

Al sur de América: Antes y ahora

Horacio Torrent

“Como todo arte, la arquitectura nos ayuda a contemplar. La vida va gastando nuestra capacidad de sorpresa y la sorpresa es el principio de una visión verdadera del mundo”. Eladio Dieste

1. Antes

Los años cincuenta y sesenta podrían pasar a la historia como los años de la mejor arquitectura del siglo XX en Sudamérica. Bullrich presentó la experiencia en “Arquitectura Latinoamericana 1930/1970”, publicado en 1969 en oportunidad del X congreso de la UIA que se realizaba en Buenos Aires. Advertía al inicio que la arquitectura de América Latina era tan desconocida en Europa y al norte del Río Grande como en el propio continente, “y si ello es así es porque recién estamos descubriendo que el conocimiento mutuo requiere un trabajo cotidiano que debe realizarse

más allá de la retórica...”¹ Era una de las primeras contribuciones que mostraba lo que –parafraseando a Peter Smithson– constituiría el “período heroico” de la arquitectura sudamericana. Se presentaban las imágenes de esa Brasilia solitaria y vacía –que pesarían durante tantos años en la idea errada que nos formamos de esa ciudad–; y las grandes obras de los mejores arquitectos del período: Niemeyer, Reidy, Testa, Soto y Rivarola, Bayardo, Dieste, Porro, Garatti, Gottardi, Carlos R. Villanueva, Candela, Ramírez Vázquez, entre otros. Chile aparecía representado por obras claves de la época: la sede de la CEPAL en Santiago, la Iglesia del Convento Benedictino de Las Condes y la Unidad Vecinal Portales. Una nueva versión ampliada editada posteriormente,² incluiría las primeras obras de Salmons, las de Guedes, y Nuestra Señora de Fátima (1958) de Caveri y Ellis.

Estas obras, algunas de las mejores que se produjeron durante el siglo XX, correspondían a obras monumentales, en algún sentido cívicas, pero como productos de autor, donde el estilo se

1 Francisco, *Arquitectura Latinoamericana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 11.

2 Bullrich, Francisco, *New Directions in Latin American Architecture*, George Braziller, New York, 1969.

3 Joseph Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, “Nueve Puntos sobre la Monumentalidad”, en: Costa, Xavier; Hartray, Guido; Sert, Arquitecto en Nueva York, Actar, Barcelona, 1997, p. 15.

1 Bullrich, Francisco, *Arquitectura Latinoamericana*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1969, p. 11.

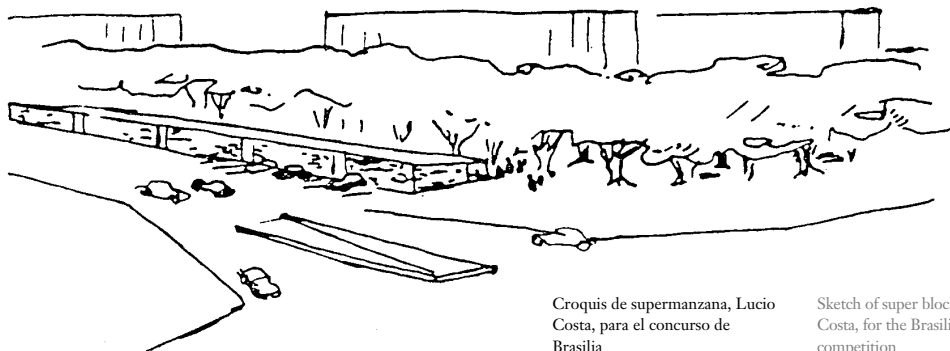
2 Bullrich, Francisco, *New Directions in Latin American Architecture*, George Braziller, New York, 1969.

3 Joseph Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, “Nueve Puntos sobre la Monumentalidad”, in: Costa, Xavier; Hartray, Guido; Sert, Arquitecto en Nueva York, Actar, Barcelona, 1997, p. 15.

mezclaba con las visiones idealistas de un cambio en las condiciones económicas y sociales. Eran obras capaces de significar un nuevo estado de la cultura y la civilización, acorde a la utopía que proponían. Planteaban una condición de identidad de una América Latina en progreso.

Estos años se interpretaban como los de una arquitectura de gran calidad que hacía sus genuinos aportes en claves de revisión de la modernidad. No resulta desvinculada la experiencia a las ideas que Giedion, Sert y Léger propusieron hacia 1943, en el manifiesto sobre los nueve puntos sobre la nueva monumentalidad: “La gente quiere que los edificios que representan su vida social y colectiva les ofrezcan algo más que una satisfacción funcional. Desean satisfacer sus aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y esperanza.”³

Los años sesenta mostrarían la sustancia de la arquitectura moderna sudamericana. Las políticas desarrollistas y la extensión del estado de bienestar otorgarían a la arquitectura moderna un rol en la acción civilizadora y la conformación de las ciudades



Croquis de supermanzana, Lucio Costa, para el concurso de Brasilia

Sketch of super block, Lucio Costa, for the Brasilia competition

South of America: Then and Now

Horacio Torrent

“Like all art, architecture helps us reflect. Life uses up our capacity for surprise, and surprise is the beginning of a true vision of the world” Eladio Dieste

1. Then

The 1950s and ‘60s could well go down in history as the best years of the 20th century for South American architecture. Bullrich presented it in “Latin American Architecture, 1930/1970”, published in 1969 for the Tenth Congress of the UIA, in Buenos Aires. In his introduction he noted that Latin American architecture was as unknown in Europe and north of the Rio Grande as in its own region, “and if this is so, it is because we are only just discovering that

mutual acquaintance demands a daily effort that goes beyond rhetoric...”¹

It was one of the first contributions to show what was to become (paraphrasing Peter Smithson), “the heroic period” of South American architecture. It gave us the images of Brasilia –lonely, empty–that weighed so heavily for so long in our mistaken idea of that city. And it gave us the great works of some of the best architects of the era: Niemeyer, Reidy, Testa, Soto y Rivarola, Bayardo, Dieste, Porro, Garatti, Gottardi, Carlos R. Villanueva, Candela, Ramírez Vazquez.

Chile was represented by key works of the period: the UN (CEPAL) headquarters in Santiago, the church of the Benedictine Convent in Las Condes, and the Unidad Vecinal Portales. A later, amplified edition² would include the first works by Salmons, those of Guedes, and Nuestra Señora de Fátima (1958) by Caveri and Ellis.

These works, some of the best of the 20th century, were monumental, civic –but also author’s works, where style combined with idealistic visions for change in the economic and social conditions. They could fittingly stand for a new state of culture and civilization, in harmony with the Utopia they proposed. They formed an identity for a Latin America in progress.

These were seen as the years of a high-quality architecture that made its own vital contribution to examining modernity. In the same vein, Giedion, Sert and Leger had proposed, back in 1943, in a nine-point manifesto on the new monumentality: “People want the buildings that represent their social and collective life to offer more than mere functionality. They want them to satisfy their longing for monumentality, joy, pride and hope.”³

The 1970s would present the substance of modern South American architecture. Developmentalist

4 Dieste, Eladio, en: "Eladio Dieste 1943-1996", Junta de Andalucía, Sevilla-Montevideo, 2001, p.13.

5 *Architectural Design* Nº 1, Vol XXXVII, January 1967. Se publicaban: "United Nations building, Santiago, Chile" en las páginas 33 a 37; y "Bank of London & South America, Buenos Aires", en las páginas 40 a 46.

6 Smithson, Peter, "Without rhetoric", *Architectural Design Op. Cit.* pp. 38-39.

7 Charosky, Eduardo; Clusellas, Gerardo; Kuperszmit, Jorge; Levisman, Martha; Lopatin, Ignacio; Moreo, Jorge; Zylberberg, Leonardo; "Bank of London and S. América. Open Letter from 7 Argentine Architects", *Architectural Design Op. Cit.* p. 5.

4 Dieste, Eladio, in: "Eladio Dieste 1943-1996", Junta de Andalucía, Sevilla-Montevideo, 2001, p.13.

5 *Architectural Design* Nº 1, Vol XXXVII, January 1967. "United Nations building, Santiago, Chile" on pp 33-37; and "Bank of London & South America, Buenos Aires", on pp 40-46.

6 Smithson, Peter, "Without rhetoric", *Architectural Design Op. Cit.* pp. 38-39.

7 Charosky, Eduardo; Clusellas, Gerardo; Kuperszmit, Jorge; Levisman, Martha; Lopatin, Ignacio; Moreo, Jorge; Zylberberg, Leonardo; "Bank of London and S. América. Open Letter from 7 Argentine Architects", *Architectural Design Op. Cit.* p. 5.

y el territorio. La transformación del modelo racionalista vendría postulado en las obras por la inclusión de las texturas y espesores conceptuales locales en relación al clima, la vegetación, las artes populares. Esta arquitectura estaba ya lejana de los modelos ortodoxos que la arquitectura moderna había propuesto en este continente entre 1930 y 1950. En vertientes más o menos elaboradas, las obras establecían nuevas relaciones con el arte y visiones experimentales de la tecnología.

El arte era propuesto en integración con los modelos propiamente arquitectónicos, –como el caso de la acciones de arte en la Universidad Central de Venezuela–; o la nueva consideración de la relación obra-paisaje y la integración del discurso del arte –culto y popular– en sus muros, que proponía el edificio de la CEPAL, tan sólo para dar algunos ejemplos. Las visiones experimentales sobre la tecnología incluían desde los acercamientos a la tecnología computacional –el cálculo de la estructura del Banco de Londres en Buenos Aires–, o las búsquedas de Dieste sobre la forma y “las

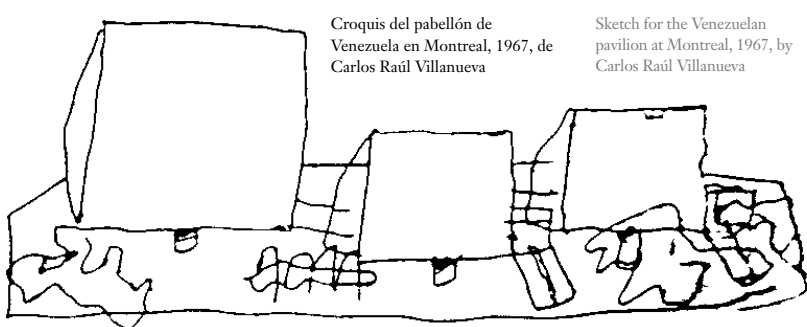
leyes que rigen la materia en equilibrio”.⁴

Representaban un momento de auge, de optimismo para la arquitectura, por lo que ella significaba para el Estado y la sociedad. Y ese momento era asumido por una generación joven, deseosa de instalar en estas tierras, un nuevo modo de vida. Importa recordar algo a lo que Bullrich refería: en aquellos años, los principales protagonistas contaban con edades entre los 35 y los 45 años (como Testa, Garatti, Salinas, Porro, Bayardo, o Caveri), o en los “prematuros cincuenta”, (Duhart, Dieste, Valdés, Castillo, entre otros).

Pero también la crítica a este optimismo aparecería simultáneamente. En 1967, *Architectural Design* presentaba ampliamente dos de estas obras:⁵ el edificio de la CEPAL, y el Banco de Londres. Entre ambos, el texto “Sin Retórica”, de Peter Smithson, en el que propugnaba la calma, la ausencia de intención persuasiva, la condición ordinaria, una suerte de disminución del lirismo que carga de potencia a la obra.⁶ En el mismo número, se publicaba una carta abierta de siete

arquitectos argentinos que situaban críticamente la obra de Testa, donde se recordaban las contradicciones entre la visión racional e inteligente del funcionalismo, reunida en un “nuevo modo de vida”, con las situaciones de subdesarrollo existentes. Afirmaban que “...en América Latina, ese nuevo modo de vida no existe. Todavía hoy tenemos nada más que ideales que no pueden volverse realidades sin cambios socioeconómicos profundos”; denostaban los “vanos esfuerzos racionalistas” y el formalismo como el gran escape. “Creemos que nuestro camino consiste en desarrollar posibilidades existentes; examinando posibilidades pero manteniendo nuestra vista en las necesidades”, proponían.⁷

Desde fines de los sesenta, se articularía el paradigma de la concepción centro-periferia, que interpretaría estas arquitecturas dentro de los marcos de la dependencia cultural. Cuesta hoy rebatir la evidencia de la dependencia en América Latina, pero cuesta mucho más aceptar



Croquis del pabellón de Venezuela en Montreal, 1967, de Carlos Raúl Villanueva

Sketch for the Venezuelan pavilion at Montreal, 1967, by Carlos Raúl Villanueva

Croquis de Clorindo Testa, estudios para el Banco de Londres

Sketch by Clorindo Testa, in studies for the Banco de Londres



policies and the growing welfare state would give modern architecture a role to play in civilizing and structuring cities and territory. The claims of the transformed rationalist model would be present in these works, in the local conceptual texture and weight of climate, vegetation and popular arts. This architecture was already a far cry from the orthodox models that modern architecture offered in the region between 1930 and 1950. More or less developed, the works formed new relationships with art and the experimental visions of technology.

Art was to be integrated with the new architectonic models –like the art works in the Universidad Central of Venezuela, or the UN building in Santiago, with its new idea of relationship between work and landscape, incorporating both high and popular art in its walls, to give just a couple of examples. Experimental visions of technology would range

from the beginnings of computer technology (the structural calculations for the Banco de Londres in Buenos Aires) to Dieste’s search for the form and “laws that govern material in balance”.⁴

They represented a surge of optimism for the meaning architecture could bring to state and society. And a new generation seized this moment, anxious to establish in this region a new way of life. Remember Bullrich’s comment: in those years the main protagonists were between 35 and 40 years old (Testa, Garatti, Salinas, Porro, Bayardo, o Caveri) or in their early 50s (Duhart, Dieste, Valdés, Castillo).

But the critics of this optimism were to appear at the same moment. In 1967 *Architectural Design* gave a full report on two of these works –the UN building and the Banco de Londres.⁵ And in between them appeared the text, “Without Rhetoric” by Peter Smithson, who advocated calm and the eschewing of deliberate persuasiveness;

advocated ordinariness, a kind of check on the lyricism that flooded the work with power.⁶ The same edition published an open letter from seven Argentine architects, setting Testa’s work in a critical context, recalling the contradictions between the rational, intelligent vision of functionalism and its “new way of life” with the existing conditions of under-development. In Latin America, they said “this new way of life does not exist. Still today we have only ideals, which will never become reality without profound socioeconomic changes”. They attacked “vain rationalist efforts” and formalism as escapism, and concluded: “We believe our way forward is to examine and develop the existing possibilities, but to keep our eyes fixed firmly on the necessities.”⁷ The end of the 1960s would see the paradigm of a center-periphery concept developed, which would interpret these architectures in the framework of cultural dependency. It is hard today to rebut the

que algunas arquitecturas pudieran ser explicadas en aquel marco. En muchos casos, su evidencia en tanto obras de calidad anulaba su potencial interpretación en aquel marco.

Esa interpretación articulada con la fuerza discursiva postmoderna, planteada en torno al problema del significado, y explícita en categorías polares de entendimiento, envejeció pronto. La construcción de discursos totalizadores redundó en las obras eclécticas, que poblaron el panorama durante los 80. Paradójicamente, la historiografía latino-americanista ha reciclado durante años aquellos grandes éxitos, a veces en tono triunfalista, a veces para su crítica y revisión en la dialéctica de lo propio y lo ajeno. Estos discursos aportarían poco en el trazado de caminos más libres y fecundos y caerían en la invención de fórmulas adjetivadas sobre nuestra modernidad apropiada, hecha propia o desechada. El predominio de la obra como objeto, y la pretensión de control de las significaciones como constitutivas de identidades sociales, encubrían muchas veces una fuerte imposibilidad de transformación.

2. Ahora

Las obras de los noventa no tienen la magnificencia de aquellas del período heroico. El Estado no ha estado –presente– para promover una práctica de la construcción del hábitat fuertemente ligada a las instancias civiles y colectivas. Ni en Chile, Argentina o Paraguay; tampoco en Brasil donde tenía una cierta tradición.

Es notable como la arquitectura se ha replegado; sus pocas posibilidades de influir donde queda mucho por hacer, su poco poder de convicción para con la sociedad, el poder, y hasta para con los propios arquitectos: una disciplina bastante indisciplinada. Pero si nos situamos en posición de observatorio, y desde lejos miramos el panorama, con cierta agudeza, encontraremos unas cuantas obras que nos muestran otros caminos.

Representan una nueva etapa, tal vez sin héroes. Son pragmáticas que proponen una respuesta arquitectónica plena a las circunstancias de hacer arquitectura en Sudamérica.

No hay en ellas un discurso genérico coherente en

la totalidad; libre de complejos proponen ausencia de estilo. Dicen, a su manera, no al realismo, no al productivismo, no al consumismo de formas y lenguajes; están libres de la opresión del discurso latinoamericanista.

En gran parte son *operas primas* de jóvenes arquitectos. Y es el sentido generacional el que nos presenta una nueva manera, de ver y hacer arquitectura en el sur de América.

En parte estas arquitecturas parecen más genuinas que aquellas que buscaban un entendimiento claro y preciso por parte del público; no reclaman atención, se hacen presentes para la vida diaria. Son obras “sin retórica”.

Obras que apelan a la experiencia del tiempo, a la relación abstracta con el paisaje, y sobre todo a la ausencia de significado. Otorgan valor al juego; tienen impresiones matriciales surrealistas en oposición a la estética del racionalismo. Exploran el campo de la imagen, para constituirse en dispositivos de impresión y sorpresa, aún en temas muy sacralizados como el caso de la Tumba en Piribebuy

evidence of Latin America's dependency. But it is even harder to accept that some architectures could have been explained in this framework. Often their very quality as works demolished any such interpretation.

This interpretation, formulated with the force of post-modern arguments in terms of problems of meaning and opposing categories of understanding, wore out rapidly. Totalizing arguments were constructed; they led to the eclectic works that filled the stage in the 1980s. Paradoxically, Latin America's historiographers have recycled the great works for years, sometimes triumphantly, sometimes to review and criticize them in the dialectic of the homegrown versus the alien. These arguments would contribute a little in helping find freer paths, more fertile ground; they would collapse into adjectival formulas for an appropriate modernity. The work-as-object prevailed, along with the attempt to control meanings as components of social identities. And very often this notion hid the impossibility of transformation.

2. Now

The works of the 1990s lack the magnificence of the heroic era. The State is no longer there

to promote the practice of building habitat in close liaison with civil and collective instances; it is absent in Chile, Argentina and Paraguay, and even in Brazil, where it had been a tradition.

Architecture has retreated. It has little influence, though there is much to be done, scant powers of persuasion over society, over power structures, even over its own practitioners; it is a deeply undisciplined discipline.

But if we take up position in an observatory and look down from a distance at the scene, with an effort we can spot a few works that open up other paths. They represent a new era; one without heroes, perhaps. The works are pragmatic, they want to respond with the full weight of architecture to the conditions for doing architecture in South America. They do not offer a coherent generic discourse. They have no inhibition about jettisoning style. No, they say, in their own way, No to realism, No to productivism, No to the consumerism of forms and languages. They are free, not oppressed by the discourse of Latin Americanism.

Many of these works are the *operas primas* of young architects, and the sense of a new generation is what offers us a new way of seeing and

Plaza Santa Cruz, Rosario, de
Caballero y Giménez, 1990

Plaza Santa Cruz, Rosario, by
Caballero y Giménez, 1990



de Benítez. El chileno Eduardo Castillo recurre a las ideas asociadas a la imagen como recuerdos, juega entre interpretaciones gráficas y memorias, apelando a los códigos de una genética que está aún hoy en el territorio.

Hay obras como la Plaza Santa Cruz, de Caballero y Giménez, que reducen sus opciones al mínimo, para habilitar la experiencia al máximo; pocas cosas sobre el suelo, escapan a cualquier intención de uso conocido, a cualquier manipulación como producto, porque solamente así puede expandir el mundo de la experiencia. En el Estacionamiento del Trianon, los MMBB proponen arquitectura donde antes sólo había infraestructura: con la sola acción de la continuidad del suelo, establecen espacio donde sólo había producto.

La experimentación en la tradición constructiva, se vuelve un tema de importancia para descubrir, comprobar y examinar posibilidades para el proyecto. Rafael Iglesia transpone lógicas de la madera al hormigón armado, en el edificio San Luis. Solano Benítez explora con las tecnologías

del ladrillo, configuraciones inéditas.

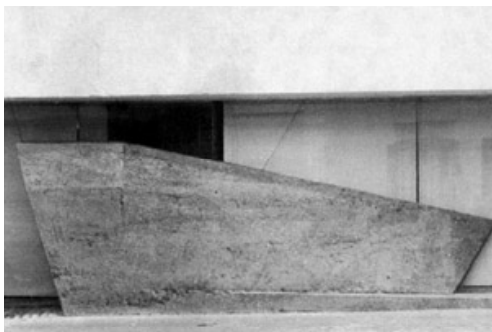
Lo que tienen en común estas arquitecturas en el sur de América es que escapan a los problemas del lenguaje, para dejar que la acción de proyecto provoque la sorpresa, algo impensado. Apelan a la sensibilidad, por medio de mecanismos débiles en su concepción de hechos concretos, pero extensivamente fuertes en sus capacidades de provocación, por ausencias o por significaciones difusas.

La relación con el arte es recurrente, pero no como integración arte-arquitectura, sino como condición de obras íntegras, donde la arquitectura asume condición elocuente de obra de arte, del arte reciente, a veces hermético en sus significados pero elocuente en la condición sensible que nos plantea. Y justamente por eso, abiertas a la interpretación libre de la gente sencilla.

Es significativo que Rafael Iglesia escribiera en los inicios de la década, un breve texto para acompañar la construcción de aquella piedra en la Clínica de calle Mitre, donde afirmaba:

Clínica en calle Mitre, Rosario, de Rafael Iglesia

Clinic at Mitre St., Rosario, by Rafael Iglesia



doing architecture in the south of America. These architectures seem partially more authentic than those that sought clear understanding from the public. They do not clamor for attention, but make their presence felt in daily life. They are works "without rhetoric".

They are works that appeal to the passage of time, to an abstract relationship with the landscape, above all, to the absence of a meaning. They value play, are marked by the stamp of surrealism, not the esthetic of rationalism. They explore the field of the image, make themselves mechanisms of impression and surprise—even in the most sacred areas, like the Tumba (tomb) in Piribebuy by Benítez. Chile's Eduardo Castillo uses the ideas associated with the image as memories; he plays off graphic interpretations and memories, appealing to genetic codes still latent in our land.

There are works like the Plaza Santa Cruz by Caballero and Giménez, who reduce their options to a minimum to make the maximum of experience;

they put out few objects, and these escape any intention of known use, any manipulation as product—because this is the only way to expand the world of experience. In the Estacionamiento del Trianon, MMBB offer architecture where before there was only infrastructure. Simply by offering a continuous base, they make space where before there was only product.

Experimenting in the constructivist tradition becomes significant for discovering, testing and examining a project's potential. Rafael Iglesia transposes the logic of wood to reinforced concrete, in the San Luis building. Solano Benítez explores the technologies of brick with extraordinary shapes and forms.

What they have in common, these architectures in the south of America, is that they evade the problems of language and let the project's action create something surprising, unimagined. They appeal to sensitivity, their mechanisms weak in concrete data but broad and strong in their ability to provoke through absence or diffuse meanings.

Their relationship with art appears frequently, not by incorporating art into architecture but as the condition of entire works, where architecture assumes the condition of a work of art, sometimes

"... hoy que se ha roto la unidad del discurso, cómo lograr una arquitectura que sea susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, que niegue el discurso narrativo como un todo cerrado, que pueda ser contada de mil maneras, donde pierda sentido el significado, la interpretación. Que no establezca ninguna verdad o falsedad... Una arquitectura que esté dispuesta a despojarse de sus certezas, que se mida con lo que no sabe, que se aventure a seguir pistas más difusas, incluso pistas falsas, que corra riesgos, que se anime a caminar fuera de su red conceptual."⁸

Después de todo parece que los noventa resultaron una década fértil en algún sentido. Ambigüedades, imágenes, juegos, experimentaciones, son algunas condiciones que nos permitirán reconocer arquitectura más allá de las vulgaridades que nuestros espacios cotidianos han asumido durante muchos años.

Es decir, arquitectura fuera de su red conceptual. No se constituirá probablemente desde estas ideas un nuevo período heroico. Sería contradictorio. ARQ

hermetic in its meanings but eloquent in its sensitivity. For this very reason the works can be freely interpreted by ordinary people.

Significantly, at the beginning of the decade Rafael Iglesia was to write a brief text to accompany the building of the stone of the Clínica de calle Mitre, in which he said: "... Today, when the unity of speech is broken, how shall we achieve an architecture that can be interpreted in as many ways and senses as history itself; that refuses to accept narrative discourse as a closed whole; that can be told in a thousand ways where meaning and interpretation mean nothing; that establishes neither truth nor falsehood... An architecture willing to shed certainties, measure itself against what it does not know, venture on faint or even false trails, run risks, have the courage to go beyond its conceptual network."⁸

In the end, perhaps the 1990s were in some sense a fertile decade. Ambiguities, images, games and experiments are some of the conditions that help us recognize architecture, beyond the vulgarities our daily spaces have accepted for so many years. An architecture, in other words, beyond its conceptual network. From these ideas we are not likely to see a new heroic era emerge. For that would be a contradiction. ARQ