

Universidad ORT Uruguay  
Facultad de Arquitectura

# **Historiografía de la Arquitectura Moderna**

## **El caso latinoamericano**

Entregado como requisito para la obtención del título de Arquitecto

**María Victoria Fernández - 158692**

**María José Palomino - 174189**

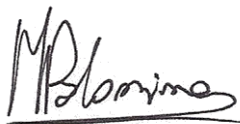
**Tutor: Arq. Ruben García Miranda**

**2017**

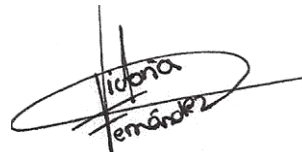
## DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Nosotras, María José Palomino (174189) y Victoria Fernández (158692), declaramos que el trabajo que se presenta en esta obra es de nuestra propia mano. Podemos asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizábamos la Memoria Fin de Carrera;
- Cuando hemos consultado el trabajo publicado por otros, lo hemos atribuido con claridad;
- Cuando hemos citado obras de otros, hemos indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente nuestra;
- En la obra, hemos acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, hemos explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por nosotros;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



María José Palomino



María Victoria Fernández

4 de abril de 2017

## **ABSTRACT**

La presente investigación se propone estudiar la historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana, partiendo del planteo de que esta puede ser entendida como un capítulo dentro de dos historias más amplias. Por un lado, la historia que pretende explicar la evolución de la arquitectura moderna desde una perspectiva general o global, que ha sido elaborada a partir de las miradas de autores ajenos a la región; y por otro lado, como parte de la historia de la arquitectura latinoamericana, elaborada desde el propio ámbito latinoamericano.

Se abordan ambos conjuntos historiográficos paralelamente, analizándolos bajo tres parámetros: los enfoques históricos, la estructura del discurso y el rol de los protagonistas; buscando determinar la existencia de relación entre estos, así como entre el discurso histórico y la práctica arquitectónica. Con los objetivos de comprender el lugar que ha tenido la arquitectura moderna de la región en la historia oficial de la arquitectura moderna, así como entender la evolución de las distintas miradas, tanto ajenas como propias, que se han construido sobre ella a lo largo del tiempo.

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	<b>5</b>
<b>2. Historiografía de la arquitectura moderna</b>	<b>8</b>
2.1 Enfoques historiográficos	14
2.1.1 Forma, función y estructura	16
2.1.2 Requerimientos sociales	21
2.1.3 Relación de la obra con el entorno	25
2.1.4 Teorías	28
2.1.5 Lenguaje	30
2.1.6 Tipología	31
2.2 Estructura del discurso	32
2.3 Rol de los protagonistas	34
<b>3. El lugar de Latinoamérica en la historiografía de la arquitectura moderna</b>	<b>36</b>
3.1. Ausencias y primeras incorporaciones	36
3.2. La difusión en el ámbito internacional	41
3.3. El efecto Brasilia	46
3.4. Retroceso en la mirada crítica	53
3.5. Regreso	54
3.6. Revisiones integradoras	56
<b>4. Hacia una historiografía arquitectónica propia</b>	<b>63</b>
4.1. Las primeras historias	65
4.2. La historia de la arquitectura latinoamericana en las universidades	68
<b>5. La historiografía propia de la arquitectura moderna latinoamericana</b>	<b>72</b>
5.1. Dialéctica entre lo propio y lo ajeno	76
5.2. Enfoques historiográficos	81
5.2.1. Forma, función y estructura	81
5.2.2. Requerimientos sociales	85
5.2.3. Relación de la obra con el entorno	88
5.2.4. Teorías	90
5.2.5. Lenguaje	92
5.2.6. Tipología	94
5.3. Estructura del discurso	95
5.4. Rol de los protagonistas	103
<b>6. Conclusión</b>	<b>107</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>111</b>
<b>8. Anexo 1: Índice de imágenes</b>	<b>117</b>

## 1. Introducción

Juan Pablo Bonta, escritor de un libro sobre las distintas interpretaciones del Pabellón de Barcelona de Mies Van de Rohe, mostró dos veces la misma presentación en una conferencia que tuvo lugar en Bogotá, organizada por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia en 1982. Bonta analizó las imágenes del edificio de Mies dos veces bajo dos discursos paralelos y comentó: “mi tema no es el Pabellón de Mies sino ‘lo que se dice’ sobre el Pabellón de Mies” (en Arango, 2012, p. 40).

Para la década de 1960 el sentimiento esperanzador y la certeza futura que había acompañado a la arquitectura moderna en sus comienzos, se había evaporado, su lugar lo ocupaba ahora la incertidumbre sobre el camino futuro de la disciplina. Se hablaba de un momento de crisis, los postulados e ideas anteriores comenzaron a revisarse y reinterpretarse con el objetivo de comprender donde se encontraban las omisiones, las carencias y los equívocos que habían ocasionado el devenir de la situación contemporánea. La historia no logró escapar de esta revisión y fue escrita nuevamente, desde la perspectiva del nuevo presente; pero rescribir el pasado demostró no ser suficiente. Cada nueva historia proponía efectivamente una “nueva historia”, partiendo desde distintos enfoques, seleccionando distintos episodios y protagonistas y realizando distintas valoraciones. Pero ¿cuál de estas resultaba la revisión más adecuada?

Partiendo de los planteos de Le Goff (en Bárcena Díaz, s.f.) el historiador no puede construir una historia objetiva, aislarse de los factores que lo condicionan, ninguna historia de forma aislada puede develar la verdadera historia. Pero la objetividad puede ser alcanzada a partir de las “revisiones incesantes del trabajo histórico, análisis, rectificaciones sucesivas y la acumulación de verdades parciales.” (Bárcena Díaz, s.f., p. 3) La historia de la arquitectura moderna no escapa a esta realidad, por ello realizar una revisión de la arquitectura moderna, requería no solo revisar los acontecimientos históricos sino los distintos relatos, era necesario ahondar en sus fundamentos historiográficos.

Estas investigaciones, comenzaron a desarrollarse en el marco de esta crisis, como un nuevo lugar desde donde hacer evidentes sus carencias y debilidades (Aliata, Gentile y Müller, 2011). Seguido por trabajos más abarcativos como *L'immagine storiografica dell'architettura contemporanea de Platz a Giedion* (1984) de María Luisa Scalvini y María Grazia Sandri y más contemporáneamente por trabajos como los de Panayotis Tournikiotis *La historiografía de la arquitectura moderna* (1999) y Anthony Vidler *Historias del presente inmediato: La investigación del movimiento moderno arquitectónica* (2011), el trabajo de Bonta publicado en 1972, representó una de las primeras iniciativas en este sentido. Como señala Hernández (2001) en el prólogo del trabajo de Tournikiotis:

Las conclusiones que se deducen de todos estos trabajos pueden resumirse en una idea: para ser completa, cualquier historia del Movimiento Moderno debe abarcar el estudio de sus fuentes escritas, reconocidas en todo su valor como hechos auténticamente constitutivos e

historiables, tan capaces de contribuir a desvelar la riqueza y complejidad de aquel período como los propios edificios y sus autores. (p. 9)

Del reconocer la importancia de abordar el estudio de los discursos históricos para comprender el fenómeno de la arquitectura moderna surge el objetivo general de estudiar particularmente el desarrollo de aquellos discursos que han construido la historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana. Tanto la arquitectura moderna como particularmente su desarrollo latinoamericano constituyen temáticas ampliamente estudiadas y de todas formas aún no agotadas, sobre las cuales continúan construyéndose nuevas miradas. Sin embargo, sobre el caso particular de la región resultan hasta el momento escasos los abordajes que toman el discurso historiográfico como punto de partida, por ello se considera resulta un enfoque de interés.

Se plantean a su vez dos objetivos específicos que en conjunto posibilitan el alcance del objetivo general. Por un lado, comprender el rol de Latinoamérica en la historia oficial de la arquitectura moderna, y por otro lado analizar el desarrollo historiográfico específico sobre la arquitectura moderna latinoamericana. Con este propósito, se parte del planteo de que la historia de la arquitectura moderna de esta región puede ser entendida como un capítulo dentro de dos historias más amplias. Por un lado, la historia que pretende explicar la evolución de la arquitectura moderna desde una perspectiva general o global, que ha sido elaborada a partir de las miradas de autores ajenos a la región; y, por otro lado, como parte de la historia de la arquitectura latinoamericana, que, a pesar de ser una temática tratada también desde el ámbito internacional, ha sido construida como evidencia Gutiérrez (1985) principalmente desde el propio ámbito latinoamericano.

Desde este planteo, este trabajo se propone incursionar paralelamente en estos dos conjuntos historiográficos -el ajeno y el propio-, en la búsqueda de comprender el lugar que han tenido y las miradas que se han construido sobre la arquitectura moderna latinoamericana a lo largo del tiempo. Se propone también comprender las diferencias y similitudes entre ambos puntos de vista, trazando conexiones e identificando las intersecciones entre estas dos historias que se abordan paralelamente. Se establecen de esta forma dos hipótesis, por un lado, la existencia de relaciones entre la historiografía propia de la arquitectura moderna latinoamericana y su práctica arquitectónica, y por otro la existencia de relaciones entre el desarrollo historiográfico local e internacional sobre la arquitectura moderna.

Al hablar de la mirada ajena, nos referimos a las historias generales de la arquitectura moderna – o al menos que creen o pretender serlo- que desde fuera de la región han incluido o dejado de incluir a la arquitectura de este subcontinente. Debido a que considerar la totalidad de estas historias en este trabajo resultaría inabarcable, se seleccionan aquellas que por su mayor difusión y reconocimiento puede considerarse canónicas dentro de la historiografía de la arquitectura moderna, o cuyo abordaje particular del caso latinoamericano, resulta de especial relevancia para nuestro análisis, se utiliza para esta selección, de esta forma tanto un método cuantitativo como cualitativo. Parece necesario también explicar el porqué de la inclusión de historias donde la mención latinoamericana es mínima o

nula, se considera que las ausencias son igualmente importantes que las presencias al momento de comprender el lugar que ocupa Latinoamérica en la historia oficial de la arquitectura moderna.

La segunda mirada, la historiografía propia, la componen los relatos que los propios latinoamericanos han construido sobre su arquitectura. Sin dejar de admitir el grado de subjetividad que puede tener la selección de las historias que se tratan a lo largo de la memoria, en este segundo caso se procuran seleccionar a partir de los mismos métodos utilizados para el otro conjunto historiográfico planteos ampliamente reconocidos, de destacados autores dentro de la disciplina tanto a nivel local como internacional, que se considera componen de forma conjunta una muestra de miradas variadas, e ilustran distintas etapas de la disciplina historiográfica latinoamericana dentro del campo de la arquitectura.

Para desarrollar las herramientas que permitirán analizar los distintos relatos y establecer relaciones y comparaciones entre ellos, posibilitando deducir las conclusiones necesarias para alcanzar el objetivo y probar la veracidad o falsedad de las hipótesis planteadas, se abordan las historias analizando sus estructuras, el rol que en ellas ocupan los protagonistas y sus enfoques historiográficos, utilizando como punto de partida una categorización propuesta por la historiadora argentina Marina Waisman. Comprender desde donde parte el autor para construir su relato, permite entender desde que punto de vista se aborda la arquitectura moderna latinoamericana, así como también identificar las diferencias y similitudes existentes entre los planteos, y poder establecer su grado de validez actual.

La dialéctica entre lo ajeno y lo propio a partir de la cual esta memoria se propone dividir los distintos discursos, no constituye un criterio para nada inocente. Al igual que otras dualidades de similar significado como centro-periferia o territorio influyente-territorio influido, son las dos caras de una moneda que ilustra una tensión arraigadas en la propia esencia latinoamericana, a la que no ha escapado la historia de su arquitectura.

## 2. Historiografía de la arquitectura moderna

A partir de mediados del siglo XVIII y durante el siglo XIX la práctica arquitectónica mantuvo una estrecha relación con la historia de la disciplina. El arquitecto buscaba en el pasado el estilo a utilizar, trasladándolo en muchos casos de forma directa a la nueva obra, negando la relación entre esta y las condiciones particulares del presente; de forma similar al estudio histórico que basado en una concepción positivista, se remontaba al pasado sin consideración hacia la contemporaneidad, desde un enfoque de carácter arqueológico basado en la acumulación y clasificación de datos. Fernández (2004) sostiene a su vez, que a pesar del rol que ocupaba la historia de la arquitectura dentro del proyecto, esta no había alcanzado aún -en el siglo XIX- un significativo grado de madurez ni de especificidad, ocupando el lugar en la mayoría de los casos, de capítulos dentro de historias del arte más abarcativas.

Los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX surgieron como reacción a la arquitectura de los *revivals* y buscaron crear obras adecuadas a la modernidad, proponiendo una relación nueva y totalmente distinta con la historia. Desde una postura antihistoricista, rechazaron la arquitectura del pasado como fuente del diseño arquitectónico contemporáneo, propusieron comenzar de cero, volviendo la mirada hacia el presente y el futuro. (Gutiérrez, 2012) Esta separación entre arquitectura e historia, que explica por ejemplo la ausencia de la materia historia dentro del programa académico de la Bauhaus, fue según Zevi (1954) “dialécticamente inevitable en un período en que la historia se limitaba a la crónica arqueológica e impedía el desarrollo de nuevas poéticas”. (p. 621)

Paradójicamente como plantea Hernández Pezzi (en Tournikiotis, 2001) a pesar de este declarado rechazo hacia el pasado, la historiografía de la arquitectura moderna comenzó a escribirse en paralelo con las obras y las teorías que estudiaba, alcanzando incluso un grado de especificidad, maduración e independencia del resto de las artes superior al alcanzado hasta entonces. Esta falta de distancia que existió entre los hechos y su historia, que constituye una excepción para el género, derivó en relatos involucrados, que superando su condición de historiografía se mezclaron dentro del conocimiento teórico de la disciplina, formando parte de las herramientas disponibles para la práctica arquitectónica (Fernández, 2004). Como sostiene Vidler (2011) entre la historia y el proyecto ha existido una “inevitable complicidad (...) que domina todo el discurso arquitectónico moderno”. (p. 31) El presente, que antes se encontraba desvinculado del estudio histórico, se transformó en el punto de partida, ya que era la comprensión -o incluso justificación- de este, la razón de abordar la investigación del pasado.

La historiografía de la arquitectura moderna muy lejos de ser un conjunto de ideas estáticas, se compone de múltiples miradas que tornan a la arquitectura moderna en un fenómeno complejo y heterogéneo desde el punto de vista histórico. Tournikiotis (2001) sostiene al respecto:

hemos de reconocer la existencia simultánea de una pluralidad de narraciones, cada una de las cuales relata la misma serie de acontecimientos de un modo diferente, o bien aceptar que hubo una pluralidad de Movimientos Modernos, cada uno de los cuales ocupaba una posición ligeramente apartada de las otras. Por supuesto, esta observación no implica que haya tantos Movimientos Modernos como historiadores de ese tema, sino que hay varios discursos igualmente posibles sobre los mismos hechos reales. (p. 22)

Esta multiplicidad de relatos puede explicarse como producto del tiempo. La historiografía de la arquitectura moderna surge de la continua actualización, propia de una historia construida sobre una temática en curso. Ha sido testigo de los cambiantes contextos contemporáneos, de los cambios metodológicos que han afectado el estudio histórico de la arquitectura, así como del constante desarrollo de la práctica y la teoría arquitectónica, en la que más que una simple espectadora la historia ha tenido una participación activa. Lozano (en Sanmartín, 2016) hace mención a esta condición del relato histórico: “la memoria desde el presente resemantiza el pasado, es más, crea un nuevo pasado.” (párr. 2) Mientras que Arellano (2011) haciendo referencia a lo dicho por el historiador inglés E. Carr sostiene que “la historia es el producto del trabajo interpretativo y de escritura de un historiador, no la ‘realidad de los acontecimientos’” (p. 3). El tiempo, la cada vez mayor distancia frente a los hechos narrados, los nuevos sucesos y puntos de vista a incorporar, hacen de la historia de la arquitectura moderna:

una perenne carrera tras la verdad, durante la cual se modifican constantemente puntos de vistas momentáneamente certeros y sin embargo provisionalmente incompletos para ir definiendo una estructura que podría representarse esquemáticamente como un agregado de datos y valores cada vez más ricos y significativos. (Posani, 1968, p. 184)

Los pioneros autores que en torno a la década del treinta del siglo XX emprendieron la construcción de la historiografía de la arquitectura moderna, como los norteamericanos Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson, el alemán Nikolaus Pevsner y el suizo Sigfried Giedion, eran muy cercanos a los planteos de la nueva arquitectura. Todos ellos eran afines a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), de los que Giedion era incluso su Secretario General. La proximidad que tenían con los hechos que buscaban explicar iba más allá de la simple coexistencia temporal, estos historiadores se encontraban implicados en el propio movimiento, se relacionaban con los protagonistas de sus historias, eran testigos del debate y defensores de la nueva arquitectura. Como sostiene Esteban Maluenda (2016): “más como críticos que como historiadores, se propusieron describir ese nuevo movimiento que ellos mismos estaban experimentando; y apenas contaron lo que conocían, lo que generó importantes *lagunas* en sus libros sobre la arquitectura moderna” (p. 261).

*Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (Hitchcock, 1929), *The International Style* (Hitchcock y Johnson, 1932), *Pioneros del Diseño Moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Pevsner, 1936) y *Espacio, Tiempo y Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (Giedion, 1941); son historias extremadamente parciales y selectivas. Cada una de ellas, cohesiva tan sólo dentro

de sí misma, ofrece una genealogía distinta y sin fisuras de la arquitectura moderna, construyendo la imagen de un movimiento con objetivos, características e ideales uniformes, a costa -en mayor o menor medida- del rigor histórico; al que incluso se encargaron de denominar, convirtiéndose el nombre “Movimiento Moderno” propuesto por Pevsner, en el de mayor repercusión. (Tournikiotis, 2001) Todas estas historias presentan a la arquitectura moderna como un fenómeno cuya existencia histórica es irrevocable y al que relacionan con un presente “cargado de esperanza”. (Aliata, et. al., 2011, p. 7)

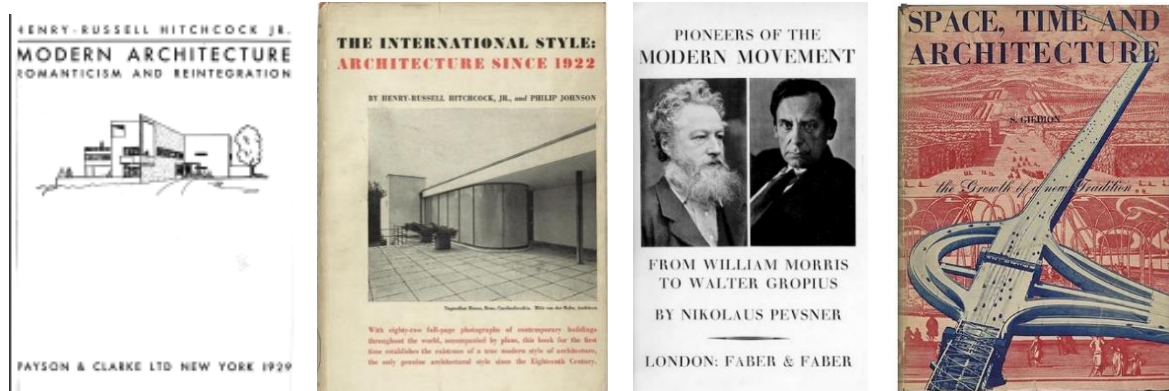


Figura 01: Tapa del libro *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (1929) - Figura 02: Tapa del libro *The International Style* (1932) – Figura 03: Tapa del libro *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (1936) – Figura 04: Tapa del libro *Espacio, Tiempo y Arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición* (1941).

Estos primeros relatos establecieron una relación de cierta forma contradictoria entre arquitectura e historia. En concordancia con el empezar de cero propuesto por las vanguardias, se preocuparon por mostrar una arquitectura moderna completamente distinta a todo lo anterior, erradicando todo aquello que no sirviera a este fin. Por un lado, lograron justificar históricamente la ruptura antihistórica de las vanguardias, marcando el final del “período de sospechas con respecto al conocimiento histórico en sí mismo que tanto había cultivado en diversos círculos durante el período de entreguerras” (Tournikiotis, 2001, p. 224). Pero por otro lado, este logro, fue a costa de “aquello que más temían los propios arquitectos modernos: su historización” (Vidler, 2011, p. 24). Esta arquitectura que representaba la necesaria superación de los estilos, finalmente se convirtió en uno de ellos, al ser nombrada por Pevsner “Estilo Moderno” y por Hitchcock “Estilo Internacional”. (Vidler, 2011)

A partir de la segunda postguerra se construyeron nuevas historias de carácter retrospectivo, que tomando los textos pioneros como punto de partida, propusieron su cuestionamiento o revalorización. Los regímenes autoritarios y la guerra, redistribuyeron en Europa los principales centros de investigación de la historia del arte y la arquitectura, Italia e Inglaterra tomaron el rol protagónico, mientras que Estados Unidos y sus universidades mantuvieron su siempre importante grado de influencia y actualidad. Estas nuevas historias, no solo aumentaron el bagaje historiográfico sobre el tema, sino que lo tornaron más profundo y complejo. Partiendo desde nuevos puntos de vista y actualizando la historia a partir de la incorporación de experiencias, en ocasiones descartadas por los relatos anteriores y en otras más recientes, comenzaron a evidenciar el carácter no tan uniforme y homogéneo de la arquitectura moderna.

Mientras que la *Historia de la arquitectura moderna* (1950) del italiano Bruno Zevi y la *Historia de la arquitectura moderna* (1960) del también italiano Leonardo Benevolo, proponen historias alternativas, revalorizando la arquitectura moderna, manteniendo hacia esta una actitud optimista, sin cuestionar su carácter innovador y evitando mencionar los problemas que en la práctica arquitectónica ya se habían comenzado a evidenciar (Aliata, et. al., 2011); la historia del inglés Reyner Banham *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, inaugura la mirada crítica. Por primera vez, la arquitectura moderna y sus maestros, que la historia ayudó a idealizar, no resultan del todo adecuados ni suficientes.

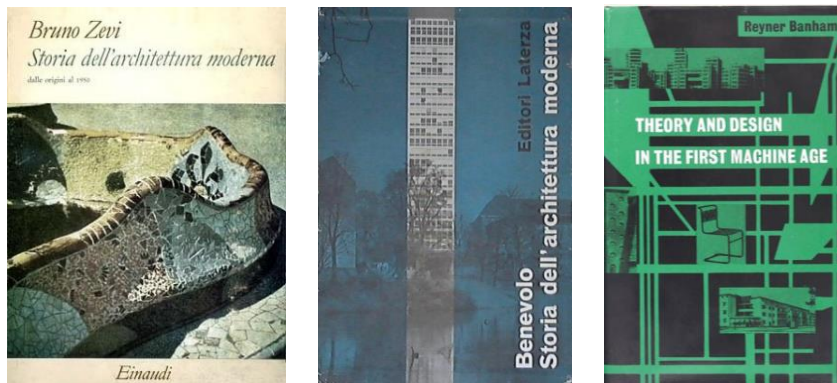


Figura 05: Tapa del libro *Historia de la arquitectura moderna* (1950) – Figura 06: Tapa del libro *Historia de la arquitectura moderna* (1960) – Figura 07: Tapa del libro *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*.

Pero mientras que la historia de Banham abre por un lado, este camino que recorrerán los libros de los años posteriores; cierra por otro, el de las historias operativas -bajo la definición de Tafuri. Los relatos de Hitchcock, Pevsner, Giedion, Zevi, Benevolo y Banham, superan los límites del relato y proyectan su idea de arquitectura moderna hacia el futuro, señalando -más o menos explícitamente- el camino que esta debe recorrer. Estos relatos representan el auge como sostiene Fernández (2004) de la relación entre la disciplina histórica y la práctica arquitectónica moderna. Tafuri (1997) sostiene sobre la historia operativa:

fuerza la historia pasada, puesto que, al investirla de una fuerte carga ideológica, no está dispuesta a aceptar los fracasos y las dispersiones de que está llena la Historia; fuerza el futuro, porque no se contenta con registrar los acontecimientos, sino que empuja hacia soluciones y problemas no planteados todavía (por lo menos no de una manera explícita). Su actitud para con la historia pasada será, pues, de contestación; para con el futuro, se concretará en profecías. (pp. 259-260)

Tal vez sean las historias de Hitchcock -y Johnson- las que más problemáticamente entren dentro de esta categoría. Como analiza De la Vega (2015), existen opiniones contradictorias sobre el carácter de su obra, mientras que muchos la catalogan de distante y objetiva, otros la ven tan comprometida y propositiva como el resto de sus contemporáneos. Tournikiotis (2001) aclara al respecto, que el discurso del norteamericano parte desde un planteamiento objetivo -sin la “fuerte carga ideológica” a

la que se refiere Tafuri-, pero el crítico se inmiscuye dentro del relato brindando no solo su positiva opinión hacia la nueva arquitectura, sino también otorgando herramientas para su concreción.

La revisión crítica de la arquitectura moderna se extiende durante la década del sesenta, ya no es posible ignorar la complejidad, multiplicidad y heterogeneidad de la arquitectura contemporánea, que evidencia las carencias de la construcción historiográfica previa. La historia del inglés Peter Collins *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* publicada en 1965, al igual que la ya mencionada historia de Banham, proponen relatos alternativos que recuperan las omisiones de las genealogías anteriores. Manfredo Tafuri en *Teorías e Historia de la Arquitectura* (1968) alcanza el punto más alto y radical dentro de esta crítica, ya que no solo pretende quebrar la imagen erguida por las historias anteriores, sino que se dirige a la raíz y cuestiona el hecho de historiar la arquitectura moderna, concluyendo que el antihistoricismo propuesto por las vanguardias era en realidad la legítima respuesta histórica.



Figura 08: Tapa del libro *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)* (1965) – Figura 09: Tapa del libro *Teorías e Historia de la Arquitectura* (1968) – Figura 10: Tapa del libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980) – Figura 11: Tapa del libro *Arquitectura Moderna desde 1900* (1982).

Desmantelada la construcción historiográfica que postuló los fundamentos de la arquitectura moderna, evidenciadas sus carencias y su fragilidad, se abrió el camino hacia la reformulación de la arquitectura. Pero esta historia no ha dejado nunca de escribirse, autores como Kenneth Frampton autor de la *Historia crítica de la arquitectura moderna* (1980) o William Curtis quien escribió el libro *La arquitectura moderna desde 1900* (1982), postularon sus miradas de la arquitectura moderna después de establecida su crisis -o al menos la crisis de los postulados con los que esta se había identificado-. Tournikiotis (2001) sostiene que la historia de Tafuri cierra el ciclo de las historias activas de la arquitectura moderna y declara que al producirse el retorno a su escritura:

será en el marco de otra historia, una historia que se mantenga a distancia de cualquier interés operativo en su objeto. Será una historia que se habrá situado fuera del círculo del ser, del tema, con el fin de interpretar su objeto desde una distancia objetivadora y conciliadora, es decir, desde otro punto de vista. (p. 228)

El planteo del autor griego funciona al considerar que la destrucción del paradigma planteado en las primeras historiografías, marca el fin de la arquitectura moderna. Pero mientras que hay quienes por entonces, proclamaban su muerte y estarían de acuerdo con este planteo; hay quienes como Frampton, continuaron considerándose modernos después de la crisis. Este historiador declara en la introducción de su libro: "El éxito y el fracaso de la moderna arquitectura hasta hoy, y su posible papel en el futuro, deben ser evaluados definitivamente ante este fondo más bien complejo." (Frampton, 1993, p. 9) Curtis por otro lado sí presenta una mirada más distante.

Las historias de la arquitectura moderna no han dejado aún de escribirse, la cada vez mayor distancia con los acontecimientos permite crear siempre nuevas miradas y encontrar un lado aún no descubierto de esta historia. Aunque los debates sobre su futuro se hayan apagado, muchos de los cambios arquitectónicos que tuvieron lugar hace ya casi un siglo, se encuentran aún en la base de nuestra arquitectura contemporánea, como señala Curtis (2006):

La revolución en la sensibilidad que afectó a todas las artes en torno a 1900 supuso una profunda reorientación de las maneras de ver y pensar, así como del universo de las formas. Al final del siglo XX, las implicaciones de todo ello aún no se habían desvanecido, y de hecho las ideas medulares continúan siendo revisadas y reinterpretadas. (p. 685)

Hasta aquí este trabajo ha indagado en el desarrollo de la historiografía oficial de la arquitectura moderna, sin embargo, más allá de ubicar cada uno de los mencionados relatos dentro de un momento determinado de este desarrollo, no se ha hecho mayor mención a sus particularidades. En lo que resta de este capítulo se aborda con mayor profundidad cada una de estas historias, que se analizan a partir de tres parámetros, los enfoques historiográficos, la estructura del discurso y el rol de los protagonistas; parámetros que se retoman también al analizarse las historias latinoamericanas en la segunda parte de esta memoria.

En cuanto al primer parámetro, los enfoques historiográficos, se hace referencia al punto de vista desde el cual se analizan los acontecimientos que se relatan. Dos historias que abordan la misma obra arquitectónica desde enfoques diferentes pueden mostrar aspectos muy dispares de la misma, el objeto no cambia, pero se pueden obtener interpretaciones distintas, que a su vez motivan conclusiones también distintas. El segundo parámetro es la estructura del discurso, la forma en que el historiador ordena el relato, la manera a partir de la cual organiza la selección de información que incluye dentro de su historia. Mientras que el tercer parámetro, el rol de los protagonistas, pretende identificar el lugar que en cada historia ocupan las personalidades, los responsables de los acontecimientos que se describen.

Estos tres parámetros se determinan en cada historia a partir de lo que Marina Waisman (1990) llama "el juicio histórico", que ejerce cada historiador, en el que la contemporaneidad juega un rol importante, afectando la validez del relato en el tiempo. Esta pérdida de validez puede reducir el

aporte de una historia a la comprensión de una determinada temática; pero no afecta su valor para comprender la ideología de un determinado historiador en un determinado momento histórico.

Por otro lado el juicio que ejerce el historiador, se encuentra también vinculado a su formación y contexto cultural, responde en muchos casos a líneas de pensamiento cuyos centros están determinados geográficamente a partir de escuelas u otras instituciones de aprendizaje y difusión. Sin embargo, así como los conflictos políticos y bélicos que golpearon la Europa del siglo XX, produjeron la reubicación de estos centros, la creciente conectividad mundial ha producido su expansión, así como el desplazamiento de los métodos históricos. Muchos de los instrumentos que en este capítulo encontraremos en las historias oficiales de la arquitectura moderna, influenciaron posteriormente algunas de las historias de la arquitectura moderna realizadas por latinoamericanos, razón por la cual este análisis resulta una herramienta útil posteriormente en este trabajo.

## **2.1. Enfoques historiográficos**

La estructura del abordaje a continuación propuesto para el análisis de los enfoques de las historias de la arquitectura moderna presentadas oportunamente en este capítulo, parte de una categorización que surge en el ámbito latinoamericano, presentada por la historiadora argentina Marina Waisman en su libro *La estructura histórica del entorno* publicado en 1972.

La historiadora se propone identificar todos aquellos aspectos incorporados en distintos momentos al entendimiento arquitectónico, que constituyen el material de reflexión de la disciplina. Estos, considera, pueden reconocerse en los trabajos de teóricos e historiadores. Porque cada uno de ellos, realiza al construir su historia un recorte del total de los acontecimientos, que lejos de ser aleatorio, es reflejo de su ideología; seleccionando -y a su vez excluyendo- no solo los acontecimientos a incluir, sino los parámetros de estos a considerar, otorgándole a su trabajo un determinado enfoque. Por ello, partiendo del listado de aspectos realizado por Waisman, se propone identificar los “‘objetos’ de saber arquitectónico” (1985, p. 57) que abordan las historias de la arquitectura moderna; obteniendo una imagen del recorte que cada una de ellas realiza de la verdadera historia, del total de los acontecimientos.

Este listado como la propia Waisman plantea no debe entenderse como cerrado, sino que se encuentra siempre abierto a la actualización, porque los cambiantes contextos hacen necesario considerar a la arquitectura a la luz de nuevos parámetros, pero constituye –al menos a comienzos de los años setenta-: "una enunciación suficientemente amplia como para abarcar aquellos objetos de mayor importancia y que han sido materia de estudios más repetida o más productivamente, los que, por tanto, podemos considerar incorporados a los estudios históricos." (1985, p. 59)

Obra	Teorías
Personalidad del arquitecto	Proceso de diseño
Forma (y valor estético)	Relaciones de la obra con el entorno
Función	Tecnología ambiental
Estructura	Significados ideológico
Requerimientos sociales	

Presentado el listado, debemos realizar algunas consideraciones en cuanto a la forma en la que ha sido aplicado en el análisis. En primer lugar, se ha tomado la libertad de agrupar algunas de estas categorías; así forma, estructura y función, serán tratadas bajo el mismo subtítulo.

En segundo lugar, se ha incorporado dos nuevos parámetros: lenguaje y tipo. El primero de ellos surge de la reflexión realizada por la propia Waisman en su libro *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso latinoamericano* publicado en 1990, dieciocho años después de este listado. Allí señala que el lenguaje, tradicionalmente ligado a la forma, ha adquirido "una entidad independiente en alto grado" (p. 84). En cuanto al tipo, no constituye para Waisman en el planteo de 1972 una categoría en sí misma, pero es sin embargo a partir de esta, que aborda el estudio de todos los otros parámetros; en su obra de 1990, analiza el tipo como categoría de análisis, que integra el saber arquitectónico.

En tercer lugar, se han dejado de considerar algunos de los parámetros propuestos. La obra constituye parte de la selección que realiza el historiador, sin embargo, lo que resulta de interés en esta parte del trabajo, es el enfoque desde el cual el autor considera las obras que incorpora, por ello no hemos hecho énfasis en las que incluye o deja de incluir, lo que sí resultara un aspecto relevante en el tercer capítulo de esta memoria. Por otro lado, aunque puede parecer una decisión de cierta arbitrariedad, se considera que el abordaje de la totalidad de los parámetros restantes resulta inabarcable en la extensión de este trabajo, cuyos objetivos exceden el análisis de los enfoques. Por ello no se han abordado los parámetros tecnología ambiental, proceso de diseño y personalidad del arquitecto, los que se considera tienen la menor incidencia en las historias analizadas. A pesar de que ninguno de estos parámetros constituye el principal aspecto del enfoque de ninguna de las historias estudiadas, quizás sea el último de estos tres, el que más a menudo se pudo identificar en las historias, Benevolo (1999) por ejemplo declara al hablar de Le Corbusier:

La huella de su personalidad está siempre patente en sus obras, pero no lo está como compensación o contraste con la abertura metódica. De esta manera los valores personales representan un punto de llegada y no de partida, y no obstaculizan la obra de persuasión general sino que, al contrario, le aseguran una fuerza muy singular. (p. 457)

Por último, el parámetro significado ideológico no ha sido tratado de manera independiente, porque como señala Waisman “la ideología está hoy en todas partes (...) los significados ideológicos (...) no pueden constituir una trama aparte, puesto que forman parte tanto de los resultados de las actividades como del carácter mismo de las actividades.” (1985, p. 62) Los parámetros a partir de los cuales se analiza el enfoque de las distintas historias, son utilizados más o menos explícitamente, con mayor o menor intencionalidad por los historiadores para develar la ideología que detrás de la obra arquitectónica se encuentra. Por ello, al igual que Waisman (1985), no se abordará como un parámetro en sí mismo, pero aparecerá reflejada dentro de los otros parámetros.

Waisman (1985) realiza entre los parámetros presentados una distinción, algunos de ellos "constituyen aspectos concretos del producto arquitectónico", mientras que otros "se perfilan más bien como relaciones y comunicaciones entre aquellos objetos, o bien entre ellos y el universo exterior a la unidad considerada. (1985, p. 61). Integran la primera categoría: la forma, la función, la estructura, la relación con el entorno, el lenguaje y el tipo, parámetros que son intrínsecos e inseparables de la obra arquitectónica. En la segunda se ubican la teoría y los requerimientos sociales, factores externos que influyen sobre ella. Todos estos parámetros constituyen un complejo sistema de interrelaciones, que las historias de la arquitectura moderna han intentado comprender desde sus distintos enfoques.

### **2.1.1 Forma, función y estructura**

Estos tres parámetros, son los más antiguos dentro del estudio histórico y teórico de la disciplina (Waisman, 1985), constituyen la triada que Vitruvio postuló en tiempos de la antigua Roma: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. La obra arquitectónica debe ser sólida -estructura-, debe servir a un uso -función- y debe ser bella -forma-. Pero estos tres aspectos que Vitruvio proclamó como igualmente importantes, no son considerados equilibradamente en todas las historias de la arquitectura moderna; en algunos casos la balanza se inclina en favor de uno u otro, mientras que en otros ni siquiera llegan a ser considerado como parámetros de estudio de la obra.

En las últimas dos décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, tuvo lugar en la Europa germanohablante, una gran transformación en los métodos de la historia del arte que inclinó la balanza hacia la consideración de los aspectos formales, colocando a la percepción en un lugar protagónico de la interpretación. Esta transformación tuvo sus orígenes en el método de la pura visualidad desarrollado por el filósofo Konrad Fiedler y el escultor Adolf von Hilderbrand, quienes propusieron interpretar la forma de la obra de arte de manera autónoma, a través de la visual y el recorrido sin recurrir a información externa. (Montaner, 1999) Como plantea De Solá-Morales (en Collins, 1998) fueron Alois Riegl y Heinrich Wölfflin -quien fue profesor tanto de Pevsner como de Giedion- los que realizaron el empeño “más importante de definir las leyes formales de la obra de arte, atendiendo a su pura legalidad interna, sin tener en cuenta en ningún momento, ningún tipo de causa exterior o de dependencia de la obra respecto al contexto.” (p. 3). Junto a la forma, cobró relevancia dentro de esta tradición, la idea de espacialidad en la arquitectura. Riegl al igual que

August Schmarsow, destacaron que en esta disciplina, la forma se manifiesta a través del espacio, “la arquitectura es arte en la medida que el proyecto del espacio prima por encima del proyecto del objeto. La voluntad espacial es el alma viviente de la creación arquitectónica”. (Schmarsow en Montaner, 1999)

En *Pioneros del diseño moderno*, Pevsner describe las obras principalmente a partir de sus aspectos morfológicos y compositivos. Al referirse a la Fábrica Fagus (1914) de Gropius y compararla con el edificio de la Fábrica AEG (1909), obra de Peter Behrens, el historiador escribe:

Sólo pequeños detalles, como las ventanas que aparecen en primer plano en las láminas 130 y a la derecha del bloque principal en la lámina 131, muestran la influencia de Behrens. En cuanto al cuerpo principal todo es nuevo y lleno de ideas estimulantes. Por primera vez una fachada entera es concebida en vidrio. La estructura portante está reducida a estrechas fajas de acero. En los ángulos no aparece ningún soporte, tratamiento que desde entonces ha sido imitado una y otra vez. (...) El mesurado equilibrio entre verticales y horizontales característico de Behrens, ha sido abandonado; un impulsivo movimiento horizontal de gran energía domina aquí la composición. (1958, p. 203)

Refuerza el carácter formal de la interpretación, el uso que hace Pevsner de la fotografía, hay elementos que no requieren ni siquiera ser descritos, ya que quedan en evidencia con solo mirarlos. Tournikiotis (2001) llama la atención sobre la ausencia de plantas y secciones en esta historia, el material gráfico que se incluye, son fotografías de fachadas y de interiores que apoyan al relato de las formas; ya que no se hace mención ni a la funcionalidad, ni a los aspectos constructivos de los edificios. En cuanto a este último aspecto, solo se consideran los cambios estéticos producto de la incorporación de nuevos materiales industriales. En el fragmento citado, Pevsner se limita a señalar que el menor volumen ocupado por la estructura de acero, otorga nuevas posibilidades a nivel de fachada; aunque tal vez este aspecto resulte aún más evidente en el capítulo dedicado a los avances de los ingenieros del siglo XIX.

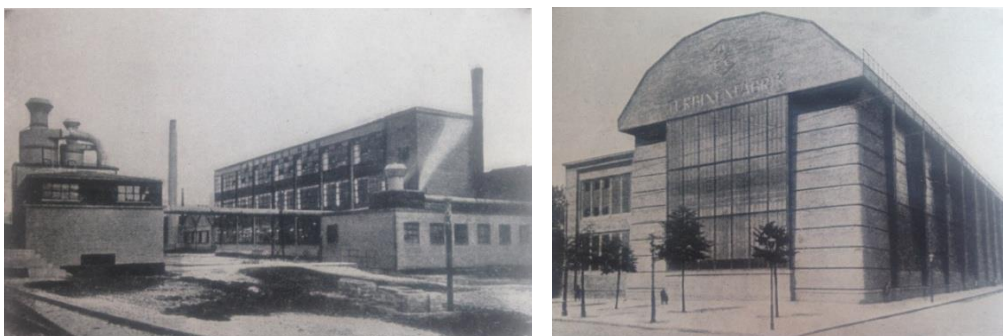


Figura 12: Fábrica Fagus- Figura 13: Fábrica AEG.

La ausencia de las categorías de análisis función y estructura dentro del relato de Pevsner, es según Tournikiotis (2001), resultado de su condición de historiador del arte, de su formación dentro de una

metodología centrada en la forma. Sin embargo, a pesar de que podemos considerar su enfoque como principalmente formalista, no debe entenderse su interpretación de la arquitectura moderna como una de las formas autónomas, desligadas de las características contextuales de la obra, lo que comprobaremos al abordar los parámetros restantes.

Las primeras historias de la arquitectura moderna, las de Hitchcock y Johnson, se centraron también en el análisis formal, la descripción morfológica y compositiva de las fachadas, resulta fundamental en estas genealogías que narran la evolución de los estilos. Sin embargo, la función y la estructura son aspectos también analizados. En la introducción de *International Style*, obra en la que se establecen los parámetros formales que caracterizan el nuevo estilo, se escribe sobre la arquitectura moderna: "En el tratamiento de los problemas estructurales se aproxima al Gótico, mientras que en las cuestiones formales se asemeja más al Clasicismo. Se distingue de ambos por la preeminencia que concede al estudio de la función." <sup>1</sup> (Hitchcock y Johnson, 1995, p. 36) El material gráfico también resulta en este caso significativo, de la mayoría de los edificios se incorpora una foto exterior acompañada de una breve descripción de la fachada, así como una planta que deja ver su funcionamiento interno, de algunas obras también se incorporan fotos interiores.

La idea de la arquitectura como disciplina del espacio, se torna especialmente relevante en la historia de Giedion, quien propone una interpretación global de la arquitectura a través de esta noción. La arquitectura moderna logra sintetizar finalmente las dos concepciones espaciales anteriores, por un lado, la del espacio interior, cuya importancia predominó desde la época romana hasta fines del barroco; y por otro, la del espacio exterior, la forma de los volúmenes en el espacio, que caracterizó la arquitectura de Mesopotamia, Egipto y Grecia. Es el cubismo pictórico, que al romper con la perspectiva renacentista, permite el desarrollo de esta nueva noción espacial, que incorpora al movimiento y al tiempo en la arquitectura.

Giedion (1961) considera que en "una obra de arte moderna, son las relaciones entre los elementos que intervienen en la composición las que determinan decisivamente su carácter." (p. 23) Sin embargo en su libro, la función ocupa un lugar más significativo que en el de Pevsner, mientras que la estructura tiene gran importancia. Pudiendo señalar como antecedentes, las historias positivistas de Gottfried Semper y August Choisy -en su *Histoire de l'Architecture* de 1899- quienes pusieron el optimismo en el progreso científico en primer plano, postulando una historia de la arquitectura centradas en el diseño estructural y las características constructivas. (De Solá Morales en Collins, 1998)

Giedion plasmó una relación prácticamente directa entre avances tecnológicos y arquitectura, que deja entrever como sostiene Montaner (1999) su formación de ingeniero. En el planteo del historiador Suizo, la arquitectura moderna logra integrar la ciencia y el arte, que se encontraban disgregadas en el siglo XIX, durante el cual la técnica había avanzado sola, sin producir un avance de

---

<sup>1</sup> Traducción propia.

igual magnitud en las formas y el espacio arquitectónico. En *Espacio, tiempo y arquitectura*, además de una importante cantidad de fotografías y algunas plantas, se pueden observar los primeros detalles o esquemas constructivos que aparecen en la historiografía de la arquitectura moderna.

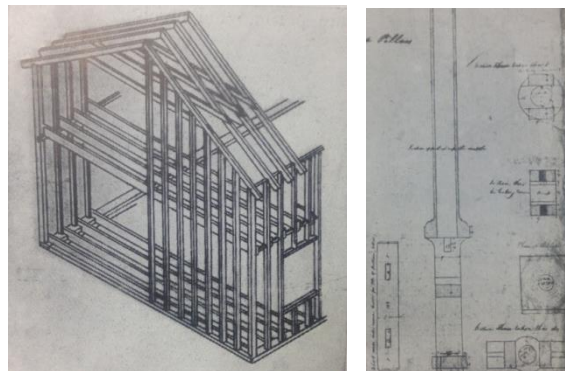


Figura 14: Esquema de la estructura tipo balloon- Figura 15: Destalle de pilar –dibujo de Boulton y Watt- del primer edificio de siete pisos construido con estructura de hierro fundido.

Aunque Giedion le otorga a la obra arquitectónica a partir de su relación con los avances técnicos una cierta contextualidad, la consideración autónoma y atemporal alcanza en su historia un nivel mayor, debido a que establece como parte de su tesis la existencia de características morfológicas y espaciales que perduran en la obra de arte a través del tiempo; así realiza a lo largo de su relato comparaciones fotográficas entre obras modernas y obras del pasado, cuyos únicos parecidos pueden ser trazados a este nivel, ya que la distancia que mantienen en el tiempo no permite establecer ningún otro tipo de contacto.

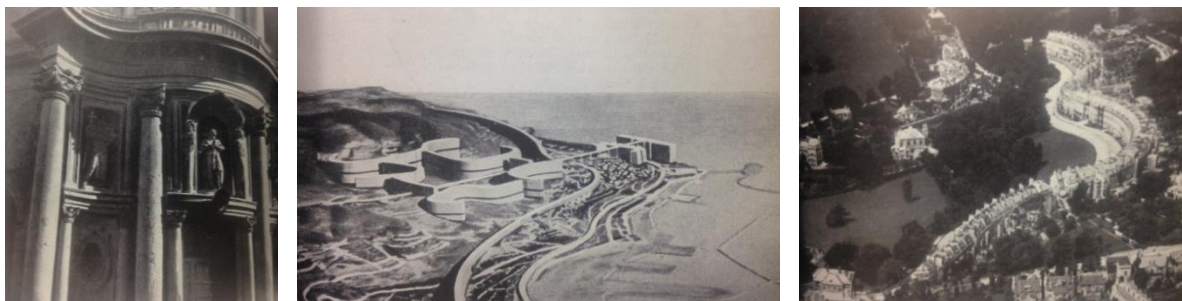


Figura 16: San Carlo alle Quattro Fontane (1662-1667) de Borromini. – Figura 17: Lansdowne Crescent (1974) ubicado en la ciudad de Bath. - Figura 18: Proyecto de rascacielos en Argel (1931) de Le Corbusier. El historiador sostiene que las fachadas onduladas fueron ideadas en el barroco y luego retomadas a fines del siglo XVIII en el urbanismo inglés. Estas soluciones morfológicas-espaciales que se retoman a lo largo del tiempo aparecen también en la arquitectura moderna, por ejemplo, en el proyecto de Le Corbusier.

El historiador italiano Bruno Zevi, fue alumno en la Universidad de Harvard durante los años 1938-1939, cuando Giedion dictó en la Cátedra Charles Elliot Norton las conferencias en las que se basa su libro publicado en 1941, mismo año en que Zevi culminaba sus estudios en la universidad. (Liernur, 2001) *La Historia de la arquitectura moderna* de Zevi, se centra también en la noción espacial, sin embargo, su planteo es muy distinto, otorgándole a la función el protagonismo. Consideremos por

ejemplo parte de la descripción que realiza del Pabellón Suizo en la Universidad de París (1930-32) de Le Corbusier:

Es un prisma suspendido en el espacio, con un plano rectangular, enteramente recubierto de vidrio, por un lado. Hasta ahora geometría y estereometría puras, implacables. Pero lo que en *Ville Savoye* aparece en el elevado nivel del piso, se presenta aquí en la planta baja. El vestíbulo, el comedor y las escaleras son elementos desarticulados, ondulados elementos plásticos yuxtapuestos a la cristalización geométrica. La curva pared de la escalera, en piedra sin pulir, acaricia y anima un frente del edificio; y el ambiente del comedor, compuesta con gran fantasía, ostenta una amplitud muy superior a sus dimensiones reales. (1954, p. 139)

Zevi describe los volúmenes, las formas y la geometría buscando transmitir al lector las características de un determinado espacio, siempre explicitando sus características funcionales. La obra arquitectónica, debe diseñarse para Zevi desde el interior hacia el exterior, siendo las fachadas el resultado del diseño flexible, personalizado y centrado en el uso. Se refuerza el planteo también en este caso a partir de las imágenes, llama la atención la cantidad de plantas que se incluyen. Estas tienen un lugar fundamental en su análisis, ya que ilustran el proceso que lleva desde una planta con forma predefinida y subdividida en distintos compartimentos funcionales hasta la planta orgánica, con un espacio interior diseñado, fluido en la que los límites se organizan de acuerdo a las necesidades espaciales. Llama también la atención la incorporación de alzados, Zevi establece con claridad que la espacialidad interior debe ser diseñada de forma tridimensional y no a partir de la simple subdivisión de un plano. La técnica también resulta de importancia en su enfoque, pero se encuentra como señala Tournikiotis (2001) al igual que la forma subordinada a la función.

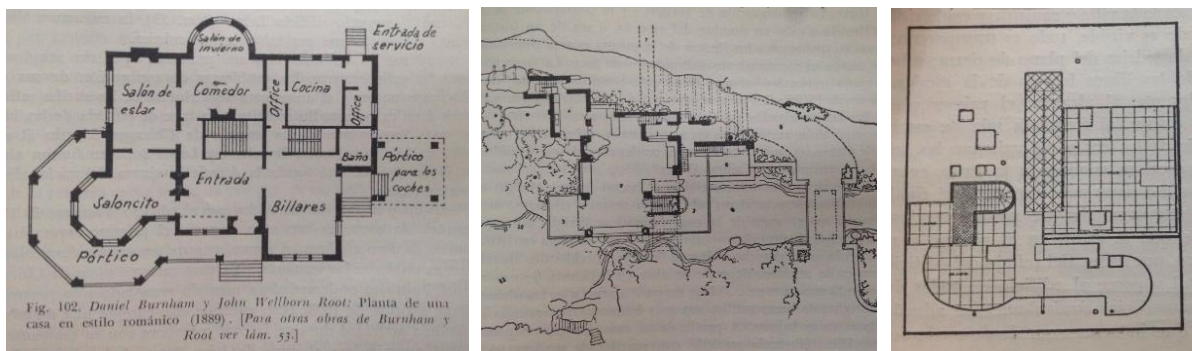


Figura 19: Casa en estilo romántico de Daniel Burnham y John Welborn (1889). – Figura 20: Planta de techos de la *Ville Savoye* de Le Corbusier (1929). – Figura 21: Planta principal de la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright (1936). Se observa la evolución que muestra Zevi de la planta compartimentada hacia la planta orgánica.

Benevolo en la *Historia de la arquitectura moderna* utiliza la forma, la estructura y la función como categorías de análisis, sin embargo, estas no mantienen la misma importancia en las distintas obras que se analizan, dejando incluso en algunos casos que las imágenes, fotografías o plantas, hablen por sí mismas, como sucede por ejemplo con la Capilla de Ronchamp (1950-1955) de Le Corbusier. La otra historia publicada en 1960, la de Banham, considera detenidamente las características formales y

funcionales; sin embargo, a pesar de titularse *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, es poca la mención que realiza de los aspectos constructivos. Su interés recae en la estética y la función en relación con la continua revolución tecnológica del mundo en el que vivimos.

En la historia críticas de Collins y Tafuri, la intención de revelar la ideología detrás de la obra, una intención desde hacía ya tiempo presente en este conjunto historiográfico, predomina sobre la descripción de las características formales, funcionales y estructurales, que se interpretan a partir de las ideas. Mientras que en el primer caso los tres parámetros aparecen esporádicamente, en el segundo, estructura y función desaparecen, y de la forma, solo su lenguaje resulta significativo.

Las historias de la arquitectura moderna de la década de los ochenta, las de los historiadores Frampton y Curtis, dejaron en evidencia la continua validez de estos parámetros como categorías de análisis arquitectónico. El enfoque de estos historiadores se compone de una gran cantidad de aspectos, no todos presentes en la totalidad de la historia; propio como sostiene Montaner (1999) de la multiplicidad, la discontinuidad y el fragmentarismo que acompaña el pensamiento posestructuralista. En el caso de Frampton el propio autor admite: “En ciertos casos he tratado de mostrar cómo un enfoque particular se deriva de circunstancias socioeconómicas o ideológicas, en tanto que en otros me he limitado al análisis formal.” (1993, p. 8) En la historia de Curtis, quien realiza extensas descripciones de las obras que incluye, la incorporación de estos tres aspectos queda en evidencia con solo observar el índice y las denominaciones de los capítulos que allí aparecen: *La búsqueda de nuevas formas y el problema del ornamento; El racionalismo, la tradición de la ingeniería y el hormigón armado*; así como en las imágenes donde se pueden identificar desde fotografías, plantas y cortes, hasta detalles constructivos.

### **2.1.2 Requerimientos sociales**

Los historiadores de la arquitectura se han propuesto desde hace ya tiempo, develar la influencia que el contexto social ha tenido en el devenir arquitectónico, la relación entre los requerimientos sociales y la obra. (Waisman, 1985) Esta preocupación no ha escapado a los historiadores de la arquitectura moderna, quienes han construido sobre el tema distintas miradas, involucrando en el análisis su propia ideología, en algunos casos hasta tal punto que la historia funciona como un verdadero proyecto social. Los requerimientos sociales no constituyen un elemento intrínseco, inseparable de la obra arquitectónica, sin embargo influyen en la concepción de aquellos elementos que sí lo son, como por ejemplo la forma y la relación con el entorno. Aunque esta relación “no se traduce en la arquitectura de un modo inmediato y elemental, sino de un modo indirecto, recorriendo caminos intrincados, a veces ocultos”. (Waisman, 1985, p. 160)

Son las historias de Hitchcock y Johnson las únicas dentro de la historiografía de la arquitectura moderna estudiada, en las que no se establece ningún tipo de relación entre la arquitectura y los requerimientos sociales, los estilos se desarrollan en su historia a partir de un proceso en cierta forma

independiente. Tournikiotis (2001) sostiene que Hitchcock en *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* declara que la arquitectura, a la que considera un arte, no debe establecer relación con aquellos factores externos al mundo del arte, por ello el “trasfondo social y cultural se ha eliminado deliberadamente de esta historia”. (p. 129)

Los historiadores cuya formación se encontraba arraigada en la tradición germana -Pevsner y Giedion- consideraban que la arquitectura debía responder al espíritu de su época. Esta idea tiene sus raíces en el modelo filosófico kantiano según el cual la fuerza de la naturaleza encuentra en cada época su expresión, pero es Hegel quién, adoptando este modelo, incorpora la idea del *Zeitgeist* que imprime en cada sociedad “un marchamo idéntico a su religión, sus constituciones políticas, su ética social, su sistema legal, sus costumbres, y, lo que, es más, a su ciencia, su arte y sus habilidades técnicas.” (Helgel en Gombrich, 2004, p. 19) “Si no sucede así, sí la ciencia de un pueblo, pongamos por caso, nos revela un principio diferente de aquel que se manifiesta en su sistema legal, es que nos hemos perdido en un lugar cualquiera de la ruta.” (Gombrich, 2004, p. 20)

La genealogía de la arquitectura moderna de Pevsner, narra el proceso mediante el cual, la arquitectura del siglo XIX, a la que describe como abominable y vulgar, se transforma en una arquitectura apropiada para el siglo XX, que responde a las necesidades y características de la sociedad moderna, al *Zeitgeist* de la modernidad. Pevner (1958) narra en *Pioneros del diseño moderno*:

Termina nuestra reseña ahora que llegamos a la obra de Walter Gropius (nacido en 1883). Sus primeros edificios marcan la completa maduración del estilo de nuestro siglo y representan de un modo tan completo el espíritu de nuestro tiempo, que esconden la verdadera fecha de su realización de modo más efectivo que ninguna de las construcciones vistas hasta aquí, a excepción de la villa de Loos de 1910. (pp. 202-203)

Presenta Pevsner en su historia el proceso de un cambio arquitectónico, centrado en aspectos formales, en el que se hacen algunas referencias al contexto social. La relación entre este y la arquitectura, lejos de negarse, se encuentra presente de manera implícita cuando no explícita, en toda la historia. La arquitectura moderna no es adecuada solo por su belleza, sino por que cumple con los requerimientos sociales y es por lo tanto moralmente adecuada. Tournikiotis (2001) señala a su vez que en la historia de Pevsner “podemos identificar el proyecto del Movimiento Moderno con el proyecto de una sociedad distinta.” (p. 41) El cambio arquitectónico que narra implica, un cambio social de igual magnitud. La arquitectura del siglo XIX era fiel reflejo de las características de su época, al igual que lo es la arquitectura moderna, por ello en la transición entre ambas, se ha producido también un cambio social.

La relación entre arquitectura y sociedad, se encuentra también en la base de los planteos de Banham en *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Tournikiotis (2001) sostiene que el libro

del historiador británico que surge de su tesis doctoral tutorada por Nikolaus Pevsner, toma de esta idea, de que cada época tiene su espíritu, al que debe responder la arquitectura. Su planteo parte de la necesidad de probar que salvo excepciones como en el caso futurista, la arquitectura moderna no ha alcanzado a responder al *Zeitgeist* de la era de la máquina, la estética y la función no responden a los requerimientos sociales, al espíritu de la época caracterizada por los constantes cambios que la tecnología genera en la sociedad contemporánea. Giedion (1961) por su parte, reconoce que se encuentra influenciado por la idea del *Zeitgeist*: "Como historiador del arte soy discípulo de Enrique Wölfflin. Tanto por haberle tratado personalmente, como por sus notables conferencias, nosotros sus discípulos aprendimos a captar el espíritu de una época." (p. 3) Sin embargo, aunque no niega la relación que existe entre la arquitectura y la sociedad en la que se desarrolla, esta idea no se encuentra presente a lo largo de su genealogía, no haciendo ninguna mención a los problemas sociales; y estableciendo un vínculo contextual principalmente a través de la técnica. (Tournikiotis, 2001)

La historia espacial de Zevi se encuentra estrechamente ligada a un planteo político-social en el que su ideología se encuentra profundamente involucrada. Relaciona la espacialidad arquitectónica con el grado de libertad del hombre dentro de la sociedad, mientras que los espacios rígidos y estáticos - presentes en la arquitectura racionalista- son propios de un orden social en el que el hombre se encuentra bajo represión, los espacios flexibles y dinámicos -propios de la arquitectura orgánica- se identifican con la democracia plena y el hombre libre. Por ello, los cambios espaciales y funcionales que implican la transición entre la arquitectura racional y la orgánica, sirven como impulso para un cambio mayor; hay detrás de su planteo espacial el proyecto de una sociedad distinta, relacionada con un cambio a nivel político. La arquitectura para Zevi no se encuentra solo condicionada a los requerimientos sociales, sino que es una herramienta desde la cual puede impulsarse el cambio. (Tournikiotis, 2001) Waisman (1985) declara que la función "es el uso social del producto arquitectónico (...) constituye el lazo más directo entre la arquitectura y el medio social al que sirve" (pp. 82-83), declaración que explica la importancia que otorga Zevi a la función.

El enfoque histórico desde el cual aborda Benevolo su *Historia de la arquitectura Moderna*, marca un importante cambio en relación con las historias anteriores. Mientras que los enfoques de Pevsner, Giedion, Zevi y Banham -este último publicado el mismo año- establecen vínculos entre arquitectura moderna y sociedad en un plano más bien abstracto, en el que no se realiza el intento de identificar concretamente de qué manera el contexto social ha influenciado el desarrollo arquitectónico; Benevolo emprende la tarea de desarrollar una historia, en la que la comprensión de los aspectos sociales es el punto de partida para comprender la arquitectura moderna. La obra arquitectónica pierde definitivamente su carácter autónomo y su contexto político, social, económico y urbano, juegan un rol central.

El enfoque de la historia de Benevolo se encuentra influenciado como sostiene De Solá Morales (en Collins, 1998) por la ideología marxista. El arte y la arquitectura forman parte -de acuerdo a la concepción materialista de la historia que desarrolla el marxismo- de la superestructura de la sociedad, la cual se encuentra en dependencia de la infraestructura, integrada por las condiciones

económicas y los medios y fuerzas productivas. Por ello es imprescindible para Benevolo considerar estos últimos aspectos para comprender la arquitectura, ya que las características intrínsecas a la obra –forma, función, etc.- solo pueden comprenderse a través de estos. También resulta necesario aclarar que en la historia de Benevolo, a diferencia de las otras historias, la relación entre realidad social y arquitectura es de causa-efecto directa y unidireccional. Este planteo surge como sostiene Montaner (1999) del principio de causalidad tomado de la sociología de Max Weber. A continuación ejemplificamos como el historiador no concibe interpretar la arquitectura sin hacer antes referencia a los aspectos sociales, señala por ejemplo al hablar de Le Corbusier (1999):

Para comprender la obra de Le Corbusier es necesario tomar en consideración las condiciones económicas y culturales de Francia en los años próximos a la primera guerra mundial. El equilibrio demográfico confiere a la económica francesa una especial estabilidad; no existen problemas cuantitativos graves respecto al aumento de población e incluso los problemas de los movimientos internos desde la agricultura a la industria, desde el campo a la ciudad son menos urgentes que en otras partes. (p. 456)

El diferente enfoque de esta historia en relación con sus predecesoras queda también evidenciado en el uso de la fotografía, el edificio se muestra dentro de su contexto urbano y social. La arquitectura para Benevolo depende por un lado de las circunstancias sociales; pero cumple a su vez una función en la sociedad, “la arquitectura no debe limitarse a representar las aspiraciones de la sociedad, sino contribuir a realizarlas” (Benevolo, 1999, p. 445). Por ello debe ser considerada como un objeto en uso, no como un objeto aislado cuyas formas perduran intactas en el tiempo, como aparecen los edificios en la mayoría de las historias. Se desvanece la imagen estática de la arquitectura hasta tal punto, que se incorporan fotografías de los edificios contemporáneos al relato, mostrando personas haciendo uso de este, así como su estado de conservación durante los años 60, algunos de ellos, obras clásicas de la arquitectura moderna, como por ejemplo el edificio de la Bauhaus en Dessau, parece golpeado por el pasar del tiempo y el abandono.



Figura 22: Edificio de la Bauhaus de Walter Gropius en Dessau (1926). – Figura 23: Hospital Edouard Herriot en Lyon de Garnier (1915), se observa como la fotografía registra el movimiento de las personas en la calle.

Tafari no hace mención al contexto social en que se desarrolla la obra arquitectónica manteniéndose al igual que Collins en el plano abstracto de las ideas, pero su historia se encuentra arraigada a una

ideología social de carácter marxista que se encuentra en la base del relato. El historiador considera que la arquitectura no puede ser utilizada como herramienta para un cambio social, porque:

así como no es posible fundar una Economía Política de clase, sino sólo una crítica de clase de la Economía Política de clase, sino sólo una crítica de clase de la Economía Política, así tampoco no se puede 'anticipar' una arquitectura de clase (una arquitectura 'para una sociedad liberada'), sino que sólo es posible introducir una crítica de clase a la arquitectura. (Tafuri, 1997, p. 21)

De esta forma, Tafuri (1997) propone y realiza en su obra una crítica que pretende develar la ideología detrás de la obra arquitectónica, porque la arquitectura, como institución, es para él producto y reflejo ideológico del capitalismo y solo desmitificando la arquitectura a través de lo que denomina la crítica histórica se puede dar un paso hacia un cambio social.

En la historia de Frampton (1993), como ya hemos señalado, el enfoque varía considerablemente de capítulo a capítulo. Como el propio autor admite en su introducción, mientras en algunos como por ejemplo en *Noticias de Ninguna Parte: Inglaterra, 1836-1924* o *La nueva objetividad: Alemania, Holanda y Suiza, 1923-1933*; la relación entre arquitectura y sociedad se encuentra muy presente, llegando incluso a presentarse descripciones del contexto político, económico y social de tipo benevoliano; hay otros en los que esta relación se desvanece y la historia queda reducida a la descripción formal. En la otra historia de los años ochenta la de William Curtis, la relación entre obra arquitectónica y requerimientos sociales también se reconoce, sin embargo el enfoque no se encuentra centrado en esta relación, señala por ejemplo al hablar del arquitecto Victor Horta:

Aunque Horta captó claramente el significado del modo de vida sus fastuosos clientes, sus preocupaciones sociales y su ámbito de expresión no se limitaron a esta clase social. Esto queda claro gracias al proyecto de la *Maison du Peuple* (1896-1899), también en Bruselas, construida como 'Casa del Pueblo' del Partido Socialista belga. (2006, p. 56)

Sin embargo, más allá de asociaciones como ésta no se describe ni las condiciones sociales, políticas ni económicas en las que se desarrolla la obra. Tampoco tiene la ciudad como expresión social relevancia en el relato.

### **2.1.3 Relación de la obra con el entorno**

El producto de la arquitectura, la obra arquitectónica, se concibe -salvo raras excepciones- para un sitio determinado, se proyecta para un lugar específico, con un entorno específico. Sin embargo, a pesar de que el hecho arquitectónico no puede terminar de comprenderse sin esta consideración, la

relación entre la obra y su entorno, como categoría de análisis, ha sido incorporada como señala Waisman (1985) recientemente en la historiografía de la arquitectura.

En el caso de las historias oficiales de la arquitectura moderna, hemos observado que salvo en *La arquitectura moderna desde 1900* de William Curtis, en el resto de los relatos en los que se considera la relación entre obra y entorno, no se lo hace de manera sistemática, sino únicamente al considerar arquitectos u obras puntuales, sobre los que se quiere destacar particularmente este aspecto; lo que sucede en las historias de Giedion, Frampton y Benevolo.

Giedion (1961) no considera la relación con el entorno al hablar de las obras de arquitectos tan importantes en su historia como Gropius y Le Corbusier, al mencionar la obra de *La Ville Savoye* (1929) por ejemplo, realiza algunas menciones sobre su implantación que resultan bastante superficiales y están lejos de transmitir la relación que mantiene la famosa obra con su entorno. Sin embargo, al hablar de Frank Lloyd Wright, hace énfasis en este aspecto. Después de relatar su impresión al visitar la casa propia del arquitecto, Giedion (1961) declara:

En aquella época, en que Wright vivía un poco aislado en su profesión y sin ayuda oficial (...) fue cuando llegó a construir casas en los repliegues del terreno, de manera que parecía como si hubiesen emergido allí a impulsos de la Naturaleza. Pero hasta en sus primeras casas, como aquella 'Coonley' de 1911, con sus aleros salientes y sus plantas extendiéndose a lo largo sobre voladizos de madera, podemos ver esta tendencia de la casa a fundirse con lo que propiamente la rodea, de manera que casi es imposible decir donde empieza. (p. 433)

En la *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Frampton, este aspecto solo es considerado en ocasiones muy puntuales, por ejemplo al analizar la Casa de la Cascada (1935) de Frank Lloyd Wright; edificio al que parece especialmente difícil hacer mención sin abordar este aspecto. Aunque cabe destacar que en la historia de Bruno Zevi, donde Wright es protagonista, la misma casa se analiza sin hacer referencia a su relación con el entorno. Para el historiador italiano, lo destacable de este arquitecto, es su manera de proyectar desde el interior hacia el exterior, por lo que esta relación no resulta en su enfoque significativo. En la *Historia de la arquitectura moderna* de Benevolo, la relación entre obra y entorno, resulta un poco más recurrente, ya que además de explayarse en este aspecto en las obras a las que dedica mayor espacio de su libro, como por ejemplo la *Ville Savoye* (1929) de Le Corbusier, la preocupación del historiador por mostrar la obra en relación con su contexto social, lo llevan a incorporar fotografías aéreas que al mostrar el entorno permiten percibir en algunos casos con mayor claridad esta relación.



Figura 24: A la izquierda la sede de la ONU en Nueva York de Harrison y Abramowitz (1948-1950).

La historia de William Curtis es la que incorpora más sistemáticamente este parámetro en su análisis, la relación de la obra con su entorno, es un aspecto de su enfoque recurrente a lo largo de todo su relato, al que se hace referencia al respecto de obras muy distintas, situadas en entorno también muy distintos, lo que se ejemplifica en los siguientes fragmentos tomados de su libro (2006), en los que se refiere a las viviendas ubicadas en el 25 bis de la Rue Franklin en París de August Perret (1902) y a la casa Schröder (1923-1924) proyectada por Rietveld:

El edificio está situado entre construcciones colindantes de piedra gris, verticales y más bien sombrías, con unas espléndidas vistas sobre el Sena y la torre Eiffel en la lejanía. (p. 77)

como vivienda familiar en un solar situado al final de una hilera de casas suburbanas en Utrecht. Con sus figuras rectangulares y lisas, y los brillantes colores primarios de sus elementos, la casa Schröder destaca llamativamente con respecto a sus sobrios vecinos de ladrillo. (p. 157)



Figura 25: Viviendas ubicadas en el 25 bis de la Rue Franklin en París (1902) de August Perret. – Figura 26: Casa Schröder (1923-1924) Rietveld. Se observan en las imágenes algunas de las características del entorno que Collins describe.

#### 2.1.4 Teorías

El estudio de las teorías en la historiografía arquitectónica, sirve para develar las ideas que se encuentran detrás de la arquitectura. Por un lado, aquellas externas al ámbito arquitectónico, evidencian las tendencias culturales que pueden haber influenciado la arquitectura de un determinado momento, y por otro, el estudio de las teorías propiamente arquitectónicas, escritas en muchos casos por los propios arquitectos, revelan de la manera más directa las ideas en que se basa la práctica arquitectónica, aunque estas no aparezcan siempre reflejadas en la arquitectura de manera inequívoca. (Waisman, 1985)

Como señala Waisman (1985) fue Pevnser en *Pioneros del diseño moderno* quien inauguró la incorporación de la teoría en la historiografía de la arquitectura. Comienza su libro con el capítulo titulado *Teorías del Arte desde Morris hasta Gropius*, en el que narra ideas postuladas en su mayoría por los propios pioneros, cuyas obras aborda posteriormente en el relato, creando un marco ideológico de referencia previo. Las obras posteriores de Giedion, Zevi y Benevolo incorporan este aspecto, realizando referencias puntuales a distintos pensamientos teóricos, a lo largo de sus historias. El primero, quizás el que en menor medida incorpora esta categoría de análisis, describe al menos los cinco puntos postulados por Le Corbusier, parte de su pensamiento teórico que funciona como herramienta para producir arquitectura. Zevi (1954) por ejemplo, en el capítulo dedicado a Frank Lloyd Wright, se sirve de su pensamiento para realizar el análisis de sus obras, declara al comienzo del capítulo:

Los límites del presente libro permitirían sólo indicar las líneas generales del pensamiento de Wright, resumir los caracteres esenciales de su obra y plantear, como conclusión, el problema crítico de esta figura excepcionalmente compleja. Para tal objeto son útiles sus muchos artículos, sus numerosísimas conferencias. (p. 449)

En el caso de Benevolo (1999), incluye además de menciones hacia las ideas teóricas de algunos arquitectos, sobre todo los que aborda con mayor profundidad, como por ejemplo Walter Gropius, un subcapítulo titulado *Las nuevas teorías del arte* en el que se pretende evidenciar, a partir del abordaje de los cambios en el pensamiento que se produjeron en este campo a fines del siglo XIX y principios del siglo XX “ciertas tendencias comunes que indican un cambio de actitud hacia los problemas del arte contemporáneo.” (1999, p. 247)

Pero es en las historias más recientes de nuestro *corpus*, en las que los pensamientos teóricos, tanto provenientes del contexto cultural, como de los propios protagonistas, tienen mayor incidencia, constituyendo la búsqueda de las ideas a través de la teoría un factor central de sus enfoques. Ya el título de la historia de Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, pone en el mismo nivel de importancia el estudio de la teoría y el de la práctica arquitectónica. En realidad son pocas las obras que se mencionan a lo largo del libro, mientras que abundan las citas de los escritos

teóricos y las conferencias realizadas principalmente por los arquitectos, que son acompañadas por las ideas de otros pensadores de la época. El capítulo titulado *Alemania: la industria y el Werkbund* por ejemplo, no contiene mención a ninguna obra arquitectónica particular, sin embargo se mencionan las obras teóricas *Stilarchitektur und Baukunst* -arquitectura de los estilos y arte de la construcción<sup>2</sup>- de Muthesius, el libro *Problem der Form* -el problema de la forma<sup>3</sup>- de Adolf Hildebrand, entre unos cuantos otros libros, escritos y conferencias, que pretenden mostrar las ideas de la Alemania de entonces, en cuanto a la estética de la arquitectura industrial y los productos industriales.

Banham utiliza este enfoque para plantear la anti-genealogía de las historias pioneras, haciendo uso de la teoría arquitectónica, para dejar en evidencia, que las interpretaciones de las formas realizadas por las historias anteriores eran equívocas; porque es justamente la ideología que Banham pretende mostrar a través de las teorías, la que no permite que la arquitectura responda en su forma y función a los requerimientos de la sociedad de la máquina. Collins por otro lado, propone en su historia una nueva genealogía de la arquitectura moderna, una basada en la evolución de las ideas y no de las características materiales y visibles de la obra arquitectónica. De Solá Morales (en Collins 1998) declara en el prólogo del libro:

La 'idea de la arquitectura' que un determinado momento cultural se ha forjado, es una perspectiva imprescindible para explicar las obras de aquel período. No hay arquitectura sin teoría, sin crítica ni sin ideología de esta misma arquitectura. Ni puede haber una historia de la arquitectura sin una paralela historia de la teoría, de la crítica y de las ideologías arquitectónicas. (p. 4)

Como el propio Collins establece en su introducción, su enfoque parte del planteo del historiador R.G Collingwood, quien escribió: "La tarea del historiador no es saber lo que hizo la gente, sino entender lo que pensaron" (Collingwood en Collins, 1998, p. 10). Así Collins se embarca en el estudio de las ideas teóricas, tanto de los propios arquitectos, como del contexto filosófico- cultural, ya que son estos los que para el autor determinan la obra arquitectónica, es a partir de estas ideas que puede comprenderse la evolución de las formas. El estudio del pensamiento teórico continuó teniendo gran relevancia en todas las historias posteriores. En el caso del libro de Tafuri -estas resultan al igual que en el de Collins- un aspecto central en el análisis, ya que son la herramienta fundamental en su propósito de develar la ideología detrás de las obras arquitectónicas, que como ya hemos mencionado en su planteo tienen una fuerte carga política-social.

En las historias de los ochenta, la descripción de las características de la obra, que había sido completamente sustituida por la interpretación, en las obras de Collins y Tafuri, vuelve a incorporarse a la historia. Sin embargo, esto no significa que el pensamiento teórico dejará de incluirse, sino que

---

<sup>2</sup> Traducción propia.

<sup>3</sup> Ídem.

este, se mezcla entre el reto de los parámetros abordados para comprender el desarrollo arquitectónico, brindando un sustento teórico-ideológico al resto del análisis. Frampton (1993) por ejemplo, en el capítulo *De Stijl: evolución y disolución del neoplasticismo, 1917-1931* habla del manifiesto de ocho puntos publicado en la revista *De Stijl* en 1918, pero además de abordar este postulado teórico que puede dilucidar la ideología de los artistas y arquitectos detrás de sus obras, Frampton va aún más allá, y emprende la búsqueda de las teorías que influenciaron dicho manifiesto, mencionando entre otras, al pensamiento filosófico de Spinoza y la filosofía neoplatónica del matemático M. H. Schoenmaekers.

Por otro lado, en la historia de Collins, tanto los pensamientos de los protagonistas como de otros teóricos, tienen lugar a lo largo de todo el relato. Sin embargo, su libro en comparación con el de Frampton y Tafuri, resulta en este aspecto más didáctico, ya que explica, al menos con brevedad todos los pensamientos que incorpora. Montaner (1999) hace mención a este aspecto del libro de Frampton: “al leerlo en detalle, por el abuso de términos altamente especializados que el autor nunca define y por sus contenidos que no se dirigen a un público amplio (...) se descubre que su contenido es de una gran complejidad”. (p. 96)

### 2.1.5 Lenguaje

Marina Waisman (1985) señala que la forma arquitectónica es un “‘recorte’ que se efectúa en la realidad del espacio, y es al mismo tiempo un ‘recorte’ que se efectúa en la realidad cultural: *el acto de formar es al mismo tiempo el acto de poner en obra una ideología.*” (p. 91) Este contenido ideológico carga a las formas de significado, transformándolas en signos, “que conservan connotaciones de su origen primero, a las que se van agregando aquellas que usos posteriores les adscriben.” (Waisman, 1985, p. 91)

Al abordar el objeto forma como categoría de análisis arquitectónica, hicimos mención a aquellas historias que describen las características formales de la obra, pero las formas pueden ser entendidas también como un lenguaje, que comunica un significado, un cierto contenido. Como señala Montaner (1999) a partir de los años sesenta la disciplina de la historia arquitectónica se vio influenciada por el pensamiento estructuralista que confiaba “en que toda actividad humana se caracteriza por el uso del lenguaje.” (p. 73) La búsqueda de comprender el significado detrás de la forma arquitectónica, se tornó en un parámetro utilizado por los historiadores, que desde un enfoque semántico abordaron el estudio de los símbolos del lenguaje arquitectónico, la forma ya no solo se describe sino que se interpreta.

Peter Collins incorpora en *Los ideales de la arquitectura moderna* este acercamiento a la obra arquitectónica, en su historia las formas se comprenden a partir de las ideas, que permiten interpretar su lenguaje. En el capítulo titulado *La influencia del diseño industrial*, Collins analiza la línea de pensamientos que derivó en la idea promulgada por la Bauhaus de que “la aproximación a

cualquier tipo de diseño -una silla, un edificio, una ciudad o un plan regional- deben ser idénticos, no sólo en relación al espacio sino también en sus aspectos sociales” (Gropius en Collins, 1998, p. 274), pensamiento a partir del cual analiza la obra de Breuer:

Su edificio para la Secretaria de la Unesco se sostiene sobre patas, sus fachadas se parecen a un mueble con los cajones sacados; y su forma obligatoriamente curvada a un lado para relacionarse con la plaza de Fontenoy, está curvada de la misma manera por los otros dos lados para parecer más bonita desde el aire: es decir, del punto de vista desde el que se ven normalmente los muebles cuando se entra en una habitación. (p. 275)

Tafari critica el uso de la arquitectura como instrumento de la ideología -lo que denomina arquitectura crítica-, así como el uso de la historia para crear una ideología arquitectónica -a lo que llama crítica operativa-. El historiador utiliza un enfoque semiológico a partir del cual considera puede desarrollarse lo que él llama la crítica histórica, que descubra los significados del lenguaje arquitectónico, develando la ideología que detrás de ella se encuentra, debe desmitificar la obra arquitectónica, para poder construir en el futuro una arquitectura libre de ideología, idea que como ya mencionamos tiene detrás una fuerte carga política-social.

Esta forma de abordaje de la obra arquitectónica, puede ser encontrada también en los libros de Frampton y Curtis, aunque ambos analizan la forma desde un punto de vista descriptivo, también interpretan en algunos casos su lenguaje. El primero por ejemplo se refiere a la fábrica para la AEG de Peter Behrens como “un templo consagrado al poderío industrial”. (Frampton, 1993, p. 113)

### **2.1.6 Tipología**

El tipo arquitectónico entendido como la generalización de ciertos elementos fundamentales o estructuras que resulta de su incorporación sistemática en obras arquitectónicas individuales, es un instrumento tanto proyectual, como de análisis de la arquitectura ya proyectada. Durante la etapa de construcción del paradigma de la arquitectura moderna, en la que se proclamaba la ruptura con todo lo anterior y la completa innovación, se evitó usar en la teoría y la historia este concepto, arraigado en la noción de continuidad, lo que explica su ausencia en los enfoques de la mayoría de las historias de la arquitectura modernas, en este trabajo estudiadas.

Pero ya instalada la crisis de este paradigma, “frente a la dispersión y a la confusión, aparecía la necesidad del orden y la estabilidad (...), instrumentos que permitan alcanzar los rasgos más profundos y por tanto más permanentes de la realidad.” (Waisman, 1990, p. 76) La búsqueda de nuevos caminos, trajo consigo la incorporación de la idea de tipo en el análisis histórico de la arquitectura. Uno de los intentos más destacados constituye el de Aldo Rossi, en su libro *La arquitectura de la ciudad* (1966), en el que buscó retornar a las raíces, con un grado de generalidad

tal, que permitiera mostrar una nueva dirección para la arquitectura. Rossi aplica la idea de tipo, únicamente a los aspectos formales de la obra, a la estructura espacial - volumétrica y su relación con el entorno. Sin embargo, el análisis tipológico puede aplicarse a los distintos parámetros arquitectónicos –función, estructura, etc.- identificando las formas de organización general consolidadas, presentes en obras arquitectónicas particulares. (Waisman, 1990)

Este enfoque se incorpora tardíamente dentro de la historiografía de la arquitectura moderna, apareciendo de manera aplicada únicamente en las últimas historias que integran nuestro análisis, las de Frampton y Curtis. Este último, por ejemplo analiza en el capítulo *La industrialización y la ciudad: el rascacielos como tipo y símbolo*, el surgimiento del rascacielos como tipo arquitectónico. El historiador señala por ejemplo sobre el edificio Wainwright (1891) de Sullivan:

vino a significar una polémica definición del edificio en altura como tipo. No era tanto la estructura como una *idea* de la estructura lo que se orquestaba y se acentuaba con medios plásticos para transmitir el impulso subyacente de una forma vertical en ascenso. (2006, p. 49)

Por otro lado, a pesar del rechazo que presenta Tafuri hacia todos los enfoques historiográficos, salvo el semiológico propuesto por él, hace una excepción con el enfoque tipológico, planteando una posición ambigua frente a los planteos de Aldo Rossi. (Tournikiotis, 2001)

## 2.2 Estructura del discurso

De Hitchcock a Collins, la historiografía de la arquitectura moderna es de carácter narrativo, cada uno de estos relatos cuenta una historia continua con principio y fin, estructurada por un claro hilo conductor que el lector debe seguir para comprender el planteo del autor. Marina Waisman (1990) define la historia narrativa como la que surge del “encadenamiento de hechos únicos (‘acontecimientos’) en la estructura de un relato o ‘intriga’ (argumento), acontecimientos que a su vez responden a acciones individuales.” (p. 15) Sin embargo, a pesar de este carácter común, estas historias se estructuran internamente de formas distintas, debido a la diversa selección de acontecimientos que cada uno de los historiadores incorpora y debe organizar, como también debido a las distintas ideas, previas al relato, que cada autor busca plasmar en su historia.

Podemos establecer sin embargo, en la estructuras de estas historias narrativas una diferenciación. La historia de Hitchcock *Modern Architecture Romanticism and Reintegration* como señala Tournikiotis (2001) representa un caso particular, se estructura a partir de acontecimientos, que desde *La era del Romanticismo* hasta *Los nuevos Pioneros*, se suceden como el resultado del desarrollo natural y progresivo que lleva de un estilo a otro distinto, pero no mejor. Por otro lado, Pevsner, Giedion, Benevolo y Zevi relatan la historia de la arquitectura moderna a partir de experiencias rupturistas, que de forma revolucionaria, transforman completamente el orden

anterior. Este carácter rupturista, que Pevsner identifica en el pensamiento de William Morris, Giedion en la nueva noción espacial que surge a partir de la pintura cubista y Benevolo en varios sucesos, entre ellos, los debates en torno a los problemas de la ciudad industrial, marcan el comienzo de un proceso de cambio evolutivo que culmina en la consolidación de la nueva arquitectura – llámesela racional u orgánica-. Por otro lado, la historia de Banham presenta una narración contraria, existe para él un momento de ruptura con la tradición, que identifica con la vanguardia futurista, pero este no llega nunca a consolidarse. Mientras que Collins lejos de identificar a las vanguardias como fuentes del cambio, reconoce el comienzo del desarrollo de las ideas modernas a mediados del siglo XVIII, a partir del cual narra un proceso continuo de transformación, que a mediados del siglo XX se presenta como consolidado.

Como sostiene Marina Waisman (1990) desde la década del cuarenta del siglo XX comenzó a cuestionarse tanto desde la escuela francesa de Annales, como desde el ámbito de la epistemología anglosajona la historiografía narrativa, las historias que hasta entonces se habían caracterizado por su continuidad, se tornan fragmentadas, apareciendo una “multiplicidad de los tiempos, las ‘duraciones’” (p. 15). Las historias de Tafuri y Frampton, representan un cambio en este sentido. Mientras que la primera como sostiene Tournikiotis (2001) presenta una estructura laberíntica, la de Frampton no presenta un claro hilo conductor, los distintos capítulos son una unidad en sí misma e incluso parecen no organizarse a partir de un orden demasiado claro, pudiéndose leer aisladamente o en desorden, sin afectar su comprensión individual. El propio historiador declara en la introducción de su historia: “En lo posible he tratado de ofrecer la posibilidad de leer el texto de más de una manera. Por tanto, cabe seguirlo como un relato continuo o picotear en él al azar.” (1993, p. 9) La historia de William Curtis, por otro lado, presenta una situación intermedia, si bien los capítulos adquieren una mayor individualidad en comparación con las primeras historias de la arquitectura moderna, estos se organizan de forma tal que permiten trazar el desarrollo cronológico de la arquitectura. Los distintos capítulos presentan a su vez menciones, que permiten establecer conexiones entre uno y otro, especialmente aquellos que, situándose en distintas partes del libro comparte una misma temática, abordando por ejemplo una región geográfica o la obra de un arquitecto en común.

En cuanto a la diagramación de las ediciones consultadas, los libros de Hitchcock y Johnson (1955), Pevsner (1958), Banham (1965), Collins (1998) y Tafuri (1997) no incluyen las imágenes acompañando el texto, sino que las colocan en un sector dedicado a ellas en el medio del libro. Por otro lado, la diagramación de las historias de Giedion (1961, 2009), Benevolo (1999) y Frampton (1983,1993) incorporan una mayor cantidad de imágenes, ubicadas acompañando el relato. Llama también la atención que salvo en la historia de William Curtis (2006), la que presenta una diagramación cuidadosamente diseñada, de un carácter mucho más contemporáneo en la que las imágenes a color tienen un gran protagonismo, el resto de las historias se acompañan de fotografías en blanco y negro que nunca han sido actualizadas en las sucesivas ediciones.

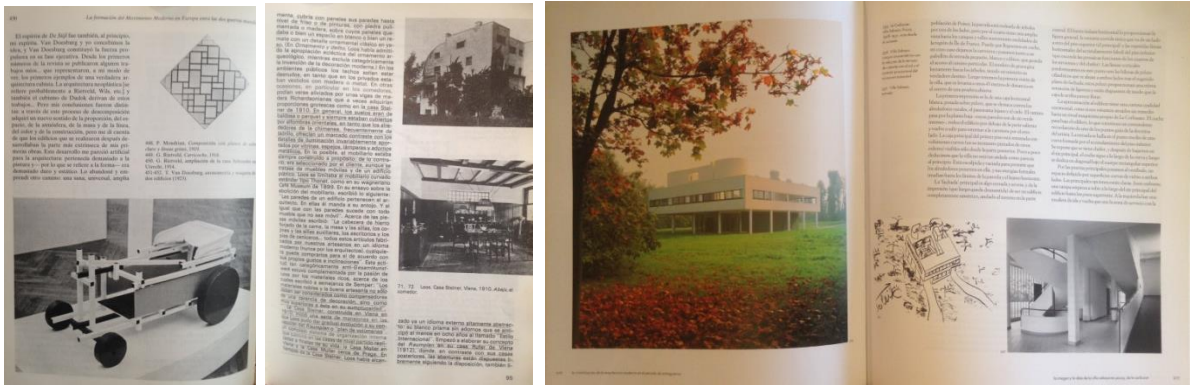


Figura 27: Diagramación del libro *Historia de la arquitectura moderna* (Benevolo, 1999) – Figura 28: Diagramación del libro *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Frampton, 1993) – Figura 29: Diagramación del libro *La arquitectura moderna desde 1900* (Curtis, 2006).

### 2.3 Rol de los protagonistas

El rol que ocupan los protagonistas en el desarrollo de la arquitectura dentro de cada historia, forma parte de la mirada que plantea cada historiador, sin perjuicio de ello, al volver a considerar los planteos de Marina Waisman (1990) sobre la estructura de los discursos, se evidencia la estrecha relación existente entre esta y el rol que ocupan las personalidades. Mientras que las historias narrativas se caracterizan en términos generales por describir acontecimientos en los que las individualidades tienen una fuerte presencia, en las historias fragmentadas “el protagonismo se traslada del individuo al grupo social”. (Waisman, 1990, p. 15)

De esta manera todas las historias que hemos descrito como narrativas, se estructuran en torno al aporte de distintas personalidades, sin embargo entre ellas, podemos establecer distintos matices. Pevsner, como el título de su libro ya sugiere, narra los aportes de distintos pioneros entre los que se presenta Walter Gropius como el más relevante, mientras que Giedion identifica a lo largo de su relato protagonistas cuyos aportes resultan especialmente significativos, entre los que podemos mencionar también a Gropius, junto a Le Corbusier y Mies van der Rohe. Sin embargo, en el planteo de ambos, se encuentra por encima del actuar individual de estos protagonistas la idea del espíritu de la época, a la que este actuar responde. Señala por ejemplo Giedion: “Hay ciertos y singulares artistas que estudiaremos y analizaremos lo más minuciosamente posible; hombres como Borromini, Labrouste, Berlage, Gropius, Le Corbusier, personalidades en los cuales cristaliza el espíritu de una época.” (1961, p.31)

Mientras que en la obra de Zevi, el protagonismo que cobra la figura de Frank Lloyd Wright no permite poner en duda la importancia de las individualidades dentro de su historia, la obra de Benevolo resulta en este sentido un caso más particular. A pesar de que cuenta una historia de la arquitectura moderna a partir de la relación entre arquitectura y contexto social, en esta también destacan las

personalidades. Desde el índice de su libro, se puede observar el peso que tienen los nombres de los arquitectos, entre los cuales resaltan a lo largo del relato: Gropius, Mies y Le Corbusier.

Collins por otro lado, al plantear una historia de las ideas y no de las formas, incorpora una muestra de protagonistas significativamente distinta a las presentadas en las historias anteriores, para él las personalidades más significativas, ya no son los considerados maestros de la arquitectura moderna – Gropius, Mies y Le Corbuiser- quienes para él solo propusieron un cambio formal, resultando en su historia más importante la figura de Auguste Perret, por ejemplo, quien realizó un gran aporte a partir de sus ideas. En el relato alternativo de Banham también se distinguen nuevas personalidades, como es el caso de Sant´Elia como representante de los planteos futuristas y Buckminster Fuller quien logra para el autor responder en su arquitectura al verdadero espíritu de la era de la máquina.

La obra de Tafuri representa también en este sentido un cambio en relación con las obras anteriores, su relato fragmentado, no parte de acontecimientos producto de acciones individuales, sino que se refiere de una manera anónima a la sociedad en conjunto. Es esta la que para él ha construido una arquitectura que como institución se encuentra cargada de ideología. Por otro lado, la historia de Frampton presenta una situación intermedia, debido a que, dentro de la independencia que caracteriza cada capítulo, cada uno de ellos trata o bien de “la obra de ciertos arquitectos significativos o bien de grandes evoluciones colectivas.” (Frampton, 1993, p. 9) En el libro de Curtis sucede algo similar, ya que mientras hay capítulos que se organizan en torno a una corriente o temática que abarca una gran cantidad de protagonistas, hay otros que se centran en el aporte de una individualidad, el caso que resulta más evidente es el de Le Corbusier.

### 3. El lugar de Latinoamérica en la historiografía de la arquitectura moderna

No solo el factor tiempo ha condicionado desde sus cambiantes contextos el desarrollo historiográfico de la arquitectura moderna, el contexto geográfico ha sido también un factor determinante dentro de esta construcción histórica. Aunque en las últimas décadas se han diversificado los orígenes de los autores que desarrollan sus historias sobre esta temática, los relatos que estudian la arquitectura moderna globalmente -o que creen hacerlo- continúan siendo predominantemente europeos.

Montaner (1999) identifica a Alemania, Suiza, Italia, Inglaterra y Estados Unidos como los países donde existe un desarrollo y una tradición sólida en el campo de la historia de la arquitectura -y de la historia del arte en general-, cabe destacar que, salvo alguna excepción puntual, son estos los países desde los cuales han surgido las historias más difundidas sobre la arquitectura moderna, lo que podríamos llamar las historias canónicas. Montaner (1999) explica la concentración geográfica de la disciplina a través de tres argumentos, uno político, uno metodológico y otro mediático. En cuanto al primero, sostiene que la historia del arte requiere un lugar con sólida tradición democrática para desarrollarse, en segundo lugar argumenta que en estos países se ha desarrollado sólidamente -a partir del trabajo de varias generaciones de pensadores e institutos académicos- un consolidado bagaje metodológico de la disciplina, a partir del cual las historias de la arquitectura moderna han construido sus distintos enfoques y por último debido a que este tipo de trabajo tiene lugar en aquellos países donde existe un mercado para él, donde las publicaciones periódicas y editoriales lo hacen posible.

La concentrada distribución geográfica de los orígenes de los historiadores, redundó en la parcialidad de los discursos y en la idea de una arquitectura moderna, que se vio reducida a la propiedad de un sector del mundo. Las miradas en algunos casos muy polarizadas, que han posicionado a Europa y a Estados Unidos como los lugares centrales en su desarrollo, mostraron muchas veces al resto del planeta, incluyendo a Latinoamérica, como zonas de desarrollo periférico, a veces incluso no dignas de ser incluidas en la historia. Como señala Shmidt (2012) la caracterización de “América Latina, como parte de un Tercer Mundo situado -según la teoría de la dependencia- en la periferia (...) está en la base de la construcción de las historias de la arquitectura latinoamericana (...) desde la perspectiva geo-cultural.” (p. 323)

#### 3.1 Ausencias y primeras incorporaciones

Ninguna de las historias de la arquitectura moderna anteriores a la segunda postguerra - *Modern Architecture, Romanticism and Reintegration* (1929), *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius* (1936) y *Espacio, tiempo y arquitectura: Origen y desarrollo de una nueva tradición* (1941) - incluyó en su primera edición mención alguna sobre la arquitectura de América Latina. Las

genealogías sin fisuras y la imagen homogénea y universal que estos primeros libros se esforzaron en construir, condicionaron la elección de episodios, arquitectos y obras, dejando por fuera a esta región. Incluso *El estilo internacional* (1932) que apelaba al carácter internacional de la nueva arquitectura, incluyó obras y arquitectos de limitadas regiones del mundo, dejando esta por fuera.

Tal vez sea la historia de Pevsner, publicada en 1936, la que dentro de las obras pioneras tiene más justificada la omisión latinoamericana. No porque su selección de episodios no fuera parcial y focalizada completamente en las regiones centrales, sino porque su relato culmina drásticamente en el año 1914. De haber incluido los 22 años que separan la obra de Gropius de la fecha de publicación del libro, este podría haber merecido alguna mención a este subcontinente. Pero la intención del historiador es relatar los episodios que llevaron al nacimiento del movimiento y aunque este tuvo un desarrollo posterior en América Latina, sus orígenes y los pioneros son dentro de esta construcción historiográfica indiscutiblemente europeos y norteamericanos.

El primer libro de Pevsner sobre la nueva arquitectura, no incorporó a Latinoamérica en ninguna de sus ediciones, ni siquiera en sus versiones en español, paradójicamente publicadas por la editorial Infinito de Buenos Aires. Ni la amistad que desarrolló con el argentino Francisco Bullrich, ni el viaje que realizó a Buenos Aires en 1960 a raíz de esta amistad, lograron incorporar en la genealogía de los pioneros a esta región del mundo. Schávelzon (1985) sostiene sobre las historias de Pevsner:

Por detrás había poco de un método científico, un modelo teórico, una estructura conceptual que avalara las elecciones de ejemplos de entre la totalidad de la producción arquitectónica universal. Y así quedó fuera de la historia nuestra América Latina. Pequeño detalle: en ninguna de sus obras existen los 400 millones de habitantes de nuestros países, que, aunque a algunos les duela también son parte del mundo. (p. 18)

Pero Schávelzon (1985), no está del todo en lo correcto. En la quinta edición (1957) del libro *Breve historia de la arquitectura europea* publicado por primera vez en 1942, Pevsner continúa en el capítulo titulado *Arquitectura contemporánea: desde la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días* la historia de la arquitectura moderna posterior a 1914. El historiador se ve obligado a aceptar en este capítulo que la historia lineal y evolutiva que alcanza su máximo esplendor en la obra de Gropius, ha continuado en realidad su curso, de forma no tan lineal y no tan ascendente, la arquitectura que él idolatró estaba muy lejos de representar el final de la historia.

Aparecen en este nuevo capítulo menciones de la arquitectura mexicana y brasileña, aunque muy breves, especialmente en el caso mexicano, sobre el que aparecen únicamente algunas obras de Félix Candela -quien de hecho no es latinoamericano- que pretenden mostrar sus innovadoras estructuras de hormigón, a las que Pevsner (1994) evalúa positivamente adjudicándole adjetivos como novedosa o interesante (p. 360). El caso brasileño, se presenta como representante de una nueva etapa de la arquitectura moderna, que a partir de estas nuevas posibilidades constructivas “crea formas

novedosas por el puro placer de hacerlo.” (p. 362) Alejándose de una arquitectura racional, con las características formales identificadas por el autor en su historia de los pioneros, algo que según él hubiese resultado impensable veinte años antes.

Para Pevsner (1994) en la arquitectura brasileña, tal vez debido a su tardía incorporación a la arquitectura moderna y su atrevido y despreocupado pasado barroco, “se encuentran de modo más concentrado la fascinación y los peligros de la irresponsabilidad de mediados de siglo” (p. 363). Destaca, como los “dos ejemplos más atrevidos” (p. 363), la Iglesia de Pampulha (1943) de Oscar Niemeyer y la urbanización de Pedregulho (1950-1951) de Affonso Reidy, haciendo también mención al Casino Pampulha (1942) del primer arquitecto. La aproximación a las obras, continúa siendo, al igual que en el libro de 1936, a partir de sus características formales. Se limita a describir aquellos aspectos morfológicos que desea destacar, concretamente las formas que se alejan de la simpleza geométrica y son para él irracionales.

El libro plantea una relación entre la arquitectura brasileña y la obra tardía de Le Corbusier, relación sobre la que hemos encontrado al menos dos posibles interpretaciones. Al respecto Pevsner (1994) declara:

Brasil no es el único ejemplo de esta rebelión contra la razón. En 1937, requirió el asesoramiento de Le Corbusier para construir en Río de Janeiro la nueva sede del Ministerio de Educación, y es posible que esta visita a Brasil sirviera para que aflorasen los rasgos irracionales de su carácter, que luego transmitiría con irreflexivo entusiasmo a sus jóvenes admiradores. (p. 363)

Consideramos que el historiador plantea la duda sobre el impacto que pudo haber tenido en la obra de Le Corbusier su visita a Brasil, sugiriendo la posibilidad de que haya sido dicha visita la causante de las respuestas morfológicas y compositivas, que como en el caso de la Capilla de Ronchamp (1950-1955), se alejan de lo estrictamente racional y funcional. Pevsner utiliza la fotografía, al igual que en su primer libro de la arquitectura moderna, para mostrar relaciones formales entre distintas obras. En este caso se muestran los dos edificios religiosos, la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier y la Iglesia de Pampulha de Oscar Niemeyer, ambas de cubiertas curvas de hormigón armado.

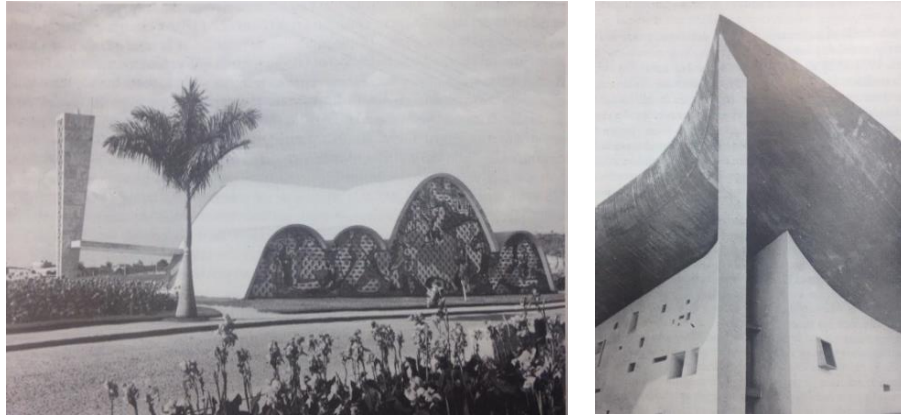


Figura 30: Iglesia de Pampulha – Figura 31: Capilla de Ronchamp.

Sin embargo, Esteban Maluenda (2016) interpreta de manera distinta las declaraciones de Pevsner, considera que los “jóvenes admiradores” de Le Corbusier, quienes para nosotros representan a aquellos responsables de que la “rebelión contra la razón” hiciera “su aparición en la mayoría de los países” (Pevsner, 1994, p. 363); son los brasileños que como Oscar Niemeyer y Lucio Costa, trabajaron con él en el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1937). Bajo esta segunda interpretación plantearía Pevsner una relación ambigua, sobre quien influenció a quien.

En el prólogo de la primera edición de *Breve historia de la arquitectura europea*, Pevsner señalaba que “el tema central del libro era la ‘arquitectura occidental’<sup>4</sup>, como expresión de la ‘civilización occidental’<sup>5</sup>” (Shmidt, 2011, p.42), planteando implícitamente que la verdadera historia de la arquitectura occidental es la europea, tema que como el título sugiere aborda el relato. Pero los ejemplos de arquitectura moderna brasileña que incluye Pevsner, pueden haber invertido los roles de influencia, es justamente por ello que son para el historiador experiencias relevantes dentro de esta historia eurocéntrica. Patricio del Real sostiene que la historia de Pevsner habilita “la mirada de un estilo ‘latinoamericano’ exuberante o irracional que implica el riesgo de corromper el modernismo ‘occidental’ si se vuelve muy influyente”<sup>6</sup> (s.f., p. 296). Declara también que este tipo de valoración propiciaba la malinterpretación del resto de la arquitectura de la región a partir de la imagen de una América Latina que, encabezada por Brasil, era exuberante, con tendencia a las formas barrocas, una geografía suntuosa y una cultura que tendía a la experimentación formal.

En realidad, como resalta Esteban Maluenda (2016), Pevsner nunca se refiere a la arquitectura de Latinoamérica en su conjunto. Se limita a incorporar estas obras sin considerar la diversidad arquitectónica brasileña, sobre la cual crea una imagen generalizadora a partir de las características morfológicas que describe y mucho menos alcanza a considerar la diversidad de obras y arquitectos latinoamericanos: “Pevsner expresa su opinión -escueta, pero demoledora- sobre la arquitectura

---

<sup>4</sup> Traducción propia.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> Ídem.

latinoamericana. El desconocimiento del tema que revelan esas líneas es sólo comparable a la erudición del autor en cuestiones europeas.” (Esteban Maluenda, 2016, p. 295)

Bruno Zevi fue el primero de los historiadores que hizo mención a esta región del mundo en una primera edición, en su *Historia de la arquitectura moderna* (1950). Sin embargo, el lugar que consigue la arquitectura latinoamericana en este texto es más que secundario, realmente mínimo:

Ningún país europeo había resistido a la atracción del mensaje racionalista; nuevas energías venían a consolidar los centros antiguos: los países escandinavos, Inglaterra, Italia, y, más lejos, Estados Unidos y América del Sur, se despertaban del letargo, se unían en el común camino del Movimiento Moderno. Le Corbusier proyectaba para América Latina, suscitando la renovación brasileña. (Zevi, 1974, p. 191)

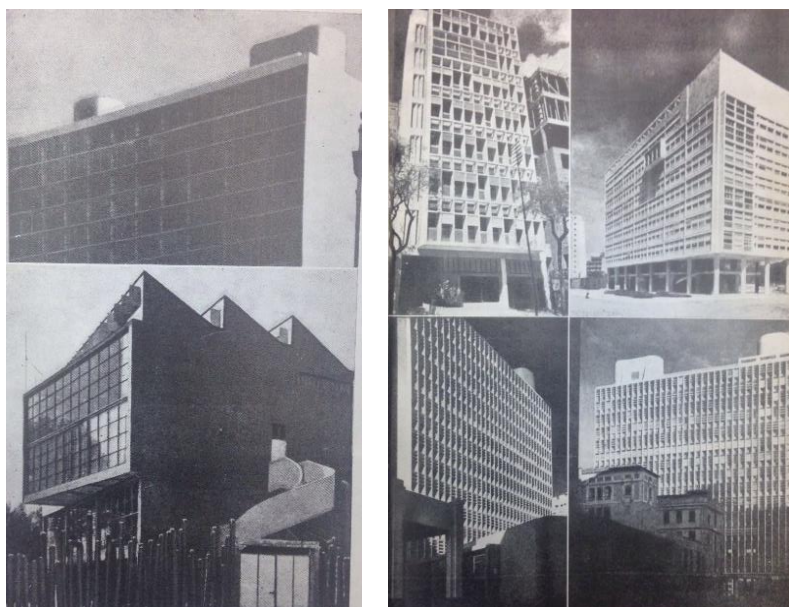


Figura 32: Fachada posterior del Ministerio de Educación y Salud, y Estudio del pintor Rivera y Frida Kahlo. –  
Figura 33: Departamento para arquitectos, Edificio IRB y Ministerio de Educación y Salud.

Zevi se limita a señalar que la arquitectura racionalista ha alcanzado a esta región, otorgándole a la influencia de Le Corbusier un rol fundamental en el desarrollo de las ideas modernas en Brasil. Más allá de esta acotada mención, Zevi no se refiere en ningún otro momento de su relato a la arquitectura latinoamericana, que solo vuelve a aparecer en una de las láminas con fotografías presentes en el libro. En ella se muestran imágenes del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1943) proyectado por Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Alfredo Reidy, Carlos Leão y Jorge Moreira con la colaboración de Le Corbusier, el estudio del pintor Rivera y Frida Kahlo (1943) realizado por Juan O’Gorman, así como el Departamento para arquitectos en Río de Janeiro (1947) y el Edificio IRB en Río de Janeiro (1944) ambos de Marcello, Milton y Mauricio Roberto. Estas cuatro obras -tres brasileñas y una mexicana- muestran una imagen muy distinta de la arquitectura latinoamericana en comparación con las obras a las que hace referencia Pevsner. Mientras Zevi identifica edificios que

siguen los lineamientos internacionales del racionalismo moderno, el otro destaca aquellas obras cuya compleja morfología describe de irracional.

Cada historiador se sirve de aquellas obras o arquitectos de la región que funcionan dentro de la genealogía que proponen, planteando una visión simplificada de la misma que está lejos de mostrar y comprender su diversidad. El caso latinoamericano se presenta de forma extremadamente parcial, no solo porque los países mencionados se reducen a Brasil y a México, sino porque la arquitectura que de ellos se muestra surge de una selección extremadamente parcial. Esta región ocupa un lugar estrictamente complementario dentro de estas historias arraigadas a la arquitectura del norte, como deja entrever Zevi (1954) en esta reflexión:

Nada es más perjudicial en la historiografía del arte antiguo que la división geográfica que pone en mecánica sucesión las civilizaciones (...). Las continuas relaciones existentes entre una (...) y otra casi desaparecen (...). En la historia de la arquitectura moderna el equívoco se repite cuando, al separar los capítulos europeos de los norteamericanos, no se hacen destacar las constantes influencias entre las culturas artísticas de los dos hemisferios. (p. 607)

Zevi no deja lugar a la duda, los capítulos que conforman las historias de la arquitectura moderna tratan -al menos hasta el momento- sobre Europa y Estados Unidos, y no plantea la necesidad de trazar relaciones e influencias con la arquitectura de otras regiones.

### **3.2. La difusión en el ámbito internacional**

En el año 1943 el Museo de Arte Moderno de Nueva York realizó la exposición *Brazil Builds*, la primera en mostrar la arquitectura moderna de un país latinoamericano. A través de una mirada entusiasta, el catálogo de la exposición contó sobre una arquitectura que, si bien era resultado de la expansión del movimiento a todas partes del mundo, se había desarrollado de forma especialmente innovadora:

ha llevado a la evolución de todo el movimiento algunos pasos hacia adelante, hacia el completo desarrollo de las ideas lanzadas en Europa y América antes de la guerra de 1914. (...) Brasil se ha lanzado a una aventura, un camino inevitable. El resto del mundo puede admirar lo que allí se hizo y esperar mejores cosas con el paso del tiempo.<sup>7</sup> (Goodwin, 1943, p. 103)

Esta exposición y el libro que a raíz de ella se escribió, amplió la difusión de la arquitectura moderna brasileña a nivel mundial, contribuyendo al reconocimiento internacional de arquitectos como Lucio

---

<sup>7</sup> Traducción propia.

Costa, Oscar Niemeyer, Roberto y Affonso Reidy y Enrique Mindlin, entre otros, cuyas obras comenzaron a aparecer en revistas y otras publicaciones en todo el mundo:

Desde esa fecha, las publicaciones periódicas Sudamericanas, guiadas por la brasileña *Habitat*, y aún más sobresaliente y completamente las revistas *L'Architecture d'Aujourd'hui* en Francia, la *Architectural Review* en Inglaterra, *Domus* en Italia, y la *Architectural Forum* en este país, han proporcionado artículos recurrentes sobre la arquitectura de Brasil y una cobertura algo menos completa de la actividad edilicia en los otros países latinoamericanos.<sup>8</sup> (Hitchcock, 1955, p.12)

Sin embargo, *Brazil Builds* no incentivó a los primeros historiadores de la arquitectura moderna - Pevnsner, Giedion, Hitchcock y Zevi- a incluir a América Latina de forma más precisa -o simplemente incluirla- dentro de sus historias. Esteban Maluenda (2016) sostiene que su ignorancia sobre la región era casi total, y si por el contrario se encontraban informados, lo que descubrieron no les pareció digno de mayor mención. Fue Henry-Russel Hitchcock quien con motivo de la preparación de la exposición y el catálogo realizados en 1955 por el MoMA *Latin American Architecture since 1945*, se convirtió en el primero de estos historiadores extranjeros en conocer de primera mano esta arquitectura. Hitchcock quien junto a Philip Johnson estaba a cargo de la organización, recorrió a fines de 1954 once países de la región, teniendo contacto personal con las obras y recaudando información.

A pesar del viaje, el catálogo escrito por Hitchcock (1955) muestra la distancia geográfica que separa al historiador del relato y el carácter periférico que continúa teniendo para él América Latina. Esta no puede entenderse como un territorio independiente y único en sí mismo, resulta necesario describirlo en comparación con su análogo europeo o norteamericano: "Latinoamérica se extiende por un continente y medio. Comparable en área con toda Europa y la América anglosajona combinadas (...) Ciudad de México y Río de Janeiro son ambas mucho más grandes que Roma"<sup>9</sup> (1955, p. 11). Estas comparaciones dan cuenta también de la dimensión del territorio que se analiza, cuya arquitectura moderna había permanecido hasta el momento poco explorada y ciertamente no integrada dentro de las historias generales sobre el tema.

Hitchcock (1955) presenta a Latinoamérica como un lugar lejano y aislado con un tinte primitivo, donde el tren y el auto nunca parecieron existir, al que la llegada de "la era del avión"<sup>10</sup> (p. 11), como una influencia externa, transformó en un lugar integrado, que se encuentra en pleno desarrollo:

---

<sup>8</sup> Traducción propia.

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> Ídem.

Hasta bien entrado el siglo XX una de las principales características de Latinoamérica era su lejanía, no solo del resto del mundo occidental sino, si la frase puede ser perdonada, lejanía de sí misma (...). Caballos y barcos -líneas oceánicas o botes de río- fueron los principales medios de comunicación hasta la llegada del avión.<sup>11</sup> (p. 12)

Al igual que el avión, la arquitectura moderna, como modelo importado de Europa y en menor medida de Estados Unidos -tal vez incorporado por el origen del libro-, ha jugado para Hitchcock (1955) un rol relevante en el desarrollo de América Latina. Identifica la influencia norteamericana en la plomería, los ascensores y en “la congestión producto de construir edificios altos en centros urbanos diseñados para el tráfico de hace doscientos o trecientos años.”<sup>12</sup> (p. 16) También sostiene que los estudios realizados por arquitectos latinoamericanos en las universidades del norte del continente, han favorecido el contacto de estos con las ideas arquitectónicas modernas. Pero la principal influencia ha sido para el historiador la europea, encuentra en Le Corbusier -al igual que Pevsner y Zevi- una referencia y hace mención a su participación en el edificio del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro. Asimismo, destaca el aporte de los arquitectos provenientes en su mayoría de la Europa ibérica que se instalaron en América Latina, como Candela en México, Bonet y Delpini en Argentina y Bianco en Perú.

Sin embargo, Hitchcock (1955) también sostiene que la arquitectura moderna, se adapta al implantarse en la región a algunas condicionantes locales sin llegar a producir “experiencias autóctonas importantes”<sup>13</sup> (p. 17). Mientras que el clima cálido y el extendido uso de la construcción en hormigón armado son condicionantes comunes a prácticamente toda la región, las características culturales, como por ejemplo la presencia de un desarrollado pasado indígena o las características de la arquitectura colonial varían entre países o sectores (Hitchcock, 1955). La relación que establece con el contexto particular latinoamericano, es de todas formas bastante acotada, se limita a su pasado arquitectónico y a las condiciones climáticas y tecnológicas sin llegar a establecer, como tampoco lo había hecho en sus libros anteriores de la arquitectura moderna, mayor relación con la cultura local o entre arquitectura y sociedad, aunque sí señala que en este último aspecto Latinoamérica en su conjunto presenta características comunes.

El autor se muestra muy optimista hacia la arquitectura moderna de la región, sostiene que “en la mayoría de los países hay hoy las dos cosas cantidad y calidad en la arquitectura.”<sup>14</sup> (1955, p. 11), en cantidad superior a la arquitectura europea y norteamericana y en calidad también superior en ciertos programas - campus universitarios, viviendas sociales, entre otros- en los cuales “Estados Unidos ha tenido en los años recientes poco para ofrecer en comparación con los trabajos de América de extenso alcance y brillante diseño.”<sup>15</sup> (1955, p. 13)

---

<sup>11</sup> Traducción propia.

<sup>12</sup> Ídem.

<sup>13</sup> Ídem.

<sup>14</sup> Ídem.

<sup>15</sup> Ídem.

Aunque el catálogo de imágenes que incorpora, como señala Drexler en el prólogo (en Hitchcock, 1955), los ejemplos más significativos en la carrera de cada arquitecto, incluye plantas que dejan ver la funcionalidad de las obras y se hace mención a sus aspectos constructivos, estas son analizadas por Hitchcock principalmente a partir de sus características formales, priorizando su imagen final y tomando en consideración aquellos factores que, para el autor, fueron determinantes en su concreción. A partir de la dicotomía influencias-características locales, Hitchcock crea una receta que aplica de forma homogénea a toda la arquitectura de la región, cuyo pasado y desarrollo moderno justifican para el autor tratar en conjunto, otorgándole un cierto carácter unitario.

Esto queda en evidencia en los breves comentarios que acompañan las fotografías. En cuanto a la Casa para la Sra. Carmen del Olmo de Artigas (1953) de Francisco Artigas declara: “Esta casa recuerda un poco a las casas ‘patio’ de Mies (...) pero la implantación debajo de los magníficos árboles de un viejo parque privado, producen un efecto completamente distinto.”<sup>16</sup> (p. 187) De forma similar establece para la Casa propia de Osvaldo Arthur Bratke (1953): “La respuesta de este arquitecto hacia la forma y la expresión visible de la estructura es consistentemente Miesiana, pero con su elección de materiales y en su uso tan minucioso en las paredes caladas de hormigón armado, logró un efecto personal.”<sup>17</sup> (p. 174) En estas descripciones el historiador señala las influencias de la obra, en los ejemplos citados la obra de Mies, y luego el elemento local que lo modifica, en este caso la implantación o la técnica constructiva.



Figura 34: Casa para la Sra. Carmen del Olmo de Artigas – Figura 35: Casa propia de Osvaldo Arthur Bratke.



Figura 36: Fachadas urbanas.

<sup>16</sup> Traducción propia.

<sup>17</sup> Ídem.

Hacia el final del libro, se encuentra un subcapítulo dedicado a fachadas urbanas en donde se incluye un collage con 16 fachadas de edificios de diferentes ciudades latinoamericanas. La importancia del mismo, radica en el mecanismo utilizado para su representación. A partir de un método surrealista se obtiene una ciudad análoga, formada por fachadas de variadas composiciones como una “moderna calle de los Estados Unidos”. (Quizhpe, 2014, p. 20) En este caso, es de elevada importancia la composición de cada fotografía, en las cuales el objeto arquitectónico pasa a ser el elemento principal, sin importar el contexto urbano en el cual se inserta. Este mecanismo de representación permite mostrar el carácter anónimo que Hitchcock (1955) también identifica en mucha de las obras latinoamericanas y la unidad que considera existe en gran parte de la arquitectura de la región como producto de las características comunes de su contexto social, económico y tecnológico, estos edificios podrían estar en cualquier ciudad de América Latina. Rodríguez (2015) declara:

Patricio del Real en su disertación doctoral titulada *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, distingue en el siglo XX varias instancias en la consolidación simbólica de la región como un territorio unificado. La primera vez en que la producción cultural latinoamericana fue leída desde el exterior como un conglomerado moderno y poscolonial, sostenido por su estética, ideología social y la representatividad a través de la arquitectura de nuevos valores políticos de otro orden del mundo, fue precisamente en la precedente exposición en MoMA (...). (párr. 6)

*Latin American Architecture since 1945* no incluyó a América Latina dentro de un relato global de la arquitectura moderna, sin embargo, es uno de los primeros trabajos que considerando al subcontinente de forma integral abordó esta temática. Desde un punto de vista extranjero y con un planteo un poco simplista, Hitchcock creó una mirada panorámica de la arquitectura de la región e inauguró el capítulo de las historias de la arquitectura moderna latinoamericana que más tarde continuarían principalmente los propios latinoamericanos. Esta exposición y su catálogo generaron una gran repercusión en el ámbito internacional, ubicando al continente en un lugar protagónico del debate arquitectónico. Patricio del Real (s.f.) sostiene que este estudio, al igual que otros que por esos años trataron particularmente el caso de la región -menciona como ejemplo el volumen sobre América Latina del *World's Contemporary Architecture series* (Yuichi Ino & Shinji Koike, 1955)- tuvieron a pesar de su difusión y entusiasmo poco impacto en las historias que posteriormente buscaron explicar el origen y desarrollo de la arquitectura moderna. Sin embargo estas, realizaron menciones de mayor alcance y demostraron poseer una noción más acertada sobre su arquitectura moderna, en comparación con aquellos primeros intentos, por lo que no puede del todo negarse la contribución de estas publicaciones y su difusión.

No cabe duda que al historiador que más influyó el estudio patrocinado por el MoMA fue al propio Hitchcock, quien en 1958 publicó una nueva historia titulada *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. La cercanía temporal entre este libro y la experiencia del autor en Latinoamérica, fue determinante en la importancia que se le otorgó a la región en la primera edición, importancia que como estudia Patricio del Real (2011) en su ensayo *Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana* fue disminuyendo sucesivamente en las siguientes ediciones de la historia. En la

primera edición, se incluyeron un gran número de países de la región -todos los incluidos en *Latin American Architecture* a excepción de Chile y Perú-. Además de las menciones en el texto, el libro incorporó numerosas fotografías de obras latinoamericanas puestas al mismo nivel de importancia que las obras europeas o norteamericanas:

La arquitectura latinoamericana era pues importante, pero ¿importante en qué sentido? Para Hitchcock la arquitectura latinoamericana representaba el mundo fuera de Europa y los Estados Unidos; un mundo y espacio temporal donde la arquitectura de Asia y África no encontraba lugar. (Del Real, 2011, p. 49)

Pero con el tiempo, y la mayor distancia temporal que fue tomando Hitchcock con su experiencia en la región, su criterio de selección fue modificándose. Muchas de las fotografías fueron sustituidas por imágenes de obras de otros lugares, y se produjeron “leves retoques al texto, como si quisiese matizar sus comentarios y restarle un poco de importancia a la arquitectura latinoamericana.” (Esteban Maluenda, 2016, p. 308)

### **3.3. El efecto Brasilia**

Las historias publicadas a principios de los años sesenta no abrazaron el entusiasmo inicial de Hitchcock por la arquitectura de gran parte de los países latinoamericanos, volvieron a aparecer las ausencias y las menciones que algunos de los más difundidos libros de historia de la arquitectura moderna hicieron sobre la región, volvieron a otorgar a Brasil el lugar protagónico, dejando en algunos casos por fuera a todo el resto del subcontinente. La experiencia de la nueva capital brasileña logró generar gran atención en el ámbito internacional y fue incorporada dentro de las historias incluso en forma simultánea a su construcción, robándole importancia al resto de la arquitectura brasileña que quedo en algunos casos a la sombra del pájaro de Brasilia.

La *Historia del movimiento moderno* de Benevolo publicada por primera vez en 1960 incluye en su primera edición, dentro de un relato que como el propio autor declara está “arraigado profundamente en la tradición cultural europea” (1999, p. 6), un espacio dedicado a Brasil, dentro de un capítulo que trata experiencias de la arquitectura moderna periféricas relacionadas con la influencia de Le Corbusier. Denominado *El nuevo ambiente internacional* este capítulo incluye también a Japón y a la obra de Le Corbusier en la India -Chandigarh-. A pesar de esta condición periférica y la influencia que otorga al maestro suizo, Benevolo (1999) valoriza estas experiencias y reconoce la importancia que han comenzado a adquirir a nivel internacional, así como el grado de independencia que han alcanzado:

Cuando empieza la segunda guerra mundial, el movimiento moderno ha producido sus efectos en todos los países del mundo, pero lo que sucede fuera de Europa y de América del

Norte aparece sólo como una consecuencia de las experiencias europeas y americanas (...). En cambio, en la segunda postguerra se inicia un vasto movimiento de revisión de las aportaciones recibidas y, al menos en dos casos -Brasil y Japón-, se obtienen resultados de valor internacional, desligado de los movimientos europeos o estadounidenses y capaces, sin embargo, de estimular las experiencias en curso tanto del Viejo como del Nuevo Mundo. (p. 723)

El historiador propone una mirada distinta en comparación con las historias previas, mientras que para Hitchcock la arquitectura brasileña -junto al resto de la arquitectura latinoamericana- no había llegado a producir “experiencias autóctonas importantes”<sup>18</sup> (1955, p. 17), y para Pevsner estas experiencias significaban prácticamente un retroceso, Benevolo reconoce su positiva autonomía, señalando su capacidad de influir en Europa y Estados Unidos. Por ello, se ha tornado necesaria la incorporación de estos lugares del mundo, que hasta el momento no habían formado parte de la historia de la arquitectura moderna. Estas regiones de carácter periférico, ya no son simples imitadoras, sino que han aportado algo nuevo, que no puede obviarse como parte de la historia. Cabe destacar sin embargo, que el único país latinoamericano incorporado en la primera edición fue Brasil, que como abanderado representó la arquitectura del subcontinente, así lo deja en claro Benevolo al señalar, en lo que parece un agregado de una edición más reciente: “la arquitectura brasileña (...) hasta los años sesenta se había considerado como la experiencia de vanguardia para el mundo latinoamericano en vías de desarrollo”. (1999, p. 739)

De la arquitectura brasileña Benevolo realiza un relato que abarca desde la llegada del “eco de la batalla de la vanguardia que se libera en Europa” (1999, p. 729) durante la década del 20, hasta el proyecto de la nueva capital, que ocupa un alto porcentaje del espacio dedicado en el libro a este país. Para explicar el comienzo de arquitectura moderna brasileña, menciona la influencia de Warchavchik y la obra del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, en la que señala se aplican todos los puntos del programa arquitectónico de Le Corbusier, destacando la influencia del maestro suizo en los arquitectos brasileños, que encargados del proyecto pidieron su consejo.

En cuanto a los arquitectos, Benevolo hace especial referencia a la obra de Niemeyer, desarrollando un juicio no muy positivo sobre esta. La considera un caso particular dentro de la arquitectura del país. Es para él, una arquitectura racional simplificada, que por veces otorga una imagen empobrecida como en el caso del Banco Boavista (1948) y otras adquiere un carácter decorativo o escultórico tomando como ejemplo la Casa de las Canoas (1951), destacando en este caso positivamente, la relación que la obra mantiene con su entorno, con el paisaje circundante. Valora de mejor manera a los arquitectos Lucio Costa, M. y M. Roberto, H. E. Mindlin, R. Levi y C. G. Palanti, ya que estos tienen una “intención análoga” -a la de Niemeyer- “pero con mayor variedad de ritmos.” (1999, p. 731)

---

<sup>18</sup> Traducción propia.

Al igual que en el resto de su historia Benevolo no analiza la arquitectura brasileña de forma aislada, sino que su relación con el contexto político, económico, social y urbano tiene gran importancia, mayor incluso que la descripción de las obra. Queda en evidencia esta postura cuando relaciona el desarrollo de las ideas modernas en el país con el cambio político que llevó a Getulio Vargas al poder: “La clase política que accede ahora al poder sale del mismo mundo en que se apoyan los artistas de vanguardia (...) no quedan ya confinados a la oposición, sino que pasan a formar parte de la *élite* dirigente.” (1999, p. 729)

Las fotografías, lejos de mostrar a las obras aisladamente, se utilizan al igual que en el resto del libro para reforzar este tipo de relación. El Ministerio de Educación y Salud se exhibe en pleno uso, mostrando las personas que lo recorren, el conjunto de viviendas Pedregulho (1950-1951) de Affonso Reidy se observa dentro de una planta que enseña la implantación y carácter funcional de todo el complejo, mientras que el proyecto de rectificación de la costa de Río de Janeiro se fotografía desde una vista aérea junto a su contexto urbano.

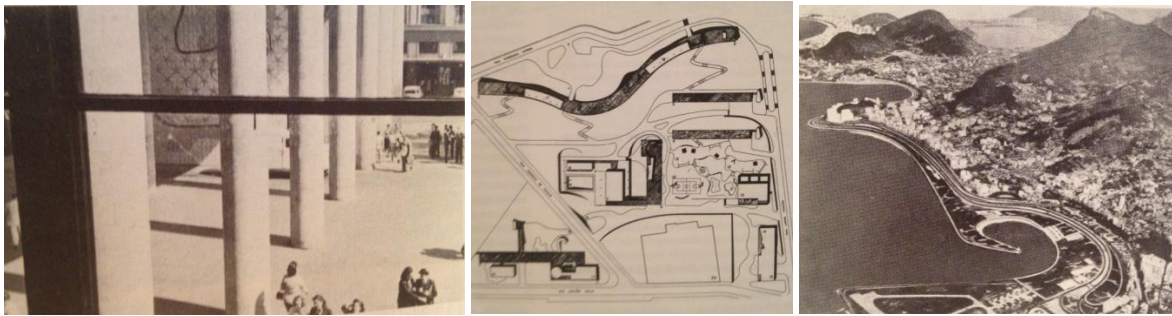


Figura 37: Ministerio de Educación y Salud.- Figura 38: Complejo Pedregulho. – Figura 39: Proyecto de rectificación de la costa.

Benevolo (1999) reconoce en el texto que la difundida arquitectura brasileña ha generado opiniones discrepantes a nivel internacional. Retoma los planteos opuestos de Gropius y M. Bill sobre el tema. Mientras que el primero considera que la arquitectura brasileña ha sabido adaptar las ideas internacionales a las condiciones climáticas y culturales locales, el segundo es crítico y sostiene que esta hace uso de las características formales de la arquitectura moderna internacional, sin responder a las necesidades de la sociedad brasileña. Benevolo plantea una posición intermedia señalando que el formalismo en la arquitectura del país “surge, como en Escandinavia, en presencia de un orden social fuertemente caracterizado” (1999, p. 733) e incorpora un significado emocional que logra aplicar el repertorio internacional de manera no textual, modificando su relación entre forma geométrica y escala. De todas formas sostiene que estas obras no logran generalmente insertarse armoniosamente en el contexto urbano tradicional brasileño, al que describe como caótico, propiciando aún más su desintegración. Destaca en este sentido al conjunto de viviendas Pedregulho, obra a la que Pevsner había hecho referencia únicamente por sus características morfológicas, aquí se destaca por haber “logrado con gran maestría el equilibrio entre los edificios, los servicios, y los espacios exteriores.” (Benevolo, 1999, p. 731)

La experiencia a la que presta mayor atención Benevolo en esta breve genealogía sobre la arquitectura moderna brasileña, es al proyecto para su nueva capital, que como señala Patricio del Real (s.f.) significó para el autor un importante giro en la geografía del modernismo. Compara este proyecto urbano con la reforma de Haussmann en París, ya que ambas crean “un nuevo paisaje urbano, experimentando a una nueva escala las fórmulas de composición ya descubiertas.” (1999, p. 739) La experiencia de Brasilia fue un experimento único para el Movimiento Moderno, una ciudad nueva, donde se aplicaron con gran exactitud los lineamientos de la Carta de Atenas y por eso toma para Benevolo gran importancia, como un episodio digno de aparecer dentro de la historia de dicho movimiento. El autor describe la experiencia de forma detallada, desde las condiciones en las que se efectuó el concurso, el proyecto ganador y los edificios proyectados por Niemeyer. Como sostiene Esteban Maluenda (2016) en la primera edición del libro, debido a la incertidumbre que la reciente inauguración de la capital -también en 1960- generaba sobre sus resultados a nivel urbano, Benevolo no se arriesgó a declarar su opinión al respecto de la experiencia, cuyo efecto quedó plasmado en posteriores ediciones, cuando la nueva capital brasileña se cuestionaba a nivel mundial:

Así el ciclo de la arquitectura brasileña, que hasta los años sesenta se había considerado como la experiencia de vanguardia para el mundo latinoamericano en vías de desarrollo, puede arrinconarse hoy, como un capítulo cerrado, resultado interrumpido de una situación política y social superada en todo el continente por los últimos acontecimientos. Dictaduras y revoluciones se enfrentan en un choque, progresivamente más estrecho, donde hay que volver a encontrar -todavía no se sabe cómo- el lugar de la arquitectura. (1999, p. 741)

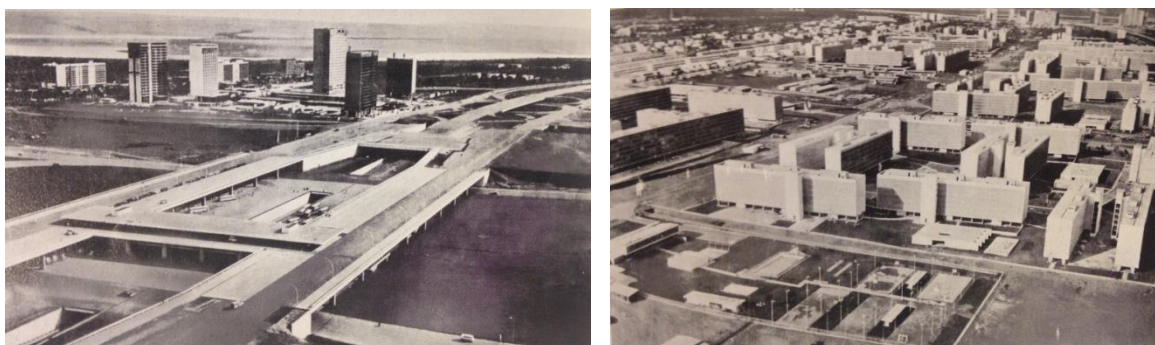


Figura 40: Brasilia.

En este párrafo en el que nuevamente se plantea el estrecho vínculo entre arquitectura y política, la experiencia de Brasilia se tiñe de negatividad, junto a ella termina una etapa próspera para la arquitectura, no solo brasileña sino latinoamericana. La incertidumbre que causaba el vacío y desolador panorama que se observa en las fotografías del libro -tomadas antes de su inauguración, para la primera edición del mismo- se sustituye años después por la comprobación de que esta nueva forma de hacer ciudad no había traído más que malos resultados.

La nueva capital brasileña ocupó también un lugar significativo entre las tímidas menciones incorporadas sobre Latinoamérica en las nuevas ediciones de la historia de Siegfried Giedion *Espacio tiempo y arquitectura* publicadas en la década del 60. Tanto en el prefacio a la tercera como de la cuarta edición, el historiador declara con claridad que su intención no es modificar su historia original:

“los libros nacen en un momento concreto; no les hace ningún bien revisarlos más adelante” (2009, p. 13). Asimismo, sostiene que ha descartado la posibilidad de realizar un nuevo volumen que incluya las experiencias más recientes porque su historia “es una entidad en sí misma que, con todos sus defectos, no debería verse alterada.” (2009, p. 14) Sin embargo, admite haberse permitido añadir en la cuarta edición del libro (1962) una introducción, donde trata el estado de la arquitectura en la década del 60, es allí donde pueden ser encontradas prácticamente todas las referencias que en su libro se hacen al caso latinoamericano, las que corresponden salvo mínimas excepciones nuevamente a Brasil. Giedion es consciente de que la arquitectura moderna se ha expandido y no pueda ya ser entendida únicamente a partir de la experiencia de una acotada región del mundo:

En el último cuarto de siglo, Europa no ha sido la única que ha aportado aires nuevos al desarrollo de la arquitectura contemporánea. Hay una civilización universal en gestación, pero no evoluciona en absoluto al mismo ritmo en todos los países. (2009, p. 21)

El planteo del historiador suizo sobre la situación de la arquitectura en los años 60, se basa en la existencia de una “concepción espacial contemporánea” (2009, p. 21) que es de carácter universal y afecta a la arquitectura en todo el mundo, junto a la permanencia de “condiciones eternas -cósmicas y terrestres-” (2009, p. 21) de cada región en particular. Para Giedion el diálogo entre estas dos dimensiones no solo determina el grado de avance de la arquitectura de cada país, sino que valora de forma positiva el establecer un “vinculo espiritual” (2009, p. 21) entre las características arquitectónicas arraigadas a la cultura local, y la expresión y concepción espacial modernas. La dialéctica entre ambas propicia el desarrollo de una arquitectura moderna que, bajo las mismas ideas universales, resulta polifónica. Con la denominación *nuevo regionalismo* Giedion se adelanta a los planteos que posteriormente realizaría Kenneth Frampton. A pesar de otorgarle a esta idea carácter global, el historiador se refiere explícitamente solo a tres países, que representan para él la concreción más satisfactoria de esta dialéctica:

Estas construcciones dotadas de fuerza creativa surgieron de repente, primero en Finlandia y luego en Brasil. Cada uno de estos países hizo su propia aportación regional. Finlandia, sólidamente democrática, mostró cómo la arquitectura contemporánea podía ser al mismo tiempo relajada, regional y universal. Brasil, constantemente amenazado por las revueltas latinoamericanas, introdujo cierta grandeza de líneas y formas en una serie de fachadas fastuosas y proyectos asombrosamente alucinantes. (2009, p. 22)

la arquitectura contemporánea se ha visto enriquecida, tanto en los edificios como a escala urbana, por aportaciones procedentes de países situados en los bordes de la civilización occidental: primero Finlandia y Brasil, y últimamente Japón. (2009, p. 18)

De forma similar a la incorporación brasileña realizada pocos años antes por Benevolo, Giedion la integra dentro de un grupo de ejemplos periféricos, en los cuales el desarrollo de la nueva

arquitectura ha sido especialmente significativo. Llama también la atención, que ambos historiadores comparen el caso brasileño con el finlandés, declarando que a pesar de sus enormes diferencias ambos logran crear su propia interpretación de las ideas arquitectónicas internacionales.

Más allá de una breve mención a las estructuras de Félix Candela en México y al uso del patio que hace José Luis Sert en los asentamientos obreros de Chimbote en Perú, ambos arquitectos europeos -concretamente españoles-, las menciones latinoamericanas incorporadas en la introducción se limitan a la obra que por entonces estaba en boga, Brasilia. En primer lugar, se refiere a la nueva capital brasileña desde una perspectiva urbana. Para Giedion la nueva ciudad representaba uno de los intentos, junto a Chandigarh y otros proyectos desarrollados en ciudades ya consolidadas, de aplicar nuevas ideas urbanísticas, que entorno a los años sesenta habían buscado dar respuesta a la gran densificación de las ciudades y la pérdida de la calidad de vida en estas. Destaca del proyecto la novedosa ubicación del:

centro gubernamental -la plaza de los Tres Poderes: legislativo ejecutivo y judicial- en la cola de una planta con forma de avión. La idea de colocar un centro gubernamental en la cabecera de una ciudad no es nueva, pero tenía que reinventarse (Giedion, 2009, p. 19).

Sin embargo, para quien observa a Brasilia desde una mayor distancia temporal, resulta sorprendente que Giedion pudiera considerar que se encontraba dentro del camino que debía recorrer el urbanismo a futuro, a partir de: “la reconquista de la vida íntima, de la escala humana y de la planificación para el crecimiento. Hay muchos otros problemas, pero ya podemos ver el camino.” (2009, p.21)

La plaza de los Tres Poderes vuelve a ser mencionada en la introducción de Giedion, en esta segunda oportunidad debido a sus edificaciones. Partiendo de la misma idea histórica, de la evolución de la concepción espacial que utiliza el historiador a lo largo de todo el libro, relaciona obras recientes como la Capilla de Ronchamp (1950-1955) de Le Corbusier, la Ópera de Sídney (1959-1973) de Jørn Utzon y el Palacio de Festivales de Tokio de Kunio Maekawa (1961) con el equilibrio que la arquitectura moderna logra entre espacialidad exterior e interior:

Actualmente hemos vuelto a ser sensibles al poder de los volúmenes para emanar espacio, lo que nos ha abierto los ojos sobre cierta afinidad emocional con los orígenes primeros de la arquitectura. Volvemos a darnos cuenta de que los volúmenes emanan espacio igual que la envolvente da forma al espacio interior (2009, pp. 28-29).

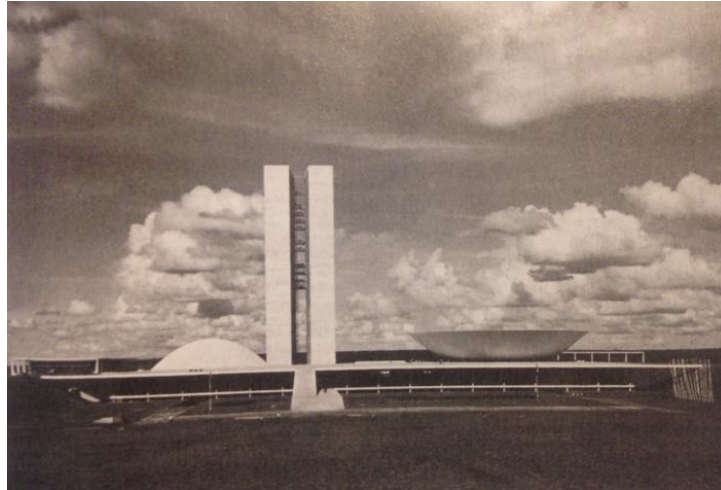


Figura 41: Plaza de los Tres Poderes.

El planteo que hace Giedion sobre la evolución del espacio, muestra la distancia entre su mirada y la de Pevsner, mientras que para este, la capilla de Ronchamp no es más que una forma irracional, para el primero su forma es producto de la nueva concepción espacial contemporánea, en la que la edificación se concibe de forma aislada jugando su volumetría con el espacio. De esta manera presenta Giedion la plaza de los Tres Poderes de Brasilia:

el conjunto dominante formado por el Senado, el Congreso y los edificios administrativos establece una relación libre con las construcciones más bajas (el Palacio Presidencial y el Tribunal Supremo), situadas en las esquinas del triángulo. No hay muros ‘el juego sabio de los volúmenes en el espacio’ (2009, pp. 28-29).

Las referencias a Latinoamérica incorporadas en el resto del libro, son como ya hemos adelantado muy escasas. Entre las menciones que hemos detectado en su edición final, se encuentran la alusión al brasileño Oscar Niemeyer como miembro del grupo de arquitectos que proyectó el edificio de las Naciones Unidas en New York y como miembro destacado de los congresos CIAM junto al brasileño Affonso Reidy. Se hace también mención a proyectos realizados en Latinoamérica por arquitectos de otros lados del mundo, como por ejemplo el proyecto urbano realizado para Buenos Aires por Le Corbusier y los edificios Bacardí realizados por Mies Van der Rohe en Cuba y México. Se cita dentro de una nota en el texto al mexicano Luis Barragán, pero solo para señalar que identificó “la secreta afinidad de la torre de Ronchamp con la construcción de un culto prehistórico en Cerdeña” (2009, p. 560), observación que Giedion utiliza para realizar una de sus comparaciones fotográficas basadas en la forma. Finalmente, en su última reflexión antes de proceder a la conclusión del libro vuelve a repetir la innovadora ubicación del centro en la ciudad de Brasilia.

Giedion propone una mirada casi inexistente sobre la arquitectura latinoamericana donde destacan las contadas apariciones de Brasil, planteando una mirada positiva tanto de su arquitectura -que el

lector nunca llega a conocer- como del urbanismo en Brasilia. Esteban Maluenda (2016) destaca de su historia:

Más llamativo resulta que en esta edición de 1962 Giedion no dedicase más espacio a la arquitectura brasileña, dado que pocos años antes había escrito el prólogo de la historia de la arquitectura moderna brasileña elaborado por Henrique Mindlin. El discurso de Giedion en este prólogo (anterior a los comentarios varias veces citados por Pevsner) resulta muy positivo y esperanzador -como corresponde a un buen prologuista- . (p. 300)

### 3.4. Retroceso en la mirada crítica

Las nuevas historias de la arquitectura moderna que en la década del sesenta, surgieron oponiéndose a las simplificadas miradas de las historias anteriores, *Teoría y diseño arquitectónica en la era de la máquina* (1960) de Reyner Banham, *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución* (1965) de Peter Collins y *Teorías e historia de la arquitectura* de Manfredo Tafuri (1968), no significaron una mejoría desde el punto de vista de la inclusión latinoamericana en comparación con aquellos relatos que buscaban refutar. A pesar de proponerse escribir historias más realistas, que mostraran los problemas, las fisuras, la diversidad y las inconsistencias dentro de la arquitectura moderna como construcción historiográfica, no intentaron cambiar la sesgada mirada *centro- periferia* ni enfrentar la simplificación geográfica que había derivado en la total ausencia latinoamericana de las primeras historias y en sus limitadas incorporaciones posteriores. Incluso Banham volvió a caer en la misma inconsistencia en la que habían caído Hitchcock y Johnson más de tres décadas antes, al llamar a la arquitectura moderna “estilo internacional”, cuando en su historia no es posible percibir dicho carácter “internacional”.

Marina Waisman (1990) señala que la tradicional estructura narrativa lineal presente en la mayoría de las historias de la arquitectura moderna abordadas –categoría en la que entran las historias de Banham y Collins- dificultaba la incorporación latinoamericana en el relato: “la dificultad de inventar ese tipo de intriga o argumento con el material latinoamericano ha de haber sido una de las causas de la ubicación marginal de las arquitecturas latinoamericanas en la historiografía general.” (p. 16) Sin embargo, la historia fragmentada y discontinua que plantea Tafuri, tampoco tiene ninguna consideración hacia el subcontinente, como sostiene Montaner (1999): "su visión de la arquitectura es totalmente etnocéntrica, tratando exclusivamente de las elites culturales en Europa y Norteamérica e ignorando al resto del mundo." (pp. 82-83)

Esteban Maluenda (2016) plantea que suele relacionarse el desencanto que produjo la nueva capital brasileña con este retorno a la ausencia de América Latina. La realidad es que el entusiasmo por la nueva capital brasileña duro muy poco, no tardaron en hacerse evidentes los problemas urbanos y sociales que acarrea y así como dominó las menciones latinoamericanas en las historias de Benevolo y Giedion en los primeros años de la década del 60, pronto el interés en ella se transformó

en rechazo, perdiendo su lugar en la mayoría de las historias y dejando un vacío latinoamericano. La completa ausencia de esta región en las historias no se produjo -como también señala Esteban Maluenda (2016)- dentro de otros medios de difusión, donde el efecto Brasilia afectó a su país, pero no a todo el resto del subcontinente:

Esto también se detecta en el ritmo de publicación de artículos dedicados a Brasil en las revistas no latinoamericanas, que a partir de 1960 fue disminuyendo lentamente hasta su práctica desaparición a finales de la década. Sin embargo, la arquitectura mexicana siguió presente en las publicaciones periódicas durante los años 1960, hasta que su ritmo también comenzó a decaer después de la celebración de los Juegos Olímpicos de México en 1968. Es decir, la 'crisis' de supuso Brasilia afectó a la difusión de la arquitectura brasileña, pero no a la de la producción mexicana, venezolana o argentina, que mantuvieron los niveles que habían mostrado en la década anterior o incluso los mejoraron, como ocurrió con México. (2016, p. 316)

### 3.5. Regreso

Al igual que había sucedido con las primeras historias, en las que la ausencia latinoamericana fue en primera instancia la regla, las historias de la arquitectura moderna comenzaron después de *Teorías e historia de la arquitectura* a incorporar nuevamente al subcontinente. Eso fue lo que sucedió con *La historia crítica de la arquitectura moderna* (1980) de Frampton, quien retoma en su primera edición la incorporación latinoamericana, con un alcance similar al presentado por Benevolo en su historia publicado dos décadas antes. Frampton (1983) incluye -como ya lo habían hecho historiadores anteriores- un conjunto de países o regiones del mundo periféricas, hacia las cuales consideraba se había expandido -saliendo de las fronteras de Norteamérica y Europa- la arquitectura moderna, entre las que identifica a Japón, Sudáfrica y Sudamérica. Sin embargo, a pesar de que el historiador se refiere a toda la región sur del continente americano, luego parece olvidarlo, ya que nuevamente solo se hace mención a la arquitectura brasileña.

En realidad la incorporación brasileña presente en la primera edición del libro de Frampton, representó poca novedad dentro de la historiográfica de la arquitectura moderna por entonces existente. Al igual que Benevolo, propuso un relato que se extiende desde los comienzos de la arquitectura moderna en Brasil hasta su nueva capital, desde un enfoque histórico similar, haciendo énfasis en las condiciones político-sociales particulares en las que se desarrolla la arquitectura brasileña. Sin embargo, podemos establecer algunas novedades, que distinguen la mirada del historiador inglés, dejando en evidencia ciertos avances y retrocesos en cuanto a la historia presentada sobre la arquitectura latinoamericana -en este caso brasileña-.

Frampton (1983) sostiene que el viaje de Le Corbusier a la región, invitado a trabajar como consejero en el proyecto para el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, tuvo una importante

influencia en el desarrollo de la arquitectura moderna, sin embargo, hace énfasis en la autonomía y los aportes propios de los arquitectos locales, quienes finalmente terminaron proyectando para el Ministerio un edificio “que se alejaba notablemente de sus esbozos iniciales -los de Le Corbusier-” (1983, p. 258), y quienes posteriormente transformaron sus influencias “en una expresión nativa altamente sensitiva que con una plástica exuberante recordaba el barroco brasileño del siglo XVIII.” (1983, p. 258)

Otra de las particularidades de este discurso, que en este caso podemos identificar más como un retroceso que como un avance, es el lugar que ocupan los distintos arquitectos. Frampton (1983) presenta a Oscar Niemeyer como el “exponente más brillante”, como un genio, quien eclipsa en su historia a todos los demás, acotando la mirada sobre la arquitectura brasileña. Es el único arquitecto cuyas obras menciona, describiendo al Casino de Pampulha (1942) como una obra maestra, e incluso al abordar la obra del Pabellón de Brasil para la Exposición Mundial de Nueva York (1939) señala que fue planificado por Niemeyer y solo posteriormente recuerda que es un diseño que realizó en conjunto con Lucio Costa y Paul Lester Wiener.

La ciudad de Brasilia tanto desde el punto de vista urbano como por sus edificaciones, vuelve a ser incorporada en esta historia, pero esta ya no se presenta como una novedad con un futuro incierto, sino con una connotación claramente negativa, incluso de tinte apocalíptico para la arquitectura brasileña:

Brasilia, planeada por Costa a mediados de la década de 1950, llevó el progresivo desarrollo de la arquitectura brasileña a un punto de crisis. Esta crisis, que finalmente acabaría con provocar una reacción global contra los conceptos del Movimiento Moderno, invadió todo el proyecto, no sólo a nivel del edificio individual, sino también a la escala del propio plano. (Frampton, 1983, p. 260)

Critica de Brasilia específicamente la locación aislada del centro gubernamental, la que Giedion había valorado positivamente y describe los importantes problemas sociales que tienen lugar en la nueva capital brasileña, donde se separan por un lado los grandes empresarios que vuelan desde Río de Janeiro para atender sus negocios, de los habitantes de la ciudad espontánea, de las *favelas*. Brasilia genera para Frampton (1983) una crisis tal, que incluso sus negativos efectos se ven reflejados en la obra de Niemeyer, que se torna para el historiador cada vez más simplista, formalista y monumental.

Dos años después del libro de Frampton, se publicó la primera edición de *La arquitectura moderna desde 1900* (1982) de William Curtis, un libro que incorporó algunas novedades en cuanto a la aparición latinoamericana en relación con la historiografía moderna oficial anterior, novedades que a pesar de estar lejos de representar grandes cambios, guiaron el camino de las posteriores revisiones. Además de incorporar mención de la arquitectura brasileña, el aspecto más destacable de la primera edición de su historia resulta el lugar dedicado a la arquitectura mexicana, que reaparece

incluso con más fuerza que en todos los relatos anteriores, ocupando un lugar incluso de mayor importancia que el de la arquitectura carioca. El arquitecto mexicano Luis Barragán quien había ganado el premio Pritzker en el año 1980, hace su primera aparición dentro de este conjunto historiográfico, tornando en el planteo de Curtis los orígenes de la arquitectura moderna latinoamericana, en unos más difusos que los presentados anteriormente, ya que mientras los brasileños se siguen asociando a la influencia producto de la visita de Le Corbusier, los del arquitecto mexicano resultan para Curtis mucho menos evidentes. (Esteban Maluenda, 2016)

Hablar simplemente de la fusión de regionalismo y estilo internacional, de lo vernáculo y Le Corbusier, es trivializar a Barragán: su estilo expresaba un talante genuinamente arquetípico en contacto con la vena trágica de la historia cultural mexicana. (Curtis en Esteban Maluenda, 2016, p. 320)

### **3.6 Revisiones integradoras**

El mismo año en que Barragán fue incorporado a la historiografía oficial de la arquitectura moderna por parte del historiador inglés William Curtis, se publicó una nueva edición en español del libro *Historia de la arquitectura moderna* de Benevolo que incorporó un nuevo capítulo, de autoría de Josep María Montaner titulado *La arquitectura moderna latinoamericana*. El capítulo comienza con una introducción que aborda la temática latinoamericana en conjunto, para luego centrarse en el caso particular de nueve países, Argentina, Uruguay, Brasil, México, Cuba, Venezuela, Chile, Perú y Colombia.

La introducción comienza narrando el enorme crecimiento demográfico que tuvieron las ciudades latinoamericanas durante las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX y la consiguiente escasez de vivienda, que resultó en el crecimiento espontáneo de los centros urbanos a partir de la autoconstrucción. Montaner (en Benevolo, 1999) continúa abordando esta problemática de la realidad latinoamericana, haciendo referencia a algunas políticas estatales de vivienda, entre las cuales diferencia aquellas que crean nuevas viviendas de “tipo CIAM” y aquellas que, aceptando la imposibilidad de erradicar los asentamientos irregulares, se proponen mejorar sus condiciones. Plantea así el arquitecto español, un trasfondo de la situación urbana latinoamericana, que resulta completamente nuevo en relación con las incorporaciones de las historias hasta aquí analizadas, mientras que Hitchcock a mediados de los cincuenta miró con esperanza el rápido desarrollo de la región, las historias posteriores -Frampton, Giedion- estuvieron lejos de abordar esta problemática.

En este aspecto, resultan también muy innovadoras las fotografías presentadas, que lejos de pretender mostrar solo la obra arquitectónica, acompañan la intención del resto de las imágenes del libro, expresando tal vez aún más intensamente que el texto la realidad urbana y social, en este caso latinoamericana.



Figura 42: Cooperativa Tierra, en Moreno Provincia de Buenos Aires (C. Caveri). – Figura 43: Conjunto Residencial de Parque de Ricardo Salmona (1965-1972).

Montaner (en Benevolo, 1999) relaciona el comienzo de la arquitectura moderna latinoamericana con las influencias de los arquitectos que estudiaron en Europa o Estados Unidos y trajeron las ideas modernas a la región, con la influencia de Gropius, Mies, Wright, Aalto y muy especialmente de Le Corbusier. Sin embargo, a pesar del origen extranjero que el historiador adjudica a la arquitectura de la región, hace énfasis en la continua búsqueda que en ella se ha hecho de una expresión propia:

Es paradójico, por tanto, que la arquitectura latinoamericana sea poco conocida en Europa, la cuna del Movimiento Moderno, cuando en América Latina, precisamente, se encuentran las más interesantes, espontáneas y atrevidas experiencias de búsqueda de una interpretación propia del lenguaje racionalista. (Montaner en Benevolo, 1999, p. 768)

Pero aunque las influencias se presentan como comunes a la región, no lo es la búsqueda de la expresión propia. Montaner (en Benevolo, 1999) realiza una distinción entre aquellos países que hicieron un uso mayoritario de tecnologías avanzadas en su arquitectura moderna, de aquellos que por el contrario se aferraron a las técnicas artesanales. La categorización que realiza, resulta en realidad bastante generalizadora e inexacta. Uruguay por ejemplo, es incorporado a la segunda categoría, aunque esto puede entenderse si se observa la importancia que otorga Montaner a Eladio Dieste, esta tendencia no puede ser considerada mayoritaria dentro de la arquitectura moderna uruguaya. Por otro lado, distingue también como factor de diferenciación entre los distintos países su pasado arquitectónico, que lleva en algunos casos a una arquitectura de carácter internacional y en otros a la búsqueda de una arquitectura más arraigada en lo propio.

El principal aporte del capítulo de Montaner no recae en el análisis que realiza de los acontecimientos, sino en la selección que realiza, la novedad es el amplio espectro temporal en el que considera la arquitectura latinoamericana, alcanzando incluso la contemporaneidad del relato, así como la incorporación de un número de países, obras y arquitectos que aunque no tratados con profundidad, aparecen por primera vez dentro de esta historiografía. Arquitectos de la importancia de Antonio Bonet, Clorindo Testa, Amancio Williams, Mario Roberto Alvarez, Julio Vilamajó, Eladio Dieste, Emilio Duhard, Ricardo Salmona, Carlos Raúl Villanueva y Mario Pani, solo nombrando algunos de los tantos

que integran la selección, aparecen mencionados por primera vez en una historia de este alcance y difusión, aunque resulta necesario aclarar que el capítulo funciona como un anexo incorporado únicamente a las ediciones en castellano.

Otra revisión que plantea una nueva forma de mirar la arquitectura latinoamericana, es la segunda edición (1983) de la *Historia crítica de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton, en la que el historiador incorpora el ensayo titulado: *Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural*. El ensayo se incorpora como último capítulo de la tercera parte del libro *Evaluación crítica y extensión en el presente 1925-1991* donde se plantean una serie de temáticas que contemporánea o posteriormente a los episodios presentados en la segunda parte, representan experiencias y reflexiones alternativas o complementarias para la comprensión del panorama arquitectónico.

El *regionalismo crítico* es una categoría de análisis propuesta por Frampton, a partir de la cual identifica en la obra de ciertos arquitectos modernos, cuyos trabajos se localizan en lugares periféricos entendiendo como lugares centrales aquellos donde surgió la nueva arquitectura, la inclusión de referencias culturales regionales. Como el autor aclara, no se trata de una arquitectura vernácula ajena al proceso de universalización del lenguaje y las técnicas arquitectónicas, sino de una arquitectura capaz de asimilar las influencias ajenas, reinterpretándolas desde la cultura propia. Frampton (1993) sostiene:

Entre los diversos factores que contribuyen a la emergencia de un regionalismo de esta clase está no sólo una cierta prosperidad, sino también una especie de consenso anti-centrista: una aspiración de tener por los menos una forma de independencia cultural, económica y social. (pp. 318-319)

Estas obras que logran una síntesis entre lo local y lo internacional, plantean para Frampton desde su mirada influida por la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, la posibilidad de mitigar la destrucción de las culturas regionales, producto del proceso de modernización y globalización, constituye una actitud de resistencia, que presenta un posible camino frente a la crisis de la arquitectura moderna, uno que el historiador evalúa positivamente. Para el autor:

las culturas nacionales o regionales deben, hoy en día más que nunca, estar constituidas en última instancia por manifestaciones de inflexión local de la 'cultura mundial' (...) tenemos que entender la cultura regional no como algo dado y relativamente inmutable, sino más bien como algo que tiene, al menos hoy en día, que ser cultivado de forma consciente. (Frampton, 1993, p. 319)

Frampton hace mención en su ensayo a algunos ejemplos latinoamericanas, en Brasil a la obra de Oscar Niemeyer y Affonso Reidy de la década de 1940, en Argentina a la obra de Amancio Williams,

particularmente a su Casa Puente ubicada en Mar del Plata (1943-1945), al Banco de Londres (1959) de Clorindo Testa y en Venezuela a la Ciudad Universitaria de Carlos Raúl Villanueva (1950-1953). Pero entre las obras analizadas por el historiador bajo esta categoría -regionalismo-, el caso latinoamericano se ve representado principalmente por el mexicano Luis Barragán sobre el cual declara:

A la vez paisajista y arquitecto, Barragán siempre ha buscado una arquitectura sensual y ligada a la tierra; una arquitectura compuesta por espacios cerrados, estelas, fuentes y recorridos de agua; una arquitectura yacente sobre rocas volcánicas y vegetación exuberante; una arquitectura que hace indirectamente referencia a la 'estancia' mejicana. (1993, p. 323)

A diferencia del análisis que hace sobre la Iglesia Bagsvaerd (1976) de Jørn Utzon, Frampton no hace mención detallada a ninguna de las obras de Barragán, ni identifica en ninguna de ellas, cuales específicamente son aquellos elementos que pertenecen a una arquitectura internacional y cuales las referencias regionales. Su acercamiento en este caso es al arquitecto y su pensamiento, señalando que su obra se aleja del estilo internacional manteniendo el compromiso con la abstracción e incorpora la privacidad y la naturaleza como elementos esenciales, incluyendo referencias a la vida de pueblo mexicana.

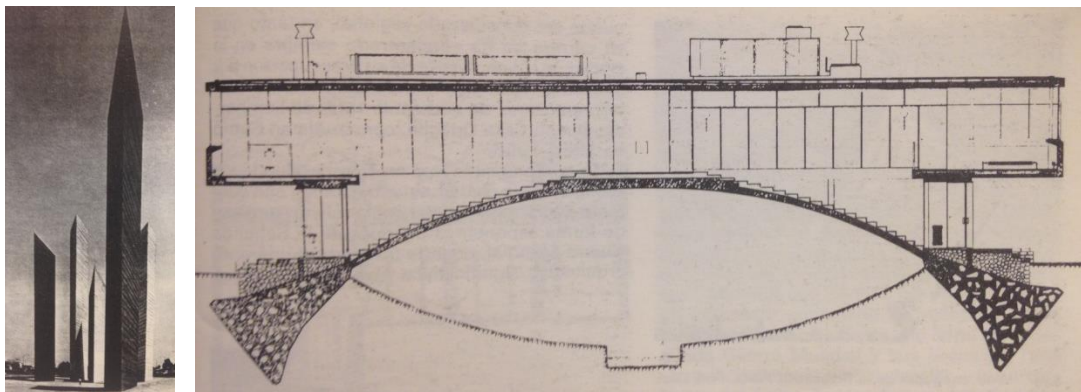


Figura 44: Torres de la Ciudad Satélite, de los arquitectos Barragán y Goeritz, Ciudad de México (1957). – Figura 45: Casa Puente, del arquitecto Amancio Williams, Mar del Plata (1943-1945).

Schmidt (2012) sostiene que el *regionalismo crítico* desarrollado por Frampton tuvo una repercusión significativa dentro del ámbito latinoamericano, debido a que incorpora un conjunto de ideas que superan la historia y la crítica, afectando tanto la práctica arquitectónica como la valoración de la arquitectura construida. Sostiene que hay:

un patrimonio que se comienza a redescubrir. Ese componente está condensado en el penetrante *slogan* del 'regionalismo crítico' que cae en el ámbito tercermundista latinoamericano como una categoría autorizada y que, paradójicamente, actúa como un

cristalizador de la distancia de un tercer mundo, ahora revalorizado por sus dotes particulares y que no necesita alcanzar el primero. (p. 334)

La extensa revisión realizada por William Curtis para la tercera edición de *La arquitectura moderna desde 1900* significó un importante cambio en cuanto al lugar de Latinoamérica dentro de su historia. La nueva edición aborda la arquitectura de la región en cuatro capítulos diferentes, ubicados en distintos lugares del libro, que incluyen la arquitectura de distintos países latinoamericanos, en distintos momentos del tiempo. Pero incluso el considerable lugar que adquiere Latinoamérica en estos capítulos, no resulta como sostiene Esteban Maluenda (2016) lo más destacable de esta historia, como sí lo son las menciones a países y a arquitectos latinoamericanos que Curtis naturalmente incorpora a lo largo del relato en otros capítulos. Son estas menciones, las que logran integrar finalmente a la región dentro de su historia de la arquitectura moderna. Curtis (2006) declara sobre la razón de los cambios incorporados, reconociendo la parcialidad de las miradas anteriores:

el terreno ha cambiado y han salido a la superficie nuevas cuestiones. Determinados 'escenarios' de los libros anteriores sobre arquitectura moderna ya no resultan adecuados. Por ejemplo, el concepto de un 'Estilo Internacional' tiende a ocultar la riqueza y la diversidad regional de la arquitectura moderna en el período de entreguerras. (...) Una historiografía basada en las inclinaciones culturales y las estructuras de poder de la zona del Atlántico norte no tiene justificación cuando se aborda la difusión a escala mundial de la arquitectura moderna en lugares como América Latina, Oriente Próximo o India. Aún queda mucho por hacer en cuanto a la mezcla y la colisión de los tipos 'universalizadores' con las tradiciones nacionales y regionales, un rasgo básico de la arquitectura moderna (...) desde su comienzo. (p. 10)

El capítulo *Internacional, nacional y regional: la diversidad de una nueva tradición*, es como aclara Curtis en el prefacio, un capítulo nuevo incorporado a la tercera edición, en el que trata "la difusión de la arquitectura moderna por varios continentes en la década de 1930" (2006, p. 10). En él se hace mención a la arquitectura brasileña y a la mexicana. Queda en evidencia la distancia entre la mirada de Curtis en comparación con las historias anteriores, cuando se refiere al Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro. Esta obra, continua siendo para el historiador (2006) una obra clave en el desarrollo de la arquitectura moderna brasileña, sin embargo, ya no lo es por el contacto que a raíz de ella tuvieron los arquitectos locales con Le Corbusier, sino porque originalmente el concurso había sido ganado por unos arquitectos tradicionalistas, decisión que luego fue revocada asignándole la obra "a un equipo de arquitectos modernos que incluía a Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Jorge Machado de Moreira y Affonso Eduardo Reidy." (Curtis, 2006, p. 386) Este fue "el acontecimiento fundamental que decidió el futuro de la arquitectura moderna brasileña", y posteriormente declara que este grupo de arquitectos -que ya eran modernos- invitaron a Le Corbusier como asesor.

La descripción que se realiza del edificio también llama la atención, ya que se centra principalmente en las particularidades que hacen del edificio una respuesta arquitectónica moderna que surge a

partir de las necesidades climáticas y culturales locales, camino que para Curtis continuaron recorriendo los arquitectos modernos del país en las dos décadas posteriores, en las que se “amplió este repertorio formal y metafórico” (2006, p. 386). Curtis hace mención a algunas obras de Niemeyer quien “adoptó el principio de la planta libre y lo empleó con un vigor incomparable, incluso haciendo explotar las curvas más allá del borde del edificio como rampas dinámicas, marquesinas voladas o tabiques cóncavos y convexos.” (2006, p. 386)

En cuanto a la arquitectura mexicana, Curtis (2006) hace mención a los arquitectos Villagrán García, Juan O’Gorman y Luis Barragán describiendo algunas de sus obras, siempre destacando sus particularidades de carácter regional y señalando que la arquitectura moderna mexicana de estos años puede comprenderse “a la luz de una mitología nacional ‘incluyente’, que ligaba la ciudad y el campo, lo nuevo y lo viejo, lo internacional y lo indígena.” (p. 389)

Curtis no niega el origen europeo y norteamericano de la arquitectura moderna, pero establece que con su rápida expansión comenzó a presentar heterogéneas características regionales “interactuado con la herencia de varias culturas prácticamente desde el principio.” (2006, p. 635) Realidad que no puede ser simplemente ignorada dentro de una historia que busca explicar el desarrollo de esta arquitectura. Siempre en la búsqueda de construir una historia de la arquitectura moderna que evidencie esta diversidad, incorpora Curtis a Latinoamérica en los otros tres capítulos donde esta región adquiere protagonismo, realizando mención a una considerable cantidad de arquitectos y obras. En el capítulo titulado *El proceso de asimilación: América Latina, Australia y Japón* Curtis (2006) aborda las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial incorporando, además de algunos arquitectos ya mencionados en el primer capítulo como Barragán -en cuya obra se explaya-, a Mario Pani, Teodoro Gonzáles de León, Augusto Álvarez, Félix Candela, Enrique del Moral, Carlos Raúl Villanueva, Antonio Bonet, Amancio Williams y Clorindo Testa, entre otros, incorporando asimismo en este capítulo el caso de Brasilia. Mientras que en los capítulos posteriores, presenta obras más próximas a la contemporaneidad haciendo mención a Eladio Dieste, sobre quien elogia el uso de la tecnología local, Ricardo Legorrotea, Teodoro Gonzáles de León y Rogelio Salmona.

Otra de las revisiones que creemos digna de mención, es la que llevó a cabo el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el 2015: *Latin America in Construction, Architecture 1955-1980*, una exposición en conmemoración a la realizada sesenta años atrás. A pesar de que esta segunda exposición sobre la región en conjunto resulta en cuanto a los años que abarca una continuación de la anterior, propone una mirada distinta, ya no de un extranjero que descubre la arquitectura de la región como pudo haber sido Hitchcock, sino una mirada que surge del propio ámbito latinoamericano incorporando además de a Barry Bergdoll y Patricio del Real -quien es latinoamericano-, a dos curadores invitados Francisco Liernur y Eduardo Díaz Comas.

Como plantea Bergdoll (2015), la exposición comienza en el momento en el que el optimismo inicial a nivel internacional por la arquitectura moderna latinoamericana empieza a extinguirse, abarcando un período muy conflictivo política y socialmente, el período del desarrollismo, en el que la vivienda

como programa ocupa un lugar central. En torno a este contexto aborda la exposición el desarrollo arquitectónico. De esta forma, deja atrás la etapa hasta entonces más incorporada dentro de la historiografía de la arquitectura moderna, planteando este período en relación a este particular contexto, ignorado en las nuevas incorporaciones de Curtis y apenas insinuado en el anexo realizado por Montaner a la historia de Benevolo.

La exposición y su catálogo que abordan la arquitectura de diez países latinoamericanos - Argentina, Brasil, Puerto Rico, Chile, Colombia, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela- incorporan obras de un importante número de arquitectos, incluso algunos prácticamente no incluidos dentro de las historias generales de la arquitectura moderna como Lina Bo Bardi, a partir de una gran cantidad de material inédito que evidenció la continua vigencia del estudio de la arquitectura moderna del subcontinente, probando que está aún lejos de resultar un tema agotado. La exposición mira este período en la búsqueda de los valores de la arquitectura latinoamericana, presentándola como una parte importante de legado arquitectónico, ya que como declara Bergdoll (2015) continúa existiendo en el ámbito internacional cierta ignorancia sobre la arquitectura de la región.

Personalmente, me sorprendió que Latinoamérica haya sido sistemáticamente excluida de mi formación –a pesar de que tengo tres diplomas en historia del arte y arquitectura-. La mayoría de los libros de historia en inglés le asignan un rol secundario a América Latina, me intrigaba saber si, en la posguerra, la región había sido un actor igualmente importante que Norteamérica y Europa en el desarrollo transatlántico. No simplemente un lugar donde los alumnos de Le Corbusier fueron a construir, sino un lugar donde se originaron ideas.<sup>19</sup> (párr. 2)



Figura 46: Edificio Parque Trianon, de la arquitecta Lina Bo-Bardi (1969).

---

<sup>19</sup> Traducción propia.

#### 4. Hacia una historiografía arquitectónica propia

América Latina ha sufrido desde su incorporación al mundo occidental la condición periférica que el resto del occidente le ha asignado. Colonizada literal y culturalmente, dividida entre las influencias externas y las respuestas propias, esta región carga el peso de la incertidumbre identitaria. Su nombre -parte fundamental de su identidad- Latinoamérica, es al igual que los otros intentos por nombrar a esta heterogénea región -que se extiende desde México hasta la Patagonia- bajo una denominación común, una invención europea.

A pesar de que la noción de territorio unificado haya sido en primera instancia aceptada por comodidad o por falta de opción dentro de un marco cultural de dominio, la idea de Latinoamérica como región conjunta a sorteado las grandes diferencias políticas, sociales, culturales, geográficas que han dividido y aún dividen este territorio y se ha arraigado dentro del imaginario colectivo de los propios latinoamericanos. Esta gran región puede ser fragmentada de muchas maneras, encontrando dentro de cada nuevo fragmento una cantidad mucho mayor de coincidencias que las encontradas en el conjunto, pero América Latina “no constituye una entidad ‘natural’ sino una idea; una idea histórica, complicada y conflictiva, que esconde múltiples diversidades y exclusiones” (Mato, 2004, p. 92) o como muy acertadamente declara Silvia Arango (2012b):

América Latina es, como todas las realidades humanas, una realidad histórica que se reconoce socialmente y está consagrada por el uso y la costumbre. La razón última de su unidad está en su sentimiento colectivo de radicación: los latinoamericanos nos sentimos latinoamericanos. (p. 11)

La problemática de América Latina -o al menos la que muchos hombres latinoamericanos han creído tener- para encontrar en su historia los fundamentos de su identidad, es la consecuencia del carácter utópico que ha tenido -como explica Ainsa (1999)- desde su incorporación al mundo occidental. Latinoamérica ha sido considerada desde entonces, tanto por los extranjeros como por los propios latinoamericanos, como lugar donde se presentan las dos condiciones necesarias para el desarrollo de la utopía, el espacio, un gran territorio vacío y virgen; y el tiempo, un territorio nuevo, sin historia donde es posible empezar desde cero y construir un futuro mejor, libre de ataduras con el pasado. Frases que hacen referencia al continente como el “Nuevo Mundo” o el “continente del futuro”, ejemplifican esta idea.

Esta condición utópica ha generado una relación dual entre Latinoamérica y su historia. Por un lado, su historia ha sido negada -muchas veces considerada irrelevante o inferior- en el intento de proyectar la región hacia el futuro, lo que ha propiciado desde el descubrimiento europeo la importación de modelos extranjeros, algunas veces de forma impuesta y otras de forma voluntaria, sin tener ningún tipo de consideración hacia las negadas características particulares y preexistencias del subcontinente, “los latinoamericanos somos, en cierto modo, vanguardistas natos, porque nos

dirigimos más fácilmente hacia el futuro que hacia el pasado". (Waisman, 1990, p. 20) Pero por otro lado, la negación de su historia ha teñido a Latinoamérica de nostalgia (Ainsa, 1999), por ese pasado perdido, negado, cuya recuperación es fundamental para construir una historia propia, comprender nuestro ser presente, nuestra cultura, nuestra identidad y construir un camino a recorrer que no se encuentre desarticulado de la historia.

Allí radica el problema, ¿qué es lo propio?, ¿cuál es nuestra historia, la historia verdaderamente latinoamericana, dentro de todas las influencias culturas y modelos extranjeros que la conforman? Latinoamérica se construye a partir de la mezcla, mezcla de las características geográficas y la cultura indígena, que podríamos decir es lo único que estuvo allí antes de la conquista, con todas las influencias culturales que han llegado posteriormente desde fuera del continente. El conjunto de todas las heterogéneas influencias forma parte de la historia Latinoamericana. Partiendo de esta base pensadores como Uslar Pietri, Luis Alberto Sánchez y en el plano de la historia arquitectónica Ángel Guido, plantearon que el verdadero valor de lo Latinoamericano se encuentra en el mestizaje de todas esas influencias, mestizaje que crea a partir de la mezcla algo nuevo y propio, distinto a los ingredientes originales, generando valores culturales que aportan desde Latinoamérica a la cultura occidental en su conjunto, revirtiendo el proceso cultura dominante-cultura dominada.

La historiografía arquitectónica de Latinoamérica y concretamente la historiografía de su arquitectura moderna no han escapado al conflicto, entre lo nuestro y lo ajeno, lo extranjero y lo propio. Por un lado, los relatos extranjeros que tratan a la región desde su condición periférica, han sido importados a Latinoamérica y sus historias han sido parte importante de la formación de muchas generaciones de arquitectos latinoamericanos. Pero por otro lado, ha surgido en la región el impulso de realizar una versión propia de la historia.

Ramón Gutiérrez uno de los autores latinoamericanos que se ha embarcado en este trabajo, sostiene en 1985, que la mayoría de la historiografía arquitectónica de la región ha analizado sus obras a partir de modelos extranjeros y dentro de los parámetros de la historiografía de la arquitectura occidental, asumiendo cronologías y categorías de análisis de otros, interpretando su historia desde la base de la dependencia cultural y descartando experiencias valiosas para la comprensión de la cultura de América Latina. De esta manera propone a los latinoamericanos:

reformular la historia de nuestra arquitectura y encontrar en ella no solo un conjunto de experiencias sino el soporte cimental de la construcción de nuestra cultura. La noción de que carecemos de un pasado incierto nos proyecta a un futuro indescifrable, como en los antípodas del mito de un pasado lleno de grandezas y un futuro utópico de lo mismo no alcanza a explicar y nos evade de ese presente lleno de miserias. (...) Si nos aferramos menos a un esquema cerrado de evolucionismo histórico (...) y tratamos de comprendernos en las discontinuidades y contradicciones propias de nuestra situación dependiente y periférica, entenderemos muchos valores subyacentes que abrieron caminos (muchas veces abortados),

reflexionaron lúcidamente sobre su circunstancia y aun crearon en el marco de la autonomía (Gutiérrez, 1985, p. 40).

#### **4.1 Las primeras historias**

El interés en el estudio historiográfico de la arquitectura latinoamericana fue prácticamente inexistente hasta fines del siglo XIX, años a partir de los cuales tanto desde el ámbito local como internacional se comienza a tomar conciencia sobre su arquitectura como tema posible de ser estudiado e investigado. Los años del academicismo clasicista habían dejado poco lugar para la consideración de la historia de la arquitectura de la región, situación que cambió con el paso del academicismo clasicista al eclecticismo arquitectónico, lo que levantó el interés en la arquitectura prehispánica y colonial de nuestro continente, tanto a nivel local como internacional, que antes era considerada inferior o vulgar frente a la auténtica arquitectura clásica y comienza a ser estudiada como posible de ser incorporada al eclecticismo historicista de la época. Ejemplo de este cambio es el Pabellón mexicano realizado por el arquitecto Peñafiel para la exposición de París del año 1889, el cual sorprendía por la utilización de un estilo azteca. (Gutiérrez, 2004)

Mientras que textos como los del Padre español Ricardo Cappa (1895) y el estadounidense Sylvester Baxter (1901)-quien trata sobre el caso mexicano, haciendo un importante aporte gráfico y tomando por primera vez conciencia sobre el aporte de latinoamericano en su arquitectura colonial-inauguraron el estudio de la arquitectura de la región desde miradas extranjeras, el chileno José Bernardo Suarez (1872), y los mexicanos Manuel Revilla (1893) y Nicolás Mariscal (1901), lo hicieron desde su condición local. A pesar de tener un carácter muy parcial en cuanto a tema o geografía, los planteos de estos historiadores comenzaron el desarrollo de la historiografía de la arquitectura latinoamericana, la mayoría de ellos haciendo mención al período colonial, aunque también la hubo sobre arquitectura precolombina y contemporánea. Estos primeros intentos fueron limitados, parciales, con amplias carencias desde el punto de vista del método histórico, de un carácter principalmente descriptivo y plantearon en algunos casos una mirada subestimada, de inferioridad hacia la arquitectura Latinoamérica, pero marcaron de todas formas el inicio de la valoración de la arquitectura del continente. (Gutiérrez, 1985)

A comienzos del siglo XX se produjeron importantes cambios en el ámbito político, social e intelectual latinoamericano, que incentivaron un replanteo de la propia identidad. Se reconocen en el ámbito intelectual los aportes de escritores como José Enrique Rodó, José Vasconcelos, César Zumeta, Pedro Henríquez Ureña, entre otros, que propusieron la búsqueda de la historia propia, de una cultura latinoamericana. "Es la generación que hablará de un nuevo mestizaje, una nueva raza, la que llamara Vasconcelos raza cósmica. Mestizaje no ya racial sino cultural, para el cual, debido a su propia historia se encontraba preparada esta América". (Zea, 1978, p. 274) La búsqueda de respuestas propias, se vio incentivada en el ámbito arquitectónico por los importantes cambios que tuvieron lugar en Europa en la década de 1910, a raíz de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, produciendo una crisis del modelo europeo con el que Latinoamérica había buscado hasta entonces identificarse.

Si las primeras historias sobre la arquitectura de la región habían sido limitadas y superficiales, en las primeras décadas del siglo XX la historiografía local comienza a profundizar su interés y producción, tomando un papel protagónico en la búsqueda de una arquitectura que tuviera sus raíces en la propia historia del continente. La temática predominante de estudio en estos años continuó siendo la época colonial, estrechamente ligada con el surgimiento de la arquitectura neo-colonial en la práctica arquitectónica. Pero como sostiene Gutiérrez (1985), la búsqueda de una repuesta arquitectónica adecuada a nivel geográfico ignoraba la necesidad de una arquitectura adecuada para la época, “el eje del tiempo sin embargo no se verificaba lúcidamente pues no lograba asumir en plenitud de lo contemporáneo y nos retrotraía a un historicismo selectivo” (p. 45). Se retomaba la arquitectura del pasado sin tener consideración por la evolución cultura que había tenido lugar entre este y el presente. Siguió esta línea por ejemplo los planteos del mexicano Federico Mariscal, quien sostuvo que la verdadera arquitectura mexicana era la colonial, fruto de la mezcla entre lo español y lo indígena. Asimismo, agregaba que debían dejar de utilizarse los estilos europeos y buscar una arquitectura propia partiendo de esa base local. Manuel Francisco Álvarez -también mexicano- planteó por otro lado, una mirada europeísta opuesta a la de Mariscal, considerando que la arquitectura del pasado, que ya se encontraba muerta, no debía ser retomada y señalando la necesidad de buscar respuestas arquitectónicas donde fuere necesario, sin importar si estas eran importadas. (Gutiérrez, 2004)

Dentro de esta época -principios del siglo XX- se encuentran también los planteos de los argentinos Ángel Guido y Martín Noel a quienes Arellano (2011) reconoce como importantes precursores dentro de la historiografía de la arquitectura de hispanoamericana. Por un lado, Noel reivindicó la arquitectura hispánica como el estilo propio latinoamericano, mientras que Ángel Guido defiende la arquitectura indigenista como punto de partida para el desarrollo de una arquitectura auténtica del subcontinente. Guido, quien es crítico con el uso indiscriminado de estilos extranjeros, tiene a diferencia de la mayoría de los planteos realizados en las primeras décadas del siglo XX, consideración por la situación contemporánea, ya que cree no debe usarse la arquitectura indígena sin considerar todas las influencias adquiridas desde la conquista. Plantea como opción entonces el mestizaje - proceso al que ya hemos hecho referencia-.

Liernur (2001) sostiene que la producción historiográfica de estos historiadores argentinos se destacó por ser operativa, debido al interés que plantearon sus autores por el estado de la arquitectura y el debate, teniendo en consideración el pasado para proponer lineamientos aplicables en la arquitectura del presente. También sostiene, que los relatos se desarrollaron en torno al análisis estilístico y compositivo de las obras, a partir de una mirada personal del autor. Es por ello, que reconoce la influencia del enfoque formalista de la Escuela de Wölfflin. Gutiérrez (1985) sin embargo, continúa reconociendo en estas obras, carencias en cuanto al rigor metodológico, carencias que sostiene con los años van a ir subsanándose dentro del trabajo historiográfico de los arquitectos latinoamericanos. A su vez, sostiene que Guido genera una acción forzada al querer plantear una historia lineal y coherente que en muchos casos lo lleva a aceptar sucesos acríticamente.

Más allá de México y Argentina, de donde provienen los historiadores mencionados, el resto de los países que integran América Latina también vieron en estos años -en mayor o menor medida- aumentar el estudio historiográfico sobre su arquitectura, generando una mayor cantidad de documentación y difusión de la misma y mejorando su rigor histórico. Sin embargo, salvo algunos trabajos como por ejemplo el realizado por el ecuatoriano Guaberto J. Pérez, quien estudio la arquitectura del siglo XIX, la mayoría de las investigaciones continuaron centradas en la arquitectura precolombina y colonial, olvidando la etapa de los estilos europeos, la cual había comenzado a rechazarse y sin hacer referencia aún a la arquitectura moderna que comenzaba a asomarse en América Latina. (Gutiérrez, 1985) Estas distintas posturas se reflejaron en la Exposición de Sevilla de 1929, en la cual participaron varios países latinoamericanos, destacándose los pabellones de México, Argentina, Perú, Uruguay, entre otros.

El pabellón mexicano –diseño a cargo del arquitecto Manuel Amábilis- se destacó por el compromiso que mostró hacia la arquitectura prehispánica mexicana, que el arquitecto consideraba para entonces válida de ser utilizada como lenguaje propio. Es así, que el pabellón propone –según Amábilis- un posicionamiento moderno de expresión nacional. La obra se basa en el diseño compositivo, formal y espacial de la cultura prehispánica, proponiendo una variante que responde a esa arquitectura. (Ramírez Nieto, 2009)

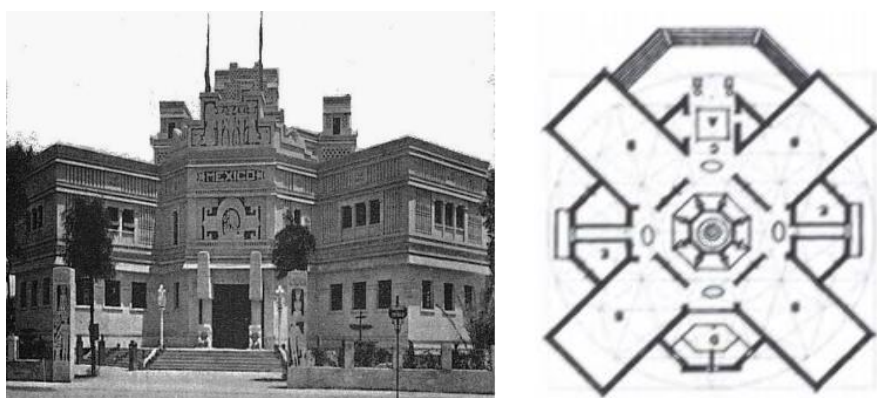


Figura 47: Pabellón de México, fachada de ingreso. – Figura 48: Planta primer nivel.

Con una propuesta diferente, se destaca el pabellón de Argentina llevado a cabo por el arquitecto Martín Noel, inscripto dentro de la corriente neocolonial, que parte como el propio autor declara (en Ramírez Nieto, 2009) del estilo virreinal. También dentro de la corriente neocolonial se ubicaba el pabellón de Perú, diseñado por el arquitecto y escultor Manuel Piqueras Coto, quien propone un diseño de mezclas entre la arquitectura colonial y elementos de la cultura prehispánica peruana. (Ramírez Nieto, 2009) Asimismo, Uruguay presentaba un pabellón -a cargo del arquitecto Mauricio Cravotto- inspirado en la arquitectura colonial latinoamericana. Sus volúmenes sobrios, en oposición a su entrada de estilo neobarroco y su planta con una compleja composición, demuestran las diversas influencias de la obra.

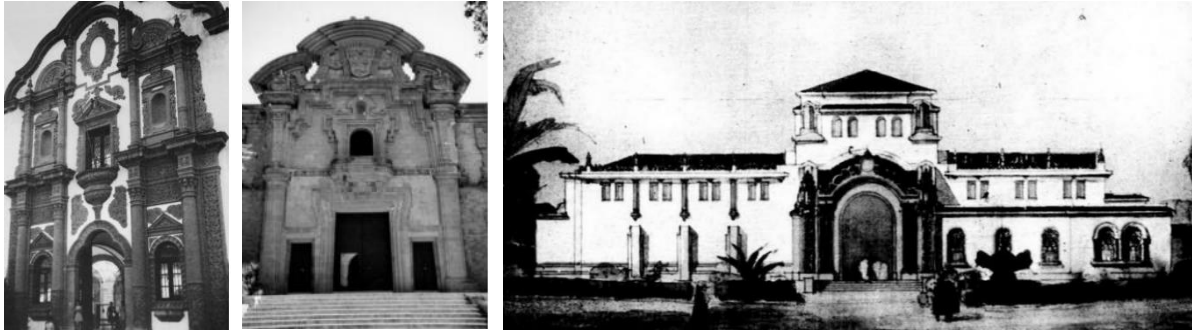


Figura 49: Pabellón argentino –Figura 50: Pabellón peruano –Figura 51: Pabellón uruguayo.

Como plantea Gutiérrez (1985) desde mediados de la década de 1930 y hasta fines de los años sesenta, la arquitectura colonial y prehispánica continuaron siendo tema central de estudio desde el ámbito historiográfico, pero este comenzó a separarse de la práctica arquitectónica que había vuelto la mirada hacia la arquitectura moderna, dejando de lado el operativismo ideológico y militante que la había caracterizado en las décadas previas. El desarrollo de la historiografía arquitectónica propia se recluye dentro de un ámbito académico, mejorando notoriamente su rigor histórico y científico.

Dentro de los historiadores más destacados de estos años, se encuentran los argentinos Mario Buschiazzo y Damián Bayón, el mexicano Francisco de la Maza, así como los europeos radicados en Latinoamérica Graziano Gasparini o Leopoldo Castedo, solo por mencionar algunas de las figuras más significativas. Liernur (2001) establece, haciendo referencia a Buschiazzo y Bayón, que se basaron en un método positivista de la historia del arte, como el utilizado por Choisy, buscando registrar con precisión las características y datos de las obra, sus elementos estructurales e iconográficos, desembocando en un análisis de obras aisladas, sin considerar el contexto social, cultural o económico de la obra. Otro elemento que caracterizó esta producción historiográfica fue que partió de la base de la existencia de una “verdad histórica objetiva” (Liernur, 2001, p. 282) la cual se podía alcanzar a través de la correcta selección de datos. Gutiérrez (1985) señala que este rigor metodológico llevó a la indiferencia de los relatos con la realidad contemporánea. “La historia de la arquitectura optó por un grado de autonomía en coincidencia con cierta actitud a-histórica o mejor anti-historicista que adoptó el Movimiento Moderno”. (p. 50) La arquitectura y la historiografía habían tomado caminos separados.

## 4.2 La historia de la arquitectura latinoamericana en las universidades

Hitchcock (1955) reconocía luego de su visita a nuestra región, que los países latinoamericanos estaban mejor conectados con Europa y Estados Unidos, que entre sí mismos. Este punto de vista que hemos criticado, puede llegar a comprenderse si consideramos el lugar de la historia de la arquitectura latinoamericana dentro del programa de las universidades de arquitectura de la región, dado que durante un amplio período de tiempo, la base de la enseñanza de la historia arquitectónica se realizó completamente desde un punto de vista eurocéntrico, lo que se explica -entre otras cosas-

a partir de la relación que mantuvo la región con Europa a lo largo de su historia, primero como colonia de España y Portugal y luego durante el siglo XIX, fuertemente influenciado por su cultura europea.

A comienzos del siglo XX la profesión arquitectónica en América Latina era muy escasa y a efectos universitarios no se distinguía como una disciplina independiente. Los arquitectos eran en su mayoría extranjeros llegados al continente, o latinoamericanos con estudios en el exterior, que conformaban una minoría con respecto a otras profesiones. Dentro de las escuelas de bellas artes, como por ejemplo en la Real Academia de San Carlos en México o en la Academia Imperial de Bellas Artes en Brasil, las clases de historia de la arquitectura eran impartidas a partir de ejemplos italianos y franceses, en los que el buen gusto era fácilmente reconocible. La historia estudiada sobre esta producción arquitectónica se caracterizaba por ser mayoritariamente operativa, no se trataba de una historia de la arquitectura, sino más bien de un relato de su devenir formal, que a su vez funcionaba de soporte ideológico. (Gutiérrez, 2004). En los países donde el estudio arquitectónico se incorporó con posterioridad, se asoció a ramas más técnicas, bajo una mentalidad de rigor científico influenciada por el positivismo, asociando la formación arquitectónica con la del ingeniero. Ese fue el caso de la Facultad de Ciencias Exactas de Buenos Aires (1901), incorporando en esta última un curso sobre Historia de la Arquitectura, inexistente en el plan anterior, pero que asimismo estudiaba modelos extranjeros.

Gutiérrez (1990), también señala que en la enseñanza inspirada en la *École des Beaux-Arts*, se comprendía la arquitectura como obra de arte y era común el estudio de obras extranjera a partir del análisis independiente de sus elementos arquitectónicos -como una fachada o una escalera-. Este método de enseñanza no permitía comprender las obras de arquitectura en relación con su contexto, lo que generaba la enajenación en relación con la realidad local. Por otro lado, dicha enajenación también se producía en otras áreas de la enseñanza arquitectónica universitaria, en el taller llevado a cabo por Monsieur Carré en 1919 en la Facultad de Montevideo, por ejemplo, se proponía realizar “Un centro de excursión a un campo de batalla” (Gutiérrez, 1990, p. 145), lo cual resultaba en la época un programa completamente alejado de nuestra realidad. Gutiérrez (1990) declara que en “el contexto de esta prédica académica de un diseño cargado de historicismo, la única historia que no tenía espacio era la propia. Por ello fuimos tan audazmente historicistas, como lo son hoy ciertos postmodernistas, pero éramos historicistas de historias ajenas.” (p. 145)



Figura 52: Proyecto del “centro de excursión en el campo de batalla” de alumnos de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, 1919.

A pesar del enfoque eurocéntrico que continuó teniendo el estudio de la historia de la arquitectura en los centros universitarios latinoamericanos, a partir de las primeras décadas del siglo XX comenzó a tomarse conciencia -junto con la importancia que cobró el tema de la identidad latinoamericana- sobre la necesidad de estudiar la arquitectura propia. Los Congresos Panamericanos de Arquitectos van a ser una herramienta fundamental para avanzar en ese propósito, tratando el tema en los distintos congresos a partir de su fundación en 1920. El arquitecto uruguayo Fernando Capurro planteó, en el primer Congreso Panamericano de Arquitectura que se llevó a cabo en Montevideo, la importancia de la enseñanza de la historia local de cada país y de América Latina en general, sosteniendo su necesaria incorporación en los cursos de la carrera de arquitecto. (Gutiérrez y Tartarini, 2007) El tema de la enseñanza de la arquitectura en Latinoamérica, continuará siendo un tema recurrente en los siguientes Congresos Panamericanos de Arquitectura. Hacia 1940 en el quinto Congreso, realizado en la misma ciudad que el primero, se presentó el tema *Sistematización del estudio de la arquitectura americana*, donde se evidenció lo desparejo que se encontraban las horas de enseñanza de la historia de la región con respecto a las dedicadas a la historia europea “impidiendo la formación de una conciencia artística americana”. (Gutiérrez y Tartarini, 2007, p. 19)

Estos planteos, encontrarán una respuesta en la importancia que toma en las posteriores décadas la creación en el ámbito académico de institutos especializados en la investigación, difusión y enseñanza, a partir de los que ganó importancia la temática latinoamericana, produciéndose progresivamente modificaciones en los programas académicos, así como la creación desde los propios centros de investigación de material historiográfico. Se fundaron así, a partir de mediados de la década del treinta, el Instituto de Investigaciones Estéticas de México, el Instituto de Historia de la Arquitectura en Montevideo, el Instituto de Investigaciones Estéticas de Buenos Aires, el Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbelez Camacho en Bogotá, el Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas de Caracas y el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura ubicado en Córdoba. (Gutiérrez, 1985) Sin embargo, este avance de la inclusión de la historia propia no se dio en todos los países, ni en todas las universidades, existiendo casos en los que la incorporación fue llevada a cabo a partir de la década de 1970, cuando la preocupación por la conservación del patrimonio cultural volvió a revelar la importancia del estudio de nuestra propia arquitectura. (Torre, 2002)

Un caso particular se dio en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, en la cual a partir del ingreso de Roberto Segre como profesor -en la década del sesenta- en sustitución del profesor Joaquín Weiss, sustituyó los cursos dedicados a la historia del pasado por unos dedicados exclusivamente al estudio de la historia de la arquitectura moderna. (Arellano, 2011)

Gutiérrez en el año 1985 relataba con sorpresa, que aún por entonces existían Facultades de Arquitectura en donde la historia local no era parte de los cursos, o se le dedicaba pocas clases dentro de una materia de historia centrada en otras partes del mundo. De esta forma, considera que los arquitectos adquieren una formación a partir de la base únicamente de los modelos internacionales lo que limita el conocimiento del estado de nuestra arquitectura, que en muchos casos se la desprecia sin tener fiel conocimiento de ella.

Dentro de la arquitectura moderna las historias oficiales de origen europeo y norteamericano fueron las formadoras de variadas generaciones de arquitectos latinoamericanos. Como ha sido analizado en capítulos anteriores, estos relatos presentan en su mayoría una mirada geográficamente muy parcial de los acontecimientos. Torre (2002) sostiene que aunque hoy las facultades sigan utilizando libros como los de Pevsner, Benevolo, Zevi, entre otros, la tendencia actual es la inclusión de materiales con perspectivas críticas sobre esas historias canónicas. Asimismo, destaca el hecho de que en las últimas décadas, esta enseñanza fue ampliada incluyendo la historiografía crítica latinoamericana con una amplia producción sobre la identidad regional y la preservación del patrimonio, como parte fundamental de los cursos de historia de la región.

En la actualidad el estudio de la historia arquitectónica latinoamericana, constituye en la mayoría de las universidades una parte importante de la formación del arquitecto, aunque la importancia que se le da varía en cada escuela, muchas incluso ofreciendo programas de especialización dentro de esta temática.

## 5. La historiografía propia de la arquitectura moderna latinoamericana

La producción historiográfica latinoamericana entorno a la arquitectura, había comenzado a recorrer desde los años treinta un camino independiente al de la práctica arquitectónica. Sin embargo, como evidencia Montaner (2011), desde el ámbito de la teoría y la crítica el tema fue abordado de la mano de los propios arquitectos, tanto locales como extranjeros que se instalaron en la región, en paralelo con el desarrollo arquitectónico. Rey Ashfield (2011) sostiene que la crítica, partiendo en muchos casos de un conjunto de obras y de una la idea del debe ser arquitectónico, establecía lo que en ellas estaba bien o mal, considerando su aporte en la construcción de un proyecto de modernidad, que debía solucionar las inequidades sociales y hacerle frente al historicismo de la ciudad, sin embargo estos planteos se encontraban lejos de considerar a la arquitectura moderna a partir de una perspectiva histórica.

Bajo este panorama, el arquitecto Francisco Bullrich se destacó por ser el primer autor latinoamericano en publicar una historia de la arquitectura moderna que abarcó en conjunto gran parte de la región, un trabajo solo antes realizado por Hitchcock en 1955. La historiografía volvía así en los albores de la década del setenta a interesarse por la arquitectura contemporánea. Bullrich, uno de los principales críticos y teóricos argentinos, publicó en 1963 *Arquitectura argentina contemporánea*, una historia centrada en la producción arquitectónica de este país, también publicó varios artículos en revistas como *Architectural Review*, *Summa*, *Nuestra Arquitectura*, entre otras. El arquitecto argentino fue asimismo una personalidad relevante por su labor como proyectista, destacándose por la calidad e importancia de sus obras. En 1961 por ejemplo, se presentó junto a los arquitectos Cazzaniga y Testa al concurso para la Biblioteca Nacional de Argentina, en el cual resultaron ganadores.



Figura 53: Clorindo Testa y Francisco Bullrich en su oficina. – Figura 54: Tapa del libro *Arquitectura argentina contemporánea* (1963b). – Figura 55: Tapa del libro *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970* (1969a).

Ampliando el interés al resto de la región, en 1969 Bullrich publicaba el libro *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970*. El arquitecto (1969a) describe su libro como “un balance equilibrado de la nueva arquitectura de Latinoamérica” (p. 9), en el que muestra una imagen actualizada de la misma, evidenciando sus preocupaciones contemporáneas. Bullrich remarca la importancia de que el libro fuese publicado el mismo año en el que se llevaba a cabo el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos en Buenos Aires, siendo de esta manera una herramienta fundamental

para presentar la arquitectura latinoamericana de entonces, a arquitectos de otros lugares del mundo.

Shmidt (2012) identifica el libro de Bullrich como un punto de inflexión para la historiografía de la arquitectura moderna de América Latina. El mismo fue publicado en inglés y en español, sin embargo, ambas versiones presentan diferencias notorias, incluyendo la versión en inglés una mayor cantidad de relaciones entre los diversos países. Fue gracias al interés que generó esta primera historia de la arquitectura moderna latinoamericana contada desde el ámbito local, que se le encargó al arquitecto ese mismo año la realización de *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* (1969b), solicitado por una editorial de Nueva York para incluir a Latinoamérica en la colección *Nuevos Caminos*, la cual contaba con tomos dedicados a varios países, entre los que solo África y América Latina eran tratados como una unidad. Para esta publicación, Bullrich se basó en los apuntes dedicados a las clases que impartió durante un semestre en la Universidad de Yale. (Shmidt, 2012)

En la década del setenta, comenzó a incrementarse la producción historiográfica de la arquitectura latinoamericana, a partir del trabajo de un considerable número de arquitectos dedicados al estudio de la disciplina, que comenzaron a aumentar de manera muy significativa las miradas locales sobre la arquitectura moderna, proponiendo nuevas alternativas sobre la versión que desde el extranjero se había construido y haciendo especial énfasis en torno a la identidad latinoamericana. Segre (1999) sostiene que sin dejar “de recibir las influencias europeas y norteamericanas –ejercidas por los textos de Reyner Banham, Kenneth Frampton, Michel Ragon, Manfredo Tafuri, etc.-, enfocan la historia a partir de su valor instrumental como camino para definir la existencia de valores latinoamericanos propios”. (p. 21) Arquitectos como Marina Waisman, Ramón Gutiérrez y Francisco Liernur en Argentina, Silvia Arango en Colombia, Enrique Browne y Fernández Cox en Chile, Hugo Segawa en Brasil y Roberto Segre en Cuba, son algunos de los que a partir de esta década comenzaron a consolidar la mirada propia, una mirada sensible a la condición particular latinoamericana.

En 1991 Marina Waisman evidenciaba la importancia de este momento señalando que hasta entonces la arquitectura latinoamericana había sido juzgada desde perspectivas extranjeras y a partir de parámetros ajenos, considerada a partir de las similitudes que sobre ella pudieran establecerse en relación con la arquitectura de otras regiones. Pero esta situación había comenzado a modificarse gracias a los aportes de un grupo de teóricos “con ojos americanos y con instrumentos propios que, al cambiar el punto de vista, pudieron enfocar el objeto de análisis en el marco que le corresponde.” (p. 89)

Este grupo de teóricos con “ojos americanos” al que Waisman (1991) hace referencia va a reunirse a partir de mediados de la década de los ochenta, en torno a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericanos (SAL), creados en 1985 de los que participaron -entre otros- los arquitectos mencionados, a excepción de Roberto Segre y Francisco Liernur. Los SAL fueron creados como reacción, frente a la comprobación de que en la primera Bienal de Buenos Aires la atención se había centrado en obras de otras partes del mundo, dejando poco lugar para los ejemplos locales. Surgió

así por parte de los arquitectos latinoamericanos, la propuesta de conformar una mesa de debate que abordara la temática de la región en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, debate que se constituyó en el primer seminario. Posteriormente los SAL se realizaron con intervalos en su mayoría de uno o dos años, tomando como sede distintas ciudades latinoamericanas y han continuado realizándose hasta la actualidad.

Durante las primeras reuniones, el debate se centró en torno a la modernidad en la arquitectura latinoamericana, generándose “un rico entretejido de propuestas, objeciones y contrapropuestas, que apuntan a lograr una visión más realista de nuestra situación, nuestros desafíos, nuestros anhelos.” (Fernández Cox, 1991, p. 99) Como plantea Segawa (2005) se ahondó en cuestiones como “identidad”, “regionalismo”, “centro-periferia” o “dependencia” (p. 51), con el objetivo de comprender desde un planteo local la particularidad de la situación local. Estas ideas quedaron plasmadas en una publicación que reúne ensayos de autores latinoamericanos en autoría del mexicano Antonio Toca Fernández: *Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro*. (Segawa, 2005) Otro libro que se encuentra estrechamente relacionado con estos debates es la historia de Enrique Browne *Otra arquitectura en América Latina* publicado en 1988, que aborda la temática de la arquitectura moderna de la región.

Arango (2009) reconoce la multiplicidad de discursos que por entonces se generaron entorno a los SAL. Sin embargo, sostiene que el auge de la producción historiográfica sobre la arquitectura que contemporáneamente tuvo lugar, no responde directamente a esta multiplicidad de miradas. El incremento en los estudios historiográficos que comenzó en la década del setenta, surgió principalmente entorno a los ámbitos académicos de Argentina, México y Venezuela, ganando posteriormente mayor importancia en otros países, desde donde se trataron situaciones particulares dentro del continente latinoamericano, así como en otros casos, desde una mirada más abarcativa, tomando a la región en conjunto. Este incremento colaboró según Arango (2009) en la consolidación de una teoría propia del continente. Sin embargo, mientras que Waisman en 1991, consideraba que la historiografía desarrollada desde la región, aún se encontraba en una etapa precanónica e incitaba a continuar la construcción de un discurso propio; Segawa (2005) más de una década después, reconocería en el período que se extendió desde la década del setenta hasta comienzos de los noventa, el período de mayor desarrollo historiográfico de la arquitectura latinoamericana.

Una de las historiadoras y críticas más destacadas es la argentina Marina Waisman, quien publicó entre otras obras *La estructura histórica del entorno* (1972) y *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamérica* (1990), dos obras a las que ya hemos hecho amplia mención en esta memoria. En la primera de ellas, la historiadora propone un enfoque para abordar el estudio de la arquitectura, que probó tener una gran vigencia en relación con las ideas que por entonces se promulgaban en el ámbito internacional. Asimismo, realizó un distinguido aporte desde su participación en la revista *Summa* y concretamente en la serie *Summarios* que dirigió. La historiadora no publicó en realidad ninguna historia de la arquitectura moderna, pero sus aportes principalmente a partir de estos textos, resultan indispensables para comprender el desarrollo historiográfico arquitectónico propio.

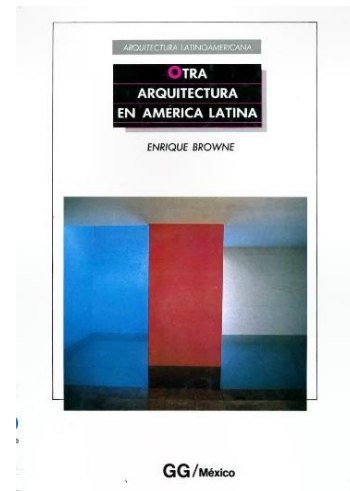
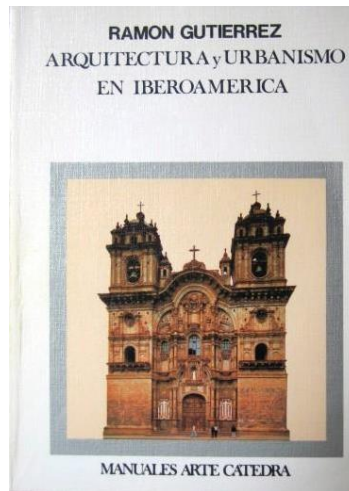


Figura 56: Tapa del libro *La estructura histórica del entorno* (1972). – Figura 57: Tapa del libro *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* (1983). – Figura 58: Tapa del libro *Otra Arquitectura en América Latina* (1988).

Otro de los arquitectos más reconocidos por su labor teórico en las décadas del setenta y el ochenta es el argentino Ramón Gutiérrez, quien según Arellano (2011) es uno de los que se presenta en mayor defensa de la especificidad de la arquitectura latinoamericana y por ello de la necesaria construcción de una historiografía propia. Entre su amplia producción compuesta por más de 180 publicaciones referidas a la arquitectura y el urbanismo latinoamericanos, se destaca su obra *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica* de 1983, la cual se distingue por ser una de las publicaciones más completas, que aborda desde la etapa colonia hasta la contemporaneidad, incluyendo por lo tanto mención a la arquitectura moderna. Francisco Liernur fundador y director de la revista *Block*, es otro de los arquitectos argentinos destacados por sus aportes historiográficos, entre los más destacados sobre la arquitectura latinoamericana se encuentran los libros: *América Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni* (1990), y su principal publicación sobre la historia argentina: *Arquitectura en la Argentina* (2004).

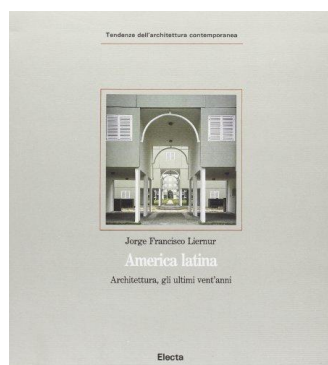


Figura 59: Tapa del libro *América Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni* (Liernur, 1990).

Con una trayectoria que abarca casi medio siglo y más de cincuenta libros publicados además de múltiples artículos, otro de los aportes que se reconoce es el de Roberto Segre, quien partiendo desde una fuerte ideología de carácter político-social, ubica sus planteos en un plano más lejano al del resto de los arquitectos-historiadores de su generación. Aunque las contribuciones de Segre a la historiografía de la arquitectura de América Latina ha sido amplia, llama la atención que en su libro

*Arquitectura y Urbanismo Modernos: Capitalismos y Socialismo* (1988), el cual refiere a una historia general sobre el desarrollo de la arquitectura moderna, Segre no haga mención alguna al caso latinoamericano. Sin embargo, tres años más tarde el historiador publicaba *América Latina, fin de milenio: Raíces e perspectivas de su arquitectura* (1991) el cual se caracteriza por ser uno de sus textos más completos, ya que abarca una amplia muestra de la arquitectura moderna de la región.



Figura 60: Tapa del libro *América Latina fin de milenio. Raíces e perspectivas de su arquitectura* (1999) traducción de la versión de 1991. – Figura 61: Tapa del libro *Arquitectura latinoamericana contemporánea* de Hugo Segawa (2005). – Figura 62: Tapa de libro *Ciudad y Arquitectura: seis generaciones que construyeron América Latina Moderna* de Silvia Arango (2012b).

Los integrantes más jóvenes del grupo de arquitectos que ubicamos entorno a la búsqueda de una construcción historiográfica propia en relación con un planteo de carácter identitario, continuaron escribiendo sobre arquitectura latinoamericana hasta la contemporaneidad. Tal es el caso del arquitecto brasileño Hugo Segawa a partir de su destacada obra *Arquitectura latinoamericana contemporánea* (2005) y la colombiana Silvia Arango, con su trabajo más reciente *Ciudad y Arquitectura: seis generaciones que construyeron América Latina Moderna* (2012b). Ambos libros constituyen una visión retrospectiva y de revaloración sobre la arquitectura moderna local, son miradas que abordan los acontecimientos desde una perspectiva más lejana, menos comprometida.

### 5.1 Dialéctica entre lo propio y lo ajeno

La historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana, construida dentro del ámbito latinoamericano, se ha visto a lo largo de los distintos momentos de su desarrollo en la necesidad de tomar postura frente a la dialéctica entre lo ajeno y lo propio, entre las influencias importadas y los aportes locales, dialéctica que al encontrarse arraigada a la esencia latinoamericana, invade también los debates sobre su arquitectura.

La posición de Bullrich al respecto de esta problemática, queda establecida en el primer número de la revista *Summa* donde llama a una “toma de conciencia de nuestra dependencia de modelos exteriores” (1963a, p. 55), señalando a su vez que una arquitectura de carácter local “no puede ser

ni será un producto forzado sino el resultado de un auténtico proceso creador”. (1963a, p. 56) El autor reconocía dos posicionamientos habituales erróneos en torno a este debate. Por un lado, sostenía que la simple copia de rasgos locales no significaba una expresión auténtica y por otro, negaba la idea de que existiera un “a priori del ser nacional” (1969a, p. 16) que debía lograrse transmitir. Bullrich (1969a) en su libro *Arquitectura Latinoamericana 1930-1979* también reconoce esta problemática, resultando especialmente significativa, debido a la importancia que le atribuye al posicionarse frente a la obra arquitectónica latinoamericana, buscando evidenciar –en la mayoría de las obras que incluye en su historia- lo ajeno de lo propio.

Con respecto a las primeras expresiones de la arquitectura moderna en América Latina, entre las que Bullrich (1969a) menciona la casa propia de Vilamajó (1928) en Montevideo, la casa *Rua Itápolis* (1930) de Warchavchik o la casa de Villagrán García en la calle Dublin, declara sin querer quitarles su pionero valor, que son obras internacionalistas que admitían cualquier tipo de implantación, señalando que la forma de la nueva arquitectura más allá de responder a las necesidades funcionales, debe reflejar los distintos climas, los diferentes contextos sociales y las distintas posibilidades técnicas. Sin embargo, posteriormente, ese “auténtico proceso creador” al que hacía referencia el arquitecto, parecía encausarse, dando como resultado una diversidad de respuestas en los diferentes países. En Argentina a partir de las obras del grupo Austral, en México en la búsqueda de las referencias culturales prehispánicas, y en Brasil a partir de la búsqueda de un vocabulario local, que identifica presente en el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro en el que si bien, reconoce la clara influencia del maestro en las decisiones arquitectónicas, atribuye el mérito de la imagen final de la obra a los propio arquitectos brasileños.

Bajo el título de *Primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana: mesa redonda* en la *Summa* de Julio de 1985, se afirmaba que:

La ya histórica dependencia cultural respecto del hemisferio norte es hoy cuestionada aun por aquellos que durante años fueron indiferentes al tema. Pero en la actualidad el eje de la discusión ya no pasa solo por tal cuestionamiento sino, fundamentalmente, por la afirmación de propuestas arquitectónicas propias surgidas en torno de las ideas de identidad y modernidad, superándose en el camino, cada vez más, la polémica que convertía estos dos términos en supuestos contrarios, incompatibles entre sí. (1985, p. 24)

Durante la década de los ochenta, en el marco de la ya instalada crisis del Movimiento Moderno a nivel internacional y las voces que desde fuera comenzaban a proponer caminos de superación, se desarrollaron en el ámbito local debates en torno al futuro de la arquitectura latinoamericana, ubicando a la dialéctica entre lo ajeno y lo propio en el centro de muchos discursos, que buscaron distinguir el particular lugar de la arquitectura de la región dentro de la arquitectura moderna. No se debía tomar los caminos que desde fuera se señalaban, sino encontrar un camino propio, adecuado para la región. Como tan acertadamente cita Fernández Cox a Norbert Lechner “el desencanto siempre tiene dos caras: la pérdida de una ilusión y, por lo mismo, una resignificación de la realidad.”

(1991, p. 178) Este debate en torno a la modernidad resignificada en nuestra arquitectura significó un entretrejo de opiniones encontradas que lejos de desviar el discurso lo profundizaron, acercándose a una visión más real de América Latina.

En esta línea se ubican los aportes de Enrique Browne, quien plantea la existencia simultánea de un espíritu del tiempo y de un espíritu del lugar, que posibilitan la conciliación entre lo universal y lo particular. (1988) Para ello, retoma los postulados formulados por el idealismo hegeliano sobre el *Zeitgeist*, incorporando la crítica que a ellos hace Alfred Weber, en su tesis *Sociología de la historia y de la cultura* (1960). Weber considera que la historia es una unidad, sin embargo, reconoce que la misma contiene diversas dimensiones, una social, una de civilización y una cultural. El proceso de civilización, el más importante para Browne (1988) de los tres, abarca el “cosmos intelectual de validez universal (...) desde la filosofía de las ciencias, a los métodos, a las técnicas a los objetos” (p. 11), constituyen aquellos instrumentos de validez universal. Asimismo, el proceso cultural lo atribuye a los mitos, creencias y vivencias, característico de cada pueblo en particular. El mayor aporte de Weber -y en el cual Browne se basa para su análisis- deriva del reconocimiento de que el proceso de civilización se había mezclado con el cultural en el desarrollo de la historia del siglo XIX, elemento que no había sido tenido en cuenta por Hegel. Es por ello, que Browne (1988) asimila el espíritu de la época con el proceso de civilización e incluye el espíritu del lugar relacionándolo con el proceso cultural de Weber. El espíritu de la época y el espíritu del lugar logran manifestarse e interactuar para Browne (1988) plenamente en las obras latinoamericanas que en su libro se ubican bajo la denominación de *otra arquitectura*. Estas ideas regionalistas latinoamericanas planteadas por Browne -que venían siendo debatidas en torno a los SAL- fueron publicadas en el libro *Otra arquitectura en América Latina* en 1988, libro muy comprometido con las ideas de los seminarios. A partir del mismo, el arquitecto chileno propone vencer las contradicciones entre modernidad e identidad a partir de un intento por mediar las tecnologías locales y las universales.

Esta arquitectura como reflejo de un espíritu del tiempo - espíritu del lugar planteado por Browne, va a ser el centro del debate en estos años, incorporando distintas acepciones como son modernidad apropiada (Cristián Fernández Cox), regionalismo (varios autores), regionalismo crítico (Kenneth Frampton), entre otros. Dentro de este discurso se destacan los aportes de Marina Waisman con una postura más flexible y con una mirada diferente de la modernidad (Shmidt, 2012). Waisman (1991) plantea redefinir el proyecto de modernidad, no dejándolo de lado sino que estableciendo un proyecto que sea más abarcativo. Asimismo, la historiadora argentina se declara en total acuerdo con el concepto de espíritu del lugar que desarrolla Browne, sin embargo plantea una crítica con respecto al concepto de espíritu del tiempo, debido a que el mismo lleva implícita la idea de que existe un “un tiempo universal, de un tiempo único que representaría la marcha general del mundo.” (1991, p. 90) Basándose en los planteos del sociólogo francés Gurvith, la historiadora reconoce la existencia de distintos tiempos, que pueden manifestarse simultáneamente en el avance de distintos componentes de una sociedad. A partir de este planteo, propone que en América Latina y en su arquitectura coexisten tres tiempos históricos: el Premoderno, debido a que la sociedad aún se encuentra poco tecnificada y que los Estados son ineficientes; el Moderno, debido a que se mantienen ideas propias de este tiempo como la confianza en el progreso material; y el Posmoderno,

porque se acepta la crisis de la Modernidad y se plantean debates en torno a la identidad. (Waisman, 1991)

Dentro de los aportes de Fernández Cox (1991) se destaca el planteo del concepto de modernidad apropiada como una alternativa a lo que llama modernidad congelada, la cual es aplicable en todos los lados por igual. De esta forma, plantea para América Latina una modernidad distinta, que parta de la revisión de la modernidad ajena, adaptándose a su situación particular y respondiendo a las técnicas y modelos pertinentes para la situación latinoamericana. Esta idea, la de desarrollar nuestra modernidad apropiada fue según Montaner (2011), una de las más destacadas dentro de las que surgieron entorno a los SAL. Si bien, Waisman (1991) encuentra este concepto como una de las propuestas más acertadas para solucionar el conflicto entre lo ajeno y lo local, considera que es un error partir de la base de que puede existir una Modernidad para los países desarrollados y otra para los subdesarrollados. En este punto, Waisman propone redefinir ese proyecto de Modernidad, planteando uno que no deja de lado la cultura, un proyecto que sea más abarcativo:

es ya tiempo de que el nuevo concepto de Modernidad surja de un mundo que, a pesar de todas las circunstancias, todavía cree en un futuro, todavía cree en la necesidad de un proyecto, todavía cree en una historia que hay que empezar a escribir. (1991, p. 98)

Los primeros debates que se generaron en torno a los SAL, establecieron su desacuerdo con el concepto de regionalismo crítico planteado por Frampton. (Segawa, 2005) En este desacuerdo, se reconoce la postura de Fernández Cox, quien concibe la denominación *regionalismo* como una variante local, inevitablemente implica la dependencia de un centro. (Waisman, 1991) Asimismo, Waisman es crítica con el planteo de Frampton, ya no por el uso del término *región*, el cual considera plantea una posición neutral, a diferencia del término *periferia*, sino por su propuesta la cual considera que:

No solo habla de una posición de retaguardia sino que la califica como actitud de resistencia. Repetidamente he cuestionado esta definición, propia de un crítico ajeno a las realidades regionales. Pues es la suya una propuesta pasiva: resistir, proteger desde atrás de la línea de combate, quedarse en el refugio mientras el mundo se derrumba. (...) <Nosotros> estamos más cerca de una vanguardia que de una retaguardia. Al menos, estamos marchando en lugar de permanecer (1991, p. 93).

Otro de los autores partícipes de los debates SAL y que se declara opositor a las respuestas del racionalismo moderno en la región, alineándose a las posturas defensoras de la especificidad en la arquitectura, que una década antes ya se habían comenzado a reflejar en la historia propuesta por Bullrich, es el argentino Ramón Gutiérrez. Gutiérrez (1997) desarrolla un relato que “no pretende ser aséptico sino comprometido y de aquí que nuestra opinión esté vertida desde una visión <nacional> que concibe a América como un proyecto de <Patria Grande> y su destino en un horizonte que

potencia nuestra indudable unidad cultural.” (p. 12) De esta forma, abandonó el enfoque crítico demostrando un fuerte compromiso patrimonial, oponiéndose al desmonte crítico liderado en esos años por Waisman. La historiadora Graciela Silvestri advierte sobre la producción de Gutiérrez que la misma pertenecía a:

una línea tradicional que había trabajado la descripción iconográfica de la arquitectura local previa al impacto moderno, al que era profundamente reacia. Es una línea que tampoco hacía realmente historia, sino que proponía cronologías y repertorios, adosando hipótesis dependentistas elementales. Se orientó así, en la época de la dictadura, a la conservación y al patrimonialismo, que resultaba común a la formación y poco urticante para el clima cultural de Historia y patrimonio la época. El discurso patrimonialista desbordó el discurso histórico y se colocó como uno de los requisitos para valorar cualquier obra, estimando su integración al contexto desde el punto de vista de la continuidad formal con lo anterior, y poniendo en tela de juicio la voluntad moderna de ruptura. (En Arellano, 2011, pp. 8-9)

Es interesante oponer en este caso las opiniones que llegaban del exterior con las realizadas dentro de Latinoamérica. Recordemos que en 1954, Bruno Zevi atribuía el completo mérito del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro (1943) a Le Corbusier mientras que Gutiérrez declara:

El entusiasmo de la obra en los jóvenes arquitectos, se debe no sólo a la repercusión de la misma, sino a la libertad de que dispusieron para realizarla. Lucio Costa escribía que el esquema de Le Corbusier para otro emplazamiento sirvió de referencia, pero que ‘tanto el proyecto como la construcción del actual edificio, desde el primer esbozo hasta la terminación definitiva, fueron a cabo sin la mínima asistencia del maestro y como espontánea contribución nativa para la pública consagración de los principios por los que él siempre luchó’. (1997, p. 639)

Segawa (2005) plantea el hecho que en estos debates regionalistas en torno a la década de 1980, se produjo un “gesto de desapego del vocabulario izquierdista” (p. 51), en el cual se reconoce a Segre como el máximo exponente. Asimismo, Segre (1999) plantea diferencias con la producción historiográfica que se venía llevando por los historiadores en torno a los SAL, y critica el hecho de que sus ideas marxistas hayan sido evitadas. Sus críticas se dirigían al “*jet-set* de la crítica hegemónica en la región: nos referimos a Ramón Gutiérrez, Marina Waisman, Jorge Glusberg, Enrique Browne, Silvia Arango, Louise Noelle de Mereles y Cristián Fernández Cox.” (Segre, 1999, p. 12)

## 5.2 Enfoques historiográficos

### 5.2.1 Forma, función y estructura

Bullrich (1969a) en su historia de la arquitectura moderna latinoamericana, aborda principalmente las obras a partir de sus aspectos formales, sin hacer mención a sus características funcionales. Bullrich participó en la traducción al castellano de la segunda edición del libro *Esquema de la Arquitectura Europea* (1967) de Pevsner y fue cercano a él en su visita a la Argentina. Es a partir de ello, que se explica el enfoque formal adoptado por el arquitecto. (Arellano, 2011) Bullrich, presta especial atención a la imagen final de la obra, a la composición de sus fachadas y a su espacialidad. Destaca también a partir de estos parámetros, en la mayoría de las obras por un lado, aquellas características que corresponden a un aporte propio de la región, y por otro aquellas que corresponden a un lenguaje internacionalista. Toman especial significado en el relato elementos como “los paños continuos de vidrio”, los *brise-soleil*, las “formas libres y volúmenes curvados” en la arquitectura de Brasil, los planos puros y la audacia estructural en la arquitectura argentina, el manejo de los espacios interiores, exteriores y transitorios en la obra de los uruguayos, así como el “funcionalismo de extracción purista” llevado a cabo por arquitectos como O’Gorman y Villagrán, hasta la integración de las artes en México con sus característicos mosaicos. (1969a)

A diferencia de la importancia que adquiere el enfoque formalista en la historia de Bullrich, la estructura se desplaza a un segundo plano, sin embargo, este parámetro -en ciertos casos- acompaña la descripción estética y espacial de la obra. Al referirse a la arquitectura purista brasileña, el autor describe la audacia estructural la cual la caracteriza. Asimismo, al analizar los planteos estructurales de los Palacios de la Alborada y del Planalto en Brasilia -del arquitecto Oscar Niemeyer- le permite describir el espacio interior de la obra, estableciendo que la estructura:

resulta finalmente contradictoria, ya que las elásticas formas estructurales exteriores, que milagrosamente parecen sostener y apoyarse en un punto, no se ven correspondidas en el interior por un sistema estructural congruente, rompiéndose así el encantamiento y frustrándose la posibilidad de lograr una versión inédita del espacio arquitectónico. (1969a, p. 24)

En la historia de Bullrich las imágenes que se incorporan corresponden a fotografías de fachadas y de interiores que acompañan el relato de las formas y la espacialidad, mostrando en algunos casos incluso partes de fachadas, destacando su composición y los detalles. Las obras se presentan -salvo raras excepciones- libres de personas, lo cual refuerza su carácter escultórico. Cabe también señalar que las características funcionales de las obras no son consideradas en el abordaje que realiza, lo que se ve reflejado en la ausencia de plantas.

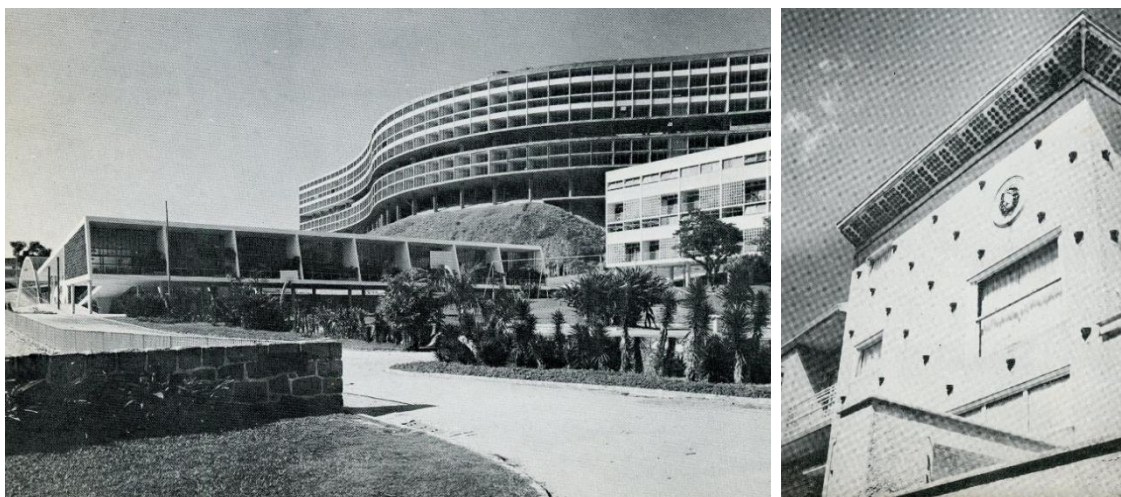


Figura 63: Bullrich incorpora una imagen del Pedregulho del arquitecto Affonso Reidy (Río de Janeiro, 1950) en la cual se muestra la obra arquitectónica desierta. – Figura 64: Detalles en la fachada de la casa particular de Julio Vilamajó (Montevideo, 1930).

Por su parte, Enrique Browne en su clásico *Otra arquitectura en América Latina* (1988) considera también la forma de la obra arquitectónica en el desarrollo de su historia, siguiendo los conceptos desarrollados por la escuela alemana con su mayor exponente Heinrich Wölfflin, y teniendo como antecedentes las obras canónicas de Pevsner, Giedion y Zevi, alejándose de un enfoque sociológico e ideológico (Arellano, 2011). Browne (1988) centra mayoritariamente su análisis en las fachadas y la composición del conjunto, siendo escasas las secciones o plantas incluidas. Las fotografías acompañan el relato y al igual que en la publicación de Bullrich (1969a), se muestran las obras arquitectónicas sin personas. Son recurrentes las fotos de detalles de fachadas y terminaciones.

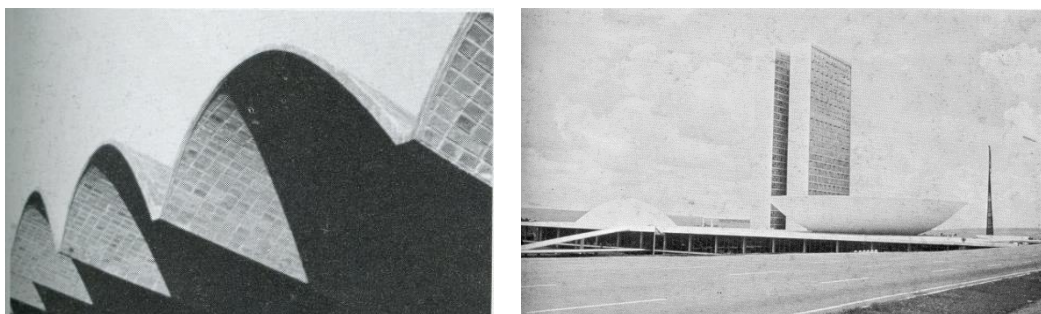


Figura 65: Detalle de las bóvedas de ladrillo en obra de Dieste, en Browne (1988). – Figura 66: Edificio del Congreso en Brasilia del arquitecto Niemeyer (1960), en Browne (1988).

De esta forma, la historia de Browne inicia su relato con las primeras casas blancas, desprovistas de toda ornamentación y techo plano de Warchavchik en Brasil y Alejandro Bustillo en Argentina (1928), y se extiende hasta el contraste entre la firmeza y masa compacta de la fachada externa y espacialidad y volumetría de la fachada interior en el conjunto Terrazas de Manantiales (1981).

En uno de los últimos capítulos dedicados a la *otra arquitectura* a la que se refiere Browne, se incluyen obras de Barragán, Dieste y Salmons, entre otros. En ellas, se reconoce el acercamiento a la obra haciendo énfasis en sus cualidades espaciales, se describen los colores, el juego de la luz en el espacio, y la incidencia de la incorporación de estanques y fuentes de agua en ciertos espacios. Este acercamiento se puede relacionar con los planteos del puro visualismo, donde la obra se deja de entender como un objeto estático, y también a partir de los planteos espaciales de Schmarsow quien enfatizó en la experiencia física y psíquica del espacio, que como plantea Montaner (1999) se puede relacionar con los inicios de la fenomenología. Este parámetro se hace más evidente en la historia de Segawa (2005), en donde también al describir la obra de Barragán utiliza palabras como emoción, memoria, sorpresa, color, entre otras.

A diferencia de la historia planteada por Bullrich, en el relato de Browne, la técnica adquiere una especial importancia en el acercamiento a las obras de la *arquitectura del desarrollo* y la *otra arquitectura*. Al referirse a la estructura de la arquitectura internacionalista, el arquitecto establece que “la fuerza expresiva de esta línea arquitectónica reside fundamentalmente en su vigor estructural”. (Browne, 1988, p. 58) De esta forma, destaca en esta arquitectura el uso del hormigón armado y otros materiales, así como el gran avance en el cálculo estructural. En este punto, es posible establecer similitudes con la historia que plantea Giedion (1961), dado que el suizo expone una estrecha relación entre la arquitectura moderna y los avances constructivos. Sin embargo, el arquitecto chileno plantea algunas particularidades al respecto de la relación entre la técnica y arquitectura moderna de la región latinoamericana. Mientras que en Europa las nuevas tecnologías hicieron posible el avance de la nueva arquitectura, en Latinoamérica esta relación causa-efecto se vio invertida, la arquitectura impulsó el desarrollo de los procesos técnicos. (Browne, 1988) Asimismo, Browne sostiene que mientras la *arquitectura del desarrollo* se superpuso a las realidades técnicas, la *otra arquitectura* vuelve a retomar las técnicas tradicionales. De esta forma, la estructura cumple un rol fundamental en la historia planteada por el arquitecto chileno, prestándole especial interés a las desarrolladas por Dieste y Salmons en ladrillo. Browne es uno de los primeros en incorporar esquemas estructurales sobre la arquitectura moderna latinoamericana. (1988)

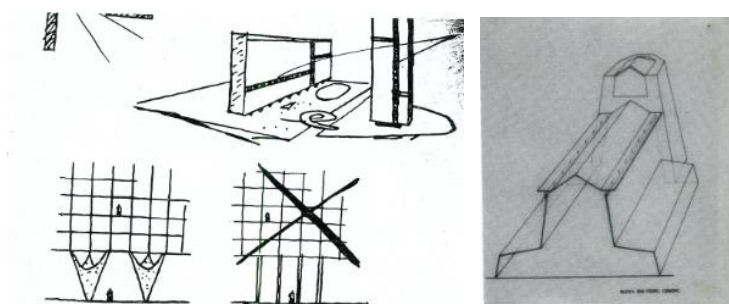


Figura 67: Corte y perspectiva esquemática de la estructura del Conjunto Residencial Juscelino Kubitschek en Belo Horizonte del arquitecto Oscar Niemeyer (1951) en Browne (1988). – Figura 68: Croquis de planteo estructural para el proyecto de la remodelación de la Iglesia de Durazno del arquitecto Eladio Dieste (1968) en Browne (1988).

Estos tres parámetros también son utilizados por Gutiérrez (1997) para el análisis de las obras en su historia. Sin embargo, a diferencia de la primacía que adquiere la valoración estética en los relatos

planteados por Bullrich (1969a) y Browne (1988), en el caso de la historia planteada por Gutiérrez, se incorporan otros aspectos contextuales de la obra, como el aspecto social, económico y cultural, proponiendo una nueva lectura.

Por su parte, Segre (1999) se declara contrario al acercamiento a la obra a través de un enfoque formal – espacial autónomo, que no tenga consideración por el contexto. Plantea que ya no tiene validez “una visión esteticista basada en la autonomía de la obra como hecho formal y espacial” (p. 22). Sin embargo, -aunque no autónomamente- Segre analiza en algunas de las obras abordadas sus características formales y espaciales. De esta forma, destaca en la Casa Puente del arquitecto Amancio Williams en Mar del Plata (1943-1945) “la caja nítida de corte purista” (p. 225), o en las viviendas aisladas propuestas por los arquitectos Fernando Castillo y Juvenal Baracco el Barrio La Reina, Santiago de Chile (1984) en donde reconoce los volúmenes puros, tramas semitransparentes y las variaciones entre patios interiores y espacios abiertos que definen el espacio interior de las viviendas. Por otra parte, la estructura y las lógicas constructivas constituyen uno de los principales instrumentos que el autor utiliza para el acercamiento a las obras, tornándose en un parámetro vital para el análisis de los conjuntos habitacionales, uno de los temas principales en su relato. Del mismo modo, el acercamiento a partir de la función también es utilizado en esta temática. Al referirse a al bloque experimental multifamiliar Presidente Alemán (1949) del arquitecto Mario Pani en Ciudad de México, plantea que “el elemento modular típico se articula en forma continua sobre el terreno a través de la conexión que establece el sistema circulatorio en diversos niveles. (...) mantienen una generosa superficie de áreas verdes en las cuales integran servicios sociales”. (Segre, 1999, p. 260)

En el libro de Segawa (2005) es asimismo posible de reconocer el acercamiento formal, espacial y tecnológico en el análisis de las obras de arquitectura. De esta forma, destaca en la obra de Barragán sus geometrías nítidas y sutilezas cromáticas, así como las formas coherentes y dominantes en la obra de Mendes da Rocha. El parámetro de la técnica es del mismo modo utilizado a lo largo del relato, pero toma especial alcance al referirse a la obra del arquitecto João Filgueiras Lima y sus aportes desde la aplicación de los métodos prefabricados, en los cuales el autor identifica como “poco proclives (...) a la belleza.” (p. 59)

La obra de Arango (2012b) retoma la aproximación a las obras a partir de la forma, función y estructura. Se vuelven a repetir frases como “limpieza de las superficies”, “volumetrías asimétricas” y “techos planos” (p. 195), de la Casa blanca de Victoria O’Campo proyectada por el arquitecto Alejandro Bustillo, a la cual Browne (1988) hacía referencia en su historia. Al referirse al edificio Ermita (1930-1932) en la Ciudad de México, del arquitecto Juan Segura, Arango establece que:

aunque tenga decoraciones serpenteando las paredes, como una enredadera, tiene como punto de partida la forma del volumen. (...) las superficies que bordean la masa dominante del volumen delatan las funciones del interior: el cine, los apartamentos, las oficinas y comercios se reflejan afuera, hablando del organismo arquitectónico”. (2012b, p. 197)

La técnica adquiere un singular significado en el relato planteado por la historiadora colombiana al analizar la arquitectura de la Generación Técnica (1960-1975), la cual va a ser el último capítulo de su libro. La autora describe las “vigas postensadas, que a su vez se apoyan en vigas-cornisas, que a su vez se apoyan en columnas moduladas cada 22 metros” (p. 414) en el edificio de la CEPAL (1960-1966), en Santiago de Chile del arquitecto Duhart; las “esbeltas columnas compuestas por una pirámide de base cuadrada anclada en el suelo que se convierte en un plano triangular para amoldarse a las vigas que sustentan la pesada caja del volumen libre de soportes interiores” (p. 410) del edificio de la Facultad de Arquitectura (1961-1968) de San Pablo de Vilanova Artigas; “de la estructura de concreto exterior cuelga una caja de vidrio que permite gran libertad para la fluidez espacial del interior” (p. 410) en la obra del Banco de Londres (1960-1966) de Testa, en Buenos Aires, entre otras.

### 5.2.2 Requerimientos sociales

Las primeras publicaciones individuales de Marina Waisman y de Ramón Gutiérrez -*La estructura del Entorno y Notas para una Bibliografía Hispanoamericana en Argentina* respectivamente- coincidían en espacio y tiempo de publicación, Argentina, 1972. Sin embargo, esa no era su única coincidencia, ambos proyectos establecían la importancia del análisis del contexto social en las historias de la arquitectura y generaban historias comprometidas con esa postura. (De Nordenflycht Concha, 2013) Paralelamente a estos primeros discursos que vinculaba la obra con los aspectos sociales, en 1975 se publicaba -bajo la autoría de Roberto Segre- *América Latina en su arquitectura* editado por la UNESCO, el cual sería la primera publicación sobre arquitectura moderna latinoamericana en incorporar las miradas de variados profesionales, planteando distintos parámetros de análisis. Segre (1999) destaca que frente a la producción histórica con un enfoque formalista que se venía llevando a cabo en América Latina, este nuevo libro incorporaba otros aspectos culturales, generando vínculos con el campo económico, social y cultural latinoamericano. Este parámetro social tuvo un importante desarrollo a partir de la década del ochenta. (Segre, 1999) Segre (1999) asimismo, critica el enfoque formalista adoptado por Browne, impulsor de la “muerte en la arquitectura” (p. 13) en el cual se opta por un camino unidimensional de la arquitectura dándole prioridad a los aspectos formales de la obra sobre las necesidades sociales.

Este compromiso con el contexto, en las historias de la arquitectura, al cual Segre (1975) hacía el llamado, iba a tener respuesta en arquitectos como Gutiérrez, a partir de su publicación *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* de 1983. La incorporación de variadas disciplinas como su contexto social y la historia económica, le permitieron a Gutiérrez (1997) demostrar que existían aspectos de la obra que no se tenían en cuenta, incorporando datos que hasta el momento no habían sido analizados. Al respecto, el autor sostiene que: “en general, las tendencias formalistas y espacialistas han generado una suerte de reduccionismo al objeto arquitectónico *per-se*, aislándolo de su realidad contextual”. (Gutiérrez en De Nordenflycht Concha, 2013, p. 145) Los aspectos sociales forman parte de un parámetro fundamental en la obra de Gutiérrez y se evidencia a partir de la inclusión de temas marginales como son la arquitectura popular. Asimismo, se incluyen capítulos como *la organización*

*profesional en la arquitectura durante la colonia* y el tema de la colaboración indígena y criolla en el desarrollo arquitectónico.

En este punto, es posible establecer una caracterización de la obra de Gutiérrez como de tipo benevoliana. Ambas historias además de establecer un desarrollo cronológico, integran distintas disciplinas sociales y un extenso desarrollo lineal de capítulos sobre distintos aspectos que desembocan en la arquitectura moderna, haciendo énfasis en el contexto como elemento fundamental para el entendimiento de la arquitectura. Del mismo modo que en la historia de Benevolo, el relato de Gutiérrez incorpora fotografías con obras arquitectónicas en uso, lo cual le da a la obra una escala y dimensión realista. Otra similitud que presentan las dos historias es que incluyen en su relato el desarrollo marginal de algunas ciudades latinoamericanas, acompañado de fotografías que muestran la degradación de estas, alejándose de la idea de que las formas perduran en el tiempo.

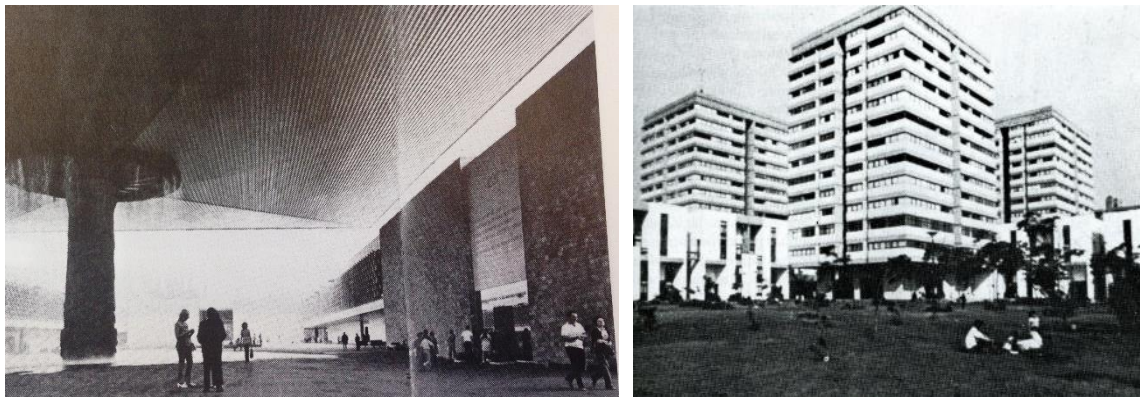


Figura 69: Imagen desde el patio del Museo de Antropología de México (1963-1965), de los arquitectos P. Ramírez y R. Mijares. (En Benevolo, 1999). – Figura 70: Conjunto Residencial San Felipe en Lima (1967), Gutiérrez (1997) incorpora una imagen de la obra con personas, mostrando la arquitectura en uso.



Figura 71 y 72: Degradación de la ciudad de Caracas (En Benevolo, 1999). – Figura 73: “La otra cara de la arquitectura”, las favelas en Río de Janeiro. (En Gutiérrez, 1997)

El parámetro social es asimismo utilizado por Browne (1988) en *Otra arquitectura en América Latina*. Aunque no utiliza este instrumento sistemáticamente, es posible encontrarlo en algunos casos. Una de las primeras obras modernas que Browne analiza en su texto es la casa del propio arquitecto Warchvchik de 1928, en la cual incorpora datos como el proceso de solicitud del permiso de construcción, sosteniendo que para conseguir su aprobación la misma fue presentada como una casa de estilo, donde el arquitecto argumentó que la ausencia de decoración se debía a la falta de recursos económicos. En otro caso y contexto diferente, refiriéndose al conjunto habitacional Salar del Carmen de los arquitectos Mario Pérez de Arce y Jaime Besa, en Chile (1963) para familias de escasos recursos, el historiador agrega datos tales como que con los años los usuarios agrandaron las viviendas y las pintaron de llamativos colores, lo cual refleja el sentimiento de pertenencia con la obra. (Browne, 1988)

Como ya desde publicaciones previas Segre advertía su disconformidad con las historias que privilegiaban el análisis formalista, en su obra de 1999 el enfoque social se vuelve el telón de fondo que acompaña el trascurso histórico, basado en su ideología social marxista. El historiador propone un análisis de obras a partir de un contexto más abarcativo, incorporando aspectos sociales, económicos, culturales, ideológicos y políticos. Estos parámetros se tornan vitales a lo largo de su relato, dedicándole capítulos al análisis del contexto social, cultural y económico en los distintos períodos en los cuales estructura la historia. De esta forma, por ejemplo, establece la importancia que adquirió la nueva arquitectura en México hacia la década de 1920, cuando fueron designados jóvenes progresistas en cargos de programas sociales del Estado. Entre ellos se encontraba la figura de Juan O’Gorman como jefe del Departamento de la Secretaría de Educación Pública y la presencia de José Villagrán García en el Departamento de Salubridad Pública. Segre reconoce que la gran cantidad de producción arquitectónica estatal producida en esos años, fue producto de los objetivos sociales de trasfondo. (Segre, 1999)

El acercamiento social a la obra se hace evidente a lo largo del relato de Segre (1999) y se ve reforzado al analizar la arquitectura de la producción mayoritaria como son los complejos habitacionales. Al referirse a la Unidad Habitacional de Guarulhos (1972-1973) del arquitecto brasileño Vilanova Artigas, quien planteo una planta continua en las unidades para evitar la rígida separación geométrica, reconoce que esta idea falló debido a que “se produce la pérdida total de la presencia de los valores culturales identificados en los usuarios. La abstracción de la forma entra en contradicción con la realidad de la vida.” (p. 260) Asimismo, describe en otro ejemplo habitacional, en este caso en el barrio Bachué, en Bogotá, en donde los usuarios modificaron las anónimas terminaciones de las fachadas del conjunto y expandieron sus viviendas superponiéndole niveles a las viviendas. A pesar de la importancia que tiene para Segre comprender el contexto social, político y económico de la obra arquitectónica, plantea una postura crítica hacia las historias que como la de Benevolo tienen una relación directa y unidireccional entre el contexto social y el desarrollo arquitectónico, al respecto sostienen que: “resultan obsoletas, (...) las posturas sociologizantes o economicistas – el diseño como representación pasiva de un proceso socioeconómico”. (Segre, 1999, pp. 22-23)

En el libro de Segre (1999) las fotografías acompañan el carácter social de la historia. Las obras clásicas de la arquitectura moderna se muestran en torno a su realidad y contexto en el cual se implantan, diferenciándose de las imágenes planteadas por las primeras historias formalistas de la arquitectura moderna. Asimismo, las imágenes de la arquitectura social, muestran la obra en torno a la vida del barrio y en ciertos casos, hasta las adaptaciones realizadas por sus usuarios.

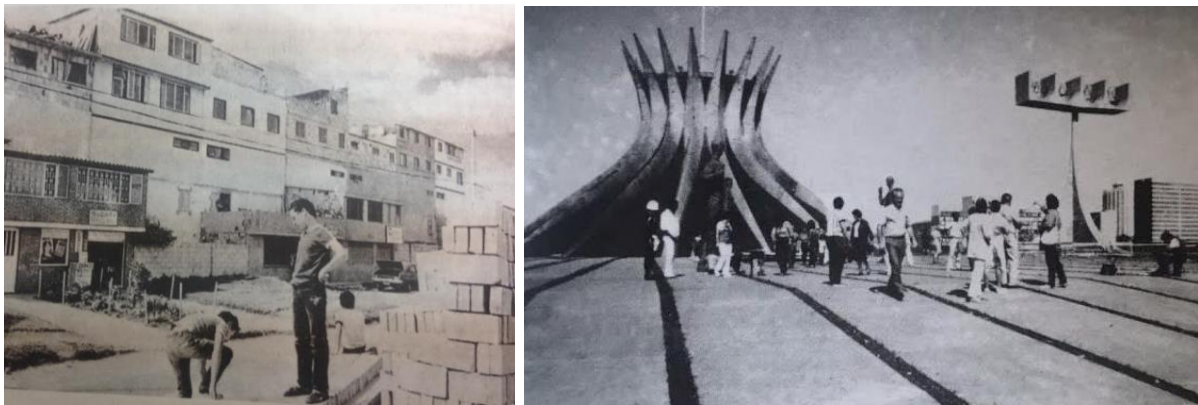


Figura 74: Viviendas de los bloques habitacionales en el Barrio Bachué, Bogotá, 1984.- Figura 75: Catedral de Brasilia (1958-1959) del arquitecto Oscar Niemeyer.

En la historia de Francisco Liernur *América Latina. Arquitectura, gli ultimi vent'anni*, este enfoque tiene especial relevancia. El crítico argentino profundizó sus estudios en Venecia, en donde adoptó el enfoque a partir de la influencia de quien fue su profesor: Manfredo Tafuri. Es por ello, que para Liernur al igual que en la historia planteada por Tafuri, detrás de toda obra hay una ideología política-social.

### 5.2.3 Relación de la obra con el entorno

La relación con el contexto inmediato a la obra es uno de los acercamientos más recurrentes en la historiografía de la arquitectura latinoamericana moderna, el cual toma una mayor importancia a partir del debate entre lo ajeno y lo propio. De esta forma, -al igual que en las historias canónicas de la arquitectura moderna- se reconocen autores latinoamericanos que utilizan esta herramienta para destacar las ideas proyectuales de la obra de manera sistemática y otros que la utilizan en casos específicos.

En la historia de Bullrich (1969a) este enfoque se utiliza esporádicamente, en algunos casos que el entorno juega un rol fundamental en las ideas proyectuales de la obra. Tal es el caso de la obra de Antonio Bonet en Punta Ballena, en el cual Bullrich lo reconoce como un ejemplo claro de expresión del vocabulario propio. En torno al mismo declara:

intenta establecer una continuidad con el paisaje, perceptible en el modo en que la obra se inserta en él y en la utilización de la piedra lugareña. Vista desde la playa, la gran cornisa de hormigón que exalta el plano horizontal del techo se insinúa líricamente en relación con las ondulaciones de los médanos y con la trama visual que crean los pinos del fondo al extenderse por detrás de la obra como un amplísimo telón natural. (1969a, p. 47)

De esta forma, Bullrich utiliza este parámetro resaltando la inclusión de aspectos locales en relación con los elementos internacionalistas. El autor nos plantea como la arquitectura moderna se adapta al entorno, reconociendo la importancia de lo local en este aspecto.

Un caso similar al de Bullrich ocurre en la historia planteada por Browne (1988), en donde el arquitecto incluye distintos enfoques para el acercamiento a la obra, recurriendo en algunos casos a su relación con su entorno inmediato. De esta forma, la incorporación de datos sobre la implantación de la obra moderna encuentra su lugar junto al análisis formal en el relato. Asimismo, este parámetro se torna vital para el autor al establecer las diferencias entre la *arquitectura del desarrollo* y la *otra arquitectura*. Esta última la describe como una arquitectura que se integra al entorno, demostrando una actitud más conciliadora que la arquitectura de la corriente internacionalista. A su vez, el historiador reconoce la importancia de la naturaleza en relación con la arquitectura. “No se trata de convertir en paisaje los espacios residuales entre edificios (...) una vivienda no es un objeto dentro del terreno.” (1988, p. 107) Browne recurre a este enfoque para el análisis de la *otra arquitectura*, al referirse a la obra de Salmona, sobre las residencias El Parque, las cuales se implantan junto a la plaza de toros Santamaría, del mismo sostiene que:

Los edificios de distintas formas y alturas se curvan y escalonan unificándose con el círculo rojo de la plaza de toros (...). La relación con la plaza de toros y la liberación del 75% del suelo para integrarse al parque escalonado, es de una contextualidad sorprendente. (1988, p. 121)

A diferencia de Bullrich y Browne, Gutiérrez (1997) plantea la relación de las obras con el entorno de forma sistemática. El arquitecto argentino se ha caracterizado por retomar los postulados desarrollados por la Escuela de Annales, planteando un estudio de la historia a partir de la unidad y no de hechos aislados. (Arellano, 2011) Es por ello, que la relación con el contexto se incorpora como dato en la mayoría de las obras.

La relación de la obra con el contexto es un enfoque esencial en la historia de la arquitectura moderna latinoamericana de Segre (1999). En un capítulo titulado *Integración de la célula en el contexto urbano*, el autor establece la importancia del planteo de sistemas globalizadores que integren las viviendas a un proyecto general y al contexto. Asimismo, reconoce el carácter fragmentario de la mayoría de los conjuntos habitacionales. En este punto, diferencia la producción de arquitectos como Fernando Salinas y Frutos Vivas, en quienes reconoce un compromiso con la integración de la obra a una estructura urbana. Si bien, estas propuestas presentan un enfoque social de fondo, la integración

con el contexto en donde se implanta, se hace presente en la relación que presenta la vivienda con los espacios en los distintos niveles, público, semi-público y privado. Segre sostiene en referencia a la influencia de Vivas en los usuarios de sus obras que “les enseñó una nueva forma de vivir, les demostró la falsedad y la irracionalidad de los esquemas tradicionales vigentes aún en la vivienda, les hizo descubrir nuevamente la naturaleza y necesitarla”. (Segre, 1999, p. 233)

Este parámetro es retomado en la historia de Segawa (2015) en donde en ciertos capítulos como *Arquitectura que modela el paisaje; Infierno Verde; Paisaje al borde del mar; Solsticio en el desierto;* entre otros, la relación con el entorno constituye un parámetro fundamental en el análisis de las obras. Asimismo, la relación de la arquitectura con el paisaje es uno de los principales instrumentos que utiliza el arquitecto al referirse a las obras de Paulo Mendes da Rocha, estableciendo que su producción “se funde con el paisaje, de manera creativa y provocadora.” (p. 54)

#### 5.2.4 Teorías

Este parámetro va a ser utilizado recurrentemente por los historiadores latinoamericanos, quienes incorporan las ideas desarrolladas por los mismos arquitectos proyectistas o de otros teóricos para emprender el análisis de sus obras. Uno de los autores que utiliza este instrumento en su relato es Browne en *Otra Arquitectura en América Latina*. En ella, el arquitecto chileno utiliza las teorías de los arquitectos para establecer las características de la *otra arquitectura* la cual se diferencia de la *arquitectura del desarrollo*, reconociendo que ambas plantean una reelaboración del proyecto moderno pero se diferencian en su relación con el contexto. Para describir la *otra arquitectura* utiliza palabras como “más realistas” y “humilde”, representando fielmente el espíritu de la época y el espíritu del lugar. Para reafirmar su postura Browne (1988) incorpora las ideas de los arquitectos que para él mejor representaban esa arquitectura, citando las ideas sobre la arquitectura de Luis Barragán, Rogelio Salmons y Eladio Dieste. Sobre Barragán agrega:

Las memorias de mi primera juventud se relacionan con el rancho que mi familia tenía cerca del pueblo de Mazamitla. Era un pueblo con cerros, formando por casas con techo a dos aguas con inmensos aleros para proteger a los transeúntes de las fuertes lluvias que caían en el área. Aun el color de la tierra era interesante porque era rojo (...) el sistema de distribución del agua (...) los patios que alojaban los establos (...). Cualquier obra de arquitectura que no exprese serenidad es un error. (Barragán en Browne, 1988, p. 106)

Sobre Dieste cita:

Desde la primera obra nuestro camino fue distinto (...). Esa independencia frente a las técnicas contemporáneas inspiradas en el hormigón armado se debió (...) a la reflexión personal para ver que el camino elegido era fértil. Y seguimos por él usando todos los

refinamientos de la técnica actual, sin ninguna preocupación folklórica y falsamente tradicionalista, pero tampoco copiando técnicas sino recreándolas (...). (Dieste en Browne, 1988, p. 106)

Es así, como a partir del análisis de las ideas de los arquitectos, el autor concluye que en un primer momento, estos arquitectos se opusieron al poder, desde una posición más marginal. Basarse en las teorías de los arquitectos le permite al autor verificar y afianzar su postura en defensa de la *otra arquitectura*. (Browne, 1988)

Otro de los arquitectos en los cuales se reconoce la utilización de este enfoque para el análisis arquitectónico es Segawa, en su obra *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Para el arquitecto brasileño, esta herramienta de análisis se torna vital a lo largo de su relato, utilizando las teorías de los arquitectos para comprender las ideas de trasfondo en su arquitectura. El autor se basa principalmente en las teorías del destacado poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, quien se ha interesado en el estudio de la identidad mexicana, basándose en esas teorías para comprender las ideas de los arquitectos latinoamericanos. De esta forma, para el análisis de la arquitectura de Barragán el brasileño incorpora el pensamiento de Octavio Paz, en donde encuentra una perfecta descripción del significado del arte en las obras del mexicano.

Barragán dijo una vez que su arquitectura estaba inspirada por dos palabras: la magia y la palabra sorpresa; y agregó: 'se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza.' Las raíces de su arte son tradicionales y populares. (...) Su arquitectura viene de los pueblos mexicanos, con sus calles limitadas por altos muros que desembocan en plazas con fuentes. En la arquitectura popular mexicana se funde la tradición india precolombina con la tradición mediterránea. (Octavio Paz en Segawa, 2005, p. 13)

Segawa (2005) propone un relato a partir de las ideas de Octavio Paz pero en donde los aportes del propio arquitecto que se analiza la obra no quedan atrás. De esta forma se entrelazan las ideas, generando un discurso enriquecido por las teorías.

Por su parte, Segre (1999) también hace uso de este parámetro en su historia, planteando distintos capítulos que sirven de marco ideológico para abordar posteriormente el análisis de las obras. En otra de las historias en donde se reconoce el uso de este enfoque historiográfico es en el relato presentado por Liernur (1990). El autor argentino se basa en los pensamientos teóricos para encontrar una ideología que reconoce detrás de la obra arquitectónica.

### 5.2.5 Lenguaje

Uno de los autores en los cuales se reconoce el uso de este enfoque en la historia de la arquitectura moderna latinoamericana, es en la obra de Enrique Browne de 1988. El autor se basa en este instrumento para el análisis de las obras modernas en un capítulo titulado *Arquitectura del desarrollo: Sincretismo y formalismos*. Si bien, se reconocen otros enfoques en el acercamiento a las obras del arquitecto chileno, este toma especial relevancia para el análisis de arquitectura brasileña y mexicana. El arquitecto interpreta dos tipos de símbolos en la Biblioteca de la Universidad Nacional de México (1953) de los arquitectos Enrique del Mora y Mario Pani. Por un lado, reconoce el progreso universal en la utilización de muros-cortina; y por otro asimila una imagen de “camino propio” representada con el muralismo de Rivera, Siqueiros y O’Gorman. (1988)

Browne (1988) establece que algunos autores reconocen en la obra de Niemeyer un vuelco hacia el simbolismo luego del contacto con obras clásicas en su viaje a Europa en 1955. Sin embargo, el autor sostiene que ese recurso es posible encontrarlo en la obra del arquitecto brasileño previo a su viaje. Así, es como presenta la obra del Auditorium del Colegio Estadual en Belo Horizonte (1954), relacionando la forma elíptica de su fachada con la imagen de un ojo, lo que para el autor representa el futuro de la enseñanza. Del mismo modo, relaciona la Iglesia de Fátima (1958) con la imagen de un sombrero de monja y en la Catedral de Brasilia (1959), reconoce en sus elementos estructurales “las manos de un sacerdote en el momento de la consagración.” (p. 84) A pesar de que parezcan relaciones arbitrarias, Browne interpreta –en estos dos últimos ejemplos- que el lenguaje del edificio se relaciona con una imagen religiosa.

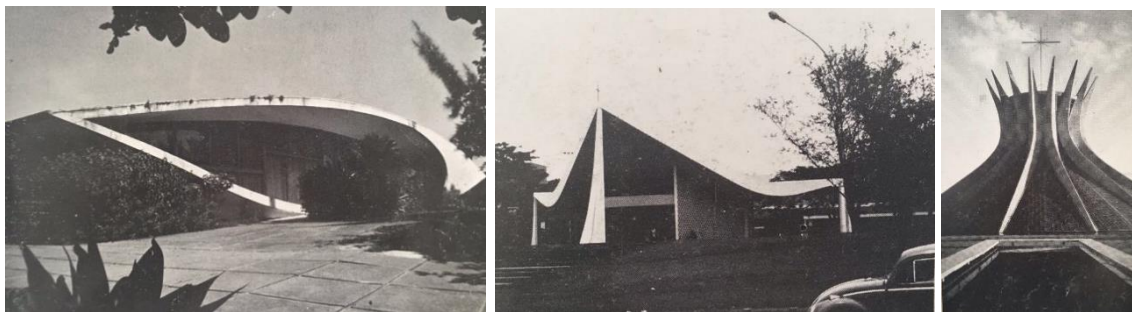


Figura 76: Auditorium, Colegio Estatal de Belo Horizonte – Figura 77: Iglesia de Fátima – Figura 78: Catedral de Brasilia.

En otro caso, pero esta vez de la arquitectura brasileña, el Museo de Arte Novo Trianon en San Pablo (1957-1968) de la arquitecta Lina Bo-Bardi, Browne (1988) reconoce que el lenguaje del edificio comunica el progreso, a partir del exhibicionismo estructural conseguido por sus dos monumentales soportes estructurales de donde el edificio cuelga. Un lenguaje diferente interpreta Segre (1999) en la obra de Bo-Bardi, para este autor el edificio transmite a la sociedad, a partir del espacio público que genera en la compactada trama de la ciudad gracias a la suspensión del edificio, la idea de que todavía puede hacer uso de un espacio público. Una situación opuesta reconoce el arquitecto italiano en San Juan de Puerto Rico en un edificio con la misma lógica puente, pero de estructura de acero,

de los arquitectos Torres, Beauchamp y Marvel. En este caso, el autor establece que el lenguaje comunica el poder político y administrativo, imagen que rememora los Arcos del Triunfo romanos. (Segre, 1999)



Figura 79: Biblioteca de la Universidad Nacional de México en Browne (1988). - Figura 80: Museo de Arte Novo Trianon en Browne (1988).

Segre (1999) utiliza este enfoque de análisis, haciéndose frecuente –al igual que Browne (1988)- al referirse a las obras del arquitecto Niemeyer. Es el caso de la Casa de las Canoas, proyectada por el brasileño en Gávea, Río de Janeiro, el autor reconoce que representa el símbolo del importante significado que tiene la naturaleza en nuestra región y se presenta a modo de protesta en contra de la destrucción del contexto natural. Al respecto agrega que “su poesía y creatividad constituyen un llamado a la búsqueda del equilibrio entre hombres y naturaleza y un cuestionamiento a la ‘selva’ de cemento que nos envuelve y somete.” (Segre, 1999, p. 225) En la obra que el historiador reconoce un *espacio simbólico* con mayor significado, es en el Memorial de América Latina en San Pablo (1989), también de Niemeyer. El autor compara la obra con la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia, en la cual reconoce el orden y la contrapone con la descomposición del proyecto del Memorial, el cual para Segre comunica “la duda y la ambigüedad, como posibilidad de reconstrucción participacional por parte de los usuarios”. (p. 201) En los edificios de la Biblioteca y el Centro Ceremonial, que forman parte de la obra, el autor la asimila con la imagen del “trilito primitivo” que rememora la idea primitiva de vinculación entre elementos de madera o piedra uno de los primeros símbolos de “creatividad constructiva” de la humanidad. (Segre, 1999, p. 201)

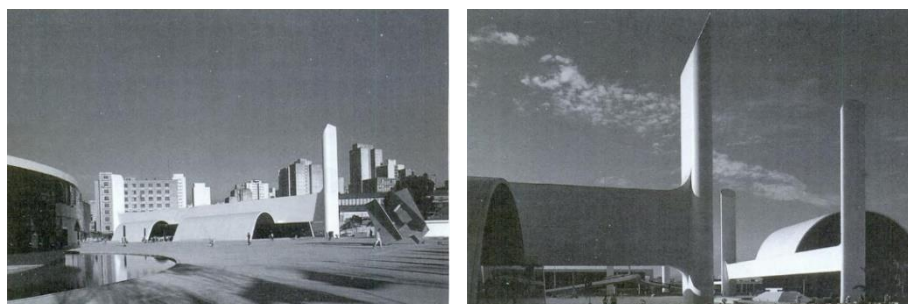


Figura 81: Memorial de América Latina.

Segawa (2005) también plantea un análisis de las obras a partir del lenguaje. Para ello, volvemos a hacer referencia a la arquitectura del brasileño Mendes da Rocha a partir de la cual el autor reconoce una continuidad en sus ideas y formas. Y agrega:

Al buscar lo esencial, el arquitecto rehace permanentemente una misma trayectoria: relata variaciones de esa esencia. Sus obras son un comentario continuo sobre los idearios y las idiosincrasias de la sociedad, filtrados por una visión individual y poética, y singularizada por la interpretación de los programas arquitectónicos. Nunca marca un camino de vuelta, un retorno, un recomienzo para cada obra. Siempre hay un hilo conductor que aprovecha un caudal de ideas ricas o estimulantes que, junto a cierta capacidad de improvisación, lleva a soluciones originales e inesperadas (Segawa, 2005, p. 57).

Por su parte, Francisco Liernur al igual que Tafuri, plantea el uso de este instrumento en el análisis de las obras. En la producción historiográfica del argentino "siempre se destacan los motivos políticos e ideológicos que hay detrás de cada operación cultural y arquitectónica". (Montaner, 2011, p. 131) Liernur, busca la ideología que se encuentra detrás del lenguaje arquitectónico, y para ello, hace uso del enfoque semiológico propuesto por Tafuri.

### **5.2.6 Tipología**

Uno de los libros que por su temática resulta de especial interés para este trabajo de investigación es el clásico de Marina Waisman *La estructura del entorno*. Waisman al igual que Tafuri plantean una crítica a las historias que se venían llevando a cabo en la historiografía de la arquitectura moderna, y proponen un nuevo enfoque de tipo estructural como el instrumento apropiado para el análisis de la arquitectura.

Partiendo de los planteos de Michel Foucault, Waisman (1985) considera que no deben aceptarse sin más las categorías de análisis propuestas en historias anteriores, sin considerar previamente su adecuación: "equivale a confinarse voluntariamente en marcos que pueden haberse vuelto demasiado estrechos o que pueden presentar cuadros irrelevantes para la situación que se vive." (p. 28) La arquitectura no es una disciplina estática y no puede entenderse siempre bajo los mismos parámetros: "el conjunto de temas, objetos, conceptos, procedimientos que abarca una determinada ciencia o una determinada práctica, suele sufrir profundos cambios en el transcurso del tiempo." (Waisman, 1985, p. 28)

Por ello, plantea Waisman la necesidad de realizar en el presente una revisión, una discusión de aquellos parámetros incorporados en distintos momentos al entendimiento arquitectónico -a los que ya hemos hecho mención y los que hemos tomado como punto de partida de este análisis-; para liberar "a la historia de las sucesivas construcciones que las diversas ideologías han acumulado en ella

a través del tiempo" (1985, pp. 28-29). Esta revisión es realizada por la historiadora a partir de un enfoque tipológico, enfoque que a su vez propone, abordando el análisis por un lado de las tipologías estructurales, tipologías funcionales, tipologías formales, tipologías de relación obra/entorno y tipologías de modos de empleos de técnicas ambientales, que como ya hemos mencionado constituyen dentro de su categorización aquellos objetos intrínsecos a la obra, razón por la cual pueden ser abordados desde la generalización que implica la idea de tipo. Por otro lado, establece un sistema de relaciones, para generar lazos entre las distintas tipologías abordadas. Estas relaciones se definen como los procesos de diseño, los requerimientos sociales, las teorías arquitectónicas y el proceso de producción. (Waisman, 1985)

Marina Waisman (1985) en el prefacio a su tercera edición, destaca el hecho de que el enfoque tipológico tuvo un gran desarrollo en las décadas continuas a la primera publicación de su libro en 1972, reconociendo que no solo se instaló en la historiografía arquitectónica como un enfoque de análisis sino que además se desarrolló como un método de proyectación en la disciplina arquitectónica.

Dos de los autores que utilizan este parámetro para el acercamiento a sus obras son Gutiérrez (1997) y Segre (1999). Por un lado, Gutiérrez deja establecido desde su introducción la utilización del enfoque tipológico para el análisis en capítulos dedicados a los temas marginales, la arquitectura rural, la arquitectura militar y la arquitectura popular. Sin embargo, en los capítulos dedicados al desarrollo de la arquitectura moderna, este acercamiento a la obra se vuelve esporádico. A diferencia de esto, para Segre (1999) esta herramienta de análisis se torna sistemática al incluir capítulos dedicados a la vivienda moderna. Es por ello, que la vivienda urbana aislada, las viviendas en tiras continuas, los apartamentos colectivos, el tipo bloque, entre otras, son tipos recurrentes en la historia planteada por el arquitecto italiano.

### **5.3 Estructura del discurso**

Una organización recurrente que se encuentra en la historiografía moderna de América Latina es la estructuración por países. Esta estructura encuentra un antecedente en la obra de Henry-Russell Hitchcock *Latin American architecture since 1945* de 1955, en donde se presenta un catálogo de obras modernas. Bullrich, a diferencia de la estructura que posteriormente va a utilizar en *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* (1969b), opta en *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970* (1969a), generar una división por países, argumentando que cada uno contaba con un contexto particular, por lo que sería un error mezclar obras con distintos contextos. Desde el título de la obra del argentino queda establecido el corte temporal de 40 años, seleccionado por el autor, para el análisis de obras modernas. Asimismo, se advierte desde las primeras líneas que la obra no trata la totalidad de los países latinoamericanos, evitando así caer en un simple trabajo recopilatorio. Sin embargo, consideramos que Bullrich -al utilizar esta estructura por países- cae justamente en lo que quería evitar: "un simple catálogo ilustrado" (1969a, p. 9), al igual que el catálogo presentado por el historiador norteamericano una década antes.

En la historia de Bullrich, previo a la estructuración por países se incluye un primer capítulo introductorio llamado *Pasado y presente* en donde plantea su posición con respecto a la arquitectura moderna en América Latina. Este capítulo tiene el mismo nombre que el primer capítulo de *Esquema de la arquitectura europea* (1942) de Pevsner, en el cual Bullrich se encontraba trabajando en su traducción. Los próximos capítulos incluyen obras de siete países (Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Cuba, Venezuela y México), los cuales pautan la división del libro. Se advierte la ausencia de países como Panamá, Perú y Colombia, los cuales –como había demostrado Hitchcock en su publicación– contaban para ese año con obras modernas significativas. Hitchcock (1955) afirmaba que Perú tenía una mayor cantidad de arquitectura moderna que Chile y Uruguay, aunque asimismo reconocía una mejor calidad de diseño en estos últimos.

La historia de Bullrich dividida en capítulos de países no respeta la historia lineal que sigue un único hilo conductor, cada capítulo plantea una ruptura en el relato y un nuevo inicio. Sin embargo, esta división no condiciona que en cada uno de ellos el autor desarrolle un relato cronológico. De esta forma, cada país se basa en el criterio temporal - lineal a partir del cual se desarrolla el proceso arquitectónico moderno, identificando en cada uno de ellos un marcado inicio y un final difuso, que -a diferencia de las genealogías europeas- no quedaba establecido el final del proceso, sino que abierto a posibles futuras incorporaciones. El comienzo de la arquitectura moderna en los países latinoamericanos siempre se le atribuye a la obra de un arquitecto en particular o a un grupo de protagonistas. En el caso brasileño, el proyecto del Ministerio de Educación y Salud (1937-43) marcaba el comienzo de un nuevo período, mientras en Uruguay este inicio estuvo a cargo de arquitectos como Vilamajó, Cravoto y Rius. (Bullrich, 1969a)

Otra de las estructuras adoptadas son las que parten de un esquema fraccionado, que encuentran su precedente en historias europeas como la planteada por Manfredo Tafuri. Este relato discontinuo y fragmentado, esquema diferente al planteado por Bullrich, encuentra un aliado temprano en la región con la historiadora Marina Waisman, hacia 1972. Waisman (1985) se declara contraria a las historias que parten de factores determinantes debido a que estos generan historias lineales y continuas. De esta forma, sostiene que “no son aceptadas las formas deterministas, biológicas, evolucionistas, teleológicas de la historia, por las que se la concibe como recorrida por una necesidad interna que rige los acontecimientos y los conduce a una finalidad predeterminada”. (Waisman, 1985, p. 10) Propone la búsqueda de un método que se aleje de modelos anticipados y acercarse al camino señalado por Foucault, quien expone una construcción histórica que muestra las rupturas y la heterogeneidad del acontecer histórico. En efecto, la historiadora plantea un enfoque que no trata a las obras y hechos aislados sino uno que configura estructuras, se le da importancia a los movimientos y no a los hechos individuales. Asimismo, reconoce esta organización como la más apropiada para el estudio de la arquitectura en América Latina, una de tipo estructural, que plantee varios planos interconectados evitando así la historia lineal. (Waisman, 1985)

La historia de Waisman se divide a partir de tres partes autónomas. La primera titulada *De la historia de la arquitectura a la historia del entorno*, en la cual se plantea la crisis que atravesaba la arquitectura, así como un análisis de los métodos utilizados por las historias de la arquitectura

moderna, demostrando un profundo conocimiento de los enfoques historiográficos en los setenta. En la segunda parte, bajo el título *La estructura histórica de la unidad cultural determinada por el saber arquitectónico*, la autora presenta su nuevo enfoque historiográfico: el tipológico, desarrollando una explicación minuciosa de todas sus partes y relaciones, sin dejar nada al azar. En la tercera y última parte, Waisman incorpora en *Primeras aproximaciones al estudio de otras unidades culturales*, nuevos parámetros. Cada capítulo presenta la cualidad de poder ser entendido individualmente, sin por ello necesitar un conocimiento de los anteriores, gracias a su carácter discontinuo.

Podemos plantear similitudes de la estructura del discurso que propone Waisman con el que aborda Frampton (1980) en su *Historia Crítica de la arquitectura moderna*, donde como ya hemos señalado, establece una historia moderna fragmentada, sin un claro hilo conductor, muy distinta a las genealogías del primer canon de historiadores de la arquitectura moderna.

Por otra parte, también es posible establecer una analogía entre la obra de Waisman y *Teoría e historia de la arquitectura. Hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico* (1968) de Tafuri. Ambas publicaciones cuentan con un enfoque estructural y plantean enfrentar la crisis del Movimiento Moderno a partir del análisis del contexto, planteaban un estudio de los objetos sin aislarlos de su entorno sino que con respecto al mismo. De este modo, estos relatos proponen una crítica hacia la historiografía que se venía llevando a cabo en cada entorno particular.

En oposición a la estructura fragmentada liderada en estos años por Marina Waisman en Latinoamérica, se ubica el clásico de Gutiérrez *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. El mismo, retoma una estructura tradicional lineal en el cual la historia se desarrolla cronológicamente organizada a partir de 23 capítulos. La historia de Gutiérrez es de tipo narrativa –bajo la definición establecida por Waisman (1990)- debido a que sigue un hilo conductor preciso que establece un principio y un final claro de la obra. El relato comienza en el siglo XVI con un capítulo llamado *El trasplante cultural directo* a partir del cual el arquitecto argentino relata la imposición de estilos arquitectónicos hasta el siglo XVIII, organizando esta primera parte por países. A partir del siglo XIX el modo de organización cambia, y se plantean categorías que varían dependiendo del programa, se incluyen así obras religiosas, educativas, del gobierno, militares, residenciales, entre otras. El relato llega así al siglo XX, donde luego de desarrollar las experiencias antiacademicistas –el Art Nouveau, la Restauración Nacionalista y el Art Déco- arriba al desarrollo de la arquitectura y urbanismo moderno en la región, en un corte temporal entre 1930-1980. El desarrollo de la arquitectura moderna en América Latina se divide a partir de tres capítulos: *La continuidad ecléctica y la arquitectura 'imperial' 1930-1955*; *El racionalismo y el estilo internacional 1930-1945* y *El último ciclo de la arquitectura americana 1950-1980*. En este último capítulo, utiliza la estructuración a partir de países. (Gutiérrez, 1997)

Browne (1988) plantea que una división en tres períodos -similar a la que optada por Gutiérrez- es la manera más fácil para organizar la arquitectura moderna latinoamericana. Asimismo, reconoce una

primera etapa en la cual se analiza el inicio de la arquitectura moderna en nuestra región entre 1930-1945, incorporando obras como las de Gregori Warchavchik en Brasil; una segunda etapa sobre la consolidación del Movimiento con obras como la de Niemeyer entre 1945-1970; y por último una etapa a partir de 1970 con el reposicionamiento de la arquitectura, a partir de obras como las de Barragán. Sin embargo, Browne agrega: “todo muy claro, pero equivoco. Si bien los tres subperíodos son adecuados, la asimilación de una línea arquitectónica a cada uno de ellos es irreal.” (1988, p. 15)

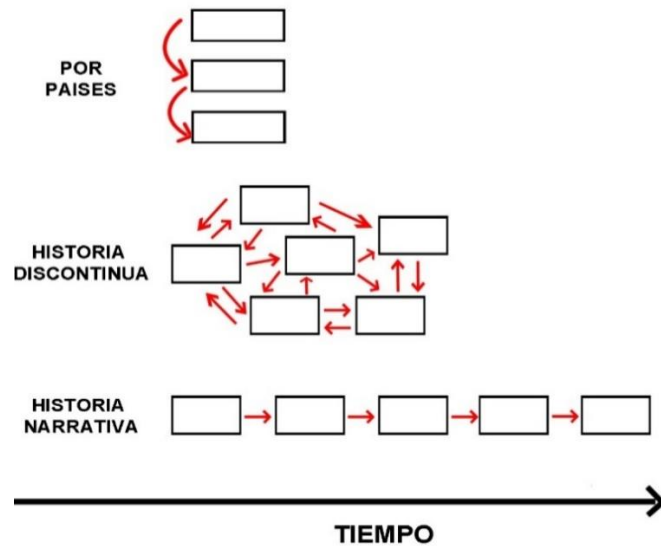


Figura 82: Esquema de estructuración de las historias de la arquitectura.

En el libro de Gutiérrez (1997) podemos encontrar similitudes con el de Benevolo (1999) en cuanto a la diagramación de sus hojas, en algunas con más fotos que texto. Sin embargo, mientras Benevolo incluye plantas, secciones, perspectivas y fotos, Gutiérrez se limita solo a la incorporación de fotografías.



Figura 83: Diagramación de Gutiérrez (1997). – Figura 84: diagramación de Benevolo (1999).

Por su parte, Browne (1988) nos presenta un esquema diferente a las organizaciones que se venían adoptando en las historias de la arquitectura moderna, una estructura a partir de países (Bullrich, 1969a), una historia discontinua (Waisman, 1972) y la historia narrativa (Gutiérrez, 1983). El

arquitecto chileno plantea un relato organizado a partir de obras y no de autores debido a que reconoce en los mismos variadas líneas artísticas, por lo que establece que sería equívoco agruparlas bajo una misma personalidad. Esta agrupación, es semejante a la organización sin nombres llevada a cabo por el formalismo, la cual permitía obtener un análisis objetivo y crear relaciones formales entre obras de diversos contextos. Esto le posibilita al autor agrupar -en un mismo capítulo- obras como la Iglesia de San Francisco de Assis o la Sala de Baile ambos en Pampulha de Niemeyer, con el Conjunto Pedregulho de Alfonso Reidy, la Casa Puente de Amancio Williams y hasta el Estadio Olímpico de la Ciudad Universitaria de Villanueva, entre otros. Sin embargo, Browne (1988) es contrario a realizar un mero catálogo de obras, reconociendo como inadecuado el criterio de análisis de las historias sincrónicas, o el relacionamiento de las corrientes arquitectónicas con la coyuntura sociopolítica, lo cual resultaría en incorporar las realizaciones arquitectónicas en una estructura determinada de hechos y momentos históricos. En efecto, propone un análisis de la arquitectura moderna a partir de la dialéctica entre el *espíritu de la época* y el *espíritu del lugar*.

La estructura del libro de Browne (1988) parte de un esquema en donde determina tres períodos: el primero *sociedades tradicionales* hasta la Segunda Guerra Mundial, el segundo *décadas de desarrollo* hasta la década del sesenta y la tercera la *época actual*. Asimismo, reconoce dos líneas arquitectónicas paralelas de desarrollo, por un lado, identifica la llegada y desarrollo del Estilo Internacional, a continuación plantea una línea neovernacular, la cual se caracteriza por la reelaboración de las técnicas constructivas y tipológicas. En el primer período estas dos líneas de arquitecturas se desarrollan de formas paralelas, sin embargo a partir del segundo período esto cambia. En esta etapa, se reconocen dos líneas arquitectónicas más, como son la *arquitectura del desarrollo* y la *otra arquitectura*, partiendo de la influencia de las arquitecturas identificadas en la primera etapa. Por lo tanto, en la segunda etapa se ubican cuatro líneas de arquitecturas en América Latina, las cuales avanzan hacia la tercera etapa, en donde pierde peso la arquitectura internacionalista debido a la crisis del Movimiento Moderno. (Browne, 1988)

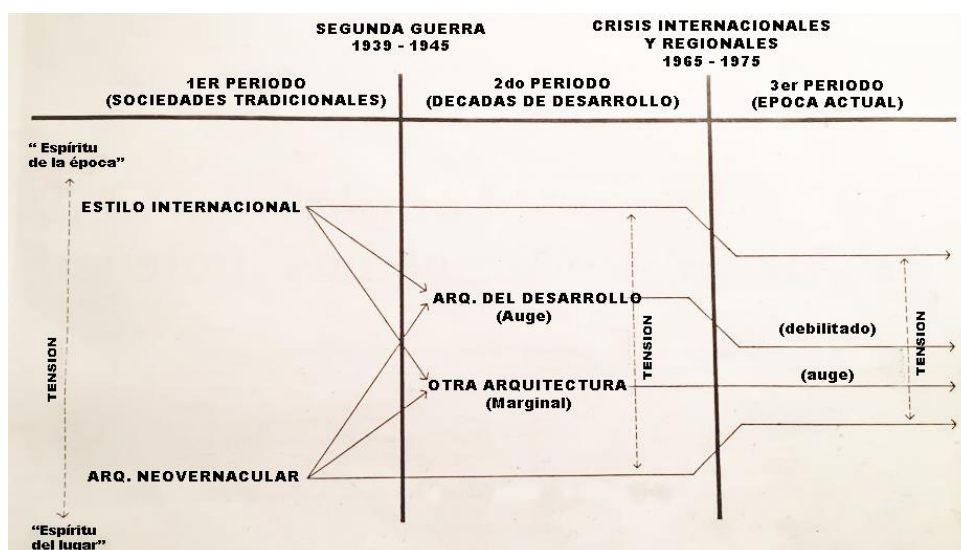


Figura 85: Planteo de la estructura de la arquitectura en la historia de Browne (1988).

En el libro de Browne (1988), las imágenes juegan un rol fundamental – en ciertas páginas- incluyendo más fotos que texto, elabora una historia con una sólida base fotográfica. Browne incorporar las fotos

de la mayoría de obras posibles, para justificar las líneas arquitectónicas que describe en su historia. De esta forma, al presentar la *otra arquitectura* que el autor identifica en la obra de arquitectos como Luis Barragán, Rogelio Salmons, Eladio Dieste, Ricardo Legorreta, entre otros, se incluyen las únicas fotos a color de toda la publicación, siendo una de las herramientas que el autor utiliza para declararse a favor de esta línea arquitectónica.



Figura 86: Diferencias entre la presentación de la *arquitectura del desarrollo* en blanco y negro, y la *otra arquitectura* a color. (En Browne, 1988)

Por su parte, Segre se declara contrario a la estructuración adoptada por Browne para la agrupación de la arquitectura moderna de América Latina, estableciendo que el arquitecto chileno adquiere una estructura esquemática a partir de categorías formales, en donde identifica la arquitectura blanca, gris o multicolor y agrupando esta última en una u otra. Por otra parte, coincide con Gutiérrez sobre la dificultad que presenta la categorización de la arquitectura latinoamericana debido a la variedad de líneas arquitectónicas que se encuentran en nuestra región, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. (Segre, 1999)

En *América Latina fin de milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura* Segre propone un relato cronológico, a partir del cual organiza los antecedentes y luego el desarrollo del Movimiento Moderno en América Latina, alternando capítulos de arquitectura y de urbanismo. El relato de Segre parte de la transición que reconoce del Neoclásico del siglo XVIII a la Modernidad y continúa hasta el desarrollo del Movimiento Moderno en la región. El corte temporal entre 1930 y 1950 Segre lo reconoce como el “momento de mayor maduración de la arquitectura latinoamericana”. (1999, p. 164) En el octavo capítulo *-La célula: de la dimensión individual a la escala urbana-* utiliza un método inductivo, partiendo de algo específico y concluyendo en algo global. (Arellano, 2011)

Desde una óptica contemporánea, Segawa (2005) estructura su relato a partir de cinco capítulos temáticos y no por países. Sus dos primeros capítulos *Evocaciones* y *Vértigo a la memoria* son planteados como parte de una revaloración y memoria que realiza el arquitecto hacia ciertas figuras latinoamericanas entre las que se encuentran Barragán, Niemeyer, Villanueva, Bo Bardi, entre otros. En el tercer capítulo titulado *La condición latinoamericana* Segawa realiza el intento de crear una categoría de producción cultural propia en la arquitectura latinoamericana, en donde incluye obras del arquitecto Paulo Mendes da Rocha, João Filgueiras Lima, entre otros. El cuarto capítulo al cual llama *Tropicalismo o Barbarie*, el autor analiza la arquitectura realizada en zonas amazónicas o desérticas de la región, reconociendo obras que encuentran su fundamentación en ideas internacionalistas pero asimismo no fueron agresivas con el entorno donde se implantan. En oposición a este capítulo incorpora los dos últimos: *Cosmópolis* y *Ansiedad finisecular*, donde plantea su disconformidad con la arquitectura globalizadora y comercial. (Segawa, 2005) El relato de Segawa si bien plantea un desarrollo por temas que se organizan cronológicamente, los capítulos son autónomos y permiten ser leídos por separado. Al igual que Curtis, Segawa plantea una organización intermedia que se posiciona entre una historia narrativa y una fragmentada, que como reconoce Waisman (1990) estas historias flexibles adquieren validez en las historias contemporáneas.

Las ilustraciones en el libro de Segawa tienen la singularidad de ser croquis realizados por Colin Ross, quien realiza plantas, cortes y perspectivas de las diferentes obras, potenciando el relato, y como sostiene Segawa en el prólogo de su libro “son interpretaciones personales y libres (...) que se pueden y se deben apreciar de forma autónoma.” (2005, p. 7)

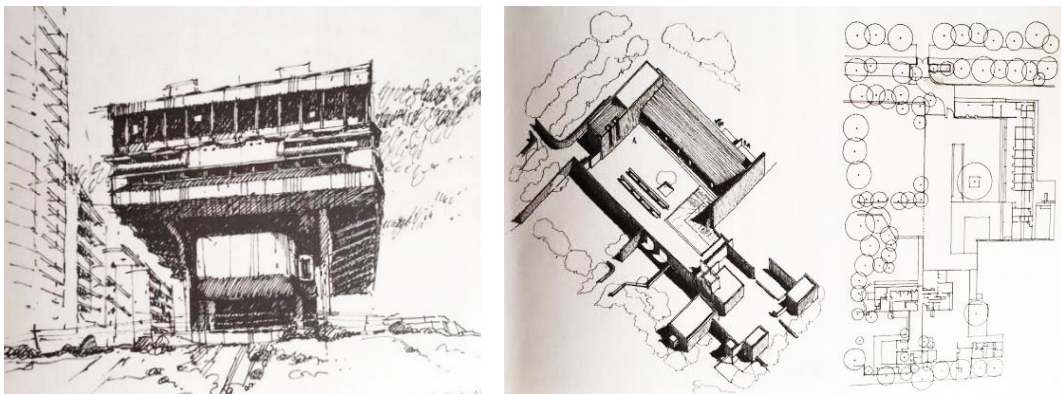


Figura 87: Biblioteca Nacional de Argentina de los arquitectos Clorindo Testa, Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga (1962-1992). – Figura 88: Casa Egerström en Ciudad de México de los arquitectos Luis Barragán y Andrés Casillas (1967-1968). En Segawa (2005).

Una estructura innovadora hasta el momento en las historias de la arquitectura moderna latinoamericana nos plantea Silvia Arango en su publicación *Ciudad y Arquitectura: Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna* de 2012. Arango plantea un método generacional basándose en el significado de generación establecido por el filósofo español José Ortega y Gasset. Para ello, identifica que la generación “surge de la observación de los distintos estadios de la vida, que no transcurre de manera mecánica y continua por acumulación de días o años, sino de manera

vital, por edades” (2012b, p. 16) Es a partir de ello, que identifica cinco períodos a lo largo de la vida humana de 75 años, en cortes de a 15 años y selecciona el período que se desarrolla desde los 45 a los 60 años, como el de mayor producción de los arquitectos y por ende el período que la autora va a estudiar de cada generación. Asimismo, Arango establece que por un lado las personas de una misma generación comparten ideas, creencias, valores, pero que a su vez, coexisten opiniones encontradas. (2012b)

Otro elemento importante en el método seleccionado por Arango, es la identificación de que en un mismo período histórico, se solapan tres generaciones activas de arquitectos. Por otra parte, en cada generación -a pesar de tener un corte temporal definido- el límite se presenta difuso, debido a que un arquitecto puede ubicarse en una generación distinta a la que se identifica desde su fecha de nacimiento. Otro de los elementos que pautan esta estructuración del relato, es que en cada nuevo capítulo se deba retroceder, dado que años como 1900, 1915, 1930, 1945 y 1960, son puntos que pertenecen a dos generaciones y están marcados por vigencias de ambas. De esta forma, Arango reconoce seis generaciones de arquitectos modernos, sus aportes arquitectónicos y urbanísticos. Esta organización, le permite a la historiadora organizar los aportes de los arquitectos de manera diferente a lo que se venía llevando a cabo en la región. Es así, que arquitectos como Barragán y Dieste, quienes una gran cantidad de autores los incluyen bajo el mismo capítulo, Arango (2012b) los trata en capítulos separados, la generación *Progresista* y *Técnica*, respectivamente. En el libro de Arango (2012b) además de la inclusión de planos, cortes, perspectivas y fotografías a color, se incorporan afiches y anuncios de la época, un elemento que ilustra y enriquece el relato, característico en las historias contemporáneas.

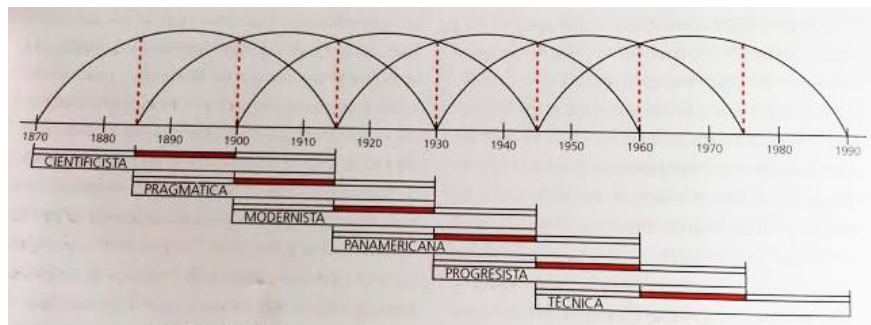


Figura 89: Esquema de la secuencia generacional propuesta por Arango (2012b)



Figura 90: Afiche del centro cívico de Caracas (1949). – Figura 91: Diagramación del libro de Arango (2012b).

#### 5.4 Rol de los protagonistas

Al igual que en las historias oficiales de la arquitectura modernas, el rol de los protagonistas en las historias latinoamericana resulta un parámetro relevante para comprender la mirada de cada autor y el recorte de la realidad que nos presenta sobre la arquitectura moderna. En el caso del discurso pionero de Bullrich, queda en evidencia a lo largo de su texto que su intención no es solo incluir obras arquitectónicas de destacada calidad, sino además, recalcar la obra de algunos arquitectos en particular. Fernández (2004) reconoce en la historia de Bullrich una selección minuciosa de protagonistas y obras, en el cual solo se incluyen aquellos de mayor calidad arquitectónica, evitando de esta forma aquellos “hechos oscuros” (p. 106) o contradictorios con la realidad que el autor quiere presentar, “sin aparentes angustias demostrativas de complejas relaciones entre esa selección y fenómenos genéricos” (p. 106). De esta forma, Bullrich construye un relato histórico a partir de la selección de ciertas personalidades, que le permiten presentar una historia de la arquitectura moderna a escala continental. A partir de los arquitectos seleccionados el autor relata la historia, excluyendo todo acontecimiento que quede por fuera de estos protagonistas.

En cada capítulo, los cuales -como ya analizamos- están pautados por países, Bullrich reconoce un canon de arquitectos y a partir del análisis de sus obras más destacadas, el desarrollo de la arquitectura moderna toma lugar. En Brasil, el destaque de Lucio Costa y sus colaboradores en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud (1937-43) marca el comienzo de una nueva etapa arquitectónica en ese país. Asimismo, el destacado diseño de Lucio Costa y Oscar Niemeyer para el Pabellón de Brasil presentado en la Feria Internacional de Nueva York en 1939, señala para Bullrich el camino futuro de la arquitectura moderna brasileña. “De allí en adelante el triunfo estaba asegurado. El creciente apoyo oficial, que hizo suyo el vocabulario moderno, y el talento de una pléyade de arquitectos hizo el resto.” (Bullrich, 1969a, p. 20)

Los elogios a los arquitectos y el destaque de su influencia son recurrentes en el relato. Así, se reconoce a Niemeyer como “el propulsor más entusiasta (...). Provisto de una imaginación desbordante” (Bullrich, 1969a, p. 24) o al paisajista Roberto Burle Marx como “el más original y completo jardinista de nuestro siglo” (p. 25) quien poseía una “espontánea frescura” (p. 25) y quien junto a los arquitectos Affonso Eduardo Reidy y Sergio Bernardes serían los encargados de que Brasil fuera el principal propulsor de la arquitectura moderna de la región; o Amancio Williams con proyectos “de una audacia y originalidad difícilmente superable” (p. 49). Lamentando la pérdida que sufrió Uruguay con el temprano fallecimiento de Vilamajó el “valor más destacado” (p. 61) que poseíamos en ese momento y atribuyéndole mérito al arquitecto Carlos Raúl Villanueva por haber captado la atención internacional gracias a sus obras, entre otros. Bajo estas expresiones, el autor se encarga de destacar cada personalidad y asimismo resalta lo propio que cada arquitecto agrega a sus obras. (Bullrich, 1969a)

Arellano (2011) reconoce la influencia de la historia de Pevsner en Bullrich, a partir de la cual podría explicarse el devenir histórico que el argentino construye, centrado en determinadas figuras.

También podría plantearse una posible relación con el rol que adquieren las personalidades en la historia planteada por Benevolo, fundada a partir de protagonistas creadores, construyéndose en torno a los aportes de grandes hombres. Asimismo, es posible formular semejanzas con el relato utilizado por Zevi, para quien el desarrollo de la arquitectura moderna también fue posible gracias al aporte de ciertas figuras.

Marina Waisman se declara contraria a las historias que responden a acciones individualistas como la adoptada por Bullrich o Benevolo. Es por ello que nos propone una historia anónima y discontinua, que focaliza su historia en los elementos arquitectónicos y sus inter relaciones, para el análisis de las obras, dejando en un segundo plano o mejor dicho en un plano inexistente el rol de los arquitectos. Waisman no plantea un estudio de obras y arquitectos sino una revisión de los parámetros que integran la idea arquitectónica. En este proceso, en el estudio de los tipos, se apoya en la mención de algunas obras, no mencionando prácticamente ninguna latinoamericana.

En el caso del relato desarrollado por Gutiérrez, este se aleja de la historia anónima que plantea Waisman, retomando una historia con nombres, seleccionando aquellos que tuvieron un papel destacado en el desarrollo de la arquitectura moderna en América Latina. Gutiérrez reconoce el rol fundamental de estos protagonistas en cada país al igual que la historia que plantea Bullrich, sin embargo, al incorporar elementos del contexto social y aspectos culturales, muchas veces se desvía el foco de la influencia individual a la masa social.

Los protagonistas a los que Gutiérrez (1997) destaca mayormente son aquellos que al igual que en la historia de Browne, se presentan como una alternativa al formalismo de arquitectos como Oscar Niemeyer, Félix Candela, Clorindo Testa, entre otros. Entre el grupo de arquitectos a partir del cual Gutiérrez prioriza su producción arquitectónica se encuentran las obras en ladrillo de Eladio Dieste en Uruguay y Rogelio Salmona en Colombia. En la obra de Dieste, el autor ve reflejada la mejor arquitectura de las últimas décadas considerando al arquitecto como un “propulsor de primer rango.” (Gutiérrez, 1997, p. 648) Asimismo, el historiador lamenta la ausencia de la arquitectura colombiana en la historia de Bullrich y otros estudiosos del Movimiento Moderno de nuestra región, sosteniendo que los mismos evitan su arquitectura o la incluyen parcialmente debido a que la misma significa una variante a los modelos internacionalistas, sin intentar reproducir imágenes de la arquitectura de los maestros del movimiento.

Los protagonistas toman especial relevancia en el relato planteado por Browne (1988). Su selección de arquitectos va a acompañar la premisa de, por un lado, la corriente internacionalista, que se ve reflejada en la obra de arquitectos como Oscar Niemeyer, Félix Candela, Amancio Williams, Raúl Villanueva, entre otros; y por otro, una regionalista representada en la obra de Barragán, Salmona, Dieste, entre otros. Aunque la organización de los capítulos es por líneas arquitectónicas y no por arquitectos, esto no evita que el autor destaque las individualidades, y reconozca un canon de arquitectos modernos, marcando sus diferencias. “Siendo Oscar Niemeyer la figura más relevante de la arquitectura del desarrollo esta corriente no está agotada con él, ni mucho menos. En Brasil, como

en otras partes de América Latina, existen arquitectos que brillan con su propia luz.” (1988, p. 67) Aunque el arquitecto chileno reconoce la influencia de la arquitectura internacional en nuestra región, desde el título del libro - *Otra Arquitectura...*- queda establecida la inclinación del arquitecto hacia la otra arquitectura. Es por ello, que el mayor destaca son los arquitectos que forman parte de esta línea arquitectónica. Mientras que Barragán representaba lo mejor de la *otra arquitectura*, en Uruguay, la obra de Dieste era la más significativa de todas y en Colombia la arquitectura moderna tomaba un aspecto característico recién a partir de las obras de Salmons.

El discurso particular que se desarrolló entre las décadas de 1970 y 1980 -a pesar de poseer un objetivo más mediador que la primera etapa del desarrollo de la arquitectura moderna en América Latina- cuenta con ciertas omisiones. Esto se evidencia, por ejemplo, en la elección de las obras, a diferencia de lo realizado en las historias del primer período moderno, donde las exclusiones se daban en forma directa o para omitir ciertos arquitectos. En este caso solo se incluyen aquellos protagonistas y obras que mejor ejemplifican el discurso que se estaba llevando a cabo, “no se las critica, pero tampoco se las considera” (Rey Ashfield, 2011, p. 108). Asimismo, se reconoce unanimidad en identificar a Colombia como el país que mejor arquitectura produjo y la repetición de nombres como: Dieste, Barragán, Salmons, entre otros. (Rey Ashfield, 2011)

Por otra parte, Segre (1988) se declara contrario a la tendencia individualizadora en historias como las de Bullrich, Browne y Gutiérrez, a partir de lo cual plantea un relato más inclusivo. El historiador italiano encuentra erróneo el simple destaque de protagonistas como Rogelio Salmons, Oscar Niemeyer, Luis Barragán, Clorindio Testa, entre otros, lo cual conlleva a la inclusión de las obras oficiales de la arquitectura moderna, sin tener en cuenta el aporte de lo que llama la producción mayoritaria, tanto profesional como espontánea. De esta forma, el relato incluye el aporte de arquitectos que incursionaron en el tema de la vivienda como el venezolano Fruto Vivas, el mexicano Mario Pani, el argentino Antonio Díaz, entre otros. Asimismo, adquieren un lugar junto a ellos, arquitectos menos conocidos, pero que de igual modo aportaron al tema de la solución habitacional. Segre (1988) sostiene que sin el aporte de estos arquitectos, se genera un recorte de la realidad que no se corresponde con el contexto real latinoamericano. Es por ello, que su relato plantea ser abarcativo debido que “sólo así puede tener sentido el escrutar críticamente el presente y volver los ojos hacia las experiencias válidas del pasado”. (Segre, 1988, p. 13)

Más allá de la crítica realizada por Segre a las historias individualizadoras, el autor reconoce la importancia que tuvo el canon oficial de arquitectos modernos latinoamericanos en el desarrollo de esta nueva arquitectura en la región, por lo que el aporte de ellos ocupa una parte importante en la historia realizada por el italiano. A figuras como Niemeyer, las defiende de las críticas recibidas de aquellos historiadores como Zevi y Benevolo, que –como ya analizamos en capítulos previos- caracterizaron al arquitecto brasileño de superficial e improvisador. “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.” (Segre, 1999, p. 167) Asimismo, reconoce la obra de arquitectos e ingenieros que, comprometidos con el aporte técnico, exploraron y desarrollaron novedosos métodos constructivos. En este punto

destaca el aporte del arquitecto español Félix Candela en el uso de las estructuras de hormigón, y otros con importantes aportes en el tema de la vivienda como son: Eladio Dieste en Uruguay, Joan Villá y Joao Filgueiras Lima en Brasil.

Desde una mirada contemporánea, Segawa (2005) reconoce que muchos de los héroes de la arquitectura moderna latinoamericana que fueron identificados por los historiadores como Hitchcock, Goodwin, Bullrich, entre otros, desaparecieron hacia las últimas décadas del siglo XX, arquitectos que sus nombres han aparecido reiteradas veces como Villagrán (1901-1982), Félix Candela (1910-1997), Roberto Burle Marx (1909-1994), Lucio Costa (1902-1998), Amancio Williams (1913-1989), y otros que continuaron su actividad hasta el siglo XXI, como es el caso de Oscar Niemeyer. La historia de Segawa plantea el reconocimiento del aporte de algunos de estos arquitectos de renombre internacional, como es el caso de Villagrán y Lina Bo-Bardi, pero principalmente se centra en los protagonistas desconocidos de las primeras historias canónicas de la arquitectura moderna de América Latina. En grupo de arquitectos, se reconoce la figura de Luis Barragán, quien hacia 1973 ganaba el Premio Pritzker pero su nombre todavía no era reconocido. Otro de los protagonistas destacados en el relato de Segawa es el brasileño Paulo Mendes da Rocha en quien destaca la expresión personal que el arquitecto logra en sus obras y reconoce a João Filgueiras Lima como uno de los pioneros de Brasilia. Otra de las figuras que toma relevancia en su historia es Rogelio Salmona, quien se alinea con las ideas de críticos latinoamericanos al destacar el “carácter alternativo de su obra frente al internacionalismo.” (Segawa, 2005, p. 72)

En la historia de Arango (2012b), debido al método generacional a partir del cual estructura el trabajo, los protagonistas adquieren una mayor relevancia que los objetos arquitectónicos, es por ello que los arquitectos son un elemento fundamental en su relato. La primera generación que reconoce es la *Cientificista* (estudia su producción entre 1885-1900) formada principalmente por ingenieros influenciados por el desarrollo de las técnicas. La siguiente generación que identifica la autora es la *Pragmática* (1900-1915) quienes se caracterizaron por la consolidación de las ciudades y una tercera generación la llama *Modernista* (1915-1930). A continuación, la historiadora plantea la generación *Panamericana* (1930-1945) atribuyéndole principalmente el interés por el urbanismo y su desempeño en el desarrollo de la consolidación de la carrera arquitectura, reconociendo a figuras como Alejandro Bustillo. La generación *Progresista* (1945-1960) la identifica como la que engloba las figuras latinoamericanas de mayor trascendencia. En ella identifica a Luis Barragán, Carlos Raúl Villanueva, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, entre otros. En ellos, Arango reconoce la característica común de ser arquitectos que mayoritariamente realizan trabajos individuales y vinculan la arquitectura con otras corrientes artísticas. Por último, establece la generación *Técnica* (1960-1975) la cual caracteriza por pensar las formas y las técnicas a partir de un proceso común. En este grupo incluye los aportes de Emilio Duhart, Eladio Dieste, entre otros. (Arango, 2012a)

## 6. Conclusión

Este trabajo se ha propuesto analizar el desarrollo de la historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana desde dos puntos de vista, por un lado el ajeno, partiendo de las historias de la arquitectura moderna construidas desde fuera de la región, y por otro el propio, considerando la historiografía que los propios latinoamericanos han construido sobre su arquitectura moderna. Ambos caminos han sido considerados paralelamente, pero a lo largo del recorrido ha quedado entre ellos el rastro de una estela de interrelaciones y retroalimentación, que repasaremos a modo de conclusión.

El mito de una arquitectura moderna universal y homogénea que construyeron las pioneras historias de Hitchcock y Johnson (1929/1932), Pevsner (1936) y Giedion (1941), surgió en realidad a partir de la consideración de un limitado sector geográfico. Pero la expansión de la arquitectura moderna superó rápidamente estas fronteras, y alcanzó en los albores de la década del treinta al subcontinente latinoamericano; planteando un conflicto entre la idea de arquitectura moderna que estas historias extranjeras habían construido, y las voces que a principios del siglo XX ya habían proclamado en Latinoamérica la necesaria búsqueda de una historia y una cultura propia, la búsqueda de su identidad. Pero la actividad historiográfica del subcontinente eludió por varias décadas este conflicto, se encontraba enfocada en reconstruir el pasado de nuestra historia arquitectónica, ya no como una herramienta indispensable para encausar nuestro presente y nuestro futuro. La historiografía latinoamericana hizo por aquellos años lo que los propios europeos y norteamericanos no supieron hacer, dejando el operativismo de lado, posicionándose ahistoricamente frente a la arquitectura moderna de la región.

Pero la producción arquitectónica moderna latinoamericana, no quedó completamente oculta frente a los ojos de aquel mundo moderno, en el que se habían acortado considerablemente las distancias. Desde la propia región, los arquitectos desarrollaron una crítica comprometida con la causa de la modernidad y se establecieron vínculos entre ellos y arquitectos e historiadores extranjeros, quienes en algunos casos incluso visitaron la región, llevándose una opinión propia de su arquitectura. Resultaba cada vez más difícil para la historiografía de la arquitectura moderna –la oficial-, ignorar completamente la existencia de experiencias fuera de aquellas regiones centrales. Progresivamente América Latina fue ganando un lugar en estas historias, que comenzaron a incluir aquellas experiencias que desde el ámbito internacional habían resultado más llamativas y que a su vez podían incorporarse al relato sin alterar la idea que pretendía construir el historiador. Esto redundó en una muestra muy escasa y parcial de arquitectos y obras, en la mayoría de los casos brasileñas, lo que sucede por ejemplo en las historias de Zevi (1950), Benevolo (1960) y las más recientes ediciones del libro de Giedion. Incluso las exposiciones del MoMA y sus catálogos *Brazil Builds* (1943) y *Latin American Architecture since 1945* (1955), que incluyeron una muestra muchísimo más variada, lo hicieron a pesar de mirar el rápido desarrollo de la región con admiración y esperanza, desde una mirada que no buscó reducir su distancia, mostrando la arquitectura moderna latinoamericana como un buen ejemplo de los modelos importados con algunos tintes locales, sin evidenciar nunca un conflicto con la imagen que hasta entonces había construido la historiografía oficial de la arquitectura moderna. Pero, ¿cómo pretender que se reconozcas con precisión las particularices regionales de la

arquitectura moderna, si ni siquiera eran consideradas por los propios latinoamericanos dentro de su historia?

Pero estas incorporaciones, aunque maquilladas y en algunos casos extremadamente parciales, comenzaban a evidenciar que la arquitectura moderna no era ni tan universal, ni tan homogénea, como se había hecho creer a partir de planteos como el del *Estilo Internacional*, la propia historiografía comenzó a mostrar sus inconsistencias. Sin embargo, los relatos de Banham (1960), Collins (1965) y Tafuri (1968), que terminaron desde la propia historiografía de la arquitectura moderna de demoler sus postulados, evidenciaron sus carencias y omisiones desde un punto de vista también muy parcial geográficamente, sin utilizar la diversidad como herramienta para la crítica.

El estudio historiográfico de la arquitectura moderna propia, comienza de forma tardía en el subcontinente latinoamericano, la historia de la arquitectura moderna ya se encontraba a partir de los aportes europeos y estadounidenses desde hacía cuatro décadas en construcción, similar cantidad de tiempo que llevaba de desarrollo la arquitectura moderna de la región sin haber sido nunca considerada desde un punto de vista histórico bajo una mirada local. En realidad, cuando desde Latinoamérica comienza a construirse la mirada propia, en el ámbito internacional ya se había derrumbado la idea de la arquitectura moderna, lo que pudo haber incentivado a los latinoamericanos a rever el caso de su propia arquitectura. De esta forma podemos establecer que la hipótesis planteada: existe relación entre la historiografía latinoamericana propia y su práctica arquitectónica moderna se cumple parcialmente, ya que su veracidad varía en el tiempo. Mientras en la práctica la arquitectura moderna alcanzó su auge en la región, esta fue ignorada por la historiografía local que se posicionó ahistoricamente frente a ella. Sin embargo con posterioridad, cuando la historia abordó la temática lo hizo desde una postura operativa buscando esclarecer el camino futuro de la arquitectura de la región.

El libro de Bullrich publicado en 1969 surgió como un esfuerzo individual, pero este se contagió rápidamente, alcanzándose en las décadas posteriores un significativo número de publicaciones que crearon un diverso conjunto historiográfico, intrínsecamente latinoamericano, sobre la arquitectura moderna de la región. Estas historias entre las que podemos encontrar las de Gutiérrez (1983), Browne (1988) y Segre (1991), se propusieron considerar la arquitectura moderna latinoamericana desde su condición particular, sin juzgarla bajo los parámetros de otras coordenadas del mundo, como hasta entonces había hecho prácticamente toda la historiografía. Si consideramos este auge en la construcción de la historiografía propia bajo la luz del panorama historiográfico europeo y norteamericano, comprenderemos que entre ambos discursos contemporáneos pueden establecerse ciertas posibles conexiones. Por un lado, por entonces la historiografía “internacional” se debatía sobre los posibles caminos, que establecida la crisis de las ideas de la arquitectura moderna debía seguir la arquitectura. Latinoamérica, dada su intrínseca problemática identitaria, no debía bajo este panorama aceptar sin más los caminos desde afuera propuestos, era necesario comprender la situación particular de su arquitectura, para poder trazar un camino propio que respondiera a sus características y necesidades particulares. Por otro lado, también puede establecerse una posible interconexión entre el surgimiento de la mirada local sobre la arquitectura moderna y la importancia que comenzó a cobrar la idea del regionalismo en la historiografía oficial de la arquitectura moderna, como por ejemplo en los planteos de Frampton (1980) y de Curtis (1982), lo que a su vez tuvo como resultado una mayor y menos parcial incorporación latinoamericana dentro de estas historias.

Al comparar los dos conjuntos historiográficos cuyo análisis hemos abordado –el ajeno y el propio– se evidencian también una serie de relaciones y diferencias que pueden establecerse entorno a sus enfoques historiográficos. Como ya hemos señalado, la historiografía propia comienza a desarrollarse con un significativo desfasaje temporal en relación con la historiografía que desde afuera se realizó sobre la arquitectura moderna. En este sentido, llama la atención el enfoque de la historia de Bullrich (1969), quien pareciera no haber estado en contacto con las tendencias historiográficas contemporáneas del ámbito arquitectónico internacional. El arquitecto argentino presenta un análisis centrado en los cambios formales y espaciales, comparable con el utilizado por Pevsner más de tres décadas antes y que ya había sido cuestionado por historias como Collins y Tafuri. El enfoque de Bullrich, recuerda a las primeras historias de la arquitectura moderna, como si fuese necesario plantear primero la historia de las formas, para habilitar después el estudio a partir de otros parámetros. Aunque en realidad, dado que pretende construir una historia propia, tal vez no resulte adecuado considerar la actualidad de su enfoque en relación con los planteos que provienen de la historiografía ajena. Pero por otro lado, la historiadora argentina Marina Waisman (1972), acaba con todas las dudas al respecto de la actualidad de la región en relación con los planteos historiográficos que desde fuera se realizaban, al proponer desde el ámbito latinoamericano una nueva metodología que resultaba de gran vigencia tanto en el medio local como internacional.

Más allá de que al comparar solo las primeras historias, se pueda generar una interpretación equívoca, para nada puede decirse que la historiografía local en cuanto al enfoque, presente un claro proceso evolutivo comparable con el de la historiografía oficial de la arquitectura moderna. La historiografía latinoamericana que hemos analizado se desarrolla muy rápidamente, concentrada en un marco temporal muy reducido, en el que no resulta posible distinguir este tipo de evolución. Mientras que en la historiografía ajena, primero se narra la historia de las formas, luego se incorpora la técnica y la función, transfiriéndose después el protagonismo a los requerimientos sociales y posteriormente al lenguaje y la tipología, mientras que a la relación con el entorno –bastante ausente– y a la teoría –por el contrario muy presente– no es posible incorporarlas en un orden de aparición tan claro. Cuando comienza la historiografía latinoamericana este proceso en realidad ya había acabado y en el ámbito internacional historias como las de Frampton y Curtis se caracterizaban por su multiplicidad de enfoques, esto es mayoritariamente lo que sucede con las historias latinoamericanas, aunque puedan trazarse en algunos casos relaciones de influencia como la de Liernur con Tafuri, la de Gutiérrez con Benevolo o la ya mencionada de Bullrich con Pevsner. De esta forma es posible deducir que la segunda hipótesis planteada: existe relación entre el desarrollo historiográfico propio y el ajeno, se verifica también parcialmente. A pesar de que es posible señalar posibles relaciones e influencias entre ambos conjuntos historiográficos, ambos se desarrollan de manera muy distinta, incorporando el caso latinoamericano características propias en post de brindar una respuesta adecuada a las características particulares de la arquitectura moderna de la región.

Una de las características que se considera resulta un aspecto particular de la historiografía local al compararla con las historias oficiales de la arquitectura moderna, es la importancia que se le otorga a la relación de la obra con el entorno, permitiendo mostrar en muchos casos la adecuación de la arquitectura moderna latinoamericana a los distintos entornos, en algunos casos muy caracterizados de la región.

Uno de los aspectos más claros en los que la historiografía propia de la arquitectura latinoamericana se ha diferenciado de la historiografía ajena, es en cuanto a la estructura de los discursos, adaptándose en algunos casos de manera verdaderamente original. Uno de los ejemplos más claros es el que se presenta en la obra de Browne (1988), quien al dividir la arquitectura que incorpora en la del desarrollo y la otra, plantea un esquema que surge de la consideración del caso particular latinoamericano, al igual que Arango (2012) quien adapta el método generacional a las particularidades de la región.

Las experiencias más contemporáneas a las que hemos hecho mención en esta memoria, que ha abordado el estudio de la arquitectura moderna latinoamericana, tanto del ámbito local -las de Segawa (2005) y Arango (2012)- como del ámbito internacional, -la exposición del MoMA *Latin America in Construction, Architecture 1955-1980*-, han evidenciado el interés que aún existe y la vigencia que mantiene el estudio y la interpretación de la arquitectura moderna en la región, aún pueden abordarse temas que no han sido ampliamente tratados como realiza la exposición o abordar la historia desde un original punto de vista como lo hace Arango. No pueden negarse, sin embargo, los avances que hasta aquí se han logrado desde el interior de Latinoamérica en cuanto a la valoración de su producción arquitectónica moderna, valoración que no solo se ha visto reflejada en el propio ámbito local sino también en el internacional. Sin embargo, debemos también señalar que durante la realización de este trabajo, ha llamado nuestra atención la dificultad que se nos ha presentado, para acceder a algunos de los libros más importantes dentro de la historiografía propia de la arquitectura moderna latinoamericana, dentro del ámbito académico local continua siendo mucho más fácil acceder a la historia oficial de la arquitectura moderna, lo cual demuestra que aún queda camino por recorrer.

## 7. Bibliografía

Ainsa, F. (1999). *La reconstrucción de la utopía*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Aliata, F.; Gentile, E.; & Müller, L. (2011). "Historiografía", *Block No. 8*, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, pp. 7-9.

Arango, S. (2009). "Una historiografía latinoamericana reciente sobre arquitectura y ciudad", *Diseño en Síntesis*, pp. 32-43. Accedido el día 11 de Diciembre, 2016, desde [https://www.academia.edu/30606712/Una\\_historiograf%C3%ADa\\_latinoamericana\\_reciente\\_sobre\\_arquitectura\\_y\\_ciudad](https://www.academia.edu/30606712/Una_historiograf%C3%ADa_latinoamericana_reciente_sobre_arquitectura_y_ciudad)

Arango, S. (2012a). "Arquitectura Moderna Latinoamericana: juego de las interpretaciones", *Anales del IAA*, 42, No. pp. 39-54. Accedido el día 4 de Octubre, 2016, desde <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/viewFile/71/60>

Arango, S. (2012b). *Ciudad y Arquitectura: Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: FCE

Arellano, A. (2011). *América Latina, Historiografía y Arquitectura*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Accedido el día 10 de Diciembre, 2016, desde <https://www.fau.ucv.ve/trienal2011/cd/documentos/hp/HP-2.pdf>

Banham, R. (1960). *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC.

Bárcena Díaz, L. (s.f.). *La objetividad en la Historia*. (Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo). Accedido el día 15 de Marzo, 2017, desde [https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P\\_Lectura/prepa4/his\\_objetividad.pdf](https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P_Lectura/prepa4/his_objetividad.pdf)

Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

Bergdoll, B., Dias Comas, C. E., Liernur, F. & Del Real, P. (2015) *Latin America in construction: Architecture 1955-1980*. New York: MoMa.

Bergdoll, B. (2015). "The Future was Latin American: Barry Bergdoll on the region's Legacy of Visionary Modern Architecture", *Metropolis*. Accedido el 23 de Marzo, 2017, desde <http://www.metropolismag.com/architecture/moma-curator-barry-bergdoll-regions-rich-legacy-visionary-modern-architecture/>

Blonda, M. (s. f). "De Buenos Aires a Río de Janeiro: el trayecto crítico De Roberto Segre en la historiografía de la arquitectura latinoamericana", *Archivos de Arquitectura Antillana*, No. 46, pp. 20-27. Accedido el día 23 de Marzo, 2017, desde <http://archivosdearquitecturaantillana.com/047/ROBERTO%20SEGRE1934-2013%20-1.pdf>.

- Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.
- Bullrich, F. (1963a). "Arquitectura argentina, hoy". *Summa*, vol. (n.1), pp. (55-59).
- Bullrich, F. (1963b). *Arquitectura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bullrich, F. (1969a). *Arquitectura latinoamericana, 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bullrich, F. (1969b). *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume.
- Collins, P. (1998). *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución*. Barcelona: G. Gili.
- Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon.
- De la Vega (2015). *A historical legacy: Henry- Russell Hitchcock and early Modernism*, Cuadernos de Notas, No. 16. Accedido el 8 de Febrero, 2017, desde <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/3119/3191>
- Del Real, P. (2011). "Para caer en el olvido: Henry- Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana", *Block No. 8*, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, pp. 48-57.
- Del Real, P. (2012). *Building a Continent: The Idea of Latin American in the Early Postwar*. (Tesis doctoral, Universidad de Columbia). Accedido el día 15 de Octubre, 2016, desde [https://www.academia.edu/2113780/Building\\_a\\_Continent\\_The\\_Idea\\_of\\_Latin\\_American\\_Architecture\\_in\\_the\\_Early\\_Postwar](https://www.academia.edu/2113780/Building_a_Continent_The_Idea_of_Latin_American_Architecture_in_the_Early_Postwar)
- Del Real, P. (2015). Bibliography, Museum of Modern Art. Accedido el día 5 de Febrero, 2017, desde [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/laa\\_bibliography.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/calendar/laa_bibliography.pdf)
- De Nordenflycht Concha J. (2013). *Historiografía de la arquitectura durante el período Virreinal en América del Sur. Discursos, Textos y Contextos*. (Tesis doctoral, Universidad de Granada). Accedido el día 23 de Febrero, 2017, desde <http://hera.ugr.es/tesisugr/22209712.pdf>
- Esteban Maluenda, A. (2016). *La arquitectura moderna en Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos*. Barcelona: Reverté.
- Fernández Cox, C. (1991). "Modernidad apropiada. Modernidad revisada. Modernidad Reencantada", en *Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Estado del debate*, pp. 99-109, Bogotá: Escala.
- Fernández, R. (1998). *EL laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fernández, R. (2004). *Construcciones históricas. Argumentos sobre el estado del conocimiento histórico de la arquitectura*. Montevideo: FARQ.

- Frampton, K. (1983). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. México: G. Gili.
- Frampton, K. (1993). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.
- Giedion, S. (1961). *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Científico-Médica.
- Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.
- Gombrich, E. H. (2004). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Península.
- Goodwin, P. L. (1943). *Brazil Builds: architecture new and old*. New York: The Museum of Modern Art. Accedido el día 28 de febrero, 2017, desde [https://www.moma.org/d/c/exhibition\\_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MTk4MiJdLFsicClslmVuY292ZXliLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2FsZW5kYXlvZXhoaWJpdGlbnMvMjMwNClslmh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzIzMDQ%2FbG9jYWxlPWVuliwiaSJdXQ.pdf?sha=585d0800a07a02f0](https://www.moma.org/d/c/exhibition_catalogues/W1siZiIsIjMwMDA2MTk4MiJdLFsicClslmVuY292ZXliLCJ3d3cubW9tYS5vcmcvY2FsZW5kYXlvZXhoaWJpdGlbnMvMjMwNClslmh0dHBzOi8vd3d3Lm1vbWEub3JnL2NhbGVuZGFyL2V4aGliXRpb25zLzIzMDQ%2FbG9jYWxlPWVuliwiaSJdXQ.pdf?sha=585d0800a07a02f0)
- Gutiérrez, R. (1985). “La historiografía de la arquitectura americana. Entre el desconcierto y la dependencia cultural (1870/1985)”, *Summa*, vol. Agosto, Buenos Aires, pp. 40-59.
- Gutiérrez, R. (1987). “Reflexiones para una historia propia de la arquitectura americana”, *Anales IAA*, No. 25, Buenos Aires, pp. 12-31.
- Gutiérrez, R. (1990). “En torno de la dependencia y la identidad en la arquitectura Iberoamericana”. En Toca Fernández, A. (Ed.). *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. (pp. 141-163), México: G. Gili.
- Gutiérrez, R. (1997). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gutiérrez, R. (2004). *Historiografía Iberoamericana, arte y arquitectura XVII, XVIII: dos lecturas*. 1ª ed. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutiérrez, R. y Tartarini, J. (2007). *Congresos Panamericanos de arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Gutiérrez, R. & Gutiérrez Viñuales, R. (2012). “Una mirada crítica a la arquitectura latinoamericana del siglo XX. De las realidades a los desafíos.” En: Karge, Enrik (ed.). 1810-1910-2010. Independencias dependientes. Art and national identities in Latin America. Dresde, Universidad de Dresde. Accedido el día 11 de Diciembre, 2016, desde <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF1/171.pdf>
- Hitchcock, H. R. (1955). *Latin American architecture since 1945*. New York: MoMA.
- Hitchcock, H. R.; Johnson, P. (1995). *The International Style*. New York: W. W. Norton.

- Jencks, C. (1983). *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid: Hermann Blume.
- Liernur, J. F. (1990). *América Latina. Architettura, gli ultimi vent'anni*. Italia: Mondadori Electa.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ludeña, W.; Oliveras, E.; Da Silva Pereira, M.; Dubourg-Glatigny, P. & González, L. F. (2007). "Enfoques historiográficos contemporáneos", *Textos No. 16*. Consultado el día 26 de Marzo de 2017, desde [https://books.google.com.uy/books?id=LZ3Whm\\_sMRgC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=historiograf%C3%ADa+enfoque+latinoamerica+arango&source=bl&ots=yFe7oxJKVD&sig=aZyeOqLCjiWhhp1TbRcJ4Fwo80s&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjx47Whx\\_7SAhVCOZAKHwa0BtUQ6AEIKDAD#v=onepage&q=historiograf%C3%ADa%20enfoque%20latinoamerica%20arango&f=false](https://books.google.com.uy/books?id=LZ3Whm_sMRgC&pg=PA9&lpg=PA9&dq=historiograf%C3%ADa+enfoque+latinoamerica+arango&source=bl&ots=yFe7oxJKVD&sig=aZyeOqLCjiWhhp1TbRcJ4Fwo80s&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjx47Whx_7SAhVCOZAKHwa0BtUQ6AEIKDAD#v=onepage&q=historiograf%C3%ADa%20enfoque%20latinoamerica%20arango&f=false)
- Mato, D. (2003). "Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder". En Walsh, C. (Eds.). *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región Andina*. (pp. 73-112), Quito: Universidad Andina Simón Bolívar. Consultado el día 14 de Marzo, 2017, desde <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/40225.pdf>
- Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: G. Gili.
- Montaner, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Montero Rodríguez, D. (2016). "La Iconología como método de estudio historiográfico: los aportes a la historia del arte", en *Revista Pensamiento actual*, Vol. 16, No. 16, pp. 13-24. Consultado el día 11 de Marzo, 2017, desde <file:///C:/Users/usuario/Downloads/Dialnet-LalconologiaComoMetodoDeEstudioHistoriografico-5821457.pdf>
- Pevsner, N. (1958). *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Pevsner, N. (1994). *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza Editoriales.
- Posani, J. P. (1968). "Por una historia latinoamericana de la arquitectura moderna latinoamericana", *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, núm. 9, Caracas, Abril, pp. 181-197.
- Quizhpe, I. A. (2014). *Latin American Architecture since 1945. La mirada de Rollie McKenna*. Consultado el día 11 de Diciembre, 2016, desde [https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/24423/lv%C3%A1nAndr%C3%A9sQuizhpe\\_%20TFM.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099.1/24423/lv%C3%A1nAndr%C3%A9sQuizhpe_%20TFM.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Ramírez Nieto, J. (2009). *Intervalo nacional-moderno de la arquitectura latinoamericana 1929-1939*. (Tesis doctoral, Universidad HafenCity Hamburg, Alemania). Accedido el día 5 de Marzo, 2017, desde <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>

Rey Ashfield, W. (2011). "Crítica, historia y ejercicio profesional en la arquitectura latinoamericana de las últimas décadas", *Seminarios de arquitectura latinoamericana (SAL): haciendo camino al andar: 1985-2011*, Buenos Aires, CEDODAL, pp. 107-112.

Rodríguez, F. (2015). "Latinoamérica hoy ¡La Modernidad es Historia!", *Revista PLOT*, 24. Accedido el 4 de diciembre, 2016, desde <http://www.revistaplot.com/es/editorial-plot-24/>

Sanmartín, A. (2016). "Jorge Lozano: El discurso histórico", *El Imparcial*. Accedido el 1 de Mayo, 2017, desde <http://www.elimparcial.es/noticia/163129/jorge-lozano:-el-discurso-historico.html>

Schávelzon, D. (1985). "Nikolaus Pevsner (1902/1983) y la nueva historia de la arquitectura", *Summa*, (Agosto), p. 18.

Segawa, H. (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: G. Gili.

Segre, R. (1981). *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo XXI.

Segre, R. (1988). *Arquitectura y Urbanismo Modernos. Capitalismos y Socialismo*. La Habana: Arte y Literatura.

Segre, R. (1999). *América Latina fin de milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana: Arte y Literatura.

Shmidt, C. (s. f.) "Historiografía sobre la arquitectura en América Latina", *Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y del Urbanismo*, Accedido el día 20 de Marzo, 2017 desde <https://posgradohistoriafadu.files.wordpress.com/2015/03/shmidt-uba-am-lat-programa.pdf>.

Shmidt, C. (2011). "A propósito de la <Posdata Americana> de Pevsner", *Block No. 8*, Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, pp. 42-47.

Shmidt, C. (2012). Las "Américas Latinas": intervenciones desde la historiografía de la arquitectura. En Rigotti A. M. y Pampinella S. (Eds.). *Entre puntos cardinales. Debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)*. (pp. 321-336), Rosario: Prohistoria Ediciones.

Shmidt, C. (2013). "Claudia Shmidt / 2as jornadas de historia y cultura de la arquitectura y la ciudad", *Revista PLOT*. Accedido el día 5 de febrero, 2017, desde <http://www.revistaplot.com/es/entrevista-a-claudia-shmidt-2as-jornadas-de-historia-y-cultura-de-la-arquitectura-y-la-ciudad/>

Shmidt, C. (2015). Francisco Bullrich y la historia de la arquitectura: anotaciones en tres momentos. *Vitruvia*, vol. (n.2), pp. (101-114).

Shmidt, C. (2016). “‘Would this be of your interest?’ Los seminarios de Banham en Argentina y el debate sobre el control ambiental en 1968”, *Bitácora Arquitectura*, No. 33, Universidad Autónoma de México, pp. 118-125. Accedido el día 5 de marzo, 2017, desde <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/57452/50982>

Summa (1985). “Primer Seminario de Arquitectura Latinoamericana: mesa redonda”, en *Summa*, Julio, pp. 24-32.

Tafari, M. (1997). *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid Celeste.

Torre, S. (2002). “Teaching Architectural History in Latin America: The Elusive Unifying Architectural Discourse”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press, Vol. 61, No. 4, pp. 549-558. Accedido el día 10 de febrero, 2017, desde [https://www.jstor.org/stable/991875?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/991875?seq=1#page_scan_tab_contents)

Torrent, H. On Critical Reception: Latin American Architecture since 1945. Columbia: Documentary Remains: A conference on architecture, exhibitions and archives (14 de Nov. de 2013). Desde <https://www.youtube.com/watch?v=tAl2xFgYvzk&t=470s>

Tournikiotis, P. (2001). *La historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid: Taschen.

Vidler, A. (2011). *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno arquitectónico*. Barcelona: G. Gili.

Waisman, M. (1985). *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Waisman, M. (1991). “Un proyecto de modernidad”, en *Modernidad y Postmodernidad en América Latina. Estado del debate*, pp. 89-98. Bogotá: Escala.

Waisman, M. (1990). *El Interior de la Historia. Historiografía arquitectónica para uso de Latinoamericanos*. Bogotá: Escala. Accedido el día 17 de Marzo, 2017, desde <https://es.scribd.com/document/34055583/El-Interior-de-La-Historia>

Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica. Accedido el día 28 de febrero, 2017, desde <http://www.cecs-argentina.org/web2015/wp-content/uploads/2015/06/Zea-Leopoldo-Filosofia-de-la-historia-americana.pdf>

Zevi, B. (1954). *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emencé.

## 8. Anexo 1: Índice de imágenes

**Figura 01:**

[https://books.google.com.uy/books/about/Modern\\_Architecture.html?id=QE0vAAAAMAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.uy/books/about/Modern_Architecture.html?id=QE0vAAAAMAAJ&redir_esc=y)

**Figura 02:** <http://www.invaluable.com/auction-lot/architecture.-hitchcock,-henry-russell-and-phi-4-c-8654f45bf8>

**Figura 03:** Shmidt, C. (2012). Las “Américas Latinas”: intervenciones desde la historiografía de la arquitectura. En Rigotti A. M. y Pampinella S. (Eds.). *Entre puntos cardinales. Debates sobre una nueva arquitectura (1920-1950)*. (pp. 321-336), Rosario: Prohistoria Ediciones.

**Figura 04:** <http://modernism101.com/products-page/architecture/giedion-sigfried-space-time-and-architecture-the-growth-of-a-new-tradition-cambridge-ma-harvard-university-press-1941-dust-jacket-book-design-typography-by-herbert-bayer/#.WOOiWmGPIU>

**Figura 05:** <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/378>

**Figura 06:** <http://www.ebay.it/itm/21131-Storia-dellarchitettura-moderna-Leonardo-Benevolo-2-volumi-1960-con-c-/251966029193>

**Figura 07:** <https://www.abebooks.co.uk/book-search/title/theory-design-first-machine-age/>

**Figura 08:** [http://www.heswallbooks.co.uk/?page=shop%2Fflypage&product\\_id=9030](http://www.heswallbooks.co.uk/?page=shop%2Fflypage&product_id=9030)

**Figura 09:** <https://www.espazium.ch/diario-dellarchitetto-agosto-2015>

**Figura 10:** <https://www.stoutbooks.com/cgi-bin/stoutbooks.cgi/88876.html>

**Figura 11:** <https://phostery.co/2016/06/28/modern-architecture-since-1900/>

**Figuras 12 y 13:** Pevsner, N. (1958). *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

**Figuras 14 y 15:** Giedion, S. (1961). *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Científico-Médica.

**Figuras 16, 17 y 18:** Giedion, S. (1961). *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Barcelona: Científico-Médica.

**Figuras 19, 20 y 21:** Zevi, B. (1954). *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emencé.

**Figuras 22 y 23:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 24:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figuras 25 y 26:** Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon.

**Figura 27:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 28:** Frampton, K. (1993). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 29:** Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon.

**Figuras 30 y 31:** Pevsner, N. (1994). *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza Editoriales.

**Figuras 32 y 33:** Zevi, B. (1954). *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emencé.

**Figuras 34 y 35:** Hitchcock, H. R.; Johnson, P. (1995). *The International Style*. New York: W. W. Norton.

**Figura 36:** Hitchcock, H. R.; Johnson, P. (1995). *The International Style*. New York: W. W. Norton.

**Figuras 37, 38 y 39:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 40:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 41:** Giedion, S. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté.

**Figuras 42 y 43:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figuras 44 y 45:** Frampton, K. (1993). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 46:** Bergdoll, B., Dias Comas, C. E., Liernur, F., Del Real, P. (2015) *Latin America in construction: Architecture 1955-1980*. New York: MoMa.

**Figura 47:** <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>

**Figura 48:** <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>

**Figura 49:** <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>

**Figura 50:** <http://edoc.sub.uni-hamburg.de/hcu/volltexte/2012/56/pdf/DissRamirezNieto.pdf>

**Figura 51:** <http://concursos.fadu.edu.uy/index.php/concursos/pabellon-de-uruguay-en-sevilla/>

**Figura 52:** Gutiérrez, R. y Tartarini, J. (2007). *Congresos Panamericanos de arquitectos 1920-2000. Aportes para su historia*. Buenos Aires: CEDODAL.

**Figura 53:** Arellano, A. (2011). *América Latina, Historiografía y Arquitectura*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela. Desde <https://www.fau.ucv.ve/trienal2011/cd/documentos/hp/HP-2.pdf>

**Figura 54:** <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.168/5216>

**Figura 55:**

[https://www.amazon.com/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A283155%2Cp\\_27%3AFrancisco%20Bullrich](https://www.amazon.com/s?ie=UTF8&page=1&rh=n%3A283155%2Cp_27%3AFrancisco%20Bullrich)

**Figura 56:** <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/27/marina-waisman/escanear0001/>

**Figura 57:** <http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-arquitectura/arquitectura-urbanismo-iberoamerica-ramon-gutierrez~x75939467>

**Figura 58:** <https://es.scribd.com/doc/93521936/Browne-Otra-Arq-en-Am-Latina>

**Figura 59:** <https://www.abebooks.com/9788843531363/America-Latina-Architettura-Ultimi-VentAnni-8843531360/plp>

**Figura 60:** Blonda, M. (s. f). “De Buenos Aires a Río de Janeiro: el trayecto crítico De Roberto Segre en la historiografía de la arquitectura latinoamericana”, *Archivos de Arquitectura Antillana*, No. 46, pp. 20-27. Accedido el día 23 de Marzo, 2017, desde <http://archivosdearquitecturaantillana.com/047/ROBERTO%20SEGRE1934-2013%20-1.pdf>.

**Figura 61:** <http://ggili.com/es/tienda/productos/arquitectura-latinoamericana-contemporanea?section=content>

**Figura 62:** <https://www.linio.com.co/p/ciudad-y-arquitectura-seis-generaciones-que-construyeron-la-ame-rica-latina-moderna-silvia-arango-cardinal-qeph7q>

**Figura 63 y 64:** Bullrich, F. (1969b). *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume.

**Figuras 65 y 66:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figura 67 y 68:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figura 69:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 70:** Gutiérrez, R. (1997). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Figura 71:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 72:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 73:** Gutiérrez, R. (1997). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Figuras 74 y 75:** Segre, R. (1999). *América Latina fin de milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana: Arte y Literatura.

**Figuras 76, 77 y 78:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figuras 79 y 80:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figuras 81:** Segre, R. (1999). *América Latina fin de milenio. Raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana: Arte y Literatura.

**Figura 82:** Esquema propio

**Figura 83:** Gutiérrez, R. (1997). *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra.

**Figura 84:** Benevolo, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 85:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figura 86:** Browne, E. (1988). *Otra arquitectura en América Latina*. México: G. Gili.

**Figura 87 y 88:** Segawa, H. (2005). *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: G. Gili.

**Figura 89:** Arango, S. (2012b). *Ciudad y Arquitectura: Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: FCE

**Figuras 90 y 91:** Arango, S. (2012b). *Ciudad y Arquitectura: Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: FCE