

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

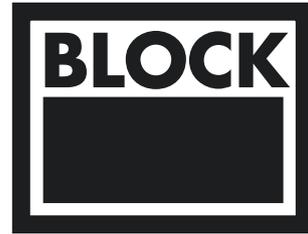
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

BRASIL

Número 4,
diciembre de 1999



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica
de Chile (Santiago)

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires

Editores del número 4

Carlos A. Ferreira Martins
Adrián Gorelik
Jorge F. Liernur

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 4784 0080, 4783 8654 (CEAC)
E-mail: ceac@utdt.edu.ar

Indice



Lúcio Costa,
Plano Piloto de Brasilia,
1957.

BLOCK, número 4, diciembre de 1999

	Introducción	4
	Brasil	6
Carlos A. Ferreira Martins	«Hay algo de irracional...»	8
Jorge Francisco Liernur	« <i>The South American Way</i> »	23
Otilia Beatriz Fiori Arantes	Esquema de Lúcio Costa	42
Fernando Aliata - Claudia Shmidt	Otras referencias. Lúcio Costa, el episodio Monlevade y Auguste Perret	54
Adrián Gorelik	Tentativas de comprender una ciudad moderna	62
Ana María Rigotti	<i>Brazil deceives</i>	78
Gonzalo Aguilar	El laberinto transparente	87
Renato Anelli	Mediterráneo en los trópicos	96
Donatella Calabi	Un arquitecto italiano en San Pablo	104
Nabil Bonduki	Otra mirada sobre la arquitectura brasileña: la producción de vivienda social (1930-1954)	110
Eduardo Gentile	Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño	122
Alberto Sato	Una lectura cómoda	130
Graciela Silvestri Silvia Pampinella	Lecturas	144

Formalismo y populismo en la recepción argentina del modernismo brasileño

Eduardo Gentile

Con similar soltura que la mostrada por Jürgen Joedicke o Arnold Wittick para construir sus respectivos repertorios canónicos de la arquitectura moderna internacional, desde nuestro país se experimentó simultáneamente un trabajo similar, aunque con diversa fortuna y consecuencias, habiendo tenido por horizonte la arquitectura latinoamericana. Si en el caso de los primeros se trataba de organizar obras en tendencias, décadas y autores para lograr la mayor difusión y aceptación de los valores profundos de una arquitectura que para 1960 había sido comprendida como un camino fácil hacia la mercantilización del hábitat, diferente fue el propósito de quien –para hablar del principal crítico del momento– organizaba desde la Argentina una secuencia canónica. Y en este sentido el propósito que guió a Francisco Bullrich lo explicitó claramente y no era otro que la necesidad de colocar a la arquitectura moderna argentina dentro de una serie de trabajos latinoamericanos de notable factura, que son vistos desde su posición como muestras de audacia cultural y técnica tanto como de voluntad política para asumirlas y sensibilidad social para recibirlas. Había transcurrido entonces menos de un lustro del momento en que Bullrich, junto a su esposa Alicia Cazzaniga y Clorindo Testa habían obtenido el primer premio en el concurso para la Biblioteca Nacional, mientras que Testa estaba realizando el Banco de Londres. Las dos obras fueron desde el momento mismo de su proyecto colocadas de modo emblemático en su texto liminar *Arquitectura Argentina Contemporánea*, y ligadas directa o indirectamente a Bullrich le daban el respaldo para intervenir teóricamente en el campo disciplinar, mostrando aquello que a su juicio era el punto de partida de una de las líneas de trabajo válida para el futuro. Pero, simultáneamente, como se comenta más adelante, hubo de constatar el estancamiento creativo que la arquitectura argentina tenía respecto a países latinoamericanos que por entonces habían desarrollado suficientes expresiones superadoras del inicial modernismo de los años treinta, y se proyectaban hacia lo que fueron las búsquedas iniciadas en la segunda posguerra.

Cuando el examen se detiene en Brasil comprobamos que las obras que selecciona plantean un recorte particular, incluyendo aquellos trabajos cuya afinidad a las líneas auspiciadas para la Argentina no es una curiosidad menor. Efectivamente la selección



Affonso Reidy, Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 1954-69 (fotografía A.G.).

Affonso Reidy, Roberto Burle Marx y otros, vista aérea de la remodelación del Aterro Botafogo, Flamengo, Río de Janeiro, 1963 (al fondo del aterro se ve el Museo de Reidy y a la derecha el Aeropuerto Santos Dumont de los hermanos Roberto con la Estación de Hidroaviones de Attilio Correa Lima (de Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana*, cit.).

—un canon tácito— se sitúa en las antípodas de los modelos inclusivos por entonces vigentes en los manuales de Philip Goodwin y Henrique Mindlin, publicados en 1943 y 1956.

Es con este último trabajo que me interesa medir la distancia conceptual que lo separa del trabajo de Bullrich, dada la cercanía temporal y la difusión que alcanzara (el trabajo de Goodwin fue publicado por el *Museum of Modern Art* de Nueva York en una edición de circulación limitada). El texto de Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, publicado en 1956, con prólogo de Siegfried Giedion, se constituye según su autor en un suplemento del de Goodwin *Brazil Builds* publicado trece años antes. Habiéndose agotado la edición, argumenta Mindlin, era necesario incluir los más importantes ejemplos mostrados allí. Había por otro lado que dar cuenta del lapso de tiempo transcurrido entre las dos ediciones, brindando una más completa selección. El propósito explícito era proveer en la condensada y ordenada manera que fuera posible, a través de un número de selectos ejemplos, una pintura de aquello que Brasil había logrado en el campo de la arquitectura moderna, en función de que un sustantivo aprecio debía ser comprendido, tanto por los mismos arquitectos como por honestos críticos aquí y afuera. «La necesidad de cubrir un extenso territorio en un limitado número de páginas impuso muchas limitaciones en la elección del material a ser presentado. Un gran número de buenos proyectos hubo de ser excluido, especialmente cuando sus más relevantes aspectos fueron mostrados en otros trabajos ya publicados.»

Realizando una lectura del material presentado se advierte un criterio amplio y plural: en efecto, cincuenta y nueve trabajos corresponden a viviendas individuales y de departamentos, hoteles y conjuntos pertenecientes a casi cuarenta autores diferentes; veintiocho trabajos que comprenden escuelas, hospitales, edificios religiosos, deportivos, recreativos, museos y edificios de exposiciones; quince edificios administrativos, de oficinas e industriales; y finalmente dieciséis trabajos varios que incluyen tres destinados al transporte, cuatro planes urbanos y nueve muestras de diseño paisajístico.

En este abarcativo universo conviven obras de 1937 (la guardería infantil *Berço* de Niemeyer, el Ministerio de Educación) y de data más reciente respecto de la publicación. Se privilegiaron los trabajos construidos, mientras que los principales trabajos en realización (tal el caso del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro) sólo se ilustran escuetamente al comienzo del libro junto a trabajos irrealizados como el Museo de Arte Moderno de Caracas de Niemeyer.

Bullrich altera significativamente este balance en las tres publicaciones que se examinarán: el número 4 de *Summa* (diciembre de 1965); *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*, publicado en

1969 en Buenos Aires por Sudamericana (también existe una edición posterior para España realizada por la editorial Gustavo Gili) y *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana* (publicado el mismo año y simultáneamente por George Braziller en Nueva York y por Hermann Blume en Barcelona).

Y lo altera porque en principio plantea (en particular en los dos primeros trabajos citados) una secuencia canónica, frente a la guía inclusiva de Mindlin. Muchos años más tarde en un artículo publicado en *Summa* en 1986 Bullrich se ocupó en explicitar los criterios que guiaron su canon de *Arquitectura Argentina Contemporánea* que bien pueden extrapolarse a los trabajos sobre Latinoamérica: «elegir en función de criterios de calidad y representatividad de rasgo, originalidad y creatividad. Ello implica partir del valor de las obras en sí, de la coherencia y vigor del lenguaje artístico desarrollado por el autor en ella, estudiar la relación del trabajo con otros anteriores o posteriores del artista, aislar si es posible sus temas dominantes, seguir sus cambiantes actitudes y descubrir si es factible el sentido de las mismas. Es evidente que en la selección se cometen algunas omisiones e injusticias, en parte porque el repertorio no es todo lo completo que uno desearía, en parte porque el paso del tiempo quita relevancia a algunas obras y se las otorga a otras». Sin conocerlo, probablemente, se encuentra en cierta sintonía con el pensamiento de Harold Bloom cuando justifica la construcción de su canon literario señalando que los autores «han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa». Cuando se pregunta qué convierte al autor y las obras en canónicos responde que «en casi todos los casos ha sido la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña. El canon occidental, a pesar del idealismo limitado de aquellos que querían abrirlo, existe precisamente con el fin de imponer límites, de establecer un patrón de medida que no es en absoluto político o moral».

Pero hay algo más que un simple canon, porque el trabajo de Bullrich globalmente parece refutar los valores paternalistas sobre Latinoamérica que condicionan el juicio que pocos años antes (1957) había formulado desde Nueva Visión el inquieto Ignacio Pirovano cuando comentando la reciente realización del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro señalaba que «hace muchos años que el Brasil se preocupa en ponerse al día con relación a las modernas concepciones culturales que distinguen a la civilización de nuestro tiempo». Se puede sostener que el otrora espíritu de liderazgo cultural argentino sobre América Latina ha dejado de operar, poniendo la producción local en un discreto plano de acompañamiento a la de Brasil, Chile, Uruguay, México, Cuba, Colombia y Venezuela, examinando minuciosamente y en

conjunto los trabajos de los restantes países. Encuentra para 1969 el subcontinente en un estado de al menos cinco años de estancamiento producido por la crisis económica, política y social, y en el caso arquitectónico la Argentina particularmente arrastra un atraso en la formulación de planteos contemporáneos de relieve que se remonta a 1940.

En *Arquitectura Argentina Contemporánea* (editado en Buenos Aires por Nueva Visión en 1963) Francisco Bullrich se lamentaba de la situación de la arquitectura argentina de la década del cincuenta en la cual «ninguno de los arquitectos han logrado hasta el momento generar una eclosión lingüística que, ya sea por su adopción general o por un sello especial y característico, pudiera conceptuarse como exclusivamente argentina, del mismo modo como se hace distinguible, indiferentemente de sus valores intrínsecos, una obra mejicana, brasileño o escandinava». No era para Bullrich el estado de los medios técnicos locales lo que impediría la manifestación de un carácter individual dado que en la arquitectura moderna brasileña «su mayor revelación se dio en el campo figurativo, ya que sus procedimientos técnicos no diferían fundamentalmente de los procedimientos tradicionales»: Brasil era entonces un país tecnológicamente atrasado y daba la sensación de hallarse a la vanguardia.

Mientras tanto la Argentina, se lamentaba el autor, «ha quedado en este sentido a la zaga. Ni intervino en forma preponderante en la revolución figurativa (se entiende que está comparando la Argentina con los más destacados casos de América Latina), ni posee una base material para las realizaciones de una arquitectura tecnológicamente más avanzada».

En este contexto se produce dos años más tarde, desde la tribuna abierta por *Summa*, la confrontación de las experiencias brasileña y mexicana, en las cuales «la voluntad de afirmación de una personalidad específica pareciera serles común, y en este sentido es posible trazar una orientación similar en la evolución de la arquitectura moderna en ellos». En efecto, continúa Bullrich: «a un primer momento, que se caracteriza por la introducción del vocabulario racionalista entre 1929 y 1938, sucede una segunda etapa que en Brasil puede situarse entre 1938 y 1950 y en México entre 1949 y 1956, y que podemos designar como de búsqueda de una personalidad artística específica. Esta etapa desemboca en un tercer momento más bien negativo, que podríamos denominar como del triunfo del *cliché* nacional, que se intenta superar en lo que bien podría indicarse como el momento actual». Justamente esta superación es la que tiene como paladín a Affonso Eduardo Reidy, superación que Bullrich entiende en el caso de Brasil como el alejamiento del folklorismo derivado del *brise-soleil*, mientras que en México se trataba del aztequismo «con su cortejo de justificaciones histórico metafísicas y raciales».

En este contexto Bullrich selecciona y analiza cuatro trabajos: el Museo de Arte Moderno de Río, los vestuarios para un club de fútbol en San Pablo de Vilanova Artigas y los jardines de Gloria y Flamengo de Burle Marx. Del primer trabajo Bullrich pondera las «interrelaciones espaciales interiores verticales y horizontales» y cómo el autor «ha aprovechado la forma estructural para disponer elementos parasolares que eliminan la necesidad de apelar a los un tanto repetidos *brise-soleil*, que de haber sido utilizados aquí hubieran destruido la monumentalidad plástica del magnífico esqueleto de hormigón armado. Pero la *audacia en la concepción estructural* que Bullrich celebra en Reidy, considerándola una «tendencia bastante clara» de la arquitectura brasileña desde 1942 (se refiere al trabajo de Pampulha) es contraria a la de Niemeyer «que se complace a veces en acrobacias un tanto erráticas y arbitrarias». Reidy en cambio «provee a sus obras de una gran consistencia constructiva y sobre todo de un valor espacial afirmado en la cualidad de la estructura». Esta contraposición Reidy-Niemeyer va a servir en el trabajo *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970* para sentar una clara posición contra el formalismo. El trabajo de Vilanova Artigas se pone cualitativamente en un plano superior que trabajos como la Terminal de Londrina o los departamentos Louveira, por su «dominio de las formas y de la escala». Otro dardo contra Niemeyer lo arroja cuando compara el tratamiento espacial de los vestuarios y su sentido refinado de la escala que «permiten que el largo paralelepípedo no adquiera esa monotonía un tanto frustrante que parece caracterizar a otros intentos brasileños del género, tal como el Palace Hotel de Brasilia de Niemeyer». Por último, Burle Marx en tercer lugar es celebrado como la «figura más descollante de la jardinería americana».

Cuando años más tarde aparece *Arquitectura Latinoamericana*, Bullrich finalmente tiene la oportunidad de hacer un balance conjunto y comparativo de las experiencias brasileña y argentina. La búsqueda de un «vocabulario propio» se manifestó en Brasil a través del grupo surgido de la realización del Ministerio de Educación y Salud, mientras que en Argentina tal búsqueda se cifraba en los trabajos del grupo Austral. El esfuerzo de Bullrich en explorar la arquitectura brasileña estuvo determinado por la incomodidad *que sentía como argentino* ante tal despegue desigual, habiendo partido aquel país de un background cultural y tecnológico percibido (no sin justeza) como inferior. Dos razones fundamentaron este crecimiento: el «creciente apoyo estatal que hizo suyo el vocabulario moderno» y el aislamiento respecto de Europa a causa de la Segunda Guerra. Una nueva poética arquitectónica, surgida del «talento de una pléyade de arquitectos», se centraba en el espíritu de libertad, antes que en rehabilitar el gran pasado barroco brasileño.

Al examinar en este libro el caso argentino, no puede menos que ponerlo en relación a Brasil. Efectivamente, la gran pregunta que se formula Bullrich es porqué estamos en materia arquitectónica varios pasos atrás de Brasil cuando en los treinta «el balance de la producción arquitectónica argentina podía considerarse más favorable que el de los demás países del continente». Una primera explicación la brinda a partir de que Brasil cortó los lazos culturales con Europa ya en los treinta mientras la Argentina no. El segundo motivo está dado por el apoyo decisivo que tuvo la nueva arquitectura en Brasil por parte del estado y la alta burguesía mientras en Argentina este fue en todo caso errático. Y una tercera cuestión estuvo dada por la «defección» de nuestros arquitectos (e ingenieros) que en la década del treinta apoyaron entusiastamente la nueva arquitectura, pasándose a partir de los cuarenta al bando retardatario. (Y a fines de los cincuenta los arquitectos «entregados al monumentalismo seudo clásico se pasan con armas y bagajes a la *curtain wall*»). Pero a diferencia de Brasil y «su» lenguaje, «se reproduce en el panorama nacional la misma diversidad de tendencias figurativas que se registra en el mundo entero». Es esa diversidad motivo de preocupación para Bullrich, lejos de entenderlo como un democrático y liberal horizonte que mantiene el cosmopolitismo finisecular, oponiéndose a toda homogeneización tal como la intentada en los treinta.

En los cinco años transcurridos entre ambas publicaciones Bullrich ha tenido la oportunidad de juzgar los edificios de Niemeyer para Brasilia en estado de obra concluida, lo cual posibilita que nos encontremos con un juicio más preciso sobre este autor sobre el cual Bullrich parece proyectar su *credo* estético.

Examinemos mejor el recorrido crítico de Bullrich en su conjunto: comienza el relato de modo ortodoxo, es decir cifra el inicio de la arquitectura moderna brasileña en la edificación del Ministerio de Educación. Esto supone una operación historiográfica similar a la que hace para la Argentina donde la arquitectura contemporánea comienza con los Ateliers del grupo Austral en 1939. Ciertamente, Bullrich aquí construye un canon antes que una historia matizada. La trascendencia internacional del Ministerio «por la audacia de su planteo, la limpidez de sus soluciones, la riqueza de su plástica, el equilibrio de sus masas asimétricamente dispuestas y la perfección de sus proporciones». La secuencia continúa con el edificio de la ABI, la estación de hidros, la obra de *Berço* y el pabellón de la Exposición de Nueva York de 1939. Destaca detalladamente el rol del estado y los principales empresarios de la industria y los periódicos en el apoyo de la arquitectura y el arte contemporáneos.

Para Bullrich, el aislamiento con Europa que supuso la guerra «obligaron a consolidar las nuevas tendencias en el más absoluto aislamiento». Para el lector cómplice esto significa un valor posi-

vo, en tanto páginas más adelante compara a Brasil favorablemente respecto a la Argentina por estar «sin duda más liberado de la vinculación umbilical con Europa» mientras «los círculos dirigentes argentinos proyectaban su mirada sobre la producción europea más conservadora».

El relato se articula en un antes y después de Pampulha, dado que aquí la producción brasileña según el autor cambia de rumbo al «liberarse del ortogonalismo purista». Aquí, Bullrich comienza una compleja serie de razonamientos y juicios de valor centrados en Niemeyer en los que a la par que celebra «el espíritu de libertad que trasunta la decisión de crear una nueva poética arquitectónica», cuestiona que «no siempre el empleo de formas curvas se asocia a una rica configuración espacial y que como resultado de ello, las formas asumen más un valor escultórico de por sí que un valor espacial, es decir específicamente arquitectónico». En términos más generales lo plantea señalando que «si bien Niemeyer es una de las personalidades más originales y de mayor vuelo imaginativo del panorama internacional, sus obras se resienten muchas veces por la falta de elaboración». El influjo del juicio *espacialista* de Zevi está en la base de estas ideas, y continuando con Bullrich «el observador, más que envuelto por formas dinámicas parece estar observando un juego de formas que no determinan el espacio, sino que simplemente se mueven dentro de él». Dentro de este manejo formal Bullrich exceptúa a su *campeón* Reidy y el conjunto de Pedregulho, dado que aquí la forma curva acorta visualmente un bloque «que de otro modo aparecería como de un largo excesivo y monótono», otorgándole «al espacio urbanístico una forma concreta y una calidad dinámica». Asimismo las bóvedas del gimnasio y sus vestuarios «establecen un contrapunto en profundidad con las amplias curvas horizontales del cuerpo mayor».

El uso de parasoles y la audacia estructural son los dos tópicos que más peligrosamente distorsionan a juicio de Bullrich lo que considera el correcto camino de la arquitectura brasileña contemporánea. Los parasoles porque ceden al gusto decorativo y a un afán vernáculo cada vez más folklórico. La audacia estructural en el caso de Niemeyer «desemboca a veces en acrobacias no del todo satisfactorias».

El canon de la generación fundacional de la arquitectura moderna brasileña se cierra con una reseña de trabajos de Reidy y Burle Marx, que habían aparecido en *Summa* junto a Bernardes quien «sobresalió rápidamente tanto por su alejamiento de lo que ya al comienzo de su actividad se consideraba característico de la nueva arquitectura brasileña, como por lo directo de sus soluciones definitivamente apartadas de la exuberancia de un Niemeyer» y cuyo reciente trabajo, la magnífica casa en la Gruta de Imprensa, ocupa el lugar destacado que le había tocado a Vilanova

Artigas, quien misteriosamente pasó a un plano de conjunto junto a Antunes Ribeiro, Bratke, Mindlin, de Castro Mello, Levi, Cerqueira César, M. Roberto y Vital Brasil. Un párrafo aparte merece la ampliación del juicio sobre el Museo de Arte Moderno de Río respecto al artículo de *Summa*. Como si de su propia Biblioteca Nacional se tratara, Bullrich señala como «la idea estructural [...] es no sólo producto de una imaginación poderosa, sino que se integra perfectamente con el sentido del espacio interior [...] los diversos planos estructurales dan lugar a una serie de interrelaciones espaciales interiores verticales y horizontales, de gran acierto».

Y como, «todo panorama de la arquitectura moderna del Brasil requiere en la actualidad algunas referencias a su nueva capital», una detallada reseña del proceso y un examen de los edificios salientes nos acerca a «un esfuerzo inigualado sólo comparable con el que importó la realización de las grandes pirámides».

La evaluación del presente brasileño lo encuentra a Bullrich tan escéptico como respecto a la Argentina, en parte por la «crisis político-económica que tiene paralizada a casi toda Latinoamérica» como por el agotamiento del «hoy repetido diccionario vernáculo de formas y soluciones». Efectivamente, encuentra en el brutalismo «a la inglesa», inspirado en los trabajos últimos de Le Corbusier y en Mies la salida a este agotamiento, y sólo puede destacar tibiamente y sin mayor entusiasmo dos casas de Guedes o el Instituto Sara Kubitschek de Glauco Campelo, como posibles caminos alternativos pero carentes de sólidas garantías.

Pero la mirada de Bullrich sobre el Brasil que se comentó se expande en profundidad en algunos tópicos (mientras se recorta en otros) en *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*, texto que integra una extendida serie que abarca países y continentes desde África a Japón y Suiza, publicada por la editorial neoyorkina George Braziller. Dentro de su estructura conocida, y al calor del mayo francés, Bullrich se permite señalar que en el Ministerio de Educación «el compromiso sociopolítico se evidencia en las grandes pinturas de Portinari en el despacho ministerial, otorgándole así una dimensión comparable a la de Diego Rivera». Y sin olvidar el pensamiento antropológico contemporáneo, señala que «a través del modernismo, la arquitectura brasileña pudo recuperar así una característica que era común en las casas de la vieja plantación y se había perdido con el academicismo *Beaux-Arts*, que ignoraba la ambientación tropical». El «caso» Niemeyer encuentra en este texto su examen más lapidario: «parecería que nunca reconsideraba totalmente sus obras una vez que estaban terminadas. En esto reside su frescura y, a la vez sus deficiencias». Y en relación al Museo de Caracas señala: «resulta difícil ver su representación fantástica, casi increíble, como algo más que un modelo. Cuanto más reflexionamos sobre él, más

parece desprovisto de una verdadera posibilidad intencional. En los prototipos de Niemeyer hay siempre algo muy tentador, nuevo, enérgicamente expresado y flotante. Esto nos lleva a la conclusión un tanto crítica de que sus construcciones son, muchas veces, modelos a escala inflados. Con una elaboración insuficiente, carecen de aquel sentido de perfección que es la esencia de una verdadera obra maestra». Pero la cuenta pendiente mayor es la actitud que califica de «funesta» del arquitecto en Brasilia con respecto a los bloques de vivienda «que no son capaces de crear un orden significativo en el cual la iniciativa individual pueda afirmarse» dado que «Oscar Niemeyer, sobrecargado ya con el proyecto de todos los edificios públicos, no aceptara la colaboración de otros arquitectos que, tal vez habrían dispuesto de más tiempo para estudiar a fondo la planificación de las áreas residenciales». Elípticamente se lo acusa de «caudillaje dictatorial», dado que una ciudad «no debe ser una exhibición unipersonal».

Sagazmente, encuentra a Brasilia más cercana al barroco que a principios contemporáneos de organización espacial. Fenomenológicamente, acerca la nueva ciudad a De Chirico, haciendo gala de una sensibilidad afín a la del Colin Rowe de entonces. Pero tal vez la mejor *addenda* que presenta este trabajo sea la de los trabajos «brutalistas» más contemporáneos. Así, Guedes en su «repulsa de modelos establecidos [que] no debe interpretarse como negación estéril. Crece la convicción de que los modelos propuestos por las sociedades opulentas tienen escasa o nula utilidad en Latinoamérica». Esta inflexión tercermundista se extiende a trabajos que —dada la estructura particular del libro— se desarrollan en la Argentina contemporáneamente (Aizemberg y Rey Pastor, Caveri y Ellis, Oscar Molinos, Baliero y Cordova, Testa, Borthagaray, entre otros). Desde la óptica desarrollista de Bullrich, aparece en este ensayo planteada la crisis del planeamiento como responsable de la emergencia de la ciudad informal, haciendo suya la frase de Argan: *el fracaso del proyecto abre las puertas al desorden de destino*.

Fue la década del sesenta, con sus esperanzas y frustraciones sociales, culturales, económicas y políticas cuando se produce la mirada de Bullrich sobre la arquitectura brasileña, en un momento que Argentina podía aún subirse al tren de este desarrollo. A fines de los setenta, las esperanzas de desarrollo se habían desvanecido. Un monetarismo inédito en el país había desvanecido las expectativas en el campo de la construcción, por no decir que había acabado casi por completo con cualquier pretensión setentista de autonomía industrial. Y la mayor ironía por cierto es que ese monetarismo haya sido implementado con entusiasmo por quien figurara entre los agradecimientos del autor en el libro *Arquitectura Argentina Contemporánea*, el doctor José Alfredo Martínez de Hoz, cuñado de Bullrich y ahora parte central de

un régimen de hierro, que mediante eufemismos y cantos de sirena logró dismantelar toda posibilidad de expandir socialmente los logros de la modernidad tecnológica, que figuraban entre los presupuestos de Bullrich. Porque como ha interpretado Jorge F. Liernur leyendo entre líneas *Arquitectura Argentina Contemporánea*, «en la condición moderna la buena arquitectura sólo puede ser el resultado de un proceso de transformación profunda de la sociedad, transformación que, por un lado, dé vía a la realización de la revolución científico-técnica y, por otro, permita acceder a la resolución de sus necesidades a los más vastos sectores sociales».

La recepción populista

Pero esta visión no soportaría el embate del clima de ideas que nucleó a los críticos identificados con el pensamiento populista. En efecto, si en los años «calientes» del populismo combativo no hubo quizás tiempo u ocasión de revisar el tema, fue a fines de los setenta, cuando en el contexto del entusiasmo por la reflexión histórico-crítica, Alberto Petrina primero y Ramón Gutiérrez inmediatamente después, armaron un canon que si bien recorre en algunos casos las mismas obras, pertenece claramente en sus juicios a lo que Bloom llama la *Escuela del Resentimiento*.

El desembarco de esta mirada se produjo, curiosamente, a partir de otro número de *Summa* (octubre de 1979), distante catorce años del que sirvió para proyectar el canon de Bullrich, que venía precedido en pocos meses por otro dedicado al estudio Joaquim Guedes y asociados, cuando con la dirección editorial de Alberto Petrina, este complejo de inferioridad argentino frente a Brasil asumió coordenadas ideológicas y políticas que determinaron las respectivas diferencias arquitectónicas. Coincidiendo con un autopropuesto silencio de Bullrich, se convirtió en el nuevo discurso hegemónico que *posibilitó* a los arquitectos argentinos autoinfligirse nuevos castigos esta vez desde coordenadas populistas y ambientalistas que dejaban en pie los mismos problemas estructurales sólo que los emergentes arquitectónicos y urbanos —que en gran parte eran los mismos— ahora aparecían leídos en otra clave.

Renunciando a toda relación ética-disciplina, Petrina celebra el rol del técnico alejado de la política: «no conozco otro país en el que sus arquitectos célebres hayan trabajado oficialmente contratados en forma continua, bajo las más dispares circunstancias políticas». Mientras desde la tradición liberal Bullrich acusaba al peronismo de haber provocado «el gigantesco desencuentro de la Argentina con su destino como nación» en la década 1940-1950, el movimientista Petrina celebraba la capacidad del estado bra-

sileño en mantener una «continuidad del crecimiento nacional... anteponiéndola a toda otra consideración facciosa y mezquina».

La recepción populista de la arquitectura brasileña no quedó en Petrina y la *Summa* de entonces, sino que encarnó de modo académico y con sólido alcance internacional, en el trabajo de divulgación realizado por Ramón Gutiérrez: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, publicado en Madrid por Cátedra en 1983. Aquí se consolidó el paradigma populista, relatando en una serie canónica los valores que algunos «buenos» arquitectos habían manifestado y que nuestros locales realizadores debieran emular. Moralismo, encanto por lo nativo, opiniones incontrastables, adhesión o rechazo visceral, huidas a la clasificación como tabla de salvación, confusión entre los propósitos de la crítica y la historia, tales parecen ser los topos que el populismo emplea ante la voluntaria negación del valor estético de la forma. La acusación de formalismo o racionalismo estaba tan aceptada como mote descalificador y parecía provocar tanto temor como el que tenían los creadores rusos ante un artículo de *Pravda* en los años del Realismo Socialista. Así Lúcio Costa salió a defenderse en 1982, respondiéndole a Petrina en una carta publicada por *Summa* algunos de sus argumentos respecto de la recepción por parte de éste de Brasilia, cuestionando que Petrina llame a la capital «hija del pensamiento y no del sentimiento» y, consecuentemente, la crítica de «racionalista a ultranza».

¿Qué arquitectura moderna brasileña se recibe al pasarla por algunas de las matrices básicas de Gutiérrez?

a) Aquella que logra la síntesis entre lo que llama la «virtualidad histórica barroca» y el «vanguardismo formalista». Lúcio Costa en este sentido aparece como quien «entronca el movimiento moderno con la propia historia cultural»; Joaquim Guedes «recupera el cuidado artesanal como para afirmarse en los valores históricos de la arquitectura brasileña, antes que en las espectacularidades formales de la presunta vanguardia»; de Mário de Andrade para quien *toda obra de arte será tanto más universal cuando más refleje la señal de la patria* se pondera su «curiosa síntesis de vanguardia y preocupación nacional». Y entre los réprobos se destaca el negativismo de Alexander Buddens por cuanto «la actitud ahistórica está claramente planteada para quien separado de su propia realidad era incapaz de entender más que la coordenada del tiempo sin valorar la del espacio donde estaba inserto», o Warchavchik que es objetado por su «maniquea y mesiánica visión futurista».

b) Aquella donde está presente la preservación de lo auténtico.

c) Aquella que haya superado el racionalismo y su «mero organigrama funcional».

d) Aquella capaz de adaptarse al clima y tradiciones culturales para evitar «estar perdida en el anonimato del *International Style*».

e) La que haya traducido el principio modernista de integración de las artes a un local uso del color y la expresión de la presencia del paisaje. En este sentido el «éxito» de la arquitectura moderna brasileña estriba en «que su período racionalista fue breve, que de él decantó un funcionalismo que elaborado con sensibilidad espacial, en una contundente fuerza expresiva que integró artes y naturaleza, superó creativamente las imágenes estereotipadas del movimiento moderno».

f) Aquella donde esté presente una respuesta creativa a los materiales posibles como el hormigón armado y excluya las soluciones constructivas arriesgadas.

g) Aquella que haya superado el estado de «agotamiento» de las experiencias del movimiento moderno a través de «una arquitectura alternativa que parta de las circunstancias espaciales y temporales americanas avanzando con una clara perspectiva cultural y social en la respuesta a sus problemas específicos». En este sentido, parece retomarse el gropiusiano slogan contra el estilo: «la arquitectura *funcional* había cedido en sus principios frente a la moda del *estilo moderno*».

h) La que tenga suficiente desparpajo para plantear un pragmatismo del tipo que, en Rino Levi «lo lleva a adoptar las soluciones en función de las necesidades y no de las nuevas teorías, escandalizando a los propulsores del racionalismo cuando adopta el tejado tradicional a dos aguas en atención a los problemas de filtración y humedades de las terrazas».

i) Aquella que trascienda la necesidad del genio individual. *Bête noire* es el caso de Niemeyer que «sigue expresando la vieja escuela del *genio* arquitectónico, capaz de producir *objetos de arte*, obras arquitectónicas únicas de un alto nivel, emergentes en una producción que está diametralmente opuesta a las posibilidades de su medio».

Comenzaban estas notas mostrando cómo Bullrich había constatado el estancamiento de la arquitectura argentina y se cierran advirtiendo que tal estado de cosas se ha trasladado de la producción a la crítica. Ciertamente, la recepción de la arquitectura del Brasil realizada desde la Argentina en clave populista no ha variado de propósito respecto de Bullrich, en lo que hace a un permanente y virtual cotejo con lo local, y tampoco avanzó en sus instrumentos de examen, que pertenecen al aparato formal-visibilista empobrecido y envuelto en argumentos ideológicos. Por cierto en el lapso transcurrido entre ambos extremos –1965 y 1983– se eliminaron o censuraron en la Argentina la voz y el pensamiento de una generación y se acabó con toda expectativa de desarrollar proyecto alguno de industrialización y cambio estructural. Tal vez por ello, aquello que en los sesenta podía vislumbrarse como un universo de posibilidades, en los ochenta era tan

inalcanzable que sólo podía ser entrevisto desde el flanco del populismo blando o *light*, señalando cómo los interesantes para-soles, pilotis, policromías y curvas al derivar de un «evidente» (?) origen popular –y no culto o foráneo como gustaba remarcarse– estaban mucho mejor preparados que los *courtain walls* dependientes y energívoros que encarnaban el demonio de la modernidad internacional. Esto es, el arco tendido entre los dos modos de recepción conduce desde la capacidad fáustica reclamada al país y a sus arquitectos a una proustiana y decadente sensibilidad *fin de siècle* fácilmente alcanzable para producir los cambios de *Gatopardo*.

Sergio Bernardes, casa en Gávea,
Río de Janeiro, 1961 (de Francisco Bullrich,
Arquitectura latinoamericana, cit.).

João Vilanova Artigas, estación de Londrina,
Paraná, 1951.



**Empresa que colaboran con el
Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**

Aluar División Elaborados

Buenos Aires Greens

C.B. Richard Ellis SA

Ceusa

Cliro SA

Constructora Iberoamericana SA

Constructora Sudamericana SA

Industrias Saladillo SA

Interieur Forma SA

Kalpakian alfombras

Obras Civiles SA

Tecno Sudamericana SA

Cantidad de ejemplares: 1000
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel ilustración mate de 115 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas
Impresión: Instituto Salesiano de Artes Gráficas

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18



20

49

17

46

15 16 18 19

12