

Estudios
Universitarios de
Arquitectura

27

Ana Esteban Maluenda
(edición)

La arquitectura MODERNA en LATINOAMÉRICA



Antología de autores, obras y textos

**Editorial
Reverté**



Estudios
Universitarios de
Arquitectura

27

Ana Esteban Maluenda
(edición)

La arquitectura MODERNA en LATINOAMÉRICA

Antología de autores, obras y textos

Prólogo
Ramón Gutiérrez

Introducción y epílogo
Ana Esteban Maluenda

Dirección editorial
Jorge Sainz

Editorial
Reverté

Barcelona · 2016

Sobre esta edición

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

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

© De los textos:
Sus autores, 2016

Edición:
© Editorial Reverté, Barcelona, 2016

Edición en papel:
ISBN: 978-84-291-2127-8

Edición e-book (PDF):
ISBN: 978-84-291-9378-7

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

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

Índice

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

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

Ramón Gutiérrez

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

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

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

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

Acerca del origen, los estudios y las influencias

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

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

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

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

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

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

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

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

Arquitectura internacional o arquitectura del lugar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Del compromiso social y político al doble discurso

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

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

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

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

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

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

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

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

Crítica y autocrítica

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

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

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

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

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

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

Trayectorias e influencias

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La componente estética y la integración de las artes

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

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

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

Estructuras y materiales; función y forma

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

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

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

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

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

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

Capacidad de gestión y promoción; la didáctica del pensamiento arquitectónico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Buenos Aires, septiembre de 2015.



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

Ana Esteban
Maluenda

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

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

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

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

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

Una arquitectura de múltiples nacionalidades

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

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

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

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

Cronología en tres actos

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

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

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

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

Antología de obras, autores y textos

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

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

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

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

Agradecimientos

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

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

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

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

A Luis y Nicolás,
por todas las horas compartidas.

Parte I

1930-1950



Juan O'Gorman

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



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