

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

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

ARQUITECTURA BRASIL

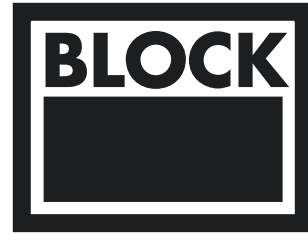
Carlos Ferreira Martins
Jorge F. Liernur
Otilia Fiori Arantes
Fernando Aliata
Claudia Shmidt
Adrián Gorelik
Ana María Rigotti
Gonzalo Aguilar
Renato Anelli
Donatella Calabi
Nabil Bonduki
Eduardo Gentile
Alberto Sato

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

«The South American Way»

Jorge Francisco Liernur

El «milagro» brasileño, los Estados Unidos y la Segunda Guerra Mundial (1939-1943)

¿Por qué Brasil?

En 1943, con la publicación del libro *Brazil Builds* concluía el ciclo de construcción del «caso brasileño» como topos fundamental del imaginario de la arquitectura del siglo XX. Aunque su proceso de gestación puede fecharse al comenzar la segunda mitad de la década de 1930, el ciclo se desarrolló entre dos episodios neoyorquinos, respectivamente en 1939 y 1943: me refiero a la construcción del Pabellón de Brasil en la Feria *The World of Tomorrow*, y a la exposición *Brazil Builds* en el Museo de Arte Moderno (MOMA). Trataré de demostrar que, más allá de los valores arquitectónicos de esas obras, sus condiciones de posibilidad se encuentran fuera de ellas: en el ámbito de la política en el viraje hacia la «*good neighborhood policy*» impulsada por el gobierno de Franklin D. Roosevelt en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, y en el ámbito de la historia de la arquitectura moderna en la crisis de hegemonía de las ideologías funcionalistas.

La pregunta que guía este trabajo es: ¿por qué se consagra en 1943 una «arquitectura moderna brasileña»? No sólo porque la adjetivación nacional aparece como una contradicción en sus términos con la vocación hasta entonces universalista del sustantivo moderno, sino por la paralela exclusión –implícita en esa singular puesta en valor– de otras experiencias modernistas hoy reconocidas como de no menor interés como las de Checoslovaquia, Italia o Israel.

Brasil - Estados Unidos: una alianza en todos los planos

El 10 de noviembre de 1937 el gobierno de Getúlio Vargas inauguró el *Estado Novo*, una nueva etapa en la organización política del Brasil inspirada en los modelos autoritarios europeos. Va de suyo que si bien casi simultáneamente el gobierno enfrentó al integralismo y a los fascistas y nazis brasileños, la medida auguraba la acentuación del acercamiento del país a la órbita hegemónica por Hitler y Mussolini. O al menos ésta era la impresión que el cambio de rumbo causó en los Estados Unidos. Probablemente para aventar esos temores, el 15 de marzo de 1938 fue

Afiche de la Feria de Nueva York, 1939.



Portada de la presentación del Pabellón de Brasil en la Feria de Nueva York, 1939.



designado canciller Oswaldo Aranha, ex embajador en los Estados Unidos y con fuertes simpatías por ese país¹.

Paralelamente, en el Departamento de Estado se multiplicaban las medidas de acercamiento a los países latinoamericanos, en los planos político, económico y cultural². En el marco de una estrategia de defensa continental era prioritario lograr que Brasil volcara su política de manera favorable hacia los Estados Unidos. No sólo para proteger sus fuentes de materias primas decisivas para la industria de guerra, sino porque el país poseía la más extensa línea costera vecina a Africa y con su extenso territorio deshabitado podía constituirse en una base ideal de ataque aéreo al hemisferio norte de América³.

Estas políticas oficiales estimularon simultáneamente otros signos de acercamiento en el ámbito privado, los relatos de viajeros y las descripciones se multiplicaron⁴, y los medios de información fueron dando cada vez mayor espacio a los asuntos de «las Américas».

El interés estadounidense por los países del «sur» en el campo de las artes contemporáneas había tenido sus primeras expresiones con el «descubrimiento» de los muralistas mexicanos, especialmente a partir de 1927, y se materializó en los distintos encargos a Rivera, Siqueiros y Orozco, consagrándose con la exposición sobre arte mexicano organizada por René d'Harnoncourt en el Metropolitan Museum of Art de New York en 1930⁵. Aunque algunas iniciativas eran espontáneas, un buen número de las instituciones o personas involucradas en estos procesos mantenían estrechas vinculaciones con el Gobierno, por lo que puede hablarse de una compleja operación político-cultural de Estado⁶.

La apertura del MOMA hacia el arte de los países al sur del Río Bravo comenzó, precisamente, en coincidencia con el paso de la presidencia del republicano Edgar Hoover a la del demócrata Franklin D. Roosevelt, en 1933⁷. Ese interés se manifestó desde el primer número del Boletín que el Museo comenzó a publicar en junio de ese año, cuya portada reproducía una imagen de una diosa Maya de Copan, Honduras, exhibida como parte de la exposición «*American Sources of Modern Art*», dedicada al arte de las grandes civilizaciones prehispánicas americanas. Con la curaduría del propio Nelson Rockefeller y Roberto Montenegro, el Museo presentó en 1940 una exposición dedicada a *Veinte siglos de Arte Mexicano*, y ese mismo año, en los números de agosto y octubre del Boletín se publicaron trabajos sobre Orozco y Portinari. En noviembre se organizó un «Concurso de Diseño Industrial» restringido a «las veintiuna Repúblicas Americanas» cuyos ganadores formaron parte de la muestra «*Organic Design*» que se inauguró en 1942. A su vez, entre 1941 y 1942 el MOMA envió tres exhibiciones de *Pintura Norteamericana Contempo-*

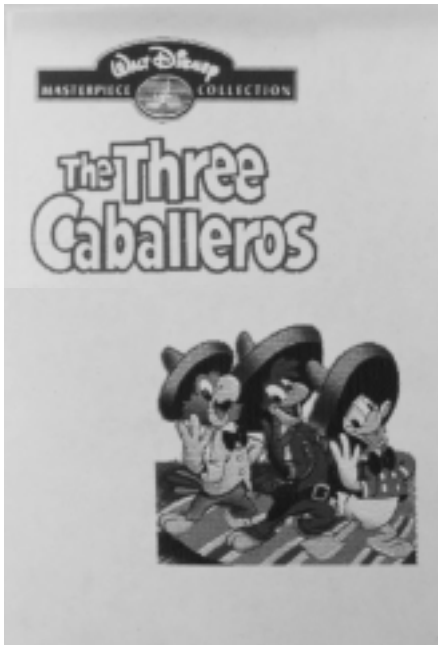
Ilustración de la posición estratégica de Brasil para los Estados Unidos (folleto citado).



ránea a nueve países de Latinoamérica, y constituyó un equipo de veinte personas para leer, traducir al castellano y el portugués, reescribir y reeditar escritos y films destinados a las «repúblicas latinas».

Que estas iniciativas no eran producto de una coincidencia sino parte de un plan de construcción de una alianza política quedaría claro en el número especial del Boletín de octubre/noviembre de 1942 llamado «*The Museum and the War*» donde podía leerse un trabajo —«*A united hemisphere*»— en el que se reconocía la necesidad de representar la imagen de los latinoamericanos en la opinión pública de los Estados Unidos, descubriendo nuevas cualidades y valores en unas culturas que hasta entonces —y especialmente durante el anterior período republicano— sólo habían sido juzgadas generalmente desde la ignorancia, los prejuicios y el desprecio⁸. En sentido inverso se trataba también de reemplazar —al menos transitoriamente— la figura del «gringo» prepotente por la de un vecino solidario y comprensivo⁹.

El cine de Hollywood fue uno de los principales vehículos de la súbita «pasión» por Latinoamérica¹⁰, y una de las más eficaces operaciones en este ámbito fue protagonizada por Walt Disney. Es útil recordar que también ella fue producto de una actividad promovida y financiada por la OCAI, bajo la dirección de Nelson Rockefeller y con la asistencia del jefe de la Sección de Dibujos Animados (Motion Picture Section), John Hay Whitney. El «proyecto Disney» de la OCAI se concretó en tres viajes que Walt, su esposa y un equipo de técnicos hicieron entre 1941 y 1943 para encontrar material apropiado con el que luego produjeron unas dos docenas de películas de distinta duración, algunas de entretenimiento como *El gaucho Goofy* o *Pluto and the Armadillo*, y otras educativas. Pero en realidad el resultado fuerte de la operación fue una trilogía integrada por los films *South of the*



Joe Carioca,
Panchito y Donald
(Publicidad de la
Compañía Disney).

Border (1941), *Saludos amigos* (1943) y la más exitosa *The Three Caballeros* (1945). En estas películas se presentaba un grupo de amigos latinoamericanos del Pato Donald, integrado por Panchito, el gallito mexicano, y Joe Carioca, el loro brasileño, a los que acompañaban con presentaciones más cortas, el pingüino Pablo, el «*little gauchito*» y un Goofy acriollado. Los films mezclaban registros documentales con dibujos, paisajes y ciudades, personas y objetos, y sus escenas mostraban un mundo exótico e inquietante, con bellas y atractivas mujeres, drogas, bebidas, canciones y hermosos paisajes naturales y urbanos, entre los que se destacaban especialmente Acapulco y Río de Janeiro¹¹.

«Los inexplorados recursos estéticos de las Américas»

Pero sería simplista reducir a una pura acción política propagandística el interés norteamericano por las expresiones artísticas latinoamericanas. Luego de las primeras manifestaciones modernistas que trataban de introducir el debate y las prácticas de las vanguardias artísticas europeas, y especialmente en la década posterior a la Primera Guerra Mundial, en los Estados Unidos tuvo lugar una fuerte puesta en cuestión de las tendencias culturales inspiradas en lo que se veía como un exceso de racionalismo. El surrealismo, como es sabido, se hizo fuerte especialmente en la costa este, y no sólo a través de las ideas sino también mediante la presencia directa del creciente número de artistas e intelectuales que huían de las persecuciones o el auge de los totalitarismos. En particular bajo la influencia del pensamiento de Carl Jung o de críticos como el emigrado ruso John D. Graham, jóvenes artistas como Jackson Pollock, Adolph Gottlieb y Richard Porselte-Dart

se convencieron de que el arte europeo carecía de intensidad por no contar con lazos profundos con sus raíces. Si el arte moderno norteamericano pretendía ser algo más que una débil transposición debía bucear en esas raíces¹².

Y ¿dónde quedaba mejor demostrado en América la potencia de un arte que recurría a esos fundamentos sino en los vigorosos movimientos ligados al muralismo, especialmente en México, pero también en Brasil? Como editorializaba el *Magazine of Art* en 1939, «si bien el Támesis y el Sena seguían estando en el mapa de nuestra geografía intelectual, hay actualmente un aire de venturoso descubrimiento que concierne a los inexplorados recursos estéticos de las Américas»¹³. La revalorización del Arte Indígena era también producto de la influencia de una nueva corriente antropológica liderada por William Ogburn, Margaret Mead y Ruth Benedict. Sus estudios instalaron la idea de que las sociedades estaban principalmente determinadas por *patterns* culturales, más que por la herencia biológica, las instituciones políticas o las relaciones económicas. En relación con la sociedad contemporánea se trataba, como fue observado por Joseph Cusker, de «buscar en la experiencia americana modelos a partir de los cuales construir una nueva tradición cultural y definir un carácter distintivo americano. Sus esfuerzos abarcaban la revalorización de la literatura americana, el folklore, el arte, la música y la arquitectura»¹⁴.

El muralismo mexicano tuvo una gran acogida en este marco, aunque si bien algunos —como los promotores del *Public Works of Art Program* (PWAP) impulsado como parte del New Deal— consideraban como su aspecto más valorable su declamado contenido social, vale decir su inspiración (y su denuncia) en los problemas del «pueblo»; otros —como el propio MOMA— preferían destacar su vocación nacionalista.

En esta segunda línea, que siguió caracterizando la política del Museo, debe inscribirse la realización de *Brazil Builds* en 1943. Con ella se había identificado en 1940 la exposición unipersonal sobre Candido Portinari presentada en 1940. Frente a la incómoda militancia comunista y trotskista de los «tres grandes», Portinari reunía en su pintura el monumentalismo, el nacionalismo e incluso el populismo que interesaban a los norteamericanos, pero la suya no era una expresión de denuncia o un reclamo de transformación radical, sino una celebración de la particularidad brasileña, enraizada en su pueblo. Por ese motivo la muestra se realizó bajo el título de «*Portinari of Brazil*», en el que a las cualidades específicas del artista se sumaba el rol de una suerte de embajador cultural¹⁵. Como diría uno de sus críticos: «A diferencia de los Mexicanos, él no tiene ningún mensaje didáctico social para exponer. Pero muestra lo que ha observado con simpatía y dignidad, libre de propaganda»¹⁶.

Por otra parte, tanto el «descubrimiento» de las expresiones más «genuinas» del arte de América, como la búsqueda de valores en el arte de los indígenas de los Estados Unidos estaban ligados a influyentes corrientes en otros ámbitos de la cultura norteamericana. Frente a la pérdida de intensidad de las vanguardias artísticas europeas durante la década de 1930, pero también como reacción a la «Gran Depresión», una parte de los intelectuales de ese país avanzaron en el cuestionamiento a lo que consideraban como una deshumanización consecuencia de la sujeción a los dictados de la técnica y a males derivados como la metropolización y la burocratización. En este clima de ideas se gestó el proyecto de la Feria Mundial de 1939 en Nueva York, pensada originalmente como una reflexión y una experiencia de una comunidad no arrastrada por los desgarradores móviles del dinero y el desarrollo técnico sino guiada por un mayor interés por la sociedad y la cultura¹⁷.

El Pabellón de Brasil

Según ha sido descrito en numerosas ocasiones, el Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 fue producto de un Concurso Nacional. Dos características son destacables del proceso en relación con nuestro punto de vista. La primera es que en las bases se especificaba que la forma del pabellón debía ser acorde con el espíritu de la exposición, identificado con la idea del «mundo de mañana», y «ser capaz de traducir la expresión del medio brasileño»¹⁸. La segunda es que no se construyó el proyecto elegido por su «brasileñidad», de Lúcio Costa, sino una nueva versión elaborada principalmente por Oscar Niemeyer: lo notable es que el proyecto original de Niemeyer había quedado en segundo lugar por priorizar la funcionalidad y economía del edificio en detrimento de su carácter nacional.

Una ulterior muestra de la vocación de dar al Pabellón la máxima intensidad como representante de la articulación Brasil-Estados Unidos la constituye la presencia de su tercer autor, Paul Lester Winer. No sólo porque Winer tenía vinculaciones personales estrechas con los más altos niveles del gobierno (y por su posterior recepción con honores en Río de Janeiro)¹⁹, sino porque había sido el proyectista nada menos que del pabellón norteamericano en la Feria Internacional de París²⁰.

¿Qué Brasil se mostraría en New York?: un país grande y con numerosos recursos naturales (necesarios para los Estados Unidos), pero también un país con vocación modernizadora y con una fuerte personalidad propia, independiente. El principal rasgo de diferencia que el Pabellón indicaba a sus anfitriones norteamericanos era el de la prioridad de lo sensible por sobre lo



La llegada de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer con sus familias a Nueva York.

Lúcio Costa, Oscar Niemeyer y Paul Lester Winer, Pabellón de Brasil en Nueva York, 1939. Vista general e interior.



calculado o lo utilitario. Si los Estados Unidos o los otros países industrializados podían impresionar a los visitantes por su avanzada tecnología o por su capacidad organizativa, el Brasil se presentaría a sí mismo como orgulloso de poseer un inefable sentido del disfrute sensual de la vida²¹: un gigante amistoso, alegre y vital. Por eso el Pabellón exhibe por un lado una idea de la «naturaleza» brasileña, pródiga en recursos, y por otro un conjunto de actividades de disfrute de los sentidos: el oído, la vista, el gusto, el olfato, el tacto.

La presentación de la «naturaleza» da prioridad al agua, elemento protagonista del jardín, reforzado por el acuario. Los recursos –maderas, piedras, metales– se exhiben en el primer piso, en un espacio cerrado llamado precisamente «Hall del Buen Vecino». En algunos casos estos elementos se presentan en estado «natural», en otros trabajados en formas arbitrarias (la madera, por ejemplo, se exhibe en esferas y obeliscos que reproducen el símbolo de la Feria). Un gran dibujo en las vidrieras reproduce los mapas de los dos Estados Unidos superpuestos mostrando sus superficies equivalentes.

Pero la mayor parte de la superficie está ocupada por los dispositivos «sensuales» artificiales: el sector de degustación del café, el restaurante, la sala de baile (circular) y el auditorio. Es cierto que no puede dejar de advertirse que el Pabellón se inscribía en la serie experimental construida en las exposiciones que tuvieron lugar a lo largo de la década y de cuyos rasgos el pabellón se hace eco²², pero la destreza y la elegancia con la que los arquitectos resolvieron las curvas del perfil externo o el trazado de la planta de la mezanina eran de una cualidad como conjunto nunca antes alcanzada. El valor de la obra reside en su capacidad de replicar su programa político y de amplificar de forma superlativa su capacidad de resonancia.

Tal como los arquitectos lo postularon en su Memoria dirigida al Comisario de la Exposición, el Pabellón se distingue por su ligereza y por la delicada armonía de sus formas, una cualidad inefable, no contemplada por las fórmulas funcionalistas que la exposición del MOMA se había encargado de canonizar como claves del International Style²³. La obra es inquietante porque si bien trabaja a partir de algunas de esas claves –la planta libre, los pilotes, la estructura independiente, la ausencia de decoración, el *courtain wall*–, por otro lado pone en cuestión la racionalidad que presuntamente las inspira. Esta operación de afirmación y negación simultánea puede comprenderse mejor si se la compara con la propuesta del Pabellón de Finlandia en la misma Feria. A pesar de constituir una novedosa expresión plástica, los muros ondulados y oblicuos creados por Alvar Aalto constituyen una respuesta de base funcionalista (definen un plano elevado de exposición y lectura), especialmente valiosa porque puede por



Interior Pabellón Brasil.

Erik Gunnar Asplund, Pabellones en la Exposición de Estocolmo, 1930.



añadida construir una metáfora de la naturaleza de su país y de sus tradiciones productivas. Las curvas del Pabellón de Brasil son en cambio absolutamente arbitrarias. Es cierto que su uso está determinado en la planta por la forma del terreno, pero una vez descubierto como «tema», su repetición en la totalidad de la partitura del pabellón deja de apoyarse en razones funcionales, económicas o simbólicas, y se exhibe como un producto gratuitamente exquisito del talento de sus creadores. Y la gratuidad de esa operación, su vocación de desvío de la norma, se hace evidente precisamente porque la norma –los pilotes, la superposición de losas, etc.– está presente, del mismo modo que la «ligereza» del pabellón se lee contra la pesadez del vecino pabellón francés, o que la gracia de la curva se percibe con más fuerza contra un sistema de rectas.

No hay dudas de que el Pabellón llenaba con creces las expectativas políticas de «presentación en sociedad» del nuevo aliado, y las expectativas ideológicas de los grupos intelectuales «progresistas» a los que ya hemos aludido. Sin embargo, o justamente por eso mismo, creo que es posible afirmar que su popularidad crítica, y especialmente la de su «singularidad» será una construcción historiográfica a posteriori, y se producirá recién a partir de su inclusión en el operativo de consagración organizado por el MOMA en 1943. En 1939 la «excepcionalidad» de la obra no fue advertida ni por el público ni por la crítica especializada para la cual el Pabellón de Brasil ocupó un lugar similar a los de otros países como Finlandia, Suecia, Argentina y Venezuela²⁴.

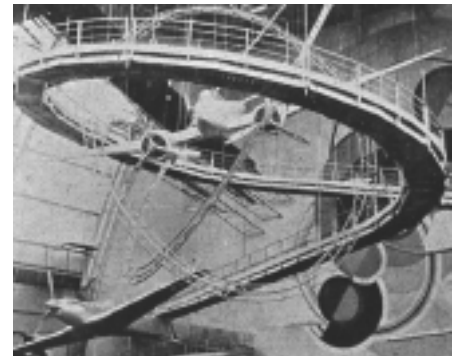
En el proceso de acercamiento entre los Estados Unidos del Norte y los Estados Unidos del Brasil, la construcción del edificio en la Feria neoyorquina no fue un acontecimiento aislado²⁵. En febrero de 1939 se firmó entre ambos países un acuerdo de cooperación, un hecho decisivo en el plano económico²⁶. Los acuerdos fueron refrendados por ceremonias diplomáticas de primer nivel: el propio canciller Aranha viajó en esa oportunidad a los Estados Unidos, y el 25 de mayo llegó a Río en la nave «USS Nashville» el General George Marshall, recientemente designado Jefe de Estado Mayor, visita que a su vez fue devuelta ese mismo año por el jefe de la Armada brasileña, Pedro Aurelio Góes Monteiro²⁷.

Pero el acontecimiento que puso al Brasil en el centro de las simpatías populares norteamericanas durante esos meses de 1939 inmediatamente anteriores al inicio de la Guerra fue la presentación de quien se convertiría en una de las estrellas de Hollywood más famosas de los años de la Guerra, y en el icono por excelencia del Brasil: Carmen Miranda. Una de las más exitosas animadoras de las muestras de brasilianidad exhibidas en el pabellón, Carmen había nacido portuguesa con el nombre de María do Carmo Miranda da Cunha, en Varzea da Ovelha, cerca de Porto,

Junzo Sakakura, Pabellón de Japón en la Exposición de París de 1937.



Interiores de pabellones en la Exposición de París de 1937.



el 9 de febrero de 1909. Cantaba en espectáculos en Río cuando a comienzos de 1939 fue descubierta por el empresario norteamericano Lee Shubert²⁸. El 4 de mayo viajó a Nueva York para actuar, además de en el Pabellón, en una revista de Broadway, un *pot-pourri* de números internacionales bajo el nombre de «Calles de París». La presentación de Carmen durante los últimos seis minutos del show cantando *The South American Way* obtuvo un éxito estrepitoso: Dorothy Kilgallen, del *New York Journal* la clasificó entre las diez personas más nombradas en los periódicos de esos días²⁹. Luego del éxito de esa temporada, Carmen volvió a Río e inmediatamente recibió propuestas de la Twentieth Century Fox para comenzar a filmar en Hollywood. Sus principales películas fueron: *South American Way* en 1940, *That night in Rio* con Don Ameche en 1940, *Week-end in Havana* con César Romero, en 1941, *Spring in the Rockies* también con Romero en 1942³⁰.

Para completar la vinculación entre arquitectura y «samba» conviene recordar un episodio inmediatamente posterior. Tal debió haber sido el entusiasmo que la experiencia de la fusión musical-arquitectónica provocó en Paul Lester Winer, que al poco tiempo decidió inventar una nueva corriente estética de ella derivada: el «Funcionalismo rítmico»³¹. Ciertamente, no se trataba de un intento sistemático de traducción directa de un arte a otro, y Winer tampoco debe haberlo tomado seriamente, porque no persistió mucho tiempo en su nueva corriente estética. Pero la idea le inspiró al menos una casa para una «conocida estrella de Hollywood» en California. Según su descripción el proyecto propone algo «más que una bien planeada caja de cemento». La construcción «debe ondularse y curvarse para ser parte del terreno, debe tomar ventaja del sol, de las sombras, de los vientos dominantes, y el exterior debe expresar las funciones del interior no a través de simetrías clásicas [...] sino a través de lo que el señor Winer llama la “fachada total”»³².

La construcción de un libro

Analicemos ahora *Brazil Builds*. No es necesaria ninguna sutileza interpretativa para encontrar las razones que determinaron su publicación: el Prefacio, página 7, comienza indicando que «En la primavera de 1942 el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Instituto Americano de Arquitectos (AIA) estaban ansiosos por establecer estrechas relaciones con Brasil, un país que va a ser nuestro futuro aliado».

En relación con el MOMA, la exposición se inscribía en al menos dos series. Por un lado, en la determinada por la política de acercamiento hacia América Latina; por otro, en la que define el



Carmen Miranda en los teatros de Broadway, 1940.



Paul Lester Winer, arquitectura rítmica.

lugar de la Arquitectura en el Museo. Además de las muestras que ya nombramos, deben agregarse a la primera serie las exposiciones *Un hemisferio unido; carteles*, de 1942, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, de 1943, y *Modern Cuban Painters*, de 1944.

En cuanto a la segunda serie, que como es sabido tuvo inicio en 1932 con la exposición *Modern Architecture; international exhibition*, la política del Museo parece haber estado dirigida a dar a los Estados Unidos un papel protagónico en el debate modernista. Mediante tres movimientos: en primer lugar, colocándose como árbitro del canon internacional de la «Arquitectura Moderna» (disputando este rol a los tradicionales cenáculos consagrados europeos); en segundo lugar, descubriendo en los Estados Unidos las raíces mismas de esa «Arquitectura Moderna»; y, en tercer lugar, reivindicando «otras» arquitecturas modernas o, más

aún, verdaderamente modernas, periféricas en relación a las hasta entonces corrientes dominantes europeas. Si la exposición y el libro de Hitchcock y Johnson de 1932 fueron la pieza clave del primer movimiento, el segundo se expresa en las exposiciones *Early modern architecture, Chicago, 1870-1910* de 1933, *The architecture of H. H. Richardson and his times* de 1936, *A new house by Frank Lloyd Wright on Bear Run, Pennsylvania* de 1938, *Guide to modern architecture, northeast states* de 1940, *Built in USA* de 1944, serie que en la inmediata posguerra se completaría con las exposiciones sobre arquitectura doméstica de 1946, 1949 y 1953. El tercer movimiento puede verse en las exposiciones: *Modern architecture in England* de 1937, *Aalto: architecture and furniture* de 1938, y *Britain at war* de 1941.

Es evidente que *Brazil Builds* se colocaba en la intersección de ambas series. El evento comenzó a prepararse a comienzos de 1942 en el Gabinete del Coordinador de Asuntos Interamericanos del Departamento de Estado, y las figuras más relevantes que le dieron su impulso inicial fueron Nelson A. Rockefeller, Wallace K. Harrison y René d'Harnoncourt. La responsabilidad de la operación quedó en manos de Philip L. Goodwin, quien también fue el artífice de su estructura teórica.

Para comprender la particularidad de esa estructura es útil tomar como referencia la más destacada publicación anterior realizada en los Estados Unidos en relación con la arquitectura moderna en América Latina. Me refiero a *The New Architecture in México*, organizada por la fotógrafa Esther Born y editada en 1936. El propósito de ese libro era demostrar a los norteamericanos que gracias al impulso revolucionario los mexicanos estaban produciendo en esos años una arquitectura mucho más avanzada, mucho más moderna que la que se hacía en los Estados Unidos. Born presentaba un conjunto de edificios destacando programas «revolucionarios» como viviendas populares, escuelas, hospitales y plazas, y la figura de arquitectos radicales como Juan O’Gorman y Juan Legarreta. La sección destinada a las obras estaba precedida por un capítulo dedicado al urbanismo, lo que reforzaba la idea de que los valores de la arquitectura tenían su base en una sociedad planificada. Para acentuar el efecto de relación entre arquitectura y sociedad «revolucionaria», la autora vinculaba y paragonaba a la arquitectura moderna mexicana con la pintura de los «tres grandes» a la que dedicaba la segunda mitad del volumen.

Es curioso que el libro que fue por muchos años una pieza canónica de la arquitectura moderna no está exclusivamente dedicado a la arquitectura moderna. Desde el título –*Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*– se expresa un propósito muy diferente al de la publicación dedicada a México. Por empezar, no se limita a anunciar la presentación de un conjunto de

obras recientes en un país, sino que indica al país mismo como sujeto constructor. Es más, la primera y más destacada porción del título permite pensar metafóricamente al país como sujeto constructor no sólo de edificios sino de su Historia; lo que se ve reforzado por el subtítulo, que alude precisamente a esa Historia. Como veremos luego analizando en particular su contenido, *Brazil Builds* no hará referencia a la relación entre transformación de la arquitectura y transformación de la sociedad –como en el caso antes comentado–, sino a la relación por continuidad de la arquitectura y la tradición. Es más: a la relación entre arquitectura «nueva» y tradición «colonial». De este modo, el «Brasil constructor» que el libro presenta al público norteamericano se separa de la imagen de informalidad o espontaneidad «natural» asociadas a los estereotipos de los latinoamericanos, y en particular al de las comunidades de las áreas tropicales. Por el contrario, la del «nuevo aliado» aparece de este modo caracterizada como una sociedad pujante, apoyada y legitimada por las fuerzas de la cultura y del pasado.

La estructura «pasado/presente» no es ajena a las características de su autor, Philip Goodwin. En efecto, nacido en 1885, Philip Lippincot Goodwin pertenecía a una familia patricia norteamericana³³. Coleccionista de arte³⁴ y parte de esa élite, Goodwin fue miembro del directorio del MOMA y como tal fue designado por Rockefeller y Goodyear para diseñar la sede del Museo³⁵. Sus preferencias arquitectónicas hasta entonces eran tradicionales, lo que se refleja en sus publicaciones –*Architectural bird houses as made and carved by the boys of the Greenwich House*, y especialmente *Workshops. French provincial architecture as shown in various examples of town and country houses, shops, and public places, adaptable to American conditions*–³⁶, pero también en sus obras previas –por ejemplo el Essex Building en Hartford–, y en sus primeras propuestas para el museo, las que «adherían a un estilo de arquitectura más clásico». Con el objeto de modernizar el proyecto del Museo, Alfred Barr –miembro del comité para la construcción y futuro director– y Philipp Johnson querían encarar el edificio a Mies van der Rohe, pero Goodwin rechazó toda posibilidad de incluir a un europeo en el equipo. Finalmente se designó en ese rol a Edward Durrell Stone, conocido por su trabajo para el Radio City Music Hall. Como es sabido, el MOMA se instaló en su nuevo edificio en 1939³⁷.

La operación de Goodwin resulta entonces doblemente coherente. Primero, porque valoraba una arquitectura producida por una élite de bases sociales similares a la suya y orientada a proyectos de cualidad monumental como los que siempre le habían interesado. Pero, además, porque destacaba el hecho de que esa arquitectura moderna del Brasil no era una mera traslación de fórmulas europeas contemporáneas sino un producto de la fusión



de principios modernos generales con sus propias «*American conditions*»: Historia y Clima. Si el MOMA era un instrumento fundamental de un programa político cultural dirigido a la construcción de un arte moderno «americano», con el propósito de poner en valor (artístico y de mercado) la producción de las vanguardias norteamericanas, desprendiéndolas de los centros europeos de consagración, lo que se irá a buscar al Brasil es un espejo. Con el agregado de que en ese caso se contará, como veremos, con un antecedente histórico que permitirá una doble legitimación.

La traducción de este esquema en la estructura del libro es perfecta: el volumen ocupa unas doscientas páginas y se divide en tres partes. La tercera toma aproximadamente la mitad y está dedicada a obras y proyectos contemporáneos. Ochenta páginas de la otra mitad están dedicadas a la Historia, y las veinte restantes a Clima. Como es natural, Goodwin realiza numerosos recorres a esa Historia, y es de interés tratar de entender sus razones.

El primer elemento llamativo es el término *ad quem* de la cota temporal que el libro se impone: 1652. En ningún momento del texto se da cuenta de los motivos de esa elección, y la única obra que se indica como relativa a esa fecha es el Monasterio de São Bento en Río. La elección supone al menos dos exclusiones importantes. En primer lugar deja atrás las «precarias» construcciones de los indígenas, con tradiciones que preceden a la llegada de los europeos al continente³⁸; pero, también, deja fuera las construcciones de los europeos anteriores a esa fecha: debe recordarse que la primera expedición conquistadora, comandada por Pedro Álvares Cabral puso pie en tierra en el Brasil el 1° de mayo de 1500. 1652 fue el momento de mayor intensidad del alzamiento de los lusobrasileños contra la dominación holandesa en Pernambuco. La llegada de una armada portuguesa completó en 1654 ese alzamiento que había aportado al amanecer de la conciencia

acerca de sus propias fuerzas por parte de los pobladores de ese origen. Salvo el Monasterio de São Bento y las fortificaciones de Bahía, las ilustraciones del libro corresponden en su mayor parte a edificios del siglo XVIII y la primera parte del siglo XIX. Con una distinción: casi todos los primeros son monumentos eclesiásticos, mientras que los segundos corresponden, con pocas excepciones, a instalaciones civiles.

Goodwin parece reproducir de este modo la hipótesis sostenida por los modernistas brasileños –en particular Mário de Andrade y Lúcio Costa– acerca de la relación modernidad/nación. Como lo ha advertido Marcia Sant’Anna: «“Ser moderno” en el Brasil, equivalía a “ser brasileño”, y eso significaba insertarse en una tradición que autorizase y atestigüase el carácter nacional de la producción artística». En esta línea, el propósito de los modernistas ligados a las políticas del Ministerio de Educación de Vargas era «construir» un arte brasileño, lo que suponía imponer una selección entre la multitud de expresiones artísticas que, como no podía ser de otro modo, constituía el patrimonio del Brasil. La misma autora nos proporciona la clave para entender la selección presentada por Goodwin: «se trataba de afirmar el arte moderno como nuevo arte brasileño, heredero del barroco minero –considerado el estilo nacional– y de la arquitectura residencial singular y despojada del período colonial»³⁹.

Al identificarse al «barroco minero» como «estilo nacional» brasileño se realizaba ante todo una operación de unificación: existía una esencia, esto es, un único núcleo de sentido, en el que se había expresado ya el «alma» del Brasil. Por eso para Lúcio Costa, cuando se recorren los monumentos en Bahía, Pernambuco o en cualquier otro sitio «la gente ve, incluso sin saber nada de historia, sólo mirando la arquitectura antigua, que el Brasil, a pesar de la extensión, las diferencias locales y otras complicaciones, tenía que

ser de todos modos una sola cosa. Mal o bien fue modelado de una sola vez, por el mismo espíritu, y por una sola mano. Torcido, errado, feo, como se quiera, pero una misma estructura, una sola pieza. Su vieja arquitectura lo está diciendo»⁴⁰.

Maracuja y Academia

Para las expresiones conservadoras más extremas, esta esencia requería estar ligada a Portugal, porque a través de Portugal se unía a Roma, lo que no podía ocurrir de aceptar como igualmente valiosas a otras componentes culturales del país. Augusto Lima Junior sostenía que «nuestro primer siglo no podía ofrecer más que el rústico primitivo y precario. La escasez de población no comportaba la existencia de esas fricciones sociales a las que alude el profesor Andrés Gimenes Soler, que provoca, por el contacto, la transformación de la barbarie en civilización. En el siglo diecisiete brasileño, los invasores extranjeros, creando ese contacto entre los habitantes de la nueva tierra, uniéndolos en una idea común, obligando a la formación de núcleos básicos de concentración, prepararían el medio propio para que, en el siglo siguiente, con el aporte violento de la emigración, provocado por el oro a lo largo de la costa del Brasil y penetrando en muchos puntos de su interior, fuertes núcleos de civilización que nos dejaron los más ricos tesoros de arte, aún no superados por los siglos que le siguieron». Para este autor, retomar esta línea era un «arma espiritual de combate al extranjerismo ruso-judío»⁴¹.

Describiendo al «pueblo lusitano» como «rudo, franco, temerario, fuerte», Diego de Vasconcellos podía trazar incluso un puente con la cultura clásica que, en otros intentos como el de Aníbal Mattos –adhiriendo a la hipótesis de la Atlántida– se hacían más difíciles de sostener. Esas características, que Vasconcellos encontraba en las manifestaciones de la cultura portuguesa en Brasil, le permitían afirmar que «ningún pueblo neo-latino heredó, como el de Portugal, las cualidades del romano»⁴².

Como es obvio, la idea de la existencia de un alma unificadora de la cultura brasileña se proclamaba en oposición a opiniones en dirección opuesta, como las de Gaston Pompeu Pinheiro, o Cipriano Lemos. Para este último «el Brasil nunca tendrá UNA arquitectura. Y mucho menos se afincará en estos parajes el estilo bastardo y pesado importado por los colonizadores». Es notable que para una visión externa y relativamente independiente como la del uruguayo Juan Giuria, no era demasiado complicado «ver» una multiplicidad de expresiones a lo largo de la historia de la arquitectura en el Brasil. En su estudio Giuria identificaba obras de estilo: 1) «clásico herreriano», 2) Barroco, 3) «Barroco muy atemperado», 4) cierta influencia del estilo Luis XVI, 5) Neoclásico

y 6) (neo) renacimiento italiano⁴³. Y efectivamente, ni la arquitectura academicista de principios del siglo XX, ni la mayor parte de las expresiones clasicistas del siglo XIX forman parte de la sección dedicada al pasado en *Brazil Builds*.

Aunque en algunos aspectos las posiciones evidencian su influencia, el libro no reproduce exactamente la posición de Lúcio Costa. *Brazil Builds* recoge las líneas dominantes del debate reduciendo sus contradicciones a una aparente unidad y constituye un primer paso en la imposición de una idea –el «barroquismo» como particularidad de la arquitectura moderna brasileña– que no estaba plenamente aceptada en 1942.

No por casualidad la posición de Costa coincide con la de la publicación más reciente que vinculaba al modernismo con la historia: me refiero a *Espacio, Tiempo, Arquitectura*, de Siegfried Giedion, editado en 1941. Como en el caso de Giedion, para Costa se trataba de encontrar constantes en la historia. Ha sido advertido en varias oportunidades que la suya no era una posición ruperturista, o vanguardista, propugnadora de la *tabula rasa* o de un comienzo desde cero. Por el contrario, también tras las enseñanzas de Wölfflin, que Costa conocía muy bien –probablemente a través de la lectura «latinoamericana» de Angel Guido–, se trataba de encontrar líneas de continuidad con el pasado que no necesariamente coincidían con rasgos estilísticos. Ocurre que Costa debía resolver un problema teórico común a otros arquitectos modernistas latinoamericanos de su generación, admiradores de Le Corbusier. Con una formación tradicional, Costa no sentía un gran aprecio por las posiciones más radicales de las vanguardias, disolutorias de la existencia misma del arte, tales como podían expresarse en algunos constructivistas rusos o en el grupo ABC. Por el contrario, el arte tenía para él una función específica en la sociedad industrial contemporánea, una función exactamente opuesta a la «revolución»: el arte –afirmaría años más tarde– es el «complemento lógico para compensar la monótona tensión y la rudeza opresiva del trabajo cotidiano en las industrias livianas y pesadas, o en las duras tareas de demolición y construcción, puesto que ella vendría a dar expresión a las ansias naturales de fantasía individual y elección libre, reprimidos debido a la regularidad de los gestos impuestos por el trabajo mecánico». La reivindicación de un rol plástico específico para la arquitectura ubicaba a Costa en la corriente representada por Le Corbusier y opuesta a la encabezada por los «alemanes» de la llamada «línea dura» funcionalista. El problema era que el maestro francés fundaba su posición plástica purista articulando la simplicidad de la producción industrial y de la producción popular con la austeridad de la producción clásica. El dilema de Costa era: ¿cómo basar una arquitectura nacional y moderna a la manera de Le Corbusier en un pasado cuya expresión máxima se identificaba con el barroco?

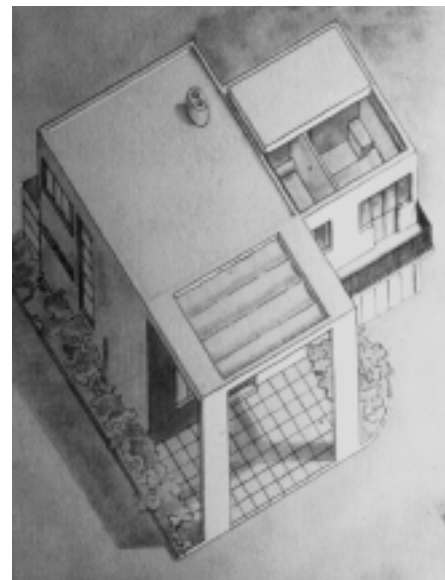
En 1952, cuando el rol de Niemeyer como productor de «formas brasileñas» ocupa el centro de la narración crítica internacional, Costa tratará de responder explícitamente a esa pregunta integrando los «excesos» formales barrocos a su teoría, y el resultado será un alambicado razonamiento de «síntesis» publicado como «Consideraciones sobre el arte contemporáneo». Pero en los años que ahora estamos estudiando su solución consistió en dejar de lado las obras consagradas, ocupándose en cambio de la arquitectura doméstica. La operación exigía una ruptura con los cánones académicos clásicos que no incluían a la producción doméstica como parte de la Arquitectura. Pero esa ruptura ya había sido transitada dentro de la propia Academia por Viollet-Le-Duc y sus seguidores. Con un contenido más claramente ruskiniano, tampoco era ajena a otros intelectuales brasileños nacionalistas como Augusto de Lima Junior, quien recordaba que «las formas de arte, según Ruskin, dependen de un principio más fundamental, más inveterado, más tenaz que toda la religión, que toda la filosofía: “El espíritu nacional y popular, el carácter de raza constituida en el curso de los siglos, por la vida en común sobre un mismo suelo, bajo un mismo clima, con la ayuda de los mismos recursos”»⁴⁴. La continuidad del alma brasileña, difícil de encontrar en la arquitectura culta podía hallarse en cambio en las viviendas, y estaba dada por la mano de obra popular. Allí, en las respuestas encontradas y continuadas por los constructores anónimos del pueblo era donde podía encontrarse la ininterrumpida línea de identidad que conectaría a la arquitectura moderna con el eterno e inmutable espíritu del Brasil.

La referencia al clima y las condiciones geográficas estructura la segunda Introducción del libro. El tema reviste particular importancia porque, como lo declara el autor, «conocer [...] especialmente sus soluciones para el problema del control del calor y la luz sobre grandes superficies exteriores vidriadas [...] (fue) el verdaderamente importante problema cuyo estudio instigó nuestra expedición». Por otra parte, son esas soluciones las que constituyen la «gran contribución (de Brasil) a la arquitectura nueva». Goodwin critica insistentemente la ausencia de preocupación o resoluciones específicas para este problema en los Estados Unidos y destaca la originalidad de las respuestas que encuentra en el Brasil.

El uso de distintos sistemas de protección solar remite en algunos casos a la tradición histórica, y en otros a la inventiva de sus creadores. Si bien se acredita que «ya en 1933, Le Corbusier recomendaba el uso de parasoles móviles, externos en su proyecto no ejecutado para Barcelona», también se destaca que «fue en el Brasil donde primero esa teoría se puso en práctica».

Efectivamente, el tema tenía en algunos casos un desarrollo notable, pero ni caracterizaba a la totalidad de la producción, ni se trataba de una preocupación exclusiva del Brasil.

Arquitectura para el sol: Wladimiro Acosta, Argentina.



El uso de pantallas, planos y diafragmas era habitual en las arquitecturas de verano europeas en la década del treinta, y muy frecuente especialmente en Italia. En cuanto a las primeras, la principal veta de búsqueda y experimentación de soluciones fueron las arquitecturas helioterapéuticas. La solución de «parasoles» fue sólo uno de los caminos ensayados por Le Corbusier, el otro –definido por grandes planos horizontales– fue aplicado por primera vez en el proyecto de la Villa de Cartago y, a partir de la Casa Curutchet en La Plata en las sucesivas construcciones de la India. De distintos modos, esta solución se empleó en experiencias tan diversas como las de Gabriel Gouvrekian en Israel, Rudolf Schindler en California y Wladimiro Acosta en la Argentina, quien lo desarrolló de manera sistemática como «Sistema Helios», sobre el que publicó un libro en 1936.

La Introducción describe además distintos aspectos de la arquitectura moderna en el Brasil, desde las influencias internacionales, hasta los materiales, los programas, las formas de vida, y el desarrollo urbano, y en todos los casos pone de relieve los aspectos singulares que refuerzan la «singularidad» de la producción analizada. Destaca especialmente el uso de azulejos decorados, los patios interiores de las viviendas, la vegetación que define a los jardines, la intervención del Estado y la pujanza del desarrollo urbano –especialmente en San Pablo y Río de Janeiro– poniéndolo en plano de semejanza con Manhattan, Chicago, Huston y Detroit.

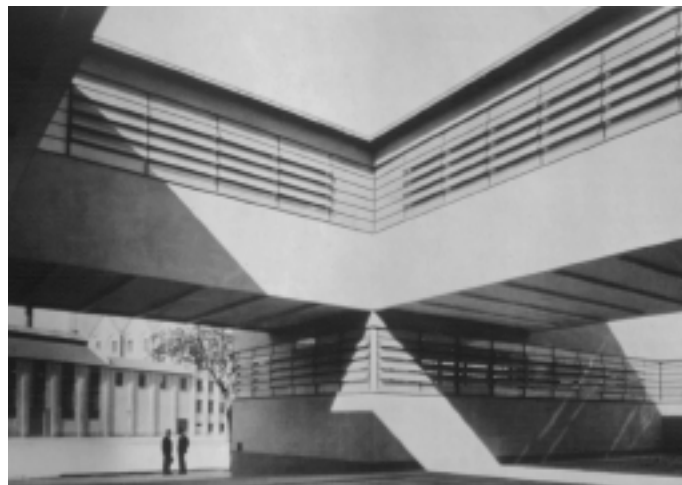
A diferencia de las ilustraciones del texto «histórico», ordenadas según un criterio geográfico, las del texto «moderno» siguen un orden temático. Usándolas a modo de fuertes puntales, la secuencia se abre y se cierra con los dos proyectos emblemáticos y consagrados: el Ministerio de Educación y Salud, y el Pabellón de Nueva York.

Muchos en Brasil debieron sorprenderse porque la selección dejaba afuera numerosos proyectos y obras de gran importancia. Por empezar las del propio Lúcio Costa, de quien, aún descartando su producción «neocolonial» podían haberse mostrado al menos el conjunto de viviendas obreras de Gambôa (1933) o la casa Swchartz. Pero además quedaba afuera casi toda la producción de Gregori Warchavchick, de quien se publicaban apenas dos imágenes –una de ellas neocolonial–, quien para todos era un indiscutible pionero de la arquitectura moderna en San Pablo. Ni una mención a Flávio de Carvalho; ni a Luiz Nunes, autor del tanque de agua de Olinda publicado en página 158, eliminado junto con el resto de su obra en Recife; ni a obras como el asilo de Affonso Reidy en Río, o todas las escuelas construidas por Aníxio Teixeira en Río. Sin estos ejemplos modernos, muchos de ellos anteriores a la serie de edificios mostrados en el libro, y habiendo excluido todas las arquitecturas de las primeras décadas del siglo, de carácter industrial o de un vocabulario intermedio, identificado con frecuencia con el Art Deco, los «*modern buildings*» que el libro presentaba parecían salidos bruscamente, sin transición alguna, de una fusión entre principios internacionales y el «alma local» finalmente recuperada.

Aún así, al observar el conjunto de los trabajos sorprende su falta de homogeneidad. En lo que hace a su calidad y creatividad pueden reconocerse tres grupos. Un grupo está integrado por edificios de escasa importancia o de una cualidad media que no justificaría su inclusión en un libro o una exposición. Ningún rasgo particular identifica a estos ejemplos como representantes típicos de una cultura local.

Un segundo grupo –integrado por trabajos de Mindlin, Vital Brasil, los Roberto, Correa Lima, Levi y Rudofsky⁴⁵– lo forman edificios o proyectos de buena calidad, aunque también en ese caso es difícil identificar rasgos de «brasileñidad», porque en ellos no se repiten ni los parasoles (es más, es llamativa su ausencia en el caso de la Estación de Hidroaviones de Correa Lima, en Río), ni el biomorfismo, ni las decoraciones con azulejos, ni las tejas portuguesas.

Integran el tercer grupo los edificios proyectados por Oscar Niemeyer. Todas las características citadas están presentes en este caso, con calidad excepcional. No es este el sitio para analizar estas obras en detalle, pero es importante establecer en que radica esa excepcionalidad. A mi modo de ver, esta arquitectura de Niemeyer tiene ante todo una vocación de provocación. No se trata de una reproducción elegante de métodos de proyecto o estilemas en circulación, como ocurre con los casos del segundo grupo; y tampoco es la suya una arquitectura revolucionaria, que busca hacer tabla rasa con las referencias conocidas. Como los adolescentes, Niemeyer explora los límites de las leyes que ha recibido.



Affonso Reidy, Asilo de Buena Voluntad, Río de Janeiro, 1931.

Así, examina la zona fronteriza entre modernidad y tradición, o entre ética y estética, a través de sus experiencias tectónicas o decorativas. La coexistencia de todas esas experiencias en una misma línea creativa es lo que sorprende.

Búsquedas de relación con la tradición estaban ya en acto en el debate internacional, desde los inicios mismos de los modernismos. Y no sólo por parte de Le Corbusier, o de italianos como Pagano, o del regionalismo suizo (el edificio de Muemlisville de Hannes Meyer es de 1938); basta recordar incluso las preocupaciones de Adolf Loos en este sentido. La decoración aplicada –los azulejos– había sido sugerida por Le Corbusier para el proyecto del Ministerio de Educación, y en el período que estudiamos estaba siendo considerada como un «problema» en casos como el del edificio Shell de J. J. P. Oud (1939-42) o el proyecto para el Palacio de Congresos en Zurich (1930-39) de Haefeli, Moser y Steiger. Ya hemos visto también que muchos de los temas que caracterizan a las obras de Pampulha eran comunes en las arquitecturas de la recreación en la década del treinta. Por su parte, el biomorfismo ya tenía para entonces exponentes de una altísima calidad en figuras como Duicker o Lubetkin. De la obra de Niemeyer publicada en *Brazil Builds* puede entonces decirse que estaba destinada a llamar poderosamente la atención internacional por tres motivos: primero porque estaba entre las mejores y más innovadores ejemplos de la arquitectura moderna; segundo porque condensaba variados, contradictorios e igualmente consistentes impulsos de renovación en un único universo creativo (lo que ponía en crisis el basamento ético de esos impulsos, dejándolos en un espacio puramente estético); y tercero porque era doblemente sorprendente por provenir de un país periférico y mestizo, en una época de vigencia de ideologías racistas en Europa y los Estados Unidos.



Gregori Warchavchik y Lúcio Costa, viviendas obreras en Gambôa, Río de Janeiro, 1933.

Reconocer el valor excepcional individual de la obra de Oscar Niemeyer permite advertir el carácter artificial de la operación del MOMA, por la que se hacía extensiva esa excepcionalidad individual al conjunto de una producción «nacional».

Un éxito mundial

Como en el caso de Carmen con la Fox, el éxito de la operación fue rotundo. El 3 de julio de 1943, Elizabeth Wilder reseñaba de este modo la publicación: «El hecho de que éste sea el primer libro publicado en nuestra común historia de trescientos años para dar una idea a los norteamericanos acerca de la arquitectura del Brasil bastarían por sí solo para hacerlo valioso. Pero aquí hay una evidencia tangible acerca de que hay otras Américas merecedoras de nuestro interés. Las tablas de estadísticas, las anécdotas de viajes y las opiniones de los filósofos están muy bien; pero aquí usted puede verlo con sus propios ojos»⁴⁶.

Desde entonces el reconocimiento se extendió en números especiales dedicados al «fenómeno Brasil» por numerosas publicaciones como *The Studio* (octubre de 1943), *The Architectural Review* (marzo de 1944), *L'Architecture d'Aujourd'hui* (septiembre de 1947 y agosto de 1952), *The Architectural Forum* (noviembre de 1947) y muchas otras. Como puede verse, Londres fue una de las primeras sedes en las que el discurso político creado por el Departamento de Estado y el MOMA fue entendido perfectamente. *Brazil Builds* se exhibió en la capital británica mientras la ciudad todavía era sacudida por los bombardeos alemanes. En la presentación de *The Architectural Review* podía leerse: «No caben dudas acerca de que esta guerra va a probar, en palabras del señor Churchill, una conmoción, iniciando entre

otros nuevos órdenes un reacomodamiento del Balance de Poder. Una de las nuevas fuerzas con las que habrá de contarse podría ser la tercera más grande entidad política del hemisferio occidental, con más de cuarenta millones de habitantes, y tres millones de millas cuadradas de territorio, Brasil, un país tan grande como los Estados Unidos»⁴⁷.

Tácitamente censurada en *Brazil Builds*, la arquitectura de los siglos XVII y XIX era explícitamente mencionada como un obstáculo en la publicación inglesa. Según ella, era un verdadero milagro que de ese pasado no hubieran emergido «los más espantosos horrores» sino la «sana» y «moderna» arquitectura que presentaban.

Brasil, como México, aparecía como fuente de lo nuevo con especiales valores. Europa –Europa Continental, particularmente– se presentaba a la mirada británica como una fuente de destrucción, dolor y catástrofe. Fuera de allí podían buscarse nuevas fuerzas en los aliados, Estados Unidos y Rusia, pero era especialmente Latinoamérica en su condición de una «Europa en otro suelo y otro clima» donde paradójicamente esas fuerzas permitirían «buscar el futuro más allá de Europa». Por añadidura, México y Brasil representaban fuerzas «misteriosas» «porque son tan ricos sujetos de especulación que podemos pensar en ellos siempre, sin llegar nunca al final de sus posibilidades, pasadas y futuras»⁴⁸. En este contexto de ideas, la «originalidad» y la «ruptura» de la reciente arquitectura con sus antecedentes inmediatos era entendida y presentada como uno de esos «misterios» que tanto se admiraban y necesitaban para descubrir y orientar las nuevas esperanzas de la posguerra.

La valorización internacional de las obras presentadas en *Brazil Builds* recibió un ulterior impulso a partir de su articulación con el debate acerca de la «Nueva Monumentalidad». Como es sabido, en 1943 José Luis Sert, Fernand Léger y Siegfried Giedion –quienes en ese momento residían en Nueva York– recibieron simultáneamente la propuesta de publicar un artículo en la nueva revista del grupo *American Abstract Artists*. En esa ocasión decidieron elaborar juntos el manifiesto que se llamó «Nueve puntos para una Nueva Monumentalidad» que se conocería mucho más tarde, tras el fracaso de aquella empresa editorial. Sert y Giedion publicaron de todos modos sendos artículos sobre el tema en 1944 como parte de un libro editado por Paul Zucker, titulado *New Architecture and City Planning*.

Es probable que Sert haya conocido a Winer en París en 1937, puesto que en esa ocasión, mientras el segundo se ocupaba del pabellón norteamericano, el primero lo hacía del español. Sert había llegado a Nueva York en 1939 e imposibilitado de volver a su país debido al triunfo del franquismo, desde 1941 a 1943 trabajó en proyectos para estructuras prefabricadas para el War Pro-

duction Board, en los que también trabajaba Winer⁴⁹. En 1943 ambos crearon la oficina *Town and City Planning* relacionada con el encargo, en mayo de ese año, de una ciudad por parte del Gobierno de Vargas: la Ciudad de los Motores. Winer había sido invitado en 1942 como profesor visitante en la Universidad del Brasil, en lo que constituía un nuevo movimiento de articulación cultural/política entre los gobiernos de ambos países, ocurrido en el momento de la entrada de Brasil en la guerra.

Esta no era la única relación directa del grupo de los «nueve puntos» con el Brasil. Aunque con muy distintas características, también deben tenerse en cuenta los vínculos que Lèger tenía con el Brasil a través de una de sus discípulas. Tarsila do Amaral, una de las figuras más importantes de la plástica en Brasil, protagonista junto con Oswald de Andrade de los movimientos culturales de renovación, había estudiado con Lèger en la década anterior, y el suyo había sido uno de los núcleos más concurridos por artistas e intelectuales modernistas en París⁵⁰.

Por su parte Giedion se había hecho cargo de la cátedra Charles Elliot Norton de la *Graduate School of Design* en la Universidad de Harvard durante 1938-39, de manera que se encontraba en esa zona de los Estados Unidos en la época de la Feria Internacional en la que se construyó la obra de Costa y Niemeyer. Su rol fue decisivo en la incorporación del «milagro» brasileño al debate internacional. Su alarma ante la pérdida de iniciativa de los arquitectos modernistas había comenzado a crecer a mediados de la década de 1930, al advertir que en Holanda, uno de los centros modernistas más activos, los arquitectos tendían a recuperar preocupaciones de orden «artístico» que él creía superada en las fases anteriores de la discusión. La visita a los Estados Unidos le permitió conocer personalmente la obra de Frank Lloyd Wright, y Giedion fue particularmente impactado por el edificio de la Johnson Wax. En las conversaciones con Lèger y Sert la necesidad de construir una teoría que recuperara las valencias «expresivas» de la arquitectura se vio estimulada por las experiencias que ambos incorporaban en esta dirección. Lèger insistía desde hacía mucho tiempo en la necesidad de construir una suerte de arte total, incluso de dimensión urbana, tal como ya lo había expresado en «La Ciudad», una obra de 1919; Sert, por su parte había experimentado con Calder y Picasso, la articulación a gran escala entre pintura, escultura y arquitectura en su Pabellón español en la Exposición de París de 1937. «El pueblo –se postulaba en el Manifiesto– quiere edificios que representen su vida social y comunitaria para tener más que una satisfacción funcional. La gente quiere que su aspiración de monumentalidad, alegría, orgullo y excitación sean satisfechas.» Una arquitectura «monumental» moderna no existiría repitiendo los atributos heredados directamente de la tradición académica, sino que se

podría constituir en función de su programa y articulando en torno de sí al conjunto de las artes.

No es necesario extenderse demasiado en destacar que esos atributos estaban presentes en algunas de las obras presentadas en *Brazil Builds*, y que de esta manera la «arquitectura brasileña» aparecía como una encarnación perfecta del urgente programa para la reconstrucción de posguerra en los términos propugnados por Giedion. Con un añadido, el del especial interés del crítico suizo por las construcciones de líneas sinuosas. Ya hemos recordado que en *Espacio, Tiempo, Arquitectura* se planteaba que por encima de las expresiones estilísticas había constantes de búsqueda a lo largo del tiempo. Una de estas constantes, que se advertían en los *crecents* de Bath o en la arquitectura barroca, era la de los muros curvados; y precisamente este será el rasgo que, a partir de *Brazil Builds* no sólo será destacado como el más característico de la «arquitectura brasileña», sino que será adoptado y teorizado por el propio Niemeyer como clave de su producción.

Una de las pocas intervenciones en las que se describió claramente la operación del MOMA –especialmente valiosa por su contenido, pero también por provenir del interior mismo del proceso que hemos venido revisando– fue la de Bernard Rudofsky. Es que debe recordarse, en primer lugar, que se trataba de uno de los arquitectos publicados como protagonistas de *Brazil Builds*. Las sorpresas comienzan al advertir que no era brasileño. El hecho sería de poca importancia si simplemente, al igual que otras figuras que el libro indica como representantes locales, como Gregori Warchavchick, Rudofsky, no hubiera nacido en Brasil. Si bien el dato podría debilitar la interpretación «esencialista» basada en las «misteriosas» fuerzas locales, quedaría en pie la interpretación positivista de una adecuación al *milieu* local. Pero Rudofsky sólo había permanecido en San Pablo algo menos de dos años –1938 y 1939– y en el momento de realización de la Exposición del MOMA se encontraba en los Estados Unidos. Las dos casas que el libro publica estaban en Brasil pero distaban de ser «brasileñas». Si alguna filiación local podían reconocer, esta sería Italia, donde Rudofsky transcurrió la década de 1930 hasta que lo expulsaron las políticas antisemitas acentuadas a partir de 1936 y 1937. Su interés por las estructuras tradicionales de patio, por las formas sencillas y por los dispositivos de adecuación al clima no eran de cuño tropical sino mediterráneo, y constituían una de las líneas de búsqueda de «italianidad» promovidas por el propio régimen mussoliniano. El futuro autor de «Arquitectura sin Arquitectos» tenía sus propios motivos para adherir a esas búsquedas, por cuanto habiéndose graduado en Viena y Berlín, sostenía desde su tesis doctoral un profundo interés por las construcciones de los pueblos primitivos⁵¹.

Seleccionado en 1939 por el MOMA como uno de los ganadores de la competencia panamericana de Diseño Industrial, Rudofsky viajó a los Estados Unidos, donde residió desde entonces. Por ese motivo no sólo estaba en Nueva York en el momento del proyecto y la realización de *Brazil Builds*, sino que fue uno de sus promotores.

La intervención a que hicimos referencia fue preparada como una conferencia que pronunció en esos días por invitación del museo Fogg en el Museo de Artes de Boston. De ella nos interesan en particular tres conceptos. El primero es la extensa descripción de las circunstancias que facilitaron la producción de las obras presentadas en la exposición. Para eso Rudofsky no apela a la existencia de ninguna «misteriosa» fuerza local, ni a la creatividad de los arquitectos; la única esencia en la que parece creer sería la de un espíritu «latino» frente al espíritu «anglo-sajón». Por el contrario, los factores que hacen a la producción de un cuerpo de obras de calidad son totalmente concretos. Menciona al menos seis: la cualidad de la mano de obra, la fresca apertura de los arquitectos a las experiencias internacionales, el trabajo en grupos, la inexistencia de especialidades, la inexistencia de empresas de proyecto, y el rol del Estado. Toda la descripción aparece como una contrafigura del campo profesional en los Estados Unidos. Con una evidente paradoja: la calidad de las obras que se presentan está en relación inversa al grado de desarrollo del país. Por cierto, lo que Rudofsky propone no es una crítica a este subdesarrollo sino todo lo contrario. Para él: «los países cálidos favorecen una vida simple, un hecho que da lugar a la errónea idea de que en ellos se tiene necesariamente un más bajo standard de vida»⁵². En continuidad con los tempranos intereses que lo llevaron a la elaboración de su tesis doctoral, Rudofsky postula que la industrialización y la modernización traen aparejada una debilitación de los recursos creativos. Para él la alta calidad de arquitectura que se exhibe en la muestra no solamente no es producto de las energías modernizadoras, sino que tampoco lo es de las esencias nacionales o de individuos especialmente dotados. «La creatividad –dice– no se enseña en las escuelas, ni es la vida moderna la que estimula la imaginación. Brasil extrae sus estímulos de lo que nosotros llamamos de manera incorrecta los aspectos primitivos de la vida.»

Los «aspectos primitivos», lo que en términos más generales el autor asocia a una actitud no comercializada ante la vida, no se localizan exclusivamente en el Brasil, sino que son comunes a toda la porción latina de América o, más aún, a la órbita latina, mediterránea, de Occidente. En esto se basan los otros dos conceptos que nos parecen destacables de su discurso. Uno de ellos es la idea de que ha sido Italia, y no Francia o los países anglosajones, el modelo (y no necesariamente la influencia) que ha gravitado más fuertemente en el Brasil. La arquitectura moderna

italiana es extremadamente valiosa precisamente porque según Rudofsky, en Italia se dieron factores similares de subdesarrollo relativo –o relativo «primitivismo»–, y en los que también es similar la vocación intervencionista del Estado. Si la valoración de la arquitectura italiana puede parecer sorprendente al público norteamericano es porque «muy poco se sabe sobre esto en este país, por razones que no tienen nada que ver con la Arquitectura».

Y es por esas mismas razones externas que entre las de muchos otros países se destacan en los Estados Unidos las obras presentadas en la exposición *Brazil Builds*. «Debe decirse entre paréntesis y con el riesgo de resultar obvio –aclara Rudofsky– que el caso brasileño no es aislado, sino la continuación de una evolución de la arquitectura que existe en Escandinavia, la Europa Central y los países del Mediterráneo. El reciente descubrimiento del Brasil resulta de una feliz coincidencia de un conjunto de factores ajenos a la Arquitectura. Sólo la presente Guerra ha hecho conscientes a los norteamericanos acerca de la necesidad de alimentar su interés por sus vecinos. Un país como la Argentina, que, además de vender carne, tiene actualmente una vida musical remarcable es para los norteamericanos tan remoto como la Atlántida. Si por algún motivo la Argentina llegara a abandonar su neutralidad sería inmediatamente apta para el intercambio cultural.»

La operación del «buen vecino» no se limitó a la exitosa exposición que hemos descripto. Otro de sus protagonistas fue Richard Neutra, quien a comienzos de los años cuarenta realizó un plan de construcciones en Puerto Rico, plaza que debía preservarse como vigilante posición en el acceso al Caribe de los submarinos de la flota alemana. En 1945 Neutra viajó a varios países latinoamericanos, también patrocinado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos.

Al menos otras dos iniciativas culturales deben agregarse: una es la consagración del interés por la Historia de la Arquitectura en Latinoamérica en 1947 con la edición de un número especial –el primero impreso no artesanalmente– del *Journal of the Society of Architectural Historians*. La otra es la edición, en 1946, del primer estudio sobre las ciudades latinoamericanas, a cargo de Violich, también patrocinado oficialmente por el gobierno norteamericano.

Conclusiones

He tratado de mostrar, en síntesis, no sólo o no tanto que el topos de la «arquitectura brasileña» fue construido entre 1939 y 1943, sino que la imagen de esa arquitectura «brasileña» estaba asociada

en su mayor parte al *extraordinario* talento individual de Oscar Niemeyer.

Por ese motivo, lo que vendría después debía tener inevitablemente la marca de la «manera»; y por ese mismo motivo no podía haber, a la larga, ninguna continuidad sino frustración. Como la identificación de la totalidad de la arquitectura en Brasil con la arquitectura de Niemeyer era artificial, sería necesario forzar la realidad para encausarla en ese esquema. En consecuencia debieron dejarse de lado una gran cantidad de fermentos, ideas y experiencias de enorme valor –incluso las del propio Costa–, las que, de haber existido sin tener que soportar el peso de la «construcción monumental» instalada por la operación del MOMA, seguramente hubieran podido florecer en tantas nuevas y múltiples propuestas como las que a lo largo de su compleja y rica historia, y como no podía ser de otro modo, había producido hasta entonces el Brasil real.

Pero cabe también una última observación que atañe al conjunto de la arquitectura en América Latina. En la apreciación internacional instalada a partir de la operación del MOMA, la «arquitectura brasileña» ha sido siempre considerada como un milagro. ¿Qué significa esto? Muy simple: ¿quién iba a suponer que en un subcontinente atravesado por el primitivismo, el «oscurantismo ibérico», la falta de industrialización y el mestizaje podía producirse tamaña muestra de calidad? La respuesta estaba encerrada en la pregunta: necesariamente sólo podía tratarse de un «milagro», vale decir de un hecho contrario a la naturaleza de las cosas. A pesar de los textos de Giedion y Hitchcock tratando de dibujar un fondo regional al «fenómeno brasileño», éste finalmente quedó instalado como una excepción. Vale la pena tener en claro que aceptar esa condición excepcional significa, simultáneamente, aceptar para el resto de la producción moderna brasileña y latinoamericana la «regla» de la intrascendencia y la mediocridad.

Notas

1. Cfr. Frank D. Mc Cann, *The Brazilian American Alliance. 1937-1945*, Princeton, 1973; Stanley E. Hilton, *Brazil and the great powers, 1930-1939; the politics of trade rivalry*, Austin, Texas, 1975.
2. En mayo del mismo año Roosevelt ordenó la creación de un segundo comité interdepartamental para estudiar y promover las relaciones con estos países. En julio se aprobó la creación de la División para las Relaciones Culturales (DCR), de lo que en el mismo año derivaron una serie de medidas como la creación de programas radiales de onda corta en español y portugués, el inicio de la instalación de la National Broadcasting Company y el Columbia Broadcasting System en Brasil y la inauguración de viajes regulares de la Moore Mc Cormack Lines con subsidio gubernamental. Cfr. Bryce Wood, *The Making of the Good Neighbor Policy*, Nueva York, 1961.
3. En uno de los numerosos folletos de propaganda editados por la Oficina de Asuntos Interamericanos de Washington durante la Guerra podía leerse claramente: «Durante meses, mientras Dakar estaba gobernado por Vichy, ese hecho estratégico era una fuente potencial de preocupaciones. Ahora aquel tumor Brasileño se convirtió en el punto más importante en este hemisferio para la guerra desde un punto de vista agresivo». *Brazil. Introduction to a neighbor*, The Office of the Coordinator of Inter-American Affairs. Commerce Department Building, Washington DC.
4. Por ejemplo: Stuart Mc Nairn, *Why South America*, Londres, 1936; Lewis Freeman, *Discovering South America*, Nueva York, 1937; Sidney Clark, *The east coast of South America*, Nueva York, 1940; Lawrence Griswold, *The other South America*, Nueva York, 1941; Carl Crow, *Meet the South Americans*, Nueva York, 1941. Sobre Brasil, entre otros: Alice Rogers Hager, *Brazil: giant to the south*, Nueva York, 1945; Rudyard Kipling, *Brazilian Sketches*, Nueva York, 1940; Stefan Zweig, *Brazil, land of the future*, Nueva York, 1943; Benjamin Harris Hunnicutt, *Brazil looks forward*, Río de Janeiro, 1945; Morris Llewellyn Cooke, *Brazil on the march: a study in international cooperation: reflections on the report of the American Technical Mission to Brazil*, Nueva York/Londres, 1944.
5. Sobre las relaciones entre las artes en el norte y el sur de América cfr. Luis R. Cancel y col., *The Latin American spirit: art and artists in the United States, 1920-1970*, Nueva York, 1988.
6. Por ejemplo, en el directorio del MOMA, una de las entidades más activas en esta dirección, podían encontrarse a varias de las personas que simultáneamente actuaban en el Departamento de Estado. Por empezar al alma mater del Museo, Nelson Rockefeller, quien era el Jefe de la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCAI). Pero además a John E. Abbott, Vice Presidente ejecutivo del MOMA, y a Monroe Wheeler, Director del Departamento de Exposiciones del MOMA, ambos miembros de la OCAI a las órdenes de Rockefeller; y a Stephen Clark, Director del Consejo de Administración (Board of Trustees) del MOMA, y miembro del Comité Asesor de Arte de la DRC.
7. Cfr. entre la numerosa literatura sobre el tema: Irwin F. Gellman, *Good neighbor diplomacy: United States policies in Latin America, 1933-1945*, Baltimore, c. 1979; o directamente involucrado: Hubert Clinton Herring, *Good neighbors; Argentina, Brazil, Chile & seventeen other countries*, New Haven, 1941.
8. «Unir las repúblicas del norte y el sur de América contra nuestro común enemigo –se leía en el artículo citado– es un problema nacional urgente en el que el Museo se ha sumergido de manera profunda. [...] Mucho antes de que nosotros o nuestros aliados Latinoamericanos declararan la guerra el Museo llevó a cabo múltiples programas de exhibiciones, conciertos, concursos y publicaciones las que creemos han ayudado a establecer los fundamentos para el mutuo respeto y entendimiento entre las Américas»; en *The Bulletin of The Museum of Modern Art* n° 1, vol. x; octubre/noviembre de 1942.
9. Franklin D. Roosevelt lo planteaba en estos términos: «Comienzo a visualizar una actitud totalmente nueva hacia las otras Repúblicas Americanas basada en un sincero y honesto deseo, primero, de remover de sus mentes todo miedo a una agresión norteamericana –territorial o financiera– y, segundo, a introducirlos en una amable asociación en la que ninguna República tendría ventajas indebidas»; cit. en Wood Bryce, op. cit.
10. Clausurados por la guerra los mercados europeos, los primeros años cuarenta fueron la era del descubrimiento de «stars» latinas como Dolores del Río, Lupe Vélez, César Romero, Desi Arnaz y Carmen Miranda, a la que regresaremos más adelante, y en los mismos años «las estrellas de Hollywood se fueron “Flying Down to Rio”, o “Down Argentine Way” o pasaron “A Weekend in Havana”». A ellas siguieron: «I’m lucky», 1946; «Copacabana», 1947; «A dat with Judy», 1948; «Nancy goes to Rio», 1950 y «Scared Stiff», 1953. Cfr. Julianne Burton, «Don (Juanito) Duck and the Imperial-Patriarchal Unconscious. Disney Studios, the Good Neighbor Policy, and the Packaging of Latin America», en A. Parker, M. Russo, D. Sommer y P. Yaeger (Eds.), *Nationalisms and Sexualities*, Nueva York, 1992.

11. Las escenas fueron construidas en Hollywood como un verdadero *brique a braque* de los sonidos, cosas, imágenes y seres «*truly exotic*» coleccionados y –salvo los últimos– trasladados materialmente a Los Angeles por Disney y su equipo. *Ibidem*.
12. Cfr. W. Jackson Rushing, *Native American Art and Avant Garde*, Austin, Texas, 1995.
13. F. A. Whiting Jr., *The New World Is Still New*, cit. en W. Jackson Rushing, op. cit.
14. Joseph Cusker, *Dawn of a New Day. «The World of Tomorrow: Science, Culture, and Community at the New York World's Fair.»*
15. Cfr. Robert C. Smith, «*The Art of Candido Portinari*», en *The Bulletin of the Museum of Modern Art* n° 6, vol. VII, octubre de 1940.
16. Roger Kent, cit. en Eva Cockcroft, «*The United States and Socially Concerned Latin American Art: 1920-1970*», en Luis R. Cancel y col., *The Latin American...*, op. cit.
17. En efecto, si bien el proyecto comenzó como una iniciativa de un grupo de comerciantes y terminó en manos de industriales y políticos, la Feria tuvo su principal impulso luego de una cena que tuvo lugar en diciembre de 1935 en el *New York Civic Club*. De esa reunión participaron Michael Meredith, los arquitectos Harvey Wiley Corbett y Walter Dorwin Teague, el planificador urbano Henry Wright, el diseñador industrial Tom Woodner-Silverman y el crítico Lewis Mumford. Este grupo generó la idea de que la futura Feria no debía mostrar, como sus antecesoras, los triunfos de la Técnica sino la integración de ésta con el Arte, bajo un claro dominio de ideales humanistas. A cargo del plan fueron designados Dorwin Teague y Robert Kohn, ex presidente de la AIA y fundador, con Mumford, de la *Regional Planning Association of America*. La Feria debía servir: «para demostrar la interrelación entre tecnología y sociedad, y el potencial para planificados cambios futuros». Se trataba de «comenzar con el examen del rol de la máquina y, en particular, con respecto a las ideas de atraso cultural y carácter nacional». Cfr. Joseph P. Cusker, *Dawn of a New Day...*, op. cit.
18. Yves Bruand, *L'Architecture Contemporaine au Brésil*, Tesis, Universidad de París IV 1971, Lille, 1973.
19. Cfr. la conferencia pronunciada con motivo de su presentación en esa ciudad: *Uma nova era cultural para as Americas. Paul Lester Wiener en Rio*, Instituto Brasil-Estados Unidos, Río de Janeiro, c. 1942.
20. A través de su suegro Henry Morgenthau Jr., secretario del Tesoro de la presidencia Roosevelt, Winer estableció las estrechas relaciones con el Departamento de Estado que facilitaron el encargo del pabellón en París y los lazos que más tarde darían origen a numerosos planes para ciudades latinoamericanas proyectados en sociedad con José Luis Sert. El Pabellón de los Estados Unidos en la Feria de París tuvo un rol insignificante y no sólo por su arquitectura. Años más tarde su autor se quejaría de que frente a la magnificencia propagandística de los pabellones de los países «totalitarios», «Como potencia de primer nivel, América no podía presentar un edificio pequeño, pero que como nación no estábamos preparados para una propaganda política de este tipo. Nuestro Congreso aprobó sólo una suma mínima para la participación americana, mientras que Alemania, Rusia e Italia gastaron cada una diez veces esa suma, dejándonos sólo la alternativa de competir en medida a un décimo del costo». Paul Lester Wiener, «*Future World's Fair*», en Paul Zucker (ed.), *New Architecture and City Planning. A Symposium*, Nueva York, 1944.
21. La sorpresiva relación modernismo/sensualidad dio en el blanco. En la edición de *Architectural Forum* dedicada al Brasil en noviembre de 1947, destacando el desarrollo de su arquitectura, el comentarista agregaba: «Para los norteamericanos, sumergidos en su riqueza tecnológica, este fenómeno es especialmente llamativo. ¿Cómo puede ser que un país «atrasado» pueda producir de pronto una tan vibrante y actualizada arquitectura?».
22. El comienzo de la década fue celebrado con la Feria Internacional de Copenhague, que fue diseñada por Gunnar Asplund y sirvió como referencia para las que siguieron, las que no consiguieron superar su elevada calidad arquitectónica. En 1934 tuvo lugar la Feria del Levante en Tel Aviv, en 1935 la de Bruselas, en 1936 la de Glasgow y en 1937 la de París. A lo largo de estas experiencias pueden registrarse una serie de motivos recurrentes como los restaurantes de amplias superficies vidriadas, los pilotes, las marquessinas contorneantes, las grandes rampas, las *loggias*, las helicoides, los espacios de doble o triple altura, o las salas de baile de planta circular. En el caso de París 1937 es necesario para nuestro argumento observar la cualidad del Pabellón japonés, proyectado por Sakakura, el que con la elegante articulación de sus galerías elevadas con la rampa de acceso y con el *treillage* que actúa como protector solar en uno de los lados constituye el más cercano modelo de la posterior construcción brasileña.
23. Lúcio Costa, *Lúcio Costa: registro de uma vivência*, Editora das Artes, San Pablo, 1995.
24. En su nota «*Remembering of Fair Past*», por ejemplo, Robert Rosenblum –quien era un niño en ese momento– recuerda por supuesto la «*Pherisphere*», el «*Futurama*» y el «*Trylon*» –los grandes edificios centrales–, y también algunos pabellones particulares como el «*Dream of Venus*» (de Dali), el «*Hall of Pharmacy*» o el «*Hall of Medicin*», y entre los nacionales menciona a los de Iraq, Polonia, Venezuela, refiriéndose en particular a «la emoción del pabellón finlandés, cuyos muros fluidos de madera ondulada [...] me produjeron el mismo placer de la forma libre que había encontrado la primera vez que espíe cuadros de Miró en Manhattan». Del edificio que nos ocupa, sin embargo, no hace mención. Es más: según una encuesta de Gallup publicada en mayo de 1939, «a los visitantes de la Feria les gustan los siguientes lugares de exhibición: General Motors, el Centro Temático (*Democracy*), el de American Telephone and Telegraph, Ford Motor Company, el pabellón Soviético, el pabellón Británico y la Muestra de los Ferrocarriles». Rosenblum, Robert; «*Remembering of Fair Past*», en VV.AA., *Remembering the Future. The New York World's Fair from 1939 to 1964*, Nueva York, 1989.
25. El Brasil también estuvo presente ese mismo año en la Exposición de San Francisco, con un pabellón vagamente moderno y «monumentalista».
26. Por este acuerdo «El Export-Import Bank aceptaba extender créditos para financiar compras en los Estados Unidos y prestar al Brasil 19.200.000 US\$ para cancelar sus atrasos. La administración prometía enviar técnicos para ayudar a desarrollar las habilidades del Brasil para exportar materiales como caucho, manganeso, hierro, níquel, cromo, quinina, aceites vegetales y frutos tropicales, y a solicitar al Congreso la aprobación de un préstamo de 50.000.000 US\$ en oro para capitalizar (y crear) al Banco Central del Brasil. El Banco también abría un línea de crédito para estimular la importación de productos brasileños». Frank D. Mc Cann, *The Brazilian...*, op. cit.
27. En *LIFE*, una de las revistas más populares e influyentes de los Estados Unidos, se publicaron artículos sobre Brasil en numerosas oportunidades durante el mismo año. Las siguientes afirmaciones, publicadas en mayo, describen el tono de esos artículos: «De entre todas las grandes naciones del mundo, Brasil es probablemente el mejor amigo de los Estados Unidos, y sin embargo el interés norteamericano en el Brasil es casi nulo. [...] Dado que Brasil está debajo del Ecuador, su sur es frío e industrial y su norte cálido. Su Richmond es Río de Janeiro, su Nueva York es San Pablo. [...] El gobierno de Vargas quiere modernizar el Brasil y desea recibir ayuda extranjera. Los Estados Unidos, Alemania y Gran Bretaña están librando una amarga guerra comercial por esa gran tierra de oportunidades». La versión en español de *Selecciones del Reader's Digest* empleó temas brasileños en sus tapas de diciembre de 1945 y febrero de 1953. Más notable en relación con nuestro tema son las de septiembre de 1946, dedicada al Ministerio de Educación, y la de febrero de 1950, dedicada al Yatch Club de Pampulha.
28. Cfr. Abel Cardoso Jr., *Carmen Miranda, a cantora do Brasil*, San Pablo, 1978.
29. No era la primera vez que se intentaba una operación similar: durante el año anterior Laura Suárez había cantado en la NBC, llegando incluso a ser recibida por Roosevelt en la Casa Blanca. De manera que ya desde su viaje Carmen era consciente de las grandes posibilidades que podían brindársele en los Estados Unidos. Con motivo de su partida declaró: «Esa será la primera chance importante para el samba. Por eso voy a emplear todos mis esfuerzos para que todo se cumpla, para que la música popular del Brasil conquiste a América del Norte, lo que abriría el camino para su consagración en todo el mundo [...] Voy a volcar templanza brasileña en el gusto de aquella buena gente... En mis números no faltará nada: canela, pimienta, dandé, comino. Voy a llevar ratapá, caruru, munguzá, balanganas, aracajé...», y bahianas. *Ibidem*.
30. Son varios los motivos que determinaron el éxito del «carácter» construido por Carmen. Recién comenzaban a rodarse películas en color, y la del technicolor era una técnica rudimentaria que debía emplear colores nítidos y sin matices, a lo que se prestaban las combinaciones de vestidos, flores y frutas que daban el clima «tropical». Pero además, la figura de Carmen era de una sexualidad ambigua. El hecho de que Carmen apareciera vestida de pies a cabeza (especialmente esta última, cubierta por turbantes y con el aditamento de todo tipo de extravagantes adornos frutales) y con el busto cubierto por volados y collares, constituía una perfecta adaptación al severo moralismo que llevaba a las autoridades de Nueva York a clausurar espectáculos mas atrevidos. Como lo observó Eduardo Guastel: «En estos tiempos de nudismo es de notar que Carmen Miranda no se desprende de ninguna pieza de su vestuario y que su incitación se reduce a un ligero movimiento de caderas: debe registrarse también que la única parte visible de su cuerpo son las dos o tres pulgadas de cintura que separan la pollera de la blusa». *Ibidem*.
31. Un periodista de *Interiors* lo presentaba de este modo: «Paul Lester Winer es conocido por el gran número de norteamericanos que visitaron la Feria de 1939-40 como el creador del Pabellón Brasileño, una de las exhibiciones más populares del sector de los países extranjeros. El edificio erigido por el señor Winer en París repre-



Cândido Portinari, Trabajadores brasileños:
El tabaco (fresco, 1936-45). Colección del Ministerio
de Educación y Cultura, Sala de Espera del
Ministro, Río de Janeiro.

senta un tipo de modernismo que él ya no practica. El pabellón de Brasil representa el tipo de arquitectura moderna a la que ahora dedica toda su atención. Ha pensado incluso un nombre para ella: el funcionalismo rítmico. Dios sabe bien que el edificio del Brasil fue suficientemente rítmico. Toda la noche palpitaba con sambas y claves y los chillidos sibilantes de cantantes brasileños, pero ese no es el tipo de ritmo del que el señor Winer nos habla». Cfr. «*Rhythmic Functionalism*» en *Interiors*, agosto de 1941.

32. La asociación entre la «arquitectura brasileña» y la figura de Carmen Miranda parece haber sido habitual. También es propuesta, por ejemplo, por Sacheverell Sitwell en «*The Brazilian style*», uno de los artículos que componen el número especial de *The Architectural Review* dedicado a Brasil, en marzo de 1944. El artículo conecta la arquitectura con las ciudades más coloridas, Río y Bahía, y luego afirma «Cuando aplaudimos a Carmen Miranda, uno de los pocos artistas de los films, es Bahía lo que recordamos».

33. Como tal, había tenido una educación tradicional y clasicista, primero en la Universidad de Yale, donde obtuvo su Bachillerato en 1907, luego en la Universidad de Columbia, donde estudió entre 1908 y 1911, y por último en París, donde residió en 1914 y 1915.

34. Cfr. «*Two exhibitions: works of art: given or promised; the Philip L. Goodwin collection*», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Nueva York, vol. XXVI, n° 1, 1958.

35. Cfr. Comentarios sobre la exhibición *A Modern Museum: The 1939 Goodwin/Stone Building*, Nueva York, 1989; en *Interior Design*, vol. 60, n° 10, julio de 1989.

36. También Philip L. Goodwin, *French Architecture as a source material*, Nueva York, c. 1931.

37. Cfr. Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr. Missionary for the Modern*; Chicago/Nueva York, 1989.

38. La búsqueda de una base indígena brasileña para un nuevo estilo artístico y arquitectónico era una de las corrientes en discusión, y caracterizó al proyecto ganador del concurso para el Ministerio de Educación, de Archimedes Memoria. Cfr. Lauro Cavalcanti, *As preocupações do bello*, Río de Janeiro, 1995. Sobre el debate en torno a las relaciones entre modernismo y construcciones rurales precarias, cfr. José Tavares Correia Lima, «*O popular na cultura, a arquitetura brasileira e a história: Gilberto Freyre, os mocambos, os modernistas e os primeiros anos do IPHAN*», en Luiz Antonio Fernandes Cardoso y Olivia Fernandes de Oliveira (organizadores), *(Re)discutindo o Modernismo. Universalidade e Diversidade do Movimento Moderno em Arquitetura e Urbanismo no Brasil*, Bahía, 1997.

39. Márcia Sant'Anna, «*Modernismo e Patrimônio: o antigo-moderno e o novo antigo*»; en Luiz Antonio Fernandes Cardoso y Olivia Fernandes de Oliveira (organizadores), *(Re)discutindo o Modernismo...*, op. cit.

40. Cfr. Lúcio Costa, op. cit.

41. Augusto de Lima Jr., *A capitania das Minas Geraes*, Río de Janeiro, 1943.

42. Diego de Vasconcellos, *A Arte em Ouro Preto*, Ouro Preto, 1934.

43. Juan Giuria, *La riqueza arquitectónica de algunas ciudades del Brasil*, Montevideo, 1937.

44. Augusto de Lima Jr., *A Capitania...*, op. cit.

45. Las casas proyectadas por Rudofsky tienen sus antecedentes en obras anteriores, realizadas junto a Luigi Cosenza en Italia, tales como la Villa Oro.

46. Elizabeth Wilder, «*Brazil Builds*» en *Nation*, 3 de julio de 1943, cit. en Mertice M. James y Dorothy Brown (eds.), *The Book Review Digest. 39th annual communication*, marzo de 1943.

47. Introducción al número; *The Architectural Review*, marzo de 1944.

48. Sacheverell Sitwell, «*The Brazilian Style*», en *The Architectural Review*, marzo de 1944.

49. Sobre las relaciones de Sert, Lèger y Giedion y las ideas de la «Nueva Monumentalidad», cfr. Joan Ockman, «Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad», en (catálogo) *Sert. Arquitectura en Nueva York*, Barcelona, 1997. Sobre la actividad de Sert en relación con Latinoamérica, en el mismo volumen: Eric «Los CIAM y Latinoamérica».

50. Cfr. Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, San Pablo, 1975.

51. Cfr. Felicity Scott, «*Architecture without Architects. By Bernard Rudofsky*», en *Harvard Architectural Magazine*, otoño de 1998.

52. Bernard Rudofsky, «*On Architecture and Architects*», en *New Pencil Points*, n° 4, abril de 1943.

**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

12