AMERICA LATINA

ESTRUCTURA TEMATICA

1º La historia de la Arquitectura desde nuestra óptica periférica Latinoamericana del siglo XX.

Formulaciones teóricas sobre los factores esenciales que definen la existencia de una arquitectura latinoamericana. Variables y constantes. Los enfoques críticos y metodológicos de los autores actuales. Regionalismo y cosmopolitismo.

2º Los fundamentos del sistema productivo de la dependencia.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrollan en Europa las grandes operaciones para la integración de materias primas que generan un sistema arquitectónico significativo, en cuanto a su posterior incidencia en la arquitectura urbana.

3º La configuración del sistema ambiental clásico.

Si bien el colectivismo ha sido considerado en términos negativos por los promotores del

Movimiento Moderno, sin embargo fue el responsable de la modernización de las ciudades latinoamericanas y logró conservar la coherencia estética de las mismas, así como también el vínculo entre profesionales y constructores, facilitando la adopción de nuevas técnicas para afrontar nuevas funciones sociales.

4º De Neocolonial al Neovernáculo.

La diversidad de corrientes migratorias a comienzos de siglo generó la búsqueda de una diferenciación dentro del espacio urbano de estos grupos nacionales. Los españoles, se diferencian de los criollos en la adopción del "modernismo" catalán. Posteriormente la clase media debe adoptar soluciones arquitectónicas acordes a sus posibilidades económicas y asimila la "modernidad" por medio de soluciones intermedias entre la tradición y la innovación, como es el caso del Art-Deco, que luego se transforma en el Monumental Moderno.

5º Los prolegómenos de la modernidad: Art-Nouveau y Art-Deco.

La transcripción de los antecedentes archi-

tectónicos locales a través del Neocolonial, introducido por la lectura de los repertorios propios de la traslación que se hace desde los Estados Unidos. Su identificación con el proceso de sub-urbanización.

6º Asimilación y continuidad del Movimiento Moderno.

La influencia del *Racionalismo* europeo se manifestó a través de la copia mimética de los modelos de los Maestros, o de los introducidos por los Arquitectos que emigran de Europa, pero al mismo tiempo hay una transformación de los códigos adaptados a los factores condicionantes locales.

7º Particularidades y Contradicciones del Sistema Urbano en América Latina.

El cambio de las estructuras urbanas, en la segunda mitad del siglo. Los fenómenos de crecimiento hipertrófico, la creación de los símbolos de la centralidad, los asentamientos espontáneos, etc.

8º Las Estructuras del Habitat Social Urbano.

La evolución del habitat urbano, a partir de

los años 30. La contraposición a la trama urbana, en las soluciones planteadas por los modelos del CIAM. La reconstrucción de la ciudad en los conjuntos de los años 70. La recuperación del tejido en la década del 80.

9º Transformación de la Realidad/Tecnología y Universo Simbólico.

Tendencias formales y la búsqueda de una renovación de los códigos formales y espaciales. La expresión tecnológica y la incidencia del posmodernismo.

10º La Recuperación del Centro Histórico.

El debate alrededor de la restauración, renovación, reciclaje y reformulación de la nueva Arquitectura dentro del tejido urbano tradicional. Copia o transformación del lenguaje contextual predominante en un sector urbano.

Arquitecto Roberto Segre Prando
Profesor titular
Instituto Superior Politécnico
José Antonio Echeverría
Profesor Honorario
Universidad Autónoma de Santo Domingo.

INTRODUCCION A LA CULTURA Y LA ARQUITECTURA DE AMERICA LATINA

1. La historia de la arquitectura desde nuestra óptica periférica.

¿Qué significa hacer historia de la arquitectura hoy y aquí? ¿Cuáles son los parámetros de referencia? Existen dos causas *fundamentales*: el Quinto Centenario del encuentro de las dos culturas y los epígonos del siglo XX a los albores del siglo XXI. Más allá de los símbolos numéricos, ¿qué significan estas cifras lapidarias? Una representa la toma de conciencia de la complejidad de la cultura contemporánea. Al cabo de 500 años de colonización, ¿qué somos? Herederos de los indios, de los españoles, de los portugueses, de los holandeses, de los ingleses, de los franceses, de los africanos, de los chinos, de los hindúes, o posteriormente, de los italianos, de los alemanes, de los japoneses, y quizás aquí no se termine la anunciación de los componentes del crisol de razas.

¿Qué ha unido estos grupos étnicos? ¿Qué los ha impulsado a venir a este continente? ¿Qué ha hecho enfrentarlos los unos a los otros? ¿Qué los ha mezclado, integrado o dividido? ¿Qué ha producido la desaparición de unos y la primacía de otros? En primer lugar, los intereses económicos, y específicamente los intereses económicos externos. Hasta la llegada de los españoles, los internos cumplían su

proceso evolutivo, su lenta transformación progresiva, acorde a la estructura social, a los recursos, al nivel de desarrollo técnico cultural. Repentinamente, el Continente y el Caribe fue sacudido por la presencia del europeo y sus secuelas. En modo brutal la región perdió su autonomía, su dinámica histórica interior y se vió fagocitada por la cultura Occidental. Pero el Occidente blanco, incontaminado, que durante siglos se contraponía a orientales, árabes y judíos; que inclusive trataba con desprecio a galos y celtas —me refiero al mundo clásico, origen de la cultura occidental— tuvo que ceder ante la nueva realidad del *Tercer Mundo*. Ya no eran los blancos que formaban el “ejército del trabajo”, como había ocurrido con los colonos romanos, o con los siervos de la gleba medieval. La escala había cambiado, los insaciables recursos que necesitaban los blancos para mantener su nivel de vida, requerían de la fuerza de trabajo de los indios, de los negros, de los orientales.

Y ese Nuevo Mundo no se podía mantener incontaminado, segregado, drásticamente diferenciado. No fueron los blancos quienes trabajaron, pero los blancos poseyeron a las indias, luego a las negras, luego lo hicieron los chinos o los hindúes. Las razas comenzaron a mezclarse. Por otra parte, los blancos que vinieron a América, tampoco eran lo más rancio

de Europa, por el contrario: aventureros, galeotes, presidiarios, nobles venidos a menos o arruinados. Al lado de algunos nobles y hombres de cultura, la baja ralea de España; asturianos, canarios o gallegos, rústicos e incultos, que huían del hambre y la miseria; venidos a América a buscar riqueza a toda costa, sin escrúpulos. Sin moral, y por lo tanto sin valores culturales decantados o abiertos a las nuevas experiencias, ni al diálogo con lo nuevo que se encontrasen.

Por lo tanto, el balance de los 500 años, no es lógicamente lo que generaron los españoles, sino como se complejizó el fenómeno social—a partir las contradicciones que posee el fenómeno económico, en la superposición de capitalismo, feudalismo y otras formas de relaciones económicas— y como se diferenció esa dinámica social que fuera estudiada por Darcy Ribeiro en sus investigaciones sociológicas.

Trasladado al tema de la cultura arquitectónica implica asumir una visión dialéctica de su desarrollo, que trae aparejado la definición de los parámetros que la circunscriben: social, económico, técnico-material, funcional, cultural, cuya interrelación hace imposible una visión cerrada o restringida. O sea, se trata de romper con los antagonismos o las antítesis que se definen en blanco y negro - racionalismo o regionalismo; centro o periferia; modelos hegemónicos y asimilación provinciana. Lo importante es definir las circunstancias generales y específicas de cada proceso, y valorar su significación cultural en relación con los grupos sociales que reciben o emiten los mensajes, utilizan los códigos simbólicos, los transforman, los integran en corrientes de desarrollo de los diferentes niveles culturales de la sociedad.

El otro aspecto, referido a la cercanía del año 2000, corresponde a como se ejerce la función social de la arquitectura. A comienzos del próximo milenio, la Tierra tendrá 6,000 millones de habitantes. América Latina, quizás llegue a 600, o sea cerca de un 10% del total, y aproximadamente 400 millones vivirán en ciudades. ¿Cuáles ciudades, con qué nivel de vida, con qué condiciones ambientales apropiadas? ¿Cómo se logrará satisfacer las necesidades mínimas de la población para lograr *la calidad de la vida*, de la cual tanto se habla en los eventos internacionales? El problema radica entonces ¿en qué terminos se plantea el debate arquitectónico: sobre si la “arquitectura del silencio” de Barragán es más representativa de una auténtica cultura latinoamericana que la “agresividad” formal de Clorindo Testa, en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires o en el Banco de Londres? ¿Debe establecerse el debate sobre la autenticidad de la obra de Salmons

o la imagen de la dependencia identificada con el Cubo Negro de Caracas? ¿Debe asumirse una posición extremista, frente a la arquitectura de “autor”, y orientarse hacia el discurso de Pradilla o de Turner, y dedicarse, *radicalmente* al tema de la autoconstrucción? ¿Cómo estará configurado el paisaje urbano del siglo XXI en América Latina? ¿por obras como la casa *Malabrigo* del argentino Jacques Bedeb, o por las construcciones espontáneas de los habitantes de los barrios marginales? ¿El aquí y ahora de Enrique Browne, es el mismo que el nuestro? ¿Responde su análisis, basado en una contraposición entre el “estilo internacional” y la “arquitectura neovernacular”, a una imagen real de lo que ocurre en América Latina? Por lo tanto es evidente que se debe definir con claridad el punto de partida.

2. El panorama de la crítica arquitectónica

La historia de la arquitectura en América Latina se puede dividir en dos grandes etapas: a) los precursores, o sea aquellos investigadores que comenzaron a valorizar la especificidad de la arquitectura colonial y precolombiana de la región. Nos referimos a Angel Guido, Martín Noel, Angulo Iñiguez, Héctor Velarde, Mario J. Buschiazzi, Marchina, Kubler, Erwin Walter Palm, Joaquín E. Weiss, etc., b) Quienes, bajo la influencia del Movimiento Moderno y las nuevas orientaciones de la crítica arquitectónica desde Giedión a Zevi o Benévolo, comenzaron a estudiar críticamente la arquitectura moderna, dentro de parámetros asumidos del mundo desarrollado. Nos referimos a la importancia otorgada a la arquitectura de “autor” y a la primacía otorgada a los valores estéticos y a los atributos simbólicos. Esta lista podría comenzar con Villagrán García en México y seguir por quienes fundaron la actual crítica arquitectónica latinoamericana: Enrico Tedeschi, Henrique Mindlin, Max Cetto, Damián Carlos Bayón, Francisco Bullrich, Marina Waisman, Graziano Gasparini, Eugenio Pérez Montás, Germán Tellez, Silvia Arango, Saldarriaga, Federico Cooper, García Bryce y Enrique Browne.

Por último aparece en las últimas décadas un grupo de jóvenes que enfocan la historia a partir de su valor instrumental como camino para definir la existencia de valores regionales latinoamericanos, la historia comprendida como instrumento de trabajo, no sólo de análisis teórico, sino como base para participar en la transformación de la realidad actual: o sea, una historia, no sólo como instrumento cultural, sino también como compromiso político. Citemos a Ramón Gutiérrez, Rafael Iglesia, Juan Molina y Vedia, Francisco Liernur, Mariano Arana, Wiley Ludeña, Edgard Graef,

Ruth Verde Zein, Juan Pedro Posaní, Rafael López Rangel, Antonio Toca, etc. Luego, la lista se tornaría infinita si agregásemos a los estudiosos del urbanismo y la planificación, campo en el cual la investigación se torna más realista, más sociológica, y más combativa en cuanto a la formulación de nuevos instrumentos para el cambio socio-ambiental. Nos referimos a Jorge Enrique Hardoy, en la Argentina, a Fernando Carrión en México, a Emilio Pradilla en Colombia, a Martha Schteingart en México o Marcia Rivero en Puerto Rico.

3. Los parámetros conceptuales

No podemos concebir la arquitectura como representación pasiva de un proceso socioeconómico. Ni tampoco privilegiar su autonomía formal, espacial o simbólica. La arquitectura es el producto de la necesidad humana de habitar, individual y socialmente. Por lo tanto, no hay divisiones de escala en la organización de las funciones en el espacio. Es necesario partir de una visión integradora de las diferentes escalas del diseño y al mismo tiempo de las manifestaciones artísticas.

Resulta importante establecer cómo una sociedad, con sus recursos económicos y sus posibilidades técnicas, resuelve sus necesidades materiales y espirituales. Cómo el ambiente es la representación de una o varias culturas. Nosotros aspiramos y deseamos la existencia de valores culturales progresistas, transformadores, enriquecedores de la vida social. Así como se deben profundizar los caminos positivos, también se deben denunciar los factores que frenan y se contraponen a estos objetivos. En la sociedad dividida en clases, el ambiente expresa y representa las antagónicas calidades de la vida de explotadores y explotados, de la minoría rica frente a la mayoría pobre. Las propuestas positivas serán aquellas que definirán pautas para el cambio y la superación de estas contradicciones.

De allí que desde una óptica marxista, el valor social de la arquitectura y del ambiente, asume una significación esencial. El análisis estilístico o la variación de las formas resulta importante, pero siempre debemos preguntarnos cómo esos valores y esas formas mejoran la cultura ambiental de la sociedad. En este sentido, la definición de la *modernidad*, no se circunscribe a atributos estilísticos, sino conceptuales. No representa más la modernidad el postmodernismo que el racionalismo. Este no es el problema. El problema es cuál es el fundamento conceptual que favorece la transformación de la vida social en términos de nivel de vida, de participación, de educación; cuál es el camino que puede significar una dilatación y expansión de los valores estéticos y culturales para los estratos mayoritarios

de la sociedad. No estamos abogando por la arquitectura de la miseria. Es necesario transformar los mecanismos que determinan la existencia de la miseria y luego crear los nuevos espacios, en los cuales la miseria es sustituida por la plenitud de la vida.

4. Objetivos del curso

Este curso intensivo se propone revisar la dinámica esencial que han conformado la arquitectura moderna en América Latina. No es nuestro objetivo establecer caminos positivos y negativos. Ni contraponer las corrientes metropolitanas a las corrientes vernáculas, en forma tajante y antagónica. A partir de la realidad social, tratar de encontrar los caminos válidos que se han recorrido, en la dialéctica "tradición culta y tradición popular", y cómo esta dialéctica ha generado una síntesis en la cual se expresa la esencia de una cultura auténtica latinoamericana. No se trata de erigir banderas chauvinistas, ni de asumir posiciones "anti-tecnología", "anti-estilos", en una época en la cual las comunicaciones permiten en un día conocer el cúmulo de realizaciones que se concretan en el mundo. Por lo tanto, lo importante es cómo se integra la cultura mundial en un proceso de desarrollo propio, acorde a condicionantes precisas que emanan del desarrollo socio-económico-cultural de un grupo humano determinado. Comprender, lo que significó la innovación y la modernidad, en cada etapa del proceso histórico, y por donde pasan los caminos del progreso y de la transformación enriquecedora del presente, que asimile el pasado y se proyecte hacia el futuro, y a la vez integre la voluntad social, comunitaria. La participación popular no puede quedar al margen de una historia de la arquitectura, centrada sólo la producción de los profesionales, como entes autónomos. Por un lado la voluntad del creador especializado, por otra la voluntad del usuario, de los destinatarios del diseño.

5. Los antecedentes del ambiente latinoamericano

- a) El marco ambiental de las primitivas civilizaciones. La significación de la naturaleza. El mito, la magia. La reproducción de la naturaleza. La demostración de la capacidad humana de cambiar la naturaleza. La creación del ambiente humano. El sistema de imágenes. Lo perezoso y lo imperezoso. El barro y la piedra. Los incas, mayas y aztecas. De las pirámides a Machu Picchu. Los ambientes cotidianos, la vida, los instrumentos, los puentes.

a la máquina y a su agresivo universo, tan disímelmente evidenciado por Chaplin en *Tiempos Modernos*; por Wajda en *La tierra prometida* y por Fellini en la escena de los carboneros en el vientre del barco en *La nave va*— quedan los espacios vacíos, las ligeras estructuras metálicas, a la espera de nuevos usos, esperanzadas de no caer bajo la picota especulativa y todavía útiles para albergar centros culturales, teatros, mercados renovados, tiendas por departamentos, etc.

2. Significación ambiental de la producción

Una de las constantes de la historia de América Latina ha sido la economía del despojo. Los colonizadores vinieron al nuevo mundo a apropiarse de sus riquezas, primero del oro y la plata. Para ello no fue necesario construir infraestructuras especiales. Luego vino la explotación de los recursos naturales. Al situarse el trabajo esclavo en las áreas rurales, tampoco se generó, por lo menos hasta el siglo XIX, una arquitectura que tuviese características específicas e identificadoras de la función.

A nivel rural, creo que las *misiones jesuíticas*, constituyeron la única organización arquitectónica-urbanística definida por una estructura productiva, como función principal. A nivel urbano, el trabajo artesanal estuvo asimilado dentro de la arquitectura civil. El único tema “industrial” urbano que desarrollaron los españoles, fue la *Fábrica de Tabacos*, y existen proyectos realizados en México, Argentina y Cuba, aunque en su mayoría han desaparecido. Se conserva la Real Fábrica de Tabaco de Ciudad México.

A partir del siglo XIX, al producirse la neodependencia, arrecia la explotación económica de los países europeos que organizan científicamente la apropiación de los recursos naturales. Tanto en forma directa, o por intermedio de las burguesías nacionales de las flamantes repúblicas, se favorecen la especialización del recurso natural más disponible por país: el azúcar y el tabaco en las Antillas, el café y el caucho en Brasil, el café en Colombia, la carne y el trigo en la Argentina, el estaño en Bolivia, el cobre y en una etapa el salitre en Chile, el guano en Perú, las frutas tropicales en Centroamérica, el petróleo en Venezuela. Estos fenómenos de explotación en algunos casos generan lo que se denomina un “boom”, tanto en relación al enriquecimiento de los explotadores a nivel local, como en relación a las oscilaciones de la economía capitalista mundial. Esos “booms” generan la complejización de las infraestructuras y al mismo tiempo el desarrollo de la arquitectura civil, tanto del Estado como de la iniciativa privada, que alcanza mayor fuerza, a fina-

les del XIX y comienzos del XX, en la llamada etapa del liberalismo económico.

3. La aparición del hierro y del *balloon frame*

La presencia de la producción ejerce su influencia en el contexto urbano y rural de América Latina porque introduce algunas tipologías arquitectónicas y fundamentalmente, a través de este tema se desarrolla la modernización de las técnicas constructivas. El uso del hierro estructural y la madera dentro de una tipificación industrial —*el balloon frame*— se identifica con los edificios industriales, almacenes y las obras infraestructurales, tales como las instalaciones portuarias, las estaciones de ferrocarril, etcétera.

Desde el punto de vista urbanístico, no se introduce en el espacio de vida de la burguesía, sino que ocupa los terrenos marginales, alrededor de los cuales se desarrollará el hábitat del proletariado. O sea, que la arquitectura de la producción, no debe sólo identificarse con los edificios de la producción, sino también con una forma de vida y con una estructura espacial del hábitat, que en muchos casos reproducen los modelos europeos, como es el caso de los barrios mineros en Chile.

Resulta interesante ver cómo dentro de la ciudad, aparece la función productiva integrada al ámbito de la clase dominante, en la etapa colonial, por ejemplo en Cuba. Primero con la casa-almacén, en la cual la vivienda asume una estructura poli-funcional y luego con las fábricas de tabacos que aún ahora permanecen funcionando, situadas en el mismo ámbito de los edificios simbólicos: frente al Palacio Presidencial y el Capitolio Nacional. En el resto de América Latina, la presencia de la industria se disfraza con el uso de los códigos formales del eclecticismo.

En general esa presencia marginal define una arquitectura anónima, predecesora del funcionalismo, con sus lisas paredes de ladrillo que reproducen los ejemplos de los almacenes de Londres o Liverpool. Lo mismo ocurre con las estaciones de ferrocarril, traídas prefabricadas desde Europa.

Mayor importancia asumen las estructuras de la producción en las islas caribeñas, ya que la explotación de plantación se convierte en el factor básico de la vida social, especialmente en las posesiones inglesas, francesas u holandesas. Mientras en las colonias españolas, la nueva tecnología se integra con las construcciones tradicionales de mampostería: los almacenes en la ciudad de Puerto Plata, República Dominicana, en Haití, Barbados, Guadalupe, Martinica o Puerto España, en Trinidad-Tobago, el uso de las estructuras de hierro; a finales del XIX, define toda una tipología arquitectónica, que se introduce

a través de los almacenes y los mercados en la ciudad y define el carácter de algunas de ellas.

Aparecen los elementos sueltos, adquiridos por medio de los catálogos europeos o norteamericanos, o edificios completos que se envían prefabricados a América. Algunos ingenieros famosos diseñan estructuras completas, como el caso de Eiffel, autor de la iglesia de Arica, Chile (1875) o el ingeniero Bogardus, autor de los primeros almacenes con estructura metálica en el puerto de La Habana. La función esencial, que actúa como plaza cubierta, es el caso de Jacmel o Cap Haitien en Haití. Un valor simbólico se produce en Port-au-Prince, con sus dos torres metálicas, similares a las de una iglesia. En otros casos, como en Guanajuato, México, se oculta el mercado detrás de una fachada ecléctica, para asimilar su forma visible al esquema monumental de la estética urbana.

4. La conformación del hábitat popular

En la tipología del hábitat urbano, tanto de los explotadores como de los explotados, la estructura de hierro se introduce y se manifiesta en forma visible, a partir de los elementos estructurales y decorativos: columnas, vigas, rejas, etc. Las galerías coloniales, de pesadas columnas de mampostería, se convierten en ligeras estructuras metálicas colocadas a lo largo de las calles de la ciudad.

La vivienda popular se transforma bajo la influencia de los elementos industrializados utilizados libremente por la inventiva popular: es el caso del *barrio de la Boca* en Buenos Aires, donde se combina la estructura de *balloon frame* y la chapa corrugada, destinada a almacenes rurales, y que quedó abandonada en el Puerto al estallar la guerra del 14.

Otro aspecto importante lo constituye la variante de la tipología de la vivienda popular europea que se introduce en América Latina, en los primeros barrios obreros, que resultan un antecedente de la vivienda colectiva o de los esquemas urbanísticos definidos por los filántropos del siglo XIX. Son los conjuntos que se construyen en las áreas mineras del sur de Chile, en Lota y Concepción, o los barrios de los empleados del FFCC, en la zona sur de Buenos Aires. Son modelos que también generan un tejido urbano compacto, como ocurre en Ciudad Panamá, en los barrios que surgen para los trabajadores de la construcción del Canal. En Cuba, la vivienda vinculada a la industria, llega en la década del 30, asumiendo el modelo de la Ciudad Jardín, sin los bloques compactos que caracterizan los modelos precedentes, con excepción del hábitat de los bateyes en los centrales azucareros.

Esta "funcionalidad" de la arquitectura de las

estructuras productivas llega al centro de la ciudad a través de los edificios de oficinas, las tiendas por departamentos, o de temas considerados ajenos al universo simbólico de la clase dominante: por ejemplo las cárceles. El ejemplo del Presidio Modelo de Cuba, es paradigmático, de una modernidad asumida como ajena a los valores estéticos de la burguesía.

5. Reciclaje y refuncionalización

La tendencia a destruir todo edificio cuya función hubiese caducado se ha atenuado en estas últimas décadas y se han concretado ejemplos significativos de reciclaje y recuperación de los llamados edificios "industriales". Inclusive, la necesidad de mantener la función, o sea, en construcciones nuevas, se ha tratado de mantener la fisonomía originaria, como una forma de conservación de la memoria ambiental o de la memoria recurrente de las formas originarias de la función: es el caso de un mercado popular en Puerto Antonio, Jamaica. Las alternativas varían desde la conservación del conjunto en su estado originario —los mercados de Buenos Aires o Montevideo— hasta un proceso de transformación parcial como ocurre en las obras realizadas por Lina Bo Bardi en Bahía y San Pablo, o la inserción de nuevos elementos arquitectónicos que establecen el vínculo entre tradición y modernidad como ocurre con los mercados del barrio recuperados por Miguel Angel Roca en Córdoba.

CONCLUSIONES

El contexto de la producción resulta importante porque circunscribe parte de la vida social del proletariado.

Por lo tanto pertenece a la memoria histórica de esta clase social.

El uso de las estructuras de hierro y su presencia como respuesta a la polifuncionalidad de la ciudad caribeña, portuaria o comercial, genera una tipología de la transferencia y de la continuidad entre arquitectura y ciudad, que resulta vigente en la actualidad.

La determinación técnica o funcional del espacio del mercado como plaza cubierta, constituye un factor a recuperar, frente a los edificios públicos, monumentales y cerrados.

El hábitat proletario, generado por el desarrollo industrial, mantiene la compacidad de la tradición colonial, y se contrapone a la imposición de los modelos anglosajones de la "Ciudad Jardín" que son utilizados en América Latina por la pequeña burguesía. O sea, que se mantiene la estructura com-

pacta de la ciudad, y el sentido colectivo de la vida social.

El uso de las técnicas nuevas, no son desarrollados solamente por los profesionales, sino también por la iniciativa popular, que se apropia de las mismas y define su hábitat de acuerdo con sus sistemas de valores estéticos, dentro de sus limitados recursos materiales. No hay un planteamiento reduccionista de la forma, ni la simplificación que vendrá luego con los modelos del racionalismo.

La conservación de los edificios industriales se ha desarrollado en diferentes países en América Latina, para aprovechar su calidad técnica y formal, en otras funciones sociales, que permiten conservar la vigencia de una tipología arquitectónica destinada a desaparecer dentro de la ciudad moderna.

Las civilizaciones originarias de América establecen una relación mítica con el paisaje, con la dimensión de la naturaleza, que se integra dentro del sistema de contexto que define Alejo Carpentier cuando se refiere a la escala de la naturaleza en América Latina.

Se establece una relación de mimesis y al mismo tiempo de confrontación entre la irregularidad del paisaje. La búsqueda de la perfección, no es llevada sin embargo a la negación de la irregularidad de la Naturaleza, como ocurre en Grecia. Esta idea se demuestra en las juntas de forma libre entre las piedras ciclópeas.

El hombre no se siente en contradicciones con el "sitio" o "lugar" sino que lo adapta a sus necesidades, e intenta mantener el equilibrio ecológico y compositivo.

En la arquitectura colonial, a pesar de las contradicciones de clase y los desniveles económicos de los

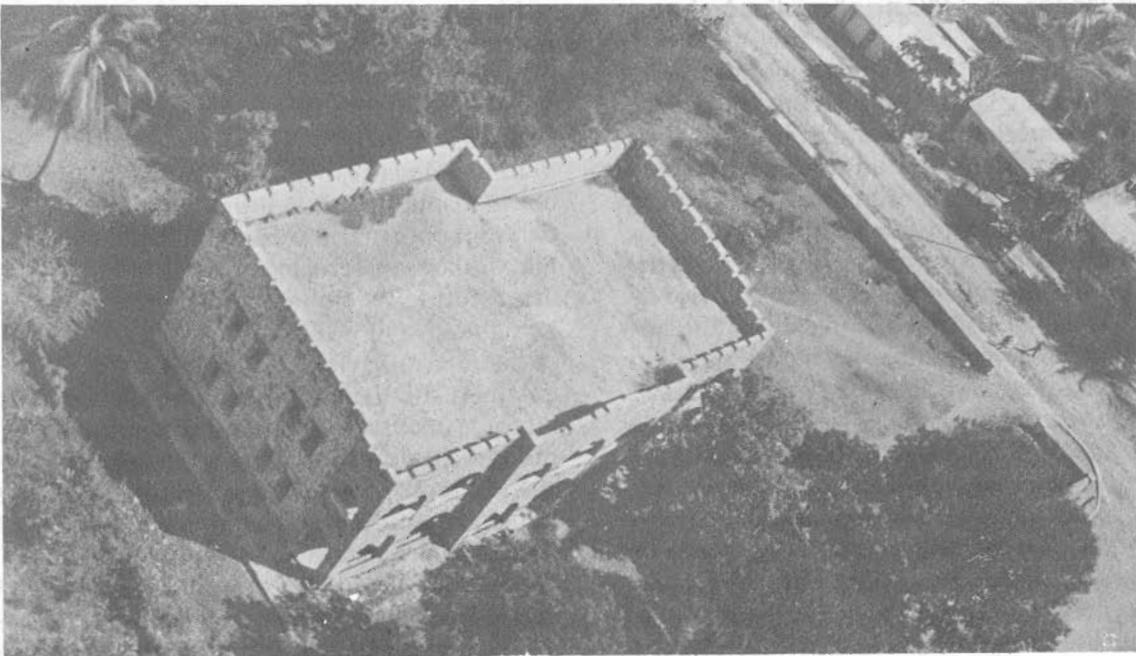
habitantes, la fusión entre diseño profesional y diseño popular, y la estructura que organiza la trama urbana, permite la fusión de divergencias funcionales, estilísticas, espaciales. La cuadrilla compacta a escala de los edificios de vivienda, crea un sistema válido y una articulación de espacios entre la calle, la plaza, los portales y los patios, acordes al sistema de vida que organiza la sociedad colonial.

Cabe señalar, el equilibrio entre ecología y marco artificial, entre espacio público y privado; la diferenciación que se establece entre vida familiar y vida comunitaria.

Si bien los monumentos establecen las acentuaciones simbólicas y expresan el sistema de valores de la cultura dominante, la importancia de la herencia colonial radica en la reiteración de los elementos estandard, que conforman el marco visual del hábitat, en una síntesis entre atributos estéticos, necesidades funcionales y adecuación ecológica.

Si la "alta" cultura tiende a la síntesis, la cultura popular tiende al abigarramiento y a la densidad decorativa. El marco visual de América Latina está formado por esta presencia de la mano de obra popular que transforma los elementos europeos y los adapta a una visión nueva, que se resume en la cultura visual de la transculturación.

En resumen, no se trata de volver a la historia para reproducirla sino para comprender las constantes y variables que constituyen la particularidad del universo ambiental latinoamericano. Verificar las tradiciones populares que deben recuperarse, frente a las deformaciones introducidas por la clase dominante, en su apropiación mimética de los moldes externos.



LA CONFIGURACION DEL SISTEMA CLASICO AMBIENTAL

1. La continuidad urbano arquitectónica hasta la década del 30

Nos referimos en la primera conferencia a la coherencia lograda por el entorno colonial, hasta el siglo XVIII. La transformación de los códigos tradicionales se produce a causa del incremento de la población urbana y la mayor complejidad de las funciones sociales; el proceso de independencia de América Latina de España y la reafirmación de los estados nacionales; las ideas renovadoras de la Revolución Francesa y la burquesía liberal europea.

Cambian los proyectistas y quienes realizan los encargos. Por una parte el Estado y los comitentes privados disponen de mayores recursos; por otra, el predominio de la construcción popular de la colonia es sustituido por la influencia de los ingenieros militares en las edificaciones de finales del XVIII y comienzos del XIX y la incipiente aparición del arquitecto. El desarrollo de la técnica, la aparición de nuevos materiales, implica la racionalización de los procesos constructivos, la normalización, la tipificación, requerida por el cambio a escala de los edificios y el incremento numérico de los mismos. No cabe duda que la amplia difusión de los códigos formales del neoclasicismo responde a esa necesaria racionalidad identificada con la producción masiva de edificios.

A su vez aparecen nuevos valores simbólicos y culturales. Ya no posee la primacía el simbolismo religioso; se privilegian las construcciones civiles y la búsqueda de la relación forma función. La influencia europea y la incipiente norteamericana que se identifica con los códigos neoclásicos, posee dos componentes: la ideológica (Revolución Francesa. Independencia de Estados Unidos,) y la técnica (concepto de modernidad, de urbanización, de mejora del nivel de vida de la sociedad, y por lo tanto de mayor nivel y significación de las funciones especializadas).

Si el uso de los códigos neoclásicos tiene breve duración, durante el siglo XIX, constituye el principal nexo de unión entre la renovación de todos los factores citados y al mismo tiempo la persistencia de la coherencia del contexto urbano heredado. Mayor incidencia en la transformación de la ciudad, tiene la implantación del eclecticismo, como proceso de reafirmación de las oligarquías nacionales, con o sin dictador. Aunque la imagen de la monumentalidad arquitectónica está asociada en la obra de Carpentier, con la figura del Dictador que se reitera, desde Porfirio Díaz en México, hasta Gerardo Machado, en los 30, e inclusive en los 50 con Leónidas Trujillo en la República Dominicana, quien en fecha tan tardía sigue promoviendo los códigos historicistas - el eclecticismo es promovido genéricamente por lo

que se ha llamado el Estado liberal, como forma de reafirmación nacional y de asimilación de los símbolos de la modernidad importada.

Se trata de hacer visibles y diferenciables, los símbolos de las funciones de la clase dominante, erigidas por el Estado; hacer evidentes las contradicciones entre grupos sociales de diferente origen regional, que aún mantiene un fuerte poder económico; exteriorizar la riqueza acumulada por los individuos a escala urbana, o sea fundamentalmente a través de la vivienda. Con el repertorio ecléctico se trata de controlar la continuidad cultural de la forma de la ciudad, inclusive a nivel de intervención planificada del Estado.

En el debate sobre la validez y trascendencia de esta etapa, no podemos caer en actitudes nacionalistas conservadoras, ni en la búsqueda de un regionalismo tradicionalista y ahistórico. Nos referimos a la persistencia valorización de lo “colonial” como el ancestro auténtico, frente a los “estilos” importados, o una abstracta confrontación entre la “originalidad” del repertorio formal colonial y la copia “espúrea” de los estilos históricos provenientes de Francia, Inglaterra o Estados Unidos. Al carecer de validez una lectura orientada en un solo sentido de los fenómenos de la realidad, al evidenciar la relatividad de los fenómenos culturales en los procesos históricos, ¿cuáles son los parámetros que nos permiten establecer el valor, en este caso, de la evolución de nuestras ciudades y de las formas que van cohesionando nuestra propia identidad cultural? Definir el grado de originalidad y creatividad del nuevo contexto urbano y arquitectónico. Entonces, los arquitectos locales o los profesionales que vinieron a radicarse en estas tierras, ¿eran simples copiones, mediocres repetidores de recetas extranjeras, o de alguna manera tuvieron en cuenta la realidad local, las posibilidades materiales y técnicas, las formas de vida, las condiciones ecológicas? Al decir que nuestras ciudades trataron de parecerse a París, Londres o Madrid, ¿acaso era diferente el objetivo en la ciudad colonial, cuando los diseñadores reproducían los modelos de Sevilla, Cádiz o Santander?

Además, en la actualidad, ¿acaso nuestra historia ambiental no está mucho más cargada de neoclasicismo y de eclecticismo que de restos coloniales? No es casual que Carpentier, en su intento de establecer los atributos expresivos y representativos de la realidad latinoamericana, centra su valoración del ambiente urbano en el neoclasicismo y en el eclecticismo. Y sus mejores interpretaciones de la realidad construida, aparece en su antológico texto “La ciudad de las columnas” y en el “Recurso del Método”; para terminar hablando del estilo de América Latina como el “estilo de las cosas que no tienen estilo”, o sea, la parafernalia inventiva del eclecticismo.

Otro hecho importante para nuestra valoración del fenómeno ambiental, radica en el grado de difusión de un sistema formal o espacial, en los diferentes niveles sociales; el grado de coherencia que se alcanza en lo que podríamos llamar la continuidad cultural de la arquitectura. Y no cabe duda, que el repertorio formal neoclásico o ecléctico, constituyó su sistema con una capacidad estructuradora del contexto urbano, que llegó a ser asimilado hasta por los más modestos constructores, y solicitado por los usuarios de casi todos los estratos sociales. O sea, no se aceptaba separar la “construcción” de los valores simbólicos, de los valores estéticos, de la aprobación de la cultura moderna dominante.

Asimismo, las formas eclécticas no existieron ajenas a una tecnología o a la representación de nuevas funciones. Si por un lado, vimos el ambiente en el cual desarrollaba su vida el proletariado —tanto en la producción como en el habitat—, la clase dominante impulsó la creación de nuevos espacios, que resultaron inéditos respecto a la etapa anterior; nos referimos a los teatros, centros culturales, edificios para las actividades políticas, e inclusive en el tema de la vivienda individual, y también al surgir la vivienda colectiva de los edificios de apartamentos.

A pesar de los cuestionamientos que aún se producen sobre la arquitectura de esta etapa, es necesario reconocer que el afán de contraponer la herencia colonial a las nuevas edificaciones eclécticas, resulta caduco ante el proceso de integración de ambos “estilos”; en La Habana Vieja, declarada “Patrimonio Histórico de la Humanidad”, —se supone que en aras de la coherencia, unidad y carácter expresivo de su contexto colonial—, más del 50% de las edificaciones fueron realizadas entre 1900 y 1935, o sea, en pleno auge de los códigos formales del eclecticismo, sin por ello perder su carácter originario.

No cabe duda que nuestra visión de la realidad, hoy, a finales de los ochenta, no es la misma que se tenía en la década de los cincuenta, cuando en forma radical se cuestionaba el historicismo y se planteaba, sin reservas, demoler el ambiente histórico y más aún los edificios “espúreos” del eclecticismo. Nuestra búsqueda ahora es cómo salvarlos, reutilizarlos y refuncionalizarlos.

2. El aporte del neoclasicismo

Ya nos referimos a la doble significación de los códigos, en cuanto renovación técnica-funcional o expresión de la nueva ideología de la burguesía industrial europea. Cuando los flamantes gobiernos republicanos realizan sus edificios públicos utilizando el repertorio neoclásico, es producto de una operación esencialmente simbólica, frente al aún presente barroco hispánico; es el caso de la fachada de la Catedral de Buenos Aires, de Próspero Catelín,

o el Capitolio de Bogotá de John Reed, o el Palacio de Gobierno de Quito, o el Palacio de Sans Souci del Rey Christophe en Haití. Cuando el repertorio figurativo es empleado por el gobierno español, en las dos colonias que aún conserva en América, Cuba y Puerto Rico, no lo hace por identificarse con la ideología revolucionaria que había fundamentado el proyecto de Washington o las propuestas ideales de Boullée y Ledoux, sino como modernización del vocabulario arquitectónico, evidentemente apropiado con un signo ideológico contrario; del mismo modo que se utiliza en San Petersburgo, por iniciativa de Pedro el Grande. Mientras en Washington, el neoclasicismo simboliza la reciente libertad de las colonias inglesas, en Cuba, cuando lo emplea el gobernador Tacón, significa la represión y la persecución de los patriotas; es el valor simbólico de la Cárcel de La Habana, construida dentro de los cánones del neoclasicismo ortodoxo.

La valorización de los elementos constructivos tipificados y simples —el regreso al dintel y la columna— define un aligeramiento de las formas y de los espacios interiores y al mismo tiempo la capacidad de integrarse al contexto urbano. El neoclasicismo generó un sistema de composición que pudo adecuarse al crecimiento de la ciudad, a través de las galerías y portales, que no solo circunscribieron las plazas, como en el período colonial, sino que se extendieron por las nuevas avenidas “las calzadas”, que llegaron hasta las afueras del centro urbano; en Cuba resulta representativo el barrio del Cerro. La arquitectura acompañó la nueva escala de las avenidas, paseos, que conformaron los nuevos ejes viales de las ciudades tradicionales; es el eje Reina-Carlos III, en La Habana, o el Paseo de la Reforma en México.

Además de integrarse la imagen y representación de las funciones, dentro de la arquitectura diseñada por profesionales, la normativa resultó suficientemente simple como para ser asimilada por constructores populares, responsables de gran parte de las edificaciones suburbanas de las ciudades en crecimiento. Constituyó un repertorio que demostró su validez en dos niveles: en la integración entre el diseño culto y el popular y en la articulación, a pesar del cambio de escala, con respecto al contexto colonial.

3. La dimensión urbana del eclecticismo

Respecto a la ciudad colonial, la expansión del siglo XIX en las capitales latinoamericanas significó la pérdida de la compacidad del centro tradicional, en la búsqueda de nuevas áreas de asentamiento de las clases adineradas, la valorización del espacio verde circundante, para lograr mayor aislamiento,

privacidad y mejores condiciones ambientales. Es el abandono del barrio Sur en Buenos Aires, por parte de los miembros de la oligarquía, en dirección a Palermo o el desplazamiento desde La Habana vieja hacia el Cerro en Cuba. Las vías de comunicación fueron creadas para crear el vínculo entre centro y suburbios, sin que se establecieran planes globales de diseño de la ciudad. El salto cualitativo se produce en las primeras décadas de este siglo.

El crecimiento incontrolado de las ciudades por al aluvión inmigratorio, entre 1900 y 1930, la carencia de infraestructuras y servicios, la inexistencia de reglamentaciones urbanas acordes a las nuevas necesidades y exigencias de la vida moderna, obligan a algunos gobiernos de la región a pensar en la planificación de las capitales nacionales. Si por una parte se establecen oficinas municipales, reglamentos de loteamiento y construcción, comienzan las obras infraestructurales; también se percibe la necesidad de controlar la forma de la ciudad en concordancia con la dinámica constructiva que producen los sucesivos “booms” económicos regionales, antes y después de la Primera Guerra Mundial.

Una visión esquemática haría suponer que el proyecto urbanístico de la América Latina del siglo XX comienza con la visita de Le Corbusier a Brasil, Argentina y Uruguay. En realidad, las bases de la ciudad moderna en el Continente y el Caribe, se vinculan más al modelo haussmaniano, que a las propuestas del Movimiento Moderno, por lo menos hasta la Segunda Guerra Mundial. A finales del XIX, se diseña el trazado de la Avenida de Mayo, seguida por los dos ejes diagonales en Buenos Aires; Norberto Maillart proyecta el esquema director de Montevideo y en la década del veinte se realizan los dos planes directores más elaborados de la región: la propuesta de Alfredo Agache para Río de Janeiro y el Plan Director de La Habana, de J.C.N. Forestier. Resulta interesante la comparación entre ambos por las similitudes que presentan, tanto en el trazado del sistema vial monumental, como por el estudio de la particularidad de cada ciudad, en términos paisajísticos y topográficos. Mientras Forestier, famoso especialista en el diseño de parques y jardines —era la especialidad que ejercía en París—, concibe un sistema verde para La Habana, Agache se concentra en la imagen arquitectónica y en la tipología de la vivienda colectiva con servicios en su basamento, con un fuerte sentido de la perspectiva futura de la ciudad. No es casual, entonces, que Le Corbusier se sintiera inhibido cuando visita Río para impartir sus conferencias, al enterarse que Agache estaba en la ciudad trabajando en la elaboración del plan. Se debe reconocer, que a pesar de la estructura clásica rígida de estos diseños, contenían en sí gran parte de las ideas que luego trató de aplicar el Movimiento

Moderno a través del CIAM y la carta de Atenas; y quizás, visto en perspectiva, con un sentido más integral de la forma de la ciudad en concordancia con la vida social contenida en ella.

El valor de estos trazados radica en la escala de la propuesta, ya acorde a la nueva dimensión del crecimiento urbano y en la importancia otorgada a la vivienda colectiva, o sea a la estructura de ciudad compacta, frente a las propuestas de suburbanización y de desintegración del tejido urbano, que se materializa posteriormente en los suburbios residenciales.

4. La construcción de los símbolos

La propuesta del tejido renovado de la ciudad incluía la valorización de las funciones de la burguesía y su exteriorización simbólica. Surge el sistema de los edificios públicos realizados por el Estado: el Continente se llena de Capitolios, Hospitales, Bibliotecas, Cárceles, Cuarteles, Teatros, Universidades, diseñados en su mayoría dentro de los términos del clasicismo ortodoxo, transcripto casi literalmente de los modelos europeos o norteamericanos. Sería larga la enumeración de los arquitectos extranjeros y locales, autores de los principales edificios eclécticos de la región; entre ellos citemos en Argentina a Francisco Tamburini y Víctor Meano; en México a Silvio Contri, Antonio Rivas Mercado y Adamo Boari; en Colombia a Gastón Lelarge y Pietro Cantini; en Uruguay a Gaetano Moretti; en Brasil a Oliveira Passos, Luigi Pucci, Ramos de Azevedo; en Cuba a Leonardo Morales, Raúl Otero, Manuel Busto, Paul Bebeau; en Puerto Rico a Rafael Carmoega, en Haití a Robert Baussan.

El valor de las obras realizadas radica en su proyección a escala urbana, en su mayoría vinculadas a ejes viales o un sistema de avenidas y parques que las enmarca; en la detallada y compleja elaboración del diseño que se transcribe en una complejidad constructiva llevada a cabo en la mayoría de los casos por mano de obra calificada local. Implican también la utilización de nuevas técnicas —en particular el uso del acero— para cubrir los grandes espacios abovedados o las cúpulas simbólicas de los Capitolios. Un ejemplo desprejuiciado del “encuentro” entre sistema de composición clásico y tecnología, lo realiza Antonio Rivas Mercado en el Teatro Juárez de Guanajuato.

5. El sistema de la vivienda

El crecimiento numérico de la clase dominante y de la pequeña burguesía determinan una fuerte expansión de las estructuras residenciales, que se dividen en dos grandes grupos: los edificios de apar-

tamentos —básicamente realizados con fines especulativos en las áreas centrales de las ciudades— y la vivienda individual suburbana, separada del tejido continuo de la ciudad. se trata de la aparición del *petit-hotel*, y del modelo de vivienda de la *Ciudad Jardín* anglosajona, que proliferará en los nuevos barrios residenciales de la región, creados a principios de siglo.

El palacio individual asume infinidad de formas expresivas de acuerdo con la voluntad del propietario, quien tiene una fuerte participación en la determinación del contenido estético en la época actual. De sus viales o sus lecturas el comitente elige el “estilo”, o lo selecciona de los modelos que le ofrece el diseñador, tomados de las revistas europeas que circulaban en América Latina. Se podrían establecer ciertos rasgos tipológicos que a pesar de las formas diferentes, resultan comunes: a) el alejamiento de la calle urbana; b) la torre como emblema visual identificador; c) la escalinata exterior e interior, de carácter plástico y escultórico; d) el vestíbulo, corazón del sistema circulatorio de la vivienda que sustituye al tradicional patio colonial; e) la especulación de locales y servicios; f) la búsqueda de soluciones acordes a las condiciones ecológicas vigentes en la región; g) el inicio de la concepción introvertida de la vivienda, con la totalidad de las funciones incluidas en ella, por ejemplo las de carácter recreativo.

Se trata de un esquema de vivienda, que representa el cambio radical del estilo de vida de la clase dominante, respecto al período colonial. La vivienda se convierte en un *status-symbol* económico, tanto en su aspecto exterior, como en el lujo interior que circunscribe las actividades sociales que se realizan en la vivienda de acuerdo con los nuevos rituales de la burguesía.

6. Significación actual de esta herencia

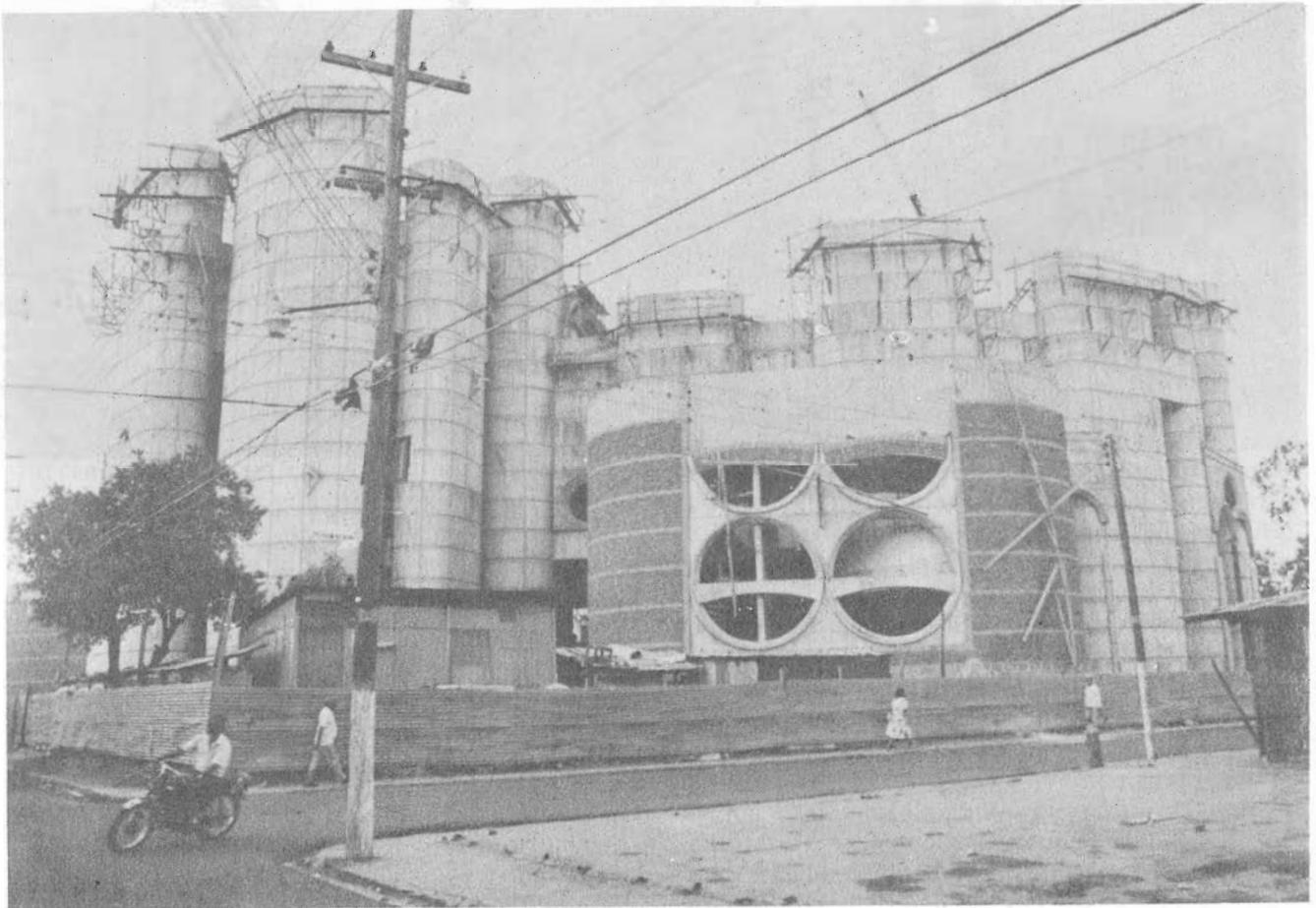
La posibilidad de reutilizar estos edificios resulta un desafío a los arquitectos modernos, en cuanto al respecto o no de su forma originaria. Su uso social implica una experiencia válida, formal y espacial para la sociedad que puede apropiarse de ellos en su totalidad funcional. En Cuba, se ha producido una refuncionalización de los más importantes; el Capitolio se ha convertido en la Academia de Ciencias, las residencias lujosas en Museos, centros culturales o palacios de los matrimonios. En general se ha tratado de mantener en su estado original la expresión del edificio, concepción que puede debatirse, a partir del carácter libre, en términos de diseño y composición de esta arquitectura, cuya carga irónica no ha sido nunca suficientemente descubierta.

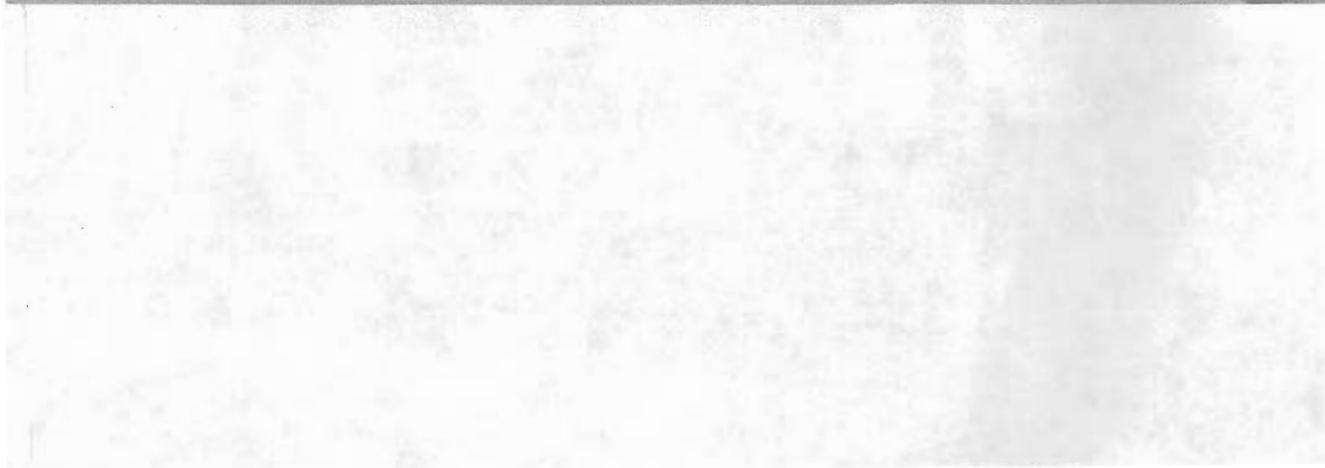
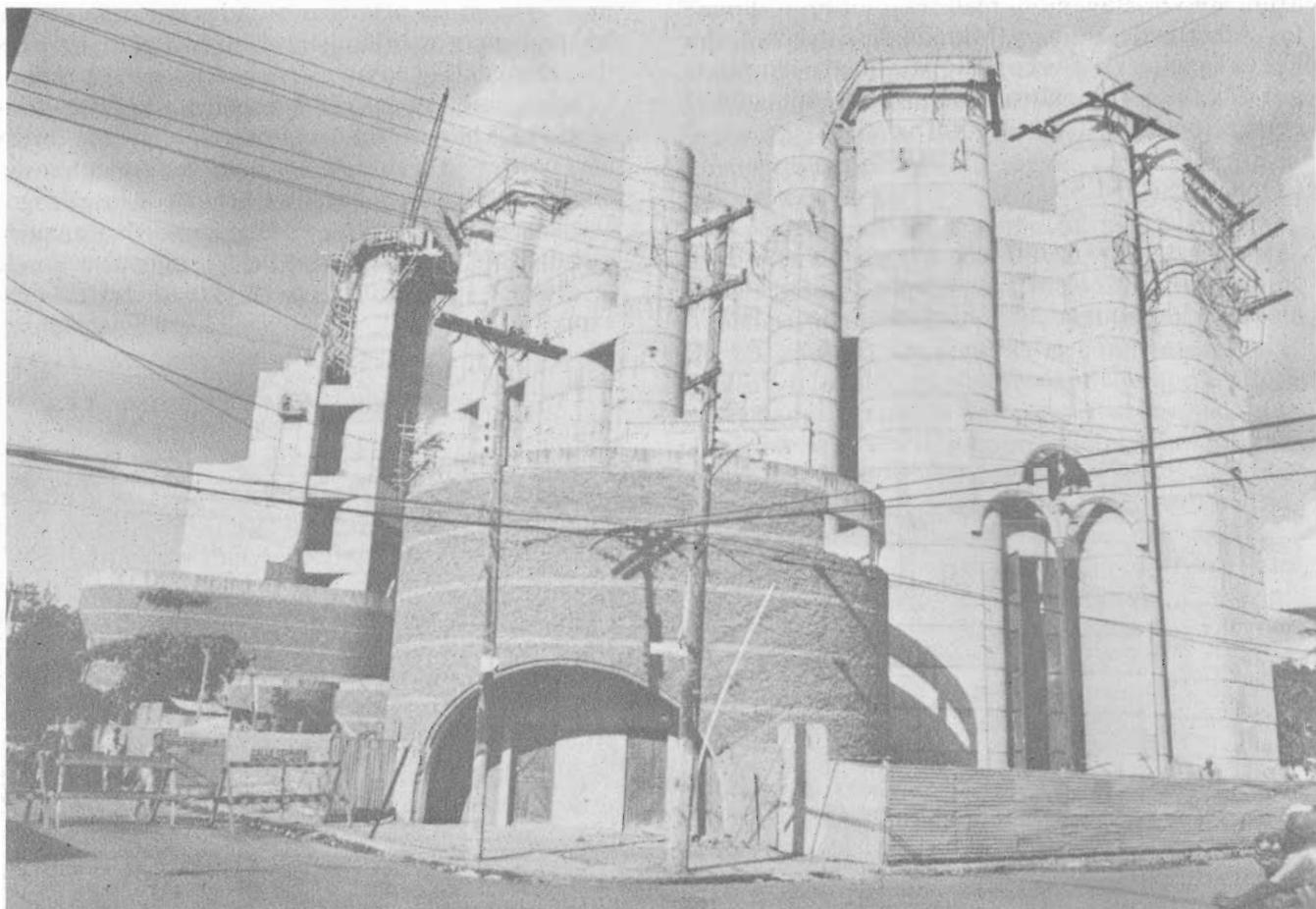
Por ello consideramos válida la transformación del Municipio de Bayamón, realizada por los arquitectos Alberto del Toro y Marcos A. Stronza, cuya nueva función de museo histórico queda expresada por el cambio cromático que altera totalmente la percepción del sistema decorativo clásico.

CONCLUSIONES

El eclecticismo estableció el sistema visual, la composición y la organización de la ciudad moderna latinoamericana. El crecimiento acelerado

de las capitales tuvo un alto grado de control, tanto técnico —en las primeras décadas del siglo surgen los reglamentos urbanísticos, tomados de las normas alemanas— como estético. Aunque se produce la segregación de las clases sociales y la diferenciación de los barrios suburbanos, también en las áreas más pobres de la ciudad, existe un tratamiento estético de las fachadas, basado en el uso de los códigos clásicos. Por lo tanto, ni el neoclasicismo, ni el eclecticismo dejan espacios para la construcción de la ciudad sub-cultural, o la ciudad del silencio expresivo.





Faded text, likely a caption or description of the image above.

DEL NEOCOLONIAL AL NEOVERNACULO

1. Significación de la alternativa neocolonial

En el análisis del desarrollo del eje neoclasicismo-eclecticismo hemos dejado fuera expresamente la utilización de los códigos asumidos de la arquitectura colonial: tanto en su versión americana, como en los elementos tomados directamente de España. Desde el punto de vista formal, se trata de un "estilo" más dentro del repertorio ecléctico; sin embargo, conceptualmente tiene un contenido diferente. Por ello Ramón Gutiérrez lo ubica en la línea de la reacción antiacadémica, conjuntamente con el Art-Nouveau y luego con el *Art-Decó*, que trataré posteriormente.

La importancia que le otorgo a estos movimientos que se producen contemporáneamente al uso de los códigos clásicos, radica en su mayor libertad compositiva y de diseño, aunque en algunos casos se mantengan vigentes los esquemas *Beaux-Arts* y sean los mismos arquitectos quienes indistintamente pasan de un "estilo" a otro que preanuncia el Movimiento Moderno. O sea, en la teoría y en la práctica, el debate sobre los "estilos" idóneos para América Latina, no sólo pone en crisis la dependencia mimética de los centros metropolitanos, sino que permite a los diseñadores grados de libertad que la aplicación ortodoxa de los principios *Beaux-Arts* no hacía posible.

El neocolonial abre una fisura en el uso acrítico del clasicismo. En la búsqueda de la identidad cultural nacional, no era fácil defender el clasicismo, más allá de la supuesta modernización con la modernidad exteriorizada en los países industrializados. Se defendía a partir de la antítesis entre "civilización" y "barbarie", enunciada por Sarmiento. El ámbito colonial heredado de los españoles no tenía nada que ver con la escala y la eficiencia técnica del modelo de ciudad haussmaniano. Las nuevas funciones y los símbolos de las burguesías nacionales, necesitaban una prestancia que no podía darle la modesta arquitectura hispano-americana. En la medida en que los flamantes dictadores de nuestro hemisferio querían competir con Europa y Estados Unidos, debían a la fuerza asumir los códigos clásicos, como representación del poder estatal: esto ocurre con Porfirio Díaz en México o Gerardo Machado en Cuba.

La burguesía criolla que se enriquece en la segunda mitad del siglo XIX y a principios del actual, pertenecieran o no a las rancias familias de origen español, quisieron emular con los millonarios europeos y norteamericanos y por lo tanto repitieron el fasto y la monumentalidad de las residencias que se construyen en París, Londres o Nueva York. Pero posteriormente, la difusión generalizada del clasicismo, produce la obsolescencia de

su originario contenido de clase. El aluvión inmigratorio proveniente de Europa y el rápido surgimiento de nuevos ricos de diferentes nacionalidades, hace cuestionar la vigencia de dicho repertorio y orienta a la aristocracia —argentina o peruana— a volver a sus viejas tradiciones, o a retomar los códigos de la arquitectura rural, espacio productivo que genera sus ingentes riquezas. Es entonces que aparece el neocolonial como imagen del ancestro, real o ficticio; es la búsqueda de una tradición nacional —en este caso conservadora— que se contraponga a la avalancha humana, a lo que significa el proceso de industrialización, del capital financiero, como expresión de la reducción del poder económico y político por parte de la oligarquía. En parte, el movimiento neocolonial que surge en la Argentina y en el Perú, —de Martín Noel a Héctor Velarde— posee esta connotación. En Cuba, algunos magnates azucareros, compran títulos nobiliarios en España y se construyen residencias lujosas en estilo “neocolonial”.

Sin embargo, también existe una vertiente progresista. Cuando la Revolución Mexicana debe construir sus primeros edificios simbólicos, no concibe seguir utilizando el lenguaje de los monumentos porfirianos y tiene dos opciones; o volver a las tradiciones indígenas, poco adecuadas para el diseño de edificios modernos, o resumir el repertorio colonial, como expresión de la síntesis nacional, entre aporte indígena y elaboración de los códigos hispánicos. Orientación promovida por el que fuera Ministro de Educación, José Vasconcelos, quien dice en su texto *Raza Cósmica*: “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”. Posición que también es asumida por las vanguardias artísticas de los años veinte en Brasil, y también en Cuba, a finales de los treinta.

Esto significa que el neocolonial constituye un “doble” código, o sea que posee una significación de valores contrapuestos: se identifica con un proceso de introversión y de aislamiento de las oligarquías locales, y al mismo tiempo refleja posiciones progresistas, expresivas de una cultura nacional popular. Pero existe una tercera alternativa: El neocolonial como representación del vínculo de los países latinoamericanos con Estados Unidos. En la guerra de España con Cuba, a finales de siglo, se produce la intervención de Estados Unidos, al iniciarse la expansión imperialista fuera de sus fronteras —o sea ya se había arrebatado todo el territorio arrebatable a los países vecinos—, orientada hacia el control del Caribe. La ocupación de Cuba, Puerto Rico,

Haití, República Dominicana, y en el Pacífico, Filipinas; y la promoción de obras públicas en estas islas, lleva aparejada la necesidad de utilizar un estilo “local”. Por otra parte, el asentamiento de millonarios en las tierras calientes de California y La Florida, impulsa a buscar un repertorio formal diferente al utilizado por la clase dominante en Nueva York o Boston, en Newport, Long Island o Cape Cod. Si Francia e Inglaterra aportaban los modelos de arquitectura urbana en Estados Unidos, España es asumida para la arquitectura “vacacional” en la región sur del país. Primero se estudian los restos de las misiones jesuíticas en California, luego los arquitectos norteamericanos viajan a Europa y estudian detenidamente la arquitectura andaluza, cuya libre interpretación se aplica desde Hollywood hasta Palm Beach o Boca Ratón. En la región del Caribe, entonces, el uso del neocolonial, proviene de Estados Unidos, en una versión diferente a la asimilación de los antecedentes locales. En particular, tiene mayor fuerza en las instalaciones turísticas, en los hoteles y en las áreas suburbanas, en las residencias aisladas. Se difunde también entre la clase media a través del “chalet” o “cottage”, en los cuales se mezclan los techos inclinados de origen anglosajón, con los motivos decorativos de origen hispánico.

Por una parte, teóricos y arquitectos profundizan en el estudio de la arquitectura colonial: Jorge Kronfuss, Martín Noel, Angel Guido, Héctor Velarde, Carlos Obregón, Federico Mariscal, Ignacio Marquina, Leonardo Morales, Govantes y Cabarrocas, Joaquín Weiss, etc. Por otra parte, los elementos estilísticos, empleados en nuevas funciones, se difunden desde Estados Unidos y crean una libertad compositiva, una recuperación de los materiales “naturales”, ajena a los preceptos clásicos: el ladrillo a la vista, el muro repellido y pintado a la cal, la madera, el azulejo, la cerámica, la integración con la naturaleza a través de patios y portales. Se establece una interrelación entre el lenguaje “culto” —basado en el lenguaje decorativo— y la libre organización de la planta y las funciones, provenientes de la arquitectura vernácula rural.

O sea, si la arquitectura colonial, en su sucesiva transformación, a través de la inserción del neoclasicismo primero y luego del eclecticismo, se había desvirtuado, al crearse un entorno urbano calcado de los modelos europeos, con la aparición paralela del neocolonial, se intenta encontrar un vínculo más directo entre pasado y presente, entre minoría dominante y clases explotadas. No es casual en Cuba, que el dictador Machado, construye el Capitolio dentro del repertorio del clasicismo ortodoxo, y las Escuelas Técnicas —para la formación de obreros calificados— con fachadas neocoloniales.

2. La presencia de la arquitectura vernácula

El proceso renovador introducido por el uso del neocolonial en las primeras décadas de este siglo, está acompañado por la recuperación de la arquitectura vernácula, en el área del Caribe. En el siglo XX, el crecimiento de las ciudades capitales y su distanciamiento de las restantes ciudades del país, en cuanto a infraestructuras, nivel de vida, relaciones sociales, movimientos financieros, no sólo atraen a los pobres en búsquedas de trabajo sino que también los ricos propietarios de plantaciones se establecen en la capital. Se asientan en los nuevos barrios residenciales y llevan consigo las tipologías tradicionales de origen rural, construidas en madera. Es la tradición del “bungalow”, o de la casa señorial en la finca, que se introduce en el contexto urbano, a través de una traslación directa o integrándose a las corrientes culturales internacionales. A principios de siglo F. L. Wright realiza, en las Casas de la Pradera, una elaborada reinterpretación en clave moderna de la vivienda tradicional vernácula de Estados Unidos. Su influencia llegará al Caribe a través de un arquitecto emigrado de Europa central, que pasó un tiempo en Chicago y posteriormente se radicó en el Caribe, entre Santo Domingo en República Dominicana y San Juan de Puerto Rico. Antonin Nechodoma construye entre los veinte y los treinta un grupo de residencias directamente inspiradas en las Casas de la Pradera —a veces llega al punto de la copia— en ambas ciudades. Si bien algunos críticos insisten en la reproducción mecánica de la obra de Wright, yo encuentro positiva su influencia en la región porque llevó a un plano superior, la tradición vernácula local, al superar los diseños identificados con un folklore artesanal y transformarlos en un manejo de formas a escala del profesional de la arquitectura. Al producirse este movimiento contemporáneamente al neocolonial se establece una vinculación entre ambas corrientes que ejerce una fuerte influencia en la conformación del lenguaje “moderno”.

3. Tradición vernácula y arquitectura moderna

No se trata en este curso de escribir una historia lineal de la arquitectura del siglo XX en América Latina, sino de encontrar los ejes fundamentales de desarrollo de los lenguajes y sus significados, para comprender mejor nuestra realidad actual. Ni tampoco de volver a caer en la evolución cíclica de los “grandes” movimientos, que se suceden los unos a los otros. Hoy se trata de tejer un rompecabezas, que se arma de diferentes direcciones, en el cual inciden un sinnúmero de factores, totalidad representativa de la complejidad del proceso histórico. O sea, que la conformación de nuestra modernidad no

se produce por un repentino antagonismo entre eclecticismo y Movimiento Moderno, sino a través de un paso gradual de transformaciones, de idas y venidas, definidas por corrientes que se entremezclan y entrecruzan, por divergentes recursos económicos y por grupos sociales que se influyen unos a otros.

En el proceso de formación de nuestra modernidad latinoamericana, el eje que pasa por la recuperación de los códigos coloniales y de la tradición vernácula, tiene un peso definitivo. Si en las primeras décadas del siglo, Govantes y Cabarocas se copiaba de los palacios de la Plaza de la Catedral para hacer el Pabellón de Cuba en Sevilla; Martín Noel reproducía en sus edificios las portadas arequipeñas y Nechodoma asumía directamente el repertorio wrightiano, estos balbuceos incipientes son superados a partir de la década del cuarenta. Y se puede verificar una evolución continua en estas cuatro décadas transcurridas, en la elaboración y profundización de los elementos constitutivos de una arquitectura esencialmente basada en los materiales locales, en la respuesta a las características ecológicas regionales y en la búsqueda de una autenticidad cultural que permite ubicar a las obras realizadas por estos profesionales, entre las más significativas de esta segunda mitad de siglo.

En los años cuarenta, casi todos los protagonistas de la vanguardia latinoamericana, inclusive aquellos formados en la tradición *Beaux-Arts*, que luego se integraron en el Movimiento Moderno, se sintieron atraídos por la recuperación de las tradiciones constructivas o formales de su propio país; algunos antes de asumir la ortodoxia racionalista, como es el caso de Lucio Costa en el Brasil, y otros *a posteriori* como ocurre con Luis Barragán. Las obras de este grupo de iniciadores de la arquitectura moderna latinoamericana: Carlos Raúl Villanueva, Lucio Costa, Sergio Bernardes, Luis Barragán, Burle Marx, Henry Klumb, quedan unidos entre sí por el uso de la madera y el ladrillo, el estudio del valor del condicionamiento ecológico de la arquitectura tradicional, la vinculación con la naturaleza, el estudio de la relación interior-exterior y su posible continuidad formal y espacial, la elaboración de carpinterías y tramas acordes a la necesidad de condicionamiento térmico y un sistema de composición libre, de planta articulada, tal como ocurre en el sistema aditivo de la arquitectura vernácula.

Posteriormente, en las décadas de los años 50 y 60, desde el Caribe hasta el cono sur, a partir de la Segunda Guerra Mundial, hay un rechazo al anonimato comercial de las cajas blancas especulativas, que se plantea en reacción cultural e ideológica o en términos de una respuesta más acorde a las condiciones ambientales del sitio. Esta tendencia tiene

gran fuerza en Cuba en los años cincuenta, encabezada por el arquitecto Eugenio Batista, quien interpreta los elementos de la arquitectura colonial cubana en clave moderna, e inclusive las integra con otros repertorios internacionales, tales como el neoempirismo nórdico o las tramas semitransparentes inspiradas en la tradición japonesa: aquí también cabe citar a Emilio de Junco y la firma Moenck y Quintana, autores de las cabañas del hotel Kawama en Varadero. En la Argentina, una corriente ideológica es encabezada por Claudio Caveri. La recuperación de los elementos coloniales originarios proviene de un cuestionamiento al mundo industrial moderno y su desvinculación de la auténtica realidad del subdesarrollo latinoamericano. Se trata de una posición escapista, de regreso a la naturaleza, al pasado, a una vida comunitaria acorde a los dictámenes ascéticos de la religión católica, que no solo condiciona la forma de los edificios, sino también toda una forma de vida y de relaciones sociales. Una interpretación más realista está presente en un hotel que los arquitectos Sigal, Vapñarsky y Winograd, realizan en la provincia de Misiones en la década del 60. El uso de los materiales predominantes en la región —ladrillo, madera y piedra— y una original solución estructural, logran una ligereza y una integración espacial con los desniveles del sitio, que demuestra que los componentes constructivos tradicionales no son un obstáculo para la inventiva de formas y espacios.

La influencia de la arquitectura vernácula está presente en las nuevas instalaciones turísticas en la región del Caribe. En los años setenta y ochenta, se cuestionan los grandes hoteles puristas —los gigantes paralelepípedos de cristal de los cincuenta— y se realizan conjuntos de menor escala, adecuados a la topografía del terreno y a la fisonomía del paisaje y con una estructura urbanística que se asemeja al modelo del “pueblo” mediterráneo. Si bien algunas soluciones, resultan típicamente comerciales y falsas, ejecutadas por las transnacionales del turismo que necesita crear ambientes exóticos para atraer a los miembros de la sofisticada burguesía europea o norteamericana. En este momento se está realizando un concurso mundial para un centro turístico *Las Terrenas* en la República Dominicana, en el cual los promotores piden que se diseñe “una villa oriental”—, las que presentamos, situadas en Puerto Rico, Santo Domingo o Aruba, intentan formular una interrelación de espacios en sombra que vinculan entre sí las diferentes funciones, otorgando además un valor significativo al entorno natural.

Esta concepción, que estuvo parcialmente presente en Cuba en la década del cincuenta —aunque primaban los hoteles de diseño neoracionalista—,

fue retomada por la Revolución desde sus inicios al revalorizar los paisajes personalizados de la Isla: en 1961 se construye el conjunto turístico “La Isla del Tesoro” en Guamá, con fuerte referencia a las cabañas de los primitivos indígenas que habitaban en esa región. Ahora en los ochenta, el impulso otorgado al turismo internacional está concebido en base al diseño de núcleos hoteleros pequeños distribuidos por las costas, para aprovechar el carácter de bahías y ensenadas e integrar en el sitio construcciones mimetizadas en el paisaje: es el principio aplicado en el parque nacional de Baconao, en la Provincia de Santiago de Cuba.

4. Lo vernáculo como inspiración mediterránea

Si bien el regionalismo caribeño se inspira en los elementos de las tradiciones indígenas locales, mezcladas con la arquitectura de plantación, traída por españoles, ingleses, franceses y holandeses, también se ha producido un redescubrimiento de la arquitectura espontánea española —en resonancia con la apología de la arquitectura del sur de Italia y de las islas griegas que algunos arquitectos europeos difundieron anteriormente—, por la proliferación de investigaciones sobre el tema: el monumental levantamiento de los pueblos españoles realizado por Carlos Flores, por ejemplo.

Sin caer en falsos folklorismos, en *revivals*, en copia indiscriminada del pasado, Antonio Bonet, arquitecto catalán que emigra a la Argentina a raíz de la guerra civil española, creó en las cercanías de Punta del Este, Uruguay, un pequeño hotel *Solana del Mar* en Punta Ballena, y luego diseñó algunas residencias veraniegas, que hoy, a casi cuarenta años de distancia, conserva la frescura y la modernidad originaria. La Casa Berlingieri, es una de las obras paradigmáticas de la arquitectura moderna de América Latina, por su equilibrio entre función, articulación espacial, formulación conceptual moderna y materiales tradicionales. En los ochenta, el conocido estudio de Solsona, Santos, Manteola, Sánchez Gómez y Viñoly, retoma el tema de la bóveda en un pueblo árabe-español, organizado en una estructura compacta a lo largo de plazas y calles interiores, que definen una íntima relación comunitaria. Es un ejemplo positivo que demuestra la posibilidad de alcanzar soluciones creativas sin caer en la repetición de modelos externos —como el caso de *Palmas del Mar* en Humacao, Puerto Rico—, o en un eclecticismo vacío, cuyos ejemplos paradigmáticos en el Continente se identifican con el pueblo de Guatavita en Colombia —falso colonial totalmente mistificado—, el rústico pueblo medieval italiano de Altos de Chavón en la República Dominicana dirigido por el italiano Roberto Coppa o el conjunto

“casa pueblo” del pintor Páez Vilaró en Punta Ballena, Uruguay, arbitraria invención de formas arábigo-mediterráneas, ajenas totalmente a nuestra ambiental latinoamericana.

CONCLUSIONES

Aunque la corriente “neocolonial” se inscribe originariamente dentro de las alternativas estilísticas del eclecticismo, constituye un movimiento contrapuesto al clasicismo ortodoxo, tanto en términos estilísticos como ideológicos. Por una parte, la recuperación de los elementos formales del período colonial, implica volver a revalorizar la arquitectura que trataba de sustituir el orden clásico. Por otra parte se abre por primera vez el tema de la identidad cultural nacional, ya que hasta los inicios del siglo XX, se había asumido la arquitectura en su continuidad lineal (por ejemplo, el neoclasicismo) y el proceso de identificación progresiva entre códigos formales y espaciales y clase social. El neocolonial logra una polisignificación semántica que de acuerdo a los condicionantes de cada país, lo identifica con fuerzas conservadoras o progresistas: es la oposición entre el uso del repertorio colonial por parte de las oligarquías rurales de Argentina y Perú y su apropiación por parte de las fuerzas progresistas mexicanas, bajo el impulso de José Vasconcelos, para encontrar los valores simbólicos de la flamante revolución.

Por otra parte, se produce la urbanización de la arquitectura rural, no por la traslación de los estratos de menores recursos sino por el asentamiento de los propietarios rurales del interior en la ciudad capital. Su asentamiento en los barrios suburbanos se produce por medio de tipologías de la vivienda individual, proveniente del modelo del *bungalow*, que luego es reelaborado en clave moderna bajo la influencia de Wright, que se proyecta sobre el área del Caribe.

A partir de la influencia del Movimiento Moderno en América Latina, algunos arquitectos eluden la reiteración mimética de los códigos racionalistas y recuperan formas y materiales vernáculos interpretados en clave moderna. Aunque en el cono sur tiene implicaciones ideológicas, en el Caribe, su desarrollo está vinculado a la valorización del contexto ecológico y a la importancia del turismo, cuya irrupción masiva en la región exige una variedad de soluciones, acordes al entorno natural en el cual se ubica el conjunto hotelero.

Esta corriente, aunque tiene la limitación de mantenerse atada a respuestas constructivas tradicionales y tener el peligro de reiterar un neoromanticismo evasivo, posee el valor de buscar una respuesta ambiental que no se contrapone al medio físico ni al paisaje, cuya significación a escala continental sigue siendo considerable, aún frente al incremento del anonimato urbano.



LOS PROLEGOMENOS DE LA MODERNIDAD: ART-NOUVEAU Y ART-DECO

1. Significación de los movimientos culturales “marginales”

Entre 1900 y 1940, con anterioridad a la difusión generalizada del Movimiento Moderno a través de la asimilación de los códigos formales del racionalismo, se puede considerar que el eclecticismo posee una hegemonía absoluta. Sin embargo, verificamos la importancia que alcanza el *neocolonial* como alternativa al clasicismo ortodoxo pero también como factor de transición en la superación del esquema reproductivo de los estilos del pasado, y su conversión en una producción creativa, a través del doble vínculo que se produce, por una parte con el *Movimiento Moderno* y por otra con las tradiciones *vernáculas*.

Paralelamente inciden otras dos corrientes, cuyos resultados formales y espaciales se integran en la cultura ambiental latinoamericana: entre 1900 y 1920, el *Art-Nouveau* se difunde básicamente por iniciativa de los inmigrantes españoles y la influencia de arquitectos y constructores catalanes. A partir de 1925, después de la *Exposición de Artes Decorativas* de París, y hasta bien entrada la década del cuarenta, el *Art-Decó* actúa como elemento de transición entre el *eclecticismo* y el *Movimiento Moderno*. Existe una tercera alternativa, que no vamos a tratar en este curso, pero que también tiene

su significación: se trata del conjunto de edificios que pueden integrarse dentro del sistema formal denominado *Monumental Moderno*. A partir de la década del treinta y hasta los cincuenta, diversas dictaduras de América Latina —Getulio Vargas en Brasil, Perón en la Argentina, Pérez Jiménez en Venezuela, Trujillo en República Dominicana, Batista tardíamente en Cuba— construyen edificios públicos inspirados en los modelos nazi-fascistas europeos o tomados de la administración de Roosevelt en Estados Unidos. Ministerios, escuelas, hospitales, cuarteles y otras funciones vinculadas a la iniciativa estatal, alcanzan una dimensión volumétrica monumental reduciéndose a su mínima expresión los elementos decorativos clásicos, reducidos a simples enunciaciones, que retoman el modelo de *clasicismo moderno* diseñado por Marcello Piacentini para Mussolini en Italia.

2. La presencia del Art-Nouveau

Durante el siglo veinte, la lucha económica entre las naciones europeas en América Latina se hace más aguda. La tradicional hegemonía de España, tiende a debilitarse, ante la presión de Inglaterra y Alemania, que controlan el suministro de productos industriales, mientras en el Caribe y parte del Conti-

nente asume el control casi absoluto, el capital norteamericano. España sigue contando con un fuerte sector de la población urbana de diversas naciones de la región. A pesar de los gobiernos republicanos, en Argentina, México y Cuba, aún afluye la masa inmigratoria hasta la Primera Guerra Mundial. A pesar del origen regional que une entre sí a los nuevos residentes —gallegos, catalanes, asturianos, canarios, etc.—, existe una clara diferenciación de clase de acuerdo con la riqueza de los miembros del grupo. Clasificación que abarca desde algunos comerciantes millonarios hasta los españoles asalariados, proletarizados dentro del incipiente sistema industrial. Aunque las finanzas, son progresivamente dominadas por las transnacionales inglesas y norteamericanas, el comercio interior queda en gran parte en manos de españoles. Su presencia como comunidad se hace sentir en la caracterización de los barrios donde se ubican en la construcción de edificios para las actividades sociales y en los suburbios donde se encuentran los clubs sociales y los hospitales o “quintas de salud”. En Buenos Aires, la Avenida de Mayo constituye un eje de vida social caracterizado por la presencia de españoles. Allí están las oficinas de las empresas comerciales, los hoteles, los restaurantes y confiterías de principios de siglo. En Cuba, la zona compacta de La Habana Centro y la calle Reina, contiene el habitat de los comerciantes ricos y de la pequeña burguesía, los almacenes, las principales tiendas.

Además de la localización geográfica, los españoles no se identifican con los códigos empleados por la burguesía criolla ni aceptan la influencia ejercida por Francia o Inglaterra en el contexto latinoamericano. Recurren a los modelos peninsulares, vigentes a principios de siglo: el eclecticismo madrileño de Palacios (autor del antológico *Correo Central*) o el modernismo catalán, desarrollado por Gaudí, Domenech y Montaner y otros.

Esta corriente no alcanza en ninguna de sus manifestaciones la dimensión conceptual de los iniciadores del Art Nouveau —Horta, Guimard, Hoffman, Olbrich, Gaudí, etc.—, ni aporta significativos cambios estructurales o espaciales. Resultan, en la mayoría de los casos, soluciones de fachada, identificadores del tema funcional o del simbolismo requerido por el propietario de la vivienda. Por lo tanto, de acuerdo con la valoración que hace Graziano Gasparini de nuestra arquitectura, debería ser definido como un producto “provinciano”. Considero que es limitada la validez de una comparación entre la Casa del Pueblo de Horta en Bruselas y el Hospital Español de Julián García Núñez en Buenos Aires. Es evidente que la primera, figura en todas las historias de la arquitectura moderna mun-

dial, mientras la segunda sólo en algunas historias de la arquitectura latinoamericana. Pero lo primero que nos interesa es la validez de la obra en sí misma, en términos de función, técnica empleada, valores espaciales y simbólicos, coherencia del repertorio formal y estructura del lenguaje, pero también su proyección dentro de la arquitectura de Buenos Aires y su nivel de capacidad de transformación de las corrientes dominantes locales. Y en este sentido, la presencia del Art Nouveau, en ciudades como Buenos Aires o La Habana, en las cuales radica una extensa colonia española, implica una fuerte diferenciación respecto a la hegemonía absoluta del academicismo como formador de la imagen urbana. Otro aspecto importante resulta su capacidad de estructuración visual del sistema de fachadas, al decorarse con estos componentes signíficos edificios de oficinas, viviendas adosadas y apartamentos, concebidas en una trama compacta. Al identificarse como una burguesía de recursos medios, estos códigos fueron aplicados muy esporádicamente a soluciones de viviendas individuales aisladas, tema en general promovido por la oligarquía local.

Si recorremos la Avenida de Mayo de Buenos Aires, encontramos una gama de soluciones originales y creativas, que le otorgan una personalidad propia inconfundible, a pesar del sabor madrileño o barcelonés de algunas de sus partes. Pero su escala, la diferenciación de funciones, la coincidencia de la libre fluencia de los elementos metálicos de los balcones en el Hotel Chile de Jules Dubois; el exotismo vegetal de un edificio de apartamentos; los cristales multicolores de las lámparas de la Confitería del Molino de Francesco Gianotti; la presencia de las estructuras metálicas prefabricadas traídas de Bélgica para un bloque de oficinas de hierro y cristal; las severas líneas de la Secesión Vienesa en las oficinas de Julián García y la creatividad volumétrica, de en aquel entonces el edificio más alto de América del Sur —la torre de oficinas Barolo de Mario Palanti (1918)— síntesis de las búsquedas formales europeas y de los modelos de rascacielos norteamericanos, con su organización polifuncional; hacen de esta Avenida un producto nada “provinciano”, representación del floreciente empuje económico de estos comerciales “indianos”, que “hacen la América” y tratan de dejar materializada una expresión material de su paso o radicación definitiva en estas tierras. Imagen que no queda restringida sólo a este espacio, sino que se proyecta hacia los barrios suburbanos y en las afueras de la ciudad, tanto en los bloques de apartamentos que diseña Julián García Núñez —arquitecto argentino graduado en Barcelona bajo la dirección de Domenech y Montaner— como el logrado conjunto del Hospital Español, cuya homogénea sobriedad está más cer-

cana a las tipologías formales “wagnerianas” que al modernismo catalán.

En La Habana, las construcciones no alcanzan la dimensión ni comprende la proliferación de hoteles y oficinas de Buenos Aires, pero la coherencia estilística cubre un amplio sector del espacio residencial de la comunidad española de recursos medios, situado en el centro de La Habana. La tradición artesanal local, así como la importancia masiva de objetos y muebles de Estados Unidos y España, logran una presencia cotidiana del Art Nouveau que trasciende la dimensión arquitectónica aún en viviendas tradicionales —neoclásicas o eclécticas— la presencia de los muebles Thonet y las lámparas Tiffany, demuestran el espíritu de actualización y modernidad de la burguesía media cubana, en su afán de estar “a la moda” y de asimilar los últimos aportes de la cultura universal.

Si bien en La Habana, algunos comerciantes ricos españoles se construyeron viviendas individuales caracterizadas por una fuerte carga decorativa, el Art-Nouveau tuvo un alto grado de difusión popular —lo mismo ocurrirá posteriormente con el Art-Decó—, hecho que considero importante en el proceso de caracterización cultural del ambiente construido. Se habla siempre de este movimiento en términos de contraposición al sistema industrial de producción. Es un hecho real que Horta “decoraba” las estructuras metálicas estándar de sus edificios. Pero su proliferación en Cuba se basa en el principio de la seriación y la tipificación, ideas antagónicas con la libertad compositiva y la expresión individualizada de los trazos vegetales forjados en hierro. Ello se debe a la creación de una pequeña fábrica de moldes de cemento por el arquitecto-constructor Mario Rottland, quien diseñó una variedad de modelos de antepechos, balcones, frisos, cornisas, columnas, etc., que los constructores populares compraban y aplicaban en la superficie de las fachadas de las viviendas. Es decir, que una vivienda anónima, que hubiera podido mantener las tradicionales molduras y balaustradas clásicas, se “modernizaba” con un nuevo repertorio de componentes plásticos, renovadores del entorno perceptivo de la ciudad.

3. Contexto socio-económico-cultural del Art-Decó

La estructura económica capitalista vigente a lo largo del siglo XIX, fenece con la Primera Guerra Mundial. Imperialismo y socialismo surgen de las contradicciones internas del sistema que culminan en un proceso de autoconservación, en el primer caso, y de desarrollo hacia nuevas formas de organización social, en el segundo, definido por la acelera-

ción de las transformaciones científico-técnicas y la presionante participación del proletariado en la vida política. La burguesía financiera e industrial expande aceleradamente las estructuras productivas de los objetos industriales de consumo y ensaya nuevas formas de dominación política. En Europa coexisten las antípodas: la frágil democracia de Weimar en Alemania y el fascismo mussoliniano en Italia.

Es el período de la definitiva primacía de Estados Unidos sobre los restantes países capitalistas. El capital monopolista norteamericano se ramifica y fortalece en Europa: recuérdase la ayuda financiera del Plan Dawes para recuperar industrialmente la derrotada Alemania. La euforia productiva integra en forma masiva a la vida cotidiana, transatlánticos, aviones, automóviles y artefactos domésticos. La producción de automóviles en Norteamérica supera los cinco millones en 1929; de 20 mil refrigeradores existentes en 1923 se pasa a 850 mil en 1933. Surge la ilusión del progreso indefinido, de la superación pacífica de las contradicciones sociales, de la acumulación ilimitada de riquezas en pocas manos. El resultado: la exaltación de los *années folles*, el lujo fastuoso del ambiente cotidiano de la alta burguesía y el rascacielo, símbolo de la dimensión desorbitada e irracional inherente al sistema capitalista.

La realidad concreta: la miseria de millones de trabajadores y la paralización de las fábricas a nivel mundial. Las opciones políticas siguen siendo antagónicas: por una parte, el liberalismo del *New Deal* de Roosevelt y por otra, la represión del nazismo hitleriano. Sin embargo, la Gran Crisis no hace tambalear a los monopolios que salen fortalecidos y renovados en sus estructuras financieras y administrativas. El *Rockefeller Center* es un símbolo de su dinamismo interno. La recuperación industrial apunta ahora hacia el consumismo masivo: el *styling* se convierte en uno de los motores esenciales de la difusión de los objetos tecnológicos. La cosmesis de la estética de la máquina irrumpe sobre el universo languideciente de las formas clásicas, heredadas del siglo XIX. A pesar de los violentos altibajos y contradicciones, la sociedad apunta hacia el futuro y deja atrás el pasado. King-Kong no puede sobrevivir en la selva de rascacielos, cuyo porvenir se acerca más a las fantasías de Flash Gordon.

El primer intento de adecuar el marco ambiental de la clase dominante a las nuevas condiciones creadas por la producción industrial tuvo escasa duración. El *Art Nouveau* no supo resolver el antagonismo entre máquina y artesanía. La primacía decorativa sucumbió ante las férreas leyes de la economía y la productividad: Víctor Horta claudica ante la validez de la proclama de Loos “ornamento es crimen”. Pero la alta burguesía veía con descon-

fianza la crítica radical al eclecticismo propugnada por las vanguardias pictóricas y arquitectónicas. Marinetti o Le Corbusier eran considerados en los años veinte, parafraseando al crítico cubano Alberto Camacho, “entusiastas y demolidores extremistas”, cuyo ascetismo figurativo acercaba demasiado el nuevo repertorio de edificios y objetos a aquellos requeridos por el proletariado industrial para configurar su marco de vida. ¿Cómo podían enmarcar el dinamismo de los *années folles*, el ritmo del jazz, las fiestas millonarias y los torrentes de champagne, las frías formas de la Ville Savoye o el vacío expresivo del Pabellón de Barcelona de Mies?

Era necesario volver a arremeter con un nuevo sistema de signos identificadores de la alta burguesía, pero que al mismo tiempo se insertaran dentro de los parámetros establecidos por la estética de la máquina, sin renegar a los supuestos valores universales de la cultura clásica. El mundo industrial podía generar un marco inhumano y escuálido para los trabajadores, pero la plusvalía del capital debía evidenciarse con nuevos símbolos recuperadores de una historia, en la cual, civilizaciones antiguas, en su propia dinámica cultural, se habían acercado a la conjunción de la simplicidad estructural y la complejidad ornamental. No era sólo la base racional de las formas puras de la estética “filebiana”, sino la expresividad de lo sensorial como esencia permanente del hombre, exacerbada en el mundo lúdico de los capitanes de industrias: la resignificación del exotismo egipcio, azteca o maya, demostraba el ancestro de una clave social que no se anquilosaba en la reiteración de formas obsoletas. El sortilegio y los ritos de la Antigüedad, reaparecen en la mágica e irreal multiplicación del universo industrial.

El *Art-Decó* explicita su repertorio en forma coherente en la Exposición de Artes Decorativas de París, en 1925. Más que un movimiento integrado o alternativo a las vanguardias de los años veinte, es una tendencia que establece un puente entre el eclecticismo, ya carente de vitalidad propia, y el radicalismo explosivo del racionalismo europeo. La ornamentación constituye aún la expresión esencial de la creatividad humana contenida en la mano del artesano. Pero éste no impone ahora su abstracta “proyección sentimental”, como definiría Worringer, con el libre trazo del *Art-Nouveau*, sino que se adecúa a las nuevas estructuras arquitectónicas y objetuales, de los rascacielos al automóvil. La exclusividad de la imagen decorativa no se contrapone a las leyes compositivas establecidas por la producción industrial. La primacía de líneas y volúmenes, el predominio dinámico de las diagonales, la reiterada decoración geométrica se materializan a través del uso del oro, la plata, el bronce o el cromo, que alternan constantemente los materiales del pasado y

del futuro: las superficies doradas y las superficies marmóreas resaltan las pulidas líneas de acero cromado. El ónix y el travertino veteados enmarcan la resplandeciente luz eléctrica que ilumina a *giorno* los espacios interiores y se proyectan hacia el contexto urbano: aún hoy siguen brillando en la noche neoyorquina los rayos del sol del Chrysler Building. Al igual que el *Art-Nouveau*, el *Art-Decó* se caracterizó por su fugacidad y transitoriedad. Moda consumida por la alta burguesía, sin embargo, al difundirse por los medios de comunicación masiva, su latitud simbólica, alcanzó también los estratos populares. La carencia de un contenido ideológico preciso y el no afrontar los problemas reales de la configuración del ambiente material de la sociedad, lo hizo perecer frente a la solidez de los postulados del Movimiento Moderno.

4. Significación del *Art-Decó* en el contexto urbano

A pesar de la arremetida de las vanguardias pictóricas y arquitectónicas contra la persistencia de la figuración tradicional, no fue fácil imponer las nuevas concepciones estéticas basadas en la valoración de las formas puras y en el abandono de la decoración en la arquitectura. Esto fue aceptado en un restringido marco de intelectuales, mecenas industriales o la clase trabajadora, que no tenía otra alternativa que vivir en los fríos barrios de los *Siedlunguen* alemanes, a pesar de ambicionar las medievales casitas aisladas, que después de los treinta construyó Hitler para recuperar los valores culturales “nacionales”. Por ello, la importancia del *Art-Decó*, radica en esta función mediadora, intermediaria, entre las propuestas de la vanguardia y lo que realmente podían aceptar amplios estratos de la población, desde los millonarios hasta los humildes. Creo, que esta capacidad de integrar un nuevo repertorio figurativo a la vida cotidiana fue mayor que el *Art-Nouveau* y que el *Neocolonial* al punto, que todavía hoy, su presencia en una ciudad como La Habana está generalizada en una extensión que comprende desde el centro hasta los barrios suburbanos.

Su éxito se debe a varias causas: si bien los motivos decorativos son esencialmente geométricos, adaptados a la ortogonalidad de la construcción “moderna”, no reniega de los temas figurativos, humanos, animales o vegetales. Su latitud en cuanto a los materiales, permite su existencia, tanto en las viviendas de los millonarios —con el uso del bronce, el ónix, los mármoles de veteados sofisticados—, como en las casas modestas, con simples relieves de yeso o cemento. El sistema de composición posee leyes elementales, que son manejadas por diseñadores de formación académica o elementales constructores.

Su identificación con el mundo industrial y su vínculo con la moderna tecnología de la construcción, otorga a sus formas un sentido de modernidad, de proyección hacia el futuro, que coincidía con el optimismo de la sociedad capitalista, antes de la Gran Crisis del 29. De allí su aplicación en los rascacielos, edificios de oficinas, cinematógrafos, industrias, etcétera.

En la producción de edificios dentro de los códigos *Art-Decó* hay dos niveles fundamentales: la arquitectura “de autor” y las obras de constructores o diseñadores anónimos. Dentro de las primeras citemos al Monumento a la Revolución de Carlos Obregón Santacília y a la Secretaría de Salubridad y Asistencia Social (1927), en Ciudad México, en las cuales se anticipa la llegada del Movimiento Moderno, y la superación del neocolonial. En Buenos Aires, el principal protagonista e impulsor de esta corriente es Alejandro Virasoro, autor de un sinnúmero de edificios de apartamentos —y de su vivienda particular— en la década del veinte, en los cuales mantiene una constante geométrica referida a la organización estructural de la fachada y al intento de otorgar una dimensión volumétrica al anónimo plano terso que se extiende indefinidamente a lo largo de las calles de la ciudad.

En el área del Caribe, el *Art-Decó* posee una clara presencia en sus dos niveles de producción. Mientras las pocas obras de diseño integral que realiza la burguesía, se refieren a los modelos europeos; la difusión popular, especialmente en el tema de la vivienda, se vincula a Estados Unidos. A partir de los treinta, además del furor decorativo que aparece en los rascacielos de Nueva York, el *Art-Decó* es utilizado en la caracterización de los servicios sociales —cafeterías, night-clubs, gasolineras, cinematógrafos— y en el nuevo desarrollo turístico que surge en Miami Beach. Superado el *neocolonial* dominante en Coral Gables o Palm Beach, surgen las instalaciones para una burguesía media, que aspira a circundarse de componentes estéticos modernos. El hoy llamado *Art-Decó District*, conjunto residencial, de hoteles, pensiones y cafeterías, constituye una estructura urbana homogénea, cuyo ejemplo incidirá en toda el área del Caribe. Se caracteriza por la composición volumétrica, el predominio de superficies verticales y ángulos curvos, el tratamiento cromático y la integración de la tipografía publicitaria.

En Cuba, dos ejemplos se ubican dentro de la arquitectura “de autor”: en primer lugar, la residencia de Pedro Baró y Catalina Laza (1928), cuyo diseño exterior fue realizado por Govantes y Caba-rocas en estilo Renacimiento Italiano, pero en su interior, la decoración —se supone haya participado en ella René Lalique de París— es de un refina-

dísimo gusto, cuyos materiales preciosos, caracterizan las diferentes locales funcionales. En segundo lugar, uno de los edificios más elaborados dentro de esta codificación, en América Latina: las oficinas de la empresa de ron Bacardí (1929), obra diseñada por Esteban Rodríguez Castells, Rafael Fernández Ruenes y el ingeniero José Menéndez. Aquí se percibe la búsqueda de la modernidad identificadora, en este caso, de una empresa cubana. En el momento en que los edificios públicos de La Habana se construyen a partir del repertorio académico y surgen las primeras oficinas de las transnacionales norteamericanas, Bacardí levanta un símbolo contrapuesto al paisaje urbano dominante, que representa una empresa cubana que se proyecta a nivel internacional. La torre cromatizada, posee un sistema volumétrico de remate superior de pináculos degradantes, que la convierte en un perfil inconfundible dentro de la ciudad. Esta fantasía decorativa, que integra también motivos locales el diseño del bar, con las palmeras doradas que sobresalen sobre un fondo de maderas preciosas -, está presente en el Hotel Normandie de San Juan de Puerto Rico. Hotel lujoso, muy concurrido en la década del treinta, recreaba en su interior un mundo de fantasías históricas que acompañaban la idealización evasiva del contexto tropical. Escenas medievales, motivos egipcios, míticos escarabajos dorados, permitían a los usuarios convertir sus días de vacaciones en sueños feéricos, magnificados por el contexto arquitectónico.

Por último, en la vivienda colectiva construida entre los treinta y los cuarenta, el uso de los códigos formales *Art-Decó*, representa la última presencia de componentes culturales en edificios de renta, antes que la errónea interpretación del racionalismo eliminara totalmente la expresión cultural en las obras de carácter comercial. Se genera, también a causa de la prefabricación de las planchetas decorativas, un sistema de elementos geométricos, fitomórficos, zoomórficos, que se combinan creativamente entre sí, en un vocabulario que construye y genera una imagen personalizada de la ciudad. En La Habana, resulta una excepción la torre de apartamentos López Serrano (1932) de la firma Mira y Rosich, mini-rascacielo escalonado, homólogo a sus predecesores neoyorquinos. La mayor producción se vincula a bloques anónimos de apartamentos y viviendas individuales, cuya sutil inventiva decorativa, demuestra la necesidad comunitaria de poseer la cultura en su ambiente de vida cotidiana.

5. Influencia en la arquitectura actual

La frescura de las imágenes del *Art-Decó*, la libertad inventiva asociada con esa fantasía feérica a la

cual nos referimos, su frivolidad e ironía, típica del frenesí vital que exteriorizaba el ocultamiento de las contradicciones del mundo capitalista en los años que precedieron la Crisis del 29, han sido recuperados, dentro de la latitud de alternativas que presenta el actual *Postmodernismo*. Diversos factores justifican este *revival*: el pensar en una arquitectura circunstancial, de imágenes fácilmente obsoletas, para funciones que no nieguen la presencia del humor; la vuelta a un cromatismo elaborado, ante el cansancio de las cajas blancas y de la violencia de los colores primarios; la búsqueda de la integración con el contexto urbano.

En la isla de Santa Lucía, el arquitecto Robin Lowell, realiza el restaurante Capone's (1984), dentro de estos principios; algo similar ocurre en Santo Domingo, ciudad en la cual los arquitectos jóvenes han asimilado, quizás excesivamente los modelos metropolitanos: nos referimos al conjunto de viviendas en el barrio Gascue de Santo Domingo, de Marcelo Albuquerque (1984) y al Pabellón recreativo del Santo Domingo Country Club (1984) de Plácido Piña, en el cual la ligereza del tema, integra algunos componentes figurativos tomados del *Art-Decó*. En La Habana socialista, tampoco hemos quedado al margen de estas tendencias, en nuestro caso, más referidas al contextualismo de los nuevos edificios erigidos en el centro histórico. Allí los jóvenes arquitectos de la Dirección de Arquitectura del Poder Popular, al realizar la lectura del entorno para integrar en terrenos libres las nuevas funciones sociales —en este caso una casa-consultorio del Médico de la Familia—, asumieron componentes decorativos de los años treinta.

CONCLUSIONES

Tradicionalmente se marginaban o relegaban a un segundo plano los movimientos *ArtNouveau* y

Art Decó, en las historias de la arquitectura latinoamericanas, por considerarse los mismos "modas superficiales", totalmente importadas del extranjero.

Rechazamos esta visión y consideramos ambas corrientes de vital importancia en las primeras tres décadas de este siglo, por los siguientes motivos:

- a) Definieron una alternativa figurativa a nivel urbano a la reiteración del academicismo, con mayor libertad de diseño.
- b) Permitieron la integración de una mano de obra, local o formada por inmigrantes, que cualificó el nivel estético de la construcción, y permitió el desarrollo de la inventiva artesanal en los centros urbanos.
- c) Estableció una codificación con un claro contenido de grupo social —básicamente las colonias españolas— identificable en el contexto urbano.
- d) A pesar de la proliferación de las construcciones especulativas y comerciales, ambos tratamientos decorativos mantuvieron presente el principio de la coherencia de la forma y la cualificación estética del edificio, en el exterior e interior.
- e) Ambos movimientos abarcaron todas las escalas del diseño y permitieron una integración entre objetos de uso, muebles, motivos murales, etcétera.
- f) El concepto de sistema decorativo, identificado con ambos códigos, fue mantenido a nivel popular al producirse industrialmente los componentes de dicho sistema, que podían ser combinados libremente, tanto por los constructores como por los usuarios.
- g) La vigencia de estos aportes se ha demostrado en la actualidad, al retomar, la arquitectura de los ochenta, elementos compositivos y cromáticos asumidos del *Art Nouveau* y del *Art Decó*.

ASIMILACION Y CONTINUIDAD DEL MOVIMIENTO MODERNO

1. La asimilación del racionalismo europeo

En las conferencias anteriores hemos analizado la multiplicidad de tendencias que forman parte del eclecticismo y que al mismo tiempo actúan como factores de disgregación y cuestionamiento del eclecticismo: el neocolonial, el **Art-Decó**, la influencia del nazi-fascismo y los edificios estatales realizados en los términos formales del *monumental moderno*. Por otra parte, en la década del veinte inciden en América Latina, las vanguardias culturales europeas, principalmente en la literatura, la música y la pintura. La repercusión de la revolución de Octubre, también se asocia con la crítica al sistema capitalista, a sus contradicciones y a las concepciones culturales caducas de la burguesía, todavía aferrada al academicismo decimonónico. No olvidemos que, por ejemplo en Cuba hasta los años treinta, la burguesía local sigue construyendo lujosas mansiones con el repertorio clásico. Este proceso de renovación, no es solamente superestructural, sino que está asociado a la crisis del sistema socioeconómico latinoamericano: el aluvión inmigratorio, conforma las clases medias urbanas que presionan sobre las tradicionales minorías oligárquicas agrícola-ganaderas y exigen las reformas políticas que permitan su participación en la dirección del Estado; por una parte, la Revolución Mexi-

cana y por otra el triunfo del candidato radical —o sea representativo de la clase media argentina— Hipólito Irigoyen, primer presidente surgido del sufragio universal, y posteriormente el Estado Novo de Getulio Vargas, demuestran las ansias de renovación de la sociedad latinoamericana.

Sin embargo, el panorama de la región, no es homogéneo ni unitario desde el punto de vista político y económico. Si por una parte, la Revolución Mexicana constituye, hasta el gobierno de Lázaro Cárdenas, a finales de la década del treinta un baluarte de la defensa de los intereses nacionales y populares, en el resto de los países de América Latina predominan dictaduras o regímenes de derecha, que, bajo la presión de Estados Unidos —en el área del Caribe— o la progresiva penetración del nazifascismo en el Cono Sur, no facilitan la asimilación de los planteamientos de la vanguardia arquitectónica europea, en la cual veían las fuerzas reaccionarias, la expresión ambiental de una confabulación “judeo-marxista”.

Estas contradicciones políticas, económicas y sociales, definen una diversidad de formas de asimilación de los códigos racionalistas, aunque se pueden dividir en dos posiciones antagónicas fundamentales: la identificación del nuevo repertorio formal con posiciones políticas progresistas y como respuesta a las necesidades de las masas desposeídas del Conti-

nente: o la asimilación de los planteamientos de la vanguardia en términos de renovación “estilística”, a seleccionar libremente frente a las restantes tendencias contemporáneas. Asociados a estas dos tendencias, encontramos dos figuras representativas del Movimiento Moderno: Le Corbusier y Hannes Meyer.

Le Corbusier, viaja al Cono Sur en 1929 para impartir conferencias en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Es invitado por la estanciera argentina Victoria Ocampo, mecenas de las artes y las letras, fundadora de la revista *Sur*, íntima amiga de Jorge Luis Borges, impulsora del grupo *Florida* que reunía a la intelectualidad bonaerense, ansiosa de conocer y asimilar los modelos de la vanguardia francesa. Movimiento cultural que se contraponía al de Boedo, que aglutinaba a las fuerzas populares en la búsqueda de una expresión propia de la sociedad argentina, dirigiendo sus miradas hacia los caminos interiores, en la búsqueda de las propias raíces, forjadoras de la identidad nacional. Si tenemos en cuenta que al año siguiente de la visita de Le Corbusier, se produce en Buenos Aires el golpe militar de derecha de José F. Uriburu, que inicia la llamada *década infame*, período en el cual la Argentina mantendrá óptimas relaciones con la Italia fascista y la Alemania nazi, resulta evidente que no sería el Estado quien fomentaría planes de construcciones populares, en los cuales se podían aplicar las técnicas y estructuras funcionales provenientes de las experiencias de la vivienda mínima europea. Por ello, la incidencia de Le Corbusier, como afirman Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein fue mínima, y limitada a la aplicación, en algunas residencias lujosas de la burguesía, de la estética de las “cajas blancas”.

Por el contrario, Hannes Meyer viaja a México en 1939, para asistir al Congreso Internacional de Planificación Urbana y es invitado por el gobierno de Lázaro Cárdenas a radicarse en ese país y dirigir el *Instituto de Urbanismo y Planificación* hasta su regreso a Suiza en 1949. Su presencia fortalecerá la corriente generada por los arquitectos jóvenes, cuyas obras sociales en las Secretarías del Estado, habían aplicado en términos conceptuales los ideales del Movimiento Moderno. A su vez, Meyer transmite a los mexicanos sus experiencias en la URSS y las dificultades y contradicciones inherentes a la arquitectura en la etapa de construcción del socialismo. Esto significa que la asimilación del Movimiento Moderno en América Latina no puede analizarse como un fenómeno global, de simple traslación o renovación de formas, sino condicionado en cada caso por las circunstancias históricas específicas de cada país.

2. La experiencia progresista de la arquitectura mexicana

A finales de los años veinte, los arquitectos mexicanos superan las ataduras a los “estilos” tradicionales —fundamentalmente neocolonial y Art-Decó— y asimilan las influencias de la vanguardia europea: en 1927, Juan O’Gorman diseña el estudio y la casa del pintor Diego Rivera. Si bien en un comienzo, se trata de una asimilación estilística, la designación de jóvenes progresistas en cargos de dirección de las Secretarías de Estado, difunde en gran escala, en las obras sociales, los principios del Movimiento Moderno. 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. (Israel Katzman).

Las numerosas obras ejecutadas demuestran la fuerza alcanzada por los objetivos sociales contenidos en los temas que abarcaba la iniciativa estatal: viviendas, escuelas, hospitales, edificios públicos, etc. La identificación con los códigos puristas, no partía esencialmente de premisas estéticas, sino de las condiciones económicas y de la búsqueda de una respuesta científica al problema planteado. Juan O’Gorman defendió en sus escritos y conferencias esta posición que coincidía con una visión social de la arquitectura. En 1933, afirma: “El tamaño de la puerta de la casa del obrero será igual que la puerta para la casa del filósofo. La necesidad esencial se resuelve en cada caso con exactitud. La ventana por donde entra la luz y el sol para el uno y para el otro, deberá ser de una forma única, precisa, que resuelva lo mejor posible el problema de la entrada de luz y de sol a la vida del uno y del otro, al igual que todos los problemas técnicos que se presenten”. Y luego sigue: “La arquitectura que resuelve las necesidades materiales, palpables, que no se confunden, que existen, pudiéndose comprobar su existencia y que al propio tiempo son fundamentales de los hombres, es la única y verdadera arquitectura de nuestro tiempo... no tiene nada que ver con la moda o el modernismo; está tan alejada de estos equívocos conceptos como pueden estarlo el avión o la locomotora”. Otro profesional, en ese mismo año, Alvaro Aburto, afirma: “Yo siempre he creído que la arquitectura nuestra debe ser como la de aquellos cristianos primitivos: pobre y desnuda como somos nosotros, como es el pueblo mexicano”... “Son absurdas nuestras dos o tres ciudades con sus avenidas, sus palacios, sus monumentos, en un país con jacales, con techos de zacate y paredes de carrizo.”

La identificación de la nueva arquitectura con la respuesta científica a la función, con las exigencias impuestas por una precaria economía y dirigida a resolver las necesidades sociales de la población, se materializa en una obra que considero simbólica de este período de la Revolución mexicana: la Escuela Técnica en Tres Guerras, Ciudad México, diseñada por Juan O’Gorman en 1932. Se trata de una traslación de los postulados globales del Movimiento Moderno a la realidad latinoamericana. Se podría establecer una comparación entre el Bauhaus y esta escuela, y verificar las similitudes en cuanto a las motivaciones estéticas, pero al mismo tiempo, las divergencias existentes en las terminaciones, las carpinterías, los detalles constructivos. Esta es una escuela dura, áspera, rústica, que se concreta dentro de las duras condiciones técnico-materiales inherentes al subdesarrollo. El uso de los *sheds* en la cubierta, retoma el tema de la fábrica —asociado a su función de centro docente para obreros calificados— y permite la iluminación cenital de los talleres. La estructura de hormigón armado actúa como elemento visual de modulación del espacio, cuya unidad queda establecida por galerías y cajas de escaleras. El hecho estético fundamental se centra en el cilindro, forma pura que contiene el tanque de agua, que preside las visuales desde el patio interior. La lógica racional de la composición no impide la búsqueda de una tensión plástica lograda por la organización rítmica de llenos y vacíos.

3. La asimilación del “estilo” racionalista por la burguesía del Cono Sur

Le Corbusier viaja a Buenos Aires en 1929 e imparte diez conferencias, cuyo texto escribe durante su regreso en barco a Francia y se publican bajo el título *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. En ellas explica sus concepciones de la arquitectura aplicadas en las obras diseñadas en los años anteriores, su visión del urbanismo moderno y realiza una serie de dibujos de Buenos Aires y los paisajes de esta región. A pesar del entusiasmo de Victoria Ocampo, no se materializa la idea de construir algunas casas en Buenos Aires. Durante su estancia, le visita el aristócrata chileno Errázuriz, y le diseña una casa cuya concepción resulta totalmente opuesta a las “cajas blancas” que eran copiadas en esos años en América Latina. Ya Le Corbusier, había superado sus esquemas puristas y asimilado los aportes culturales de los países del llamado “Tercer Mundo” y comienza la transformación que tendrá su culminación madura en Ronchamp. Sólo de esta etapa quedará un ejemplo concreto en el Continente: la casa del

doctor Curutchet, construída en La Plata, después de la terminación de la Segunda Guerra Mundial. Si bien sus vinculaciones con la Argentina no tuvieron la misma intensidad que las establecidas con el Brasil, posteriormente, en 1933, los arquitectos Kurchan y Ferrari Hardoy, trabajarán con él en su estudio de París para elaborar el Plan Director de Buenos Aires.

Al no existir planes estatales de viviendas ni de temas de carácter social, sus ideas no tuvieron aplicación práctica directa en la Argentina. Asimilado como representante de la vanguardia cultural francesa, la alta burguesía argentina asumió el nuevo repertorio formal como expresión de “última moda” europea, o inclusive también norteamericana (en el punto de contacto establecido por el rascacielo). La “funcionalidad” podía leerse directamente en oficinas, gasolineras (la serie del Automóvil Club Argentino, diseñada por el ingeniero A. U. Vilar) escuelas u hospitales. Recordemos la imposición de Victoria Ocampo a Alejandro Bustillo, paladín del clasicismo ortodoxo argentino, quien se vió obligado a construir en Palermo una casa al “estilo” Le Corbusier, que el Maestro elogió durante su visita (!). El edificio de apartamentos Kavanagh, (1936), de los arquitectos Sánchez, Lagos y de la Torre es el símbolo de la apropiación de los códigos del Movimiento Moderno por parte de la oligarquía argentina. Resulta una simbiosis entre la influencia europea y el escalonamiento volumétrico del *Rockefeller Center*, en aquel entonces, el símbolo más avanzado de la “modernidad” técnica y arquitectónica. Resulta interesante verificar la escasa motivación estética de los diseñadores, al declarar: “el problema que se nos planteaba era el siguiente: disponiéndose de un terreno magníficamente ubicado, proyectar un edificio de renta segura, sin riesgos. El primer paso era, lógicamente, determina la suma a invertir en el edificio, proporcionándolo al valor del terreno, para obtener una inversión ventajosa al máximo. De allí salió el volumen a edificar...” (Nuestra Arquitectura, abril, 1936). Sin embargo, no todos los que diseñaban edificios de renta, en aquellos años, tenían una concepción tan pragmática, como es el caso de Vilar, Kalmay o Prebich. La culminación de la parábola esteticista se cumple con la obra de Amancio Williams, miembro a su vez de esta clase social y quien siempre asumió la actividad proyectual como un refinado pasatiempo y en búsqueda de un perfeccionismo técnico y estético: la casa del Puente en Mar del Plata (1945) resume una síntesis entre los principios de diseño lecorbusieranos y miesianos.

4. La presencia del contenido social en la vanguardia de América Latina

Dos arquitectos de origen europeo, radicados respectivamente en Argentina y Brasil —Wladimiro Acosta (1900-1967) y Gregory Warchavchik— representan una corriente alternativa al esteticismo imperante en ambos países. Ambos percibían la identificación de las nuevas ideas con la solución a las necesidades sociales existentes en estos países jóvenes, cuyo desarrollo capitalista incrementaba el contraste entre pobres y ricos, entre explotadores y explotados. Dice Warchavchik: “La arquitectura se negaría a sí misma si los que la practican, que son los ingenieros y los arquitectos, actuaran con absoluto desconocimiento de las inquietudes actuales, a saber: la carestía de la vida, la falta de trabajo, el aumento de población, la creación de nuevas industrias...”; luego, refiriéndose al tema de la vivienda: “Construir una casa, lo más cómoda y barata posible, es lo que debe preocupar al arquitecto constructor de nuestra época de capitalismo incipiente, donde los asuntos económicos son propietarios. La belleza de la fachada tiene que resultar del plano interno, como la forma de la máquina es determinada por el mecanismo que la anima.”

Wladimiro Acosta, (nacido en Odessa, al igual que Warchavchik y graduados ambos en Roma) dedicó su vida al estudio de la vivienda en relación con el contexto ecológico. Sus investigaciones sobre el clima y el asoleamiento se resumen en el tipo variable de casa unifamiliar, con elementos protectores del sol que se adaptaban a las diferentes latitudes y a la secuencia de estaciones anuales.

La casa Helios se vincula a las investigaciones de los arquitectos europeos de las oficinas del hábitat social, sintetizadas en las ponencias presentadas en los Congresos del CIAM en la década del treinta. Acosta afirmaba: “La nueva vivienda viene a ser no sólo una máquina de vivir sino también un aparato biológico que sirve a las necesidades del cuerpo y el espíritu... construir es la organización consciente de los procesos de la vida... Para ello hay que poner consideración atenta a las tensiones de los individuos, los sexos, la vecindad, la comunidad, así como las relaciones geofísicas.” Estas afirmaciones le obligaban a tomar una actitud política dentro de la sociedad e identificarse con las necesidades de la clase trabajadora. Como escribe A. Gerchunoff, “(Acosta) quien se ha propuesto ser un constructor de organismos habitables para la pluralidad humana con el fin doble de defensa de su salud y de su dignificación social, está dispuesto a ser un arquitecto proletario. La arquitectura se ha vuelto para Wladimiro Acosta un arte de manifestación gregaria.”

Un aspecto importante que caracteriza la evolución del Movimiento Moderno en Brasil y Argentina, es la rápida transformación del repertorio

purista y la asimilación de las tradiciones constructivas y formales. El uso del ladrillo a la vista y la piedra rústica en la casa *Helios* y la adopción del patio interior y de las ventanas características de la casa rural brasileña en la casa Crespi en Guarujá de Warchavchik, demuestran que ambos profesionales no estaban atados a esquemas formales preestablecidos, ni a la imposición de modelos extranjeros. A pesar de la situación económica y política adversa en la Argentina, a finales de los treinta, la posición de Acosta es compartida con otros arquitectos progresistas, tales como Fermín Beretervide, y Antonio Bonet, Vivanco y otros, que fundarán el *Grupo Austral*, cuyos intereses proyectuales no se limitarán a la vivienda urbana sino que afrontarán las necesidades del país en su totalidad, con las diferencias de clima, de recursos naturales y de las condiciones de la vida social, realizando propuestas de viviendas rurales para las diversas latitudes.

5. Los paradigmas de la búsqueda de la identidad latinoamericana

Entre mediados de los años treinta y de los cincuenta, se produce el momento de mayor maduración de la arquitectura moderna latinoamericana. Considero tres obras, como jalones en un proceso de readecuación de los postulados del racionalismo y representativas de un camino hacia la definición de la identidad cultural ambiental: el Ministerio de Educación y Cultura en Río de Janeiro, la Ciudad Universitaria de Caracas y la Ciudad Universitaria de Ciudad México. En las tres obras no hay una renuncia a la continuidad del Movimiento Moderno, ni se cae en un folklorismo provinciano; por el contrario, cada una con su propia especificidad, demuestran la dinámica evolutiva implícita en la interrelación necesaria entre las experiencias internacionales y su posterior decantación dentro de un contexto cultural concreto.

El Ministerio de Educación debía construirse dentro de los tradicionales esquemas eclécticos, aplicados en los edificios públicos en la presidencia de Vargas. La presencia del Ministro Capanema y su posición progresista, de apoyo a los jóvenes de la vanguardia arquitectónica, logró cambiar el proyecto académico por una propuesta moderna, cuyo diseño estaba a cargo de Lucio Costa. Al surgir la idea de invitar a Le Corbusier, se comenzó nuevamente el proyecto y el Maestro hizo una propuesta en un terreno frente al mar, que visto hoy resultaba bastante convencional. Finalmente el terreno que él solicitaba no fue aceptado y se hizo un proyecto definitivo para el terreno original. Al plantearse la nueva propuesta, ya Le Corbusier había partido de regreso a Francia y, con la modestia que lo caracte-

riza, Costa reconoció la paternidad de Niemeyer en la solución que finalmente se construyó. Cuando al finalizar la guerra, se le enviaron a Le Corbusier las fotos de la obra terminada, el Maestro tardó en recuperarse del efecto causado por un edificio que evidentemente había superado su planteamiento originario.

En esta obra queda evidenciado el talento de Niemeyer y se inicia su presencia orientadora durante tres décadas en la arquitectura brasileña y latinoamericana. El Ministerio, es quizás una de las obras más maduras de la arquitectura de la región. Han transcurrido cincuenta años y el edificio no ha envejecido ni han caducado sus enunciados. La integración de los espacios verdes, la presencia de los murales de Portinari, la escala del vestíbulo abierto con sus columnas de 10 metros de altura, que preanuncia los *malls* de los ochenta, el uso de materiales diversificados, la respuesta de los quiebrasoles a las condicionantes climáticas, el tratamiento plástico de la cubierta, la claridad funcional y compositiva. Hay un rigor en la respuesta técnica y funcional y al mismo tiempo el edificio se ablandó; se personalizó, se adecuó a la particularidad de la cultura brasileña.

En esta misma tónica se ubican las dos ciudades universitarias, de Ciudad México y de Caracas. En los cincuenta, Mario Pani, Enrique del Moral, Salvador Ortega, Luis Sordo Madaleno y otros realizan el conjunto docente dentro de la ortodoxia racionalista, a partir de un esquema compositivo que intenta recuperar la espacialidad abierta de los centros ceremoniales aztecas. La identificación con los valores culturales locales no logró una síntesis, sino una sumatoria de elementos aislados, de pinturas, murales y relieves agregados a las formas de los edificios. El volumen puro de la Biblioteca, recubierta por la cosmogonía azteca, diseñada por Juan O'Gorman, es el único ejemplo de expresión unitaria entre la construcción y los atributos plásticos. Más coherente resultó el conjunto de Caracas, diseñado por Carlos Villanueva, donde se continúa a escala urbanística el sentido que originalmente fuera planteado por el Ministerio de Río. Villanueva asume la racionalidad estructural, funcional y compositiva con una concepción abierta, que le permite, dentro de la unidad del conjunto, otorgar una personalidad propia a cada Facultad. Las relaciones espaciales entre los edificios resultan ajenas a toda monumentalidad, a referencias axiales o de geometría elemental. Las circulaciones peatonales fungen de hilo conductor homogenizador de los edificios, estableciéndose una constante diversificación de los ambientes por medio de los murales, esculturas, tratamiento cromático de los edificios y composición de las áreas verdes.

6. La Invención de Latinoamérica dentro de los postulados del Movimiento Moderno

No vamos a puntualizar los atributos conceptuales del Movimiento Moderno, ni a establecer sus transformaciones o estancamientos a lo largo de las tres décadas de la segunda postguerra. Tampoco queremos respaldar una orientación expresiva en detrimento de otra, porque en definitiva, cada obra o cada autor están condicionados por factores concretos y específicos que originan la validez de la respuesta. Sin embargo, no creemos equivocada la persistencia de un orden estructural, la claridad de una respuesta funcional, el condicionamiento a recursos o tecnologías acordes al desarrollo de un país. Si además creemos en una arquitectura de contenido social, también respaldamos las soluciones generalizables, sin renunciar a la creatividad, a la espontaneidad, a la imaginación, a la persistente inventiva. Por ello, si debo referirme a una continuidad de los postulados estéticos que maduraron a caballo de la segunda guerra mundial, creo que la figura de Oscar Niemeyer establece una línea de pensamiento y de soluciones concretas que resulta inconfundible como representación de la arquitectura latinoamericana. Tampoco quiero hacer una personalización absoluta, porque considero que otros profesionales brasileños se han realizado a partir de principios similares: por ejemplo, cito a Vilanova Artigas y a Paulo Mendes de Rocha.

Niemeyer y los representantes de la escuela paulista, parten del uso persistente del hormigón armado, eludiendo al máximo su uso en términos de columna y viga. es un material flexible, que puede ser aligerado hasta llegar a la cáscara curva y flexible. Otra premisa consiste en reducir al mínimo los límites del espacio, y si es posible lograr constantemente la continuidad del espacio, que luego, en su interior, a partir de los requerimientos funcionales, se define por los componentes circulatorios. Estos por su presencia particular, a veces aislada, actúan como dinamizadores plásticos del espacio: me refiero al uso de escaleras helicoidales, rampas, cajas exteriores de escalera, etc. También asume una significación acentuada la continuidad espacio interior-espacio exterior. El edificio es un fragmento de la realidad urbana, un episodio dentro del paisaje; no es un hito definitivo, un signo introvertido, un monumento ineludible, compacto y macizo frente a la naturaleza, la plaza o la calle.

Creo que en este valor radica la modernidad de esta arquitectura latinoamericana, en su transparencia, en su permitir el flujo de gentes, aires, ideas, sensaciones. Por último, el uso de los materiales, responde a la parquedad de las condiciones de nuestro Tercer Mundo, y al mismo tiempo a una disponi-

bilidad siempre variable, tanto de productos industrializados, como de elementos de factura artesanal. De la sumatoria de estos principios no surge automáticamente el producto final; debe existir la sensibilidad y el talento que permite lograr la densidad del espacio, la perfección de las proporciones, los efectos perceptivos de la luz, la sombra, el color, la textura.

Y es aquí donde vemos la maestría de Niemeyer. Metodólogos y científicos de la arquitectura le han criticado su superficialidad, su capacidad improvisatoria, sus dibujos lineales que nunca alcanzan la consistencia de la materia. Ellos no perciben la capacidad sintética de su trazo, la perfección de las proporciones, su aspiración a desmaterializar la arquitectura, su búsqueda de lo insólito, de lo nuevo, de la experiencia visual y plástica constantemente renovada. ¿Alguien ha sufrido cansancio o agotamiento dentro de un espacio de Niemeyer? ¿Alguien ha sentido la sensación de haber dominado la totalidad de las variables existentes en un espacio diseñado por él? ¿Acaso no es un ejemplo significativo la película *Eu sei que vou te amar*, que transcurre en su totalidad en un apartamento de Niemeyer, cuyos ángulos y perspectivas no se repiten nunca a lo largo de dos horas de duración?, ¿dónde está entonces el esquematismo y la simpleza de las formas?

A lo largo de sus obras, grandes y pequeñas, verificamos lo expresado, y encontramos ciertas constantes que se desarrollan, se articulan, desaparecen y vuelven a aparecer. Una de ellas es el tema de la superficie curva, horizontal, vertical o inclinada. Por ejemplo, aparece en la cáscara de la pequeña escuela secundaria de Campo Grande, que contiene el espacio de actividades colectivas y recreativas, y cuarenta años después, el mismo tema, con una densidad material diferente vuelve a aparecer en el centro de formación de músicos de Brasilia. Es el tema esencial de Pampulha, del edificio Copan en Sao Paulo; de la Catedral de Brasilia; de la sede del Partido Comunista Francés en París. Es la libertad creadora del trazo que resume el último aporte a la Plaza de los Tres Poderes, el símbolo de la paloma blanca —de la paz— en el monumento a Tancredo Neves, recientemente terminado.

Otro componente radica en la caja ahuecada, en la independencia entre sostén-cubierta-elementos interiores. Esta solución comenzó en los palacios de Brasilia, cuya expresión más elaborada se logra en Itamaratí, reaparece en Mondadori de Milán y termina en las escuelas prefabricadas de Río de Janeiro que diseña para un plan popular masivo del gobernador Brizola. Esquema que tiene una proyección nacional al reiterarse en las obras de otros arquitectos: por ejemplo es la misma solución alcanzada en

la Facultad de Arquitectura de Vilanova Artigas o en la Estación de Omnibus de Goiania de Paulo Mendez da Rocha, ambas delimitadas por una sutil piel, envoltura etérea de una libre dinámica de espacios interiores.

7. La herencia racionalista en el contexto caribeño

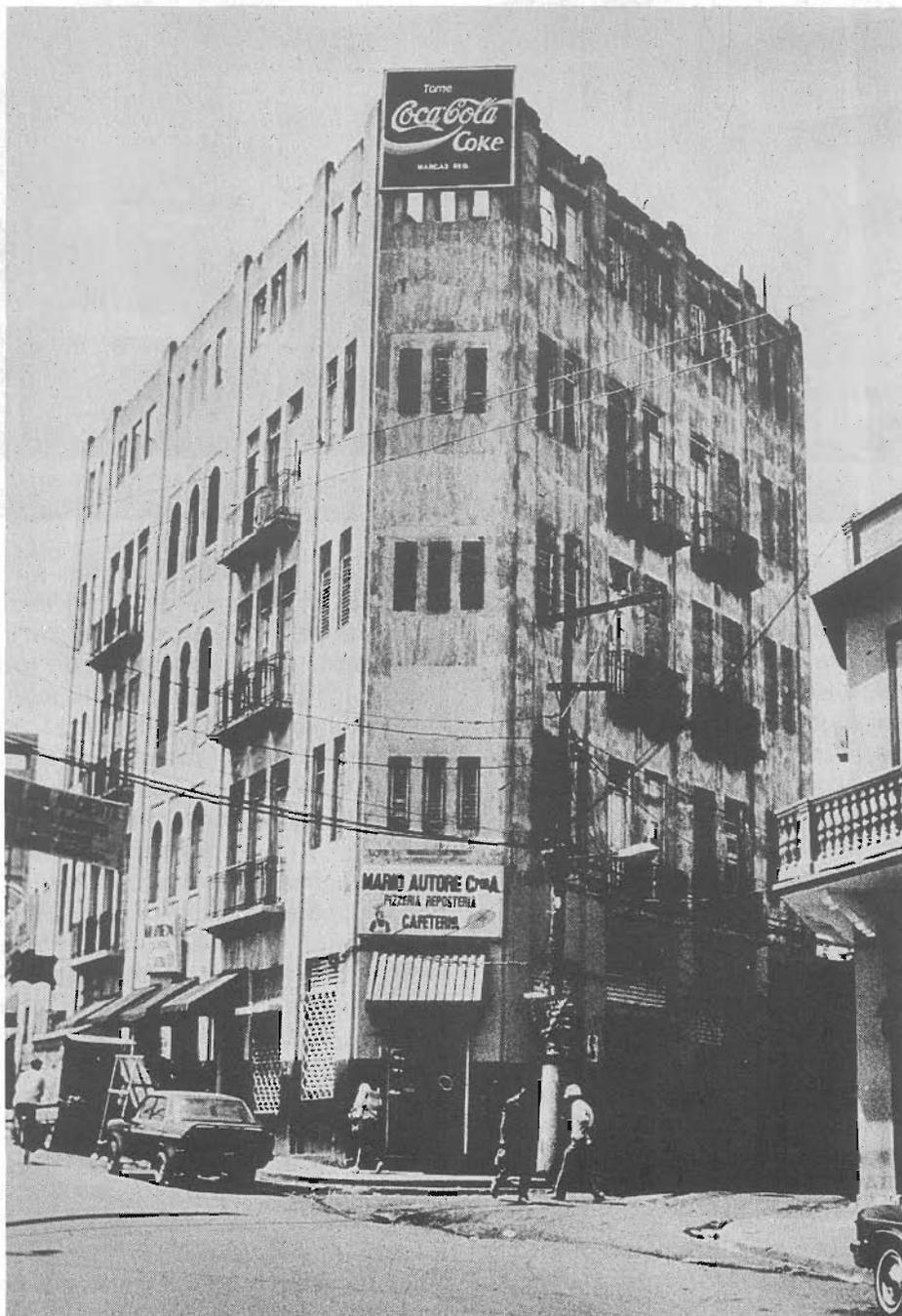
En las islas caribeñas, la presencia de los postulados del Movimiento Moderno, tiene menor fuerza que en el Continente. Por una parte, esto se debe a que los vínculos con Europa son menores que los existentes con Estados Unidos, —país al cual la incidencia del racionalismo llega tardíamente—, y se hace sentir con alguna proyección internacional cuando se concretan las obras de los Maestros emigrados por el advenimiento del nazismo: nos referimos a Walter Gropius, Moholy Nagy, Marcel Breuer, Richard Neutra, Mies van der Rohe, etc. Tampoco existen condiciones políticas o económicas, que faciliten la ejecución de planes estatales de escuelas, viviendas, hospitales u otros servicios sociales, que habría fundamentado la adopción de las soluciones masivas propuestas en Europa.

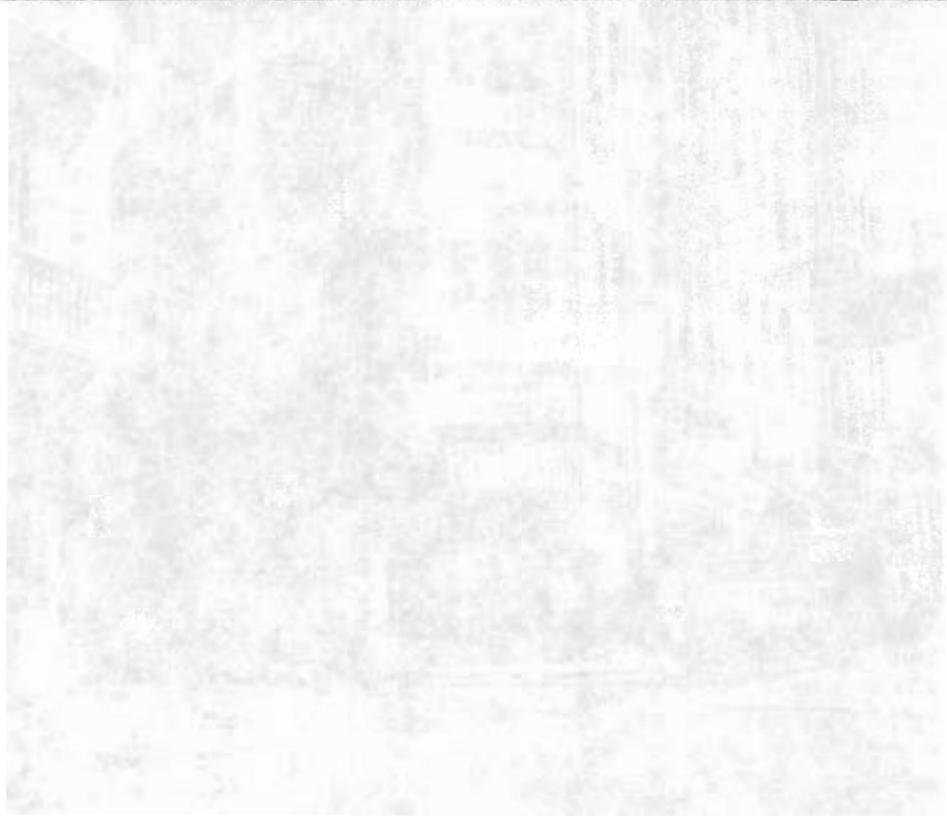
Sin embargo, a pesar de ser asimilados los códigos del racionalismo ortodoxo en términos de “moda”, en viviendas de lujo o en algunos edificios públicos, hay algunas excepciones significativas. Resulta poco conocida la realización del concurso para el Faro de Colón en Santo Domingo, en el año 30, en el cual participaron más de una decena de arquitectos soviéticos del movimiento constructivista, entre los que figuraba Konstantin Melnikov. También viaja a Puerto Rico y luego a Cuba, Richard Neutra para participar en los planes del gobierno norteamericano para mejorar las condiciones sociales de la isla. Algunos arquitectos jóvenes se sienten atraídos por los movimientos de vanguardias y tienen la posibilidad de experimentar dentro de los códigos del racionalismo: en la República Dominicana, se encuentra Guillermo González, uno de los pioneros del racionalismo caribeño; en Puerto Rico Henry Klumb, continúa la línea de Neutra; en Cuba, más como experimentación formal que conceptual, cabe citar a Max Borges, Mario Romañach —quien construye su lograda casa Noval en La Habana— y Frank Martínez, autor de la casa Farfante.

Una generalización de los códigos formales y espaciales basados en los esquemas volumétricos simples, en el uso de tecnologías prefabricadas, en la racionalidad de las estructuras funcionales, se alcanza en Cuba a partir del triunfo de la Revolución, en particular en la década del setenta, cuando se desarrolla un ambicioso plan de construcciones escolares, dentro de una concepción sistémica que

abarca todos los niveles educativos, desde el jardín infantil, hasta la escala de las ciudades universitarias. Para ello se debe enfocar el problema en base a una organización modular de los componentes funcionales que se reiteran, tanto en el edificio, como en su repetición a escala del país. El equipo de proyectistas afronta las soluciones en un proceso dialéctico de interrelación entre los componentes seriados, la libertad distributiva y la articulación espacial de los mismos. El uso de la topografía del

terreno, el tratamiento del color y de esquemas gráficos y plásticos, permiten establecer una identificación de cada escuela, a pesar de los elementos constantes de la composición. En el término de una década, fueron construidas más de 700 escuelas, utilizando el sistema estructural prefabricado "Girón"; entre las obras más significativas sobresalen la Escuela Vocacional "V. I. Lenin" de Andrés Garrudo y la Escuela Vocacional "Máximo Gómez" de Reynaldo Togores.





PARTICULARIDADES Y CONTRADICCIONES DEL SISTEMA URBANO EN AMERICA LATINA

1. Ciudad y sociedad a partir de la segunda postguerra

Desde hace un par de décadas, el tema de la ciudad latinoamericana es objeto de exhaustivos estudios, en particular desde la óptica social y económica. Algunos investigadores como Jorge Enrique Hardoy, Oscar Juvnosky, Martha Schteingart, Richard Morse, Emilio Pradilla, Alejandro Rofman, Carlos Castillo y otros han profundizado sobre sus aspectos generales y específicos, y llegado a conclusiones bastante sombrías sobre la situación presente y las perspectivas futuras.

En algunos libros recientes he participado en estos análisis, desde el primer trabajo colectivo realizado para la Unesco —*América Latina en su Arquitectura*— y en los posteriores, tales como *América Latina en su Arquitectura* y el más reciente, dirigido por Rafael López Rangel, *Caos urbano y nuevas tendencias en la arquitectura de América Latina*. Tradicionalmente, los estudios han tenido siempre un enfoque desde la óptica de la planificación territorial, relegando en la mayoría de los casos los aspectos arquitectónicos y de las tipologías urbanísticas, vinculadas a las funciones y a las clases sociales. En este sentido, tuvo un carácter pioneril el voluminoso tomo sobre Caracas escrito por Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, que señaló un

punto de partida, que sin embargo no tuvo muchos seguidores posteriormente.

Analizadas todas las causas generadoras del actual fenómeno urbano de la región, nos interesaba demostrar como se estructuraba físicamente la ciudad, o sea, cómo su forma estaba caracterizada por los intereses económicos dominantes, cómo el sistema simbólico de espacios y edificios se generaba a partir de una ideología concreta y una cultura de clase; como las relaciones funcionales no eran el producto de abstractas decisiones sino el resultado de una organización del trabajo manual e intelectual, de una jerarquización de las actividades comerciales y recreativas, de acuerdo con la segregación o no de los grupos sociales que las lleven a cabo. Asumir en algún modo la metodología de lectura e interpretación de la ciudad desarrollada por Kevin Lynch, pero otorgándole un contenido partidario que permitiera comprender lo que significa la ciudad para los diferentes grupos sociales antagónicos que la habitan; como se sienten condicionados, favorecidos o relegados.

Creo que en este camino están las respuestas indispensables para alcanzar las soluciones urgentes que requiere la vida social urbana del siglo XXI. Estábamos acostumbrados a leer las cifras espeluznantes sobre el futuro urbano del Continente, elaboradas por Juan Enrique Hardoy, y percibir como

fenómenos que experimentarían las generaciones futuras los negros vaticinios sobre la contaminación, la paralización circulatoria, la desaparición del agua y de la energía eléctrica, el incremento de los conflictos sociales, en resumen, el deterioro acelerado de los niveles de vida urbana, en particular de los estratos de menores recursos económicos. Sin embargo, la vida cotidiana actual en Ciudad México o en San Pablo, no están ya tan lejos de los vaticinios del colapso urbano. Lo que está ocurriendo en estos días (enero de 1989) en Buenos Aires y en algunas regiones de la Argentina, es demostrativo de la crisis profunda que ha sido generada por la improvisación, la falta de planificación, la supeditación de los intereses colectivos al egoísmo de la iniciativa privada, en resumen a las contradicciones internas del sistema capitalista dependiente. Que en una ciudad de más de diez millones de habitantes, los empleados públicos dejen de trabajar los lunes y los viernes, que la luz y el agua se corte diariamente durante más de diez horas seguidas, que los habitantes que viven en edificios de apartamentos en el centro —cuyo promedio es de siete a diez pisos de altura—, deban moverse por cajas de escaleras absolutamente oscuras, demuestra el desbalance existente entre el proceso de urbanización y los recursos técnicos y económicos que ello requiere para su funcionamiento.

Entonces ¿cuáles son los parámetros del discurso sobre la ciudad? ¿Son los problemas de diseño urbano o es el tema de la deuda externa? ¿Es el problema de las buenas o malas obras de arquitectura, o de los intereses inmobiliarios y financieros que impiden los controles estatales sobre el desarrollo urbano? ¿Es el debate sobre la restauración de un edificio y el logro de un coherente diseño postmodernista o sobre la paralización casi total de las iniciativas estatales y el proceso de construcción de la ciudad en manos de la economía marginal, en su disgregación infinita de espontáneas acciones individuales? Podríamos seguir por horas enunciando incógnitas, para luego intentar buscar las respuestas esenciales, cuyas alternativas son bastante restringidas. A finales del siglo XX, no quedan grandes dudas sobre las vías posibles de solución a los profundos problemas sociales y económicos que generan las contradicciones de la vida urbana. En la antitesis capitalismo-socialismo, en el mundo subdesarrollado, no se vislumbra la “tercera alternativa”, a la cual abstractamente se refería Perón.

2. Los planos urbanos de la década del cincuenta

Vimos con anterioridad la imagen coherente y unitaria que aún perduraba hasta la década del treinta, al perseguir el diseño académico de la

estructura urbana y arquitectónica. Sin embargo, al no materializarse las propuestas, ya en ese período se evidenciaban las contradicciones que se agudizarían posteriormente: la excesiva concentración de funciones en las áreas centrales: la imprevisión de la necesidad de infraestructuras técnicas y del sistema circulatorio; la progresiva radicalización en su forma, localización y estructura de los asentamientos habitacionales de los distintos grupos sociales; la extensión incontrolada del crecimiento suburbano de baja densidad.

Esta situación fue verificada por Le Corbusier, durante su visita a Sur América, aunque sus propuestas de solución no superaban la escala de los abstractos diseños en el papel. En la propuesta del Plan Director, realizado con Kurchan y Ferrary Hardoy decía: “Esta prisa, esta imposibilidad de prever la forma de la evolución hicieron precisamente las ciudades de los siglos XIX y XX. No son otra cosa más que el “vivac” de una sociedad en migración, una obra de un día, una obra de una noche. Lo precario, la falta de eficacia, es el signo, la muestra. La desdicha de los hombres, su efecto. Todo esto no era, no podía ser más que provisorio. Era *esperando*. Esperando que las formas de una nueva civilización se dibujaran: la civilización maquinista. Esperando que las “lecturas de situación” pudieran discernir los caminos y que los inventores pudieran proponer una solución. Encuesta universal, pues la enfermedad de las ciudades es exactamente universal, es exactamente la misma, manifestando sus efectos —sus maleficios— con apariencias diferentes, según las condiciones de la historia, del clima, del lugar, de la raza, de la cultura, de las costumbres: Nueva York como Buenos Aires, Río de Janeiro como San Pablo, Londres como Berlín, etc...” “Buenos Aires, la ciudad del gran destino de Sudamérica, está más enferma que ninguna. Justamente porque es de naturaleza fuerte y juvenil, ha sufrido en su crecimiento relámpago el asalto acelerado de los errores. Hoy es una de las grandes capitales del mundo. Un formidable destino le aguarda. En 1929, habiéndola conocido la llamé: *la ciudad sin esperanzas*, en la cual los hombres no podían conservar ni aún la esperanza de días armoniosos y puros. A menos que fuerte de su fuerza, Buenos Aires reaccione y actúe.” ¿Quién está llamado a reaccionar y actuar?

Le Corbusier queda impresionado por el carácter de la naturaleza latinoamericana e imagina la transformación de la ciudad especulativa, amorfa y anónima, a partir de un diseño que asume el paisaje como protagonista principal: es la valorización del Río de la Plata en Buenos Aires, con su isla artificial —luego reiterada por Sert en La Habana— o la cinta continua de edificios con la carretera en la

cubierta —detallada posteriormente en el proyecto de Argel— para Río de Janeiro. Es evidente el cambio de concepciones en su visión de la ciudad, respecto a la *Ciudad de Tres Millones de Habitantes* o la *Ville Radieuse*, en las cuales los atributos naturales del contexto eran inexistentes. Su esquema general sigue los preceptos del CIAM: valorización del centro con los rascacielos cartesianos para albergar a los “capitanes de industria”. “La Ciudad Mundial es la oficina de negocios del mundo, la sede social de la gran sociedad anónima de los intereses del mundo. Ella debe ser el lugar de concentración de la estadística y del documento, el lugar del debate, lejos de las pasiones, lejos de la crisis. El centro de las encuestas y el receptáculo de las proposiciones.”

En cuanto a la vivienda, propone la reducción de los límites de la ciudad y la eliminación de la tipología del hábitat extendido de una sola planta sustituido por el sistema de las *grecas* y los bloques de apartamentos, integrados en el contexto verde continuo. También define el sistema vial, quizás uno de los pocos aspectos que luego lentamente fue concretado: por ejemplo la absurdamente ancha Avenida 9 de Julio, profunda fisura impuesta sobre la trama de Buenos Aires. Sus preceptos, que formaban parte de la doctrina del CIAM, fueron asimilados por Wladimiro Acosta, en su proyecto de la *City Block*, basado más en los factores de higiene y salubridad social que en elaborados esquemas formales.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la penetración económica imperialista en América Latina, lleva aparejada la modernización de las estructuras urbanas y la creación de nuevos enclaves para la explotación de las materias primas, como es el caso de Chimbote en Perú o Ciudad Guayana en Venezuela. La oficina de urbanismo y planificación de Sert, Wiener y Schulz, realiza diversos proyectos para los gobiernos de la región: el Plan Director de La Habana, La *Cidade dos Motores* en Brasil, el Plan Director de Bogotá, en el cual participará también Le Corbusier; Chimbote, Medellín, etc. Son proyectos en los cuales rigen indiscutidos los principios del CIAM y de la Carta de Atenas: segregación de funciones —que corresponde a la segregación de clases sociales—, valorización del centro político-administrativo-comercial a partir del diseño de nuevos conjuntos de edificios altos —es la especulación inmobiliaria que comienza a dirigir el destino de los espacios públicos y privados— y la organización de un tejido diversificado del hábitat de acuerdo a los niveles económicos de los grupos sociales: aparece la tipología de la casa patio extendida, que recupera la vivienda tradicional latinoamericana.

El proyecto de La Habana, quizás de los más detallados de los realizados por Sert, es interesante como muestra de la estrategia de clase que respalda

la acción técnica y proyectual. El proyecto coincide con la perspectiva de la capital cubana de convertirse en un centro hegemónico del sistema turístico del Caribe. Para ello había que sanear socialmente la ciudad, además de embellecerla espacial y formalmente. Se propone expulsar al proletariado, tanto del centro histórico, como de las áreas suburbanas deterioradas y situarlo en “ciudades satélites”, lejos del tejido urbano. También se introduce radicalmente en el centro histórico, demoliendo grandes sectores del mismo para crear nuevos conjuntos de hoteles, comercios, oficinas, en un área de gran valor económico. Afortunadamente, llegó la Revolución, y se salvó la coherencia y continuidad que posee La Habana, que aún conserva casi intactas las etapas de su desarrollo histórico. Aunque estas propuestas se realizan en casi todas las capitales de la región, pocas son llevadas a cabo: sectorialmente, algunas ideas del plan de Maurice Rotival para Caracas o la densificación del sistema hotelero en el barrio Condado de Puerto Rico, que produjo la eliminación de las lujosas residencias construidas a principios de siglo.

3. Los símbolos agresivos de la centralidad

Dos factores significativos caracterizan la percepción formal de la ciudad latinoamericana: la construcción de lujosos edificios administrativos y comerciales en el centro y la dispersión periférica de viviendas burguesas y de asentamientos espontáneos. Mientras Managua es la única capital que aún hoy, conserva sus áreas centrales vacías —a raíz del terremoto que arrasó la ciudad—, en las restantes, la arbitraria densificación de bancos, rascacielos de cristal, apartamentos de lujo, define una disponibilidad de riqueza, ajena a la realidad del Continente. Hay una fuerte competencia entre las empresas y los organismos estatales, por identificar y hacer visible su presencia en la ciudad: por ejemplo, la sede de la Petrobrás en Río de Janeiro y el Banco de Comercio Exterior en Ciudad de Panamá, sofisticado artefacto de acero y cristal, cuya forma es contradictoria con el clima y los recursos energéticos locales.

Otro fenómeno característico de esta última década es el proceso de suburbanización de algunas funciones que acompañan al alejamiento de la clase dominante de los espacios centrales. La actividad comercial, tradicionalmente realizada a lo largo de las calles, tiende a recluirse en los introvertidos *shopping centers* que comprenden varias manzanas y se aislan del tejido continuo por intermedio de extendidas áreas de estacionamiento: Perisur en México, Plaza de las Américas en San Juan de Puerto Rico; Unicentro en Bogotá; Ríocentro en Río de Janeiro, etc. También oficinas y actividades recreativas, con-

figuran nuevos polos de asentamiento, que se separan del centro. Por ejemplo, en Bahía, el Centro Político Administrativo, se aleja varios kilómetros de la ciudad; en Medellín, la estructura administrativa de la “mafia” de la droga ha creado su propio espacio, formado por lujosas viviendas-“bunker” y sofisticados edificios de cristal; en Lima, el espacio vital de la burguesía ha abandonado la ciudad tradicional y se ha refugiado en Miraflores. Resultan iniciativas no planificadas, en cuya arbitrariedad produce contradicciones en el funcionamiento interno: deterioro de los barrios tradicionales, incremento de la población de escasos recursos en los edificios históricos, desintegración del sistema comercial y de la vida urbana.

4. Brasilia: la transformación del mito urbano

Este tema ha sido tratado exhaustivamente en los textos citados anteriormente. Al cumplirse 25 años de la fundación de Brasilia, los testimonios son contradictorios en cuanto a la valoración. Veamos el testimonio de Niemeyer: “Brasilia... No venía a Brasilia desde hace mucho tiempo. Cómo la encontré diferente. Toda vestida de verde, más humana y con seguridad, más bonita... Recorriamos el Eje “Rodoviario” llenos de sorpresas. Ya no veíamos algunos edificios que antes lamentábamos por las deficiencias de su arquitectura. Ahora es la vegetación que cuenta; en primer plano; natural; como cosa de la naturaleza. Entre los espacios vacíos surgen los apartamentos que la densidad de la vegetación armoniza... No es una vegetación disciplinada y artificial como vemos tantas veces en las ciudades que visitamos. Surge, por el contrario, en grandes grupos, que se entrelazan naturalmente, a lo largo del Eje “Rodoviario”... Sin querer, rememoraba el pasado, me venía a la mente aquella tierra vacía y hostil que caracterizaba aquella área ahora verdorosa y civilizada... Y los árboles me parecían antiguos, vetustos, centenarios, como si hubiesen estado allí desde hace muchos años. Y me asombraban las sutilezas del Plano Piloto, la maestría con que Lucio caracterizó aquello que debía ser simple o monumental. Hasta admiraba los devaneos de mi arquitectura y sentía la necesidad de elogiar a aquellos, quienes, anónimamente, supieron proteger y enriquecer esta ciudad, cubriéndola de árboles, de sombras y de flores.” (Módulo, febrero/abril, 1986).

Considero que esta interpretación del Maestro resulta sumamente romántica, frente a la realidad que se vive en la actualidad en Brasilia. Por una parte, el uso y la cualificación del entorno ha valorizado el aspecto estético del conjunto de edificios que conforman el sistema monumental. Sin embargo, su valor visual y escenográfico, está en contradicciones

con la escasa cualificación de las nuevas zonas de vivienda y las estructuras recreativas y comerciales. Si bien la estación terminal de omnibus sigue constituyendo el espacio más vital y popular de la ciudad, no se ha logrado superar el aislamiento y la carencia de ámbitos públicos para la vida social, que resulta pobre y restringida. Brasilia no es la ciudad de los encuentros, de los descubrimientos personales, de la dinámica de grupo. Los centros comerciales a nivel de barrio, con su composición lineal orientada hacia la calle, resultan de una extrema pobreza y no se aprovechan los amplios espacios verdes a los que se refiere Niemeyer para crear cafetines al aire libre, zonas de reunión, de música o de juego.

Pero lo más dramático de Brasilia es la existencia de la corona de ciudades satélites, en las cuales vive ya más de un millón de habitantes, mientras sólo medio millón se localizan en el Plano Piloto: nos referimos a los primitivos núcleos ahora verdaderas urbes de Luziânia, Gama, Ceilândia, Brazlândia, Taguatinga, Guará, Sobradinho, Planaltina y el Núcleo Bandeirante. En éstos, ya no existen los valores estéticos ni compositivos del Plano Piloto. Conjuntos improvisados, surgidos algunos en forma espontánea, con viviendas precarias que aún perduran, se consolidaron como asentamientos de la clase trabajadora y ahora también como incipientes espacios productivos, artesanales o industriales. Resulta interesante la aproximación en avión a Brasilia, porque la clara identificación de la forma unitaria del Núcleo Piloto, se pierde ante el predominio de la masa construida que conforma un anillo que rodea la ciudad propiamente dicha y cuyos edificios altos ya compiten con las torres de la Plaza de los Tres Poderes.

Otro aspecto significativo resulta el contraste entre la obra de los arquitectos y la creatividad de los usuarios, conformadores cada vez en mayor escala de la forma urbana. Se ha dicho siempre que Brasilia es la imagen del arquitecto-urbanista “demiurgo”, diseñador de la totalidad del plano hasta en sus últimos detalles. Así fue concebida por Niemeyer y Lucio Costa. Es la Autoridad a la cual se dirigía Le Corbusier, el gobierno central que otorga poder absoluto a los diseñadores en una obra en la cual no tiene cabida la intervención de los usuarios. Hoy al cabo de los veinticinco años, fuera del eje monumental, se percibe con mayor intensidad la invención de los usuarios, que las concepciones formales de los arquitectos. Los moradores de las viviendas en tira de dos plantas, prácticamente han cambiado la estructura visual unitaria del proyecto original: cambios volumétricos, transformación radical de las carpinterías, ocupación privada del área verde pública, enchapes de las fachadas, rejas y herrería decorativa de todo tipo y tamaño, balaus-

tradas clásicas, frontones, gárgolas y otros atributos que perduran del academicismo, nunca desaparecido. Si esto ocurre en el Plano Piloto, en mucha mayor escala se verifica en las ciudades satélites, que contienen las más variadas tipologías de las fantasías *kitsch* elaboradas por el deseo de los propietarios de individualizar su hábitat. Por lo tanto, existen dos Brasílias: la restringida, diseñada por los arquitectos y urbanistas y la paralela o marginal conformada por la voluntad de los usuarios. Hoy resulta indispensable estudiar este fenómeno y encontrar el punto de articulación entre la acción profesional y la acción espontánea de la población. Considero que este es el primer desafío para abrir el siglo XXI con nuevos esquemas de diseño urbano.

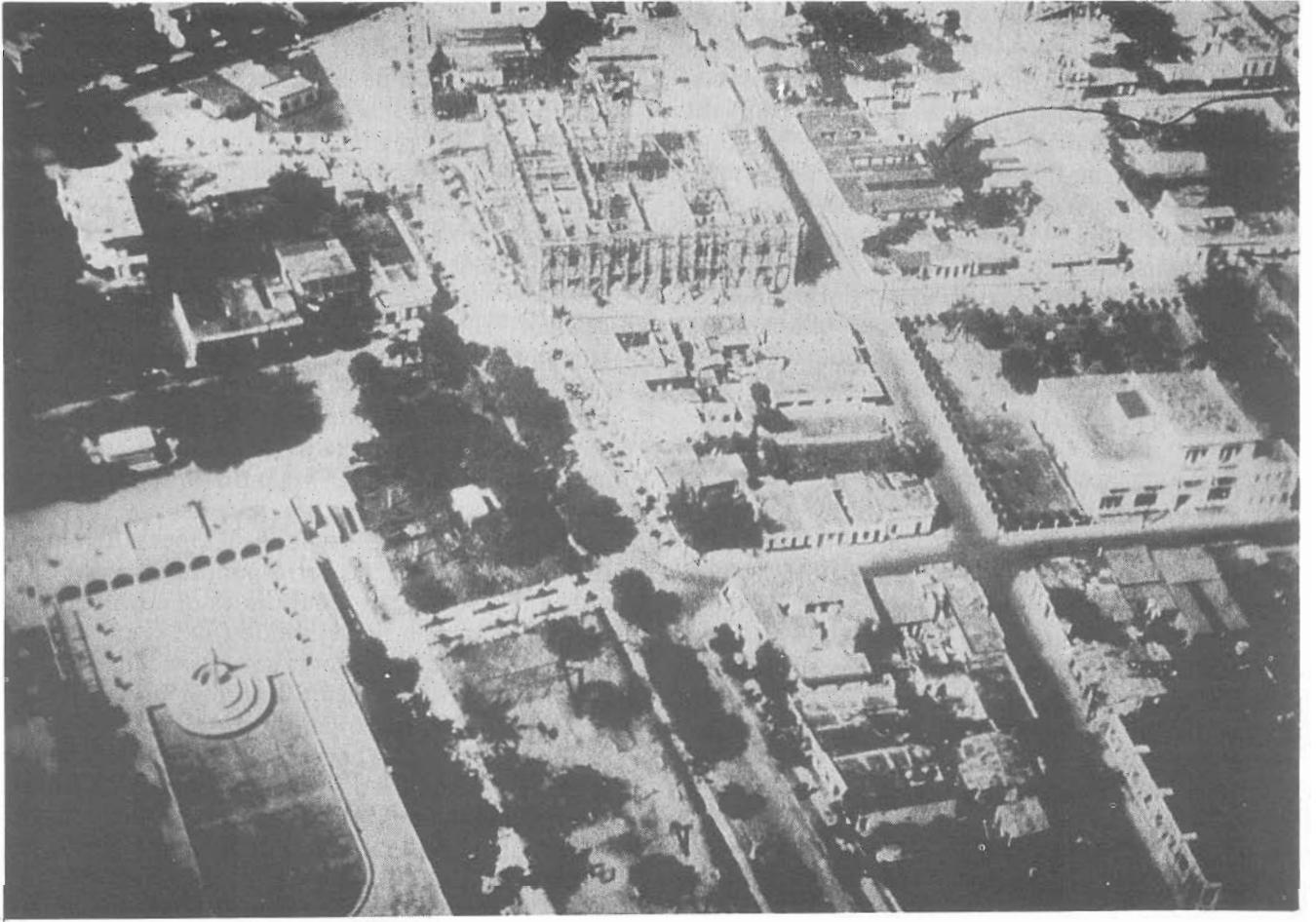
5. El urbanismo de la pobreza

El universo de los asentamientos marginales, es otro aspecto fundamental de la ciudad latinoamericana. La llamada “ciudad informal”, en coincidencia con la economía “informal”, tienden progresivamente a superar en tamaño y en significación económica a las estructuras planificadas de la ciudad formal. De allí la atención de los investigadores y de los organismos internacionales sobre este problema. Tanto John Turner como el Banco Mundial, ven en los asentamientos espontáneos uno de los caminos reales para resolver el problema de la vivienda de los desposeídos, de los trabajadores rurales que emigran hacia la ciudad. La alternativa de ayudar al propietario que por medio de la autoconstrucción conforma su vivienda, ha demostrado ser más válida que la financiación de ambiciosos planes estatales de bloques, luego vandalizados, deteriorados o totalmente transformados como ocurrió en el barrio de Bachué en Bogotá. Pero al mismo tiempo, no es el camino para recuperar el funcionamiento integral de la ciudad y asegurar la “calidad de la vida” en estas áreas suburbanas, carentes de servicios, de infraestructuras técnicas, e inclusive carentes de centros laborales, que absorban la población local desocupada.

Dos experiencias de diseño realizadas para “los pobres”, demuestran la distancia que existe entre las imágenes mentales de los arquitectos y la vida real de una sociedad, que en la mayoría de los casos, no se conoce en cuanto a sus sistemas de valores, sus

esquemas estéticos, sus códigos de comportamiento. Esta distancia implica el antagonismo entre diseño y vida, entre el objeto “casa” y lo que luego ocurre dentro de ella. La contradicción se resuelve por la adaptación de la forma a la vida: el incontaminado proyecto, cargado de referencias al mundo moderno a las corrientes de la vanguardia internacional; queda irreconocible cuando la gente se apropia de esas formas o esas funciones que no coinciden con sus aspiraciones y las adecúa a sus necesidades. Esto ha ocurrido en la *Cité Duvalier*, realizada a comienzos de la década del sesenta en las afueras de Port-au-Prince, para localizar una comunidad hipotéticamente vinculada a un futuro desarrollo industrial que nunca se produjo. Los arquitectos Pelissier, Pierre St. Côme y Villemenay, se inspiraron en los paraboloides hiperbólicos —el modelo de la conocida casa de Raleigh del argentino Catalano— para construir los espacios de viviendas y servicios. Resultó evidente que las implicaciones inherentes al uso de esas formas, no correspondía a los niveles de vida y los significados culturales de los habitantes que las ocuparon. El resultado final es una parodia de la arquitectura moderna, vernaculizada a la fuerza, en contracorriente a su concepción original.

Algo similar, quizás en menor escala, ocurrió en el Proyecto PREVI, organizado por las Naciones Unidas y el gobierno peruano, y en cuyo concurso internacional participaron arquitectos de renombre mundial: Herbert Ohl, Van Eyck, Candilis, Stirling, Correa, Hansen, Samper, Kokhonen, Alexander y otros. Al no disponerse de recursos para concretar el barrio en la escala prevista, fueron construidas en términos de prototipos 500 viviendas con el fin de verificar la validez de las propuestas. Al cabo de veinte años la escasa flexibilidad de los proyectos y el ascetismo figurativo de la arquitectura han sido doblegados por la intervención de los usuarios, inspirados en las tipologías formales del *chalet* tradicional. Resulta impresionante la capacidad de transformación que impusieron los ocupantes de las viviendas al esquema original: el caso del proyecto de James Stirling es bastante representativo de la dificultad existente en los miembros de la “alta” cultura, de comprender y asimilar un sistema de valores culturales diferente al propio. Las tersas superficies de los muros y la abstracción de la ventana fueron totalmente ablandadas por rejas, balcones y techos de tejas.



LAS ESTRUCTURAS DEL HABITAT SOCIAL URBANO

1. Urbano y suburbano en la ciudad latinoamericana

La ciudad, hasta el siglo XIX se caracterizó por la persistencia de una estructura unitaria definida por la continuidad del hábitat. Las contradicciones de la ciudad industrial generan la búsqueda de nuevas alternativas a un tejido que contiene dentro de sí a los grupos sociales antagónicos: burguesía y proletariado. De la pequeña burguesía y de la propuesta de una solución a la vivienda proletaria por parte de los industriales filántropos —Godín o Lever— surge el hábitat en la “Arcadia” —parafraseando a Robert Stern—, que se convierte en modelo universal, a partir de las experiencias inglesas y norteamericanas. La ciudad bloqueada, que tuvo sus inicios en la antigua Grecia, se desintegra, se dispersa, se atomiza en los extendidos e infinitos suburbios del siglo XX.

Concentración o dispersión, constituye una persistencia antitesis en la ciudad moderna. Concentrar a los obreros en las “Mietkasernen” vecinas a las industrias urbanas o relegarlos al espacio rural, alejados del ámbito de la vida de la burguesía. Hacinar a la pequeña burguesía en los nuevos barrios especulativos, construídos por los negociantes de la tierra y la vivienda o escapar hacia el aislamiento de la casa individual, liliputiense y periférica. Dominar y pre-

sidir las funciones urbanas de la centralidad; mantenerse en ella la alta burguesía o huir de la explosiva mezcla de grupos sociales que se entrecruzan en las áreas centrales, hacia las exclusivas mansiones sumergidas en los generosos parques y bosques, típicos del “American Dream”.

Este dilema no ha sido solucionado aún en la ciudad capitalista, al no resolverse las contradicciones económicas y sociales que pesan sobre las estructuras urbanas. Probablemente el sistema ambiental creado por el socialismo deja entrever algunas perspectivas válidas, en cuanto a la dimensión de la ciudad, los nucleamientos habitacionales en altura, la superación de la contradicción ciudad-campo, el sentido de identificación entre la comunidad y el espacio habitable, la personalización y la polifuncionalidad de los espacios. Es evidente que las formas de vida de la sociedad socialista, al romper con los antagonismos de clase y de funciones sociales, tiende a eliminar la oposición del binomio centro-periferia o la antitesis concentración-dispersión. El territorio, la región, son concebidos como un *continuum*, una unidad entre lo urbano y lo rural. El concepto de lo suburbano como subproducto de lo urbano desaparece. No existen categorías negativas sobre el territorio: surgen estructuras diversificadas, escalonamientos dimensionales, diferenciaciones tipológicas de la vivienda, que

comprende desde la casa aislada hasta los conjuntos de apartamentos, integrados a los servicios, la producción y la educación.

Si la ciudad fue definida históricamente por el cruce de caminos, por la necesidad de intercambio económico, social y cultural, su progresivo crecimiento, en términos de trama compacta, estableció la particularidad de formas y espacios, contenedores de las funciones, unitarias o integradas entre sí. La calle, la plaza, la arcada, el patio o el monumento, constituyen los elementos esenciales de un vocabulario urbano que se inserta dentro del tejido continuo del hábitat, conformando las diferentes tipologías formales de la ciudad: regular, irregular, concéntrica, cartesiana, orgánica, etcétera.

Formas, que en última instancia están determinadas por las relaciones que se establecen entre los diversos grupos sociales. Hay un constante proceso de atracción y de expulsión de los seres humanos dentro de la estructura urbana. En la medida en que la ciudad ofrece seguridad, equilibrio, beneficios y dinamismo económico, desarrollo cultural y social, participación en la gestión política, mejora del nivel de vida, ella se convierte en un factor de atracción. Cuando estos atributos quedan restringidos a grupos limitados de la sociedad o la ciudad se convierte en espejismo, en ilusión, en ideal inalcanzable para los estratos de menores recursos, entonces predomina el proceso de desintegración, de dispersión, de fragmentación.

El concepto de suburbano es una clara consecuencia de la segregación de las clases sociales que se radicalizan a partir de la Revolución Industrial. En los siglos XVIII y XIX, las sucesivas antítesis entre nobleza y burguesía y luego entre burguesía y proletariado, no diluyen el tejido urbano. En Versalles, la nobleza recrea el “efecto” urbano en el ámbito rural; algo similar ocurre con los palacios principescos alemanes o las residencias de los aristócratas ingleses. El urbanismo neoclásico expande la tipología de la centralidad, adecuando el nuevo tejido —basado en la relación calle-bloque-plaza— a las formas de vida de la floreciente burguesía europea. La ciudad blanca y la ciudad negra del siglo XIX, mantienen una estructura continua, aunque antagónica en términos de clases sociales y tipologías arquitectónicas.

Si bien la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard nunca se planteó conformar un suburbio, sino crear una ciudad “otra”, de diferente escala, organización y vida socioeconómica, constituye el punto de partida del modelo suburbano, precedido por la significación otorgada a la vivienda rural aislada en la cultura inglesa y norteamericana. En la segunda mitad del siglo XIX, se fortalece la antítesis modelo compacto-modelo disperso. En la medida en que la

centralidad se carga de tensiones y conflictos, la clase dominante se aleja progresivamente del espacio social y le otorga la primacía a la introversión del espacio individual. Aislamiento e individualidad, aparecen como nuevos componentes de la estructura urbana. Es la soledad dorada de la alta burguesía —cuyo modelo posee dos alternativas: la residencia Vanderbilt en Newport y la Casa de la Cascada de Wright para Kaufmann— o la soledad alineante de las *Levittowns*, creadas para la pequeña burguesía.

La oposición entre tejido compacto y tejido abierto definió gran parte de la problemática urbana del siglo XX. El Movimiento Moderno trató de proponer un equilibrio entre ambas alternativas, identificado con los bloques de apartamentos sumergidos en los espacios verdes. La *Ville Radieuse* de Le Corbusier resultó el compromiso que hubiera logrado superar la antítesis centralidad suburbio o la imposible síntesis entre espacio individual y colectivo. Las innumerables opciones que existen en la vida urbana hacen difícil la imposición de un modelo único. Si bien en Europa, las estructuras del hábitat compacto persisten, aún aisladas en las áreas rurales —citemos las versallescas fantasías de Bofill en Marne-la-Vallée (*Les espaces d'Abraxas*)—, en Estados Unidos, millones de personas ya han olvidado para siempre la experiencia de la ciudad compacta: no sienten la necesidad de la intimidad de la plaza, del recogimiento del patio, de la sorpresa de la calle, de la socialidad de la esquina, de la comunicación a través del balcón o la ventana. El suburbio ya no es sólo un lugar de residencia sino un estilo de vida: allí están las fábricas, las oficinas, las universidades, los *shopping-centers*, los *McDonald's* y los *Kentucky Fried Chicken*. Las sombreadas calles han sido sustituidas por las soleadas autopistas; el peatón ha sido reemplazado por el automóvil; la comunicación oral ha sido silenciada por la imagen fosforescente de signos y anuncios lumínicos.

Pero el problema principal que se presenta, tanto en el mundo desarrollado como en el subdesarrollado, no es sólo la oposición centro-periferia, sino la antítesis entre entorno diseñado y entorno espontáneo. En el siglo XIX, la configuración del ambiente mantuvo todavía una estructura coherente que comprendía el lenguaje culto y popular, definidos por la tradición clásica y la continuidad folklórica de los elementos vernáculos. El Movimiento Moderno, a pesar de sus objetivos estéticos y morales que debían coincidir con la existencia de una sociedad justa y coherente, al abandonar la tradición en aras de la creación de un nuevo lenguaje, desató —sin buscarlo— la desaparición de los controles culturales sobre la forma del ambiente. Plusvalía, rentabilidad de la tierra y la vivienda,

especulación, sometimiento de los intereses sociales a los privados, autonomía de la libre empresa, hicieron trizas el ambiente “valor de uso”. Todo el espacio se convirtió en mercancía, “valor de cambio”. La primacía de lo individual sobre lo social dejó a cada habitante con la libertad de disponer y decidir la forma de su propia vivienda, mientras las escasas iniciativas estatales, motivadas por el economismo y el tecnocratismo, generaron anónimos espacios y formas, empobrecedores de la vida y la cultura social.

Si todo lo dicho ha ocurrido en el siglo XX, ¿qué nos espera para el siglo XXI? Si los arquitectos, urbanistas y diseñadores, no fueron capaces de diseñar el espacio social del siglo XX, ¿podrán hacerlo en el siglo XXI? Si esta posibilidad es real en el socialismo, ¿podrá el capitalismo superar sus contradicciones para crear un ambiente humano generalizado a los estratos de menores recursos, que transforme las condiciones inhumanas de vida generadas en el siglo XX? ¿Podrá encontrarse el equilibrio entre la creatividad de los profesionales y la inventiva popular? ¿Podrá establecerse el diálogo entre las directivas de los técnicos, los especialistas, la orientación global definida por el Estado y la voluntad popular, o sea, los deseos de la comunidad y las aspiraciones de los individuos? Creo que éste es el desafío que nos espera en el siglo XXI. No sólo encontrar una alternativa entre la oposición urbano y suburbano; no sólo lograr la integración territorial entre lo urbano y lo rural, sino alcanzar un ambiente cuya polisignificación y polifuncionalidad sea conformado en la relación dialéctica entre lo colectivo y lo individual y al mismo tiempo exprese la particularidad del sistema de valores del colectivo que lo conforma y resume los aportes válidos de la cultura de la Humanidad.

2. La desintegración de la trama promovida por el Movimiento Moderno

Si la tradición *Beaux-Arts* y la herencia de las construcciones espontáneas y vernáculas, vigentes hasta la década del veinte, conservaron la continuidad de la ciudad y su escala; a partir de los años treinta se inicia un proceso de disgregación basado en las dos corrientes hegemónicas: la aplicación de los postulados del Movimiento Moderno y la influencia anglosajona de la *Ciudad Jardín* y el suburbio. Todas las ciudades de América Latina presentan con claridad dos direcciones: proliferan los suburbios de viviendas individuales, modelos aplicados indistintamente por los diversos grupos sociales, tanto en la tipología del bloque de apartamentos, como en el modelo de la vivienda aislada. La especulación edilicia, genera estos proto-

tipos y los ubica, de acuerdo al valor del terreno, tanto en el centro como en las márgenes de la ciudad: este proceso es visible en Buenos Aires, San Pablo, Caracas o Ciudad México. Los factores identificadores que habían diferenciado las estructuras espaciales de la colonia desaparecen: ciudad moderna significa ciudad anónima. La pérdida del control integral del contexto crea islas introvertidas de opulencia o de pobreza: resultan experiencias antagónicas que en su sumatoria definen la “ciudad gris” de Aymonino.

A las tipologías tradicionales se agregan las diferenciaciones que genera la explotación del proletariado urbano. Aparecen nuevas estructuras del hábitat representativas de la miseria: conventillos, solares, cuarterías, casas de inquilinato, todavía presentes en las áreas centrales de la ciudad. Y en contraposición, el Estado propone soluciones puntuales, “muestras” de lo que debería ser el marco de vida de los trabajadores. La reiteración de la “Ciudad Jardín”, desde Buenos Aires (Barrio Pirovano) hasta La Habana (Barrio Ludgardita), presenta una alternativa válida, en el intento de conservar en el suburbio el bloque de la manzana tradicional, el valor de la calle, y la privacidad del espacio verde interior.

Con una década de diferencia y con lenguajes formales referidos tanto al academicismo como al incipiente racionalismo, el conjunto residencial “Los Andes” de Fermín Bereterbide, construido para trabajadores de bajos ingresos por la Municipalidad de Buenos Aires (1929), y la urbanización “El Silencio” de Carlos Raúl Villanueva en Caracas (1942), resultan las últimas experiencias que se proponen mantener la continuidad del tejido urbano. A cuarenta años de distancia se evidencia que ambos ejemplos se situaban más allá de las propuestas de su época, más allá de los planteamientos renovadores del *Team X*, coincidiendo con la recuperación de los elementos urbanos tradicionales que promueve el llamado movimiento “postmodernista”. En *El Silencio*, Villanueva evita toda segregación funcional al unificar el comercio con los edificios de vivienda a lo largo de las galerías que mantienen viva la vida social de la calle. También conserva el patio interior y aplica un doble código en la solución formal: el exterior es trabajado con el repertorio neocolonial, mientras en el interior de las manzanas el diseño responde a la ortodoxia racionalista. Considero que aún hoy, este ejemplo sigue vigente como perspectiva del hábitat popular en América Latina.

Le Corbusier ejerce una fuerte influencia en la conformación del hábitat moderno de América Latina. Sus visitas, en 1929 y en 1936 a Brasil,

Uruguay y Argentina, coinciden con el proceso de renovación social y económica del Continente. En Brasil y Argentina las burguesías medias urbanas toman el poder; desplazan a las tradicionales oligarquías y llevan a cabo la modernización de las estructuras urbanas para adecuarlas a las nuevas exigencias del desarrollo capitalista. Con anterioridad, la Revolución mexicana había iniciado un camino similar. La presentación de sus ideas urbanísticas —la *Ville Radieuse*— y de su concepción de la *vivencia colectiva* —la *greca* y el *immeublevilla*— influcian a los jóvenes arquitectos locales, quienes tratan de aplicar de inmediato las nuevas formulaciones. En esta misma línea se ubican los arquitectos europeos que se radican en América Latina, al emigrar de Europa por la expansión del nazismo y el fascismo.

Le Corbusier rechazaba el suburbio anónimo compuesto por infinitas viviendas individuales. Creía en la posibilidad de recuperar la coherencia de la forma urbana al integrar los grandes bloques con los espacios verdes y encontrar el equilibrio entre lo urbano y lo suburbano, que había desaparecido en la aplicación del modelo de la Ciudad Jardín y en la expansión espontánea del hábitat. Se horrorizó ante la extensión incontrolada de Buenos Aires y propuso reducir su superficie a la mitad de su dimensión por medio de la construcción de grecas y rascacielos cartesianos. Le era difícil comprender cómo sociedades jóvenes, sin los atavismos tradicionales de Europa, podían repetir los mismos errores, las mismas contradicciones: le costaba entender que formaban parte del mismo sistema capitalista —o mejor dicho, peor, por ser capitalismo dependiente, o como se dice ahora, capitalismo “salvaje”—, y que por lo tanto se generaban peores tugurios, mayor insalubridad, con la consecuente carencia de aire, luz y verde para las clases trabajadoras.

De estos planteamientos sólo quedaron en el papel teóricos proyectos de Planes Directores. Fue necesario esperar hasta la terminación de la Segunda Guerra Mundial para que el modelo de la Unidad de Habitación de Marsella se convirtiera en paradigma de la vivienda colectiva y comenzara a ser aplicado en América Latina. El Maestro había concebido la ciudad como una estructura continua —recordemos la propuesta de Argel, la imagen de las *grecas* y los diseños para Río de Janeiro y Argel—, pero no existían posibilidades reales en el capitalismo de llevar a la práctica sus ideas. De la propuesta de la *Ville Radieuse* se redujo a la dimensión de un bloque de “tamaño regular”, última esperanza de ordenar el hábitat urbano. Sin embargo, su proposición originaria, tampoco se aplicó integralmente, sino que fue totalmente banalizada. La carencia de planificación, la primacía de

las iniciativas aisladas, la inexistencia de una continuidad en los planes de viviendas populares —en el mundo desarrollado y subdesarrollado—, la simplicidad de los esquemas compositivos, no sólo para arquitectos, sino para ingenieros, constructores, especuladores, empresarios y financistas; hicieron proliferar los tipos de la torre, la lámina o la vivienda en tira como panacea universal, para ricos y pobres, para desarrollados y subdesarrollados, para capitalistas o socialistas. La coartada: la necesidad de construir masivamente viviendas con escasos recursos económicos. Las consecuencias: el reduccionismo ambiental de los últimos cincuenta años; la carencia de una alternativa válida surgida del Movimiento Moderno que permitiera recuperar la identidad cultural de la ciudad tradicional a escala de los condicionantes territoriales del mundo moderno.

En América Latina fueron realizados innumerables ejemplos que comprenden desde la influencia de los *Siedlungen* alemanes hasta la Unidad de Marsella. En los años treinta, Juan Legorreta construye las viviendas en tira para los trabajadores mexicanos; los conjuntos de San Jacinto y La Vaquita, totalmente ajenos a las tradiciones y hábitos de vida de la población local. En la década de los años cincuenta, Carlos Raúl Villanueva renuncia a su experiencia anterior y desparrama por los cerros de Caracas los bloques de apartamentos —23 de Enero, Cerro Piloto, etc.— construídos por la dictadura de Pérez Jiménez para eliminar los ranchos de los pobladores pobres, aspiración incumplida, ya que los mismos volvieron a proliferar posteriormente. El desajuste existente entre las formas arquitectónicas y el estilo de vida de los nuevos inquilinos —por la carencia de trabajo, de educación y de una integración estable dentro de la sociedad—, motivaron fuertes contradicciones que erróneamente fueron achacadas a las soluciones de los diseñadores —me refiero a la crítica de John Turner y a su alienada propuesta de demolerlos—, sin comprender que era necesario, primero, cambiar las miserables condiciones de vida de la población para adecuarlas a los nuevos patrones de comportamiento implícitos en la forma de los edificios. Estos, como también la mayoría de los ejemplos posteriores realizados por la iniciativa gubernamental, no lograron definir un tejido urbano coherente, por la carencia de servicios sociales, por la falta de mantenimiento de las áreas sociales, la inexistencia de infraestructuras técnicas adecuadas y de centros de trabajo que absorbiera la mano de obra desocupada. En Venezuela, el modelo de ciudad-dormitorio aislada, configuraba por medio de bloques, se alcanzó en Caricuao, asentamiento proletario en las afueras de Caracas.

La reiteración de los bloques de apartamentos persiste en la mayoría de los países del Continente. En los años cincuenta, el gobierno de Perón en la Argentina construye conjuntos populares —Los Perales— cuya escala reducida ha permitido conservar la calidad del ambiente en términos arquitectónicos urbanísticos.

En México, en los años sesenta, Mario Pani diseña el bloque experimental Presidente Alemán en Ciudad México, que precede la megaescala del conjunto Tlatelolco-Nonoalco, cuyas unidades, compuestas en formación militar, alcanzan una reiteración alineante. En Lima, los programas habitacionales de los sesenta —son las iniciativas a nivel continental, impulsadas por los programas de “La Alianza para el Progreso” de Kennedy— logran diversificar las soluciones formales en los barrios de San Felipe y Santa Cruz, con un carácter propio que permitió obviar el anonimato de la arquitectura comercial. Por último citemos la Unidad Portales en Santiago de Chile (1960/63), de Bresciani, Huidobro y Castillo, uno de los mejores conjuntos del país, por su escala y su vinculación entre elementos tradicionales populares y la concepción formal asimilada del “brutalismo” inglés. Su ejemplo fue seguido por las urbanizaciones de la Unidad Popular: los barrios San Luis, Che Guevara, Tupac Amaru, etc. En Cuba socialista, el primer diseño urbano integral, a comienzos de los sesenta —La Habana del Este— fue seguido por las investigaciones en las técnicas de prefabricación que impusieron la persistencia de tipos constructivos y formales estables en todas las ciudades del país, para afrontar en forma acelerada la demanda popular de viviendas.

No todas las iniciativas resultaron anónimas y reiterativas en su diseño. La persistente referencia a Le Corbusier, poseía también la vertiente “plástica”, de las formas sinuosas continuas utilizadas en Río y Argel. Larrabee Barnes en San Juan de Puerto Rico —residencial *El Monte*— y Alfonso Reidy en Río de Janeiro —Unidad residencial *Pedregulho*— asumen una relación más dialéctica con el espacio urbano o el paisaje y la topografía, y desarrollan esquemas curvos, sinuosos, más flexibles y personalizados.

3. Las propuestas de los nuevos tejidos del hábitat

La posibilidad de materializar algunas iniciativas de viviendas populares por parte de diversos estados latinoamericanos, en las décadas del setenta y del ochenta, facilitó la realización de nuevas experiencias por parte de equipos de arquitectos jóvenes. El

cuestionamiento de los postulados del CIAM, los principios enunciados por los congresos del *Team X*, la diversificación de la herencia del Movimiento Moderno y la valorización de los componentes regionales en las formulaciones vinculadas al movimiento “postmodernista”, convergen en propuestas basadas en la idea de la “reconstrucción” de la ciudad en el suburbio; o sea, se trata de rechazar la configuración anónima del comercialismo imperante y lograr una imagen identificadora del hábitat, jerarquizada a su vez por la integración de las funciones sociales.

En Argentina, en la década del setenta, bajo la presión popular ejercida sobre la dictadura militar del general Lanusse, se realizan algunos de los mayores conjuntos habitacionales de Latinoamérica. Un equipo dirigido por Justo Solsona, construye primero las torres Rioja, con un esquema de interrelación entre los edificios de diferente altura por medio de puentes; luego en las afueras de Buenos Aires, el barrio Piedrabuena, en el que se introduce una articulación entre edificios altos y bajos con forma de herradura alrededor de un espacio abierto. El estudio STAFF, dirigido por Jorge Goldeberg, diseña diversas unidades en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires: La Matanza, Ciudadela I/II y Villa Soldati. El principio rector plantea la diversificación de las unidades —altas, bajas y de media altura— su interrelación por medio de puentes y escaleras exteriores, con el fin de promover los vínculos sociales entre los habitantes de los diferentes bloques. La creación de nudos y de bloques paralelos próximos entre sí, generaría la formación de nudos de densificación de funciones y la recuperación de la calle peatonal. Villa Soldati constituye un ejemplo de “sobrediseño”, o sea, de excesiva definición de los componentes formales del conjunto, sin posibilidades de expresión de la participación popular, como grado de libertad de los habitantes dentro de su hábitat. Ello determinó una falta de integración entre la cultura y los valores estéticos de los usuarios y la configuración del ambiente realizado por los arquitectos. Esta divergencia produce la progresiva decadencia formal de las viviendas, a lo que se agrega la carencia de recursos para el mantenimiento, tanto de los apartamentos como de las áreas sociales, motivo por el cual las unidades, a pocos años de su terminación presentan un avanzado deterioro. Es similar la situación de Lugano I/II, núcleo residencial de 40 mil habitantes, aislado en el paisaje suburbano, conformado por una gigantesca pantalla longitudinal que se desarrolla a lo largo de una espina vial que diferencia la circulación vehicular y peatonal, a través de una calle porticada con los servicios a los pies de los bloques de apartamentos.

4. Las propuestas de los ochenta: personalización y escala comunitaria

Treinta años de construcciones habitacionales de carácter social, demostraron en la práctica los contenidos positivos y negativos de las experiencias realizadas. En todos los casos se evidencia que los problemas de la arquitectura no son principalmente problemas de diseño, sino problemas sociales. La arquitectura es una expresión de la cultura social, pero no abstracta sino concreta. Si la distancia entre la cultura del diseñador y de los usuarios es insalvable, el producto materializado no funcionará de acuerdo con las expectativas de los arquitectos, al no cumplirse las antagónicas expectativas de los habitantes. Por otra parte, la arquitectura no es sólo el producto terminado que luego aparece resplandeciente en las revistas especializadas. La validez de la arquitectura no se verifica en una fotografía sino en su uso cotidiano y en su supervivencia en el tiempo. Si no existe un mantenimiento adecuado, ni una cultura comunitaria que participe en el cuidado y valorización de las áreas sociales; si la dinámica de la vida es contraria a la organización de los espacios y a la caracterización de sus funciones, entonces se producirá la decadencia de los edificios. Se demostró la imposibilidad de lograr un tejido social homogéneo en los conjuntos gigantescos, por lo que en los ochenta se diseñaron unidades habitacionales de tamaño reducido. También resultó un fracaso la adopción de tecnologías avanzadas dentro de un sistema económico irregular y arbitrario, ajeno a la planificación y a la programación a largo plazo: un ejemplo evidente lo tenemos en el barrio para los Empleados Públicos de la ciudad de Córdoba, que fracasó en su primera etapa —prevista con una alta tecnología— y ha tenido mayor éxito en la segunda, realizada con técnicas tradicionales.

Algunas obras recientes, surgidas de la decantación de las experiencias anteriores, nos permiten ser optimistas en el futuro de la vivienda colectiva realizada por el Estado y no caer en la crítica subjetiva y mal intencionada de aquellos que ven sólo en la iniciativa privada y en la participación de los usuarios, la perspectiva del hábitat latinoamericano. Así niegan el valor de la cultura del diseño, niegan la existencia del arquitecto como especialista indispensable en la configuración del ambiente. Citemos a las viviendas de Cafundá, en Río de Janeiro, de Sergio Magalhaes, cuya estructura urbana de forma libre, retoma la experiencia de Reidy, y aplica técnicas de prefabricación en la construcción de los bloques. En Córdoba, Guerrero, Gramática y Urtubay, asumen el fracaso del primer proyecto de las viviendas para el Sindicato de los Empleados Públicos y recuperan la calle, la plaza y una figuración vincu-

lada a la ciudad tradicional, además de integrar el sistema de servicios a las unidades de viviendas. En Perú, el barrio de Limatambo, de Larosa, Borasino, Ledgard, Gutiérrez, Romero y Ferreira, se plantea la escala de la manzana tradicional, con nuevas interrelaciones espaciales interiores, para diferenciar los sectores del conjunto, además de los componentes arquitectónicos y el uso del color. Por último, ya dentro del espacio urbano tradicional, las nuevas viviendas integradas en la zona afectada por el terremoto de Ciudad México, representan un proceso de diseño que proviene de la lectura contextual de los edificios existentes.

No podemos obviar la búsqueda de la calidad ambiental que también existe en proyectos aislados de viviendas dentro de la ciudad, inclusive cuando son generados por la rentabilidad de la tierra o la amortización del capital invertido por los empresarios. Resulta antológico, en este sentido, la serie de viviendas proyectadas por Rogelio Salmona en Bogotá —San Cristóbal, Timiza y las Torres del Parque— cuya expresión formal, convierte al bloque de apartamentos en una referencia cultural obligada del paisaje urbano. Por último, es admirable el sinnúmero de apartamentos construidos por el arquitecto José Ignacio Díaz en Córdoba, a partir de la persistencia del uso del ladrillo y de un sistema de estructura compositiva, que diferencia entre sí los casi 300 edificios levantados en la ciudad, bajo la rígida éjida de la rentabilidad económica y las férreas leyes de la especulación urbana.

5. El vínculo entre ciudad y campo en el hábitat cubano

No podemos obviar algunas experiencias inéditas realizadas en Cuba en estos treinta años de Revolución, a partir de las transformaciones sociales, económicas y culturales que demuestran la posibilidad de encontrar un equilibrio entre el espacio urbano y el suburbano, entre ciudad y campo, entre vida individual y vida social. El proceso de urbanización del campo, la sustitución de los asentamientos precarios por nuevos desarrollos urbanos, la integración de funciones en las áreas residenciales y la movilidad social y productiva de la población ha eliminado las barreras establecidas por la segregación de clase, de funciones y de cultura. El entrecruzamiento de los diferentes niveles sociales —por ejemplo, la estrecha vinculación entre trabajo intelectual y trabajo manual o entre estudio y trabajo—; la inserción de funciones esencialmente urbanas en las áreas rurales; y la adopción de las tipologías urbanas del hábitat para los nuevos pueblos campesinos, definen un nuevo punto de partida en la configuración del ambiente, concebido como una

estructura poliforma y continua. Algunos proyectos experimentales intentan renovar las tipologías arquitectónicas y urbanísticas y eliminar la dicotomía arquitectura “urbana” y arquitectura “rural”. Fernando Salinas ha jugado un papel significativo en estas investigaciones sobre la vivienda, cuyas búsquedas fueron determinadas por el principio de la libre organización urbanística, el uso de una tecnología dialéctica —tanto artesanal como industrializada, en todas las formas posibles de combinación e interrelación— y la participación popular en la definición de los grados de libertad dejados por el diseñador en la vivienda. El conjunto de “La Campana” en Manicaragua (1963), experimenta sobre el tema de la prefabricación ligera y la unidad del espacio interior, cuya variación está a cargo del usuario, mientras el sistema “Multiflex” (1970), parte del principio de la intercambiabilidad de los elementos constructivos y del equipamiento, para

lograr un diseño definido con la participación popular, cuya libertad compositiva se manifiesta a escala urbanística. La comunidad campesina de “Cavajabos”, en la Sierra del Rosario, Provincia de La Habana, es una clara demostración de este proceso dialéctico de integración de diferentes grupos sociales, que se refleja en la integración de diferentes tipologías urbano-arquitectónicas, cuya combinación demuestra el paso gradual de las formas tradicionales de vida a las perspectivas futuras de la vida comunitaria. A partir de estas premisas, el territorio, en el futuro, se convertirá en la representación de la coherencia de la vida social y su forma, concebida a través de la relación dialéctica entre técnicos y usuarios, entre cultura especializada y tradiciones populares, recupera progresivamente los valores humanos en su más alta expresión cultural y ambiental.



TRANSFORMACION DE LA REALIDAD/TECNOLOGIA Y UNIVERSO SIMBOLICO

1. Fundamentos teóricos de la producción reciente

A lo largo de los temas desarrollados hemos trazado una panorámica de la arquitectura latinoamericana del siglo XX siguiendo un esquema diacrónico en el estudio de un tema o de una escala específica del diseño, culminando en la producción actual. Por lo tanto, en el análisis del universo simbólico creado en las décadas recientes, nos referimos a algunos ejemplos que se individualizan dentro de los edificios sociales citados genéricamente en el estudio de la centralidad urbana.

Al eludir la captación de nuestra realidad a través del método histórico o del estudio, de personalidades o países, y afrontarla desde el enfoque "problema", hemos profundizado en las diferentes alternativas y respuestas con las cuales se resolvió un tema determinado, a partir de las premisas económicas, sociales y culturales que lo circunscriben. Al tratar un conjunto de edificios aislados que representan las diversas corrientes conceptuales y formales recientes, cabe preguntarse en qué medida cada uno de ellos forma parte de una corriente cultural nacional o latinoamericana. Aquí es donde radica la dificultad del problema, ¿a cuáles clasificaciones responden las obras de nuestra región? Debemos aplicar las mismas categorías que rige la

dinámica internacional. O sea, si Banham inventa el término brutalismo; luego Frampton el regionalismo crítico; Jencks el tandomoderno y el postmoderno; ahora Johnson se ha convertido en el paladín del deconstructivismo; entonces ¿mi trabajo de crítico debe ser la de encasillar la producción latinoamericana dentro de cada etiqueta? ¿Es la pertenencia a una etiqueta lo que convalida un edificio, o es su significación dentro del medio que lo determina y su coherencia o su capacidad expresiva, lo que nos permite hablar de los atributos positivos o negativos alcanzados?

Algunos críticos intentan definir la existencia de un sistema de formas y espacios que representan una identidad latinoamericana. ¿Es posible esto, en el mundo actual, ante la rapidez de las comunicaciones y del conocimiento de lo que se realiza en todo el mundo? ¿Puede existir realmente un desarrollo local, incontaminado, sin que ejerzan sus influencias las imágenes de las publicaciones que mensualmente llegan a manos de los diseñadores? Tomemos, por ejemplo, la sede de la TCA de Buenos Aires, ¿acaso no podría estar ubicada en un parque de Londres o de Rotterdam? ¿Habría sido posible afirmar, que la obra entonces no tenía relación con el contexto? Lo dudo, y por ello, el hacer hincapié en el "sitio" como atributo fundamental en la determinación de la identidad cultural de la obra,

lo considero exagerado y no suficientemente válido; me refiero al sistema de valores establecido por Enrique Browne.

Por otra parte, también es cuestionable la búsqueda de individualidades convertidas en figuras paradigmáticas de una proyección mundial de la arquitectura latinoamericana, y luego centrar la historia de la región a partir de esas obras. Nadie duda de la significación de Oscar Niemeyer, Clorindo Testa, Luis Barragán, Rogelio Salmona o Carlos Raúl Villanueva. Pero también se debe reconocer que al lado de estas figuras “mundiales” existen decenas de otros diseñadores que a su vez poseen el talento y la creatividad que los hace sobresalir en el medio en el cual operan, y que quizás tienen una proyección ambiental y social mayor. En este sentido, creo que el análisis no debe partir de una abstracta búsqueda de universalidad, sino de verificar la validez de una obra en relación con las posibilidades de ser transmitida y asimilada en su contexto, y luego fuera de él. No es posible seguir aferrándose al juicio crítico autónomo de obras individuales, como si fueran cuadros o esculturas, sin referencias a las circunstancias específicas que le dan origen.

Considero que no existe el valor absoluto de una obra, sino que el juicio sobre ella está siempre relativizado por diferentes factores, cuya sumatoria incide en la proyección de la misma. Y en última instancia, lo importante, resulta su significación social, sin renunciar a los valores estéticos y a su aporte en cuanto renovación de su repertorio, de concepciones formales y espaciales. Es posible que la Biblioteca Nacional de Buenos Aires haya cambiado la orientación posterior de la arquitectura argentina, pero su incidencia en el medio ha sido casi nula, aparte del hecho que tiene ya el carácter de una ruina, casi un *objet trouvé* en el paisaje urbano. Entonces, si la comparamos con el mobiliario urbano de Río de Janeiro o de Bahía diseñado por Joao Filgueiras Lima, resulta evidente que su presencia tiene un peso fundamental en la cuantificación estética del ambiente y en su incidencia sobre la sociedad.

En resumen, no resulta fácil establecer un sistema de parámetros universales para emitir el juicio crítico sobre la arquitectura. Pero existen posiciones radicalmente enfrentadas, en cuanto a la jerarquización de los parámetros. Por mi parte, el valor socio-cultural de una obra, dentro de su contexto originario, resulta esencial. También lo es su capacidad de transformación de los valores de ese medio con el fin de lograr una mejora del nivel de vida, de las condiciones ambientales, de la educación, de las relaciones humanas de una comunidad determinada. O sea, que entonces no resulta posible privile-

giar ni absolutizar la proyección estética de la obra si ésta no encuentra su articulación con los restantes factores. Entre la caballeriza de Luis Barragán, difundida mundialmente como expresión de la “arquitectura del silencio” latinoamericano, y el Paseo de las Artes de Miguel Angel Roca, considero que la segunda posee una significación conceptual, social y estética mayor, y su ejemplo tiene una capacidad de incidencia a escala continental, lo que no ocurre con las formas abstractas y ausentes de la vida, de la primera.

2. La presencia de la técnica como instrumento expresivo

Los elementos constructivos constituyen una parte de la totalidad de factores que definen una obra específica. Sin embargo, a lo largo de la historia, han existido etapas en las cuales, todo el sistema expresivo ha estado condicionado por las técnicas constructivas empleadas: por ejemplo, en la Edad Media. Algo similar ha ocurrido en el siglo XX, con el uso del acero, el hormigón armado y la aparición de las cáscaras, las estereocelosis, cuyas particularidades técnico-formales le otorgaron de por sí un valor estético. Si bien los países industrialmente desarrollados han sido punteros en los aportes tecnológicos, el mundo subdesarrollado ha debido adaptar esos avances a las posibilidades reales del desarrollo económico de cada país. Por lo tanto, si bien ha existido una traslación mimética de sistemas importados, también se ha generalizado la asimilación conceptual de principios teóricos, cuya concreción ha estado acorde a los condicionantes reales del país y su significación ha dependido de la creatividad individual del diseñador.

En América Latina, existen ejemplos de arquitectos e ingenieros, sensibilizados ante los aspectos técnicos que han concentrado su creatividad en soluciones avanzadas, adecuadas a los materiales disponibles, a los recursos económicos, a la mano de obra artesanal y a las exigencias funcionales y temáticas. O sea, no se tratan de elementos constructivos válidos para industrias, depósitos, almacenes, en los cuales se requiere cubrir grandes espacios, sino de crear sistemas con la suficiente latitud que permita afrontar también los temas tradicionales privilegiados por la “estética”. Resulta coincidente, que los dos mayores representantes de la creatividad tecnológica latinoamericana, Eladio Dieste y Joao Filgueiras Lima, hayan diseñado una iglesia.

Eladio Dieste ha llevado hasta sus últimas consecuencias el uso del ladrillo para construir ligeras cáscaras estructurales. Estudioso de las técnicas avanzadas aplicadas en el mundo desarrollado, se propuso trasladar la base conceptual, los principios

teóricos de las estructuras ligeras y aplicarlos con los medios materiales del subdesarrollo. El resultado ha sido la materialización de espacios, en los cuales las láminas de ladrillo quedan suspendidos en el aire en forma milagrosa. Su obsesiva pasión por la reducción de los costos, el uso mínimo de los materiales y por el vínculo estructura-forma resultante, le llevó a solucionar un proyecto en su totalidad con estos elementos: es el caso de la iglesia de Atlántida.

Una pasión similar tuvo Joao Filgueiras Lima (Lelé) por el hormigón armado. Decidió también reducir los costos, realizar elementos tipificados y seriados, convertir en láminas de formas y espesores variables el pesado y amorfo material pétreo. Estudió los componentes metálicos para reducirlos a una malla ligera y con ellos conformó una unidad definida como “argamasa armada”. Su participación en las obras de Brasilia y sus experiencias en edificios de gran tamaño —realizó varios hospitales prefabricados— le impulsaron a la búsqueda de soluciones generalizables para el tema del mobiliario urbano y la arquitectura escolar. Un tema importante en sus investigaciones fue la solución de los problemas infraestructurales de las “favelas” en los cerros de Río de Janeiro, para los cuales creó sistemas de tuberías de desagüe combinados con las escaleras de acceso a las viviendas. Sus techos para las paradas de ómnibus, diseminados por las calles de Río y Bahía, convierten un elemento casi intranscendente del paisaje urbano en una forma escultórica aerodinámica.

Frente a estas experiencias, en las cuales la creatividad individual constituye la respuesta a las difíciles condicionantes del mundo subdesarrollado, resulta contradictorio el uso de la técnica avanzada siguiendo pautas formales homólogas a las que fueron elaboradas en el mundo desarrollado: es el caso de las oficinas Banaven en Caracas de Enrique Gómez y Carlos Eduardo Gómez o de la Casa de Comercio en Bahía, de Otón Gómez y de Fernando Frank, agresivos exponentes de la tecnología de acero y cristal. Frente a estas soluciones, encontramos más realistas las propuestas adecuadas a las necesidades locales, tanto humanas como ambientales, sean afrontadas en términos “vernáculos” o con estructuras prefabricadas. Mientras las viviendas de “guadua” (bambú), construidas en Manizales, implica la presencia del arquitecto en el diseño del hábitat espontáneo construido por los mismos usuarios, el aeropuerto de Bridgetown en Barbados, de Víctor Preus, demuestra que los elementos prefabricados no están reñidos con la transparencia y la continuidad espacial que caracteriza la arquitectura caribeña. Es una relación similar a la que ocurre en el restaurante “La Ruina” de Joaquín Galbán, en el Parque “Lenin” de La Habana, en cuyo caso, la

tecnología de los elementos estructurales prefabricados se convirtieron en signos delimitadores de un espacio unitario, cuya integración con el marco natural está determinado por una trama estructural virtual cuya modulación se abre progresivamente hasta unirse con la vegetación.

3. La arquitectura como forma simbólica

En los ejemplos analizados anteriormente, la técnica quedaba privilegiada frente a la expresión simbólica. O sea, el valor expresivo de la obra se lograba básicamente con los instrumentos de la técnica. Existen otras alternativas en las cuales se prioriza la significación, que puede tener un fundamento político, ideológico, estético, cultural, etc. Dentro de esta vertiente podemos citar dos edificios públicos de signo contrario: la sede de la UNCTAD, realizado a inicios de los 70 en Santiago de Chile, por un equipo de arquitectos dirigidos por Sergio González, y el Municipio de Bayamón, de finales de esta década, proyectado por Tom Marvel, en San Juan de Puerto Rico. En ambos, la estereocelosía, la estructura metálica ligera, convierte el plano del techo o el volumen del edificio en elementos ligeros, suspendidos en el aire. Sin embargo, el mensaje que transmite cada uno es radicalmente diferente.

La UNCTAD es un símbolo de la Unidad Popular, de la capacidad creativa y expresiva del gobierno de Salvador Allende, o sea de la participación activa de la comunidad. Por ello el edificio, contrariamente a la sede de la CEPAL, se encuentra en pleno centro de la ciudad. Si bien, contiene una compleja y moderna infraestructura técnica para albergar las oficinas de un evento internacional, que posteriormente se convertiría en un edificio administrativo moderno, se le otorga gran importancia al techo que cubre los auditorios y las restantes funciones sociales, que actúa con una cubierta de un espacio urbano, de una plaza. Sus accesos libres, la vinculación con las plazas alledañas, permitía la entrada masiva de los usuarios de la comunidad urbana que entraba libremente a los teatros, a las librerías, a los restaurantes, etc. La torre, con su terminación roja, visible de toda la ciudad, actuaba como signo de llamada de la presencia del edificio en el perfil ciudadano.

El Municipio de Bayamón, por el contrario se separa del tejido abierto de esta área suburbana de San Juan, al estar colocado sobre la autopista que constituye el acceso principal al pueblo conurbano. El símbolo de la administración municipal se hace visible como hecho impositivo y no como representación de la participación popular, al carecer de espacios de reunión exteriores o de plazas circundantes.

Esta idea del edificio suspendido en el aire reaparece en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, realizado por Lina Bo Bardi. En este caso, en que el volumen de cristal contiene algunos salones de exposición que se multiplican también bajo tierra, la diseñadora se propuso dejar el máximo de espacio libre a nivel de suelo, creando una plaza pública. En una zona privilegiada de la ciudad —la avenida Paulista— caracterizada por altas torres de oficinas, cuya compacidad proviene del alto costo de la tierra, el crear un espacio abierto significa expresar que la cultura es antagónica con la especulación capitalista.

Tres edificios de Buenos Aires, realizados entre los sesenta y los setenta poseen una alta carga simbólica y al mismo tiempo recurren a la tecnología avanzada y a la expresividad plástica del hormigón armado. Mientras el Banco de Londres y la Biblioteca Nacional conforman dos agresivas estructuras volumétricas, que en un caso se integra a la trama compacta y en el otro surge como un elemento aislado, casi escultórico, frente a las lujosas torres de apartamentos del barrio Norte de Buenos Aires; la sede de la Televisión a Color del estudio de Justo Solsona y otros, elude la conformación de un edificio tradicional, para reducirlo a una serie de volúmenes abstractos que resultan casi esculturas dentro del espacio verde. Esta concepción se origina en el uso del terreno de un parque público, cuya eliminación hubiera sido cuestionada por los usuarios. Al soterrar el conjunto de las infraestructuras técnicas y dejar sobresalir solamente los volúmenes de los estudios de televisión, permitió reducir al mínimo el espacio ocupado por la construcción.

Este principio, del edificio que se absorbe en el contexto o que integra dentro de sí espacios públicos, se ha realizado en algunos conjuntos de oficinas, que rechazan la solución ya obsoleta de la torre de cristal: esto ocurre en la sede del Colegio de México de Abraham Zabludovski y en las Oficinas de Fomento, de Ricardo Jiménez, en San Juan de Puerto Rico, evidentemente influenciado por su antecedente mexicano. Mayor madurez encontramos en la sede de la Empresa Eléctrica de Bahía diseñada por Francisco Assis Reis, en el cual, las oficinas quedan separadas del suelo por un corredor-plaza-calle, que integra la naturaleza circundante a la trama de la estructura portante, en la cual, la tradición artesanal del ladrillo se integra a la expresión tecnológica de la estructura de acero.

Finalmente, Luis Flores, en Puerto Rico, desmaterializa el volumen arquitectónico en una serie de pantallas, que en cierto modo simulan la existencia de un edificio. Al diseñar la terminal del teleférico que sube al Turabo, enmarca el pequeño núcleo funcional de la terminal en un sistema de terrazas y una

pantalla límite que define y enmarca las visuales hacia la ciudad vecina con un sistema de marcos de hormigón armado, material, cuya presencia textural y cromática, establece el carácter ascético del conjunto.

Expresión simbólica y tradiciones locales

Para terminar este análisis de los contenidos simbólicos en algunas obras individuales de la arquitectura latinoamericana, no queremos dejar de citar, algunas significativas en las cuales el vínculo con elementos expresivos de la tradición local, o la cultura nacional del país adquiere un significado particular. La sede de la CEPAL en Santiago de Chile, realizado en la década del sesenta por Emilio Duhart, además de resolver los requerimientos funcionales del organismo internacional —con una limitada eficiencia, luego de su uso concreto— se planteó el objetivo de simbolizar la recuperación de los componentes simbólicos de las construcciones de las primitivas civilizaciones de América. Su ubicación frente al paisaje de los Andes, le hizo recurrir al carácter telúrico del ancestro inca, maya y azteca, y a la universalidad del *ziquiratt*, o sea, de la torre de Babilonia. Quiso crear un edificio símbolo de las raíces originarias del Continente, recuperadas a través de los muros rústicos de piedra que delimitan las plataformas y circundan el volumen cónico del salón principal de actos.

En el proceso de desarrollo de la Revolución cubana han existido dos niveles de simbolización: la función en sí, por su valor social, por su multiplicación, se convierte en símbolo o la arquitectura intenta significar o resumir la integración de los nuevos valores culturales con el pasado y la tradición. En un caso, la forma surge de la técnica y la función —recordemos el sistema de arquitectura escolar que se multiplica en todo el país, tanto en el campo como en la ciudad—, en otro, la forma surge de la memoria histórica, de la conjunción de componentes culturales que resumen la diversidad de tradiciones que se unen en el tronco evolutivo de la identidad cultural nacional.

En las Escuelas Nacionales de Arte, realizadas al comienzo de la Revolución, los diseñadores —Ricardo Porro, Roberto Gottardi y Victorio Garanti— se propusieron encontrar un sistema de formas coherentes con las variaciones topográficas del paisaje, con el uso persistente del ladrillo y las bóvedas catalanas, y con signos referativos de la tradición colonial y africana. Resuelta cada una de ellas como una “ciudad de las artes”, conformaron estructuras compuestas de espacios continuos, en un intento de romper con la tradicional separación entre forma urbana y forma arquitectónica. La secuencia de pabellones de pintura, teatro, o ballet,

configuran un sistema de formas repetitivas que se aglutinan alrededor de patios centrales que conforman el corazón del edificio, patio central en el que se desenvuelve la vida social de la comunidad docente.

Un carácter más personal, en cuanto a su interpretación de la tradición aparece en el Centro Cultural de Velazco, en la Provincia de Holguín, realizado por el arquitecto Walter Betancourt, quien arrastra una tradición wrightiana, que intenta insertar dentro de la arquitectura popular rural cubana. Su compleja volumetría es deudora de su persistente lectura de los primeros ejemplos del Maestro, integrada en una fantasía popular, que toma elementos, tanto en el entorno cubano como de referencias directas al mundo indígena que precede a la llegada de los españoles. Es una arquitectura cuya problematización cultural se identifica con uno de los objetivos de la Revolución, de encontrar las auténticas raíces de la propia identidad.

Por último, la Embajada de Cuba en México, de Fernando Salinas, contiene objetivos similares, aunque recurre a instrumentos diferentes. Para él la tradición es parte integral de la modernidad, del paisaje cubano transformado por la Revolución: por ejemplo, la tecnificación del campo, que implica la transformación social de la vida rural y la presencia de los estudiantes urbanos en las tareas agrícolas. Por ello la imagen de la arquitectura escolar aparece referida en el diseño de la embajada. Pero la significación simbólica no es algo que se transmite solo a través de las formas arquitectónicas: esto se logra a través de la integración de las artes plásticas, de la pintura, la escultura, los murales, en algunos casos más legibles e interpretables que la misma forma del edificio. Salinas integró las manifestaciones artísticas como parte del repertorio significativo para expresar la imagen de la isla, del paisaje, del color, del mar, del marco visual que posee la sociedad revolucionaria.



LA RECUPERACION DEL CENTRO HISTORICO

1. Significación del centro histórico

Si comparamos las ciudades actuales, con su configuración a comienzos del siglo, verificaríamos, además de los cambios de tamaño y de población ocurridos, la disgregación o desintegración de la forma urbana. El deterioro físico y social del centro tradicional en la mayoría de las capitales; el proceso de suburbanización de pobres y ricos; el cambio estructural de las funciones, en particular las comerciales, constituyen algunos de los aspectos que definen las diferencias. Hasta la década del sesenta, era indiscutido el principio de la transformación de la ciudad a partir de nuevos trazados y construcciones. Si bien, ya en la Carta de Atenas se hacía referencia a la conservación del centro histórico, poco se hacía en ese sentido. La especulación de la tierra y las fuerzas económicas que establecían la dirección de la dinámica urbana, aceptaba al máximo conservar a los monumentos históricos, pero nunca salvaguardar áreas completas de la ciudad tradicional.

El corazón de la ciudad era el libro de cabecera de los urbanistas en la década del cincuenta. Tanto en las propuestas contenidas en él, como en las formulaciones de Sert, Le Corbusier, Doxiadis y otros, los centros nuevos eran concebidos en términos de grandes espacios abiertos, con altas torres de oficinas y gigantescas tiendas por departamentos a sus

pies. A pesar de la insistencia en la necesidad del espacio para el peatón, para contener la multiplicidad de la vida comunitaria, y para permitir el ancestral proceso de “descubrimiento” de la ciudad, casi todo lo realizado bajo estos postulados nunca lograron generar espacios humanos, acogedores, incitadores a las relaciones sociales, al intercambio; espacios que fueran capaces de contener la densidad implícita en la vida colectiva. Y cabe agradecer que la escasez de recursos de los gobiernos latinoamericanos no permitieron llevar a cabo la mayoría de las propuestas planteadas.

¿Qué hubiera sido de La Habana, si se hubiese materializado el Plan Director de José Luis Sert, que liquidaba casi en su totalidad el centro histórico, para crear nuevas estructuras turísticas, comerciales y financieras? ¿Qué nos habría llegado del barrio de San Telmo si se hubiese ejecutado el ambicioso plan de nuevas construcciones en Buenos Aires, dirigido por Antonio Bonet? ¿Qué se logró con la destrucción de valiosas manzanas tradicionales en la ciudad de Guadalajara, para crear, a finales de los setenta, un agresivo conjunto urbano-arquitectónico postmoderno, denominado Plaza Tapatía? Evidentemente, ningún aporte significativo para la vida social de sus habitantes, y en cambio, como afirma Daniel González Romero, “crear”... el ejemplo de un “afán magalomaníaco”

como resultado del proceso de aburguesamiento de la clase política en el poder, que reclamó un estilo de arquitectura y de un "paisaje urbano" estático-ideologizante, en la búsqueda de un "trascender" que respondiera en el plano de la transformación urbana a la "persistencia" de las estructuras de acumulación capitalista y las consecuentes fórmulas de poder político que la habían motivado."

Resulta desalentador verificar cuan pocos han sido los espacios urbanos creados en el siglo XX, que puedan compararse con las cualidades de los ambientes de la ciudad colonial. No queremos caer en un historicismo nostálgico, ni en una posición *nihilista* ante nuestro presente, pero basta recorrer las principales intervenciones ejecutadas en las ciudades latinoamericanas y realmente el balance no es positivo ¿Acaso en Caracas, el eje Centro Simón Bolívar-Parque Central ha aportado algún otro valor, más allá del elemental sistema circulatorio? ¿La vida social que se desarrolla en la anodina Avenida Amazonas de Quito, no hubiese tenido condiciones más apropiadas en el centro histórico tradicional, que hubiera podido asimilar las nuevas funciones de la sociedad moderna? La monstruosa inversión realizada en autopistas y en la terminación de la Avenida 9 de Julio, ¿era realmente indispensable para la mayoría de la población de Buenos Aires? La operación quirúrgica de los ejes viales de México, ¿ha compensado en calidad de la vida urbana, los ingentes trabajos de demolición de sectores tradicionales de la ciudad? ¿Por qué el centro de Montevideo sigue deteriorándose progresivamente, sin que el Estado realice inversiones ni ejecute los planes previstos para su conservación?

A partir de la toma de conciencia de la necesidad de conservar los ambientes tradicionales de la ciudad, por iniciativa de los organismos internacionales —UNESCO, ICOMOS— y de las fuerzas progresistas en los diferentes países, con el apoyo de las comunidades afectadas y negadas a abandonar su espacio de vida para quedar relegadas a los impersonales suburbios, algo se ha logrado en estas últimas dos décadas en el Continente. A pesar de la ayuda financiera externa, en la mayoría de los países del área, los Estados nunca han tenido los recursos mínimos para realizar una obra significativa en las áreas históricas. Por ello, ha sido poco común que los espacios recuperados estuvieran orientados hacia el uso de la comunidad en su conjunto. Remodelar un sector de la ciudad ocupada por habitantes de escasos recursos fue casi siempre sinónimo de expulsión de los pobres y ocupación del mismo por los estratos más pudientes, en términos habitacionales o de servicios. Esto ha ocurrido en San Juan de Puerto Rico, al tener la iniciativa privada una fuerte participación en los trabajos de restauración de las

viviendas. Los habitantes originarios fueron obligados a emigrar al subir vertiginosamente los precios de los alquileres: un apartamento mínimo en el Viejo San Juan, no cuesta menos de mil dólares mensuales; precios que seguirán subiendo en la medida que esté de moda residir allí, para artistas, intelectuales, o viejos jubilados norteamericanos. Algo similar ocurre en el barrio de San Telmo en Buenos Aires, cuyo plan de conservación se encuentra progresivamente restringido por la presión de los intereses inmobiliarios.

Esto significa que la conservación de la ciudad histórica no es un problema arquitectónico, técnico o estético, sino esencialmente de carácter económico y social. Por ello, hay una radical diferencia entre los planes que se llevan a cabo en la mayoría de los países del Continente y la política seguida en Cuba en la recuperación de La Habana Vieja, basada en las inversiones del Estado, en la participación popular, en la no expulsión de la población originaria, en la creación de viviendas mínimas, ubicadas dentro de los mismos palacios coloniales y en la creación de servicios para las necesidades locales, sin priorizar, en detrimento de éstas, las infraestructuras turísticas que la ciudad requiere.

La importancia cada vez mayor otorgada al contexto histórico de la ciudad, no proviene de una moda pasajera ni de una resonancia por los "cantos de sirena" del postmodernismo. A finales del siglo XX, el discurso sobre la ciudad pasa indefectiblemente por la crítica al balance dejado por un siglo de capitalismo dependiente; la crítica al proceso de deshumanización del entorno, que había desintegrado el tejido heredado de la colonia cuya homogeneidad y polisignificación resultaba válido para ricos y pobres, para hombres de cultura o iletrados. Hoy se trata de convalidar el caos, el desorden, la arbitrariedad de las iniciativas y se inventan eufemismos tales como la "ciudad collage" creado por Colin Rowe. ¿Qué teórico del urbanismo visitará las villas miseria del Continente para explicarle a sus habitantes los atributos de la estética "espontánea" tan valorada por Robert Venturi? ¿Quién convencerá a los villeros de Buenos Aires, relegados a dos horas de ómnibus del Centro Cultural de la Recoleta del valor popular de esta iniciativa para elevar el nivel cultural de la población?

Entonces, lo que se desea recuperar, no son elaboradores o sofisticados espacios urbanos, sino ambientes de vida creadores y motivadores para "toda" la sociedad. Espacios que expresen en toda su complejidad la variedad de funciones, de deseos, de aspiraciones, de voluntades, de percepciones. Se desearía que la ciudad en su multiplicidad de formas, creara curiosidad y placer; que a lo largo de una vida, el enriquecimiento cultural de sus habitan-

tes no tuviera fin y que el ambiente jugara un papel esencial en la educación, en la superación, en la calidad de los sentimientos, de las emociones y también del sufrimiento y el dolor. Hay una historia vivida y una historia contada. Pero no es igual, leer la historia en un libro que ver con sus propios ojos los sitios, los paisajes, las calles y las casas donde ocurrieron los hechos trascendentales de la sociedad.

La ciudad es parte de la historia viva; ella sabe transmitir una densidad de emociones que no se encuentran en una película, en un video o en un libro. Por ello, la ciudad debe conservar su pasado, pero al mismo tiempo vitalizarlo, hacerlo comprensible en nuevos términos expásivos o a través de nuevas funciones. No es lo mismo La Habana colonial, llena de gente viva y palpitante, de actividades dinámicas, de sonidos, de olores, que el Foro romano, ausente, estático, silencioso y casi significativamente desentrañable. De allí entonces que no se trata sólo de conservar lo viejo, sino de introducir en su contexto lo nuevo, y unir así, en la ciudad, el pasado, con el presente y el futuro.

No hay cultura sin ciudad, ni ciudad sin cultura, y si la cultura es el producto de una actitud moral, de una ética social, entonces la ciudad estará regida por la belleza en el vínculo indisoluble que existe entre moral y estética.

2. La conservación y renovación del contexto urbano tradicional

Existen diversas orientaciones en el tratamiento del centro histórico: la primera consiste en mantener en la forma más fiel plazas, calles y edificios, a través de una restitución a su condición originaria, introduciendo algunos componentes figurativos modernos —las esculturas ubicadas en algunos patios de los palacios de Santo Domingo—, o produciendo un cambio de funciones: en el Viejo San Juan, su estructura al servicio del turismo norteamericano, ha generado una multiplicidad de centros gastronómicos, tiendas de objetos artísticos, clubs nocturnos, etc. Los ejemplos citados —San Juan de Puerto Rico y Santo Domingo— constituyen el resultado positivo de décadas de conservación y restauración realizados por los especialistas con un alto rigor técnico.

Otra alternativa consiste en rediseñar los elementos de acompañamiento al conjunto arquitectónico histórico, en clave moderna. Esto comprende los pisos, el tratamiento cromático de los edificios, la inserción de un mobiliario urbano contemporáneo, así como también la posible refuncionalización de los espacios interiores o secundarios de manzanas o palacios. Dos ciudades de América Latina resultan

paradigmáticas en esta orientación: Curitiba en Brasil y Córdoba en Argentina. La presencia de un gobierno municipal interesado en valorizar el centro —bajo la dirección del intendente Lerner— en la primera y la dirección de la oficina municipal en manos de un diseñador de talento —Miguel Angel Roca en Córdoba— permitió, llevar a cabo en ambas ciudades, a mediados de la década del sesenta, un plan coherente, unitario, y cuyos resultados positivos pueden verificarse en la actualidad.

En Curitiba, resulta significativo el uso de un sistema modular de mobiliario urbano, basado en una estructura metálica y cúpulas de plexiglas, de diferentes tamaños y colores, cuyas combinaciones permiten un sinnúmero de elementos funcionales ubicados en plazas, calles y avenidas, utilizados para cabinas telefónicas, floristas, bares, paradas de ómnibus y taxis, centros de información turística, kioscos de venta de periódicos y golosinas, etc. La pintura en clave moderna de los monumentos, la utilización de ilusiones ópticas, en paredes medianeras ciegas y la inserción de los componentes modulares, ha logrado una imagen totalmente nueva del centro de la ciudad.

Miguel Angel Roca, proyecta la peatonalización de diversas manzanas en el centro de Córdoba y utiliza el mobiliario urbano para valorizar el espacio de la calle. En las plazas situadas frente a los monumentos históricos más importantes, diseña un piso nuevo cuya forma resulta de las líneas directrices del rebatimiento del edificio. Brillante solución que permite percibir la obra con su volumetría plástica, y luego su síntesis lineal, releída en el plano del piso. Una pérgola metálica, que en verano se cubre de enredaderas y forma un techo verde que sombrea la calle, logra convertir casi en un espacio interior el “tubo” lineal de la circulación urbana. A partir de esta iniciativa estatal, la empresa privada creó nuevos centros comerciales en la zona, motivada por la afluencia de público y la existencia de una demanda de servicios. Lo interesante es cómo las tiendas se organizaron a partir de pasajes viales interiores para incrementar la superficie de circulación urbana y romper con el antagonismo adentro-afuera que hubiera surgido con los tradicionales locales cerrados o introvertidos: de esta concepción provienen las denominaciones de los conjuntos comerciales: Paseo Azul, Paseo del Caminante, Paseo de la Ciudad, etcétera.

No lejos del centro, en un barrio de viejas casas de inmigrantes, construidas a finales del siglo pasado, Miguel Angel Roca, realizó, según mi opinión, uno de sus mejores diseños urbanos, El Paseo de las Artes, centro de producción artesanal y plaza para la venta dominical de los objetos elaborados, surge de una operación de rescate de una manzana que

debía ser demolida por el mal estado de las viviendas allí situadas. Para reconstruir la dimensión de la calle, en el espacio dejado libre por las viviendas desaparecidas. Roca rehace las fachadas en términos de pantallas imaginadas como una escenografía teatral, que delimita tanto el espacio de la plaza interior como los límites de la calle. Resulta una obra llevada a cabo con modestos recursos, con un repertorio que mantiene la unidad —a punto de perderse— del barrio y evidenciando lo ficticio y lo real en una nítida intercolución entre lo nuevo y lo viejo.

3. La inserción de nuevas formas y funciones en el contexto histórico

Existe cierta reserva generalizada en la inserción de edificios nuevos en el contexto histórico. Se trata de una concepción conservadora y opuesta a la dinámica de la vida y la cultura; opuesta a la necesidad que posee cada sociedad de dejar su huella en la estructura urbana, tanto transformando lo heredado como creando los nuevos desarrollos. Es evidente que se trata de un compromiso difícil, al aspirar a realizar diseños que se encuentren a la altura de un entorno histórico pulido a lo largo de siglos. Pero nunca los arquitectos de talento retrocedieron ante el desafío de confrontar su obra con la de sus predecesores: no lo hizo Brunelleschi cuando introdujo su Capilla Pazzi en el claustro medieval, ni Asplund, cuando tuvo que ampliar el Municipio de Gotemburgo —construido en el siglo XVIII— para agregar un ala moderna, ni Wright, cuando proyectó la Fundación Maseri en el Canal Grande de Venecia.

Algunas obras recientes, demuestran la existencia en América Latina de un espíritu innovador en cuanto a la transformación de los edificios históricos: en Buenos Aires, Martha Levisman transforma un deteriorado palacete del barrio de San Telmo en la *Fundación Antorchas*, y recrea en su interior una espacialidad, acorde a las nuevas funciones, que retoma el diálogo permanente entre la imagen de la modernidad y las referencias a la memoria histórica. En Medellín, Laureano Forero, recupera una vieja fábrica obsoleta y amenazada de ser demolida para colocar un centro comercial, y le adosa un edificio de oficinas —el conjunto Almacentro (1983)— totalmente de ladrillo, para conservar el espíritu de la tradición fabril. El centro comercial Villanueva, es el resultado de una ampliación del edificio de la Curia de Medellín, lograda a través de un volumen que conserva las proporciones del edificio originario y se articulan entre sí a través de un patio interior, en el cual cambia radicalmente la escala de

ventanas y pilares, que hace visualmente legible la expresión de cada una de las épocas históricas.

Miguel Angel Roca, realiza a los inicios de los ochenta dos transformaciones de antiguos mercados periféricos ya desactivados y los convierte en centros culturales barriales. El cambio radical de función se expresa en términos opuestos: en el Mercado de San Vicente, se introduce dentro del volumen y define diversos pabellones que contienen el teatro, la biblioteca, la cafetería, pero no se restringe a los límites de los muros externos, sino que los hace estallar por medio de volúmenes que sobresalen como una segunda piel del edificio. En el Mercado General Paz, invierte el concepto de diseño: mantiene intacto el nítido volumen de acero y cristal y lo envuelve con un nuevo edificio para las instalaciones de la galería de arte y la biblioteca: una cinta de cristal, de superficies curvas libres, que genera un sistema de infinitos reflejos mutuos, variables a lo largo del día por la posición del sol. Nadie duda que ambos mercados han dejado de serlo, ni que la cultura contemporánea se ha introducido en ellos con su visión de futuro; al igual que en el Sesc Pompei de Lina Bo Bardi en San Paulo (1986).

4. La vivienda en el contexto histórico

La inserción de nuevas viviendas en las áreas históricas, pocas veces fue afrontado en términos equilibrados, sin caer en las dos posiciones extremas: realizar un edificio mimético de las tipologías formales dominantes o insertar los códigos del Movimiento Moderno en contradicción con las particularidades del contexto. Dos soluciones, realizadas en San Juan de Puerto Rico y en Lima, son demostrativas de un camino válido, cuyo ejemplo debe ser seguido. En San Juan, el barrio La Puntilla, estaba ocupado por asentamientos marginales que prácticamente se introducían en el centro histórico. A pesar de diversas propuestas y concursos, en los cuales también estuvo presente Moise Shafdie, con una alternativa de su “habitat”, se optó por mantener el tema del bloque de apartamentos —son viviendas de bajo costo— y diseñar sus elementos componentes balcones, carpinterías, tratamiento cromático - en concordancia con el entorno neoclásico que las circunda. El resultado es una simbiosis equilibrada entre estructura urbana moderna y sutiles referencias históricas del sistema proporcional de la arquitectura colonial puertorriqueña del siglo XIX.

En Lima, el arquitecto José García Bryce, realiza un conjunto de viviendas para empleados de bajos ingresos, situados en un sitio de valor histórico y de carácter popular, muy concurrido en el siglo XIX. En un barrio periférico del centro, se situaba La Ala-

meda, paseo tradicional que motivó la internacionalmente conocida canción peruana *La flor de la canela* de Chabuca Granda. ¿Cuál es el método de diseño aplicado por Bryce, atento estudioso de la historia de la arquitectura peruana? En primer lugar, analizar los componentes tipológicos representativos de la vivencia tradicional limeña; luego evaluar la significación del contexto en el cual se insertaría el conjunto; por último verificar con el grupo humano que habitará las viviendas, los grados de relaciones comunitarias existentes, o que es posible generar en el futuro. El resultado es una madura síntesis entre el repertorio del Movimiento Moderno y la presencia de la “memoria histórica”. En el tratamiento exterior, Bryce recupera los tradicionales balcones limeños, reinterpretados en términos figurativos actuales. Luego asume el patio interior —constante de la arquitectura colonial— y cambia radicalmente el sentido puntual de los apoyos: arcos y pilares de ladrillo forman una lámina continua que se interrumpe en el ángulo, a eje con la entrada principal, espacio libre solamente definido por una columna de esquina. O sea, los elementos tradicionales están presentes, pero su expresión es totalmente actual. Otro aspecto importante, es el “degradé” que se produce del exterior al interior, en términos de referencias históricas: en la fachada se alcanza el máximo grado referativo, mientras en el segundo patio interior, ajeno a toda vinculación contextualista, se utilizan libremente los códigos formales del presente en una lograda articulación volumétrica.

5. Revitalización y restauración de La Habana Vieja

A finales de la década del setenta, dentro del proceso de institucionalización del país y al existir una mayor disponibilidad de recursos, se elabora la infraestructura legal que permite proteger a los monumentos y se definen los organismos responsables de materializar las etapas concretas de recuperación del contexto histórico, integradas en un proceso de diseño unitario. En 1977 es promulgada la Ley de Protección al Patrimonio Cultural y la Ley de Monumentos Nacionales y Locales. En 1980 surge el Centro Nacional de Conservación, Rescate y Museología del Ministerio de Cultura y posteriormente el Departamento de Arquitectura de la Oficina del Historiador de la Ciudad perteneciente al Poder Popular. En 1982 culmina esta etapa organizativa que trasciende los límites nacionales para alcanzar una proyección internacional: La Habana antigua es declarada por la UNESCO “Patrimonio Cultural de la Humanidad”, y a partir de ello se establece una rigurosa coordinación entre todos los

organismos estatales que deben intervenir en las transformaciones globales de este sector de la ciudad a través del “Plan de acción para la conservación, restauración del centro histórico de La Habana vieja y su sistema de fortificaciones.”

En los años recientes el centro histórico se ha visto renovado en términos sociales, culturales y arquitectónicos. Su integración en las premisas que rigen el Plan Director General de la ciudad queda definida por la aspiración de que se reintegre a la vida social activa de la ciudad moderna, por medio de la participación popular de sus propios habitantes, la modernización de sus infraestructuras funcionales y la toma de conciencia del valor ambiental de su contexto cotidiano de vida.

La conservación del patrimonio urbano y arquitectónico se orienta hacia tres objetivos sociales: a) crear las infraestructuras técnicas y funcionales acordes a las necesidades de la población local, tanto en términos de servicios —escuelas, centros de salud, comercios, espacios verdes—, de viviendas —la reconversión de los grandes palacios en espacios habitables mínimos—, y de trabajo —la ubicación de talleres de artesanía, pequeñas manufacturas textiles o de producción de objetos de consumo—; y b) generar una variedad de actividades culturales orientadas hacia la demanda de la población a escala metropolitana. Se han asentado en esta área diversas dependencias del Ministerio de Cultura; el Centro de Arte “Wilfredo Lam”, el Centro de Investigaciones Literarias “Alejo Carpentier”; el Centro de Investigaciones Históricas “Juan Marinello”; el Fondo de Bienes Culturales, promotor de la comercialización de las obras artísticas locales. Además, en las plazas se realizan ferias, exposiciones de artesanía, conciertos, actividades recreativas infantiles; c) prever la afluencia del turismo nacional e internacional y crear funciones en coincidencia a sus necesidades y aspiraciones. Existen un sinnúmero de museos, galerías de arte, librerías especializadas, centros gastronómicos y en el futuro está previsto el reacondicionamiento de algunos palacios para su uso como hoteles de turismo. Esta interrelación social, generadoras de una diversificación funcional y de un reciclaje de las viejas mansiones, elude el reduccionismo estático identificado con la “ciudad-museo” y con la recuperación “historicista” o “arqueológica” de los edificios.

La restauración de monumentos aislados ha sido progresivamente vinculada a la revitalización de la trama urbana a través de la inserción de nuevos edificios levantados en los terrenos libres, producto de demoliciones o derrumbes, presentes o pasados. El año 1988 se ha caracterizado por el fervor constructivo que se ha desplegado en la capital, con

particular incidencia en el centro histórico. Diversos equipos de arquitectos jóvenes, pertenecientes al Centro de Restauración, a la Dirección de Arquitectura del Poder Popular y a la Oficina del Historiador de la Ciudad, acometieron nuevos proyectos de vivienda, de círculos infantiles y de casas del médico de la familia, construidos por el sistema de la *Microbrigada*.

El cúmulo de obras que se están ejecutando en La Habana Vieja expresan la existencia de diversas tendencias arquitectónicas aplicadas por los actuales diseñadores. La primera consiste en mimetizarse dentro del contexto colonial retomando los elementos arquitectónicos de ese período o recuperar edificios en mal estado que se retornan a su forma originaria, aunque la función actual —por ejemplo un círculo infantil— no tenga relación alguna con la que poseía inicialmente. Se trata de una posición conservadora y tímida, en la cual no se quiere correr el riesgo de la creatividad ni de la búsqueda de nuevos atributos figurativos que pertenezcan a nuestro tiempo. La segunda corresponde al facilismo proyectual que ha banalizado los principios del Movimiento Moderno, reduciéndolos a un repertorio de formas geométricas simples y de espacios elementales, justificados por una supuesta expresión normalizada de los elementos constructivos. Es una posición que rechaza el diálogo con la historia y por lo tanto la recuperación de las “constantes” de la cultura ambiental que han forjado este sector de La Habana. Las obras alcanzan una pre-

sencia contradictoria y antagónica con el marco preexistente. Por último se ha desarrollado una tendencia surgida de la síntesis creadora entre los aportes locales y universales de la arquitectura moderna y la decantación de la herencia histórica, concebida, no en términos de repetición de elementos formales, sino de traslación de sus contenidos conceptuales. Esta línea, ha materializado algunas viviendas y casas del médico de la familia, que expresan la posibilidad de nuestra cultura contemporánea de dialogar inventivamente con el pasado.

CONCLUSIONES

En América Latina, los centros históricos siguen amenazados por la inexistencia de recursos estatales para acometer las obras de restauración y de reconversión de los edificios y espacios urbanos.

La posibilidad de recuperación del centro tradicional, en los países capitalistas dependientes, está asociada a los intereses financieros e inmobiliarios que intentan transformar las tradicionales áreas populares en ambientes de viviendas y servicios para los estratos pudientes de la población.

Por lo tanto, las experiencias de transformación global, de persistencia de los pobladores originarios, de significación del espacio histórico a nivel de la sociedad en su conjunto resultan restringidas y necesariamente asociadas a la existencia de cambios estructurales, que preceden al trabajo técnico sobre el espacio urbano.



INDICE DE ILUSTRACIONES

	Pág.
Una calle de Sánchez. Panorámica de Samaná (antes del 1975).....	12
Foto aérea de La Mansión, Elías Piña	16
La nueva Catedral de La Vega. Vista hacia la calle Restauración.	21
Elevación desde la Catedral de La Vega.....	22
Una casa en Otra Banda, Higüey.	28
Edificio de principios de siglo (1929), Santo Domingo.....	41
Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría, La Habana.....	42
Límites de Ciudad Nueva, hacia el Oeste. En primer plano, abajo a la izquierda, el Parque Infantil Ramfis (1939). Arriba, en el centro, el Palacio de Justicia en construcción.	48
El desarrollo vertical de la arquitectura habitacional de clase alta. Un ejemplo más.	58
La plaza Colón, San Juan, Puerto Rico.	62
El contextulismo historicista de Guillermo González Sánchez en una de sus últimas obras.	69

**Esta publicación se terminó de imprimir
en noviembre de 1990, en Mograf, S.A.,
Taller Gráfico. Santo Domingo,
República Dominicana.**