



edición: octubre de 2014

MODERNIDADES IGNORADAS

Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna

Roberto Goycoolea Prado (Editor)



Universidad de Alcalá

Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna.

TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS

© 2014 de la edición, los editores.

© 2014 de los textos, los autores

Editor:

Roberto Goycoolea Prado.

Diseño y maquetación

Inmaculada Brugarolas Núñez

Fotografía de portada:

Entrada al hoy abandonado Cine Miramar, Arq. João y Luís Garcia de Castilho, 1964, Luanda, Angola.

Carlos García Gutiérrez, Luanda, 2013.

ISBN: 978-968-6934-34-2

D. R. © Programa Editorial de la Red de Investigación Urbana A. C. sede DIAU-UAP, Juan de Palafox y Mendoza 208, Segundo Patio, Tercer Piso, 72000 Puebla, Puebla, México. Tel.: (222) 2462832, Fax: (222) 2324506.

Correos electrónicos: rniu@rniu.buap.mx y rniu@correo.buap.mx



Red de Investigación Urbana México

www.rniu.buap.mx



Modernidad ignorada
Grupo de investigación

www.modernidadignorada.com



Universidad
de Alcalá

Escuela de Arquitectura UAH
Alcalá de Henares (Madrid) España

www.uah.es

Índice

- 6** *Introducción*
Roberto Goycoolea Prado

01. Miradas urbanas

- 12** *Modernidades ignoradas.*
Roberto Goycoolea Prado
- 26** *A modernidade portuguesa em África – original, potente, valiosa - mas ignorada*
José Manuel Fernandes
- 30** *Piura, Perú. El caso de una sucesión de modernidades inacabadas (1870-1970)*
Mathieu Branger y Cristina Vargas
- 41** *La Planificación Urbana En La Ciudad De Caracas, Venezuela (1936-2013): En Búsqueda De La Modernidad Pérdida*
Douglas Miguel Llanos M. y Rafael E. Martínez Bellorín
- 56** *Plan Regulador ProNaF de Ciudad Juárez (1958-62): Movimiento Moderno en México, diálogos con otras modernidades, olvidos y omisiones*
Marisol Rodríguez Sosa y Héctor Rivero Peña
- 69** *Transformaciones urbanas y modos alternos de producir y habitar la modernidad: la propuesta para el Primer Plano Regulador del Puerto de Veracruz de Carlos Contreras (1929)*
Fernando N. Winfield Reyes y Daniel R. Martí Capitanachi
- 81** *Patrimoine architectural revisité ou la modernité ignorée dans la péninsule. Tingitane: cas des médinas de Larache et de Ksar el Kébir.*
Mohamed Ben Attou

02. Miradas arquitectónicas

- 100** *Las escalas perdidas*
José Miguel Reyes González
- 106** *El discurso de la Modernidad arquitectónica y urbana de San Francisco de Campeche, una taxonomía de sus alteraciones.*

Carlos Alfonso de Jesús Domínguez Vargas

- 123** *Hacia la ciudad moderna: la primera colonia de la ciudad de Morelia*
Fabricio Espinosa Ortiz
- 137** *La Ciudad de la Cultura "Amado Nervo". La modernidad provinciana.*
Carlos E. Flores Rodríguez
- 147** *La modernidad ignorada de 'Los Grupos Escolares del Plan Riada' (Valencia, 1958-1961)*
Amaya Martínez Marcos
- 162** *Nos Trópicos sem Le Corbusier: arquitectura e cidade luso-africana de promoção pública no período final da colonização portuguesa (1944-1974) . Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe.*
Ana Vaz Milheiro
- 181** *La Unidad Vecinal De El Taray, Segovia, Entre Dos Tradiciones*
Ricardo Sánchez Lampreave
- 192** *Ciudad y modernidad. Proyecto para la Zona Universitaria en Xalapa, Veracruz (1958)*
Polimnia Zacarías Capistrán, Ana María Moreno Ortega, Mauricio Hernández Bonilla, Alejandro Mendoza Pérez

03. Miradas proyectuales

- 204** *Noviembre de 1974, ARQUITECTURAS BIS: la modernidad propuesta desde la convergencia entre texto y proyecto. El caso de Vittorio Gregotti*
Alejandro Valdivieso Royo
- 216** *Arquitectura urbana: la lección olvidada de Luigi Cosenza en Nápoles.*
Maria Pia Fontana y Miguel Mayorga
- 226** *Modernidad y tradición. Desde un Orden Recibido hacia un Orden Producido. La adaptación a lo nuestro, dos ejemplos.*
José R. Camplá Lehmann
- 237** *Barragán y Le Corbusier. Una revisión*
Carlos Caballero Lazzeri
- 253** *Amancio Williams Y El Protagonismo De Los Secundarios.*
Daniel Merro Johnston
- 266** *La mirada desde lejos*
Roger Miralles

- 277** *Auguste Perret: por uma prática europeia*
Pedro Belo Ravara
- 288** *Curro Inza. La otra (y alternativa) modernidad*
Ángel Verdasco Novalvos
- 295** *Un moderno ignorado: Luís Lacasa*
Daniel Zarza

04. Otras miradas

- 309** *Geografías sociales en la historia crítica de la ciudad moderna. El caso de Medellín, Antioquia, Colombia.*
Carolina María Horta Gaviria
- 320** *Poder, vivienda y periferia en África. Un primer aporte del grupo GAMUC¹*
María CARRASCAL, Plácido GONZÁLEZ; Laida MEMBA; Alejandro MUCHADA; Pablo RABASCO, Pablo SENDRA
- 329** *Wasureru = Olvidar. Significado y valor en la cultura social, arquitectónica y urbana en Japón*
Olimpia Niglio
- 338** *Animitas: apropiación territorial y urbana de una práctica vernácula contemporánea*
Lautaro Ojeda Ledesma
- 351** *Cuando los arquitectos diseñaban vestidos*
Ignacio Martín Asunción

Introducción

Roberto Goycoolea Prado*

* Dr. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, Profesor de Análisis arquitectónico en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Alcalá. Director del Grupo internacional de investigación Expresión y percepción de la Arquitectura, EXPERA roberto.goycoolea@uah.es

1. CIUDADES. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana, es una publicación científica trimestral con arbitraje, impresa en Papel, editada por la Red de Investigación Urbana A.C. con sede en el DIAU -UAP, Puebla, México. www.rniu.buap.mx/edit/revistas/revistas1.php Ficha Latindex: <http://www.latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?folio=460&opcion=2>
2. La invitación fue hecha por la directora de CIUDADES y mi propuesta fue evaluada y aprobada por su Consejo Editorial.
3. Sobre el proyecto de investigación La modernidad ignorada. Arquitectura moderna de Luanda, dirigido por Paz Núñez Martí y el suscrito, y en el que participó un amplio grupo de investigadores europeos y africanos, pueden verse en: www.modernidadignorada.com
4. GOYCOOLEA P., Roberto y Paz NÚÑEZ MARTÍ (2012), La modernidad ignorada. Arquitectura moderna de Luanda. Alcalá de Henares: Fundación General de la Universidad de Alcalá.

La interesante revista *CIUDADES*, de la Red Nacional de Investigación Urbana de México, RNIU,¹ tiene por costumbre entregar la coordinación de los distintos volúmenes a “editores invitados”. Una práctica que mantienen desde su fundación en 1989 y que presenta dos atractivas ventajas: (a) dar a la publicación una amplitud de enfoques sobre un tema común, lo urbano y sus realidades, y (b) dar un carácter monográfico a cada número, toda vez que el coordinador invitado realiza una convocatoria abierta e internacional sobre algún asunto que considere oportuno reflexionar.

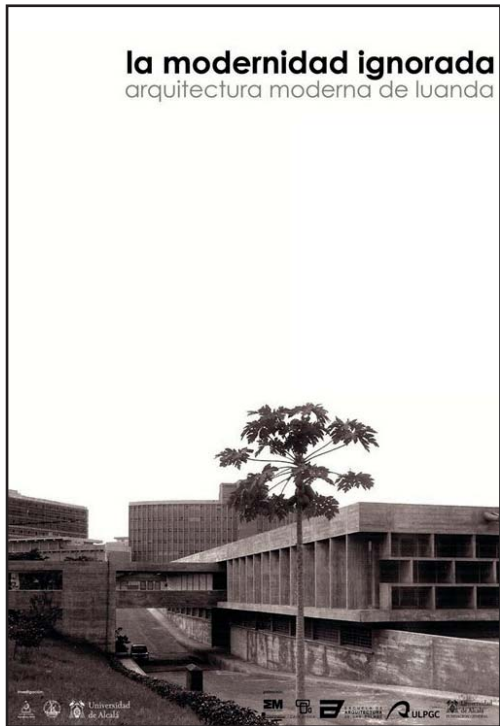
No sé si casual o intencionadamente, fui invitado a coordinar el número 100 de *CIUDADES*.² Como a nadie se escapa, la centena es para cualquier publicación una cifra redonda, cargada de significado. Sorprendido, pregunté si la RNIU tenía previsto hacer algo especial con el volumen del centenario. Contestaron que no. Añadiendo, eso sí, que no vendría mal proponer un tema que de algún modo llamase la atención sobre el tiempo transcurrido.

Cuando recibí la invitación, acabamos de publicar los resultados de un proyecto de investigación sobre la arquitectura moderna de la capital de Angola.³ El título genérico que dimos al proyecto fue *La modernidad ignorada*,⁴ porque daba cuenta de un fenómeno urbano-arquitectónico prácticamente desconocido en España y relegado, pese a su interés, de la historia de la arquitectura moderna. Esta coincidencia me llevó a proponer para *CIUDADES* 100 un tema que permitiera esas muchas facetas de la historia del urbanismo y la arquitectura del siglo XX que por algún motivo no han sido objeto de atención por parte de la historiografía canónica de nuestra disciplina. La propuesta fue aprobada por el Consejo Editorial y la convocatoria realizada da cuenta de las intenciones del número.

CONVOCATORIA DE LA REVISTA CIUDADES 100 (octubre-diciembre 2013)

La modernidad ignorada.

La historiografía del Movimiento Moderno se ha centrado en las obras singulares de los “grandes maestros” y en los lugares en que construyeron, dando una imagen parcial de un fenómeno que tuvo una extensión y profundidad bastante mayor al reflejado en las miradas canónicas. Consecuencia inevitable de esta desatención, es la desvalorización teórica, social y física, de una importante herencia cultural, con todo lo que ello supone



“La modernidad ignorada. Arquitectura Moderna de Luanda”. Proyecto de investigación coordinado por Paz Núñez Martí y Roberto Goycoolea P.

de pérdida de patrimonio y memoria histórica. Éste es, en síntesis, el tema propuesto para el número 100 de CIUDADES: analizar y difundir las modernidades ignoradas y/o reflexionar sobre lo que esta ignorancia ha supuesto y/o supone para el hacer disciplinar, así como estudiar las causas de este desconocimiento. La modernidad ignorada no se refiere sólo al olvido de proyectos urbanos y obras arquitectónicas específicas, sino, también, a tantas propuestas teóricas, editoriales y docentes desconocidas. Entendemos que recuperar la modernidad ignorada, además de un acto de conocimiento y justicia histórica, es importante en estos tiempos de mudanza e incertidumbre porque la modernidad, pese a sus desaciertos, fue un movimiento que intentó algo hoy tan necesario como marginado: entender la ciudad y la arquitectura como instrumentos de bienestar, desarrollo y transformación social. A título de ejemplo, propone abordar temas como proyectos, obras u autores modernos olvidados, análisis críticos historiográficos, recuperación de propuestas teóricas o docentes inéditas, indagar en impactos poco estudiados de la modernidad: como el impacto en las construcciones populares o en la autoconstrucción (viviendas, comercios, pequeños equipamientos, iglesias, etc.); sin olvidar las poco estudiadas adaptaciones de la modernidad a las condiciones geográficas, sociales y tradiciones culturales locales o los planes urbanos que incluso en enclaves remotos proponían nuevos horizontes al espacio habitable.

Fecha límite para la recepción de artículos: 27 de julio de 2013.

Como bien sabe quién haya realizado una convocatoria abierta para un libro, un congreso o similar, no es posible saber de antemano el interés que despertará. Por más que al hacer pública la convocatoria uno aventura lo que puede pasar, a menudo el resultado final puede sorprendernos tanto para mal, cuando no hay respuestas, o para bien, cuando lo recibido supera lo esperado en cantidad y calidad. Esto nos sucedió con *CIUDADES 100*.

Recibimos 40 artículos. Su origen era amplio: 9 países –6 iberoamericanos: Argentina, Chile, Colombia, México, Perú, Venezuela, 3 europeos: España, Italia, Portugal, Venezuela y 1 africano: Marruecos–, repartiéndose los autores casi por mitad entre americanos y europeos. Lo mejor era que 35 textos encajaban en el tema de la convocatoria.

Las “modernidades ignoradas” estudiadas eran diversas en características, escalas y localización:

- Los textos abordaban desde aclaraciones o rectificaciones a algún aspecto puntual de un fenómeno específico al estudio general de modernidades prácticamente inéditas para la historiografía canónica, así como críticas sobre el modo en que la disciplina ha estudiado el siglo XX, incluyendo reflexiones generales del asunto planteado.
- La escala de los fenómenos estudiados reflejaba la variedad de temas analizados. Había desde artículos centrados en una obra, un texto o asunto específico a otros preocupados por



Fig. 2. Unidades habitacionales, Luanda moderna, Croquis de R. Goycoolea P., 2013

5. PALOP, del portugués: *Países Africanos de Lingua Oficial Portuguesa*.

entender hechos urbanos o cuestiones generales de la modernidad que por algún motivo o desde alguna perspectivas valía la pena revisarlos.

- Por último, la localización de los casos de estudios se ampliaba más allá de los países de residencia de los autores, llegando a regiones tan lejanas como Japón y tampoco habituales en las investigaciones disciplinares como Japón, Sudáfrica o los PALOP.⁵

Aunque estos datos generales poco dicen sobre los contenidos, muestran que el tema interesaba y que los autores habían encontrado "modernidades ignoradas" de distinto tipo, características y localizaciones. Y al entrar en el contenido de los artículos las sensaciones fueron aún más positivas. Encontramos un amplio abanico de temas sugestivos y, sobre todo, una interesante colección de perspectivas de análisis.

En síntesis, la colección de artículos recibidos muestra que:

- Aún quedan muchos vacíos en las historias oficiales y que sólo rellenándoles lograremos tener una visión más ajustada de la modernidad arquitectónica; algo especialmente significativo en los países donde no existe una tradición historiográfica consolidada, llevando a que los desconocimientos sean de mayor calado y no sólo de matices, como tiende a ocurrir en el ámbito europeo.
- El estudio de la modernidad urbana y arquitectónica requiere de miradas más sutiles y menos dogmáticas que las dominantes en las últimas décadas del siglo pasado. Los artículos muestran que no fue un movimiento ni un estilo internacional unívoco; que en muchos casos más que una mera aplicación dogmática de los principios modernos propugnados □por ejemplo por los CIAM- hubo estudiadas adaptaciones a las condiciones culturales, físicas, geográficas y tecnológicas locales.
- Un cabal entendimiento del fenómeno obliga a ampliar la, a veces, restrictiva mirada disciplinar. Se trata, en definitiva, de prestar también atención a las circunstancias sociales, políticas, económicas, ambientales, etc. en que la modernidad arquitectónica se ha desplegado.

Desgraciadamente las revistas, más si imprimen en papel, tienen una extensión limitada. Por ello, de la amplia colección de artículos recibidos sólo pudieron incluirse nueve aportaciones en *CIUDADES 100*, publicada en octubre de 2013.

Una selección tan reducida, menos de un tercio, dejaba en el limbo académico diversos textos escritos para la ocasión y reducía el alcance crítico y explicativo del conjunto. Tras comentarlo con el Comité Coordinador de Publicaciones de la RNIU, decidimos editar un libro que recogiese todos los ensayos seleccionados. Así se lo hicimos saber a los autores y solo cuatro declinaron participar en el libro, al preferir publicar sus artículos en otro contexto.

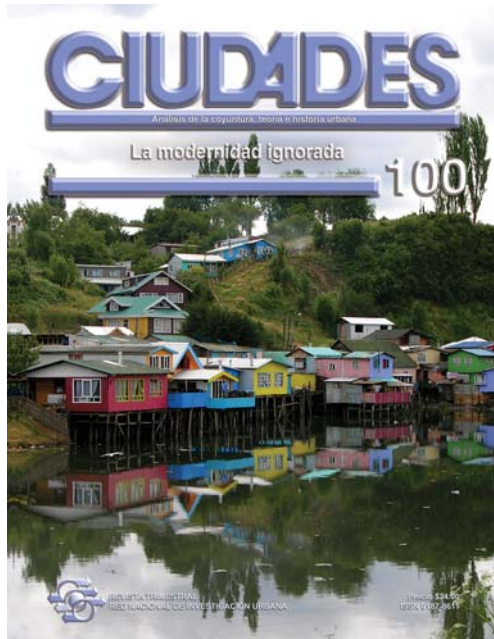


Fig. 3. Revista Ciudades n ° 100, Red Nacional de Investigación Urbana, Puebla, México, 2013, oct-dic.

Estructura del libro

Aunque todos los artículos giran sobre un tema común, por su heterogeneidad de temas y enfoques no ha sido fácil dar con la estructura del libro. Primero pensamos organizar las *modernidades ignoradas* por la procedencia de los autores, luego por la localización o cronología de las obras estudiadas. Ninguna de estas estructuras nos convencía porque, pese a tener una organización clara, los contenidos no terminaban de relacionarse entre sí.

Optamos, entonces, por una división que atiende a la escala y/o características principales de lo que se estudia, llevándonos a dividir el libro en los cuatro apartados que a continuación se indican. Cabe apuntar que muchos artículos podrían incluirse en una o varias de estas categorías, por lo que el índice definitivo cabe entenderlo más como una propuesta para estructurar un material complejo que un intento de categorizarlo.

En síntesis, los apartados del libro reúnen artículos con las siguientes características comunes:

1. **Miradas urbanas:** congrega textos que analizan el impacto de la modernidad en ciudades o partes significativas de las mismas. En general confluye aquí una perspectiva histórica de la modernidad, enfatizando su carácter de instrumento de renovación social, pero también de herramienta de dominación cuyos resultados, en algunas ocasiones, no fueron los propuestos por sus promotores.
2. **Miradas arquitectónicas:** son ensayos centrados en una escala menor de proyecto, los textos de este apartado tienden a estudiar barrios, obras y/o conjuntos de obras afines que por algún motivo han sido olvidadas por la disciplina. Son, en general, propuestas que de alguna u otra manera cuestionaban los principios canónicos de la modernidad arquitectónica, enfrentándose especialmente con las ideas de “estilo internacional” y originalidad, para entablar fructíferos diálogos con la cultura, paisajes y tradiciones arquitectónicas locales.
3. **Miradas proyectuales:** los escritos de este apartado tienen en común reflexionar sobre los arquitectos y su hacer, más bien sobre arquitectos específicos y su manera de pensar y/o proyectar. Nuevamente aparece aquí una modernidad compleja y poliédrica, ajena a los encasillamientos habituales: vanguardia/tradición, progreso/barbarie, moderno/clásico, etc.
4. **Otras miradas:** reúne una serie de artículos que abordan el tema desde perspectivas poco convencionales o infrecuentes en la disciplina. Hay desde críticas historiográficas a reflexiones y comparaciones sobre aspectos específicos de la modernidad arquitectónica. Algunos textos son sin duda sorprendentes, como las relaciones con otras disciplinas o ciertas manifestaciones arquitectónicas ajenas a lo habitualmente considerado modernidad.



Fig. 5. "Edificio Cuca", demolido en 2011. Croquis de R. Goycoolea P., 2013

Adenda

Por el propio origen del libro, con esta recopilación de Modernidades ignoradas no se pretende dar una visión específica del fenómeno, ni menos una visión cerrada y unívoca. Aunque como coordinador del volumen comenté los artículos con los distintos autores, al ser una convocatoria abierta, cada autor tuvo total libertad para abordar el fenómeno como mejor entendía. Por ello, los datos, imágenes, reflexiones e hipótesis presentadas son mérito y/o responsabilidad de los respectivos autores.

Autores a los que, por cierto, al igual que a la Red Nacional de Investigación Urbana y a Inmaculada Brugarolas -artífice de la maqueta y edición del libro-, agradezco públicamente sus aportaciones desinteresadas sobre un tema que nos interesa y reúne.

A la mayoría no he tenido el placer de conocerlos personalmente, pero con todos creo haber establecido una fructífera complicidad académica en torno a modernidades e ignorancias comunes, que aquí os compartimos.

Alcalá de Henares, julio 2014

01 . Miradas urbanas

1. Texto basado en el publicado en Ciudades N° 100 (oct-dic. 2013): "La modernidad ignorada. Experiencias, causas y consecuencias".

Modernidades ignoradas.¹

Roberto Goycoolea Prado*

* Dr. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, Profesor de Análisis arquitectónico en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Alcalá. Director del Grupo internacional de investigación Expresión y percepción de la Arquitectura, EXPERA roberto.goycoolea@uah.es

Se entiende por modernidad una manera de concebir el mundo con origen en el humanismo renacentista y desarrollado con fuerza en la Ilustración y su correlato tecnológico: la Revolución Industrial. Frente a esta acepción amplia del término, en arquitectura ha terminado designando al conjunto de tendencias teóricas y estilísticas desplegadas a lo largo del siglo XX, confundándose a veces con el Movimiento Moderno. Por eso, más que de modernidad, deberíamos hablar de una "condición moderna como proyecto, a la que el Movimiento Moderno está íntimamente ligado". Así vista, la modernidad sería el resultado del racionalismo ilustrado, "al que la arquitectura moderna, y el arte moderno en general, confirieron una imagen mucho más acorde con su espíritu que los sucesivos intentos llevados a cabo en el siglo XIX." (González, 1986)

Como periodo histórico, la modernidad es la época más estudiada y conocida en nuestra disciplina, tanto en conjunto como en la singularidad de sus protagonistas y obras. Ningún arquitecto como ninguna escuela de arquitectura actual desconoce sus ideales, maestros y edificios más significativos. Pese a ello, hablamos aquí de modernidades ignoradas.

Por lo apuntado, la ignorancia aludida no pretende indicar que se trata de un fenómeno desconocido, pero sí de que es un fenómeno cuyo conocimiento presenta diversas carencias que aconsejan su revisión. Carencias que van desde la inadecuada comprensión de aspectos puntuales, como ocurre con cualquier hecho estudiado, al desconocimiento de ciertos autores y obras específicas; lo que es más grave.

El tipo y características de estas ignorancias son múltiples. Pero en una parte significativa provienen de la visión hegemónica con que se ha abordado el estudio de la modernidad arquitectónica. Como veremos, tanto la historiografía como la crítica moderna se han centrado en los procesos, protagonistas y modelos paradigmáticos de la modernidad centroeuropea y norteamericana obviando aquellas que rompían la ortodoxia, planteaban cánones diferentes o simplemente se desconocían. Con ello se ha consolidado una mirada uniforme, simplificada y parcial de un fenómeno complejo y plural. Una mirada que en muchos casos contradice, o al menos matiza, un hacer disciplinar que lejos estuvo de ser el bloque homogéneo que sus adalides y detractores de la historiografía canónica proponen.



Fig. 1. Imágenes del edificio "Nido de Abejas" de la Barriada Carrières Centrales, Arq. Georges Candilis y Shadrach Woods, Casablanca, 1952. Agradezco a Alejandro Muchada esta referencia.



Fig. 2. Op. cit. en 2013. Ambas imágenes de <http://malloga1.wordpress.com/2014/03/15/atbat-afrique/>

2. Para quienes no lo sepan, según un estudio de 2013 de la Consultora Mercer para el Banco Mundial sobre las ciudades más caras del mundo", Luanda volvió a ocupar el primer lugar, seguida de Tokio —aunque las rentas per cápita sean muy desiguales. En Luanda un hotel puede valer 400 dólares, una pizza 25 y el alquiler mensual de una casa acondicionada desde 7 mil. Precios que se deben a las carencias de equipamientos, viviendas y turismo en un contexto de boom económico; el surgido tras la firma de la paz en 2002 por la explotación de materias primas.

Preocuparse en estos tiempos de incertidumbre por las modernidades ignoradas, además de un acto de re-conocimiento y justicia histórica, resulta oportuno por tres razones relacionadas:

- La desvalorización disciplinar y social de una importante herencia cultural, con todo lo que ello supone de pérdida de patrimonio arquitectónico y memoria histórica;
- La imposibilidad de emplear como referentes o elementos de reflexión diversas maneras de entender y hacer la arquitectura que pueden dar pista sobre cómo abordar el complejo panorama disciplinar contemporáneo y porque,
- pese a sus innegables desaciertos, la modernidad arquitectónica intentó algo hoy tan necesario como marginado: entender la ciudad y la arquitectura como instrumentos de transformación hacia un mayor bienestar y justicia social.

Para sustentar estas ideas se desarrollan continuación tres apartados que abordan lo planteado desde distintas perspectivas: (a) el primero es una experiencia personal que ejemplifica en un caso concreto la magnitud de la ignorancia apuntada; (b) el segundo indaga en las causas de este desconocimiento; (c) para terminar con algunas consideraciones sobre las consecuencias sociales y disciplinares de esta ignorancia.

Luanda, paradigma de modernidad ignorada.

Viajé a la capital de Angola por primera vez en julio de 2005, en el marco de estudio que estábamos realizando con la Universidad Agostinho Neto de Luanda sobre "Los convenios interuniversitarios para la cooperación al desarrollo entre Escuelas de arquitectura de España y África." (Ministerio de Educación, España, 2004-05)

Para poder sobrevivir con las menguadas dietas asignadas por el proyecto de investigación,² Paz Núñez Martí, directora del proyecto y profesora también de la Universidad de Alcalá, había conseguido alojamiento gratuito en un centro parroquial del *Barrio do Cazenga*, un enorme "barrio informal" ubicado a unos pocos kilómetros del aeropuerto. Y donde nos dirigimos sin dilación tras llegar a Luanda al anochecer.

El camino mostraba una realidad dantesca. Recorrimos, por saturadas calles sin asfaltar y cuya única iluminación eran los faros de los coches y los *quinqués* caseros de unos paupérrimos vendedores ambulantes, interminables viviendas improvisadas y polvorientas. Por donde mirase había miseria y crueldad. Estas primeras impresiones ratificaban el imaginario que tenemos los occidentales del África subsahariana. La visita a Cazenga ratificó mis primeras impresiones. Es el más populoso de los *musseques* o favelas que abrazando la ciudad central surgieron para albergar a los desplazados de la intermitente e interminable guerra que asoló al país de 1961 a 2002. Formalmente, es un conglomerado de cobertizos improvisados y viviendas mal construidas de bloques de cemento



Fig. 3. Vendedores en la 5ª Avenida en dirección a Cazenga, Luanda, 2005. Fotografía: R. Goycoolea P.



Fig. 4. Musseque de Cazenga, Luanda, 2005. Fotografía: P. Núñez M.



Fig. 5. Mercado de ropa con edificios de talleres industriales modernos. Luanda, 2005. Fotografía: R. Goycoolea P.

y materiales recuperados o simplemente de desechos, conectadas por un intrincado laberinto de callejuelas de tierra que en la temporada de lluvias se inundan, haciéndolo intransitable y convirtiendo a la malaria y la disentería en enfermedades cotidianas. Carencias de habitabilidad básica que llevan a índices de mortalidad infantil y esperanza escalofrantes. Sin embargo, pese a la miseria reflejada en cada niño, rincón y actividad, los lugareños nos repetían: “ahora estamos mucho mejor que durante la guerra”. Otra muestra de que el primer e ineludible paso hacia el desarrollo es la paz social; la posibilidad de caminar, relacionarse y trabajar sin temer por la vida.

Dos días después fuimos al rectorado de la Universidad, localizado en el centro de Luanda. A medida que entrábamos en la capital de Angola los asentamientos informales dieron paso a estructuras urbanas reconocibles. Primero vimos talleres industriales, con todo tipo de actividades en las aceras; luego zonas de casas venidas a menos fuertemente protegidas, seguidas de viviendas colectivas en altura que llamaron mi atención por parecer “unidades habitacionales”. Fue un primer aviso. Tras un viaje mucho más largo y lento de lo esperado, llegamos al centro. Donde mirase bullía una vida tan ajena a nuestras tranquilas ciudades europeas como propia de las subsaharianas: aquí se entrecruzaba hasta hacerse indistinguible lo público con lo privado, el caos vehicular con cientos de peatones deambulando, trabajo con ocio, basuras y aguas estancadas con las aromáticas especias de las barbacoas callejeras... Pero lo más sorprendente es que toda esta actividad se realizaba en una ciudad de amplias avenidas de fachada continua y sorprendentes edificios residenciales e institucionales y con una red de amplios soportales que, protegiendo del sol implacable y las lluvias torrenciales, generaban vitales espacios de interconexión. Era, por donde mirara, una ciudad moderna. En ese momento agradecí la caótica saturación vehicular que me permitía observar con detenimiento un catálogo de excelentes edificios de todas las escalas: de viviendas individuales a colectivas, de equipamientos públicos a emblemáticos edificios institucionales. Todos de rabiosa modernidad. El lamentable estado de conservación de muchos edificios me producía una contradicción inquietante entre el éxtasis disciplinar y la dura realidad social acogida por una arquitectura singular.

La experiencia de mis días anteriores en Luanda daba una dimensión especial a mi emoción arquitectónica. “Viniendo de Cazenga -pensó en voz alta nuestro conductor- resulta comprensible su entusiasmo al recorrer una ciudad bien planificada, por descuidada que esté.” Razón tenía, difícilmente se puede vivir peor que en los tugurios subsaharianos. Pero mi emoción no venía de la comparación económica sino del desconcierto que tenía al recorrer una ciudad moderna de excepcional calidad que, literalmente, ignoraba su existencia.

Desde una mirada disciplinar destacaba en lo que veía, en la modernidad luandesa, la maestría con que se aplicaron los principios y técnicas de un movimiento arquitectónico nacido en Europa a las características locales. De partida, las obras estaban construidas de hormigón armado, un material adecuado a la tecnología local, que se mostraba resistente al paso del tiempo y a la



Fig. 6. Punto de candongeiros o furgonetas de transporte público com vivenda modernas al fondo. Luanda, 2005. Fotografía: R. Goycoolea P.



Fig. 7. Edificios modernos em la Marginal. Luanda, 2005. Fotografía: R. Goycoolea P.

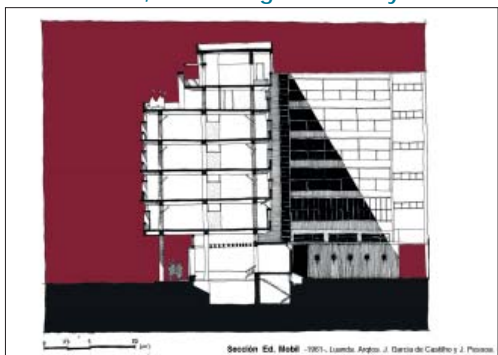


Fig. 8. Sección de Edificio Mobil, Arqtes. J. García de Castilho y J. Pessoa, Luanda, 1961. Dibujo realizado dentro del Proyecto de investigación La modernidad ignorada. Arquitectura moderna de Luanda.

3. En la investigación participaron también Carlos García Gutiérrez (UAH Alcalá); María João Teles Grilo (UAN Luanda); Jorge Spencer, José Manuel Fernandes, Manuela Fonte, Ana Vaz Milheiro, Isabel Raposo (UTL Lisboa); Inês Lima (UPC Barcelona); Ana Tostões (DoCoMoMo Internacional).

falta de mantención. Se observaba también que, con independencia de la escala, la función y el lugar habían sido básicos: nada de formas caprichosas sino espacios que respondían a un clima y a actividades específicas. En las fachadas predominaba el uso del *brise-soleil*, de balcones y terrazas con ventanas corridas retranqueadas, así como de celosías, lamas móviles para mantener la ventilación y protegerse del sol. Había, asimismo, cubiertas planas de uso público protegidas con umbráculos de bóvedas rebajadas, plantas bajas diáfanos, sombreadas gracias a amplios soportales, etc. En suma, se podía hablar de una arquitectura a la vez universal y regional, acertadamente llamada, como luego supe, “moderno tropical”. (Magalhães, 2009)

Recuperado del choque vital, comenzó a interesarme la rotundidad con que se habían aplicado los ideales de los CIAM; aquellos encuentros internacionales donde los arquitectos “modernos” definieron la que según ellos debía ser la arquitectura de la nueva sociedad perfilada en las primeras décadas del siglo pasado. Rompiendo con la tradición académica y el “decorativismo” propusieron configurar el espacio habitable desde una serie de principios entonces innovadores: zonificación funcional, jerarquización vial, concentración de la vivienda en altura para liberar áreas verdes, diseño de los edificios a partir de su función y el clima, etc. En síntesis, soñaban con un nuevo modelo urbano, con una ciudad donde la arquitectura protagonizaría el advenimiento de una sociedad más justa y democrática. El vigor del movimiento a nivel internacional, especialmente tras la II Guerra Mundial, es la muestra más clara de que la voluntad renovadora de los arquitectos coincidía con el imaginario social y político imperante.

Al comentar lo sucedido con Paz Núñez e Isabel N. Martins, profesora del Departamento de Arquitectura de la Universidad Agostinho Neto, surgió la idea de acometer una investigación conjunta que nos permitiese conocer y dar a conocer la arquitectura moderna angoleña. Propuesta que pudimos concretar años más tarde gracias a una ayuda de la Comunidad de Madrid y la Universidad de Alcalá para realizar un *Estudio, catalogación y definición de estrategias de recuperación del patrimonio moderno de Luanda*. En su desarrollo los objetivos iniciales se enriquecieron con la participación de otros investigadores dándole una dimensión más amplia de la inicialmente prevista.³ Los resultados de este trabajo se han recogido en actividades académicas, un libro *-La modernidad ignorada. Arquitectura moderna de Luanda*, U. Alcalá, 2012-, una exposición y una Web homónimas: www.modernidadignorada.com

- La modernidad luandesa

Al preguntar a nuestros anfitriones sobre la Luanda moderna, constaté decepcionado lo poco que sabían. Conocían, por costumbre, qué era cada edificio: “Aquel gran volumen horizontal elevado sobre columnas es el Mercado de Kinachichi, el esbelto prisma vertical con fachada de lamas verticales, el Banco Comercial de Angola, el edificio de elegantes líneas racionalista al que nos dirigimos es hoy el Rectorado de la Universidad...” Sabían también que la mayoría



Fig. 9. Balcones de Unidades habitacionales, adecuados al clima y cultura local. Luanda moderna. Fotografía de Carlos García Gutiérrez, 2013



Fig. 10. Portada de la web La modernidad ignorada: www.modernidadignorada.com

de las obras se habían construido cuando el país era "provincia" portuguesa, pero otras tras la independencia. Pero desconocían -como prácticamente todos los luandeses y extranjeros que consulté en Angola- quiénes eran los arquitectos, cuáles eran las razones de su construcción y, sobre todo, ignoraban su valor social, político y arquitectónico.

Por utópica e incluso ingenua que resulte hoy la idea de que la arquitectura puede transformar la sociedad configurando hábitats de mayor calidad e inclusión, esto era lo que creían los arquitectos modernos, incluyendo a los constructores de la Luanda moderna. Al menos eso dejó en claro uno de sus protagonistas, el arquitecto Nuno Teotónio Pereira: "Fue la dimensión utópica [las que nos motivó], claro... más que la dimensión estética". (Vaz, 2008)

A mitad siglo pasado el *Estado Novo* portugués estaba en su apogeo (1926-1974) y su arquitectura, al igual que franquista en España, era impermeable a propuestas renovadoras. Los edificios de la dictadura resultaban tan anacrónicos como sus mentores políticos. En lo académico, pocos profesores conocían a los pioneros del Movimiento Moderno, manteniendo una enseñanza adocenada. La situación en las colonias o *Provincias de ultramar* no era muy distinta. En Luanda las obras del régimen iban del neoclásico desfasado del Banco Nacional de Angola, al pintoresquismo, "a modo de una casa portuguesa", del Colegio Femenino de San José de Cluny. (Fernandes, 1999)

Pero como la historia muestra una y otra vez, por férreo que sea el control político las autarquías terminan rompiéndose. Paulatinamente la arquitectura moderna comenzó a conocerse en Portugal a través de las lecciones aprendidas por quienes podían viajar, estudiar o trabajar en el extranjero y de ciertos eventos puntuales. Si hubiese que dar una fecha a esta transformación, caben dos posibilidades. La primera es la exposición sobre arquitectura moderna brasileña presentada en el Instituto Superior Técnico de Lisboa en 1949 donde, además de verse "obras diferentes", se constató que la capacidad de realizar arquitectura moderna no se limitaba a los países ricos. (Fernandes, 1999) El segundo hito es el primer Congreso Nacional de Arquitectura, organizado por el Sindicato Nacional de Arquitectos (Lisboa, 1948) y desarrollado en un ambiente de efervescencia arquitectónica, pero también política. Esto es importante. La arquitectura moderna portuguesa fue principalmente promovida por arquitectos que vieron en ella un instrumento de oposición al régimen de Salazar. El gobierno así lo entendió y no permitió las nuevas propuestas arquitectónicas en el Portugal continental, aunque las toleró en las provincias ultramarinas. En realidad, al régimen poco le importaba la estética de sus edificios en las colonias mientras cumpliesen su cometido a precios razonables. Por otra parte, tampoco le venía mal a un gobierno internacionalmente denostado dar, aunque fuese a miles de kilómetros, cierta "imagen de modernidad".

Así, tanto técnicos de la administración como profesionales dedicados al ejercicio privado, encontraron en África un ambiente más permisivo que les permitió desarrollar propuestas estéticas



Fig. 11. Liceu Nacional Salvador Correia, actual Escola Secundária Mutu Ya Kevela (1936-41), de José Costa Silva, em Luanda. En "Uma portugalidade tropical na arquitectura do Estado Novo", Ana Vaz Milheiro, en *Publico Portugal*, 7/12/2013

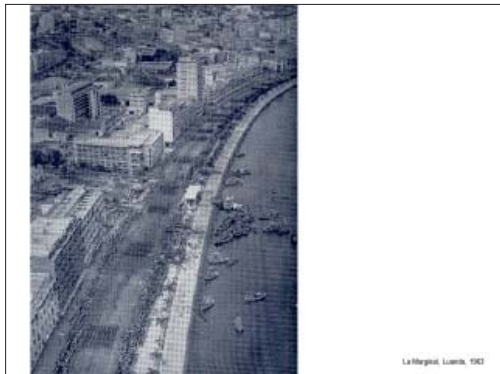


Fig. 12. Vista aérea de La Marginal, Luanda, 1963

impensables en Portugal y soñar con espacios que mejorasen la vida urbana y ayudasen a la integrar europeos y africanos. Lo primero lo lograron. Las obras modernas supusieron una notable mejora en la calidad de las infraestructuras, equipamientos y servicios, así como en la funcionalidad y salubridad del espacio habitable, al optar por una construcción que, además de económica, se basaba en una distribución racional y contaba con diversos sistemas pasivos de control climático, consiguiendo estancias realmente confortables. No alcanzaron, en cambio, la integración social (racial), aunque lo intentaron proyectando espacios urbanos de encuentro y equipamientos comunes, combinando distintos tipos de viviendas en un mismo edificio y/o barrio, proponiendo formas más democráticas de asignar las viviendas públicas, etc. La clasista mentalidad colonial frustró estas aspiraciones. Luanda moderna, en lo que a vivienda y equipamientos se refiere, continuó siendo territorio europeo. Lo cual explica la identificación que tienen los luandeses entre colonia y arquitectura moderna, con todo lo que ello supone de animadversión y desafecto.

Existe, sin embargo, un dato poco comentado en la negativa identificación colonialista que obliga a matizarla. Tras la Independencia no hubo una ruptura urbanística y arquitectónica con "lo portugués" equivalente a la experimentada en el ámbito político. Este es otro hecho destacable porque contradice prácticas asentadas. Desde sus orígenes la arquitectura ha materializado las aspiraciones y posibilidades del poder, en el sentido amplio del término -poder religiosos, político, económico...-, siendo habitual que tras el derrocamiento de un régimen dictatorial se saqueen y destruyan sus edificios representativos. Sin embargo la independencia angolana no trajo la destrucción de la arquitectura moderna portuguesa, ni siquiera de la más representativa. Hubo, eso sí, una apropiación masiva de edificios institucionales, comerciales y privados que, en sus nuevos cometidos, terminaron por formar parte de la idiosincrasia local. Probablemente la prueba más clara de esta re-aceptación arquitectónica es que algunos de los arquitectos más significativos de la modernidad angolana continuaron trabajando en la nueva República, incluso con cargos públicos de responsabilidad y fundando la Escuela de arquitectura local.

Razones de la ignorancia

La ignorancia de algo suele tener varias causas y más en un caso como el que nos ocupa, donde los ámbitos de desconocimiento son heterogéneos y lejanos. Teniendo esto en cuenta presentamos a continuación dos posibles explicaciones a las *modernidades ignoradas*, aplicables no sólo a Luanda: (a) una concierne al ámbito social, más exactamente, al papel de la arquitectura en la educación general y (b) la otra al modo en que se ha hecho, difundido y enseñado la historia de la arquitectura.



Fig. 13. Conjunto de viviendas. Luanda moderna. Fotografía de P. Núñez M., 2008

4. La Fundación Eduardo dos Santos (FESA) es una entidad privada, dirigida por el Presidente de la República de Angola, D. José Eduardo dos Santos, cuyo objetivo primordial apoyar, desde la Sociedad Civil, a los poderes públicos en la búsqueda de soluciones a los graves problemas que padece la población angoleña.

- *Desinterés social*

Somos seres arquitectónicos. Desde que nacemos pasamos la mayor parte de nuestra vida en entornos manipulados por el hombre, en espacios "arquitecturados". (Morales, 1999). Pese a esta omnipresencia arquitectónica, el interés que la disciplina despierta en la sociedad suele darse en términos de carencias y no en términos de atención estética o cultural. Para una parte muy significativa de la población mundial la urgencia del cobijo, en los países pobres, o la satisfacción de la comodidad, en los países ricos, prima sobre cualquier consideración arquitectónica. En España, por ejemplo, los políticos hablan de la ciudad en términos de infraestructuras, equipamientos y porcentajes de áreas verdes, mientras los ciudadanos se manifiestan contra las cosas que no funcionan, pero raramente se preocupan por las cualidades espaciales o simbólicas de lo construido.

Resulta extraño comprobar que este desinterés social por "lo arquitectónico" no ocurre con otras disciplinas que también condicionan la cotidianidad, como la higiene o la salud, donde la preocupación ciudadana se manifiesta diariamente en conversaciones, libros y programas en los medios. Pero hay más. Comparado con otras artes, pese a ser la arquitectura la que más nos incumbe, es a la que menos atención se presta en la enseñanza básica y en los medios de comunicación. No es este el lugar para desarrollar el tema, pero sí para apuntar que una de las causas de la ignorancia arquitectónica reside en la poca atención dada en las instituciones y medios que la población tiene para formarse e informarse. Situación, por cierto, de la que los propios arquitectos y sus asociaciones no somos ajenos.

Dentro de nuestro proyecto de investigación intentamos conocer la imagen que los luandeses tienen de la arquitectura moderna. Por diversos motivos no fue posible hacerlo. Sin embargo, en 2008 participamos en Luanda en las XII Jornadas Técnico-Científicas FESA,⁴ dedicadas a reflexionar sobre el futuro de las ciudades angoleñas y ahí pudimos constatar el escaso interés por el tema de las autoridades y profesionales presentes. Sin exagerar, muchos se sintieron sorprendidos cuando algunos ponentes extranjeros, apoyados por algún angoleño, planteamos la necesidad de poner en valor y utilizar la arquitectura moderna local como alternativa al modelo urbano que se está siguiendo en la amplia reconstrucción urbana y arquitectónica en la que el país está embarcado y que tiene como ideal las rutilantes metrópolis árabes y asiáticas. La publicidad describe a Luanda como "Nueva Dubai" o "Dubai africana". En ella, como en su homónima, lo que se pide a la arquitectura es ante todo la reafirmación simbólica del poder económico y político en el paisaje urbano. Arquitecturas emblemáticas pero tan ajenas a las condiciones del lugar, que dejan en mano de la decoración la solución de los requerimientos funcionales y en costosas instalaciones el confort climático. Por lo visto en aquellas Jornadas, a nivel institucional la arquitectura moderna no interesa, ni como patrimonio a conservar ni modelo a seguir. Nada, simplemente ignorada.



Fig. 14. Portadas de algunas de las Historias de la Arquitectura moderna analizadas por Heidi Gonzalez (2011).

5. Libros estudiados y sus [recomendaciones]: L. Benévolo, Historia de la Arquitectura Moderna, 1960 [14] / K. Frampton, Historia crítica de la arquitectura moderna, 1980 [12] / W. Curtis, La arquitectura moderna desde 1900, 1982 [10] / F. Dal Co y M. Tafuri, Arquitectura contemporánea, 1976 [9] / R. de Fusco, Historia de la arquitectura contemporánea, 1975 [9] / H. Hitchcock, Arquitectura de los siglos XIX y XX, 1958 [7] / J. M^a Montaner, Después del Movimiento Moderno, 1993 [7] / B. Zevi, Historia de la arquitectura moderna, 1973 [7] / S. Giedion, Espacio, tiempo y arquitectura, 1941 [6] / P. Collins, Ideales de la arquitectura moderna, 1967 [6] / R. Banham, Teoría y diseño en la primera era de la máquina, 1963 [4] / S. Kostof, Historia de la arquitectura, 1985 [4] / M. Tafuri, Teorías e Historia de la Arquitectura, 1968 [4] / B. Zevi, Espacios de la arquitectura moderna, 1950 [4].

- Desinterés disciplinar

El modo en que algo se cuenta condiciona la mirada que de lo contado. Pero cuando algo no se cuenta, simplemente no existe.

Antes de recorrer la Luanda moderna, para mí no existía. Nadie me la había contado; por ello tampoco la había mencionado a mis alumnos, contribuyendo sin sospecharlo a su proscripción arquitectónica. Hemos preguntado a muchos colegas españoles e iberoamericanos sobre su conocimiento de la arquitectura moderna subsahariana. Las respuestas han sido siempre negativas o extremadamente vagas, incluso entre quienes habían estado en Luanda, confirmando así que lo innombrado no se ve, aunque se conviva con ello.

Para comprobar hasta qué punto el desconocimiento de la arquitectura moderna africana estaba fundamentado, propuse estudiar a Heidi González, como tesina del Master de Proyectos Avanzados de Arquitectura y Ciudad de nuestra universidad, cuál era el tratamiento dado a África en la historiografía de la arquitectura moderna. (González, 2011). Las *Historias* estudiadas fueron las más recomendadas en las asignaturas que enseñan la arquitectura del siglo XX en las Escuelas de arquitectura españolas, entendiendo que las referencias bibliográficas reflejan lo que alguien sabe y piensa sobre un tema. De los 53 libros recomendados en 16 asignaturas analizadas de otras tantas escuelas, se eligieron los 14 con 4 o más recomendaciones.⁵ Los libros abarcaban un periodo temporal suficientemente largo (1941 a 1993) como para que no se pudiese alegar desconocimiento de la realidad africana -sobre todo en los libros posteriores a 1963, año en que Udo Kultermann publicó *Arquitectura Moderna en África*, un libro reconocido y difundido en la época, que da un primer indicio de la extensión del movimiento moderno africano.

El trabajo realizado consistió en buscar las referencias que había de la arquitectura moderna africana, para luego analizar qué decían estos textos e imágenes. En las 14 *Historias* estudiadas se contabilizaron 73 referencias a la arquitectura moderna africana. En términos absolutos la cifra no nos pareció baja, casi seis menciones por libro, pero al analizarla constatamos otra realidad:

a. **Se nombran 7 países africanos:** Argelia (41 referencias), Marruecos (10), Sudáfrica (5), Egipto (3), Angola, Mali y Nigeria (1). La importancia de los países mediterráneos se debe a que en ellos muchos pioneros de la arquitectura moderna realizaron obras significativas. La presencia de los demás países africanos es testimonial, siendo sintomático que no se mencione ningún estado de África Oriental.

b. **Se mencionan 16 arquitectos por su trabajo en África.** 5 son africanos, siendo los más citados el sudafricano Rex Martienssen (4 citas) y el egipcio Hassan Fathy (3 citas). El resto son europeos o estadounidenses que realizaron algún proyecto en África, pero ninguno tiene más de 3 citas,



15. Países africanos nombrados en las Historias de Arquitectura Moderna analizadas por Heidy González (2011)

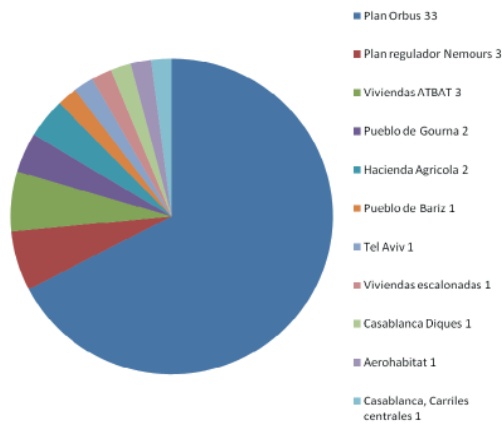


Fig. 16. Proyectos modernos en países africanos mencionados en las Historias de Arquitectura Moderna analizadas por Heidy González (2011), donde se observa el predominio de un solo proyecto: el Plan Obús para Argel de Le Corbusier (1930, no construido).

excepto Le Corbusier que tiene 45. Significativamente es el maestro suizo-francés es el gran protagonista de la arquitectura moderna africana en términos historiográficos, aunque sólo haya proyectado para un país norteafricano.

c. **Se reseñan 42 proyectos modernos africanos.** Acorde con lo señalado, nada menos que 33 corresponden a obras de Le Corbusier. Lo siguen, a distancia considerable, Georges Candillis (azerbaiyano) con 4 citas y Hassan Fathy (egipcio) con 2. Todos los demás proyectos se mencionan en un solo libro. Un hecho que informa con claridad sobre la mirada desarrollada por los historiadores europeos de la modernidad africana es que el proyecto más nombrado y valorado es un proyecto no construido de un arquitecto europeo: el Plan Obus para Argel de Le Corbusier (67% de las menciones). Lo mismo ocurre con la única obra mencionada de Luanda: el proyecto no construido de Louis Kahn para la Embajada de Estados Unidos en Angola de 1961 -por cierto, bastante más interesante que el pastiche neoclásico finalmente construido.

- **Hay 24 citas a la modernidad africana.** Su distribución es empero muy desigual: 10 pertenecen al libro de Williams Curtis (Inglés). Las demás referencias son comentarios puntuales en capítulos genéricos. Ningún libro, incluyendo el de Curtis, que es el que trata más exactamente el caso africano, dedica un capítulo exclusivo a la arquitectura moderna africana. Se puede argüir, sin duda, que varias de las *Historias* estudiadas se publicaron cuando el movimiento moderno no había despuntado en los países africanos; pero también es cierto que muchos de estos textos han sido revisados y ampliados posteriormente.

- **Hay 28 imágenes de arquitectura moderna africana en 8 libros.** 12 son dibujos (5 plantas y 7 perspectivas), 8 fotos de edificios (2 a color) y 3 de maquetas. El predominio de Le Corbusier es aquí también abrumador, con 11 imágenes dedicadas al Plan Obús para Argel. Le sigue Hassan Fathy (6 fotos) y Georges Candillis (2). Otro dato significativo, es que una misma imagen del Plan Obus se repite en 5 de los 14 libros.

No hemos realizado un estudio similar sobre la arquitectura moderna iberoamericana, pero durante la lectura de los textos analizados constatamos que si bien hay una mayor preocupación por el tema no deja de ser secundaria. Incluso cuando se reconoce el aporte de Iberoamérica se hace refiriéndolo a los países hegemónicos, son ellos los que indican el camino a seguir:

“Los países escandinavos mantuvieron su lugar predominante pero no preeminente en la escena arquitectónica internacional. En contraste con las virtudes que siempre se le reconocieron, algunas bastante menos importantes hoy que entonces, hay que colocar la contribución, muy diferente, de los países latinoamericanos, cuya entrada en la escena internacional es prácticamente posterior a la Guerra. Su arquitectura de ciento cincuenta años atrás no merecía ni mencionarse, pero la de finales de los años 40, en Brasil, Méjico, Colombia y Venezuela estaba a la altura, en cantidad e incluso en calidad, de la de países más viejos y más ricos.” (Hitchcock, 1993:590)

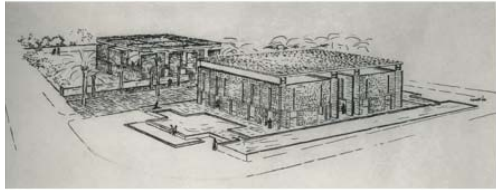


Fig. 17. Proyecto para el Consulado de EE.UU. en Luanda, Angola, Arq. Louis Kahn, 1961 (no construido).

6. Excepto un estadounidense los autores son todos europeos: 6 italianos, 4 ingleses, 1 español, 1 suizo, 1 búlgaro.

Si se compara lo dicho sobre la arquitectura iberoamericana, especialmente de la mexicana y la brasileña, se observan algunos aspectos distintivos respecto al caso africano: (a) la obra de los arquitectos nativos iberoamericanos tiene mayor peso que el apreciado en la arquitectura moderna africana; (b) se destaca la búsqueda de una reafirmación simbólica en los países que tienen una herencia cultural tangible; así, por ejemplo, el principal mérito otorgado a la escuela moderna mexicana es la de reforzar la identidad cultural a través de una arquitectura vanguardista, en la que la tradición precolombina mexicana tiene evidente presencia; (c) se destaca la fusión entre lo vernáculo y la arquitectura vanguardista y (d) el interés de las nuevas democracias por lograr una “representación arquitectónica del estado [...] para simbolizar el progreso y exaltar los mitos nacionales.” (Curtis, 2006:499).

Cabe apuntar que esto último no es aplicable al caso angoleño, donde la promoción de la modernidad arquitectónica es principalmente privada, lo que es otra singularidad en el panorama mundial. Pero lo que sí comparten africanos e iberoamericanos es la insistencia de los historiadores en la influencia de Le Corbusier; leyéndolos pareciera que sin él la modernidad no hubiese llegado a ningún lado.

En síntesis, los datos recogidos en el estudio de Heidy González sobre África e Iberoamérica muestran un claro “desinterés” de los historiadores de la arquitectura del siglo XX por la modernidad africana y en menor medida por la iberoamericana. Muestran también que la visión dada en ambos casos es “colonialista”. Es la historia de los países hegemónicos la que vale, tanto a nivel de qué se estudia como de quién la estudia.⁶ Al centrarse en sus entornos cercanos, las referencias de los autores canónicos a lo ocurrido en los países “periféricos” son mínimas, pese a que en muchos casos tanto en cantidad como escala la producción moderna fue en ello tanto o más significativa que en Europa y EE.UU.

Sorprende ver que algunos autores percibieron y alertaron sobre esta situación: “Nosotros [comentaba Henry-Russel Hitchcock en 1963 refiriéndose a los historiadores] *deberíamos quizá estar saliendo hacia el nuevo mundo no europeo, el cual sigue siendo todavía hijo de Europa, no solo en arquitectura, sino en muchas otras cosas. Tal vez la esperanza de una nueva síntesis en las décadas siguientes pueda nutrirse al menos simbólicamente, de este hecho; de tal forma que los historiadores posteriores de la arquitectura del siglo XX quizá tengan que prestar mucha atención y dedicar un amplio espacio a la India o a alguno de los nuevos estados africanos, de la misma manera que hizo este relato de la arquitectura de los últimos doscientos años con la pequeña Holanda o con la gran Norteamérica*”. (Hitchcock 1993:627).

Pese a este reconocimiento de egocentrismo y a las recomendaciones del influyente historiador inglés, las cosas no variaron mucho. Casi cuatro décadas después, 1986, otro reconocido historiador, William Curtis (2006:635), insiste en la crítica: “*La historiografía de la arquitectura moderna siempre ha reflejado un sesgo occidental y aun sigue haciéndolo. No se trata de*



Fig. 18. Conjunto de edificios modernos de Luanda. Recopilación realizada por Carlos García Gutiérrez para el Proyecto de investigación La modernidad ignorada.

cuestionar que las creaciones primordiales de la modernidad arquitectónica se produjeron mayoritariamente en Europa y los Estados Unidos. Pero hay que indicar que normalmente se ha prestado una atención y un crédito insuficientes a la contribución de lugares alejados de los puntos de origen. Ya antes del estallido de la II Guerra Mundial existían corrientes de arquitectura moderna en México, Japón, Brasil, Palestina y Sudáfrica (por mencionar algunos sitios), y varias de ellas suponían una juiciosa adaptación de los rasgos genéricos de esa modernidad a los climas, las culturas, los recuerdos y las aspiraciones de sus respectivas sociedades”.

La recomendación de Curtis tampoco tuvo eco, al menos en lo que a historia canónica se refiere. Tanto en los libros posteriores al de Curtis, como en revisiones de los textos más antiguos analizados, la arquitectura moderna africana sigue siendo un tema ignorado. Y aunque es cierto que en las últimas décadas especialmente gracias a la constitución de DoCoMoMo en 1988 se ha ampliado la mirada hacia legado de la arquitectura moderna en todo el mundo, la presencia de esta institución en África es todavía testimonial -sólo 3 de sus 59 países cuenta con sede local de la institución-, quedando mucho por hacer, tanto desde el punto de vista historiográfico como desde una toma de conciencia de los beneficios que puede reportar una mirada más amplia y abierta sobre la arquitectura moderna africana.

Consecuencias de la ignorancia

Tal como sucede con las razones del desconocimiento de la arquitectura moderna luandesa, las consecuencias de esta ignorancia son diversas, pero a efectos expositivos las hemos resumido en económicas, sociales, prospectivas. De más está decir que entendemos que en gran medida estas razones son generalizables a otras *modernidades ignoradas*.

- **Consecuencias económicas.** La nula conservación de muchos edificios modernos ha llevado, en Luanda y lugares asimilables, a considerarlos *feos, ruinosos, etc.* y, consecuentemente, a demandar su sustitución por construcciones más dignas. Sin duda, algo hay que hacer con los edificios modernos mal conservados por los problemas de habitabilidad que generan y la mala imagen que dan. Pero la respuesta no debería ser sustituirlos. Al ser obras de hormigón armado y otras técnicas resistentes, “lo ruinoso” suele ser más aparente que real al afectar a elementos no estructurales e instalaciones pero no a la estabilidad del edificio. Por lo catastrado, la mayoría de los edificios modernos de Luanda pueden rehabilitarse sin dificultades técnicas y a precios competitivos. Por eso cuesta entender la obsesión actual por sustituir “lo moderno”, por desaprovechar un patrimonio que aún puede prestar muchos y buenos servicios. Ejemplos sobran de su viabilidad, incluso en Angola. Por ejemplo en Huambo y Lobito -otras dos ciudades angoleñas con un notable patrimonio moderno- se han rehabilitado varios edificios modernos dañados por la guerra con positivos resultados, no sólo porque se han recuperado los usos para los que estos edificios fueron concebidos -viviendas,

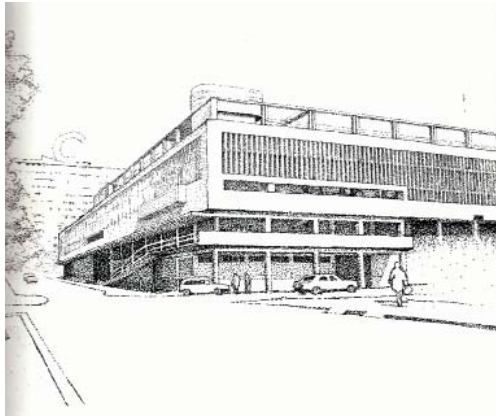


Fig. 19. Mercado de Xinaxchichi, Arq. Vasco Vieira da Costa (demolido en 2008). Perspectiva de alumnos de Isabel Nunes Martí, Departamento de Arquitectura, Universidade Agostinho Neto, Luanda.

facultades universitarias, hospitales y sede de instituciones- sino también porque permiten reencontrar la calidad espacial, funcionalidad y confort proporcionada por la arquitectura moderna angoleña. Lo que es básico para lo tratado en el próximo punto.

- **Consecuencias sociales.** Existe una relación directa entre la degradación y salvaguarda de cualquier herencia patrimonial y el conocimiento que de su valía se tenga; pero también hay una relación directa entre este conocimiento y la forma en que el patrimonio se utiliza en cuanto espacio habitable. No es lo mismo vivir en un barrio ignorado o estigmatizado que en uno valorado. Las etiquetas terminan generando comportamientos acordes a lo que expresan. Cuando se repite que un barrio o edificio es feo, degradado o similar, los que ahí viven terminan por asimilarlo y a desinteresarse por su hábitat. Por eso un reconocimiento social de modernidad luandesa -posible mediante iniciativas de educación y sensibilización, entre las que incluimos la nuestra- contribuiría a generar una relación más positiva de los vecinos entre sí, así como con su barrio y la ciudad.
- **Consecuencias prospectivas.** Entre los efectos más visible del desconocimiento de lo que fue y significa la arquitectura moderna de Luanda destaca el manifiesto desinterés social por lo que ocurre con el patrimonio moderno, tanto en términos sociales (memoria, continuidad urbana, tradición urbana) como económicos (mejora del parque de viviendas con rehabilitaciones asumibles). Es cierto que la mala situación económica, el deterioro de las instituciones, la deficiente gestión de los recursos y el bajo nivel de vida de muchos estados africanos lleva que la protección del patrimonio no sea prioritaria. Pero esto no es aplicable a Angola. Luanda vive un espectacular proceso de regeneración urbana, con recursos suficientes como para abordar la recuperación de la ciudad moderna. Iniciativa que podría tener mucho recorrido. Sin embargo, la ignorancia arquitectónica, entre otros motivos, está llevando a una aceptación acrítica de tipologías urbanas y arquitectónicas incompatibles con las tradiciones y el clima local. Además, al ignorarse los aportes de la modernidad arquitectónica, no se utilizan como modelos para lograr, a precios abordables, espacios más confortables y saludables, a la vez que energéticamente sostenibles que muchos de los que se están construyendo.

En este contexto, es triste observar que tanto los nuevos barrios de Luanda, destinados a las élites (en Talatona y Luanda sur principalmente), así como los nuevos edificios de oficina e institucionales, se están construyendo según los ideales -espectaculares y especulares- de la arquitectura corporativa de la globalización. Se trata de una transposición acrítica y prepotente de los intereses de las multinacionales de la arquitectura: condominios cerrados altamente protegidos y autónomos, prismas anónimos de cristal de fachadas indiferenciadas, ausencia de espacios públicos, predominio de materiales perecederos y de caro mantenimiento, control climático mecánico y caro, etc. Nuevas formas de colonialismo cultural, mucho más efectivas que las del colonialismo tradicional porque cuentan con el beneplácito de los colonizados.



Fig. 20. Edificio de viviendas con azotea utilizable, Luanda moderna. Fotografía de P. Núñez M., 2008.



Fig. 21. Kinaxixe MXD Complex, Luanda. Proyecto en construcción ubicado en el solar del antiguo mercado.



Fig. 22. Portada del Catálogo de Arquitectura Moderna de Luanda, Proyecto de investigación La modernidad ignorada. 2012

Frente a este dominio neoliberal de la construcción del espacio, cabe insistir en que los “modelos importados” de la Luanda moderna no fueron acríticos sino reformulados para adaptarlos a los requerimientos, clima y recursos del lugar. Fueron, además, implantados con una voluntad de transformación social ajena a la actual y omnipresente voluntad económica.

En la misma línea, cabe apuntar otro hecho inherente a la actual actitud acrítica y al desconocimiento social de las aportaciones de la arquitectura moderna luandesa, resaltado por J. M. Fernandes (1999): hoy, las anacrónicas arquitecturas del Estado novo, con toda la carga simbólica que tienen, forman parte del imaginario identitario luandés, mientras que la arquitectura moderna, crítica al colonialismo estético y socialmente innovadora, sea considerada la arquitectura imperial por excelencia. Desde esta perspectiva, entendemos que sólo un adecuado conocimiento de la modernidad ignorada de Luanda -y de otros tantos lugares y obras olvidadas-, permitiría recuperarla y ocuparla críticamente como estrategia de proyecto en la actual renovación de la capital de Angola.

En síntesis, una mejor comprensión de la modernidad permitiría que “un día del ignorar se separe la ignorancia: entonces se estará aún a tiempo de tomar otra dirección”. (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, XXVIII).

BIBLIOGRAFÍA

- CURTIS, William J. R. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900* [1982]. Phaidon, New York.
- DA FONTE, Maria Manuela (2012); *Urbanismo e arquitectura em Angola*, Caleidoscópio-UTL, Lisboa.
- FERNANDES, J. M.; M^o JANEIRO; M^o M. FONTE (1999), *Angola no século XX. Cidades, Território e Arquitecturas. 1925-1975*, FA-UTL, Lisboa.
- FOLKERS, Antoni (2010); *Modern Architecture in Africa*, Sun, Amsterdam.
- GONZÁLEZ PRESENCIO, Mariano (1986); “Modernidad e historia de la arquitectura”, s/ref, *Anuario Filosófico*. Vol. XIX-2, U. de Navarra, Pamplona.
- GONZÁLEZ, Heidi González (2011), *La arquitectura moderna africana en las Historias de la arquitectura*, Trabajo de Investigación Tutelado, Master Universitario de Proyectos Avanzados de Arquitectura y Ciudad, U. de Alcalá. Tutor: R. Goycoolea Prado.
- GOYCOOLEA PRADO, Roberto & Paz NÚÑEZ MARTÍ; Editores (2011); *La modernidad ignorada. Arquitectura moderna de Luanda*, Fundación General de la Universidad de Alcalá.
- HITCHCOCK, Henry-Russell (1993), *Arquitectura siglos XIX y XX* [1958], Catedra, Madrid.

MAGALHÃES, Ana y Inês GONÇALVES (2009), *Moderno Tropical. Arquitectura em Angola e Moçambique. 1948-1975*, Tinta de China, Lisboa.

MORALES, J. Ricardo (1999); *Arquitectónica* [1966], Biblioteca Nueva, Madrid.

NUNES DA SILVA MARTINS, Isabel (Coord.), María João TELES GRILLO, Roberto S. LÓPEZ MACHADO (2010), *Arquitecturas de Luanda*. Sinfic, Luanda.

QUINTÃ, Margarida (2013); *Vasco Veira da Costa*. Arquitectura e clima. Geografia de um lugar, Autor, Luanda.

TOSTOES, Ana [Ed.] (2013); *Modern architecture in Africa: Angola and Mozambique*, IST, Lisboa.

VAZ MILHEIRO, Ana y Jorge NUNES (2008); "Le Corbusier e os portugueses", arq./a, agosto.

A modernidade portuguesa em África. Original, potente, valiosa - mas ignorada

José Manuel Fernandes*

* Professor Catedrático, Departamento: História e Teoria de Arquitectura, Urbanismo e Design, Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
jmfernandesarq@yahoo.com

Desafia-me o Roberto Goycoolea Prado a responder a este pertinente tema, algo preplexizante: “o porquê do ‘olvido’ na historiografia internacional da arquitectura moderna, da estupenda modernidade de origem portuguesa”.

Para tentar reflectir e responder ao desafio –embora muito sinteticamente, perdoem-me por isso– vou centrar-me em África, na reflexão sobre a arquitectura e urbanismo produzidos nos anos de 1925 a 1975, nos vários territórios dos actuais cinco países dos chamados PALOPs (países africanos de língua oficial portuguesa), Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe.

E centro-me nesta antiga “África Portuguesa” colonial, porque a produção urbano-arquitectónica aí realizada no período analisado constitui um legado de longe bem mais interessante do que o conjunto produzido no pequeno e isolado “Portugal Ibérico” na mesma fase, sobretudo se encarado numa perspectiva de contexto internacional, europeu ou americano.

Eis os três temas que me parecem de algum modo poder ser encarados como “hipóteses justificativas” para tal olvido, ou alheamento dos estudos e publicações sobre a arquitectura e o urbanismo modernos no mundo –e que poderão merecer um eventual aprofundamento posterior, pelos investigadores interessados:

As idiossincrasias portuguesas traduzidas para a cultura arquitectónica e urbanística

Nos chamados “quatro impérios”, sequenciais frutos da Expansão marítima ultramarina portuguesa (o do Ouro da África atlântica, século XV; o das especiarias das Índias, séculos XVI e XVII; o do ouro do Brasil, século XVIII; e o africano, séculos XIX e XX), é um ponto comum, nas características das cidades, vilas, fortalezas e outros sítios edificadas, fosse em ilhas, continentes, orlas costeiras ou interiores, certos aspectos constantes e de algum modo permanentes, verificados nas respectivas produções materiais, de arquitecturas e urbanismos.

Mas em primeiro lugar, há que contextualizar estas produções lusitanas “coloniais” no seu tempo e espaço: não houve país europeu que tão dependente tivesse estado, durante tempo histórico tão longo (cerca de 600 anos), das áreas conquistadas ou dominadas e colonizadas, no além-mar. País pequeno (não com Espanha ou França), mas sobretudo pobre, em terras e gentes, e periférico (ao contrário da Holanda) à Europa, a sua própria afirmação como “nação autónoma”, independente, criada e consolidada na transição medievo-renascentista, ficou desde cedo ligada a essa dependência. Portugal existe, desde os séculos XIV-XV, com (e por causa) as/das suas conquistas ultramarinas, iniciadas em Ceuta (em Marrocos, 1415) e finalizadas com a entrega de Macao (à China, 1999) – e que atravessaram séculos e territórios no Atlântico, em África, Ásia, América e Oceania.

O modo de produção, geograficamente hiper-dispersiva, das inúmeras urbes, e correlatas arquitecturas de defesa, de habitação, de equipamentos e infraestruturas, para suporte a todo este processo expansivo, em continuidade sequencial de seis séculos, foi, dada a escassez de recursos próprios, a pouca gente da sua população, e a sua assumida condição de país periférico à Europa, expressa por um carácter empírico, vernáculo e pragmático, na concepção e realização das cidades e suas obras construídas. Por outras palavras, tal produção baseou-se num “fazer muito”, na ampla prática da obra, mas também numa reflexão teórica mais escassa, incidindo pouco sobre a elaboração intelectual/erudita a partir dessa própria produção.

Assim, a própria linguagem arquitectónica e urbanística utilizada, teve ao longo dos séculos expressão em sistemas formais e espaciais que potenciaram essa eficácia de realização: simplicidade (ou simplificação operativa) do desenho de concepção; estandardização de formas e materiais, com vista à possibilidade de organizar “séries reprodutíveis” em diversos lugares e sob diferentes condições; a pequena escala, os programas singelos e a conformação elementar, com vista à possibilidade de autorias por técnicos e artistas não especializados, afinal, a mão de obra disponível na maior parte dos casos, em cada local ignoto.

De facto, tais características estão/ficaram historicamente patentes nas sucessivas campanhas estilísticas, formais e arquitecturais: no Manuelino (na passagem dos séculos XV-XVI, nas ilhas Atlânticas e na Índia); no Plain Style/“Estilo Chão”/Llano, definido pelo historiador George Kubler (“entre especiarias e diamantes”, 1521-1706, na Índia e no Brasil); no especial Pombalino estandardizado do tempo barroco (na segunda metade de Setecentos, até 1820, na África e no Brasil); na chamada “arquitectura das Obras Públicas”, usando o ferro e o classicismo, em África; e, se quisermos, finalmente as reconhecemos, mais recentemente, no tempo do betão armado, do vidro e do “moderno internacional”, nas obra dos século XX da então “África Portuguesa”.

Ora, para quem está “de fora” deste universo produtivo e colonizador, vivendo, estudado e criando nos centros euro-americanos principais da produção conceptual e teórico-erudita do Classicismo, da Arquitectura Industrial do Ferro e do Movimento Moderno, estas características

simplificadoras e moduladas, realizadas na periferia ultramarina de um país periférico, podem, e devem, ter por certo parecido sempre pouco atraentes, porque “pobres, redutoras, elementares”. Daí uma fraca apetência pelo seu estudo, pela inserção em corpus centrais de teoria, e pela sua conseqüente divulgação. Nos séculos anteriores, como no tempo moderno.

O isolamento cultural português face ao contexto internacional

País que foi perdendo o seu “élan” produtivo e expansionista no quadro das potências europeias, a partir da perda da independência (para Espanha em 1580-1640), embora com retoma parcial no século XVIII (com o Brasil), Portugal foi empobrecendo, ficando resumido a um quase protectorado inglês em Oitocentos. A República, vencedora em 1910, não conseguiu tirar o país da miséria, e o seguinte regime, o do autoritário Estado Novo (1926-1974), embora criando a ansiada modernização e um lento mas gradual desenvolvimento, não deixou que a cortina do isolamento cultural e cívico se levantasse, antes a acentuando. Sem ser apenas por isso, a censura a edições, livros e imprensa, a polícia política e sua acção castradora, mas sobretudo uma concepção de fundo do Regime e do Estado, pelo onipotente Salazar (Presidente do Governo por 40 anos), de feição ruralista, provinciana e tradicionalista, não ajudaram a combater estas tendências ostracizantes.

Deste cerco cultural e epocal, onde imperava em muitos programas oficiais a arquitectura neo-tradicional, grosseiramente historicista e retrógrada, os arquitectos “fugiram”, em muitos casos, indo viver e trabalhar para as colónias: uma oportunidade de viagem, com outros horizontes e, no caso africano, mais vastas escalas de realização e desenvolvimento. Mas a produção escrita, teórica e reflexiva, sobre o tema desta excepcional arquitectura “moderna-africana”, ficou por fazer, por concretizar e desenvolver, quase de forma “natural”, por estes autores, que se dedicaram, uma vez mais do modo pragmático e prático (que caracterizou e caracterizava, como vimos atrás, a arquitectura portuguesa desde o início da Expansão ultramarina), quase em exclusivo à concretização de edificações e planos notáveis. E isto apesar de muitos deles terem tido uma preparação conceptual e formativa internacional, com Le Corbusier ou no seu atelier (ex.: arq. Simões Lopes e arq. Vieira da Costa, em Angola)

Daqui resultou que a bibliografia que internacionalmente poderia ter surgido deste vasto e inovador processo de urbanização e de nova arquitectura em África, restou por elaborar, salvo casos isolados (ex.: Pancho Guedes, em Moçambique, conhecido internacionalmente sobretudo devido à sua ligação ao *Team Ten* europeu nos anos 1950). Pois que, quando, em situações raras e excepcionais, as obras teórico-históricas de raiz portuguesa foram produzidas no contexto europeu (ex: o estudo *Lisboa Pombalina*, por José Augusto França, historiador radicado em Paris, nos anos 1960), logo autores e estudiosos como Leonardo Benevolo inseriram essas notáveis experiências urbanísticas, por essa via estudadas e divulgadas, nas mais relevantes

histórias gerais europeias da arquitectura (neste caso a Baixa de Lisboa, da Reconstrução pós Terramoto de 1755, analisada por L. Benevolo na *História da Arquitectura do Renascimento*, ed. G. Gili)

Um Moderno “Politicamente Incorrecto”

Resistindo aos processos de descolonização que, por toda a África, ingleses, franceses e outros encetaram, nos anos 1950-60, as autoridades políticas de Lisboa prolongaram até muito tarde (1975) a decisão definitiva sobre as desejadas independências dos cinco estados africanos dos PALOPs. Em contrapartida, e para organizarem território colonizado, modernizado e urbanizado, a par das guerras coloniais, entretanto iniciadas em 1961-64, em Angola, Moçambique e Guiné-Bissau, desenvolveram os investimentos públicos e incentivaram os privados – de facto, os maiores espaços coloniais tiveram um *boom* económico, populacional e social formidável, sobretudo desde 1950 até aos meados dos anos 1970, com destaque para as muitas cidades e vilas de Angola e Moçambique, abrangendo uma área total de cerca de dois milhões de Km².

Esta diáspora construtiva e edificatória é que permitiu a consolidação desse notável e múltiplo “edifício” que hoje começamos a conhecer como o da “Arquitectura Moderna Portuguesa em África”.

Contraditoriamente porém, se aquela foi uma fase de afirmação de modernidade em inúmeras frentes inovadoras, com obras qualificadas e originais, que marcaram os lugares e as vastas regiões (arquitectura de equipamentos, de habitação, do comércio e da indústria, das infraestruturas, etc) – ela decorreu num contexto adverso, tardo-colonial, e por isso fortemente condicionado pela imagem de “politicamente incorrecto” que representava então produzir e criar coisas positivas, e “boas”, qualificadoras, mas fruto dos “agentes opressores e colonialistas”, num (em três) território colonial que aspirava a não o ser, e a ganhar a independência – o que a comunidade internacional em geral, ainda por cima apoiava claramente, pelo menos desde os inícios da década de 1960.

Por isso também, esta arquitectura moderno-luso-africana era no último quartel do século XX um “assunto tabu”, e foi-o ainda por muitos anos, em Portugal e nos países das pós-independências, até meados da década de 1990, quando começou a ser divulgada, finalmente, como merecia, primeiro pela imprensa, depois através dos estudos e investigações dos arquitectos e historiadores portugueses, agora finalmente atravessando barreiras, para atingir os contextos académicos internacionais...!

Piura, Perú. El caso de una sucesión de modernidades inacabadas (1870-1970)

Mathieu Branger * y Cristina Vargas **

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.
mathieu.branger@hotmail.com

** Universidad de Piura, Facultad de Humanidades, Perú.
vargaspacheco@gmail.com

Piura fue la primera ciudad fundada por las huestes españolas en el territorio del Tahuantinsuyo, en 1532. Ubicada en la costa norte, luego de tres desplazamientos, la villa quedó finalmente reubicada en el lugar actual, en el valle del Chilcal, en el año de 1588 y bajo la denominación de San Miguel del Villar de Piura.

La estructura del casco fundacional se mantuvo similar desde el siglo XVIII hasta entrado el siglo XX, para cuando se produce un proceso de expansión que integra áreas periféricas, incluyendo la ribera este del río Piura, curso de agua que actualmente divide la ciudad en dos grandes áreas. Este proceso de crecimiento urbano se vio impulsado por varios factores, desde los económicos hasta los sociales, pero el tránsito hacia la modernización buscada desde fines del siglo XIX, se vio muchas veces refrenado por eventos naturales (como el terremoto de 1912 y la fuerte temporada de lluvias de 1925) y por una falta de planificación sostenida en el tiempo, por lo que este fue inconstante. En ese sentido, el caso de Piura es el de una sucesión de modernidades inacabadas, anheladas desde el interior y, en algunos casos, impulsadas y controladas desde el exterior. Es decir, su proceso de modernización no tuvo cánones propios y creativos; sino todo lo contrario, ya que esta ciudad jugó un verdadero papel de periferia en la búsqueda y la construcción de su modernidad, la que finalmente se trató de concretar por estadios.



Fig. 1. Plano de la ciudad de Piura, elaborado por el Obispo Martínez Compañón durante su visita pastoral a este obispado (1783). En: Trujillo del Perú, Vol. I. Disponible en línea en: Cervantes Virtual. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=300001&portal=39>

Rompiendo con el pasado colonial: primeros esbozos de modernidad.

El primer intento de modernización de la ciudad de Piura se inicia tímidamente a fines el siglo XIX [Fig. 1, 2 y 3]. Este se inscribe dentro del proceso vivido en la capital del país –la cual jugaba un papel de centro en múltiples aspectos–, hacia 1870, con el ensanchamiento urbano de la ciudad fundacional, tras la destrucción de las murallas que rodeaban Lima para abrir nuevas avenidas y espacios públicos. (Hamann, 2011:30) Como ya lo ha explicado Gutiérrez, la visión de modernidad a la que aspiraban los gobiernos latinoamericanos, estaba impregnada de una búsqueda de semejanza con los cánones europeos, pero no precisamente hispanos. En ese sentido, la ruptura caracteriza este proceso, intentado instaurar una nueva racionalidad en el espacio. No obstante, en el caso estudiado, aquella no será radical y acelerada. Todo lo contrario, será una modernidad deseada, impulsada por un periodo de recuperación económica tras



Fig. 2. Plano topográfico de la ciudad de Piura. Miguel Zavala (1847). Imagen disponible en el sitio web <http://www.davidrumsey.com/>



Fig. 3. AMP. Plano perimétrico de la ciudad de Piura y los ejidos municipales. Febrero 1962. El círculo más pequeño corresponde al área que se observa ocupada en los dos planos anteriores.

el desastre de la Guerra con Chile; pero insuficientemente planificada y oportunista, pues se desarrollará de acuerdo a las circunstancias que se vayan presentando en estos años.

Los ejes fundamentales sobre los que se articulará este proceso serán los de planificación urbana, ornato e higiene –tanto social como urbana–, líneas rectoras que aparecen intrínsecamente vinculadas.

- La Iglesia de Santa Lucía y la primera apertura de una arteria vial principal

La Iglesia de mixtos de Santa Lucía, erigida hacia el año 1783 (LEÓN, Rómulo, 1963), se ubicaba en lo que hoy constituye el punto medio de una de las principales arterias de la ciudad, denominada avenida Grau, la cual se halla situada dentro del casco histórico. Hacia 1870, ya se tenía noticias de su estado ruinoso, por lo que se solicita su clausura para su reedificación, tratando de poner a buen recaudo a los fieles que acudían a las celebraciones eucarísticas que se realizaban en ella. (AAPT, 1870) Cuatro años después, los restos de la iglesia permanecen in situ, solicitándose entonces, en primer lugar, la limpieza del espacio por afectar al ornato y salubridad de la población; y, en segundo lugar, el traslado de los restos humanos inhumados en ella, al Cementerio de la localidad (que se ubicaba “extramuros” –aunque esta ciudad nunca contó con un cerco defensivo–; y se había fundado en el año de 1838). Ya en 1894, el espacio aparece desocupado pero se barajan diferentes propuestas de uso. Una de ellas era la instalación del mercado de abastos, por carecerse de un lugar específico e improvisarse este en la plaza principal, opción que recibió críticas constantes. La otra, fue el ceder el lugar para la construcción de la estación de ferrocarril que conectaba la ciudad con su puerto natural, que es el de Paita, distante 60 km de esta. La operación del servicio de ferrocarriles en esta zona procedía de la década del 70; no obstante, la expedición Lynch que asoló la costa nacional durante la Guerra con Chile, había destruido el que conectaba Piura con Paita, en 1880. (Cf. NÚÑEZ, 2004:486-487) Tras la desocupación del enemigo y la reorganización del Estado Peruano, la empresa que asume el control ferroviario fue la Peruvian Corporation, empresa extranjera que recibió este beneficio como parte del contrato Grace, realizado por el Estado peruano con el representante de sus acreedores ingleses. Mediante este acuerdo el Perú buscaba reinsertarse en la economía mundial, consolidando la deuda externa que venía arrastrando desde hacía décadas; y, modernizar su aparato productivo a través de la comunicación al interior y hacia el exterior del país, movilizándolo así la producción nacional.

Sin embargo, este último proyecto tampoco se llevaría a cabo en el lugar en cuestión, debido a lo inapropiado del mismo. Algunas voces objetaron, en su momento, esta idea, pese a lo céntrico del lugar. La razón argüida era lo estrecho de las callejuelas existentes en Piura, lo que demuestra que el trazado virreinal se mantenía casi intacto después de varias décadas de vida independiente, tal y como se observa en los planos. Finalmente, la estación se ubicaría

en una zona más occidental, a pocas cuadras, pero ya en el límite con la zona considerada “extramuros”. No obstante, queda claro que la desaparición de la Iglesia de Santa Lucía constituye la primera ruptura de un lento proceso de quiebre con el pasado virreinal, para abrir paso a nuevos signos de modernidad (calles, edificios institucionales, etc.), reorganizando el espacio e iniciando lo que se consideraba el crecimiento natural de la ciudad, hacia el área occidental, tal como ocurriría sin cesar en las décadas siguientes. No obstante, también se inicia un proceso de conexión con la zona este, a través de la colocación del primer puente que unió ambas márgenes del río, en 1893.

Así pues, el espacio que fuera ocupado por dicha iglesia, dejó pasar a la apertura de la Avenida Grau, la cual se concluye recién en 1941, conectando el centro cívico de la ciudad con la zona de ensanche urbano. Cabe destacar que un fenómeno que ayudó también a dicha reorganización urbana, fue el terremoto ocurrido en 1912. Como vemos, sin embargo, la modernización de la ciudad no se vivió de una manera completamente planificada, sino que muchas veces fue casual y estuvo vinculada a las políticas dictadas desde la capital o a eventos fortuitos de índole natural los que, en algunos casos, también ralentizaron el proceso de cambio. En el caso de la llegada del ferrocarril, esto respondía más bien a una política nacional que consideraba que el dinero de la explotación de recursos naturales (guano principalmente), debía invertirse en la modernización del Perú, lo cual implicaba establecer un buen sistema de comunicación para dinamizar la economía –industrializándola– y la población nacional.

- Salubridad y ornato público

En el informe sobre las obras públicas realizadas por el Honorable Concejo Municipal para el año 1903, se mencionan algunas pocas obras realizadas con el sufragio financiero de la Junta Departamental, por carecerse de recursos propios para solventarlas. El problema de la falencia de recursos, a pesar de ser Piura una de los departamentos con importantes recursos naturales y obras de infraestructura para el aprovechamiento de los mismos, será una constante aducida por las autoridades para justificar los lentos avances y los muchos retrocesos o inacciones en el desarrollo de esta primera modernidad.

Las obras que se priorizan procuran atender al ornato y salubridad de la ciudad. Construcción de veredas –como la que uniría “[...] la ciudad con la avenida de San Teodoro [para generar] un camino cómodo y aseado hasta el cementerio público”–; colocación de “banacas nuevas con respaldar [en la plaza de Armas], pasando las viejas á la Avenida Grau”– de manera que se embellecía el espacio de socialización por excelencia y se ordenaba los comportamientos, a través de la dación de “butacas” más cómodas para observar y discutir con mayor comodidad sobre el espectáculo de la vida cotidiana–; demolición de viviendas cedidas para la construcción de nuevas plazas y la erección de nuevos monumentos –como la Plazuela Merino, en honor al

pintor piurano Ignacio Merino; y, en 1909 la inauguración de la plazuela de San Sebastián—; forman parte de los proyectos de mejora de la que intentaba ser una nueva ciudad con una carga simbólica distinta a la de la tradición anterior.

No obstante, el gran problema que se cernía era el de la salubridad pública. Uno de los ejes fundamentales de la concepción de modernización manejada, era el de la racionalización de la sociedad, siendo puntos principales para conseguirla, la educación y la salud. En ese contexto, la burocratización de la salubridad, con la creación de la Dirección de Salubridad Pública en 1903 —entidad nacional que daría paso al Ministerio de Salud, en 1935—, surge como respuesta a los problemas de salud vividos en el país. Las permanencias en cuanto a los modos de vida —acumulación de basuras, persistencia de conductas antihigiénicas, entre otros— (CUETO, 1997:28), así como la presión demográfica que se empezaba a sentir y la mayor comunicabilidad de ciertas regiones costeras; hacen que estalle un problema como el de la peste bubónica que tendrá en vilo a las autoridades locales durante las primeras década del siglo XX. Medidas múltiples semejantes a la cuarentena (como evitar que viajen determinados tipos de personas (“pobres limosneros”) y animales de Piura a Catacaos en octubre de 1913); o, una precaria implementación de materiales para el servicio de baja policía (compra de carretas para el recojo de desechos lanzados en los girones de la ciudad y una carreta tanque “para el recojo de aguas excluidas que se acumulan en la mayor parte de los domicilios de donde son arrojadas, sino en el interior de la casa á la vía pública, con grave daño para la higiene y salud del vecindario”, pues de hecho se afirma que la mayor insalubridad se encuentra en los callejones Callao y Huánuco, ubicados en el casco histórico); se suman a una higiene social, que implicaba un ordenamiento de las costumbres influenciado por una moral basada en el pudor del cuerpo . Medidas como que “un sin número de vagos y gente de pueblo, dejen de bañarse y lavar ropas en el escasísimo caudal de agua que arrastra hoy el Río Piura [...] en beneficio [de la preservación] de la Higiene y de la moralidad públicas”, son desplegadas intentando ordenar el espacio vital. Evidentemente, muchos de los problemas de salud estarían también asociados a la falta del servicio de agua potable que recién se instala en la década del 30. Este tipo de situación no era exclusiva de Piura ya que, como afirma Cueto, la “urbanización del país fue siempre más rápida que la provisión de la infraestructura sanitaria”. (CUETO, 1997:31)

La transformación de la ciudad. 1912-1960

- *El devastador terremoto del 24 de julio de 1912*

El 24 de julio 1912, la ciudad de Piura sufre un importante terremoto, que ocasiona gran destrucción (afirmándose que solo el 1% de los edificios quedan en estado habitable) y que



Fig. 4. ARP, Este de la ciudad tras el terremoto.
Fotógrafo Luis Montero (1912).



Fig. 5. ARP, Oeste de la ciudad tras el terremoto.
Fotógrafo Luis Montero (1912).



Fig. 6. Sur de la ciudad tras el terremoto.
Fotógrafo Luis Montero (1912).

marca la historia de la ciudad para el siglo XX. En el amanecer del 24 de julio, pocos días antes de las celebraciones por un año más de vida independiente, la tierra tiembla durante más de medio minuto. Este seísmo evidenció que la ciudad no estaba preparada para una catástrofe de tal magnitud, tal como lo demuestran los informes sucesivos que se publican en los boletines oficiales de distribución municipal ("Boletín Municipal" y "El Registro oficial"). Si bien hubo escasas víctimas, la ciudad deberá ser casi completamente reconstruida. Daños en las torres de la iglesia Matriz, en el local comercial que colindaba con esta hacia el este, la casa inglesa Duncan Fox; en la iglesia de Belén y en parte del único hospital de la ciudad, evidencian el drama vivido tras el evento. Las demás construcciones públicas también sufren por el terremoto, como fue el caso del edificio del Palacio municipal, de la Plaza de Armas; o, del colegio San Miguel. Muchas son también las casas-habitaciones de particulares, dañadas, cayéndose parte de la estructura (paredes y/o techos), lo que las vuelve inhabitables. La ciudad queda en gran parte derrumbada, de manera que, literalmente, la población ya no tiene donde vivir. Como vemos, la ciudad pierde con la catástrofe, la mayoría de sus edificios notables (Fig. 4, 5, 6 y 7).

Frente a la gravedad de la situación, se instalan casas provisionales en terrenos municipales periféricos, en el oeste de la ciudad y cerca de la estación de ferrocarril; y, el 28 de julio el gobierno expide una disposición otorgando un subsidio inicial de 2.000 libras peruanas para atender a los damnificados.

Sin embargo, se necesita un esfuerzo económico y político tan importante que es el Estado el que debe encabezar ese proceso. A través de la ley 1745 del 14/12/1912 (Congreso de la República), se prevé un financiamiento extraordinario para los años 1913 y 1914, de 24 mil libras; y, se nombra, bajo la dirección del Ministerio de Fomento, un ingeniero para que se desplazara hasta la ciudad de Piura, para establecer un primer diagnóstico técnico de la situación y dar los lineamientos de las obras a iniciar. La persona elegida fue el ingeniero Teodoro Elmore, de Lima pero quien había trabajado varios proyectos en el interior del país. Encargarle a él la reconstrucción de la ciudad, no solo era una decisión política, era tener una visión que tendía hacia la modernización urbana. Elmore, quien había sido ministro de Fomento, se había formado entre el Perú y el extranjero, y había sido testigo de los cambios urbanísticos en Lima, así como de la transformación parisina que se vivió desde la segunda mitad del siglo XIX.

La propuesta que presenta a la alcaldía, primero, disipa los rumores sobre la necesidad de trasladar, una vez más, el emplazamiento de la ciudad, explicando que esta no era la vía para caminar hacia el desarrollo. Luego, menciona que se debe atender el inconveniente de las lluvias estacionales próximas. También señala que había que "corregir la planta (trazado) de la ciudad sin omitir gastos, previo estudio pero inflexiblemente, porque la inmediata generación maldecirá a la actual por no haber preparado las cosas para que Piura pueda ser el asiento de los elementos que harán mañana, no más, un emporio del departamento".



Fig. 7. ARP, Norte de la ciudad tras el terremoto. Fotógrafo Luis Montero (1912).



Fig. 8. Así daba cuenta la importante revista "Variedades" de las inundaciones producidas en Piura con las lluvias de 1925.

Su visión implicaba la reconstrucción de las calles y de las fachadas de las casas, bajo la idea principal de dar a la ciudad, vías lo suficientemente anchas, además de cierta unidad estética. Su visión no era inmediatista. Y es concluyente cuando pronostica que "la prosperidad y el carro del progreso no entra en callejuelas y callejones". En suma, propone, un "[...] sistema de avenidas radiales", que él considera "sencillo, económico y fecundo". La propuesta de Elmore era una apuesta por la modernidad. Piura debía estar preparada para empezar de nuevo.

Sin embargo, la reconstrucción es un proceso lento. En toda la segunda parte del año 1912, los contribuyentes se quejan de manera continua de no poder pagar sus impuestos, por los trabajos de reparación en curso a su cargo, o, por la fuerte disminución de los ingresos económicos. Todavía en 1916, los informes municipales indican que "los magníficos proyectos que ha cobijado a raíz de la destrucción de la ciudad por el terremoto de 1912, quedan aún sin solución o con una solución a medias".

El proceso de reconstrucción urbana, se ve, no obstante, interrumpido por las inundaciones de 1925. De febrero a abril de dicho año, las lluvias (Fig. 8) causan, en varias ocasiones, que el río se desborde e inunde las zonas aledañas a su cauce. Además, por falta de un sistema de desagüe adaptado a las temporadas de lluvias, las calles quedan "bajo el agua", creándose lagunas que impiden la correcta circulación, cortándose las comunicaciones y, paralizándose la actividad económica. El agua se "filtra", también, en varias viviendas, fragilizando las construcciones más antiguas y causando el derrumbe de varios edificios del centro. Varias zonas periféricas, en los meses siguientes, quedan insalubres: el agua y el lodo permanecen en las calles de los barrios de "Buenos Aires" o 4 de enero, de reciente urbanización para la época; mientras varias de las calles pierden su pavimentación: "Las calles han permanecido 6 horas cubiertas de agua", "Hay numerosos derrumbes en las calles Huánuco, Tacna, Libertad", "Se cae la cornisa de la capilla del cementerio", son algunas de las notas que se leen en los diarios locales. Para los testigos de la época, "mayor que los causados por el famoso terremoto de 1912 son sin duda los perjuicios que está originando ahora la lluvia".

Después del terremoto, tras las inundaciones, la ciudad tiene que afrontar un contexto económico internacional desfavorable, en los años posteriores a la crisis de 1929, mientras las grandes compañías instaladas en la ciudad se dedican a la producción textil principalmente exportadora. Sin embargo existe por parte de las autoridades una voluntad continua de "modernizar" la estructura urbana, enmarcada en transformaciones que se viven a nivel nacional. De hecho, en ese contexto de crisis a repetición, la municipalidad concreta ciertos proyectos que denotan una visión moderna, técnica y burocrática. Después de varios años de debate, se adopta un plan de alumbrado público eléctrico, concedido en 1919 a una compañía limeña.

La municipalidad se apoya también en los ingenieros que laboran en ella, como Enrique Drouart para iniciar varios proyectos urbanos, en relación con el río y con la circulación. Los ingenieros municipales se reúnen en el año 1932 para proponer la construcción de diques, entre el camal y el puente, y para terminar dos partes de las avenidas de la ciudad, de la plaza Bolognesi, así como la última parte de la avenida San Teodoro, con un proyecto de óvalo frente al cementerio, el cual llevaría un monumento “simbólico”, pero que nunca se realizó. Con este pequeño óvalo, el óvalo Grau (que se construye en 1943, delante de la estación de ferrocarril) y el Bolognesi –que recién se culmina en la década del 70–, se establece un eje de avenidas radiales conectadas ubicadas en el límite de la ciudad antigua y el inicio de la zona de expansión de la ciudad moderna.

El tema que sigue preocupando a las autoridades, en el período analizado, sin embargo, es el de la salubridad pública, ya que los informes sucesivos nos informan sobre las acciones de saneamiento de los espacios públicos y de control de la población indigente. Como parte de una actitud nacional del sector salud, se aplican varios decretos para vigilar a los vagos (Ley 4891, dada durante el gobierno del presidente Augusto B. Leguía, en 1924) e internar a los enajenados en hospitales. Los concejales se preocupan también por el estado del mercado, apenas terminado, o del camal de la ciudad.

El problema que representa la celebración del cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad, en 1932, refleja las dificultades evocadas. Desde de abril de 1932 el municipio se declara sin fondos por las obras realizadas contra las inundaciones y por la crisis económica internacional. En octubre las celebraciones son “simples y solemnes” y se limitan a un homenaje escolar en honor a Pizarro, un *Te Deum* y una sesión solemne del Concejo. Sin embargo, la municipalidad recibe un apoyo económico por parte del Estado de aproximadamente treinta mil soles oro.

- *La ley de obras públicas*

La Ley Eguiguren de Obras Públicas (Ley 7796, 1933) introduce un cambio de importancia en los proyectos urbanos. De manera general, el texto atribuye parte de los impuestos locales, los que serían administrados por una Junta Departamental de Obras Públicas, a la realización de las obras siguientes: “Agua potable, desagüe y pavimentación de la ciudad de Piura; terminación de los locales del Concejo Municipal (destruido desde el terremoto de 1912), Cárcel Pública, Colegio de San Miguel y Corte Superior de esa Ciudad”. (Ley N° 7796)

Este organismo, autónomo de la autoridad municipal y dirigido por el Presidente de la Corte Superior del distrito judicial de Piura y Tumbes, va a realizar importantes transformaciones, desde los años 30. La Junta realiza, de hecho en 1933, los primeros estudios para la instalación de un



Fig. 9. Edificio Atlas. Revista de Piura. Septiembre-octubre de 1963.

servicio de agua potable, se encarga de la refacción y de la petroleado de las veredas, en particular en las zonas de nueva urbanización.

Al mismo tiempo que se crea la Junta de Obras Públicas, directamente vinculada con el Ministerio de Fomento, se establecen los primeros planes reguladores para la ciudad. El primer plan regulador del que tenemos noticia, procede de 1941. Los problemas identificados por los ingenieros son el trazado irregular, estrechez de las calles, congestión e incomodidad del tráfico, aspecto antiestético, problemas urbanos ya bien conocidos por los habitantes desde fines del siglo XIX. El plan se inscribe en las transformaciones anteriores, ya que tuvo la voluntad de conservar y activar, en la medida del posible, el ensanchamiento de las calles que se había iniciado desde 1913, lo que representa 9 m para los jirones y 7,5 m de ancho para los transversales. Además se proyecta la creación de nuevas avenidas para "vincular directamente la zona petrolífera con el núcleo urbano y [...] facilitar el tráfico de carga"; se piensa también en la prolongación del malecón, para terminar la circunvalación de la ciudad y para su ornato. Los dos ejes principales de este plan son las avenidas Norte y Sur, sobre "terrenos rústicos y de bajo precio", limitando la zona urbana. Como ya lo buscaban los ingenieros en años pasados, el plan tiene como objetivo descongestionar el tráfico interprovincial y favorecer el desarrollo de la ciudad hacia el oeste, mediante la pista hacia Paita. Una de las consecuencias directas del plan es la construcción del último tramo de la avenida Grau hacia la catedral en el año 1941 con apoyo económico del gobierno central, terminando así un eje director, vinculando la ciudad y las zonas de futura expansión. Este plan tiene gran importancia dado que es el fundamento de los planes siguientes, como son el proyecto de 1959 -tal como lo describe el arquitecto Mario Bernuy Ledesma en la Revista de Piura-; y, el Plan regulador de 1962, basado en el plan de 1941. Esos planes integran también orientaciones de desarrollo económico y de urbanización. El urbanismo moderno se traduce también por la definición de sectores, para las actividades económicas, tanto como para las zonas de habitación. No obstante lo dicho, el problema de las instalaciones ilegales sobre los terrenos de la municipalidad es constante. Una manera de resolverlo es la creación de zonas de urbanización, para la clase media o para empleados de la administración pública, las cuales se ubican dentro de los límites de la ciudad, siendo delimitadas por las grandes avenidas exteriores. Al exterior de esas zonas se proyecta la implantación de las grandes industrias.

Esta segunda modernidad, se traduce también en una serie de grandes proyectos de infraestructura. Cuando la ciudad plantea esta nueva etapa de desarrollo, planifica la realización de un nuevo estadio, de un nuevo local para el teatro; o, la relocalización del mercado municipal, en un espacio periférico y adaptado a las nuevas condiciones comerciales, logrando reubicarlo fuera del centro de la ciudad.

La ciudad de Piura se afirma como una ciudad moderna partir de los años cincuenta, haciendo énfasis en el cambio en paisaje urbano. Los elementos más representativos son, en este caso,

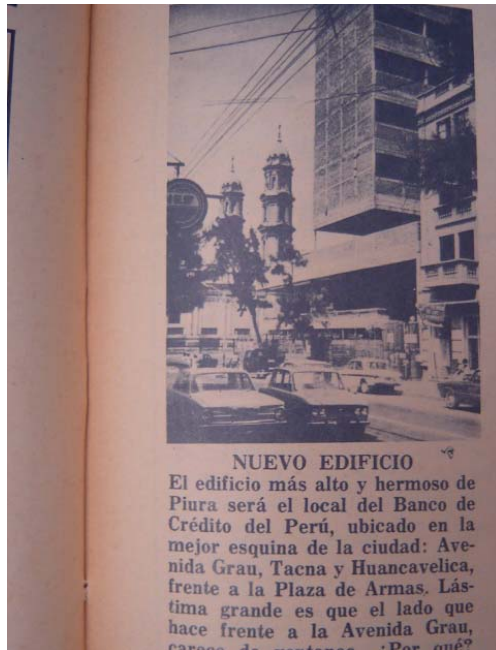


Fig. 10. Nuevo edificio Banco de Crédito del Perú. Revista de Piura. Julio 1967.

la nueva central eléctrica o el abandono del ferrocarril (1957) a cambio de la construcción de pistas. Ambos introducen modos de vida distintos, rupturas con el orden anterior, y la adopción por la sociedad regional de nuevas normas. Con varios edificios de oficina y departamentos, la ciudad gana en altura. Los edificios "Atlas" (Av. Sánchez Cerro, 1963) (imagen 9), "Sol" (Calle Tacna, 1963) y "Sudamérica", (1961), son oficinas de compañías de seguros y de bancos ("Banco de Crédito del Perú" (imagen 10), Banco Regional del Norte), construidos según la estética funcionalista, con grandes volúmenes de concreto, sin ornamentación excesiva, líneas puras, e introduciendo así, la verticalidad en la tipología de la ciudad.

La transformación de los servicios administrativos sigue las mismas pautas. En los años cincuenta se abandona la idea de reconstruir el palacio municipal, en proyecto desde el terremoto de 1912 para restablecer la función edil en su sitio original, que ahora eran terrenos baldíos frente a la Plaza de armas. Los planes de 1957 y 1962 muestran la adopción, por el arquitecto, de los cánones de la época, en edificios donde las actividades se articulan, separadas en grandes torres con galerías cubiertas exteriores. Es una de las maneras de transmitir la idea de un poder político moderno, de la omnipotencia de la administración.

Modernidades idealizadas, modernidades inacabadas

Piura es una ciudad que, al margen de la influencia directa de grandes áreas urbanas, integra en los primeros sesenta años del siglo pasado, procesos de transformación que conducen a una ruptura y a la adopción de un ideal modernizador, que no siempre va de la mano con una modernización de las mentalidades. La ciudad cambia, lentamente, de apariencia, "crece hacia arriba", como metáfora de una modernidad anhelada que busca concretar; se inserta y proyecta en los grandes retos de la época, en cuanto a la economía, la salud y la educación, pero no culmina su proceso de modernización hasta el presente, pues los problemas que se evidencian en los cien años analizados, en muchos casos, perviven.

Bibliografía

- Fuentes primarias

Archivo Regional de Piura (ARP)

- Boletín Municipal, N° 95, Piura, 1 de noviembre de 1910.
- Boletín Municipal, N° 138. Piura, 15 de agosto de 1912.
- Boletín Municipal, N° 139, Piura, 1 de septiembre de 1912.
- El Registro oficial, N° 29, Piura, 10 de agosto de 1912.

- Diario "La industria", Piura, 2 de abril de 1925.
- Diario "La industria", Piura, 9 de marzo de 1925.

Archivo Arzobispal de Piura y Tumbes (AAPT)

- "Cartas diversas del cura de Piura y otras parroquias", 1870.

Sección Archivo de la Municipalidad de Piura (AMP)

- "Documento relativo a la designación de un lugar para la construcción de la estación de ferrocarril Piura- Paita". 1894.
- Secretaria. Archivo y Mesa de Partes. "Expediente relativo á los datos relativos á Obras Públicas en esta ciudad, pedidos por la Dirección del Ramo". Iniciado el 30 de abril de 1903 y archivado el 30 de mayo de 1903.
- "Inventario de los recibos de contribución". 1912.
- Documentos sin catalogar. Documento fechado el 18 de marzo de 1913.
- Documentos sin catalogar. Documento fechado en marzo de 1913.
- Documentos sin catalogar. Documento fechado el 17 de octubre de 1913.
- "Memoria de alcaldía", 17 de mayo 1916.
- Secretaria y Archivo de Mesa de Partes. "Construcción de una plazoleta a la entrada al Cementerio", Piura, junio de 1926.
- Documentos sin catalogar. Plano perimétrico de la ciudad de Piura y los ejidos municipales elaborado por el Ing. Dante Oyola Valdiviezo. Febrero 1962.

Hemeroteca de la Universidad de Piura

- BERNUY, Ledesma (1959), "Piura, su plan regulador", *Revista de Piura*, octubre.
- LEÓN, Rogelio (1957), "Junta Departamental de Obras Públicas", *Revista de Piura*, octubre.
- "Inauguración del edificio Sudamérica", *Revista de Piura*, octubre-noviembre de 1965.
- "Piura crece hacia arriba", *Revista de Piura*, septiembre-octubre de 1961.
- "Nuevo edificio", *Revista de Piura*, julio de 1966.
- MONTERO, Luis (1912), "El terremoto en Piura", *Revista Variedades*, N° 232, Lima, 10 de agosto.
- *Revista Variedades* (1925), N° 890, Lima, 25 de marzo.

Biblioteca Municipal de Piura- Sección Hemeroteca

- LEÓN, Rómulo (1963), "La Iglesia de Santa Lucía". Diario "El Tiempo", Piura, 6 de enero.
- LEÓN, Rómulo (1972), "Ministro Richter Prada inauguró Palacio Municipal". Diario "El Tiempo", Piura, 4 de enero.

- Fuentes secundarias

- BUSTO DUTHURBURU, José Antonio del (dir.), ROSALES AGUIRRE, Jorge (coord.) (2004), Historia de Piura, Piura: UDEP.
- Congreso de la República del Perú. Disponible en: http://www.congreso.gob.pe/ntley/LeyNume_1p.asp. Consulta: julio de 2012.
- CONTRERAS, Carlos, CUETO, Marcos, Historia del Perú Contemporáneo, Lima: IEP, 2007.
- CUETO, Marcos (1997), El regreso de las epidemias: salud y sociedad en el Perú del siglo XX, Lima: IEP.
- GUTIÉRREZ, Ramón (1997), Arquitectura y urbanismo en Latinoamérica, Madrid: Cátedra.
- GUTIÉRREZ, Ramón, SEMINARIO, Patricia (2001), El ingeniero Teodoro Elmore Fernández de Córdova (1851-1920), Lima: UNI.
- HAMANN, Johanna (2011), Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima. 1919-1930. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Barcelona, enero. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/1552>. Consulta: julio de 2013.
- Ley N° 7796, Impuesto adicional sobre los derechos de importación de maquinarias, materiales e implementos que se dediquen a la industria petrolífera ubicada en el Departamento de Piura, con destino a la construcción de obras públicas. Promulgada en Lima, el 01/09/1933.
- MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltazar, Trujillo del Perú. En: Manuscritos de América en las colecciones reales. Cervantes virtual. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=300001&portal=39>
- NÚÑEZ, Danitza (2004), "La guerra con Chile y su secuela", en BUSTO y ROSALES, 2004.
- ZAVALA, Miguel, Plano topográfico de la ciudad de Piura (1847). Disponible en: <http://www.davidrumsey.com/>

La Planificación Urbana En La Ciudad De Caracas, Venezuela (1936-2013): En Búsqueda De La Modernidad Pérdida

Douglas Miguel Llanos M.* y **Rafael E. Martínez Bellowín**

* Magíster en Desarrollo y Ambiente por la Universidad Simón Bolívar (USB), de Venezuela; profesor de la USB desde 2007 dictando las materias de Teoría e Historia del Urbanismo y Planificación Urbana. Departamento de Planificación Urbana de la Universidad Simón Bolívar. Candidato a Doctor en Urbanismo en la Universidad Central de Venezuela.
dllanos@usb.ve

** Arquitecto (USB, 1985), Magister en Diseño Urbano (Unimet, 2001); desde 2001 profesor del Departamento de Planificación Urbana de la Universidad Simón Bolívar en la sección de Diseño Urbano, desde 2004 profesor en la Universidad Metropolitana en la Maestría en Diseño Urbano. Candidato a Doctor en Urbanismo en la Universidad Central de Venezuela.
remartinezb@usb.ve

Derivado inicialmente de una muy breve revisión documental-descriptiva realizada a cuatro planes urbanos de la ciudad capital de la República Bolivariana de Venezuela, formulados durante el periodo 1936-1978, este artículo da cuenta de la formulación de un marco de desarrollo modernista para la urbe caraqueña con base en su acontecer urbano, su historia colonial y lo que han sido sus estrategias de ordenación y crecimiento. Se presenta además una de las visiones modernistas que se tenía de las ciudades a principios del siglo xx (con teóricos como Geddes, Mumford, Gottmam y Le Corbusier) y el problema de la rápida expansión de las urbes latinoamericanas debido en parte a los intensos procesos migratorios hacia las grandes capitales. Asimismo, se resumen los diferentes modelos de planificación urbana adoptados para Caracas que fueron formulados por una mezcla compleja de planes y teorías tomados del exterior, por lo que se está frente a una especie de paradigma fragmentado e integrado por una diversidad de modelos, escuelas e ideologías. Para finalizar, se reflexiona en cuanto al rol que debe asumir el planeamiento urbano venezolano del siglo xxi, cuando aparentemente los enunciados de la modernidad perdieron validez y la discusión teórica se encuentra explorando nuevos paradigmas, como el desarrollo sustentable y el *New Urbanism*, en la búsqueda de nuevos enfoques e instrumentos de planificación.

A modo de presentación

La ciudad de Santiago de León de Caracas, como la conocemos hoy en día, es el resultado de un proceso de desarrollo urbano, que desde su fundación fue muy lento, aumentando su fuerza en los albores del siglo XX, manteniendo esa energía hasta la década de 1980. En sesenta años creció casi diez veces más, de lo que lo hizo en los anteriores trescientos cincuenta. Esta explosión urbana se vio impulsada por la riqueza generada por las exportaciones de petróleo, que permitieron generar un inmenso programa de obras públicas, que lograron mejorar la calidad de vida de la población. El nuevo entorno urbano y una arrolladora economía,

impulsaron la creación nuevos puestos de trabajo, que provocaron un proceso de migración desde las zonas rurales a Caracas. Todo este proceso impulsó una impresionante transformación urbana. Sin pretender ser un estudio exhaustivo, sobre todo considerando la riqueza histórica de Caracas y sus procesos de transformación urbana, este ensayo tiene como objetivo principal presentar una aproximación a estos procesos y una brevísima lectura articulada de los planes urbanos formulados entre los años 1936 y 2013 e influenciados por los enunciados del movimiento moderno para la planeación urbana.

Para comprender los principios de la planeación moderna de ciudades habrá que repasar los antecedentes teóricos de las obras del barón George Haussmann para la ciudad de París y de Idelfonso Cerdá con el Ensanche de Barcelona, así como los escritos de Patrick Geddes y los enunciados de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (ciam), los cuales fueron rápidamente adoptados por planificadores y urbanistas latinoamericanos del siglo xx en el anhelo de modernizar sus ciudades y a su vez, romper con su pasado colonialista.

Ahora, en los primeros tiempos del nuevo siglo, vale la pena hacer una revisión de estos planes a fin de evaluar su éxito, total o parcial, en la tarea de detener o mitigar los principales problemas de la metrópolis moderna y que a su vez nos llevará a la inevitable pregunta: ¿es aún válido el enfoque modernista para la planeación de ciudades?

La ciudad moderna

Para entender la conformación del movimiento moderno de planificación en Caracas entre 1936 y 1978 es importante considerar como antecedentes teóricos las obras impulsadas por el barón George Haussmann (1809-1891) para París y las tesis de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) propagados por un grupo de arquitectos encabezados por Le Corbusier (1887-1965) y Sigfried Giedion (1888-1968) (Sánchez, 2008: 38-39).

La cuarta conferencia CIAM se celebró a bordo de en un barco que navegaba de Marsella a Atenas en el año 1933. El tema de la conferencia fue la planificación de la ciudad moderna y llevaba por título "La ciudad funcional", sus conclusiones fueron integradas en "La Carta de Atenas", un manifiesto publicado en 1943 por Le Corbusier. Entre los principios que contenía son estos (Ordeig, 2004:33):

- La ciudad es una máquina que puede ser estudiada como fragmentos separados por diferentes disciplinas al mismo tiempo.
- La ciudad tiene cuatro funciones principales: vivienda, trabajo, recreación y circulación, estas funciones deben estar separadas.
- Las viviendas deben ser higiénicas, con suficiente insolación y ventilación. Deben ser

construidas en serie, utilizando tipologías universalmente aceptadas.

- La ciudad moderna debe construirse utilizando nuevas tecnologías y lenguajes arquitectónicos.

Según Sánchez Ruiz (2008) en esta construcción de los fundamentos de la planificación moderna de ciudades intervinieron además una serie de factores como el rápido crecimiento urbano, las continuas migraciones del campo a la ciudad, el desarrollo económico basado en la industria, el descubrimiento y uso de nuevas tecnologías mecánicas, automotrices y constructivas -como el ferrocarril, el automóvil y el ascensor-, la cada vez más sólida participación ciudadana ante los problemas urbanos, entre otros. Asimismo, señala el autor, conviene rescatar el hecho de que Charles Mulford Robinson (1869-1917), en su obra *The improvement of towns and cities* (1902), destacó la importancia que venía cobrando la atención de las ciudades desde la perspectiva de la planeación, por medio de la creciente participación de individuos o grupos en los asuntos de la ciudad.

En este contexto, las propuestas de planos o esquemas que sólo atendían cuestiones físicas o estéticas, y cuya práctica se observaba desde el siglo xv -en los trabajos de Christopher Wren en Londres (1666), William Penn en Filadelfia (1682), Pierre Charles L'Enfant en Washington (1791) y el mismo Barón George Haussmann en París- incursionan en el desarrollo de propuestas espaciales con base en teorías sociales, económicas, demográficas y biológicas, entre otras, con lo cual se amplió la perspectiva para la planificación de ciudades, regiones y naciones.¹

1. Bajo este nuevo enfoque, desarrollado entre los siglos XIX y XX, se produjeron nuevas propuestas como el Plan para Colonia de Joseph Stübben (1881), la fundación de Bournville (1883), la zonificación de Frankfurt (1891) y para Munich (1892), el Plan de extensión para Munich (1893), la fundación de la primera ciudad-jardín de Letchworth (1902), el nuevo suburbio de Hampstead (1906), el Plan para Colonia de Carl Rehorst (1907) y el Plan para la ciudad de Chicago de Daniel H. Burnham y Edward Bennet (1906-1908), entre otros (Sánchez, 2008: 41-44).

A fin de comprender la conformación del planeamiento moderno es importante repasar la visión que se tenía de las ciudades a principios del siglo xx. Para esto cabe recurrir a los estudios del profesor escocés Patrick Geddes (1845-1932). En su libro *Cities in evolution* (1915) señala que las nuevas tecnologías -en ese entonces- como la energía eléctrica y el motor de combustión interna hacían que las grandes ciudades se dispersaran formando conglomeraciones, por tanto: "Sería necesario encontrar un nombre para estas ciudades-región, para esta agregación de ciudades. No las podemos llamar constelaciones; conglomeración ya parece más adecuado, pero puede resultar poco apreciativo; ¿qué me dicen de conurbación?" (Geddes, en Hall, 1996: 156).

Con ese término, Geddes se anticipaba a los trabajos de Jean Gottman (1915-1994) respecto a la megalópolis que aparecería medio siglo más tarde, al afirmar que no sería del todo absurdo pensar en un futuro cercano en una -vasta Ciudad-línea de 500 millas a lo largo de la costa atlántica que, en algunos casos, se ensanchara; con un total de, bien podríamos decir, muchos millones de personas- (Geddes en Hall, 1996: 157). El problema es que este nuevo tipo de ciudad estaba "malgastando recursos y energías, deprimiendo la vida, y funcionando con unos resultados específicos: desempleo y mal empleo, enfermedad y locura, vicio y apatía, indolencia y crimen. [Por tanto, las ciudades] (...) deben dejar de extenderse como manchas de tintas o de grasa () [deben crecer de una manera orgánica] con hojas verdes alternando con rayos

2. La escuela formó profesionales con habilidades en los ámbitos del diseño, el arte y los métodos de producción masiva.

3. En la actualidad, el movimiento moderno ha sido fuertemente criticado con respecto a la manera dogmática y elitista como se aceptaron y abordaron sus formulaciones, -así como el fracaso y la fácil tergiversación de sus propuestas en muchas realizaciones- (Zoido *et al.*, 2000:362).

dorados" (Geddes en Hall, 1996: 157). De esta manera, los ciudadanos podrían vivir y crecer en medio del paisaje rural, un poco evocando el concepto de ciudad-jardín de Ebenezer Howard, pero a escala regional.

Tal enfoque trajo consigo una nueva manera de comprender la planificación urbana, la cual debía incluir regiones delimitadas con base en sus entidades geográficas naturales, un máximo de productos agrícolas textiles y materiales para la casa producidos en la propia región, un mínimo de cambios interregionales basados sólo en los productos de la propia región y una distribución poblacional descentralizada.

Ahora bien, el movimiento moderno, formalmente dicho, se desarrollaría finalmente en Alemania -concretamente en Berlín- convirtiéndose en el centro de una intensa actividad teórica con arquitectos como Bruno Taut (1880-1938) y Walter Gropius (1883-1969), quienes buscaban hacer coincidir la nueva sociedad con la forma urbana. Asimismo, este proceso creador dio paso al nacimiento de la Escuela de Bauhaus² (1925-1933) por Walter Gropius, cuyo objetivo era buscar la unión del producto artesanal y la producción artística, así como de la teoría y la práctica.

Tal como se mencionara anteriormente, las reflexiones urbanísticas impulsadas por las ideas del movimiento moderno en el marco de los CIAM, iniciados en 1928 y desarrollados hasta 1959, fueron discutidas y redactadas en su encuentro del año 1933 en la llamada Carta de Atenas -que Le Corbusier (1887-1965) publicara en 1942-, donde se expresaron los criterios en forma de manifiesto de un nuevo urbanismo progresista y funcionalista, y con base en el cual se elaborarían la mayoría de los planes de urbanismo y otros masivos de urbanización de la posguerra en todos los países del mundo (Delfante 2006:347). Una mayor intención social, la higiene, la separación de usos o zoning, el parcelamiento damérico o racional, la simplificación de las formas y el desprecio del ornato son sus principales propuestas, expresadas de manera rotunda y con pretensiones científicas (Zoido *et al.*, 2000: 362).³

Hall (1996) considera que para comprender las ideas de Le Corbusier hay que tener en cuenta a París y el momento que vivió entre 1916 y 1965. -La historia de París ha sido la lucha constante entre la exuberancia, el caos y, a veces, la sordidez de la vida cotidiana contra las fuerzas del orden despótico y centralista" (Hall, 1996:217). En este sentido, para el joven arquitecto de origen suizo, la capital francesa solamente podría ser salvada por hombres sin remordimientos como lo fueron Luis XIV, Napoleón y el barón Haussmann.

Tal visión fue plasmada inicialmente por Le Corbusier en su Plan Voisin (1925), donde propone la demolición de un área significativa del París histórico, ubicado al norte del río Sena a fin de construir 18 torres uniformes de 700 pies de alturas -reservando los rascacielos ubicados en el centro para una élite de industriales, científicos y artistas- que albergarían entre 400 y 600 mil puestos de trabajo de alto nivel (1.200 por acre) y dejaría libre 95% del espacio. Las áreas residenciales se localizarían a las fueras del centro y serían de dos tipos: -apartamentos de lujo

en edificios de seis pisos para estos mismos cuadros que se colocarían en hileras dejando un 85% del espacio libre (...) [y] casas más modestas para los trabajadores que se edificarían en torno a patios y se distribuirían en una trama de calles regulares, dejando un 48 por ciento del espacio libre- (Hall, 1996: 221).

Sin embargo, este proyecto fue rechazado por los miembros del ayuntamiento de la ciudad que lo calificaron de bárbaro. A pesar de la respuesta negativa, Le Corbusier siguió desarrollando sus principios urbanísticos modernos en *La Ville contemporaine* (1922) y *La Ville radieuse* (1933). En ellos planteaba que para descongestionar los centros urbanos era necesario aumentar la densidad poblacional con la construcción de edificios más altos en superficies muy reducidas, a la vez que se mejoraba el tráfico e incrementaba el número de áreas verdes (Hall, 1996: 219).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial se sueña con nuevos modelos de crecimiento; los años cincuenta miran decididamente al futuro, donde -las interpretaciones de la Carta de Atenas resultan muy positivas y se impone la tendencia de la reestructuración total de la ciudad según los principios del modernismo" (Delfante, 2006: 349). Es así como la forma urbana tradicional es rechazada para ofrecer espacio, luz, ventilación y zonas verdes que contribuyan al saneamiento de las ciudades.

Por su parte, el movimiento moderno de planeación de ciudades fue decisivo para la formulación de los planes urbanos elaborados durante la década de 1970 para ciudades de Latinoamérica como Caracas, como medida de control ante el rápido y descontrolado crecimiento urbano iniciado durante los años treinta. Sin embargo, para comprender el movimiento modernizador de la capital de Venezuela, es importante conocer su período colonial y republicano.

Caracas pre-moderna. Etapa colonial y republicana

Caracas fue fundada en 1567 por un grupo de 136 españoles bajo el mando de Diego de Losada, seis años antes de la publicación de las Leyes de Indias. La ciudad se formó por un grupo de 24 manzanas cuadradas, agrupadas en torno a una Plaza Mayor, como puede verse en el "Plan de Caracas" dibujado en 1578 por el gobernador y Capitán General de la provincia de Venezuela, Juan de Pimentel. Se encuentra en el extremo oeste de un valle largo y estrecho llamado Valle de San Francisco, cerca de la ruta al mar Caribe (González, 2002:216).

El crecimiento urbano de Caracas durante este período fue muy lento, hasta llegar a las tres primeras décadas del siglo XX, producido principalmente por una pobre economía, epidemias, terremotos y por la guerra. Por 1920 población era de unos 100.000 habitantes (Morales et al, 1990:49).

Esta estructura urbana permaneció casi intacta hasta el final del siglo XIX, cuando el presidente Antonio Guzmán Blanco (1829-1899) influenciado por sus viajes a París, intentó dotar a Caracas

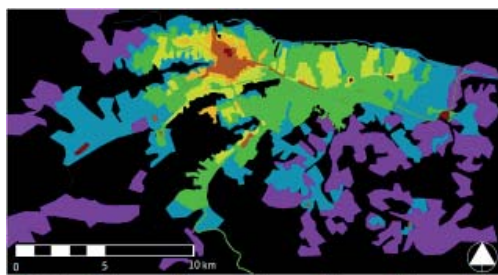


Fig. 1: Crecimiento histórico de Caracas. Fuente: Elaboración propia (2013).

4. “[...] buscando emular los efectos del trazo haussmanniano para París y un poco más tarde con el apoyo de formulaciones más reflexionadas y difundidas por Camillo Sitte y Joseph Stübben, en ciudades latinoamericanas se abrieron algunas avenidas que empezaron a lucir una serie de propuestas arquitectónicas con tonos franceses, ingleses, alemanes e italianos [...]” (Sánchez, 2008: 199).

5. “Ello ocurre [...] en el contexto de una sociedad no sólo rural sino también pobre y técnicamente atrasada: el grueso de su fuerza de trabajo estaba ocupado en una economía de autoconsumo, en gran medida apoyada en tecnología precolombina, mientras que el factor dinámico estaba constituido por un sector agrícola exportador de bienes no esenciales [...]” (Negrón, 1996: 12).

un ambiente francés y sentó las bases para la ciudad moderna (Almandoz, 1997:105). Guzmán Blanco había encargado a profesionales extranjeros, el diseño y la construcción del teatro Guzmán Blanco, el edificio del Congreso Nacional y los bulevares que lo rodean así como el Parque El Calvario y obras públicas generales tales como calles, acueductos y alcantarillados.

Surgimiento de la Caracas moderna

Según Sánchez Ruiz (2008), al arribo de las ideas de Le Corbusier a Latinoamérica en la región aún existían grandes obras de mejoramiento y embellecimiento de ciudades. En cada país se aplicaban actuaciones para controlar problemas urbanos -como la insalubridad sanitaria y ambiental- con la apertura de nuevas calles, la promulgación de normas y leyes para intentar controlar las formas de expansión urbana, y la formulación de grandes planes urbanos -como fue el caso de ciudades de Argentina, Brasil, México y Chile- orientados a remontar el pasado colonial que los había mantenido vinculados a los requerimientos de España y Portugal y, por supuesto, el anhelo de aprehender la planeación moderna de ciudades gestada en los países industrializados.⁴

A mediados del siglo xx, el problema de la rápida expansión urbana debido a los intensos procesos migratorios hacia los centros tradicionales pronto estuvo en la agenda urbanística de las grandes capitales. La gente de las clases media y alta comenzó a buscar áreas residenciales en las periferias de la ciudad, además de que con la aparición del automóvil empezaron a ocuparse aquellas áreas externas donde el ferrocarril no había llegado.

Mientras tanto en Caracas de la década de 1910, con la aparición del coche particular, permitió a las familias de clases media y alta tener la opción de darse una escapada en su “casa de campo” situada en la periferia, mientras residían en su “casa” ubicada en el centro de la ciudad (Almandoz, 1997:238).

Es importante mencionar que durante los años veinte del siglo XX Caracas era apenas una ciudad colonial de 100 mil habitantes con una vocación principalmente agrícola y un crecimiento demográfico bastante lento, que debió esperar hasta los años treinta para empezar a ocupar el resto del valle principal hacia los sectores de Antímano, La Vega, El Valle, Chacao, Los Dos Caminos y Petare.⁵ Para ese entonces, Venezuela estaba en uno de los momentos más cruciales de su historia, cambiando de una sociedad rural basada en la agricultura, a una sociedad urbana moderna con base económica en la industrial petrolera. La creciente economía causó la migración del campo a las ciudades, donde las ganancias del negocio petrolero fueron invertidas en hospitales, escuelas, viviendas y vías. Inicialmente este fenómeno no ocurrió en Caracas, ya que no era el escenario para el poder político en aquel momento, porque se trasladó temporalmente a Maracay durante el gobierno de Juan Vicente Gómez (*Morales et*

al., 1990:91). Con este gran movimiento migratorio de las zonas rurales a la ciudad, los barrios crecieron rápidamente alrededor de los sitios de trabajo: fábricas, obras públicas o donde había espacio disponible, sobre todo en las colinas alrededor de la ciudad o a lo largo de arroyos y ríos (Gasparini y Posani, 1969:526). Estos asentamientos, conformados por “ranchos” fueron construidos con materiales precarios, sin planificación y ningún tipo de infraestructura o servicios.

Al final de los años treinta se emitió un decreto que permitió la urbanización en las tierras a lo largo de la Carretera del Este, animando a los promotores inmobiliarios privados como Luis Roche, Santiago Alfonzo Rivas y Juan Bernardo Arismendi para desarrollar las “Urbanizaciones” Maripérez, La Florida, La Campiña, El Recreo, El Country Club, Campo Alegre, Los Palos Grandes, entre otros. La mayoría de estos desarrollos suburbanos que se inspiraron en las propuestas de ciudad jardín, con sus caminos sinuosos y casas dispersas.

Después de la muerte del general Juan Vicente Gómez en 1935, el poder político que había permanecido en la ciudad de Maracay regresó a Caracas (González, 2002:230). El crecimiento urbano en tierras agrícolas situadas al este de la capital de la República explotó y, antes de 1936, el este del valle era una especie de “colcha de retazos” formado por desarrollos urbanos de diferentes tamaños y formas, entre plantaciones de caña de azúcar o café. No había ninguna conexión que no fuera la “Carretera del Este” entre estos desarrollos urbanos; no hubo ningún compromiso para estructurar la ciudad. Este rápido crecimiento hizo evidente la necesidad de un plan urbano para la ciudad moderna, que más tarde fue desarrollado por Maurice Rotival y otros.

En 1928 el gobierno venezolano creó el Banco Obrero, cuya misión principal era el financiamiento y desarrollo de proyectos de vivienda para familias de bajos ingresos. Estos proyectos fueron desarrollados en todo el país; un gran número de ellos tuvo lugar en Caracas y eran de diferentes tamaños y tipologías arquitectónicas. En todos ellos se incorporaron los principios modernos en cuanto a vivienda: producción en serie, uso de criterios de diseño sanitario (exposición solar, ventilación, áreas mínimas) y uso de tecnología de vanguardia en la construcción. Entre los proyectos desarrollados en Caracas se encuentran: Urbanización San Agustín (1928), Urbanización Bella Vista (1937), Urbanización Pro-Patria (1939), Urbanización El Silencio (1944), Urbanización Rafael Urdaneta (1947), Urbanización San Martín (1949), Urbanización Simón Bolívar (1952), Urbanización Carlos Delgado Chalbaud (1950), Urbanización Pedro Camejo (1950) y la Urbanización Francisco de Miranda (1950).

Todo este proceso de generación de vivienda por parte del estado, fue liderado por el Taller de Arquitectura del Banco Obrero (TABO), dirigido por Carlos Raúl Villanueva. Villanueva junto a otros arquitectos también formados en el exterior como Galia, Domínguez, Carbonell y Sanabria, trajeron las ideas de la modernidad (conceptos, materiales, técnicas) y las adaptaron al trópico (Fruto Vivas en Bolívar *et al*, 1989:42). A tal respecto, Juan Pedro Posani acota: “ La



Fig. 2: Urbanización El Silencio. Fuente: De Sola Ricardo, R.

6. Este último incremento demográfico también se debió a las migraciones europeas de la posguerra, especialmente las ocurridas entre 1947 y 1959.

7. Se acordó que los franceses dirigirían a un grupo de arquitectos e ingenieros venezolanos (entre ellos Carlos Raúl Villanueva) para instruirlos en la profesión del Urbanismo, hasta entonces desconocida en el país.

8. Ese mismo año se creó la Dirección de Urbanismo del Ministerio de Obras Públicas, con la tarea de preparar el nuevo instrumento de ordenación de la ciudad que sustituiría la Ordenanza de Ingeniería Civil de 1930.

9. El plan fue redactado en pocos meses y complementado en París, estaba acompañado de textos sumamente doctrinarios centrados en la exaltación al modelo urbano de Haussmann para la capital parisina (Piccinato, 2007: 191). Con los estudios conducentes a la formulación de este plan se inició en el país un conjunto de esfuerzos explícitos orientados a controlar y racionalizar los procesos de ocupación del territorio. Entre 1945 y a finales de la década de los cincuenta, tal esfuerzo inicial se continuaría en los trabajos elaborados por la Comisión Nacional de Urbanismo para las principales ciudades del país (Negrón, 2001: 46).

idea central de la modernidad es la fe en que el hombre puede mejorar y que, a través de sus logros y procesos cívicos, pueda alcanzar si no la utopía, por lo menos una firme capacidad de autorregulación. Modernidad sin utopía, sin fe en el progreso no existe. Esto es una de las cosas que trae Villanueva al país" (en Bolívar *et al*, 1989: 15).

Las políticas sanitarias nacionales aplicadas partir de 1930, junto con el incremento migratorio europeo, impulsaron un fuerte crecimiento vegetativo de la población venezolana, producto del alto índice de natalidad y la reducción significativa de la mortalidad por el control de las enfermedades endémicas. De esta manera, entre 1936 y 1941 la población venezolana se incrementó de 3.364.347 a 3.850.771 habitantes, alcanzando en 1950 los 5.034.838.⁶ (Negrón, 2001). Situación semejante experimentó la Caracas, cuya población aumentó de 258.513 habitantes en 1936, a 354.138 en 1941 (tasa de crecimiento demográfico del 19,7%), llegando en 1950 a 693.896 -lo cual significó una tasa del 28,7%- (Negrón, 2001). Es así como debido al acelerado crecimiento poblacional entre 1941-1950 fue evidente la urgente necesidad de elaborar un instrumento de ordenamiento para la capital de Venezuela.

En 1936, en respuesta a este explosivo crecimiento demográfico de la capital y por solicitud de Elbano Mibelli, gobernador del Distrito Federal de 1936 a 1940, se elaboró el primer estudio urbanístico sobre la ciudad, bajo la asesoría de un grupo de urbanistas franceses miembros de la École Supérieure d'Urbanisme liderado por el Ing. Maurice Rotival.⁷ El plan fue publicado en 1938⁸ en la primera edición de la Revista Municipal del Distrito Federal con el nombre de Plan Monumental de Caracas.⁹

En la "capital del Caribe sur", como se pretendía hacer de Caracas, se proyectaba una ciudad que hoy estaría en los 750 mil habitantes, cifra enorme para el momento. Las actuaciones propuestas en este plan se concentraron principalmente en el casco tradicional, fijándose directrices para su desarrollo físico futuro y mínimo interés en los componentes socioeconómicos, ya que fue diseñado en parte por la preocupación latente entre las autoridades caraqueñas debido al notable deterioro ambiental y sanitario del centro de la ciudad, evidenciado en problemas de congestión vial, instalación desordenada de los nuevos servicios, densificación incontrolada de las actividades y desaparición de las áreas verdes circundantes como consecuencia del proceso urbanizador emprendido por el gobierno del Gral. Eleazar López Contreras entre 1935 y 1941.

El plan también acentuaba la tendencia ya consolidada de separar la ciudad de las clases pudientes -localizadas en el este de la capital-, de la zona de los trabajadores de bajos ingresos en el oeste de la urbe. Por otra parte, a los barrios, que para la época concentraban 15% de la población caraqueña, el plan no dedica ni una sola palabra (Piccinato, 2007:192).



Fig. 3: Plan Monumental (1939). Fuente: Caraballo et al.

10. En sus once años de vida (1946-1957) la Comisión Nacional de Urbanismo elaboró los planes reguladores de las principales ciudades del país -bajo la tutoría de Maurice Rotival-, a saber: Caracas (1950), Maracaibo y Barquisimeto (1951), Ciudad Bolívar y San Cristóbal (1952), Valencia y Los Teques (1953), del Litoral (1954) y los de Maracay, Puerto Cabello y Puerto Ayacucho (1955). Con el cierre de la Comisión Nacional de Urbanismo debido a los fuertes conflictos con varios organismos nacionales y municipales, sus funciones fueron directamente desempeñadas por la Dirección de Urbanismo del Ministerio de Obras Públicas (MOP), el cual tenía asignado desde 1950 al urbanismo como materia de su competencia, ello a raíz de la promulgación del Estatuto Orgánico de Ministerios (Decreto núm. 40 del 13/12/1950).

11. Este grupo de arquitectos e ingenieros, algunos de ellos educados en Estados Unidos y Europa donde fueron expuestos a las propuestas de la *Bauhaus* y de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), como Gustavo Ferrero Tamayo, Carlos Raúl Villanueva, Cipriano Domínguez, Pedro Pablo Azpúrua, Julián Ferris, Leopoldo Martínez Olavarría y Carlos Guinand Sandóiz, y quienes además estuvieron en contacto con personajes como Richard Neutra, Eric Mendelsohn, Paul Rudolph y Marcel Breuer, todos asesorados por Maurice Rotival y tutelados por Francis Violich, este último director de la Comisión Nacional de Urbanismo durante la elaboración del plan.

12. Para Piccinato (2007) el plan de 1951 es el que mejor describe la estructura actual de Caracas.

Trece años después de la creación del *Plan Monumental de Caracas* fue publicado el *Plan Regulador de Caracas* que, elaborado por la Comisión Nacional de Urbanismo¹⁰ en colaboración con el Ministerio de Obras Públicas, complementaba en cierta forma aquellas actuaciones propuestas en su consonante de 1938, ya que también había sido formulado por algunos integrantes del equipo que elaboró el plan anterior, y quienes además tenían una base teórica más moderna -poseía influencias del urbanismo moderno (ciam) y norteamericano-, que el evidente *urbanismo haussmaniano* aplicado previamente.¹¹

Uno de los principales elementos de este *Plan Regulador de Caracas* fue el "Plan vial". Es una coincidencia interesante que un informe técnico firmado por Robert Moses en 1948, encontrado en los archivos de la Fundación Rockefeller, contiene un estudio de problemas viales Caracas y propuestas detalladas, incluyendo secciones y vistas, el cual tiene muchas coincidencias con el Plan Vial de los años 50.

El *Plan Regulador de Caracas* amplió su ámbito de estudio a todo el valle principal y a los secundarios, ya que para entonces la ciudad había rebasado los límites del municipio original y se derramaba por el valle mayor. Por tanto, ordenar el crecimiento urbano era el fundamento del plan, previsto para una población de saturación de un millón 200 mil personas en el actual Municipio Libertador y parte del Distrito Sucre. Cabe señalar que con base en los esquemas de tipo árbol de la unidad vecinal inspirados en los trabajos de Clarence Stein (1882-1975), se caracterizaba la imagen deseada con un centro principal y zonas de actividad homogénea

Asimismo, entre sus enunciados esbozaba la necesidad de organizar los usos residenciales siguiendo el principio de las unidades vecinales, al mismo tiempo que señalaba espacios para el desarrollo de la industria en forma segregada, fomentaba la aparición de centros comerciales y la creación de áreas verdes recreacionales, al tiempo que definía un sistema vial vehicular de gran capacidad.¹²

El plan venía acompañado de un *Plano de usos propuestos*, en donde se establecía claramente el límite de la ciudad, la división de ésta en comunidades y los distintos usos asignados a la tierra (también conocido como zonificación urbana o *zoning*), conforme a su valor y, por ende, con mayor o menor densidad de población. El plano tenía cierto grado de flexibilidad y era susceptible a modificaciones y ajustes en relación con los problemas que pudieran surgir en el futuro.

Para la implementación del plan se formuló una Ordenanza de Zonificación que comenzó a aplicarse por vías administrativas a partir de 1953, en la que además se introdujeron elementos modernos de desarrollo urbano en términos de usos, densidades de población y construcción, ubicación y retiros de las edificaciones, todos aplicables a sectores de la ciudad desarrollados respecto a las áreas por urbanizar (*reglamentaciones espaciales*). Asimismo, la estructura urbana

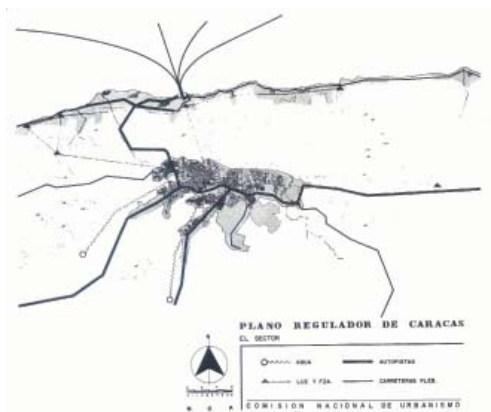


Fig. 4. Caracas y su entorno (Plano Regulador de Caracas, 1951) Fuente: De Sola Ricardo, I.

actual del valle mayor con corredores arteriales y expresos guiando las mayores densidades y urbanizaciones residenciales segregadas se vislumbran en este plan-plano.

Desde el año de la publicación de este plan hasta finales de la década de los sesenta, la población en Caracas aumentó de 695 mil habitantes a más de 2 millones, lo cual evidenció que el proceso de planeación aplicado para la ciudad presentaba importantes fallas de evaluación y de revisión en cuanto a la continuidad de las acciones propuestas (Morales, 1969).

Para Negrón (2001), el modelo de desarrollo consolidado en esos años favoreció el incremento poblacional y la concentración de actividades en la ciudad capital, -especialmente, a partir de los años sesenta, con las propuestas de la *Comisión Nacional de Urbanismo* y el relanzamiento del proceso de industrialización por sustitución de importaciones en el eje Caracas-Valencia- (Negrón, 2001:34).

Ahora bien, aunque el énfasis principal del plan regulador era propiciar condiciones que permitieran a la urbe incorporar ordenadamente los nuevos contingentes de población y fomentar otras actividades productivas y de servicios, el asunto regional era también un aspecto considerado por los miembros de la Comisión, ya que tomaban en cuenta las relaciones interurbanas de la ciudad.

A partir de 1956 fue aplicada en Venezuela una política de desconcentración, gestionada en parte por la Comisión Nacional de Urbanismo y aceptada por el gobierno nacional hacia la región central del país. Tal política motivaba el desarrollo de la región del valle del Lago de Valencia, en particular hacia las ciudades de Valencia y Maracay.

La OMPU, siguiendo los lineamientos del *V Plan de la Nación* y de su reporte preliminar de 1968, elaboró el *Plan Caracas 1970-1990* (1972) y el *Plan Caracas 2000* (1978), ambos parteaguas en el desarrollo y práctica de la planeación urbana de la ciudad, ya que en ellos está presente el interés por detener el crecimiento poblacional y físico-espacial de Caracas.

El *Plan Urbano General de Caracas: 1970-1990*, formulado con la finalidad de ordenar el desarrollo espacial de la ciudad e inspirado en las ideas de planificación regional propuestas por Patrick Geddes y Lewis Mumford a principios del siglo xx,¹³ amplió su ámbito de influencia al nivel regional metropolitano. El plan establecía un horizonte a veinte años y fue pensado como plan de planes", donde la expansión urbana era el enemigo a vencer.¹⁴ Asimismo, se cavilaba en una metrópoli subregional de 6 millones de habitantes, con 4,5 alojados en un área urbana que se ampliaba a sectores de Carayaca y Los Altos Mirandinos, es decir, una mancha en busca de un contenedor de áreas verdes.

Entre las metas sociales del plan se encontraban: fomentar el mejoramiento de los individuos y de la comunidad corrigiendo los servicios y propiciando un ambiente urbano más favorable para el bienestar, elevar la calidad de vida de los ciudadanos, lograr un paisaje urbano placentero

13. En la elaboración del plan participaron Rafael Valery, Omar Hernández y Alberto Morales Tucker, quienes -como muchos otros arquitectos y planificadores venezolanos a raíz del restablecimiento de la democracia en 1958 fueron a estudiar a Inglaterra- posiblemente tuvieron contacto con las teorías de los *open spaces* de la Asociación para la Planificación Regional de América y de las *new towns* inglesas, propuestas en el *Greater London Plan* de 1944 -dirigido por Patrick Abercrombie-, como maneras de controlar el crecimiento urbano. De este modo se decidió desarrollar ciudades de apoyo comercial e industrial rodeadas de áreas verdes en los valles del Tuy y Guaremas a fin de desconcentrar Caracas y evitar una posible conurbación.

14. Además, el plan recomendaba realizar la planificación de mediano plazo, programas anuales y la redacción de una propuesta de ordenanza que nunca se sancionó.

15. Lo cual significaba incluir el Distrito Guaicaipuro del Estado Miranda (sector Los Teques y la Panamericana) al Departamento Libertador del Distrito Federal y al Departamento Sucre del Estado Miranda (OMPU, 1978:4).

16. Resulta evidente que tales ideas están inspiradas en varias teorías, como la visión de la planificación regional de principios del siglo xx, la ciudad-jardín de Ebenezer Howard y los polos de desarrollo de mediados de ese siglo.

17. Para algunos urbanistas –punto de vista que comparto–, el paso de ciudad a metrópolis puede resultar tan difícil de explicar o de entender como el de la aldea a la ciudad, o de la condición rural a la urbana. Pero, como insistía Lewis Mumford (1895-1990), no se trata solamente del tránsito de un asentamiento menor a uno mayor, sino de un cambio en cuanto a la dirección y el propósito del núcleo urbano.

y estimulante -evitando los efectos indeseables del desarrollo urbano- y hacer que Caracas respondiera a las necesidades y aspiraciones de sus habitantes y visitantes (OMPU, 1972).

En 1978 la Oficina Municipal de Planificación Urbana elaboró el *Plan Caracas 2000* a fin de actualizar y reformular los objetivos y métodos del *Plan Urbano General de Caracas*, donde se aborda en forma global el sistema urbano estableciendo como ámbito de estudio el Área Metropolitana Total,¹⁵ con una superficie de 663 km² -dentro de los límites interiores de la zona protectora y el fondo sur del Parque Nacional El Ávila-, y sobre la cual podía expandirse de manera continua la superficie urbanizada de Caracas.

Asimismo, el plan establecía como tareas urgentes y prioritarias: controlar el crecimiento de las actividades de empleo y de residencia, expandir la oferta en el resto de la subregión metropolitana, desarrollar racionalmente la oferta del Área Metropolitana de Caracas y racionalizar óptimamente la oferta existente, especialmente en cuanto a las redes de transporte¹⁶ (ompu, 1972:8).

Hasta la década de los setenta, ningún plan había generado propuestas específicas para el tratamiento de las zonas no planificadas. Es por esa razón que en los años ochenta en un conjunto de foros sobre la modernidad en Caracas Teolinda Bolívar planteara: “La Caracas moderna se construye entre el control (planificación, normas urbanas) y la tolerancia (dejar hacer en sectores informales)” (en Bolívar et al, 1989:95).

En búsqueda de la modernidad perdida

La estructura urbana contemporánea de Caracas es el producto de un complejo proceso histórico, que ha evolucionado durante casi 450 años, pasando de una pequeña ciudad colonial a una enorme metrópolis moderna que cubre todo el valle donde se asienta. Recientemente la ciudad que otrora fuera ejemplo de modernidad ha venido decayendo, presentando grandes problemas en todos los ámbitos.

Por otra parte, a lo largo de la historia se ha planteado el dilema del crecimiento urbano (urbano, por no hablar de las visiones antiurbanas que siempre han existido); desde las definiciones del tamaño óptimo de la *polis* por parte de los pensadores griegos hasta la crítica a los problemas de la ciudad industrial, pasando por el establecimiento de límites y formas geométricas en los periodos renacentista y barroco. El surgimiento de la metrópoli moderna en el siglo xx¹⁷ y su aparente carencia de límites puso sobre el tapete, con intensidad única, la discusión respecto a las dimensiones de la urbe, convirtiéndola así en una de las tareas principales del urbanismo.

En este sentido, la década de los setenta puede ser considerada un parteaguas en la historia del desarrollo y práctica de la planificación urbana para Caracas, ya que mientras los planes

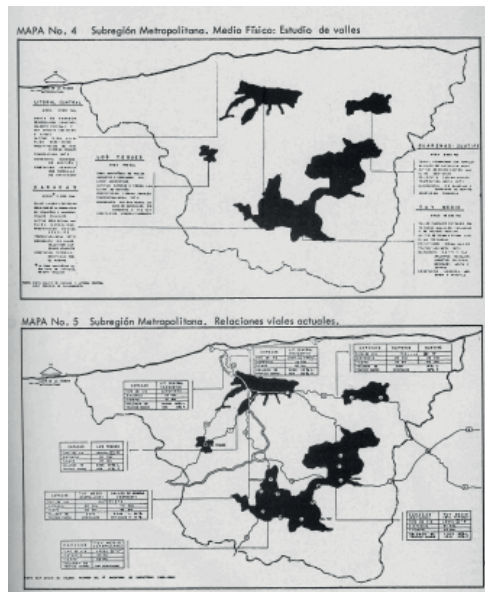


Fig. 5. Área urbana de Caracas y sus alrededores (Plan General Urbano de Caracas 1970-1990, 1972). Fuente: OMPU.

18. Entendida como una extensa región discontinua y fragmentada espacial, política y administrativamente hablando, donde se alternan los espacios densamente urbanizados con zonas agrícolas y costeras, parques nacionales y reservas forestales e hídricas (Negrón, 2004: 228).

formulados entre 1936 y 1951 (*Plan Rotival* y *Plano Regulador de Caracas*, respectivamente) buscaban estimular el ordenado desarrollo de una ciudad -inspirado en las obras del barón Haussmann para París- que crecía aceleradamente, los expresados posteriormente durante la década de 1970 intentaban detener, organizar y encauzar su rápido crecimiento físico y demográfico, aplicando para ello los enunciados de la planeación moderna.

Es así como a fin de ordenar este acelerado crecimiento, el *Plan General Urbano de Caracas 1970-1990* (de 1972) planteaba el fortalecimiento de la Región Metropolitana de Caracas -conformada por los cinco núcleos: Caracas, el Tuya Medio, Guarenas-Guatire, el Litoral Central y Los Teques-. Hecho que se lograría en parte, ya que en su lugar -como señalaría posteriormente Negrón (2004)- se dio marcha al proceso de formación de una especie de *megalópolis*,¹⁸ junto con Valencia y Puerto Cabello. Extensión que integrada además por las áreas metropolitanas de Caracas, Los Teques, el Litoral de Vargas, Guarenas-Guatire, los valles del Tuya, La Victoria, Maracay, Valencia y Puerto Cabello, todas en un eje de 250 kilómetros lineales entre sus extremos, configuraba una gran aglomeración urbana de aproximadamente ocho millones de habitantes (30% de la población nacional).

Ahora bien y dado que los planes urbanos para la ciudad de Caracas del siglo xx elaborados con el sello de la modernidad no alcanzaron el éxito esperado -cabe agregar que ninguno fue aprobado-, es oportuno preguntarse: ¿Cuál debería ser el enfoque adecuado para la ciudad del futuro? ¿Vale la pena continuar aplicando los enunciados del planeamiento moderno o habría que explorar nuevos paradigmas?

Las grandes ciudades contemporáneas como Caracas, al igual que otras grandes metrópolis, ameritan nuevos instrumentos de planificación. Durante los últimos treinta años la ciudad se ha transformado de manera casi anárquica, sin un plan coherente que diagnostique los problemas y promueva soluciones a los complejos problemas de la ciudad. En tal sentido Borja (2000:15) plantea la crisis de los planes clásicos (territoriales urbanos o planes generales), como instrumentos de planificación para la metrópoli contemporánea, entendiendo que su complejidad funcional y su amplitud territorial ameritan nuevos instrumentos de planificación y gestión. En tal sentido propone como alternativa la utilización de la dupla conformada por los Planes Estratégicos, conjuntamente con los Grandes Proyectos Urbanos (GPU), como herramienta fundamental para la construcción de ciudad. Este proyecto se concreta a partir de actuaciones articuladas en un conjunto coherente. Estas actuaciones estratégicas deben estar armonizadas en sus objetivos y con los de las demás, siendo fundamentalmente los siguientes: competitividad económica, integración social y sostenibilidad.

Dentro del ámbito mundial e incluso en el latinoamericano, Caracas ha perdido en gran manera su sitial de vanguardia entre las ciudades consideradas como modernas. Para ubicar de nuevo a Caracas en la lista de ciudades que aplican estrategias de planificación urbana que puedan

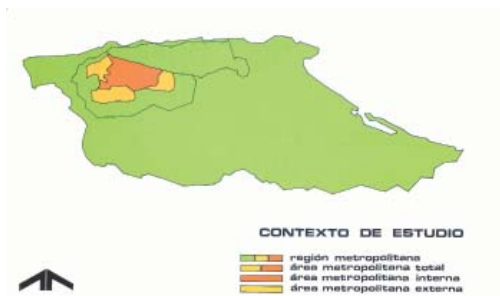


Fig. 6. Límites del Área Metropolitana de Caracas (Plan Caracas 2000, 1978). Fuente: OMPU.



Fig. 7: Región Metropolitana de Caracas. Fuente: Elaboración propia.

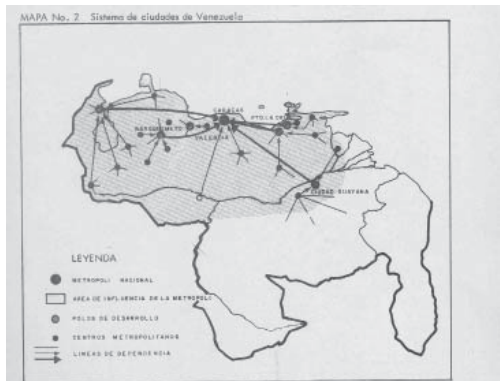


Fig. 8: Sistema de ciudades de Venezuela (Plan Caracas 1970-7990, 1972). Fuente: OMPU.

devolverla a ese sitio perdido, habría que tomar medidas radicales. Actualmente la Alcaldía del Área Metropolitana de Caracas está desarrollando el Plan Estratégico para Caracas 2020, a partir de una visión compartida de ciudad. Las líneas estratégicas del plan son las siguientes:

- Caracas accesible.
- Caracas segura e integrada.
- Ciudad ambientalmente sostenible.
- Caracas productiva y emprendedora.
- Caracas gobernable.
- Construcción ciudadana.

A partir de estas líneas se podrían explorar múltiples propuestas como: en cuanto a competitividad económica, es necesario actualizar la infraestructura de comunicaciones de la ciudad: sistemas de transporte masivo, aeropuertos, puertos y vialidad. La cercanía del puerto y el aeropuerto en Vargas es una excelente oportunidad para un GPU De igual manera proyectos como el de Zona Rental de la Universidad Central de Venezuela y la Tecnópolis de la Universidad Simón Bolívar, serían fundamentales para lograr mejorar en este aspecto.

En términos de integración social, es necesario saldar la deuda con los sectores menos favorecidos, actualizando los planes de habilitación de barrios y ejecutando las obras propuestas en ellos y aún más, proponiendo GPU en estas zonas, democratizando la ciudad, de forma similar a los megaequipamientos (parques-bibliotecas) realizados en la ciudad colombiana de Medellín. Es fundamental el rescate y valorización del espacio público, creando el escenario para el ejercicio de la ciudadanía y el disfrute de la calidad de vida (Borja, 1998:4): mejorando y ampliando las aceras, creando pequeños parques y plazas y finalmente un gran parque metropolitano en el sector de La Carlota que, con sus grandes equipamientos y la recualificación de sus bordes, sería también un importante GPU para la urbe capitalina.

En búsqueda de la sostenibilidad la ciudad necesita depender menos del transporte privado y privilegiar el transporte público y otras modalidades de movilidad como la bicicleta y la peatonal, generando los espacios y la infraestructura idóneos para ellas. Establecer programas de clasificación y reciclaje de desechos sólidos, así como terminar de construir el sistema de tratamiento de aguas servidas. La utilización de fuentes alternas de energía, disminuyendo la contaminación ambiental, el cambio climático y sus terribles efectos. Finalmente, aunque no menos importante, se necesita reconocer su estructura geográfica, rescatando sus quebradas, ríos y lagos como hábitat para especies animales y vegetales, como espacios para la recreación y el turismo, así como elementos estructurantes del sistema de espacios públicos de la ciudad.

Bibliografía

- ALMANDOZ, A. (1997) *Urbanismo Europeo en Caracas (1870-1940)*. Caracas: Equinoccio.
- BOLIVAR, T; FERRIS, J; LEGORBORU, G; PEREZ, R; POSANI, J; POSANI R; PUIG, J; SANABRIA, T; SANTANA, E; SCHAEEL, G; VEGAS, M; VETHENCOURT, L; VETHENCOURT, F; VILLANUEVA, M; VIVAS, F. (1989) *Talleres: Debate sobre la Arquitectura y el proceso de Modernización Urbana en Caracas*. Unidad de Arte del Centro Interdisciplinario de Investigaciones Teóricas. U. Simón Bolívar.
- BORJA, J. (2000), *Planes estratégicos y proyectos metropolitanos*, mimeo, Valencia, España.
- BORJA, J. (1998), *Ciudadanía y Espacio Público, "Urbanitats" N° 7*, Centro de la Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, España.
- CARABALLO, C., JAUJA, M., LASALA, S., MARTÍN, J., NEGRÓN, M., PEDEMONTE, M., SANOJA, J., VALLMITJANA, M. (1991) *El Plan Rotival la Caracas que no fue*. Caracas, Ediciones Instituto de Urbanismo/FAU/UCV.
- DE SOLA RICARDO, I. (1965) *Contribución al estudio de los planos de Caracas*. Caracas: Ediciones del Cuatricentenario de Caracas.
- DE SOLA RICARDO, R. (1988) *La reurbanización del Silencio*, Caracas: INAVI.
- DELFANTE, C. (2006), *Gran historia de la ciudad: de Mesopotamia a Estados Unidos*, Madrid: Abada editores.
- FOSSI, V. (1969), "Urban Growth and Open Space in Metropolitan Caracas", trabajo preparado para el Seminario Urban Growth and Open Space presidido por el profesor T. J. Kent en la Universidad de California.
- GASPARINI, G., POSANI, J. (1969) *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas: Fundación Fina Gómez,
- GONZÁLEZ, L. (2002) Caracas: Territory, architecture and urban space, in *Planning Latin America's Cities 1850-1959* (Editado por Arturo Almandoz). London: Routledge.
- HALL, P. (1996), *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo xx*, Barcelona: del Serbal.
- MORALES TUCKER, A. (1969). "La problemática urbana de Venezuela: el caso de Caracas", en R. Chacón *et al.* (ed.), *Lo urbano como profesión. Lo académico y lo profesional de Alberto Morales Tucker*, Caracas: Universidad Simón Bolívar, pp-97-125.
- MORALES TUKER, A., VALERY, R., VALLMITJANA, M. (1990) *Estudio de Caracas. Evolución del patrón urbano desde la fundación de la ciudad hasta el período petrolero 1567/1936*. Caracas: IU/FAU/UCV.

MOSES, R. (1948) *Arterial Plan for Caracas, Venezuela*. New York: Ibec Technical Services Corporation.

NEGRÓN, M. (1996), "La planificación urbana local y el contexto metropolitano", *Revista Urbana*, vol. 1, nº. 19, julio-diciembre, pp. 9-21.

NEGRÓN, M. (2001), *Ciudad y modernidad*, Caracas: Ediciones del Instituto de Urbanismo/ Comisión de Estudios de Posgrado.

NEGRÓN, M. (2004), *La cosa humana por excelencia. Controversias sobre la ciudad*, Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

ORDEIG C., J. (2004) *Diseño Urbano y Pensamiento Contemporáneo*. Instituto Monsa de Ediciones. S.A.

PICCINATO, G. (2007), *Un mundo de ciudades*, Caracas: Fundación para la Cultura Urbana.

SÁNCHEZ RUIZ, G. (2008), *Planeación moderna de ciudades*, México: Editorial Trillas.

ZOIDO, F. et al. (2000), *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio*, Barcelona: Editorial Ariel.

- Planes Consultados

Comisión Nacional de Urbanismo (1951), *Plano Regulador de Caracas. Estudio preliminar*.

OMPU (1972), *Plan General Urbano Caracas 1970-1990*, Caracas, OMPU.

OMPU (1978), *Plan Caracas 2000*, Caracas, OMPU.

- Glosario De Siglas

CIAM	Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna
GPU	Grandes Proyectos Urbanos
MOP	Ministerio de Obras Públicas
OMPU	Oficina Municipal de Planificación Urbana
UCV	Universidad Central de Venezuela
USB	Universidad Simón Bolívar
ZPC	Zona Protectora del Área Metropolitana

Plan Regulador ProNaF de Ciudad Juárez (1958-62): Movimiento Moderno en México, diálogos con otras modernidades, olvidos y omisiones¹

1. Texto publicado en Ciudades No.:100: La modernidad ignorada (oct-dic. 2013), en Sección: EXPEDIENTE, p. 34.
Presentado aquí con consentimiento de la RNIU

Marisol Rodríguez Sosa * y Héctor Rivero Peña **

* Docente-investigador, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Instituto de Arquitectura Diseño y Arte
marisol.rodriguez@uacj.mx

** Docente-investigador, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Instituto de Arquitectura Diseño y Arte
hrivero@uacj.mx

Presenta este capítulo un estudio de Plan Regulador de Ciudad Juárez (1958-62) desarrollado como parte del Programa Nacional Fronterizo, ProNaF, promovido en México durante el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-64), el cual estuvo a cargo del arquitecto Mario Pani y su Taller de Urbanismo, en lo que atañe a la elaboración de los planes reguladores. El análisis se enfoca en comprender y documentar la propuesta, así como en identificar además de las ideas del Movimiento Moderno, la presencia de otros procesos y movimientos, que permiten considerar esta propuesta no como representante de la ortodoxia canónica del CIAM, sino como lo que consideramos un Movimiento Moderno híbrido, resultado del diálogo y la tensión con lo otro, en este caso con una ciudad de la frontera México-Estados Unidos, con otro país, otra cultura, otra morfología urbana, otros modelos de modernidad, otras condiciones socio-culturales, geográficas y político-económicas, distintas a las que le dieron origen.

Introducción

Entre 1958 y 1964 se desarrolló en México durante el gobierno de Adolfo López Mateos (1910-1969), el Programa Nacional Fronterizo, ProNaF. El principal objetivo de esta iniciativa fue plantear una propuesta integrada de planificación regional y urbana de las regiones fronterizas al norte y sur de México para hacer frente a la reciente apertura económica de las fronteras, teniendo con puntos focales de acción las principales ciudades y cruces de las líneas fronterizas. Para desarrollar una tarea de tal magnitud fue convocado el arquitecto mexicano Mario Pani (1911-1993) y su oficina, Taller de Urbanismo, donde también participaba el arquitecto y urbanista Domingo García Ramos (1911-1978) que gozaban entonces de amplio reconocimiento por la elaboración de importantes intervenciones urbanas en la capital y otras ciudades del país. En la frontera México-Estados Unidos, la obra del ProNaF se enfocó particularmente en siete

localidades: Ensenada, Tijuana, Nogales, Mexicali, Piedras Negras, Matamoros y Ciudad Juárez, siendo esta última la que recibió mayor atención tanto por la cantidad de recursos destinados, como por la magnitud de la elaboración urbanística. Estas propuestas están en el grupo de lo que pudiéramos llamar el conjunto de proyectos y obras poco estudiadas de la historia del Movimiento Moderno en México. Aunque en su elaboración participaron dos de los grandes precursores del Movimiento Moderno mexicano, las obras realizadas como parte del ProNaF no tienen la presencia que tienen otras del mismo período.

Bajo esa perspectiva, el estudio del "Plan Regulador de Ciudad Juárez" (1958-62) reviste particular importancia porque aunque se presenta como una propuesta de planificación urbana "moderna", una de sus principales características es que lejos de ser una obra representativa de lo que pudiéramos llamar la "ortodoxia canónica y teórica del CIAM", siendo posible identificar en ella la presencia de un proceso de tensión y diálogo con otras ideas y también con otros objetivos y circunstancias. En ese sentido, permite ampliar la imagen o abrir la cortina y rescatar y aceptar esas otras modernidades ignoradas u olvidadas, pero que son parte del proceso de transformación que provocó el Movimiento Moderno en la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Uno de los aspectos que definen la relevancia de esta propuesta es la ubicación de Ciudad Juárez en la línea fronteriza entre México y Estados Unidos. La condición fronteriza que define a la ciudad llevó a estos urbanistas a la necesidad del diálogo con lo otro, en este caso con la condición desértica, con otro país, otra cultura, otra morfología urbana; y como resultado de ello, es posible identificar en la propuesta una tensión que evidencia las fricciones de los intentos de aplicar los postulados del urbanismo moderno a la ciudad existente, sobre todo bajo condiciones socio-culturales, geográficas y político-económicas distintas a las que le dieron origen.

Se parte teórica y metodológicamente del reconocimiento de las otras modernidades que subyacen en muchas propuestas cuya genealogía se adjudica mayormente al Movimiento Moderno y que es posible y necesario rescatar a través de la revisión y crítica historiográfica. Esta postura guía en la actualidad muchos de los estudios sobre las teorías y propuestas del Movimiento Moderno, buscando corregir las ausencias que caracterizaron muchas de las primeras interpretaciones. Entre las primeras y más conocidas narrativas sobre lo que se entiende como el Movimiento Moderno en arquitectura y urbanismo, prevalecieron las obras de algunos de los principales arquitectos pertenecientes al selecto grupo de miembros participantes del CIAM –Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (1928-1959). Tal preferencia fue resultado del esfuerzo de los primeros teóricos por difundir los principios de la supuesta validez internacional de la arquitectura moderna y de la "ciudad funcional" de la Carta de Atenas (1933). Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XX se dio inicio a un proceso de revisión y crítica profunda sobre la historia del CIAM y también sobre la obra específica de muchos de sus integrantes, menos conocida y publicada, que ha dado lugar a una rica discusión posterior

sobre los debates internos, antagonismos y la diversidad de ideas que caracterizaron los 21 años de su historia. Muchos de los estudios más recientes –que no se pretende aquí analizar sistemáticamente– sostienen la importancia de realizar nuevas revisiones y lecturas sobre el Movimiento Moderno que revelen los otros “movimientos” desatendidos, o sea, que expongan la diversidad de opiniones, tendencias y obras.

El reconocimiento de la necesidad de realizar esta labor caracterizó la obra detallada y sistemática de Eric Mumford (2002) en “The CIAM Discourses on Urbanism (1928-1960)”, que se posiciona críticamente contra la intención homogeneizadora que hubo en la formación del Movimiento Moderno y propone traer a la luz la heterogeneidad de ideas y debates que se suman en este episodio de la historia del urbanismo del siglo XX, como señala el autor:

“After La Sarraz, the tireless publicizing of modern architecture and the name of CIAM by Le Corbusier, Giedion, and others members gave the event a mythic quality, often remembered as the point where various avant-garde movements coalesced into what came to be known as the “Modern Movement”. More recently, this interpretation has been challenged by historians who see the early history of CIAM as a series of disconnected episodes, with shifting participants whose positions were not always clearly defined, and whose goals were often in conflict. While this view provides a necessary counterbalance to the overstated claims of the unity by CIAM’s members, the formation of CIAM does appear to be a defining moment in the formation of a new approach to architecture.” (Mumford, 2002: 9).²

2. Traducción al español de los autores: “Después de La Sarraz, la publicidad incansable de la arquitectura moderna y el nombre del CIAM por Le Corbusier, Giedion y otros miembros dieron al evento una cualidad mítica, a menudo recordado como el punto en el que varios movimientos avant-garde se unieron en lo que llegó a ser conocido como el ‘Movimiento Moderno’. Más recientemente, esta interpretación ha sido cuestionada por los historiadores que ven la historia temprana del CIAM como una serie de episodios inconexos, con participantes cambiantes cuyas posiciones no siempre fueron claramente definidas, y cuyos objetivos estaban a menudo en conflicto. Si bien este punto de vista ofrece un contrapeso necesario a las afirmaciones exageradas de la unidad por los miembros del CIAM, la formación de CIAM parece ser un momento definitivo en la formación de un nuevo enfoque de la arquitectura.”

3. “Se emplea el término tradición inventada en sentido amplio más no impreciso. Incluye por igual tradiciones efectivamente inventadas, elaboradas y formalmente establecidas, y aquellas que emergen en forma no tan fácilmente rastreada dentro de un período breve e identificable cronológicamente –en cuestión de unos pocos años, quizás– y que se fijan con gran rapidez.” (Hobsbawm y Ranger, 2005).

Más recientemente, esta exhortación a la revisión crítica también está presente en la obra de Anthony Vidler (2011) “Historias del Presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno Arquitectónico”, que señala la parcialidad y carácter doctrinario y genealógico de las primeras teorías que “inventaron” el Movimiento Moderno, con el propósito de ignorar toda perturbación que no condujera hacia la argumentación deseada. Es por ello que la revisión histórica reciente busca desvelar esas raíces no declaradas con el pasado, aspecto característico en especial de todas las “tradiciones inventadas”,³ como apuntan Eric Hobsbawm y Terence Ranger (2005) en la obra “La invención de tradiciones”: “[...] Las revoluciones y los *movimiento progresistas* que rompen con el pasado tienen tras de sí, por definición, su propio pasado gravitante [...] la peculiaridad de las tradiciones *inventadas* es que la continuidad con el mismo es en gran parte fáctica.”

En ese sentido, estudiar el Movimiento Moderno en la actualidad implica partir de esta postura de no excluir, sino de incluir todas las referencias, recuperar las ideas, posiciones, proyectos, obras, tensiones ignoradas para reconstruir la complejidad y diversidad de la transformación que provocó este nuevo enfoque en los destinos de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX. En el caso de América Latina, la situación no es muy diferente al respecto de que muchas narrativas sobre el Movimiento Moderno se enfocaron en los principales proyectos y planes elaborados

por algunos de los líderes del CIAM para varias ciudades latinoamericanas y en la icónica y emblemática proyección y realización de Brasilia por los arquitectos brasileños Lucio Costa (1902-1998) y Oscar Niemeyer (1907-2012). Sin embargo, de igual forma, en las últimas décadas han comenzado a surgir estudios que buscan revelar obras, autores, debates y temas menos atendidos o ignorados, lo cual ha abierto una nueva perspectiva más heterogénea de revisión y crítica. Un aspecto singular de los estudios en la región ha sido la búsqueda de identificar y documentar los mecanismos, procesos y particularidades que caracterizaron la forma en que llegaron y se aplicaron las ideas del Movimiento Moderno en los proyectos y obras desarrollados, tanto por arquitectos nacionales como extranjeros. Este aspecto le confiere un valor especial al estudio de muchas propuestas realizadas en América Latina, ya que es posible identificar en muchos casos, la presencia de tensiones, diálogos y procesos culturales más complejos.

Arquitectura y Urbanismo del Movimiento Moderno: racionalidad, funcionalidad y modernidad, instrumento de legitimación del desarrollo en América Latina

Uno de los aspectos un poco relegado, aunque no se ha omitido en las interpretaciones sobre las obras realizadas por los pioneros del Movimiento Moderno en América Latina, es el cuestionamiento sobre las motivaciones e intenciones que subyacen a la decisión de los arquitectos-urbanistas y de los gobiernos de optar por la imagen de modernidad del CIAM. Prevalen análisis de las obras, los autores, sus principios arquitectónicos y urbanísticos, sus aportes, pero el estudio de las motivaciones ideológicas de la opción por una teoría e imagen de modernidad por encima de otras es menos presente.

Si se analiza el contexto intelectual en que se desarrollaron muchos de los arquitectos y urbanistas mexicanos de la primera mitad del siglo XX, especialmente en la Ciudad de México, se encuentra un medio profesional donde ya circulaban las principales corrientes del urbanismo inglés y norteamericano, que comienzan a ser difundidas a través de la *Revista Planificación* que circuló entre 1927 y 1936 y fue fundada y editada por el arquitecto Carlos Contreras (1892-1970) – egresado en 1921 de la Universidad de Columbia. Cuando el CIAM apenas iniciaba sus primeros encuentros, en el medio profesional de los primeros urbanistas mexicanos se difundían y debatían principalmente las propuestas urbanas de la ciudad-jardín inglesa, el tema de la habitación industrial y el saneamiento, así como la zonificación y la unidad vecinal norteamericana.

4. Se revisó la edición digital de los números editados de 1927 a 1936 de la *Revista Planificación*. (Ríos, s/f)

A través de una breve revisión del índice de los números de la *Revista Planificación*,⁴ cuyo principal objetivo era difundir y debatir ideas y teorías, y servir de fuente de información especialmente para los miembros de la Asociación Nacional de Planificadores de la República Mexicana, ANPRM, se evidencia la publicación de las ideas de varios urbanistas extranjeros, mayormente ingleses y norteamericanos, entre los que destacan: las reflexiones de Raymond Unwin sobre la distribución de ciudades y el trazado de arterias principales, de Louis van der Swaelmen sobre la

expansión de ciudades y el desarrollo cívico, de Thomas Adams sobre la habitación industrial y la salubridad, de Ebenezer Howard sobre las ciudades-jardín, de John Nolen sobre la planificación en Estados Unidos de inicios del siglo XX y la labor del planificador, de George B. Ford sobre la planificación de ciudades en Estados Unidos, de Harland Bartolomew sobre zonificación comprensiva, así como también análisis sobre el Plano de Nueva York y alrededores de 1923, el de la entonces recién inaugurada Unidad vecinal Radburn de 1929, entre otros.

De modo que se puede decir que durante las primeras décadas del siglo XX, los primeros urbanistas mexicanos, bajo el liderazgo de Carlos Contreras y de la Asociación Nacional de Planificadores de la República Mexicana, dieron sus primeros pasos siguiendo la línea ideológica del urbanismo inglés y norteamericano. Sin embargo, en las décadas siguientes, especialmente después de la II Guerra Mundial (1939-1945), se evidencia un desplazamiento de la referencia hacia las propuestas arquitectónicas y urbanísticas del Movimiento Moderno, que se manifiestan particularmente a través de la proyección y construcción de grandes conjuntos habitacionales y edificios públicos.

Uno de los principales precursores del Movimiento Moderno sería el arquitecto Mario Pani, graduado en 1934 por la Escuela Nacional de Bellas Artes de París, fundador de la *Revista Arquitectura* en 1938, autor de muchas propuestas arquitectónicas y también de planes urbanísticos para varias ciudades en las décadas de 1940 a 1960. Para comprender los motivos de este desplazamiento hacia el Movimiento Moderno es necesario situarse en el contexto posterior a la II Guerra Mundial, cuando la racionalidad y la funcionalidad se convirtieron en los principales pilares de la recuperación de muchas ciudades europeas y del redireccionamiento de los países hacia el desarrollo económico. Bajo el amparo del Departamento de Estado norteamericano a través del Plan Marshall, que dio apoyo económico y técnico a los países europeos que aceptaron las condiciones exigidas, se consiguió la recuperación económica a través de la implementación estrategias de gestión del desarrollo inspiradas en el modelo norteamericano, donde la eficiencia y la gestión técnica por expertos eran pilares esenciales asociados al crecimiento económico y al desarrollo.

En ese contexto de la segunda posguerra, la propaganda del CIAM se concentró en reafirmar su despolitización y el posicionamiento de sus representantes como técnicos o "expertos", así como en la identificación de la arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno como símbolos de racionalidad, eficiencia, funcionalidad y modernidad. Esa publicidad también fue usada como estrategia de convencimiento por parte de los arquitectos, y coincidía con los objetivos de los representantes del gobierno en América Latina que buscaban legitimizar la modernidad y validez técnica de los planes de gobierno y de las estrategias de inversión y gasto en obra pública con el objetivo de recibir apoyo económico y créditos de organismos internacionales. Es necesario recordar también que a partir de la segunda posguerra creció considerablemente

la importancia de los Estados Unidos como un referente cultural y económico y en el caso de México y América Latina, la implementación de la política del “buen vecino” –como parte de un esfuerzo por establecer fuertes lazos políticos con América Latina–, abrió la posibilidad de una serie de inversiones gubernamentales y privadas en varios campos, entre ellos el desarrollo urbano. Para México, fue momento de superar tensiones geopolíticas, de aprovechar las oportunidades de las ventajas del desarrollo económico del vecino del norte y de enfocarse en las prioridades del desarrollo nacional.

La coincidencia de los objetivos políticos con los principios de la eficiencia, racionalidad, modernidad y gestión técnica por parte de expertos permitió y explica, en gran medida, la significativa presencia de arquitectura y el urbanismo del Movimiento Moderno en muchos de los proyectos y obras de edificios públicos y planes urbanísticos de gobierno en las décadas de 1950 y 1960 en América Latina y en México. Sin embargo, en muchas de las propuestas cuya genealogía se adjudica al Movimiento Moderno, es posible identificar la herencia de los otros movimientos modernistas y de otros procesos que transforman y amplían su historia. Traer a la luz esas otras herencias y visiones es de suma importancia para comprender aspectos ignorados y muchas veces omitidos y poder tener una comprensión más unificada y menos excluyente de la historia de la planificación urbana del siglo XX. A través del estudio del Plan Regulador de Ciudad Juárez (1958-62) hemos podido identificar el diálogo y la tensión con esas otras modernidades y procesos, que constituye uno de los aspectos ignorados de esa propuesta.

Plan Regulador ProNaF Ciudad Juárez (1958-62), Movimiento Moderno híbrido, diálogos con otras modernidades y la frontera México-Estados Unidos

Como se mencionó, en el caso de Ciudad Juárez, el programa gubernamental ProNaF dio lugar a la primera propuesta oficial de planeación urbana de la ciudad, el *Plano Regulador de Ciudad Juárez*, desarrollado en dos propuestas, una preliminar en 1958 y la final en 1962, si bien ambas proponían la reordenación de la ciudad existente y también la expansión futura hacia terrenos aún no urbanizados y alejados de la mancha urbana. Ha sido posible rescatar y comprender el proceso a través de la labor de documentación historiográfica, resultado de una búsqueda de documentos primarios dispersos en archivos y bibliotecas.

El primer documento encontrado fue el presentado por el Municipio de Ciudad Juárez en 1958: “El Municipio informa sobre el Plano Regulador de Ciudad Juárez”, firmado por el Arq. Domingo García Ramos, el Ing. Víctor Vila y el Arq. Miguel de la Torre C., y avalada por el Consejo de Planeación, Obras Públicas y Cooperación de Ciudad Juárez. En este documento, se presenta como plano principal un esquema que abarca ambas ciudades y se plantea como la primera estrategia de planificación urbana binacional para este punto de la frontera México-Estados Unidos. El Plano propone la expansión futura de Ciudad Juárez a través de un sistema de



Fig. 1. Proyecto del primer Plan Regulador de 1958. En círculos pequeños las futuras unidades vecinales dispersas entre campos de cultivos, en círculo grande el Centro de Gobierno. Fuente: Municipio de Ciudad Juárez (1958).

avenidas principales, muchas sobre caminos y arterias existentes en el valle agrícola, en relación a las cuales se dispone de un nuevo Centro Cívico de Gobierno en el cruce de la Avenida Tecnológico y la Avenida de la Raza (entonces fuera de la mancha urbana) y un sistema de unidades vecinales que se plantean como unidades de agregación urbana y modelo repetible de expansión al oriente de la ciudad. De un lado, la propuesta de la creación de un nuevo Centro Cívico remite a los debates de 1951 del CIAM VIII dedicado al tema "The Heart of the City", donde se había desarrollado una discusión compleja sobre las jerarquías y las distintas tipologías de centros y la necesidad de crear nuevos centros urbanos para enfrentar el reto de los cascos históricos estrangulados en formas urbanas antiguas. De otro lado, la idea de incorporar un sistema de unidades vecinales representa la herencia directa de la tradición urbanística inglesa y norteamericana, y en este punto es necesario tener en consideración que en ese momento la vecina ciudad de El Paso ya contaba con varias unidades vecinales que daban inicio a un desarrollo urbano desperdigado y que se comenzaba a proponer el trazado de una autopista o *freeway* que permitiera la conexión rápida de la mancha urbana dispersa. Se incluía también una avenida de conexión con la vecina ciudad de El Paso a través de los terrenos de El Chamizal que aún pertenecían al territorio norteamericano, pero serían devueltos en 1961 como resultado del fallo final de la disputa geopolítica que entrababan los dos países desde un siglo atrás, como consecuencia de cambios en el cauce del Río Bravo. (Fig. 1)

La opción por las unidades habitacionales dispersas, típicas del modelo de desarrollo urbano estadounidense, pero planteadas en la forma de supermanzanas autosuficientes, se presenta con claridad en el documento de 1958 donde se señala, bajo el subtítulo "La extensión de la ciudad":

"Ya hemos aludido a la tendencia manifiesta de extensión de la Ciudad hacia el valle en donde si bien, el terreno es caro, la urbanización resulta económica. No habrá pues porqué restringirla, pero sí ordenarla estableciendo la necesidad de que en lo sucesivo estas extensiones se hagan por unidades vecinales de 12.000 a 15.000 habitantes en forma de supermanzanas autosuficientes [...]. Estas unidades vecinales se localizarán a distancias entre 1.500 y 2.000 m una de la otra, dejando entre sí áreas de cultivo a las cuales no se concederá autorización para notificarlas para uso urbano [...]" (Municipio de Ciudad Juárez, 1958:s/p).

En ese sentido, se usa la imagen formal de la supermanzana de CIAM pero sin la filosofía residencia del Movimiento Moderno –basada en el diseño de multifamiliares y edificios en altura–, y en su lugar se incorpora la idea de la unidad vecinal norteamericana, que parte de la propuesta de la *neighborhood unit* del planificador estadounidense Clarence Perry (1923), culminación teórica de todas las discusiones en el medio norteamericano sobre el diseño de comunidades suburbanas. En ese sentido es un Movimiento Moderno híbrido resultado de la tensión con la modernidad norteamericana y otros procesos.



Fig. 2. Dibujo esquemático, muestra del lado mexicano en gris, hombres de negocio financiando la inversión de centros comerciales e industrias que exportan sus productos a los Estados Unidos a través de los puentes internacionales que atraviesan el muro negro (frontera) y llegan a los Estados Unidos. Fuente: (ProNaF, s/f).

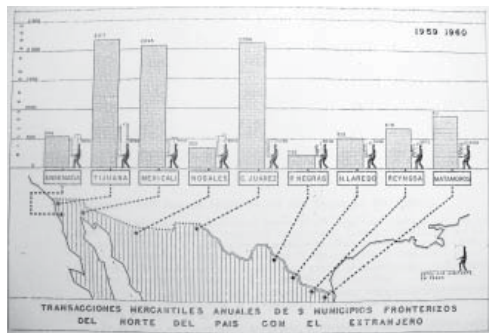


Fig. 3. Transacciones mercantiles anuales de 9 municipios fronterizos de norte del país con los Estados Unidos entre 1959 y 1960. Fuente: ProNaF, s/f.

La intención de hacer las ciudades fronterizas atractivas cultural y comercialmente a los norteamericanos es también palpable en otros documento original rescatado, titulado “Programa Nacional Fronterizo” publicado por el ProNaF en la década de 1960 –aparece sin fecha–, donde se señala constantemente el anhelo comercial de atraer y captar divisas: “El potencial humano correspondiente a los Estados Unidos en esa área [la Frontera Norte de la República Mexicana con extensión de 2.597 km] supera la cifra de 16 millones de personas, que equivale a la mitad de la población de nuestro país.” Más adelante se reafirma la misma intención: “México tiene un enorme aparador de 3.000 kilómetros en contacto con los Estados Unidos, el país de más alta potencialidad de compra,” y continúa: “Hay que convertir ese enorme aparador en una gran avenida comercial, recreativa y cultural.” En el mismo documento se utilizan croquis y caricaturas que con aguda claridad consiguen transmitir el anhelo del Programa Nacional Fronterizo. (ProNaF, s/f) (Fig. 2).

El objetivo comercial del ProNaF se reafirma al final del texto, señalándose que el “ingreso por concepto de turismo alcanzó 670 millones de dólares en el año de 1960, de los cuales 520 corresponden a la zona fronteriza” (ProNaF, s/f). En el documento se presentan también gráficas del volumen de transacciones entre 1959 y 1960 de las principales ciudades fronterizas mexicanas, destacando las ciudades de Mexicali, Tijuana y Ciudad Juárez entre las que captan mayor cantidad de recursos, lo cual se utiliza como base principal para argumentar la necesidad de un Programa Nacional Fronterizo que permitiera aprovechar esa ventaja y potencializar aún más la captación de dólares por medio de la actividad turística, comercial e industrial (Fig. 3).

En el documento se sugiere también el deseo de la construcción del centros comerciales y culturales, aspecto que resulta muy revelador para comprender por qué al final sólo se ejecuta en Ciudad Juárez la supermanzana de la Zona ProNaF, donde se sitúa un centro comercial y cultural, cuando se señala: “Para ejemplificar la posibilidad de aplicación inmediata, se ha tomado el Plano Regulador aprobado de la H. Ciudad de Matamoros en el que se sugiere la construcción del Centro Cultural y Comercial, como lo requiere una urbe moderna” (ProNaF, s/f / 1960s década probable: s/p). Este planteamiento permite comprender la desconexión entre la propuesta del Plano Regulador de 1958 y lo que finalmente se edificó en la Zona ProNaF de Ciudad Juárez, que no fue más que una gran centro comercial y cultural.

En 1962, se presentan el documento final del Plan Regulador de Ciudad Juárez por la Comisión Mixta de Desarrollo Urbano Fronterizo, COMDUF, constituido como órgano para el desarrollo de los planes reguladores, bajo el cual aparecen como autores participantes la Secretaria de Patrimonio Nacional, el Gobierno de Estado, SePaNaI, el ProNaF, el Municipio de Ciudad Juárez y la Junta Federal de Mejoras Materiales. En lo planos técnicos firma Mario Pani como arquitecto del Programa Nacional Fronterizo, así como el arquitecto Domingo García Ramos como miembro del consejo técnico en materia de planeación regional y el ingeniero Víctor Vila como asesor



Figura 4. Plan Regulador de Ciudad Juárez, Chihuahua (1962). Fuente: Comisión Mixta de Desarrollo Urbano Fronterizo (1962)

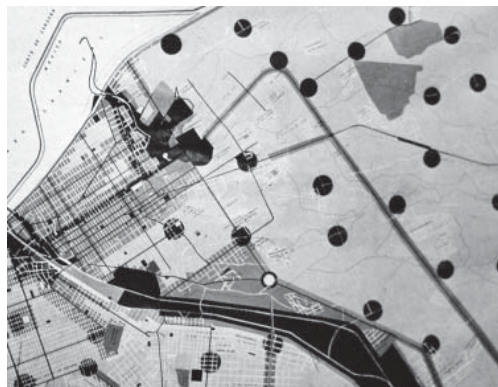


Fig. 5. Trazado de las supermanzanas de la Zona ProNaF y de la Avenida Lincoln sobre la traza urbana de Ciudad Juárez (mancha negra irregular al norte del plano que se conecta con la avenida que atraviesa los terrenos del Chamizal en blanco al norte). Plan Regulador de Ciudad Juárez (1962). Fuente: Comisión Mixta de Desarrollo Urbano Fronterizo (1962).

técnico de urbanismo, además de otros técnicos que se suman al equipo. Allí se presenta la “tesis urbana” final para la Integración del área metropolitana de Ciudad Juárez-El Paso. (Fig. 4)

En la propuesta de 1962 se reafirma la creación de unidades habitacionales autosuficientes (en gris oscuro) separadas por campos de cultivos (gris claro), sin embargo desaparece la idea del Centro de Gobierno en el cruce de las avenidas Panamericana y del Valle y surge la propuesta del nuevo centro comercial cultural de la Zona ProNaF (circulo en gris oscuro). Se confirma el proyecto de los nuevos puentes internacionales en los terrenos del Chamizal y aparecen otros cuatro cruces: uno al poniente en Santa Teresa y otro al oriente como continuación de la Av. Panamericana hacia el norte, un tercero cerca del Puente Zaragoza actual como continuación de la Av. del Valle y un cuarto más al sur de la línea fronteriza. Se plantea además una protección de la ciudad con un cinturón verde en los límites propuestos por el plan, así como un señalamiento cuidadoso de la zona fronteriza. Con relación al centro histórico tradicional, se propone su conexión con el nuevo centro cultural y comercial a través de las calles Mejía y Hermanos Escobar y se indica la intención de conectar la zona poniente y oriente de la urbe, además de que se define lo que se entiende como el “casco urbano”, y se listan algunas estrategias como “regeneración del espacio urbano” y “regeneración de los patios del ferrocarril”. En el mismo documento aparece otro plano importante donde se esboza sobre el plano de la traza urbana de la ciudad, el trazado de las supermanzanas finales de la Zona ProNaF, fragmento del plan que llegó a construirse. (Figura 5)

Con relación al centro comercial, el Programa Nacional Fronterizo publicó también un documento titulado “Proyecto de un nuevo centro comercial en Ciudad Juárez, Chih. Análisis económico” –aparece sin fecha el documento, pero se estima que su fecha probable es de 1962–, que pudimos rescatar a través de la investigación documental. Se presenta un estudio realizado en marzo de 1962 sobre el potencial económico del proyecto de un centro comercial para Ciudad Juárez, partiendo del hecho de que: “El nuevo centro comercial será de diseño único, incorporando dentro de sus planes todos los atractivos y ventajas de los modernos centros comerciales con estacionamientos de otras partes de México y Norte América. El centro comercial será parte de un conjunto de instalaciones, similares a las planeadas para Tijuana B.C., e incluirá hoteles, moteles y restaurantes, instalaciones recreativas y culturales, y edificios públicos incluso de oficinas.” (ProNaF, s/f_a). En este documento se presenta un análisis del área de atracción del referido centro, tomando como punto de localización probable el punto donde se sitúa hoy la Zona ProNaF (Fig. 6). El estudio señala como conclusión favorable que: “La localización del centro es tal que estimulará el nuevo crecimiento y ocupará una posición central en la ciudad, que por años se ha extendido hacia el oriente.” (ProNaF, s/f, fecha probable 1962).

En ese sentido, la labor de documentación y recuperación de la mayor parte de los documentos originales del plan es de suma importancia para poder situar su lugar en la historia del

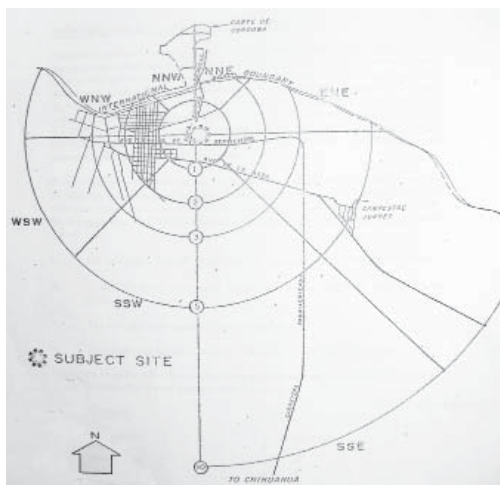


Fig. 6. Esquema de delimitación del área de atracción comercial del centro comercial de Ciudad Juárez. Abajo firma: Real Estate Research Corporation. Fuente: (ProNaF, s/f_a) ().

Movimiento Moderno en México. Resulta evidente que el deseo de traer a México el modelo de la “modernidad americana” fue uno de los objetivos principales del Programa Nacional Fronterizo, como fue expresado por el director del mismo, Antonio Bermúdez en 1966 en otro de los documentos primarios encontrados: “[...] la forma como Estados Unidos ha alcanzado su grandeza económica, de la que depende su fuerza militar y su desarrollo social y cultural, es precisamente la que nosotros los mexicanos deberíamos tener siempre presente y como ejemplo, procurando imitarla [...]” (Bermúdez, 1966:19). Este es uno de los aspectos que permiten comprender académicamente la genealogía de la propuesta, resultado de la complejidad de adaptar el Movimiento Moderno a los deseos y prioridades del ProNaF, y a las condiciones geográficas, socio-culturales y geopolítica de la frontera.

La “supermanzana” de la Zona ProNaF, un modelo repetible de expansión urbana o excusa para negar la ciudad existente

Muy poco del Plan Regulador ProNaF Ciudad Juárez llegó a concretarse, como sucedió con muchos de los planes urbanos desarrollados en esa época para ciudades latinoamericanas. Apenas se construyó lo que hoy en día se conoce como la Zona ProNaF, conformada a través de las obras acometida entre 1962 y 1966, que permitieron la concreción de una nueva área de expansión por medio de una supermanzana donde se situó el centro comercial y cultural que sería la sede de una nueva centralidad urbana. (Fig. 7 y 8). Se pudo construir por las circunstancias políticas de la entrega a México por parte del gobierno de los Estados Unidos de los terrenos del Chamizal, que habían sido objeto de una disputa geopolítica por más de un siglo, donde se construyó el puente internacional Córdova-América, en ese momento llamado “puente de la amistad”.

Sin embargo, precisamente, la concreción de apenas una pequeña parte del plan es una de las principales razones del olvido o ignorancia del aporte y de la dimensión e importancia del Plan Regulador ProNaF de Ciudad Juárez. En ese sentido, el Plan puede considerarse como parte de la primera generación de la planificación urbana moderna mexicana, caracterizada por el esfuerzo de definir la modernidad posible en México a través de la aplicación a las ciudades mexicanas de los modelos y teorías internacionales.

Sin embargo, no puede considerarse como un ejemplo ortodoxo del urbanismo del Movimiento Moderno aunque fue elaborado por reconocidos arquitectos mexicanos que pertenecían a una generación inspirada por las ideas urbanas del CIAM. Esto porque el diálogo con las condiciones y necesidades nacional, así como con la diversidad de corrientes teóricas, llevó a la incorporación también del aporte de otras teorías, y otros procesos, que se articulan con el cuerpo teórico del CIAM para construir una visión posible y deseable de las futuras ciudades mexicanas.

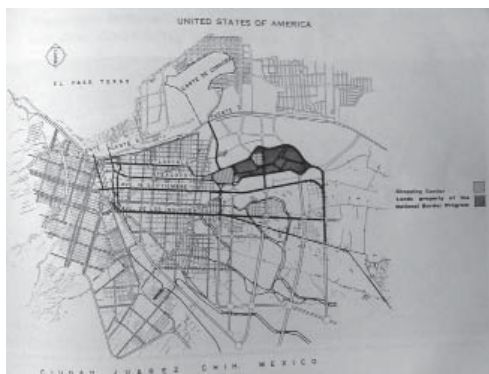


Fig. 7. Ciudad Juárez Plan de ProNaF, 1961. Nótese la dimensión de las nuevas supermanzanas (gris oscuro) y la conexión con los puentes internacionales existentes a través de las calles existentes en el centro histórico.
Fuente: Programa Nacional Fronterizo. (1961).



Fig. 8. Supermanzana de la Zona ProNaF y Centro Comercial, Ciudad Juárez, vista aérea.
Fuente: Desconocida.

Para Mario Pani, la introducción de la supermanzana como un nuevo sistema de agregación urbana era una de las transformaciones posibles para enfrentar los retos urbanos de las ciudades mexicanas, y es posible identificar su presencia en el Conjunto habitacional Miguel Alemán, así como en la Unidad Nonoalco-Tlatelolco. En el caso del Plan Regulador del ProNaF para Ciudad Juárez, la introducción de la supermanzana fue un aspecto clave, que proponía el planteamiento de un modelo repetible que permitiría la expansión urbana progresiva e integrada en un sistema de agregación urbana. La primera y única parte que llegó a ser implementada de la propuesta total del Plan fue la asociada a la Zona ProNaF, que planteaba una unidad metropolitana entre la mexicana Ciudad Juárez y la estadounidense El Paso. En ella se suman las ideas del CIAM de la supermanzana y de crear centros cívicos; sin embargo, al proponer en ella un centro comercial rodeado de estacionamientos al estilo norteamericano (Fig. 8) se traicionan los preceptos de la arquitectura y urbanismo del CIAM y se llega a una solución híbrida, aún cuando se incorporaron edificios representativos del Movimiento Moderno, que permite apuntar la conformación de una forma urbana transcultural.

La gran supermanzana sería el punto focal y atractivo principal para alcanzar esta unidad entre ambas ciudades, contando con equipamientos urbanos modernos –entre los cuales un gran centro comercial, un museo, una sala de exposiciones, un hotel. Para el funcionamiento de esta “unidad de agregación” la conectividad vial entre las dos ciudades era esencial y en ese sentido se diseña una nueva avenida-boulevard en forma de circuito internacional conectado directamente con un nuevo puente internacional que daba acceso directo al cruce de viajeros y turistas procedentes de los Estados Unidos. Sin embargo, se insertaban con conexiones tímidas y secundarias con los extremos del tejido urbano de la ciudad. Se usaba la supuesta “autonomía urbana” de la idea de la supermanzana para justificar la “autonomía” de este nuevo añadido urbano, cuya principal avenida de conexión, la Av. Lincoln, conectaba directamente en doble sentido con un nuevo puente internacional, el puente Córdova-Américas, que agilizaba sobremano los viajes de ida y regreso de los visitantes norteamericanos y que finalizaba en el punto focal de la Zona ProNaF. Pero, al priorizar la conectividad con la ciudad vecina, la nueva centralidad se separaba del centro histórico tradicional tanto físicamente, como estéticamente e ideológicamente. Así, la Zona ProNaF conseguía proponer espacialmente una nueva fachada para México viniendo de los Estados Unidos, una puerta y sala-recibidor para impresionar a los visitantes del norte, que sirviera de vitrina comercial y cultural para los turistas y hombres de negocios, en aras de obtener ventajas económicas por la proximidad con el país vecino. Entretanto, el diseño de la nueva zona se situaba en una posición de competencia o negación con relación a la ciudad existente. En ese sentido, uno de los aspectos más curiosos e ignorados de esta propuesta es el hecho de que, aunque se usa la arquitecturas del Movimiento Moderno, la forma urbana se insertan en una estrategia de negación de la ciudad existente, que aunque fue típica del CIAM, tiene raíces ligadas ideológicamente al urbanismo académico, que paría

del recurso a las grandes avenidas y el punto focal, para crear una nueva fachada y ocultar la ciudad antigua, al conducir las visuales y dirigir los movimientos.

Con el pasar de los años, la Zona ProNaF se convirtió en una nueva centralidad que poco a poco fue desplazando la importancia del centro histórico tradicional, ya que permitió evitar el uso de los primeros puentes internacionales Santa Fe y Lerdo, que conectaron en el siglo XIX el centro de Ciudad Juárez con el centro de El Paso. Constituye un cinturón de transición entre la ciudad Antigua y la ciudad contemporánea, y sobre todo un ejemplo de forma urbana transcultural y de un Movimiento Moderno tenso e híbrido, retomado la idea de "culturas híbridas" de Néstor García Canclini (1990), resultado del intento de aplicar los principios del Movimiento Moderno en contextos marcados por la presencia de otras modernidades y otras circunstancias.

Bibliografía

BERMUDEZ, Antonio. (1966). *El rescate del Mercado Fronterizo*. Eufessa, Mexico.

ProNaF (1961). *Ciudad Juárez, Chih., National Border Program*. México D.F.: Programa Nacional Fronterizo.

ProNaF (s/f) [1960 década probable]. *Programa Nacional Fronterizo*. México D.F.: Programa Nacional Fronterizo.

ProNaF (s/f.a) [1962 fecha probable]. *Proyecto de un Nuevo Centro Comercial en Ciudad Juárez, Chih. Análisis económico*. México D.F.: Programa Nacional Fronterizo.

COMDUF. Comisión Mixta de Desarrollo Urbano. (1962) *Plano Regulador Cd. Juárez*. COMDUF, Chihuahua.

Municipio de Ciudad Juárez. (1958). *Plano Regulador de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chih.* Municipio de Ciudad Juárez.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

Diccionario de la Real Academia Española. <http://www.rae.es/rae.html> (Consulta: 22/07/2013).

HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence. (2005). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica. (Edición original Cambridge University Press, 1983).

MUMFORD, Eric. (2000). *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*. The MIT Press, Massachusetts.

VIDLER, Anthony (2011). *Historias del presente inmediato. La invención del Movimiento Moderno arquitectónico*. Barcelona. Gustavo Gili. (Edición Original MIT 2008).

RÍOS GARZA, Carlos (s/f). *Revista Planificación 1927-1936*. Ciudad de México: Raíces Digital VII.

Fuentes para la Historia de la Arquitectura Mexicana. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México. Edición digital.

- Glosario de Siglas

ProNaF – Programa Nacional Fronterizo

CIAM – Congreso Internacional de Arquitectura Moderna

ANPRM – Asociación Nacional de Planificadores de la República Mexicana

COMDUF – Comisión Mixta de Desarrollo Urbano Fronterizo

SePaNaI – Secretaría de Patrimonio Nacional

Transformaciones urbanas y modos alternos de producir y habitar la modernidad: la propuesta para el Primer Plano Regulador del Puerto de Veracruz de Carlos Contreras (1929)

Fernando N. Winfield Reyes* y Daniel R. Martí Capitanachi**

* *Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, México*
carpediem33mx@yahoo.com.mx
marticapitanachi@hotmail.com



Fig. 1. Plaza de armas de la ciudad y puerto de Veracruz, a principios de siglo XX. Tomada de García Díaz (1992).

En los últimos años la preocupación por documentar, conocer y contribuir a una conciencia social sobre la valoración y protección del patrimonio arquitectónico, escultórico y urbanístico moderno en México ha subrayado la necesidad de difundir líneas de investigación sobre los aspectos locales y regionales de una modernidad ignorada, cuya trascendencia radica en la originalidad, la innovación o la visión de sus planteamientos desde una expresión y reinterpretación de sus propias circunstancias culturales y ambientales (Noelle, 2008 y 2012).

La difusión de las ideas del Movimiento Moderno, ampliamente conocidas en Europa y Norteamérica, tuvieron un impacto en las aspiraciones nacionales, regionales y locales de modernidad de otras regiones del mundo (Fraser, 2000; Nasr y Volait, 2003). En Latinoamérica, esta voluntad se expresó desde etapas tempranas del siglo XX en agendas políticas que retomaron las innovaciones técnicas de la arquitectura y el urbanismo para proveer su aplicación en proyectos emblemáticos (Almandoz, 2002; Winfield, 2001 y 2007; Arango, 2012).

Las distintas propuestas que encontraron su localización en el espacio geográfico y en circunstancias consideradas como clave para el crecimiento o el desarrollo de México, pueden revisarse desde distintos puntos de vista y, de manera especial, su alcance y posicionamiento regional como incorporación a las tendencias nacionales (González, 1996; Winfield, 2006; Peraza, 2007). En este sentido, destacan posiblemente por su orientación visionaria, aquellas que dan cuenta por primera vez de nuevos modos de utilizar o aplicar el urbanismo como una disciplina técnica eminentemente social en el afán de mejora, desarrollo y modificación sustantiva de las condiciones de vida, de transformaciones productivas o de integración ambiental, como intenciones fundamentales para su implementación a partir de la interpretación de ideas

y soluciones internacionales y, sobre todo, como ejemplos de una modernidad, hasta ahora paradójicamente ignorada.

Algunos antecedentes de la modernidad urbanística en el Estado de Veracruz, México

Para el caso del espacio geográfico que ocupa el Estado de Veracruz, en la franja del litoral del Golfo de México, es posible mencionar, en distintas escalas de actuación e impacto, los siguientes proyectos que podrían considerarse emblemáticos como intentos de distintas modernidades que introducen transformaciones en los modos de organizar y habitar el territorio, algunas previas y otras coincidentes con lo que genéricamente ha sido denominado como el Movimiento Moderno:

- La planificación de Coatzacoalcos (antes Puerto México) a cargo del ingeniero Alcides Droumont en 1889 (Winfield, 2012).
- Las obras de Ampliación Portuaria de Veracruz a cargo de quien ha sido considerado como el contratista favorito de Porfirio Díaz, Weetman D. Pearson & Son, inauguradas en 1902.
- La construcción del Estadio Xalapeño y la propuesta de una Ciudad Jardín para los empleados del gobierno y la universidad en Xalapa de Modesto C. Rolland en 1925 (Winfield, 2008; Winfield *et al*, 2011).
- Las propuestas visionarias del urbanista Carlos Contreras Elizondo para el Puerto de Veracruz a partir de 1929 que anteceden o son contemporáneas incluso a su ejercicio ampliamente conocido en la historia del urbanismo moderno del país, como el Primer Plano Regulador para el Distrito Federal de 1933 (Escudero, 2007; López, 1993; Sánchez, 2008).
- Las urbanizaciones desarrolladas con la participación de destacados arquitectos del exilio español en Veracruz durante los años 1940-1960 en Veracruz-Boca del Río (Suárez y Suárez, 2012).
- Una variedad de proyectos a cargo del arquitecto Luis G. Rivadeneyra Falcó tanto en Veracruz como en Xalapa, entre los cuales pueden mencionarse numerosos espacios educativos, un mercado, una estación del ferrocarril y vivienda multifamiliar, emprendidos entre 1940 y 1960.
- El Fraccionamiento Veracruz para la ciudad de Xalapa, a cargo del ingeniero Rafael Téllez Muñoz en 1946 (Capitanachi y Winfield, 2011).
- El Plan de zonificación y estructura vial para la Ciudad de Xalapa de 1952 y la propuesta de un Plan Maestro para la Zona Universitaria hacia 1960 del arquitecto Alberto Mendoza Bridat,

la última en colaboración con el urbanista Domingo García Ramos (Winfield, 2013).

- El conjunto arquitectónico y urbanístico para la tercera sede de la Escuela Normal Veracruzana en Xalapa del arquitecto Enrique Sordo Dosal entre 1962 y 1964, realizado por encargo del gobernador Fernando López Arias, quien quería que fuera el mejor de Latinoamérica en su tipo (Winfield *et al*, 2011; Rodríguez, 2012).

Este listado meramente enunciativo, más no exhaustivo del siglo XX y sus afanes de modernización urbanística que se refiere por ahora a tres de las ciudades del Estado de Veracruz, tiene en sus ejemplos un conjunto de tendencias con cierto sesgo vanguardista en su reinterpretación local, al tiempo que se erigen como referentes nacionales.

Tiempo y espacio urbano moderno

Tiende a pensarse en los conceptos modernos de tiempo y espacio urbano como una continuidad abstracta en la que los lugares son esencialmente iguales y tan solo se diferencian atendiendo a sus coordenadas geográficas (Van der Stoep y Kee, 1997) en el que las representaciones como mapas o planos pueden expresar la aparente independencia del medio donde están insertos.

Sin embargo cuando se observa con mayor detalle, esta percepción tiende a desaparecer, en la medida en que aunque el Movimiento Moderno en la arquitectura y el urbanismo intentó ser una manifestación de carácter internacional que, no obstante sus principios de validez pretendidamente universal, fue adecuado y reinterpretado conforme a necesidades temporales culturales y a consideraciones de circunstancias locales, regionales o nacionales (Winfield *et al*, 2011:11).

Habitar la modernidad

Estas singularidades hacen importante advertir los modos locales en los que se concibe, no necesariamente de una manera reactiva, el habitar de la modernidad.

Habitar la modernidad significó la motivación de una sociedad empeñada en los ideales posteriores a la Revolución Mexicana que buscaba responder a las necesidades básicas en materia de arquitectura y ciudad, sobre todo a partir de la década de 1920, en un afán por alcanzar un progreso acorde al esfuerzo de reconstrucción desde entonces emprendido. La relación de la estructura urbana con el equipamiento, la vivienda, el comercio y la industria como componentes esenciales del espacio urbano moderno, hace evidente la manera en la que se conceptualizó dar solución a las necesidades de la población.

Estos esfuerzos no fructificarían de manera inmediata, en algunos casos se requeriría de varias décadas para lograr éxitos incipientes. De ahí que el equipamiento urbano y la habitación

asociados, por ejemplo, a los programas de construcción social implementados en México desde la década de 1920 (la construcción de vivienda de interés social en fraccionamientos o conjuntos a cargo de varias entidades gubernamentales que adoptarían algunas soluciones modernas y que, en el caso de Dirección General de Pensiones Civiles, apoyaría el primer multifamiliar a cargo del arquitecto Mario Pani desde 1947; la puesta en marcha del Programa Nacional de Hospitales y la fundación del Instituto Mexicano del Seguro Social en 1943; o del Comité Administrador del Programa Federal para la Construcción de Escuelas en 1944, fueron quizá la forma más efectiva de caracterizar funcionalmente los nuevos modos del habitar moderno (Noelle, 2008; Miranda, 2011; Winfield, 2001, 2006 y 2007), estableciendo una íntima relación entre arquitectura y urbanismo en cuanto a la relación de la estructura urbana con los usos del suelo integrados a nuevas soluciones arquitectónicas. Al margen de estas iniciativas, resalta por su interés como visión integradora de la arquitectura y la ciudad en la región, revisar algunos de los planteamientos iniciales en la planificación urbana moderna en México sobre todo después de la Revolución Mexicana, más allá de las propuestas centradas y desarrolladas para Ciudad de México, en enclaves fundamentales para el desarrollo nacional, como es el caso del Puerto de Veracruz, que destacan por su gran aliento conceptual y por sus aportaciones a una de las etapas clave para entender las tendencias de modernización que habrían de consolidarse décadas después como práctica recurrente para la transformación de la sociedad mexicana.

Acotaciones para una modernidad ignorada: Carlos Contreras y la planificación en México

Lo sucedido en la arquitectura y el urbanismo en el Estado de Veracruz durante la década de 1920 es vanguardista en varios sentidos. Se trata de una etapa de ensayo de ideas y soluciones que buscan trasladar al medio ambiente construido la respuesta a necesidades sociales y que, en las décadas siguientes, habrán de complementarse con un conjunto de tendencias y movimientos que, en un proceso de integración y asimilación cultural, habrán de establecer relaciones con mayor o menor acierto a las características regionales de clima, la cultura local y su aportación desde lo regional a las agendas nacionales a favor del cambio de la sociedad, su economía y las transformaciones a la geografía en el marco del desarrollo técnico y tecnológico.

Por su impacto al considerar el primer puerto de la República Mexicana y por ser suma de principios del urbanismo que habían sido ensayados tanto en Europa como en Norteamérica, resulta de interés conocer los alcances y la visión territorial que se intentó lograr para el primer Plano Regulador para el Puerto de Veracruz encomendado a Carlos Contreras Elizondo (1892-1970), uno de los primeros urbanistas del periodo moderno en México.

Las ideas, propuestas e iniciativas de Carlos Contreras se sitúan entre los pioneros de la planificación urbana en México, entre quienes también pueden mencionarse como contemporáneos en la

1. Arquitecto suizo que había sido el segundo director de la famosa escuela de la Bauhaus y que había colaborado en la Unión Soviética en los años posteriores a la disolución de esta institución en varios proyectos de planeación. Llega a México y en 1938 presenta junto con Enrique Yáñez la iniciativa para el Instituto Superior de Planificación y Urbanismo que subsiste hasta 1941 (Peraza, 2007; Camberos, 1994). Simpatizante de los esfuerzos socialistas del presidente Lázaro Cárdenas en lo que consideró una posibilidad de contribuir a la construcción del bienestar social en un país con un crecimiento demográfico que empieza a ser significativo, sus propuestas de diseño urbano generadas en la década de los años 1940 en México, no obstante visionarias, desafortunadamente no serían construidas (Winfield, 2001:166-169).
2. Peraza Guzmán (2007) ofrece un detallado análisis de las implicaciones de ambos términos, así como los urbanistas de México que se centraron más por el primero, como fue el caso de Modesto C. Rolland quien escribe en 1921 *El Desastre Municipal de la República Mexicana*, y las posteriores modificaciones de énfasis, escala de proyecto y aplicación en las décadas siguientes.
3. Ciudad de México se transforma de Ayuntamiento en Departamento del Distrito Federal en 1929.
4. López Rangel (1993:78) señala que de 1921 a 1930 la urbe había duplicado prácticamente su extensión.

producción de la década de los años 1920 a José Luis Cuevas, Alfonso Pallares y Modesto C. Rolland (Peraza, 2007; Winfield, 2008); en tanto que un periodo que abarca las dos décadas posteriores incluye a Mario Pani, Domingo García Ramos, Carlos Lazo Barreiro, Enrique Yáñez y Hannes Meyer,¹ entre otros destacados planificadores con evidencia de la práctica en México a distintas escalas de proyectos (González, 1996; Martí, 2009).

Formado como arquitecto en la Universidad de Columbia en Nueva York y donde fue profesor hasta 1925, ya desde 1921 Contreras habla de *planificación* urbana como traducción de sus experiencias previas en los Estados Unidos, término que habría de ser *tropicalizado* y continuamente utilizado desde entonces en México con una justificación de su enfoque, a diferencia del término *planeación*, noción que aquí se identificaría más con las experiencias de los planes regionales y proyectos inspirados en la Unión Soviética.²

La planificación encuentra en la visión de Carlos Contreras distintas escalas interrelacionadas. Así, en un artículo de 1925, "La Planificación de la República Mexicana", propone las bases para la creación de la Comisión Nacional de Planificación, los lineamientos federales normativos y los proyectos de ejecución correspondientes a partir de planos reguladores. Aunque en colaboración con Justino Fernández realiza un estudio preliminar y parcial para el Plano Regulador de Ciudad de México en 1928, no es sino hasta 1933 que éste cobra realidad como Plano Regulador del Distrito Federal,³ posiblemente su trabajo urbanístico más conocido y comentado. El reconocimiento a la importancia de la planificación se apoya en los procesos de crecimiento urbano que requerían urgentemente de una previsión.⁴ Además de sus propuestas visionarias, Contreras contribuyó en México con la fundación de la revista *Planificación*, donde divulgó la vanguardia de los conocimientos y prácticas de la disciplina en otros entornos del mundo.

Entre 1927 y 1929 Contreras imparte urbanismo en la Escuela Nacional de Arquitectura y hace una propuesta para crear la Facultad de Planificación como una carrera de tres años. En estos años funda la Asociación Nacional para la Planificación de la República (ANPR) que integra en su comité ejecutivo a una serie de personalidades del ámbito nacional e internacional con carácter honorario entre quienes pueden mencionarse: Edward H. Bennet, Jacques H. Lambert, Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Arturo Soria, Thomas Adams y José Villagrán García, entre otros. Es en consideración a los méritos de sus integrantes que López Rangel (1993, 79-80) apunta que tal asociación "debería haber tenido una potencia capaz de enderezar el rumbo de la ciudad más desarticulada del mundo". A esto debe sumarse la voluntad plural de Contreras en cuanto a la convocatoria de otros participantes, al organizar el Primer Congreso Nacional de Planeación:

"[...] pues para su celebración fueron convocados todos los sectores, corporaciones y organizaciones, tanto financieras como profesionales, sociales y técnicas, a fin de realizar una cruzada de planificación de las ciudades mexicanas, con miras a la estimulación del desarrollo



Fig. 2. Los portales de Lerdo, en una época de transición en la cual todavía circulan las carretas pero ya en franca competencia con los automóviles de alquiler como el modelo Overland que se aprecia en el primer plano. Tomada de García Díaz (1992).

5. Como resultado de la decidida gestión de Contreras, en 1930 se promulga la Ley General de Planeación, derivando en la creación de un organismo denominado Comisión Nacional de Planeación que tendría la tarea de organizar las acciones del gobierno dirigidas a la organización física del espacio urbano con alcance incluso a los territorios federales entonces existentes.

6. Las fotografías aéreas para el trabajo previo al plano regulador de Veracruz fueron realizadas por la Fairchild American Photo Aerial Survey, primera empresa dedicada a la fotografía aérea, que incluso construyó sus propios aeroplanos (Escudero, 2009:115).

económico y urbanístico, de alcance nacional y de impacto regional” (Martí, 2009:405).⁵

Para 1938 organizará el XVI Congreso Internacional de Planificación y Habitación. Amplia y destacada, su trayectoria profesional incluyó la propuesta de planes reguladores para ciudades como Guadalajara, Acapulco, Mexicali y Aguascalientes, entre sus numerosas aportaciones al urbanismo moderno en México.

En los orígenes del urbanismo moderno en México: el Plano Regulador para el Puerto de Veracruz de 1929

La planificación del Puerto de Veracruz y alrededores (1929) constituye uno de los ejemplos clave para entender la asimilación de una suma de principios y teorías urbanas modernas que fueran estudiados, aplicados y enseñados por Carlos Contreras en su experiencia y paso por la Universidad de Columbia en Nueva York, al tiempo que incorpora y alienta la aplicación de los avances de varias propuestas consideradas como de vanguardia provenientes de Europa.

En primer término, debe destacarse que la idea de un plano regulador consistía en un estudio sistemático para ordenar y guiar el desarrollo a futuro de una ciudad y su entorno regional. Durante el periodo del presidente Calles, y específicamente en 1929, la Comisión de Programa, dependencia de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas “preparó los primeros estudios y proyectos para la planificación de la República Mexicana, sus ciudades y puertos” (Escudero, 2007:113). Aunque para el caso de Veracruz no hubo publicación, existen fuentes escritas y gráficas (mapas, fotos aéreas, postales y alternativas de planos reguladores).

Asistido de la técnica de la fotografía aérea, Contreras aplicó los principios de la planificación moderna para el puerto de Veracruz. Se valió de esta y de otros instrumentos técnicos que en su época eran innovaciones para el registro fidedigno del espacio geográfico y para una mayor precisión en los elementos del diagnóstico urbano. Con ello, la percepción de una realidad extensa y compleja se lograba captar de una sola mirada, aportando detalle de los elementos de la forma urbana construida, los accidentes topográficos o los límites naturales, como suma de los aspectos vitales para el desarrollo de la vida de sus habitantes y sus potencialidades espaciales.⁶

En la frontera de la ciudad hasta entonces construida, se observan médanos que bordean la mancha urbana, así como un conjunto de cuerpos de agua que se manifiestan como zonas oscuras en la fotografía y que sirvieron como límites o bordes al proyecto planificado de la ciudad y puerto. De igual manera era fácil observar la extensión urbana, así como los enlaces terrestres regionales que comunicaban a la ciudad con otros destinos y la forma en cómo ellos inducían la expansión de la ciudad de manera lineal.

Respecto a la traza del asentamiento, era identificable el trazado damero correspondiente al



Fig. 3. Fotografía aérea vertical del puerto de Veracruz (1929) con el baluarte de San Juan de Ulúa en la porción superior derecha, perteneciente al Archivo Carlos Contreras. Tomada de Escudero (2009:115).



Fig. 4. Mosaico aéreo del Puerto de Veracruz (1929) perteneciente al Archivo Carlos Contreras. Tomada de Escudero (2009:119).

asentamiento español y el que continuó después de derribadas las murallas que circunscribieron el área urbana virreinal. La orientación de los ejes Norte-Sur y Este-Oeste se modificaron ya no por una cuestión de previsión de sanidad y confort climático, sino por motivo de la división parcelaria existente a nivel regional –tenencia de la tierra– y, sobre todo, por causa de la inercia provocada por los movimientos de bienes y personas sobre las salidas regionales terrestres.

Se observa también que las instalaciones portuarias cubrían una superficie sensiblemente mayor a la toda el área urbana de esa época, cerrando las escolleras un perímetro de agua en calma propicio para el arribo de buques y descarga de mercancías a resguardo de las mareas, que se complementaba con espigones y plataformas ubicados sobre terrenos ganados al mar, configurando un funcional perfil marítimo terrestre que alentó, durante casi un siglo, la sana convivencia del puerto y la ciudad. Tal era el contexto urbano a la fecha en que inicia el trabajo de planificación urbana emprendido por Contreras y su equipo, con una visión de progreso auspiciado por una idea de modernidad que rompía –o al menos se alejaba– de la visión reiterada de una ciudad tradicional y se empeñaba por hacer *funcional* al asentamiento.

El Plano Regulador para el Puerto de Veracruz: aportaciones y hallazgos

Considerado como el primer plano regulador de la República Mexicana, el trabajo de Carlos Contreras y sus colaboradores, en su carácter prospectivo, parte de las necesidades de un presente para proponer un desarrollo futuro. En este plano regulador y los documentos anexos, se buscaba determinar cómo sería la ciudad portuaria en un horizonte a 25 años, atendiendo a un proceso de las obras y mejoras públicas necesarias por etapas o fases que ordenarían un programa financiero y de inversión. La idea moderna del desarrollo desde una visión técnico-científica es interpretada por Contreras para el puerto más importante de México estudiando las características de su región (de manera similar al Plano Regulador de Nueva York que Contreras conoció) y buscando responder a los intereses de las autoridades, los empresarios, diversos gremios profesionales y la vocación cultural de la población en general, con el propósito de generar un *modelo* (Escudero, 2009:121)

La noción de un *modelo* urbanístico no soslaya en este caso la problemática local, la que es estudiada y discutida con los agentes sociales del puerto para orientar las decisiones estratégicas para potenciar su desarrollo y su crecimiento futuro ordenado. Debe destacarse, particularmente, un estudio parcial para dar respuesta a los requerimientos de la autoridad local interesada en explotar comercial y urbanísticamente los terrenos que habían sido ganados al mar como resultado de la ampliación portuaria de 1902 a cargo de los británicos, y que consistía en poco menos de 35 hectáreas.

Si bien la lucha de intereses locales limitó las intenciones de Contreras para una planificación



Fig. 5. Fotografía aérea con la estación del ferrocarril y el edificio de correos en la zona sureste del puerto de Veracruz (1929) perteneciente al Archivo Carlos Contreras. Tomada de Escudero (2009:116).



Fig. 6. Puerto de Veracruz. Vista panorámica desde Faros de los terrenos ganados al mar hacia el sur de la ciudad. Las casas pertenecían al asentamiento denominado Cuatro Ciénegas. Detrás se ve el malecón de pescadores y al centro el balneario del Club de Regatas. Tomada de García Díaz (1992).

integral a escala regional, la comisión que llevó a cabo el estudio y elaboración del plano regulador a su cargo, respetó la decisión de las autoridades veracruzanas y se concentró en varios aspectos:

- El frente marítimo continuaría como propiedad de la federación para los usos del puerto.
- Se debían prolongar las calles existentes y abrir avenidas más amplias.
- Se reservarían extensos espacios abiertos para plazas, parques y jardines arbolados para propósitos de mejora de las condiciones climáticas y como variables para el alza y estabilización de los valores de la propiedad, teniendo en cuenta el diseño de malecones para paseo.
- Se reforestarían las dunas y se crearían cortinas de arbolado de protección alrededor del puerto.
- Se procedería a una zonificación y a reglamentar las características de las construcciones.
- Se habilitarían 54.000 m² de terrenos urbanizados y 100.000 m² de calles pavimentadas.
- Se propondría un aeropuerto entre las dos zonas principales de la propuesta.

En suma, el modelo de puerto en el que se quería convertir a Veracruz se basaba en:

“Una planificación del frente marítimo que hará de Veracruz el primer puerto de la República, en cuanto atractivo turístico y en cuanto a su movimiento comercial, por lo que hace a su belleza y en lo referente al mejoramiento de condiciones climatológicas debido al aumento y porcentaje de parques y jardines, así como de zonas arboladas en su forestación proyectada.” (Escudero, 2007:122, en referencia al “Informe sobre la planificación de los terrenos ganados al mar en el Puerto de Veracruz, Ver.” de mayo de 1929, firmado por Ricardo Chávez, Carlos Contreras y posiblemente Justino Fernández).

En la propuesta de Carlos Contreras se aprecia el crecimiento del puerto a partir de su urbanización progresiva, con dos áreas fundamentales: una hacia el noreste, y otra que incluye la zona propiamente portuaria, con la estación terminal, el malecón y la industria, previendo áreas para su crecimiento y construcción de más muelles. Y, entre ambas zonas, como un vínculo de operación, el puerto aéreo. Con ello:

“El aeropuerto y una extensa zona sin urbanizar están situados entre las dos ciudades que, siguiendo las líneas de la bahía, están perfectamente trazadas, en particular “el corazón”, lo que permitiría una buena circulación de transportes. La solución del urbanista es novedosa en el sentido de que creó dos ciudades independientes, cada una con funciones específicas: la portuaria, industrial y turística, y la residencial, y también turística. El proyecto recuerda los trazos de la ciudades-jardín inglesas” (Escudero, 2007:123).



Fig. 7. Imagen del plano regulador para el puerto de Veracruz de Carlos Contreras (1929). Reproducido de Escudero (2007:119).



Fig. 8. Proyecto para la planificación del puerto de Veracruz y sus alrededores de Carlos Contreras (1929). Reproducido de Escudero (2007:119).

Reflexiones sobre la situación posterior en el urbanismo del puerto de Veracruz

El valor de lo no construido: aunque la propuesta inicial de 1929 de Carlos Contreras y su equipo, se continuó trabajando después, de 1934 hasta 1942, finalmente no se llevó a cabo. Pero es de destacarse la visión urbanística en la que su enfoque de trabajo consideraba a toda la región, como siempre había sido su deseo, generando uno de los proyectos emblemáticos (no obstante no construidos) de la modernidad mexicana todavía vigente en muchos aspectos. Es esta visión de una modernidad desafortunada y ampliamente ignorada la que quizá habría que discutir críticamente como voluntad de progreso e integración social.

Este trabajo llevado a cabo en Veracruz incluyó visiones de un urbanismo orgánico con escasa presencia en el panorama nacional y sólo ensayado en pequeña escala en Ciudad de México. No obstante, quedan algunas zonas aisladas de la ciudad que tienen su origen en estas visiones y que sirven de marco a algunos de los referentes arquitectónicos más importantes de la modernidad regional. Por ejemplo, la traza que persiste de los terrenos ganados al mar donde se ubica el Faro Venustiano Carranza, el Edificio del Banco de México (hoy Torre de Petróleos Mexicanos) o el Hotel Emporio, son, entre otros lugares, evidencia que la planificación urbana de las tres primeras décadas del siglo XX que generó modos alternativos no sólo de construir, sino de habitar la ciudad.

Aunque poco conocido, es el caso de Veracruz uno de los esfuerzos más antiguos de planificación integral de una zona urbana a nivel nacional y evidentemente uno de los primeros de Latinoamérica.

Bibliografía

GARCÍA DÍAZ, Bernardo (1992) *Puerto de Veracruz*. Colección Veracruz, imágenes de su historia. Archivo General del Estado de Veracruz: México.

ALMANDOZ, Arturo; Ed. (2002): *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950*. Routledge: Londres.

ARANGO CARDINAL, Silvia (2012): Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna. Serie Arte Universal. Fondo de Cultura Económica y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México.

CAMBEROS GABIRI, Jorge (1994): "Hannes Meyer, su etapa en México" en González Gortázar, Fernando, coordinación y prólogo: *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Colección Cultura Contemporánea de México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México, pp. 86-93.

ESCUADERO, Alejandrina (2007): "Veracruz: imagen de un Puerto" en *Boletín de Monumentos Históricos*. Tercera Época. N° 11. Septiembre-Diciembre. Instituto Nacional de Antropología e

Historia: México, pp. 113-123.

SUÁREZ Y SUÁREZ, Manuel (2012): *La construcción de los sueños. Vida de Manuel Suárez y Suárez*. Fondo Documental personal, México.

FRASER, Valerie (2000): *Building the New World. Studies in the Modern Architecture in Latin America 1930-1960*. Londres y Nueva York: Verso.

GARCÍA DÍAZ, Bernardo (1992): *Puerto de Veracruz*. Colección Veracruz: imágenes de su historia. Gobierno del Estado de Veracruz: Xalapa.

GONZÁLEZ POZO, Alberto (1996): "VI. Las ciudades: el futuro y el olvido" en González Gortázar, Fernando, coordinación y prólogo: *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Cuarta Serie de Lecturas Mexicanas. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: México, pp. 301-329.

LÓPEZ RANGEL, Rafael (1993): *La planificación y la Ciudad de México 1900-1940*. Unidad Azcapotzalco de la Universidad Autónoma Metropolitana: México.

MARTÍ CAPITANACHI, Daniel (2009): *Espacio urbano y propiedad privada en México: 1824-2000*. Prólogo de Roberto Goycoolea Prado. Facultad de Arquitectura, Universidad Veracruzana: Xalapa.

MARTÍ CAPITANACHI, Daniel R. y Fernando N. WINFIELD REYES (2011): "9. Fraccionamiento Veracruz" en Winfield Reyes, Fernando N., Coordinador: *Arquitectura y modernidad en el Estado de Veracruz: 1925-2000. Expresiones e interpretaciones locales*. Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana: Xalapa, pp. 43-57.

MIRANDA ZACARÍAS, Iliana (2011): *Standard and non-Standard: A Study of the Historical Development and Evaluation of the Present-day Performance of Primary School Architecture in Mexico, with Special Reference to Veracruz*. Tesis doctoral, Department of Architecture de la Oxford Brookes University: Oxford.

NASR, Joe y Mercedes VOLAIT, editores (2003): *Urbanism: Imported or Exported? Native Aspirations and Foreign Plans*. Wiley-Academy: Chichester.

NOELLE GRAS, Louise (2008): "Presentación" en San Martín, Iván, Compilador: *Documentar para conservar. La arquitectura del Movimiento Moderno en México*. Facultad de Arquitectura y Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la UNAM: México, pp. 11-12.

NOELLE GRAS, Louise (2012): "Arquitectura y Modernidad en Veracruz" en *RUA_Red Universitaria de Urbanismo y Arquitectura*. N°8, julio-diciembre. Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana: Xalapa, pp. 61-62.

PERAZA GUZMÁN, Marco Tulio (2007): "El camino incierto: los pioneros de la planificación urbana y su influencia en Yucatán" en Peraza Guzmán, Marco Tulio, Coord.: *La memoria inmediata*.

Patrimonio siglo XX. Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Yucatán: Mérida, pp. 18-31.

RODRÍGUEZ PULIDO, Alfonso (2012): "Enrique Sordo Dosal y la Escuela Normal Veracruzana" en *RUA_Red Universitaria de Urbanismo y Arquitectura*. Nº 7, enero-junio, pp. 36-39.

SÁNCHEZ RUIZ, Gerardo G. (2008): "Preludio" en Arias Montes, Víctor J., Responsable del proyecto: *Planos Reguladores de Carlos Contreras. Planificación y Arquitectura. 1946-1953*. Colección Raíces. Nº 5. Documentos para la historia de la arquitectura Mexicana. Centro de Investigaciones y Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura, UNAM y División de Ciencias y Artes para el Diseño, Unidad Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana: México, pp. 5-22.

VAN DER STOEP and KEE (1997): Hipermobility as a challenge for systems thinking and government policy. *Proceedings of the 39th Annual Meeting of the International Society for the Systems Sciences*. Louisville, pp. 402-411.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2001): *La vivienda estatal planificada en México: 1925-1984. Evaluación de los conjuntos habitacionales emblemáticos desde sus antecedentes y propuestas de ordenamiento urbano*. Tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2006): "En torno a la práctica del urbanismo y la adopción de referentes extranjeros en México 1876-2000" en *CIU_Cuadernos de Investigación Urbanística*. Nº 47. Informe 2005. Red de Cuadernos de Investigación Urbanística, Universidad Politécnica de Madrid e Instituto Juan de Herrera: Madrid, pp. 37-49.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2007): "La disolución del carácter emblemático de la arquitectura en México" en Winfield Reyes, Fernando N., Compilador: *Historia, teoría y práctica del urbanismo*. Colección Biblioteca. Universidad Veracruzana: Xalapa, pp. 75-94.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2008): "Urbanismo en Londres" en *Ciencia y Desarrollo*. Vol. 34. Nº 222, agosto. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología: México, pp. 16-21.

WINFIELD REYES, Fernando N., Coor.; Daniel R. MARTÍ CAPITANACHI, Gustavo BUREAU ROQUET, Miriam REMESS PÉREZ, Mauricio HERNÁNDEZ BONILLA y Roberto VÁSQUEZ SUÁREZ (2011): *Arquitectura y modernidad en el Estado de Veracruz: 1925-2000. Expresiones e interpretaciones locales*. Facultad de Arquitectura, Universidad Veracruzana: Xalapa.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2012): "Coatzacoalcos (antes Puerto México): breve historia de una ciudad portuaria en la etapa de modernización" en Winfield Reyes, Fernando N.: *Reflexiones para la arquitectura desde una geografía itinerante*. Facultad de Arquitectura, Universidad Veracruzana: Xalapa, pp. 89-105.

WINFIELD REYES, Fernando N. (2013): "Alberto Mendoza Bridat: constructor de la modernidad

en Xalapa". Ponencia. VI Seminario de DOCOMOMO_México: *Miradas desde dentro y desde afuera: una revisión crítica de las lecturas globales y locales del Movimiento Moderno en México*. Junio. Facultad de Arquitectura, Universidad Veracruzana y DOCOMOMO_México: Xalapa.

Patrimoine architectural revisité ou la modernité ignorée dans la péninsule Tingitane: cas des médinas de Larache et de Ksar el Kébir.

Mohamed Ben Attou*

* Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Agadir.
medbenattou@gmail.com

On a pu parler de continuité urbaine (Naciri, 1996) mais non de modernité architecturale ignorée à propos des médinas du Maghreb. Cette idée, avec indispensables désaccords avec B. Pagnad (1983) ne pourrait être étendue à l'ensemble des villes traditionnelles du monde musulman arabo-berbère et persan. Hormis l'organisation générale, depuis le 17ème siècle, la périodisation permet justement de lire des transformations structurales majeures sur des temporalités relativement courtes. Les bouleversements sont apparus très tôt dans le nord marocain et sont venus contredire, peut être aussi fort que la colonisation et le post-indépendance, des ensembles urbains jusque là, donc, d'une grande stabilité. Celle –ci articulée sur l'équilibre société-espace fondé sur des valeurs à l'ancrage profond constitue avec les bouleversements perçus en état d'inertie, face à des formes de concurrence plus actives, dynamiques ou agressives une forme de production délibérée et/ou forcée qu'on appelle communément patrimoine. Ce dernier n'est donc pas seulement un objet figé de l'histoire ou uniquement un centre symbolique face à la multi-centralité mais un objet en transition entre forme de la tradition et forme de la modernité. C'est en fin de compte un objet en forme d'affinités contenant-contenu élaborées à travers des procédures-processus collectives et individuelles en compromis avec l'histoire et dépassant l'espace et la société pour révéler un état d'être sociétal collectif plus au moins diversifié. Ainsi définit, le patrimoine acquiert à la fois une valeur d'art artistique qui le définit, une valeur historique de référence et/ou de modernité/contemporanéité souvent ignorée et une valeur scientifique traduisant la nouveauté du langage avec lequel le patrimoine architectural est exprimé. Les villes du Bas Loukkos, à savoir Larache et Ksar el kébir, même si elles s'inscrivent dans un même espace géographique et historique: le Habt, leur patrimoine et totalement inversé. C'est le cas de figure typique de la complexité du patrimoine, de son interprétation et de sa mode de gestion. Notre objectif dans cet article est d'évoquer justement cette modernité ignorée à travers les différentes postures que le patrimoine adopte via l'universalité, la diversité et l'usage.

La forme comme signe: le patrimoine au pluriel

Le débat conceptuel et méthodologique sur les médinas en tant que patrimoine humaine et architectural est aussi riche qu'intéressant. Cependant, du moins pour le cas des médinas marocaines, beaucoup de pistes de recherches ne sont pas encore suffisamment investies et souvent l'histoire officielle et celle dérivant de certains écrits sous la colonisation ne reflètent pas la réalité du patrimoine exprimée à travers les médinas. Faute d'investir aussi les sources hispaniques et portugaises riches d'enseignement, certains profils de médinas restent dans l'ombre. C'est pourquoi, les essais de théorisation et de généralisation, à tort, des connaissances acquises sur les médinas perdent beaucoup de leur crédibilité face à la réalité et au fonctionnement complexe de ces organismes. D'où l'inefficacité absolue en matière de protection, de valorisation et de gestion du patrimoine en cas de réhabilitation ou d'interprétation. L'exemple de Ksar et de Larache plus particulièrement, que nous préconisons dans cet article, relève bien de ce contexte. En effet, on est face à un patrimoine complexe, à une diversité symbolique riche d'enseignements mais mal connue et surtout différemment interprétable. Le patrimoine a su, du fait de la synthèse de nombreuses sources d'inspiration, se reproduire et se régénérer en transcendant les configurations de lieu ou de temps.

- Larache, d'une médina-citadelle à la cité méditerranéenne ouverte: le patrimoine en valeur matériel durable et en image symbolique pourtant ignoré

Fondée par les phéniciens vers 1101 (avant J.C.) comme comptoir commercial ; la médina de Larache ne tarda pas à se transformer rapidement en un fort romain. Brûlée par les Chrétiens andalous en 1320, fortifiée en 1491 par les Marocains, offerte aux Espagnols en 1610 par le sultan Saâdien Moulay Ech Cheikh, transformée en chantier naval par les corsaires marocains, la médina de Larache resta longtemps isolée et enfermée derrière sa muraille, à maintes reprises, elle dut être ravitaillée par voie de mer. L'histoire mouvementée de la médina makhzania de Larache a fait d'elle une véritable citadelle qui résume l'histoire marocaine entre Marrakech et l'Europe. Phéniciens, Carthaginois, Romains, Wisigoths, Arabes, chrétiens-andalous, Mozarabes, Génois, Vénitiens, Portugais et Espagnols sont autant de peuples qui y ont légué empreintes. Pour chacun de ces peuples la médina signifie, plus qu'une histoire, l'image du pouvoir de domination et de création de l'être puissant. Lix, Lixus lybienne, Larax, Laraxi, El Araïch, La Graciosa ou Larache sont autant de noms pour une simple médina qui, en vérité, exprime la force et la faiblesse de ces peuples plus que son propre histoire. Aujourd'hui, ce lègue représente une valeur matérielle durable mais sous-valorisée.

La mythologie historique, une valeur touristique à ne pas sous-estimée

D'après Tissot, 1877, il existait sur la rive droite de l'Oued Loukkos (période ibérique VIIème- Vème siècle avant J.C.) en face de Lixus, une cité libyenne appelée Lixus lybyenne sur l'emplacement actuel de Larache. On ignore exactement la date de création de cette fondation ainsi que son origine. Son nom arabe Larayich évoque peut être le pluriel de Arich ou Aricha ou bien d'une déviation d'un autre terme. La tradition orale penche vers le premier sens, c'est-à-dire que le substantif Arayich, signifie le lieu accoté à la maison dans le milieu rural, ou bien situé tout près. Il s'agit d'une sorte de Pergola de tonnelle en bois, servant d'habitude à soutenir des arbres comme la vigne ou des plantations fleuries (Kacha, 2003). Cette hypothèse semble être la plus plausible, car la région de Larache à toujours été une terre agricole fertile à vignobles. De plus, beaucoup d'autochtones et d'étrangers voient en elle l'emplacement des fameux Hespérides de la mythologie grecque, selon laquelle Hercule serait venu ici cueillir ses pommes d'or. D'autres soutiennent que le nom de la ville provient de l'appellation d'une tribu venue du Sahara marocain venue s'installer dans la région, les Béni Arouss qui chaque année (et jusqu'à aujourd'hui) une partie des populations d'Es Semara vient en pèlerinage sur le site de Moulay Abdessalam Ben Mchich El Alami Chez les Soukkane Béni Arouss. Cependant, certains auteurs historiens comme S. Gsell (1913-29), considère que le nom Lixus désignent, selon les historiens, les deux fondations en même temps. Il existe plusieurs mythes concernant l'origine et l'époque de fondation de Larache. Certains sont fantaisistes. En effet, Aboukacem Ezziani avance que la ville a été fondée par les Portugais en l'an 223 de l'Hégire. Teodor De Cuevas quant à lui, situe sa création au 8ème siècle, en indiquant qu'elle était sous le contrôle de Yahya Ibn Idriss en 828.

- L'architecture militaire ou l'espace inversé boudé

A vrai dire, la construction et l'achèvement de la médina de Larache a demandé plusieurs siècles. Chaque période a produit un patrimoine architectural caractérisé et a doté la ville d'une fonction particulière. En effet, la médina est supposée inachevée avec l'installation des Ouattassides (15ème siècle). Selon En Naciri (1956), le plus ancien noyau de la médina, se situe au Nord-Est (Derb el Marsa). Durant l'occupation portugaise (1415-1459), le château-fort de Notre Dame d'Europe fut édifié au Sud-est de la médina. (Rawd Lquertas, 1436). Le départ pacifique des Portugais en 1459 suite à un accord signé entre le sultan ouattaside Mohamed Ech Cheikh et Juan II, marqua une nouvelle ère pour Larache. En effet, en 1641, Moulay Nacir, parent du sultan, créa et peupla Derb Chorfas. (Léon l'Africain, 1956:15). Pour la sécurité de la place de Larache, Moulay Nacir créa une Kasbah au Nord-Est de la médina sous forme de citadelle médiévale protégée par les remparts, et constituée de résidences du Gouverneur, des quartiers et des dépendances militaires et civiles. La Kasbah, signe de l'autorité du Makhzen, conserva son caractère de ville arabo-musulmane articulée sur la mosquée et le souk. A côté, vers le Nord, la zone fut ouverte aux habitations, avec quelques commerces, un maristane et d'autres constructions.

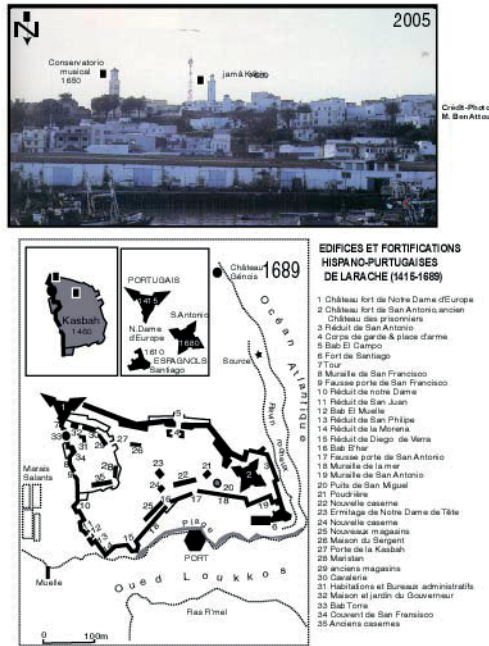


Fig. 1. Larache , una medina a destinee mediterrannee

1. Marabout aspirant au pouvoir. Lieutenant du Marabout El Ayachi.
2. Quartier Général et administratif.
3. Appelé aujourd'hui localement Borj Naâm.

En 1578, juste après la bataille de l'Oued El Makhazine, El Mansour Eddahbi édifia au Sud-Ouest de la médina, le Château des prisonniers de guerre et prolongea la muraille de la mer jusqu'au nouveau château. (Figueras, 1973:33). Cependant, c'est au cours de la période d'occupation espagnole (1610-1689) que la place de Larache a le plus évolué vers une modernité consignée. Il s'agit d'une phase d'occupation négociée politiquement entre Mohamed Ech Cheikh et Philippe III. Dans un premier temps, les Espagnols édifièrent le fort de Santiago (accolé au château des prisonniers), le château-fort de San Antonio et la place d'arme. La Kasbah fut choisie comme quartier administratif et résidentiel de la noblesse espagnole, tandis que deux derbs furent créés: El Castillo pour les familles des soldats espagnols, Derb El Mhalla pour la garnison constituée de soldats du Makhzen. Après la mort de Moulay Ech Cheikh en 1613, les Espagnols édifièrent une grande muraille à partir du fort Santiago jusqu'au château-fort de Notre Dame d'Europe pour se défendre plus tard contre les multiples assauts de Khadir Ghailan (1653-1673).¹

En 1689 Larache fut libérée par le sultan Moulay Ismail, qui aussitôt procéda à la destruction de tous les réduits construits sous l'occupation espagnole (Notre Dame, San Juan, San Philippe). Il veilla ensuite à s'y faire construire un palais, et ordonna la construction de deux mosquées dont Jamaâ Kbir, d'une école et d'un four public, et y fit venir des habitants rifains, en faisant ainsi une ville accueillante de 15 hectares, contrairement à ce qu'elle fut sous l'occupation espagnole. Jusqu'au protectorat espagnol, Larache conserva la plupart de ses monuments architecturaux malgré quelques modifications, au niveau du palais du gouverneur, dar el Makhzen, remanié pour servir de quartiers militaires ou de siège de *comandancia*.²

Ce qui est à souligner au terme de cet aperçu historique, c'est l'utilisation du patrimoine comme image à la fois du pouvoir et de civilisation afin d'inverser les espaces de légitimation sociale. Les musulmans l'ont fait, les Ibériques l'ont fait aussi. En effet, ce n'est pas le fait du hasard si les différents monuments architecturaux de base se côtoient en situation de doublets spatiaux. En effet, du côté Sud-Est de la médina, la Kasbah avec ses minarets exploitent le relief pour doubler le Château-fort Portugais de notre Dame d'Europe en empêchant ce dernier de dominer sur la mer. Du côté Nord-Ouest, le château-fort espagnol de San Antonio³ éclipse, par sa forme en étoile et acropoles et par sa grandeur en tant que haut lieu de mémoire, les châteaux des prisonniers et Santiago. Très tôt, ces nations ont compris et instrumenter la valeur durable du patrimoine civilisationnel et de modernité architecturale. Ce que la société d'aujourd'hui peine à le comprendre.

Notre problème, nous Marocains et Maghrébins, lorsque l'on approche les médinas, on le fait avec une obsession d'habitat, de tissu urbain et social (Prenant, 1987; Naciri, 1988; Abdelkafi, 1989; Ameer, 1993), et non sous un angle patrimonial. Procédant ainsi, on réduit, à tort d'ailleurs, le patrimoine à sa forme physique contenant au détriment de son contenu. Or, le patrimoine c'est aussi et surtout l'ensemble des valeurs, identitaire, spirituelle et immatérielle qu'on donne

4. L'UNESCO fait régulièrement appel à plus de 450 organisations internationales non gouvernementales.
5. Conseil International des Monuments et des Sites. Organisation internationale non gouvernementale chargée de promouvoir à l'échelle mondiale l'étude de la conservation et de la mise en valeur des monuments et des sites.
6. Association (siège au Québec) pour la Préservation et ses Techniques
7. Espaces horm, places publiques, Hara, Oulouj, l'architecture organique, le vernaculaire...

à une forme d'art investie de modes d'organisation, de vie, de puissance et d'adaptation sans pour autant se positionner sur les plans idéologiques, politiques et/ou utilitaires. Force est de reconnaître la pression que l'évolution des grandes médinas exerce sur les gestionnaires du fait public local, mais toutes les médinas ne se ressemblent pas. Elles ne partagent pas la même historicité et ne connaissent pas la même destinée. Ceci pour dire que lorsque l'on considère la médina en étant un objet, un morceau d'une structure urbaine hétérogène et multifonctionnelle, on réduit, à tort d'ailleurs, le patrimoine à sa forme physique contenant au détriment de son contenu. D'où, « l'échec » de toute opération de sauvegarde des médinas. Qu'il s'agisse de Fès, d'Alger ou de Tunis, de l'UNESCO⁴, de l'ICOMOS⁵ ou de l'APT⁶, le résultat reste médiocre du moment où l'on intervient globalement (cas de la Kasbah des Oudaïas à Rabat), ponctuellement (cas de Fès), sectoriellement aussi selon des stratégies utilitaires, plus à caractère discriminatoire et avec des moyens matériels importants mais, souvent occasionnels et instrumentés pour de multiples objectifs. Devant l'ignorance de la patrimonialisation de la modernité architecturale, devant l'absence d'une vision claire: peut-on agir sur l'ensemble de la médina. Faut-il cibler le contenu ou le contenant? Agir pourquoi? Ces rares exemples montrent la complexité et l'interdépendance des problèmes, des possibilités de passage de processus négatifs à des dynamiques constructives articulées à juste valeur sur la modernité (Boumaza, 1994). Encore plus problématique, la situation du patrimoine dans les petites et moyennes médinas. Face au désintérêt des pouvoirs publics, même les instances internationales ont des difficultés du classement de ces structures traditionnelles qui selon l'approche superficielle du contenant physique, partiellement vu, ne voient en ce patrimoine que dégradation avancée, densification, entassement, promiscuité, résistance, glissement social. Maintes fois des sites archéologiques beaucoup moins importants que les petites et moyennes médinas sont déclarés patrimoine historique et culturel mondial. En fait, cette difficulté relève de la modernité ignorée, de la méconnaissance de la vie urbaine pré-coloniale locale⁷ et d'un discrédit manifeste d'interprétation des symboles forts chez l'élite locale (dirigeants administratifs, jeunes architectes, bureaux d'études, hôteliers...). Reconnaisant le, l'histoire officielle laisse beaucoup à désirer en matière de repères symboliques et de légitimation sociale surtout dans les médinas non makhzania. Les études de cas que nous présentons dans cet article, ont le mérite de relativiser des généralisations gratuites sur le patrimoine bâti traditionnel et son articulation avec les extensions contemporaines.

Quoi qu'il en soit, la situation stratégique de Larache a fait d'elle un objet de convoitise des forces étrangères. Certains empereurs comme Philippe III d'Espagne ont cru réaliser à travers la prise de Larache des rêves tant cajolés. Sels de contrôler la façade maritime atlantique et l'entrée de la Méditerranée vers l'Europe et l'orient. Ainsi la ville a constamment été en communication avec le monde extérieur. Vision démesurée certes mais fondatrice d'une modernité qui a sa valeur et sa symbolique. Elle sert depuis le 16^{ème} siècle, pour des raisons stratégiques et militaires, à repousser l'invasion ibérique et le point de départ de la libération des colonies portugaises et espagnoles.

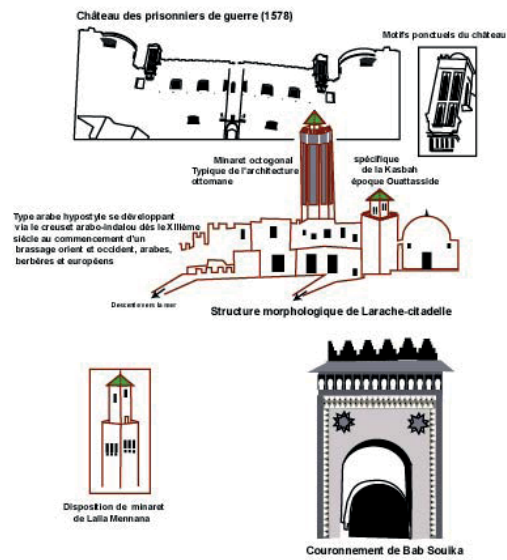


Fig. 2. Patrimonio arquitectural de la medina de Larache

8. Complexe industriel créé en 1927 avec des capitaux franco-espagnols, notamment ceux de la banque Rotchild.

Sa situation l'a constamment impliquée pour assurer la sécurité des routes commerciales qui reliaient les villes du Sud avec celles du Nord du Maroc. Comme exemple de médina makhzania résistante, la médina de Larache est un patrimoine mondial ignoré qui meurt à petit feu dans l'indifférence complète des concernés par la question de la protection du patrimoine.

- Patrimoine colonial espagnol ou le triomphe de l'architecture néo-mauresque

Entité urbaine modèle où se côtoient médina et ville nouvelle sans souffrir de déchirement, de contraste ni subir d'acculturation ni de déracinement, Larache a su rassembler entre deux cultures. On peut dire aujourd'hui, près de 50 ans après l'indépendance, que le fait urbain dans la ville de Larache doit beaucoup à la période coloniale. La preuve incontestable c'est que, jusqu'à 1985, l'administration marocaine travaille avec les plans et les esquisses d'aménagement établies en 1935 et 1947. A Larache (42.678 ha. en 1955), la colonisation a créé un patrimoine architectural relativement singulier pour accueillir les cadres administratifs de la comandancia et les techniciens industriels de la Compagnie Agricole (CAL) et Industrielle (CIL) du Loukkos.⁸

A la différence de ce qui se passa en Algérie (cas d'Oran; Tahraoui, 2003), les Espagnols n'ont rien détruit des tissus historiques anciens situés dans la péninsule tingitane. Contrairement aussi aux villes coloniales du sud marocain ou même à certaines villes du Nord (Fès, Meknès), les espagnols n'ont pas isolé le nouveau centre colonial de la médina. Ils ont exploité le relief et ont conçu la ville espagnole comme une continuation de la médina vers le Sud-Ouest, accolée aux remparts de celle-ci. La place publique centrale de la ville est un espace de transition entre la ville nouvelle et la médina. Elle a joué un rôle fédérateur entre deux identités: l'une arabo-islamique, l'autre ibérique. C'est-à-dire entre une culture islamique et une culture européenne fortement traversée par un bien-être andalou quasi universel. La structure spatiale piétonnière de la médina se prolonge hors les murs en structure néo-mauresque ordonnée partant, en étoile et en forme octogonale, de la place de la libération. Les rues sont plus larges. Les parcelles sont plus grandes permettant la construction d'immeubles de trois à quatre niveaux.

Médina et ville de contingent espagnol par excellence après Tétouan, Larache est totalement revisitée en modernité par les Espagnols. Ceci même avant l'établissement du protectorat. Avec cette dernière, une sorte de continuité va s'opérer. La médina garda sa centralité sociale et culturelle et partagea avec l'ensache les tâches commerciales et administratives. L'activité du port de Larache sur les portes de la médina, les programmes de l'habitat social et les activités agroindustrielles introduites consolideront cette position d'interférence et de modernité à grande échelle.

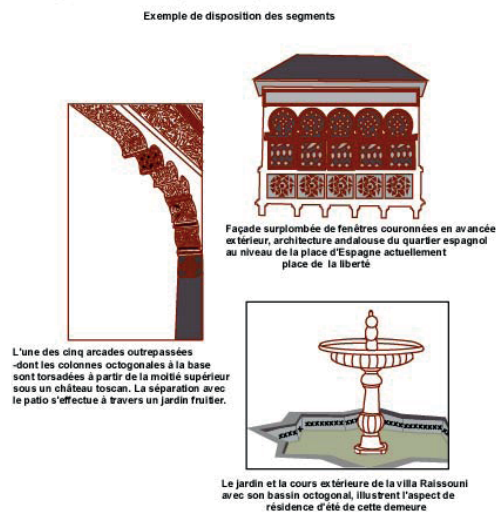


Fig. 3 . Patrimoine hispano-mauresque a Larache, Dar Raissouni

9. Pensée ici comme ensemble de biens de commerce, de services et d'équipements de base disposé en forme de cercle autour de la place public.

Le patrimoine en valeur d'usage

Partant d'une politique territoriale adaptée à leur capacité matérielle médiocre par rapport au protectorat français- et intimement mêlée au rang social et au genre de vie des populations autochtones (Ben Attou, 2003), les Espagnols ont procédé ainsi: Unir sans confondre et distinguer sans séparer. Ce type de hiérarchie sociale calquée sur la morphologie spatiale n'est pas un fait nouveau. Dans la médina de Larache, la Kasbah est une morphologie spatiale qui correspond à une classe aristocratique musulmane avant d'être le quartier général des forces d'occupation entre 1610 et 1689.

Procédant ainsi, l'autorité coloniale tout en moyennant l'architecture néo-mauresque réussit un mode de production spatiale duel non pas avec le tissu traditionnel mais au sein de la nouvelle structure urbaine. D'un côté, La colonie espagnole intégrée (la noblesa) manifesta avec insistance son statut sociale à travers un besoin identitaire autonome vis-à-vis du système qui l'a produit (la peninsula) et vis-à-vis du nouveau contexte d'accueil. Ainsi, à la demande de leurs clients, les architectes métropolitains construisent des façades somptueuses. Le but c'est d'extérioriser l'habitat. Celle-ci, parce qu'elle compose avec le Tissu de la médina en continuité, elle s'inscrit dans une sorte de modernité incrustée dans le vernaculaire. Entre ce nouveau espace central et l'espace populaire (casas baratas inclus), une structure de casernes comandancias se dressent comme point de départ des principales artères de la ville coloniale. Ce mode de production de la ville a fait de l'espace public principal, ici la place de libération, la jonction entre la médina et la ville nouvelle, l'élément central essentiel autour duquel se structure en forme de ruedo toute l'agglomération avec ses composantes sociales unies certes mais non confondues. Dans ce système, l'élite espagnole occupe la première loge mais, el ruedo⁹ en tant que mode de vie et d'usage d'abord, de gestion ensuite a besoin de l'ensemble du public (riches et pauvres) distingués certes mais, non séparés. Les Comandancias contrôlent bien chaque artère pour maintenir l'ordre des choses. Ce qui est impressionnant, c'est que ce mode d'organisation va être adopté après l'indépendance. Les Comandancias sont remplacées par les arrondissements sur le même site voire dans les mêmes locaux mais sans leur ordre symbolique.

L'élite espagnole va être substituée par les nouveaux riches et les casa baratas deviennent un habitat insalubre. Quant aux éléments centraux de la dynamique coloniale sont restés les mêmes. Ainsi se mode d'organisation va perdurer jusqu'aujourd'hui même après le départ de la majorité des Espagnols et même si la modernité est quelque part ignorée après l'indépendance.

Le patrimoine au politique: quand la modernité dérange à Ksar

Inscrites dans le même espace local, Les villes de Larache et de Ksar el Kébir n'ont pas grand chose en commun. Des origines jusqu'à l'indépendance les deux Tissus traditionnels ne partagent ni la même identité ni la même destinée. Leur rôle et leur fonctionnement sous la colonisation

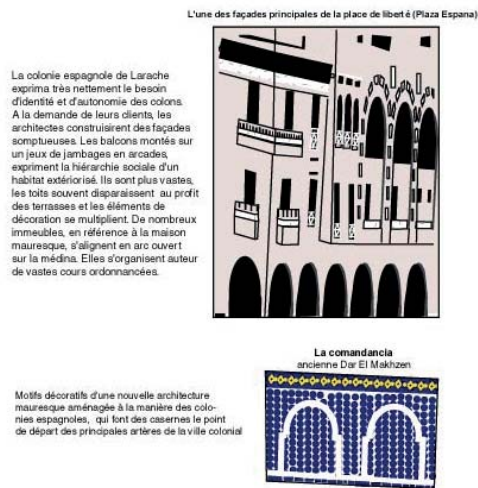


Fig. 4. L'architecture coloniale à Larache

10. La signification historique de ce mot est la descente vers l'Andalousie, terre promise pour le Jihad.

espagnole n'étaient pas identiques. L'une makzania, l'autre non makhzania, le patrimoine des deux villes n'a pas la même interprétation ni la même fonctionnalité. ¿Que dire, à propos des essais globaux de généralisation et de théorisation excessives de connaissances non conformes à l'échelle des médinas du monde musulman arabo-berbère et persan si dans un même espace local et à 45 km de distance la symbolique du patrimoine n'a pas le même sens ni la même symbolique et la modernité ne relève pas du seul fait catalyseur, ici la colonisation? Il est vrai que le patrimoine a partout la même valeur que l'architecture vernaculaire et mauresque est quasi identique dans les deux médinas mais à Ksar, le patrimoine acquiert un profil investie d'une idéologie à caractère social certes mais, plus politique et religieux. En fait, il s'agit d'une médina qui a évoluée indépendamment du pouvoir central jusqu'à l'indépendance. Même après, elle a gardé toujours le profil d'une ville rebelle. Psychologiquement et depuis le 11ème siècle, Ksar est une ville frontalière entre bled Siba et bled el Makhzen. Ksar en tant qu'espace Habt¹⁰ est la seule territorialité marocaine ayant fortement été influencée voire même configurée par le fait politique de l'Andalousie dans les deux sens. D'ailleurs les six éléments qui constituent le fond de peuplement de Ksar font partie directement ou indirectement des régulations politiques reliant l'Orient à l'Ouest musulman. D'où, les trois composantes fondamentales dans la construction de l'identité kasri: indépendance, frontière, fait andalou.

Toutefois, évoluer indépendamment du pouvoir central, en zone frontalière et sous un contexte politique particulier ne signifie pas automatiquement précarité, marginalité et décomposition comme le laisse croire l'ordre politique central. Au contraire, Ksar est une médina forte bien structurée, profondément et socialement enracinée dans sa région et hautement organisée. Sa modernité provient du fait andalou bien avant la colonisation. C'est quasiment la seule médina marocaine structurée où la colonisation n'a pas pu se produire et imposé un centre moderne bien évident. Jusqu'aujourd'hui, ksar a gardé sa vitalité économique, sa centralité sociale (Ben Attou, 2005) et son profil de médina non makhzania. La colonisation n'a fait que renforcer la fonction frontalière de la médina moyennant la contrebande entre les deux zones de protectorat. Le découpage administratif de l'indépendance, parce qu'il est calqué sur le découpage colonial n'a fait que renforcer et prolonger la contrebande jusqu'à aujourd'hui. En fait, la présence des Espagnols à Ksar répondait avant tout à des objectifs militaires et non urbanistiques. Il faut dire que le contexte socio-politique et religieux de Ksar n'était pas favorable non plus (Ben Attou, 2005). C'est pourquoi, la colonisation a eu des difficultés à produire un modèle urbain quelconque. Ici la logique de la corrida relève du fictif.

Difficile à contrôler, cet espace social, fortement enraciné dans sa territorialité politique et religieuse, n'est que l'aspect apparent d'un iceberg enfoncé chez une confédération tribale à la fois arabo-berbère et andalouse nivelée par le jihad organisé et ordonnée à partir des bases arrières rurales de Ahl Serif, Zahjouka, Béni-Zekkar et Tazrout. Les garde-fous de ce système défensif à caractère fonctionnel sont les faubourgs ethniques encerclant la médina à savoir: les

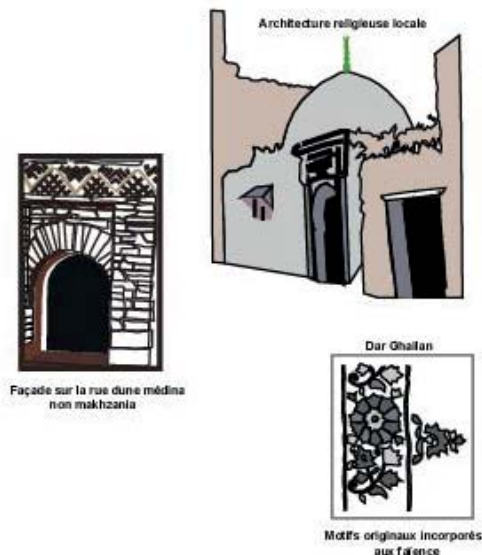


Fig. 5. Patrimoine vernaculaire à Ksar El Kébir

11. Les nombreuses expéditions punitives entreprises par les sultans avec le retour du pouvoir central ont beaucoup apporté préjudice au patrimoine bâti de Ksar. A titre indicatif, on peut citer l'expédition punitive de Moulay Ismail en 1673, elle est responsable de la destruction des murailles, du palais de Ghailan et de plusieurs fondaqs. Celle de Moulay Slimane en 1820 a détruits plusieurs zaouias.

12. Ici, la destruction du Palais Badi de Marrakech est très évocatrice du sort que le politique réserve au patrimoine.

rifains arabisés des douars Rouafa et El Askar, les Jbala des Douars Halloufi et Ouehrani, les Khlot de Sidi Kamel, Gharset Ben Jelloun, Douar Hssissen et Sidi Bel Abess.

Face à ces poches de résistance potentielle, face à un système Habouss verrouillé sur le plan économique et social et face aussi à un mode de fonctionnement d'un habitat, à l'inverse de Larache, intériorisé adapté au contexte d'une ville frontalière et non makhzania, les Espagnols ont procédé différemment. Au lieu de créer une ville nouvelle conséquente sur le plan politique et sécuritaire, ils se sont excusés auprès de Don Quijote de la Mancha pour faire appelle à Cervantes. Autrement dit, ils ont privilégié une percée à la douceur moyennant les équipements culturels et les moyens de communications audiovisuels comme la radio, le cinéma, et le théâtre. Bien, évidemment, ces innovations inconnues, à l'époque, de la majorité des populations à vocation rurale. L'installation de ce nouvel équipement s'effectue, comme par hasard, au milieu des deux quartiers constituant la médina de Ksar. Cette stratégie est conforme à l'objectif d'une colonisation d'essence militaire qui se cache sous un masque idéologique évoquant en même temps le nationalisme, l'anarchisme et le social. Le but c'était de véhiculer une image soignée et un profil parfait du soldat espagnol en famille, en voiture, sur le front, pendant ses heures de loisirs... A travers ces images les autorités coloniales comptaient exploiter un bassin de recrutement import des hommes de troupes pour servir plus tard l'ambition franquiste. Ce qui explique l'existence à Ksar de multiples casernes entre la médina et ses faubourgs. Loin de valoir les Comandancias de Larache, l'architecture de ces casernes resta des plus médiocres. A part deux sales de cinéma et un théâtre relativement néo-mauresque, les Espagnols n'ont pas légué de patrimoine significatif à Ksar. D'ailleurs l'organisation sociale, le mode de fonctionnement de l'habitat, l'héritage religieux et la faible influence urbaine coloniale ont fait que cette médina-musée reste encore, par excellence, un laboratoire vivant du vernaculaire et d'architecture religieuse. Il suffit de visiter les places publiques comme place el Mers de Jamaa Saida ou Dar Ghailan à derb Diwan dans le quartier Chariâ ou bien le corps des métiers, horm de Jamaa El Kébir dans le quartier Bab El Oued pour ce rendre compte de la richesse d'un patrimoine politiquement et volontairement atteint¹¹ mais jalousement gardé par les familles kasries. Les terribles expéditions punitives tournées contre la ville qui se sont succédées depuis le 16ème siècle ont poussé les populations à s'adapter avec le nouveau contexte. De la stratégie de habousser ses biens immobiliers et économiques, à l'intériorisation de l'habitat et du culte en passant par la liquidation, la protection consulaire et l'association, les populations kasris ont réussi à créer un mode de vie particulier qui leur a permis de sauvegarder une bonne partie d'un patrimoine architectural familial de grande importance.¹² De l'extérieur on ne voit pas grande chose. Toutes les façades sont identiques. Construites en pierre dure, les façades des maisons sont totalement fermées avec un seul accès, une porte en bois renforcée de l'intérieur par un énorme verrou de fer. Pour contourner les nombreuses confiscations immobilières ou de simples opération de pillage, les façades ne porte aucun motif décoratif ni couronnement artistique sauf

13. Rappelons que, grâce au développement du commerce saharien, l'architecture militaire et religieuse almoravide fut largement dispensée dans le Maghreb extrême et central. Il s'agit notamment de grandes mosquées-cathédrales caractérisées par leur minaret imposant et le mihrab est caractérisé par un décor présentant beaucoup de similitudes avec celui de Cordoue, leur salle de prière comprenant un nombre bien défini de nefs de six travées généralement avoisinant le quinze. Souvent ces mosquées sont précédées d'une cour carrée d'au moins 20 m de côté et une coupole à nervure qui s'élève au centre juste devant le mihrab. Ce type de mosquées on le trouve partout en Algérie: Alger, Oran, Tlemcen, Nedroma...

pour le dessus de la porte où une simple disposition géométrique en pierres fines se distingue. Riches et pauvres partagent les mêmes façades. Les édifices religieux appartenant à des zaouias ou à des sectes sont souvent situés à l'intérieur des vastes demeures appartenant à des chefs de files ou à des notables de la même confédération religieuse.

Uniquement les mosquées symboles associées aux marabouts patrons de la ville comme Moulay Ali boughaleb, Lalla Fatima Al Andaloussia et Sidi Bouhmed furent relativement décorées. Malheureusement, ce que l'histoire a épargné, les interventions maladroites qui se font au nom de la sauvegarde de patrimoine bâti apporte le coup de grâce en sacrifiant le contenu d'une modernité volontairement ignorée pour la forme. En effet, le minaret et l'entourage de la mosquée Al Masjid Aâdam, le plus ancien de la médina qui date de l'époque Al Mohade (1184) mais, qui est inspiré de l'architecture religieuse et vernaculaire almoravide,¹³ a perdu beaucoup de son identité après les opérations de réaménagement de 1987 en faveur d'une nouvelle configuration en mosquée-palais plus spectaculaire mais moins identifiable.

Au-delà des portes, la richesse patrimoniale familiale est une valeur inestimable qu'il faut extérioriser en faveur d'un tourisme culturel durable en mesure de revisiter cette modernité ignorée. Dar Gailan malgré ses cassures historiques et physiques est un monument à lui seul. Dar El bacha est aussi intéressante. Quant à l'architecture des édifices familiaux d'essence religieuse et de forme vernaculaire ainsi que les palais à caractère mauresque représentent un trésor chargé d'histoire et de symbolique. Richesse mystique à caractère vernaculaire, empreintes d'architecture Ottoman à caractère communautaire véhiculée par les familles kasri d'origine algérienne, Citadinité intégrante andalouse d'essence méditerranéenne. C'est l'un des rares exemples de médina non makhzania à patrimoine riche que ne connaissons à l'échelle du Maroc. Elle compose avec la médina makhzania de Larache un site touristique aussi riche et diversifié en patrimoine symbolique et en histoire qui s'étale de l'Orient à l'Occident musulman et concerne les deux rives de la Méditerranée. Avec en prime des sites hors commun comme Lixus à Larache et Oppidum Novum – Oued Al Makhazine à Ksar. Cependant, force est de reconnaître que, malgré l'effort considérable de chercheurs isolés et des structures de la société civile qui s'efforcent à interpréter, à valoriser et à sensibiliser sur cette valeur patrimoniale durable, la première résistance est exprimée par le cadre local lui même. Responsables administratifs et élus ne parlent pas patrimoine symbolique encore moins s'inscrire dans une logique de conservation, de réhabilitation ou de valorisation patrimoniale.

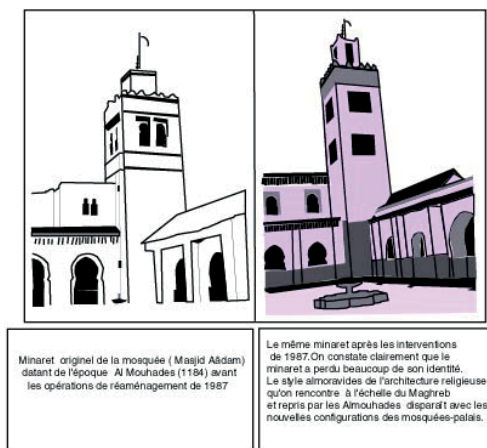


Fig. 6. Le patrimoine religieux au politique

14. A la différence du modèle Haussmannien utilisé sous le second empire, les constructions coloniales de Larache sont moins géants et les motifs décoratifs sont plus précis davantage de style varié avec un intérêt spécial au niveau esthétique des constructions.

Larache et Ksar : perspectives pour la gestion et la mise en valeur d'un patrimoine durable

Nous l'avons vu, les deux villes possèdent un héritage architectural et urbain remarquable. Néanmoins, cet héritage présente un certain nombre de dysfonctionnements liés aux conditions premières de sa formation et de son utilisation sous l'effet de logiques disparates d'urbanisation, de pratiques sociales et de statut politique.

- Le patrimoine au pluriel

D'un côté, le vernaculaire qu'elle soit d'essence religieuse ou militaire fut réduit à sa plus simple expression architecturale où étaient implantés des masses populaires résidents en perte de vitesse et un corps de métiers en voie d'extinction face à la contrebande (derb Mhalla, Derb el Castillo à Larache ; Quartier Bab el Oued à Ksar). D'un autre côté, ce même vernaculaire est le label d'une aristocratie musulmane qui en fait un cadre de vie et un prestige individuel (Kasbah à Larache ; Quartier Chariaa à Ksar). Le patrimoine colonial est lui aussi complexe et excessivement hiérarchique. Primo, il atteint le chef d'œuvre avec des paysages et des édifices majestueux, expression d'un savoir-faire architectural de premier ordre (Hôtel Espagne, Escuela Don Cristobal Kola, le marché central à Larache) correspondant à un schéma morphologique où le parcellaire est rationalisé et les constructions réglementés avec une intégration des diverses activités de la ville notamment les commerces et services. Le découpage octogonal du sol urbain consacrait la trame en îlots comme matrice d'assemblage de la forme urbaine.¹⁴ L'architecture essentiellement monumentale consacrait quant à elle les principes de composition classique avec ses corollaires d'habillage ornemental des façades et d'harmonisation des styles utilisés avec un intérêt particulier à l'esthétique des constructions.

L'ensemble bâti néo-mauresque et de type méditerranéen ouvert à la mer retrace les empreintes d'une architecture rappelant le long processus de formation d'un centre urbain à l'image des villes du sud de l'Espagne. Secundo, les Comandancias composent des éléments constitutifs d'un patrimoine colonial implicitement militarisé. L'entrée somptueuse de Dar El Makhzen à Larache (ancien comandancia principal) quoique ornée de motifs hispano-mauresques et montée sur des colons surélevés, n'arrive pas à rendre invisible la double structure de ces édifices intermédiaires entre un urbanisme civil hautement conçu et un urbanisme militaire efficacement présenté sur le plan architectural. Au delà leur rôle sécuritaire, les comandancias affaiblissent, territorialement, l'image de ligne de fracture dans le paysage urbain. Tertio, Les casas baratas faubourgs sont l'expression d'un urbanisme de masse strictement utilitaire et de qualité architecturale appauvrie. Comment gérer alors cette diversité patrimoniale?

- *Gestion durable du patrimoine: une affaire de reconnaissance*

Remanier ou intervenir sur des tissus aussi endogènes que les médinas marocaines est une chose très délicate. Toute opération d'assainissement urbain, policier ou autre demeure colossale. Les politiques des ZHUN (Zone d'Habitat Urbain Nouvelle) et ses îlots gigantesques où l'habitat se limite à des barres (dites sociales) sans fin alignées au gré de l'emplacement des grues ne sont pas des solutions durables surtout dans une région à fortes potentialités agricoles (Bas-Loukkos) et forestières (l'ensemble de la péninsule tingitane). De temps plus que la jonction avec le tissu traditionnel et la ville nouvelle y fut, après l'indépendance, complètement ignorée dans la plupart des cas. Ceci influence considérablement toute la structure.

Un patrimoine à l'échelle humaine

La réhabilitation pour intérêt utilitaire et la délocalisation causent beaucoup de dégâts sociaux qui se transforment en un affrontement en rapports de force des deux voir trois systèmes de lieux en présence. D'où le stigmatisme, la claustration et le refus de cohabitation. S'agit-il d'une volonté de voiler une réalité indélébile: l'oubli de l'infra-société, l'oubli du legs historique, l'oubli de l'architecture de pierre, du vernaculaire et de tout ce qu'il représente comme symbolique? Peut-être c'est cela qui explique la résistance qui a oublié qui et pourquoi? Le pouvoir public, le pouvoir représentatif, le pouvoir technique, les riches, l'autorité culturelle? A cause simplement d'un oubli collectif, d'un régionalisme s'incarnant à l'échelle humaine, ou d'un modernisme exigeant indépendant de toute forme de référence endogène? Il est difficile de définir objectivement la part du vrai de la part du faux. Une seule réalité subsiste cependant: ceux qui résistent se réfugient dans la sacralisation du souvenir et de l'identité de ses lieux et parcours mémoriaux. A notre sens, les opérations de valorisation du patrimoine et de réhabilitation sociale intra-muros (Ksar) ou extra-muros (Larache) ont le devoir d'intégrer, dès les premières phases de l'élaboration du projet urbain, cette dimension psychologique certes mais fondamentale. C'est là tout l'intérêt. Dans nos documents d'urbanisme on a souvent nié le droit d'affichage de la population. Soit les décisions sont verticales, soit la représentation politique légale des populations se fait sans contrôle. On continue de le faire toute en parlant le participatif, la planification par objective, la maîtrise de l'ouvrage sociale et les villes sans bidonvilles. L'architecture du nouveau code de l'Urbanisme, actuellement en concertation locale, est loin d'être parfaite.¹⁵ Le droit d'affichage des populations, les modalités d'intervention et le cadre institutionnel des Associations locales (les ONG) devant agir n'est pas bien défini. La dimension patrimoniale au sens large du terme fait défaut. Les expériences de réhabilitation et de remaniement, même sectorielles, des espaces référentiels à l'échelle du Maghreb ont toujours souffert par manque de reconnaissance du dispositif socio spatial souvent en interaction symbolique des lieux en présence. On a toujours mis au devant de chaque projet un objectif utilitaire (tourisme, restauration, animation...) raisonné en logique économique et/ou d'aménagement spatial sans (ou pas suffisamment) se soucier

15. Dans ce domaine, les directives de la Lettre Royale en matière du nouveau code d'urbanisme sont suffisamment claires et parfaitement éclairées: Assurer démocratie, large participation, secteurs concernés, promoteurs et acteurs. Donc c'est au niveau de l'interprétation locale et de la mise en place des mécanismes participatifs et des approches démocratiques où se situe le manque à combler.

16. Le Sud marocain est le témoignage vivant des compétences locales en ce domaine

17. On peut citer ici l'expérience de Hassan Fathy dans la Haute-Egypte ou celle d'André ravéreau en Grèce.

du dispositif social psychologiquement propriétaire et produit en même temps d'un processus patrimoniale à la fois complexe et solidaire sur lequel on greffe un projet en le pourvoyant à distance (Maison de Hautes) et/ou à haut risque (PME/ PMI). Résultat dysfonctionnement et discontinuité. Essayons d'inverser la procédure: mettre au devant de la scène, la valeur à l'échelle humaine comme dispositif du projet pour atteindre l'objectif en valeur réelle durable et non pas en valeur d'investissement discontinue. A force de tout vouloir on finit par rien avoir. Mais si l'individu résistant est impliqué directement et en processus dans un projet à sa taille et non pas à celui des investisseurs et/ou de la banque, il sera faire valoir, en logique patrimoniale durable, sa façon de s'identifier chaleureusement et jalousement à une forme de modernité issue d'un procédé vernaculaire, d'une adaptation climatique, d'usages et d'habitus spécifiques comme jamais un guide des plus chevronnés ne sera le faire. A titre indicatif, l'hébergement et la restauration chez les familles, l'artisanat chop à l'image d'Essaouira pourront majestueusement servir une sorte de tourisme à la fois national et international certes, moins spectaculaire au débuts mais, il a le mérite d'être durable. Les politiques d'accompagnement sont indispensables (formation, soutien, orientation...). L'architecture finale du projet viendra en construction participative une fois l'individu est conscient de sa place citoyenne dans le projet, de sa capacité d'intégrer le projet et de l'intérêt certain que peut rapporter toute intervention de réhabilitation visant de promouvoir son espace référentiel qui devient progressivement son espace de vie, d'ascension sociale et de dialogue citoyenne où le devoir fait partie des droits.¹⁶ Ainsi, il est possible de dissoudre les résistances qui, dans pas mal des cas, sont construites par opposition à tout ce qui relève du formel, du public, du notable et des étrangers. L'architecte, en tant que pouvoir public et en tant que compétence est appelé à composer dans les projets à l'échelle humaine, parce que à l'échelle de tout un processus de civilisation et de savoir-faire.¹⁷ Au lieu d'épouser, à tort d'ailleurs, la neutralité du style international et l'imposé au non de la modernité dans des structures incompatibles, l'architecte à le devoir de chercher de nouvelles formes issues d'un procédé vernaculaire capables de nourrir un imaginaire, formes à réinvestir dans son propre langage d'architecte (Naji, 2005). La reconnaissance de notre patrimoine sur le plan politique, urbanistique et social est le premier pas géant vers la conciliation patrimoniale.

La reconnaissance de la place publique passe par la modernité affichée et non ignorée

Qu'il s'agit des places publiques de Larache (place de la Kasbah, place d'Espagne) ou de Ksar (Place El Mers, Place Théâtre, Place Moulay El Mehdi (dernièrement effacés), elles constituent une composante fondamentale du tissu urbain et un élément de structuration spatiale du paysage urbain. La place vide est un patrimoine qui possède des caractéristiques physiques très visibles (géométriques et esthétiques) et symboliques en tant qu'espace social symbolisant l'acte de vivre ensemble et le partage du paysage. Ce dernier change au fil du temps et des événements, quand le sens de l'histoire est lui même mis en défaut (Krier, 1980). Ainsi définie, l'espace public

est un corps où l'architecture prend tout son sens du moment où elle joue le rôle d'interface entre espace public et espace privé. Qui dit interface dit aussi frontière.

Les travaux de recherches que nous publions depuis quelques temps, ont pour but d'attirer l'attention sur la richesse patrimoniale, la reconnaissance de la modernité comme valeur d'usage, jusqu'ici non exploitable, ignorés, boudés des villes de Larache et de Ksar. Dans chaque ville, ils permettent de saisir la composition et la construction de l'espace et du paysage dans leurs dimensions spatiale, temporelle et sociale. En particulier, ils interrogent l'espace fragile, perceptible et arpenté des places publiques. Comprendre et faire connaître aux acteurs de la ville la forme, la genèse et l'évolution ensuite analyser le rapport qu'entretient notre culture avec celle qu'ont été obligée d'adopter (généralement celle qui nous a fasciné ou celle de la colonisation) avant de focaliser sur le rapport de ces multiples cultures avec l'espace.

Nous avons vu plus haut les processus de requalification et de reconquête des espaces urbains inversés. La médina de Larache appartenait autrefois à plusieurs cultures. Comme place publique centrale, la place de la Kasbah est considérée comme la première place conçue par les musulmans dans une ville convoitée. D'ailleurs, la symbolique de la grande mosquée de la place Kasbah est une expression forte d'une architecture, d'un décor et d'une utilisation moderne de l'espace au service d'un être, d'une culture. En effet, ce n'est pas le fait du hasard que le minaret octogone de la mosquée est typique de l'architecture ottomane. Plus qu'une architecture, c'est un cri de guerre, de gloire (sur l'espace et sur la mer) et de puissance puisque c'est le plus haut minaret de toute la péninsule tingitane à son époque (XIII^{ème} siècle) ouvert sur la mer. Ce n'est pas le fait du hasard non plus, si les forces d'occupation utilisent le même espace dès 1610 comme place publique de la noblesse espagnole sur laquelle elles édifièrent le Conservatorio de música à 50 pas de la mosquée sous une forme de gare montée d'un minaret au même niveau que celui de la mosquée et typiquement andalou sur lequel une gigantesque montre fut fixé. Cette place a été désirée par toute une nation. En effet, le minaret signifie la grandeur mais aussi l'alliance puisque cette place a été cédée selon un compromis politique. Quant à la montre orientée vers la mer, elle symbolise à la fois l'histoire et la réussite puisque depuis 1578, Philippe II d'Espagne croyait qu'en prenant La place de Larache, il pourrait mater la course, ce qui permettrait à l'Espagne d'avoir le monopole du commerce avec l'Afrique face à la France, à l'Angleterre et surtout à la Hollande.

L'aménagement de la place d'Espagne (Place de Libération) par les Espagnols sous une logique de « corrida » où la place est assimilée à une arène entre deux interfaces partageant en partie la même destinée historique et architecturale et qui se côtoient sous l'œil vigilante des autorités coloniales qui ont fait de cette ville la capitale d'un territoire économique ouvert directement sur Cadix par voie de mer. Plus qu'une place de promenade « del paseo » cet espace central fut à la fois le lieu de culte, d'administration, du commerce et services et de

18. Place militaire romaine remontant au III^{ème} siècle de notre ère lorsque Rome reposait sa poussée vers l'intérieur du pays sur le réseau routier, la mobilisation de ses forces militaires et sa politique d'alliance avec les princes indigènes. Ksar est édifiée sur le site de cette ville romaine enfouie à cause des nombreuses inondations de l'Oued Loukkos qui autre fois, avant sa déviation par les Espagnols, coupait la médina de Ksar en deux quartiers.

loisirs. Avec la construction de l'église, du théâtre et l'hôtel de ville, la place d'Espagne devienne le centre civique et un espace de convergence de plusieurs artères principales de la ville, ce qui lui confère une vocation de carrefour du transport en commun. Jusqu'aujourd'hui, cette place a gardé sa centralité économique et sociale. Depuis la promotion de Larache en chef-lieu de province en 1984, les pouvoirs publics s'efforcent en vain de tirer profit de l'héritage urbain espagnol à Larache. Cela paraissait superficiel sans planification objective. Enfin, Ceci est devenu possible ces dernières années lorsque des projets importants d'embellissement ont osé raisonner en logique de patrimoine. En effet, des aménagements pour réaliser des percées visuelles sur la mer et assurer une liaison forte avec le boulevard du front de mer ont permis d'exploiter, en faveur d'une restauration moyenne standing, la vue panoramique du châteaux de San Antonio avec son réduit de 1610 ainsi que le château des prisonniers de 1578. Du côté, Bab El Bhar et derb El Castillo sont pris dans un élan de rénovation progressive. Il est vrai, c'est un grand pas en avant cependant, l'intérêt émane toujours d'une demande utilitaire et non d'une conscience collective du fait patrimonial et de modernité universelle. Malgré qu'ils soient en mauvais état, ces monuments chargés d'histoire est un patrimoine national et même mondial. Les motifs de sculpture sur font d'architecture de ces monuments sont d'un grand intérêt. En effet, l'architecture de la façade du château des prisonniers contraste totalement avec sa fonction de base. Surmontée de deux frontons doublés chacun par une coupole de garde et un réduit de surveillance, le tout confère à ce monument un style relativement caractéristique emprunté à l'architecture de l'antiquité tardive du VIII^{ème} siècle à l'image des forts byzantins qu'on trouve ici et là à travers le Maghreb.

Personne ne conteste aujourd'hui l'importance du cadre de vie dans l'espace public. Toutefois la situation des espaces publics de Ksar El Kébir est inquiétante. Intériorisé le patrimoine architectural de Ksar n'est pas accessible malgré ses richesses et son authenticité vernaculaire. Soit à Bab el Oued soit à Chariâ, le système hérité de fonctionnement défensif de cette médina makhzania ne permet ni de mettre en valeur ni de partager l'espace public. Il faut dire que La manière froide et indifférente avec laquelle les pouvoirs publics ont géré le patrimoine de l'antiquité romaine à savoir Oppidum Nuvum¹⁸ n'est pas du tout encourageante. Au contraire, il est alarmante compte tenue de la richesse civilisationnelle que la plaine de Ksar renferme et compte tenue aussi de la faiblesse de la recherche archéologique dans la région (Siraj, 1998). Au contact de la population locale, il est souvent rapporté que les colonnes et la mosaïque découvertes accidentellement ou lors des opérations de creusés de fondations ou d'installation de routes, sont tout simplement ré-enterrées ou partiellement récupérées pour une réutilisation dans l'auto-construction.

Certes, les places publiques d'El mers et de Masjid Aâdam connaissent des dynamiques complexes articulées sur la fréquentation diversifiée : regroupements de personnes de 3^{ème} âge, repos des solitaires, espace de jeux pour enfants. Les activités autour de la place telles que

cafés maures, salles de jeux, télé-boutiques n'ont pas de relation fonctionnelle directe avec cet espace patrimoine. La verdure des palais-jardins andalous des familles riches et celle des cimetières communautaires et religieuses qui entourent la place publique est souvent entrain de fleurir cachée derrière les murs. Ksar a tout l'intérêt d'extérioriser ses bijoux et d'investir sa légitimité historique et patrimoniale. Masjid Aâdam est là pour témoigner de la valeur ancestrale de cette médina-tombeau. En effet, la fouille archéologique des années 80 entreprise par l'Institut National des Sciences Archéologiques et Patrimoine confirme l'antiquité romaine des pierres utilisées dans la construction de minaret de cette mosquée. D'autres transcriptions grecques et latines citées par Tissot (1877) et Michaux-Bellaire (1905) ne laisse aucun doute sur l'authenticité du patrimoine vernaculaire à prépondérance religieuse de Ksar el Kébir. Si une ville à besoin de conciliation vitale avec son patrimoine c'est bien Ksar. Avons- nous le courage et la volonté de reconnaître l'espace public à travers la reconnaissance du patrimoine est avant lui celle des médinas non makhzania elles même?

Conclusion

Comme on peut le constater, à l'issu de cette analyse de la modernité ignorée dans la péninsule Tingitane à travers l'exemple des deux médinas dans la péninsule tinjitane, il n'y a pas de solutions miracles. L'injection des moyens matériels dans des projets sectoriels de réhabilitation utilitaire ou de sauvegarde stratégique de lieux et de monuments sous des logiques d'investissement touristique et/ou culturel ne sont pas durables sans la dimension humaine, sans le sentiment d'appartenance à une modernité universelle à différentes échelles. Il faut d'abord connaître et faire connaître la société locale dans ses potentialités et ses limites, dans ses heures et ses malheurs pour pouvoir prétendre donner un sens à la modernité à travers l'architecture qui n'est qu'une composante du patrimoine. Pour cela, il faut repenser la médina marocaine dans la lumière à partir de ce qu'elle est et n'ont pas à partir de ce que l'on veut qu'elle soit. Le patrimoine est une notion universelle à l'échelle humaine où l'histoire n'est jamais achevé, où l'espace est inversé Il tient davantage à des adaptations fonctionnelles qu'à des questions de logique structurelle. En s'intéressant au contenu-contenant, il semble que les formes, les volumétries, les typologies, la rhétorique d'une expression vernaculaire, le modernisme ne sont souvent qu'un langage formelle. C'est les hommes, les modes de vie qui donnent au patrimoine son sens au pluriel et à ces concepteurs l'outil de soigner d'autres paradigmes plus ontologiques, plus anthropologiques que plastiques. Il n'existe donc pas de recette magique ni d'expertise à la commande ou de compétence de pointe uniforme pour gérer le patrimoine n'importe où selon des GPS et des matrices numériques à n'importe quel prix. Les contextes sont très complexes et nécessitent compréhension, conciliation, soutien, sponsoring et citoyenneté. Ce n'est pas aujourd'hui que l'approche policière, le déracinement spontané, l'acculturation, la transformation à coup de dollars ou la normalisation qui vont sauvegarder et valoriser un patrimoine. Certes, un effort

19. La Tunisie en a adopté un en 1994 suite aux différents efforts de l'Agence Nationale d'Exploitation et de Mise en valeur du Patrimoine (ANEP) devenue l'Agence de Mise en valeur du Patrimoine et de Promotion Culturelle (AMVPPC), rattachée au ministère de la culture avec la collaboration de l'Association de Sauvegarde de la Médina de Tunis (ASM), l'Institut National du Patrimoine (INP) appelée autrefois INAA (Institut National d'Archéologie et d'Art et la Municipalité de Tunis. La concentration des efforts est payante puisque les projets pilotes réalisés par l'ASM de Tunis tel que la Hafsia ont été primés deux fois du prestigieux prix Agha Khan de l'Architecture Islamique.

considérable doit être fournie par des structures spécialisées et responsables en vue d'un classement à l'exhaustif de tous les monuments. Cependant, La conciliation patrimoniale en matière de gestion ne doit pas se limiter uniquement au vernaculaire. A l'image de l'Algérie et de la Tunisie, il est temps que le Maroc pense la patrimonialisation de l'architecture coloniale au pluriel. Par le passé, rares ont été les monuments qui ont été classés pour échapper à la destruction. Ce n'est pas les exemples qui manquent à ce sujet. Pour cela un code du patrimoine est primordial.¹⁹

Bibliographie

ABDELKAFI, J., 1989: *La médina de Tunis*, Presses du CNRS, 278 p.

AMEUR, M., 1993: *Fès ou l'obsession du foncier*, Publications d'URBAMA, Fascicule de recherches n°25, Tours, 248 p.

ASSOCIATION DE SAUVEGARDE DE LA MEDINA DE TUNIS, 1992: Documents divers.

BEN ATTOU, M., 2003: Le protectorat espagnol et le nord marocain, organisation administrative et stratégie socio-économique, le cas du Bas-Loukkos, Revue Dirassat, n° 11, Publication de la FLSH d'Agadir, pp. 41-107.

BEN ATTOU, M., 2005: De la centralité spirituelle à la centralité sociale, quelle place pour la médina d'aujourd'hui, Cahiers Géographiques, n° 1, pp. 1-17.

BOUMAZA, N., 1994: A propos des villes du Maghreb, mutations structurelles et formelles, *Les cahiers d'Urbama*, n° 9, pp. 51-95.

CATEDRA, R., 2000: De la symbolique monumentale à l'invention d'un espace public, In Berry-Chikhaoui, I. et A. Deboulet, *Les compétences des citoyens dans le monde arabe*, IRMC - KARTHALA-URBAMA.

ECOLE D'ARCHITECTURE DE GRENOBLE, 2003: *Algérie, tracés d'histoire*, Certu, 130 p.

EN-NACIRI, Es Salaoui, 1956: *Kitab El Istiqsa*, tome 9, Casablanca, p.24.

GILLOT, G., 2002: *Ces autres espaces- Les jardins publics dans les grandes villes du monde arabe*, Thèse de Doctorat de l'Université François Rabelais de Tours.

FIGUERAS, G. T., 1973: *Larache, datos para su historia en el siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 453 p.

GESLL, S., 1913-29: *Histoire ancienne de l'Afrique du Nord*, Paris, Hachette, 8 volumes.

KRIER, R., 1980, *L'espace de la ville, théorie et pratiques*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne.

- KACHA, N., 2003: Larache's Story Told, in *The Art of Gardens*, Revue de la RAM n° 118 pp. 26-35.
- LEON l'Africain, 1956: *Description de l'Afrique*, Maisonneuve, Paris, traduction Epaulard.
- NACIRI, M., 1982: Médina de Fès : trame urbaine en impasses et impasse de la planification urbaine, in *Présent et avenir des médinas*, Publications de l'ERA 706, CNRS, Fascicule de recherches n° 10-10, Tours, 281 p.
- NACIRI, M., 1996: *La ville arabo-islamique entre l'authenticité et le questionnement*, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir, Série Leçons inaugurales, n° 12, 16 p.
- NAJI, S., 2005: Biens collectifs présahariens : une influence durable à l'aube de la modernité, des formes ou des compétences d'édifier, in *Architectures et architectes des deux rives de la Méditerranée à partir du XIXème siècle*, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 10 p.
- QUERRIEN, A. et P. LASSAVE, 1999: Paysages en villes, *Annales de la recherche urbaine*, n° 83-84.
- PAGAND, B., 1983: *L'organisation de l'espace dans les médinas maghrébines*, Université de Poitiers. Rawd Lqertas, 1436, traduction Beumier, 1860.
- SITTE, C., 1992: L'art de bâtir les villes, in *Laurens- Atlas*, Paris-Genève.

02. Miradas arquitectónicas

Las escalas perdidas

José Miguel Reyes González*

* Dr. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor de proyectos en la Escuela de Arquitectura, Universidad Alfonso X el Sabio, Madrid.
reyesjm.arq@gmail.com

De la ciudad orgánica al ensanche burgués

La Carta de Atenas sirvió para arrancar un nuevo urbanismo. El urbanismo del “La Ville Radiuse”. Ese urbanismo higienista que necesitaban los suburbios del siglo XIX y los centros medievales de príncipes y palacios. Las utopías del XIX con sus tranvías y sus verdes bucólicos, pasaron por el filtro del constructivismo ruso, y ambos socialismos alumbraron las escuadras de Heilbelseimer, Neymeyer o Le Corbusier navegando sobre sus verdes mares...

Se consiguieron los objetivos higienistas, funcionales e igualitarios, pero a cambio nos encontramos con una ciudad que solo era posible cuando esta edificación era capaz de asumirla entre los niveles superiores de sus forjados interconectados.

Se postuló sobre una posible “ciudad orgánica”, el urbanismo se transfundió en una especie de metáfora arquitectónica donde las partes del organismo se especializaban en diferentes zonas de actividad y luego quedaban interconectadas por los conductos que, a modo de venas o nerviaciones, servían para que los flujos viajasen de un lugar a otro... y la “equística” llegó a evaluar cifras y parámetros entorno a los modelos recién inventados.

El resultado ya lo conocemos, y no va a ser este el momento de descubrirlo: La ciudad del *zoning*, de los barrios dormitorio, de los movimientos pendulares, de la tierra de nadie... Algo donde la arquitectura monumentaloides no podía articular espacios con suficiente calidad urbana para la convivencia. Tuvo que llegar el “postmodernismo” y, a golpe de memoria, reivindicar el ensanche del XIX. Ese entretejido de manzanas ortogonales capaz de llegar mezclar capa tras capa toda una superposición de usos y actividades humanas que solo la ciudad densa y febril sabe ofrecernos. Un lugar donde la actividad humana se autopropulsa y realimenta entre sinergias culturales y transacciones comerciales.

Interludio entre oponentes

Pero entre estos dos polos hubo otros movimientos que supieron detectar a tiempo la hecatombe que se avecinaba e intentaron dar sus soluciones desde la misma modernidad, sin querer mirar

hacia la ilustrada cuadrícula burguesa. Los urbanismos del TEAM X o las Megaestructuras de Banham son un claro ejemplo de esto. Movimientos con mucha literatura entorno a ellos pero con escasa obra coetánea en directa relación con sus postulados. Escasa, pero muy reconocida entonces y revalidada en nuestros días. Sin embargo, dentro de esas excepciones todavía hay muchas obras desconocidas o eclipsadas por el fulgor de las que desde entonces sirven de ejemplo a todos aquellos con ánimo para seguir su trayectoria.

Y son 4 de estas arquitecturas silentes y soslayadas las que van a servir a estas paginas para manifestar aquello que sin ser CIAM, ni historicista, quiso ser moderno pero crítico consigo mismo, a un precio que la historia aun no les ha perdonado... No obstante, y antes de entrar en sus descripciones y sentidos, hagamos un rápido repaso de lo que aquello fue y significó.

De los movimientos indicados, el segundo (las Megaestructuras de Banham) parece difícil de encajar dentro de un Movimiento Moderno que en su racionalismo de líneas puras y geométricas se centraba más en el concepto que en los recursos tecnológicos. Un racionalismo que llevó a P. Johnson a convertir algo que tenía una clara vocación social (internacional-socialista) en un *International Style* voceado desde el MoMA de Manhattan (1933). Los laboratorios universitarios en Leicester (1959-63) o el Q. College en Oxford (1966-71) de Stirling parece que se apartan de ese *Style* más cercano al Suprematismo de Malevich que al Constructivismo de Tatlin del que saben partir. Con una expresión de la tecnología que deriva claramente del primer Brutalismo reconocido por los Smithson (Hunstanton, 1949-54), pero voceado esta vez por el Banham de Cambridge, que nos conduciría a sus megas en la década de los 60.

Sin embargo, el movimiento anterior a estas megas (toda la década inicial del TEAM X) bebía en parte de su paralelo brutalismo pero, con una tecnología menos exacerbada que la década de 1960, encontraba el lugar del ángulo recto y la horizontalidad en casi todas sus propuestas. Una horizontalidad quebrada por su voluntaria mirada hacia el aterrazado mediterráneo y a la búsqueda de todas las escalas urbanas que los planes estatales de "la reconstrucción europea" (posteriores a la 2ª postguerra) olvidaron en sus despachos apoyándose en los postulados CIAM.

Algo que el TEAM X embistió con todo su mejor impulso, pero que no consiguió anular ni de lejos... Basta examinar hitos como el Orfanato de van Eyck (Ámsterdam, 1952), la FBU (Berlín 1962-67) o las Beheer offices de Hertzberger (Apeldoorn, 1973) para encontrar en ellos todas las huellas y señales propias del TEAM X.

El *Steep-door* de los Smithson, el *In-between* de van Eyck, y toda la clase de umbrales que sean necesarios para pasar desde lo más público a lo más privado. Un claro objetivo a la búsqueda de la identidad del individuo con su propio espacio, de la propia identidad, del rescate del espacio domestico. El reconocimiento de la variación dentro de una producción en serie de acuerdo a los grandes números de la sociedad industrial. Una clara reivindicación y recorrido de todas las escalas posibles por la ciudad. Un buceo en la herencia cultural y antropológica



Fig. 1. Pampeira (Alpujarras, España) / Hogar y Arquitectura N- 58 (1965)



Fig. 2. Viviendas sociales Taray (Segovia) / Foto del autor

1. Durante la década de 1960, H. Hertzberger editó la revista FORUM en Holanda, siendo el principal vehículo de expresión del TEAM X.
2. Golden Lane, 1952. Concurso urbano al que se presentaron A&P Smithson para reconstruir parte del centro de Londres a rehabilitar.
3. L. Miquel estuvo en U.K. a finales de los 50, conoció a los Smithson, se paseó por sus Colleges, y fue invitado a varios encuentros del TEAM X.

más allá del historicismo representativo de la arquitectura del poder, una verdadera búsqueda por los espacios y las arquitecturas populares favorables a unas sociedades evolucionadas y comunicativas a partir del medio urbano. Un mediterráneo como modelo de convivencia y asentamiento humano (fig 1).

Solo basta atender a todos los innumerables textos reproducidos en el Forum de Hezberguer¹ para encontrar estas ideas, y todas las que en contra de la uniformidad, el igualitarismo, y la alienante ciudad de los CIAM vertieron los miembros del TEAM X durante sus años de existencia.

Veamos a continuación cómo todo esto se muestra y esta presente en mayor y menor medida en unas arquitecturas españolas y coetáneas, que nunca fueron asumidas ni reconocidas por una historia que se quiso escribir detrás de otras ideas e intenciones.

- 146 viviendas sociales en Segovia (Aracil & Miquel, 1963-65 / Propiedad: Cooperativa Pio XII)

Corredores y calles elevadas sirven a estos arquitectos para que vecinos y paseantes se crucen y manifiesten a la puerta de sus viviendas. Geranios, ropa, niños jugando... Lo que en cualquier pueblo español podríamos encontrar hasta hace poco, pero a varios metros de altura y sin que "el experimento salga mal". El paralelismo con el Golden Line de los Smitshon para Londres es obvio.² Pero lo que allí solo llegó a los Robin-Hood Gardens y después cayó en el deterioro, aquí funciona y sigue funcionando. Indudablemente, el Mediterráneo (incluso en sus serranías) funciona, y su traslación a otras culturas quizá no sea tan fácil. Y lo que en los suburbios ingleses se convertiría en vandalismo, aquí sigue bajo las pautas que lo vieron nacer (fig 2).

También es cierto que cambiar la cota de la ciudad no es tan fácil, y que aquí la circunstancia anunciaba el éxito. Junto a las murallas de un antiguo convento, y salvando el desnivel que las une con los antiguos arrabales a orillas del Eresma, pasarelas, pasajes, y escaleras acompañan el esfuerzo de los arquitectos para que los recorridos domésticos continúen siendo urbanos (de todos) y de toda la comunidad (de los vecinos).

Las 146 viviendas se ven agrupadas entorno a una manzana de entre 4 y 6 alturas que reserva su interior como un patio ajardinado que es de su comunidad, pero que no rechaza a nadie que se inmiscuya por sus intersticios. El saludo y la bienvenida será lo que el visitante se encuentre a su paso. Y con una imagen exterior, donde la pendiente se asume entre corredores y cornisas recordando quizá una ciudad más gótica que ilustrada (como lo es la propia Segovia), pero en la que funcionalismo y racionalismo saben convivir con las escalas de sus habitantes.³

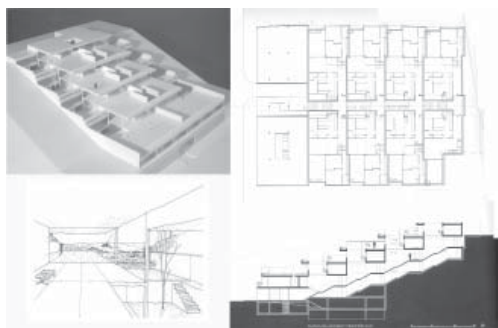


Fig. 3. Viviendas en la Bahía de Santander / F. extraída de la Tesis Doctoral: "4 proyectos de vivienda colectiva de A. de la Sota" de Rodrigo Pejmean (2006)

4. La documentación aquí mostrada pertenece a la tesis: "4 proyectos de vivienda colectiva de A. de la Sota" de Rodrigo Pejmean (2006)

- Viviendas en Santander (A. de la Sota, 1967-72)

Pendientes y escaleras sirven de nuevo, esta vez a de la Sota, para desarrollar unas viviendas entre el dentro y el fuera donde el paisaje, su observación y disfrute juegan un importante papel, como en casi todos sus proyectos residenciales.⁴

El terreno se encuentra asomado a la bahía de Santander, en un peculiar enclave donde se produce casi la orientación sur y las vistas al mar en una ciudad del norte de España, una rara excepción que las bahías propician. Algo que le sirve a Sota para desarrollar varios estratos de habitación proyectados hacia el paisaje y captadores a la vez del mismo al conformar patios y lucernarios (fig 3).

Una espina central y escalonada sirve para dar acceso a las 8 viviendas principales que se comporta como una calle de acceso semicubierta y que atraviesa un gran dintel en la entrada donde se sitúan los usos que contestan a la escala de la ciudad. Después, las viviendas se retranquean una tras otra sabiendo esconder sus patios más recónditos y ofreciendo sus terrazas más descaradas. Nuevamente, los espacios de la vivienda se manifiestan gradualmente al exterior, y tras una aparente natural superposición de planos donde la continuidad con el exterior se procura con la casi total ausencia de planos opacos verticales; sin embargo, se matiza esto a base de umbrales donde los recorridos verticales dentro de cada vivienda nos acercan el exterior a base de jardineras, copas de árboles interpuestas, o césped cercano, a medida que los distintos niveles se contrapean a nuestro paso.

Otra clara muestra de cómo apropiarse del espacio exterior y de cómo enseñar lo propio sin quedar desprotegido. Otra vez, una magistral secuencia de escalas y percepciones que nos conducen de lo público a lo privado sin traumas ni monumentalismos. Algo tan mediterráneo como el TEAM X nos demanda, y tan extrapolado como nos recomienda: una organización mediterránea del espacio doméstico en el mar Cantábrico... Algo tan moderno como el proyecto *Roq et Rob* de Le Corbusier (1949) y que, como aquel, no llego a ver la luz real para la que tan preparados estaban, mientras quedo escondido entre índices y archivos.

- Anexo a la sede Bankunion en Madrid (Corrales y Molezun, 1976-1979)

Otro desnivel sirve ahora a Corrales & Molezun para avanzar en la modernidad y no abandonar las pautas del TEAM X.

El solar se encuentra entre las dos distintas cotas de la calle Serrano y el Paseo de la Castellana, y en el interior de la manzana que tras la reparcelación marcada por el plan parcial queda en manos de Bankunion. La sede Social de la entidad bancaria ya esta construida cuando se produce el encargo, y este consiste en crear el zócalo que le falta a los edificios de la calle



Fig. 4. Anexo a la sede Bankunion, Madrid / planos publicados en Boden N-21 , 1980

5. Edificio de clara influencia TEAM X (galerías, variaciones, huecos de escala domestica), que sigue muy de cerca a los Smithson.

6. Y que hoy mismo es fácil reconocer en algunos de los edificios de la reciente Villa Olímpica londinense

7. Todo el cerramiento fue sustituido cuando el edificio cambio de propietario.

Serrano colindantes con el solar. Con una longitud aprox. de 100 m y una profundidad de 14 y 34 m en 2 tramos, el programa tiene que alojar 3 plantas de oficinas en alquiler, 4 sótanos de parking y algunos apartamentos.

Dada la longitud del cerramiento exterior y su naturaleza como zócalo, los arquitectos deciden tratar su superficie como algo masivo y huir de la horizontalidad que la proporción del paño acusa ya sobradamente. De este modo, se cambia el rasgado horizontal de huecos al que P. Jhonson quiso asociar todo lo que aspirase a ser moderno desde el MoMA y se huye también del *courtain-wall* más propio para las alturas, optándose por una sucesión de huecos verticales totalmente cercano a lo que el muro de carga de los ensanches del XIX nos tiene acostumbrados. Una vez decidido esto, la monotonía que podría surgir debido a la aplicación de la serie y del módulo elegido (60 cm) se rompe debido a la situación de accesos, escaleras perimetrales y zonas de reparto dentro de las oficinas. Todas ellas, circunstancias pertenecientes a escalas menores en relación al total, y que sirven para incluir la variación dentro de la serie (fig 4).

La horizontal queda enfatizada por los posibles locales comerciales en planta baja y su coronación publicitaria, y a la vez queda rota por los acontecimientos verticales que se producen a lo largo del alzado.

La actuación convive y queda relacionada con la edificación-nodriz a partir de su tratamiento de texturas y colores. En la sede del Bankunion predomina el tono rojizo para todos sus cerramientos: chapa cobriza, vidrios oscuros, y cubierta metálica pintada en granate claro. Las curvas se alternan en paños verticales y horizontales conformadas por conductos, salas especiales, y alguna escalera.⁵ Y bajo la misma formula se desarrolla el nuevo zócalo, pero cambiando la ligereza de la chapa en el edificio vertical por el ladrillo en el horizontal. La carpintería practicable es de aluminio anodizado-cobre y los paneles de vidrio son *pink-parsol*. La entrada de luz queda regulada por un sistema de lamas orientables *gravent* en la parte superior de los huecos con espejo en una de sus caras que permite matizar según la actividad a realizar.

Otra edificación que vuelve a asumir las peculiaridades de la ciudad y sus escalas. Entradas y escaleras que conectan 2 niveles distintos de la ciudad. Alzados pertenecientes a un espacio de transición entre el paseo de la Castellana y el interior de una manzana semipública. El lanzamiento de una "serie y su variación" dentro de lo que el TEAM X reivindica sin abandonar la modernidad, y avanzando lo que hoy mismo es la imagen reconocida de la arquitectura domestica urbana en Europa desde que MVRDV comenzó a dar sus primeros pasos en el concurso European_91.⁶

Un ejemplo de arquitectura pionera que no solo ha sido desoída e ignorada; sino incluso destruida.⁷

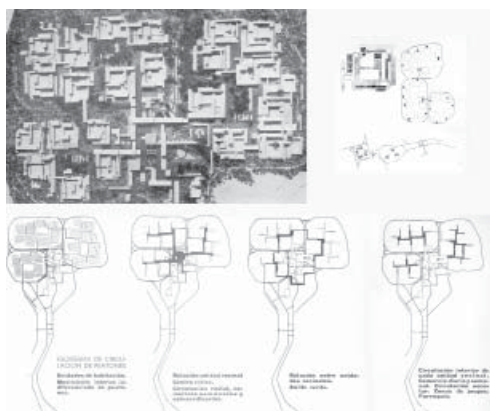


Fig. 5. "Horizonte" urbanización en la periferia de Madrid / Hogar y Arquitectura N- 59 (1965)

"Horizonte" anteproyecto de urbanización en la periferia de Madrid (Ferran, Mangada, Romany, Saenz de Oiza, 1965)

Y por último, un ejemplo de urbanismo en la más genuina dirección TEAM X. Un asentamiento que no se llegó a realizar. Pero capaz de aleccionar sobre todos los principios que los colegas del norte aconsejaban para el mediterráneo, y ellos mismos implantaban en sus *polders*. Unidades vecinales, centro urbano, ramificaciones relativamente sinuosas... Un *cluster* (racimo) en plena regla, capaz de aleccionar sobre el valor de la jerarquía y todas las escalas que conviene considerar cuando se tratar de acomodar a la especie humana "a golpe de planeamiento", pero sin olvidar la necesidad y la conveniencia de que el ser humano quede identificado con su hogar y el medio en que se encuentra.

La geometría, la esencia, y el funcionalismo, quedan marcados a través de redes, dimensiones y dependencias. Pero no hay ningún espacio urbano que quede "al paio" de lo que la volumetría edificada imponga. Todos los intersticios urbanos están totalmente aquilatados y determinados. El "vacío-urbano", el espacio-residual, no se produce. La edificación y su entrono se funden en un *continuum* que la propia geometría y su jerarquización determina (fig 5).

Espacios urbanos de relación domestica (último grado), Centro cívico (primer grado), circulaciones de primer grado (entrada hasta el Centro cívico), 2º grado (circulación peatonal del centro a las distintas unidades), 3º grado (espacios de relación entre las distintas unidades -anillo verde-), 4º grado (movimiento interno dentro de cada unidad vecinal), etc., etc.

Otra oportunidad más para la regeneración de lo moderno que pervive en "el sueño de los justos".

El discurso de la Modernidad arquitectónica y urbana de San Francisco de Campeche, una taxonomía de sus alteraciones.

Carlos Alfonso de Jesús Domínguez Vargas*

* Dr. en Urbanismo. Fundación Pablo García. San Francisco de Campeche, Cam. México
xtabentun123@hotmail.com

1. La nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad ha traído consigo un desequilibrado uso del suelo en toda la zona intramuros, a la fecha se han incrementado el número hoteles, restaurantes y oficinas, disminuyendo consigo la vivienda de gente que había habitado en ese sector en la primera y segunda mitad del siglo XX.

El presente artículo tiene como objetivo proponer un análisis sobre afectaciones sufridas por elementos arquitectónicos y urbanos que son herencia del Movimiento Moderno en la ciudad de San Francisco de Campeche, la cual es capital del Estado de Campeche que forma parte de la Península de Yucatán en el sureste de la República Mexicana. La destrucción y modificaciones sufridas por este importante y valioso conjunto de componentes son resultado de acciones derivadas de políticas de obra pública inadecuadas, que han desvalorizado los proyectos urbanos y obras arquitectónicas específicas pertenecientes al siglo XX.

El documentar e interpretar las causas que han provocado esta pérdida de patrimonio construido de la modernidad en una ciudad del conjunto de urbes que han recibido la nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1999 por parte de la UNESCO,¹ es un primer intento de divulgación de los significados inmanentes de una riqueza patrimonial no valorada en su justa dimensión cultural, perdiéndose o alterando inexorablemente en los procesos transformadores urbanos y arquitectónicos de San Francisco de Campeche como parte de las ciudades medias mexicanas con un acelerado crecimiento a inicios del siglo XXI.

El presente trabajo de manera paralela busca desde el ámbito del análisis crítico historiográfico articular algunos momentos claves urbanísticos de una ciudad como San Francisco de Campeche a partir del siglo XIX, y bajo esta perspectiva, situar en el tiempo una serie de alteraciones urbanas y arquitectónicas que son herencia de la Modernidad como propuesta transformadora positiva. Los diferentes tipos de eventos urbanos perturbadores se organizan en la última sección del artículo, a manera de colofón del planteamiento histórico que esboza la evolución panorámica urbana, estructurando una taxonomía de alteraciones que inciden en el fenómeno analizado, y que expresan una serie de relaciones dialécticas en esta ciudad como resultado de su condición de ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad y una modernidad incomprendida a fines del siglo XX e inicios del XXI por los responsables de la obra pública y

2. La propuesta historiográfica ha pretendido expresarse como un texto que sumado a las imágenes fotográficas provoque en el lector una inmersión espacio-temporal en una urbe con las características de San Francisco de Campeche con el objetivo de posibilitar la comprensión global y específica de las alteraciones de los componentes construidos durante la Modernidad del siglo XX y especialmente los edificados durante los años sesenta, señalando evidencias que se agrupan en los once tipos que componen la taxonomía de alteraciones.

3. De acuerdo a Peraza Guzmán el principio de centralidad se hace evidente en todas las ciudades del Virreinato como una de las bases articuladoras de la Península de Yucatán, y que son fundadas durante ese tiempo, la cual responde en esencia al respeto del trazo de las ciudades indígenas en sinergia con las concepciones europeas.

4. Peraza Guzmán observa este entramado como un tipo de malla o una bien pensada red de sitios que guardan una lógica que responde a que podían ser apoyados defensivamente si eran víctimas de algún ataque indígena en un tiempo relativamente corto, lo cual señala un criterio defensivo de carácter militar.

algunos sectores sociales.

La llegada de la Modernidad urbana y arquitectónica como paraíso prometido en el siglo XX, ha sido un proceso de transformación de la ciudad que se engendró como un proceso lento y pausado que alcanza su culmen con la relevante intervención del arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez, transformando la urbe y su sociedad de manera inédita, en este sentido la propuesta analítica historiográfica y narrativa² se plantea como un continuum de un proceso inacabado y no como un modelo de “antes y después”, que incubó desde el abandono de la tradición de la ciudad del pasado hacia un progreso futuro como promesa que siempre se le ha escatimado a la ciudad, sobre este mapa de los momentos urbanísticos que son su andamiaje existencial, se soporta la taxonomía construida.

Antecedentes históricos urbanísticos de San Francisco de Campeche

La llegada de los españoles a las costas de la otrora ciudad maya de Ah-Kim-Pech y actual San Francisco de Campeche, parece ser más un suceso mítico o una epopeya clásica perdida en el tiempo, que un evento histórico real. De acuerdo a Peraza Guzmán, a partir del momento de su fundación el 4 de octubre de 1540, se expresa el principio de centralidad espacial³ como estrategia de organización de San Francisco de Campeche y elemento urbano constitutivo del conjunto de villas españolas que se fundaron en la Península de Yucatán. La centralidad se manifestó en las nuevas poblaciones integrando equipamientos de diversa naturaleza en un solo núcleo alrededor de una plaza de armas, como un modelo diferente al desarrollado por la tradición europea de ese período histórico, donde cada institución depositaria del poder tenía su propio escenario espacial.

En el sistema urbano de la ciudades virreinales, incluyendo San Francisco de Campeche, una parte importante fue el equipamiento y espacio público, que se fue consolidando en varias etapas, constituyendo elementos urbanos claramente identificables como nodos, articulaciones y ejes urbanos que asumieron un papel irremplazable en la ciudad, estructurando las urbes incluso más allá del período novohispano, toda vez que se constituyeron en “núcleos epicéntricos, elementos referenciales y redes urbanas...”,⁴ lo cual, habla de un conjunto de elementos que eran significativos para la sociedad de ese tiempo colonial, donde la iglesia era depositaria de la más alta jerarquía simbólica en el sistema espacial y estructural de las ciudades.

Los lugares conquistados y colonizados por España en el nuevo continente generaban numerosos recursos materiales, provocando que otros países de la Europa de ese entonces, como Inglaterra y Francia, envidiaran su estratégica situación y riqueza. La villa de San Francisco de Campeche representaba para España un floreciente puerto que le producía buenos dividendos, y bajo este contexto, tuvo como consecuencia el pillaje y atrocidades cometidos por los piratas desde



Fig. 1. El puente de Las Mercedes y acceso noroeste de la Alameda Francisco de Paula Toro, 1830, extramuros de la ciudad de Campeche, México. Fotografía: postal de C. & P. 1910. Archivo del INAH en Campeche.

5. Es notorio al analizar el plano de Agustín Crame que el trazo de la ciudad de fines del siglo XVIII era un instrumento de planeación urbana que estaba elaborado a consciencia, considerando las características ambientales del territorio, ya que se observan de manera nítida en él las zonas verdes, la topografía existente y los caminos que recorría el agua en su periferia de acuerdo a la tecnología existente en ese tiempo. Lo anterior indica y es evidencia de que durante el siglo XIX y la primera mitad del XX se acumularon fuertes rezagos por la ausencia de instrumentos de planeación hasta el año de 1952 cuando se realizó el Plano Regulador de Domingo García Ramos.

6. Era clara la postura del gobierno central del incierto panorama político durante la primera mitad del Siglo XIX, en la cual eran enviados militares para frenar las intenciones de grupos políticos nacido en la Península de Yucatán de impedir que Campeche se independizara de Yucatán sin embargo antes las decisiones centrales fue imposible que este hecho se concretara.

fines de la segunda mitad del siglo XVI, hasta principios del XVIII; ante esta problemática, las autoridades iniciaron la magna tarea de construir un sistema defensivo que consistió en una serie de baluartes, unos enlazados por una muralla definiendo un hexágono con cuatro puertas, para comunicar a los ciudadanos que habitaban intramuros con los habitantes de la villa que vivían fuera de ese perímetro, y otras fortificaciones en las partes altas y faldas de los cerros.

La ciudad se transformó en el tiempo y como relevante legado documental urbanístico del Siglo XVIII, se encuentra el plano del ingeniero Agustín Crame, quien realiza una cartografía previa⁵ a la llegada del siglo XIX, en la cual se aprecia a detalle la traza urbana que anunciaba como un esbozo el futuro moderno de la ciudad de San Francisco de Campeche, el cual ha sido un proceso lento y discontinuo, que en palabras de Héctor Pérez Martínez cobra voz cuando menciona que "Campeche es el gesto de la eternidad, lo incommovible, lo imperecedero. Se llega a la capital de mi estado como a un rincón donde una mano no ha puesto la señal de lo nuevo", sin embargo, el discurso de la eternidad poética es un referente que en el siglo XXI se ha desvanecido en el aire.

Génesis de la Modernidad urbana en los Siglos XIX y XX

- Primera etapa. Antecedentes transformadores

En este tiempo una herencia de la guerra de independencia mexicana que inicia en el año de 1810 fueron sus personajes que fueron idealizados, surgiendo como la argamasa ideológica que era necesaria para fundar la república y consolidar la formación del nuevo estado nación que se conocería como México, así mismo, en este proceso se manifestaba en germen la inminente condición de Campeche como estado libre y soberano en el año de 1857. La geografía territorial del futuro país dificultaba la gobernabilidad de las diferentes zonas que libraban grandes batallas durante largos períodos de guerras intestinas, diezmando su población y economía, en estas condiciones de incertidumbre, fue nombrado⁶ el coronel Francisco de Paula Toro como líder militar y político de Campeche, quien estaba casado con la hermana de Antonio López de Santa Anna, quien fuera gobernante de México en ese tiempo.

Un parteaguas en la arquitectura y urbanismo de la época colonial fue propuesto por Francisco de Paula Toro, quien fue un transformador de San Francisco de Campeche al realizar una serie de obras que cambiaron la imagen urbana local, construyendo elementos como la Alameda en el año de 1830 [Fig. 1], la cual fue bautizada con el nombre de su promotor, y trazada con una dirección aproximada de 45° con respecto al trazo en ángulo recto con las que están trazadas las manzanas de la zona intramuros, donde en un punto estratégico focal fue colocada la primera escultura pública de la ciudad conocida como La India Mosquito con un penacho, faldilla de plumas, y carcaj.



Fig. 2. El Teatro Toro, 1930, ubicado sobre la actual calle 10 en el centro de San Francisco de Campeche, México. Fotografía: postal de C. & P. 1910. Archivo del INAH en Campeche.



Fig. 3. El tranvía hacia el barrio de Santa Ana, atravesando un pequeño puente para librar las corrientes de agua pluvial que inundaban amplios sectores en diversos puntos de la ciudad. Fotografía: postal de C. & P. 1910. Archivo del INAH en Campeche.



Fig. 4. El Paseo de los Héroes, 1910, donde destaca un obelisco dedicado a los Héroes de la Independencia. Fotografía postal anónima (ca. 1920). Archivo del INAH en Campeche.

La Alameda como primer espacio público innovador respondía a las necesidades de higienización y al proceso de cambio que sufrían las ciudades en el mundo, tomando como referente más próximo a la Habana, por sus vínculos comerciales existentes. La Alameda también contó con la construcción de un puente con cuatro estatuas de canes en sus extremos conmemorando un par de perros que eran propiedad Mercedes López de Santa Anna quien era esposa del coronel Francisco de Paula Toro y hermana de Antonio López de Santa Anna. Así mismo se construyó el inmueble más importante de su época, el Teatro de la Ciudad [Fig. 2], el cual representó un avance en el orden de los espacios de ocio, quedando manifiesta la importancia de la cultura y eventos de carácter recreativo en el ámbito local en la primera mitad del siglo XIX.

- Segunda etapa. Bases urbanísticas de la Modernidad

Constituido México como estado-nación después de etapas políticas complejas y guerras diversas del siglo XIX, en pleno auge del gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911), la *ciudad amurallada* aparecía como una urbe en decadencia con una economía en retroceso derivada de ingresos federales muy exiguos, comparados con otros estados del país, y un divisionismo interno de carácter político con bandos en pugna por el poder del Estado de Campeche. El período político nacional que abarcó la dictadura de Díaz tuvo su impronta a nivel local con transformaciones provocadas por diversas obras públicas para la circulación de tranvías que modificaron inexorablemente la imagen urbana de la ciudad anunciando cambios mayores que eran inevitables en el futuro [Fig. 3].

El advenimiento de la etapa destructiva de las murallas entre 1892 y 1915 por las modificaciones viales (Marcial, 2002) fueron la exigencia para agilizar el transporte de la población, y sobretodo satisfacer los intereses económicos de los dueños de las compañías de tranvías como el nuevo sistema de transporte público urbano. Los tramos de muralla fueron así cayendo uno a uno quedando una imagen de devastación irrecuperable que marcaría con su ausencia el enorme valor patrimonial que se perdió durante ese tiempo. Los terrenos que rodeaban a la inexistente muralla se convirtieron en un territorio que parecían tierra de nadie, y solo se mantenían en pie en estado lamentable los ocho baluartes que articulaban el circuito o anillo defensivo.

En la proximidad del anillo virtual delimitado en el imaginario ciudadano por la muralla derribada, se podían apreciar los terrenos próximos que funcionaron como campos de tiro, uno de ellos el de mayor extensión, era un brazo territorial que articulaba la zona de las inexistentes murallas y la demolida Puerta de San Román en camino a la Iglesia de San Román. En este terreno se proyectó construir una vialidad denominada en ese tiempo como "Avenida de los Héroes" [Fig. 4], erigiendo en él una significativa estatua de Miguel Hidalgo y Costilla como el *Padre de la Independencia Nacional*, que fue inaugurada en 1910 por el entonces gobernador José García Gual.



Fig. 5. Puente Porfirio Díaz sobre el estero de San Francisco, estructura en acero sobre el estero de la Ria de San Francisco en Campeche. Fotografía: postal de C. & P. 1910. Archivo del INAH en Campeche.



Fig. 6. La esquina del Cocal a inicios del siglo XX, la modernidad con el tranvía e inmuebles transformaba el medio ambiente desplazando zonas de palmeras a la vera de la costa, donde en ese tiempo las esquinas recibían sobrenombres que los habitantes les imponían de acuerdo a sucesos, anécdotas del dominio público o características naturales del sitio. Fotografía: postal de C. & P. 1912. Archivo del INAH en Campeche.

7. El Paseo del General Rivera es un hito en el espacio público local, ya que se puede afirmar que es el primer malecón de la ciudad, y antecesor histórico de la modernidad del malecón construido más recientemente a inicios del siglo XXI durante las gestiones de Antonio Gozález Curi y Jorge Carlos Hurtado Valdez.

8. La sociedad actual se desplaza en la ciudad de la modernidad avanzada con un desenfrenado anhelo de vivir la aceleración como principio existencial y al mismo tiempo con una añoranza de los tiempos que se han ido.

Tras la debacle del gobierno de Porfirio Díaz hubo cambios positivos en el desarrollo urbano de la ciudad, ya que para calmar las diferencias políticas locales en los inicios de la Revolución Mexicana en el año de 1913 por órdenes de Victoriano Huerta, llega a la ciudad el general Manuel Rivera con ímpetu transformador. El general Rivera construye dentro de sus primeras obras una nueva versión de la Plaza de la Independencia con un kiosco al centro imprimiéndole un elemento característico de numerosas plazas de otras latitudes de México de esa época, y un espacio público de carácter marino⁷ que pudiera catalogarse como el primer malecón de Campeche, conocido como el Paseo del General Rivera, el cual incluyó varios elementos simbólicos como: una escultura compuesta con estatuas de sirenas derivadas del imaginario local, y en su centro un bello reloj que señalaba una nueva manera de medir el tiempo en la ciudad moderna con sus primeras prisas y angustias, ya no era el gallo y las campanadas de las iglesias las que regían el tiempo de la incipiente *urbe moderna*.

La llegada de la máquina como sueño para solucionar las necesidades del hombre y la industrialización en el mundo era un fenómeno que transformó las ciudades como efecto del cambio del modo de producción feudal al capitalista, siendo en la segunda mitad del siglo XIX con la que arranca el uso masivo del hierro como material innovador en la arquitectura y urbanismo en el mundo, dejando su impronta en la ciudad con una serie de puentes de acero para librar las corrientes de agua construyendo una hermosa huella en la imagen urbana de San Francisco de Campeche, de la cual solo quedan como añoranza referentes fotográficos [Fig. 5]. La infraestructura vial era así el elemento sobre el cual se desplazarían los vehículos de tracción animal y motorizada en una nueva manera de vivir el tiempo⁸ hacia una modernidad contemplada como la *tierra prometida*.

- Tercera etapa. Plataforma política y urbana de la Modernidad

En el mundo ya en el año de 1925 la Bauhaus con Walter Gropius y Mies van der Rohe al frente sentaron las bases de la arquitectura bajo una nueva modernidad que se definió a partir del período de industrialización, entretanto la Revolución Mexicana concluía como un período que estancó la obra pública a nivel local, deteniendo durante largo tiempo procesos transformadores urbanos que cambiaran la ciudad por la ausencia de presupuesto, ya caracterizado de una dependencia centralista que no enfocó planes de industrialización para el estado, dejando a la entidad como un enclave urbano con una agricultura de autoconsumo que en función inversa de su atraso económico mantenía una calidad ambiental inmensamente rica semejando una gran huerta con una periferia y corazones de manzana con una vegetación que incluía alta diversidad de árboles frutales y una costa con abundantes palmeras [Fig. 6].

Durante el proceso postrevolucionario Inicia en Campeche un período incierto en la vida política local, siendo el gobernador Benjamín Romero Esquivel (1931-1935), quien construye en la



Fig. 7. Malecón Justo Sierra, 1937, segunda versión de malecón Fotografía: postal de C. & P. 1940. Archivo del INAH en Campeche.



Fig. 8. Mercado para pescaderías, 1940, Fotografía: postal de C. & P. 1940. Archivo del INAH en Campeche.

ciudad un malecón demoliendo previamente el Paseo del General Rivera, en el cual se retoma la figura de Justo Sierra Méndez como personaje a conmemorar con un obelisco modesto en el nuevo espacio urbano [Fig. 7]. Antes de concluir la primera mitad del siglo XX, en un período complejo donde el presidente de la república era el general Lázaro Cárdenas, se sobrevenía en esos tiempos la sucesión presidencial y se consolidaba el Partido Acción Nacional como una respuesta de los grupos conservadores en la escena política mexicana, de manera paralela dio inicio la Segunda Guerra Mundial.

En ese período de inseguridad en el orbe sube al poder presidencial el general moderado Manuel Ávila Camacho (1940-1946), proponiendo un modelo de desarrollo del país con nuevos rumbos, ya que los proyectos de apoyo al campo cambian por políticas públicas que daban soporte a la industrialización urbana provocando desequilibrios en la relación campo-ciudad. En este contexto llega Héctor Pérez Martínez (1939-1943) a gobernador de Campeche, quien desarrolla una obra pública diversa en la geografía estatal, construyendo: un mercado especial para la pescadería [Fig. 8], se inició la construcción de una vialidad perimetral a manera de anillo de circunvalación paralela al perímetro amurallado de la ciudad denominado Circuito Baluartes, introdujo la luz eléctrica a las principales cabeceras municipales del estado y obras materiales diversas como parte de un discurso ideológico de modernidad y progreso.

El Circuito Baluartes se construyó a partir del malecón Justo Sierra, vialidad que tuvo como uno de sus fines agilizar el tránsito de los automotores que incrementaban su presencia en la ciudad, permitiendo integrar una secuencia de elementos importantes como los baluartes del hexágono fortificado, bajo la visión de posibilitar que fueran visitados por turistas, ya que el turismo se valoró como la vocación que poseía la ciudad como actividad económica. El anillo se consolidaría en la segunda mitad del siglo XX como un sueño realizado derivado de una visión multitemporal enlazando inmuebles, fortificaciones, plazas, fuentes y cubiertas, entre otros, cumpliendo los anhelos que forjara Pérez Martínez.

En la zona de sotavento Pérez Martínez desarrolló una segunda etapa del malecón que denominó como Justo Sierra, como una vialidad urbana y eje conector desde el centro hacia el Barrio de San Román, la cual articuló el Circuito Baluartes con el barrio de San Román, así mismo, construyó una nueva versión del parque central y otro parque en un escampado donde se encontraba la demolida Puerta de Guadalupe, conocido actualmente como Parque de San Martín situando en su centro un importante monumento conmemorativo del IV Centenario de la fundación de la ciudad de San Francisco de Campeche como parte de una herencia de la modernidad anunciada.

En la vida político-administrativa de la historia del estado de Campeche fue Eduardo Lavalle Urbina (1943-1949), quien ocupó el primer período de seis años como gobernador en el poder, ubicándose a la segunda mitad del período de la presidencia del general Ávila Camacho (1940-



Fig. 9. Monumento a Justo Sierra Méndez, 1948, connotado campechano conocido a nivel internacional como el Maestro de América. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.

1946), y la primera del licenciado Miguel Alemán (1946-1949). Este período político nacional y local es complicado al estarse desarrollando en otras geografías la Segunda Guerra Mundial, trayendo como consecuencia una economía inestable y débil en todo el orbe, que marcó las condiciones económicas nacionales con inflación, devaluación del peso mexicano y la consecuente pérdida del poder adquisitivo de la población mexicana.

En este escenario la obra pública se canalizó a mejorar las condiciones sanitarias para una población estatal que demandaba servicios de infraestructura básicos como, agua potable y electricidad. Se realizaron los proyectos de la red de agua potable, y un insuficiente drenaje sanitario de la ciudad con un colector principal a lo largo del malecón, iniciando en la iglesia de San Román y concluyendo en las cercanías a la iglesia de San Francisco, el cual contemplaba un complejo de tratamiento previo antes de mandar las aguas negras a la bahía, el cual nunca fue realizado. El 7 de agosto de 1945 se colocó la primera piedra del Hospital General de Campeche donde el proyecto funcionalista contaba con los últimos adelantos en medicina y avances tecnológicos, pero no se concretarían ante el contexto económico de pobreza que vivía la entidad propiciado por la devaluación de la moneda, y la crisis económica mundial derivada de la postguerra.

El espacio público se vio mejorado con dos obras: una nueva vialidad modernizadora que inició en el año de 1944, el Malecón Miguel Alemán en la zona de barlovento, con una extensión de 1200 metros, que iniciaba en el entonces edificio de Salubridad y Asistencia y concluía frente al exconvento de San Francisco, y una escultura pública de Ignacio Asúnsolo representante connotado de la Escuela Mexicana de Escultura en la primera mitad del siglo XX, dicha pieza fue situada en las orillas del Barrio de San Román, con motivo de la celebración del centenario del natalicio de Justo Sierra Méndez en el año de 1948, campechano ilustre que rebasó las fronteras nacionales, conocido así como Maestro de América [Fig. 9]. El monumento anunció con su morfología híbrida, en una mezcla abstracta y figurativa, la llegada futura de un nuevo tipo de esculturas que se erigirían como puntos focales en el espacio público durante la segunda mitad del siglo XX como una promesa más de la modernidad.

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, la infraestructura de la nación reflejaba serias asimetrías, en el período final del sexenio del licenciado Miguel Alemán, con la patente disminución del poder adquisitivo de la clase popular y un notorio incremento en la corrupción de los funcionarios del sector público, bajo este panorama de desprestigio y una economía endeble sube al poder el presidente Adolfo Ruiz Cortines. En este contexto nacional y de transición presidencial, se da el ascenso al poder de Manuel López Hernández (1949-1955) como gobernador del estado de Campeche, ejerciendo programas muy severos de austeridad que tuvieron un fuerte impacto en el desarrollo del estado y su obra pública.

La escasa obra pública durante la gestión de López Hernández continuó con los trabajos de

las siguientes obras que quedaron pendientes: introducción del sistema de agua potable en la ciudad y el interior del estado, Hospital General de la ciudad de Campeche, con la complicación de la dificultad estatal de sostener los gastos de operación del mismo y de quedar bajo responsabilidad federal. El único evento relevante dentro de las acciones urbanísticas locales, estuvieron determinadas a nivel central, cuando bajo la gestión presidencial de Miguel Alemán Valdez, existió una visión planificadora nacional, que determinó la decisión de elaborar el primer plan de ordenamiento urbanístico, que estuvo a cargo de Domingo García Ramos en el año de 1952, el cual sugiere ser un elemento que coadyuvó a inspirar la visión de futuro de Alberto Trueba Urbina.

- Cuarta etapa. “El Campeche Nuevo” antesala de la Modernidad

En el mes de septiembre del año de 1955 llega a la gubernatura del Estado de Campeche el Doctor en Derecho Alberto Trueba Urbina, con un perfil profesional amplio y vasta experiencia en el sector sindical en la CTM. El peso político de la central cetemista con Fidel Velázquez al frente, como su máximo líder en esos tiempos, hicieron ceder el fiel de la balanza para concretar la llegada de Trueba Urbina al puesto de gobernador del estado de Campeche. El excelente desempeño de Trueba Urbina políticamente a nivel central, le permitió construir su plataforma política para posibilitar llegar al máximo puesto de la administración pública de Campeche, y dentro de esas relaciones contó ampliamente también con el presidente de México, Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), en este sentido, su llegada al poder estuvo fuertemente soportada desde el poder nacional donde la competencia local no significó fuerte impedimento.

9. La obra pública emblemática del sexenio fue el proyecto denominado El Campeche Nuevo, el cual responde la idea generatriz de crear una nueva ciudad en una plataforma de terrenos ganados al mar. Esta idea germinal se sustentó desde una óptica nacional que era producto del amplio conocimiento que Trueba Urbina tenía sobre el desarrollo urbano de las principales ciudades de México, sin embargo el dinero fue insuficiente, quedando el utópico proyecto tan solo como piedras frente al mar.

El Campeche Nuevo⁹ fue la punta de lanza y soporte ideológico del programa de Gobierno del período del año 1955 al 1961, bajo el criterio de que con la sola construcción de la obra, se manifestaría una transformación sinérgica en la economía del estado. El Campeche Nuevo fue la prioridad gubernamental antes que otra actividad económica, bajo el discurso de modernidad y progreso, donde las directrices urbanas eran lograr una ciudad contrastante manteniendo sus raíces coloniales en un extremo, y retadoramente nueva en función de sus criterios urbanísticos y arquitectónicos mirando hacia el futuro.

Dentro de los asesores que dieron soporte teórico y experiencia profesional en el proyecto de ciudad que desarrolló Trueba Urbina estuvo el urbanista alemán Dr. Paul Lester Wiener, quien colaboró con Le Corbusier en un plan regulador en 1947 para Bogotá. Lester impartió una importante conferencia denominada “Nueva Arquitectura y Urbanismo, y la obra del Gobernador Trueba”, este evento se realizó un viernes 3 de febrero en la Sala Rectoral del Instituto Campechano. La experiencia de Lester era vasta en Latinoamérica en lugares como: Colombia, Lima, Perú y La Habana en Cuba, entre otros, y dentro de marco las tendencias urbanísticas representativas que defendía se encontraban la corriente planificadora inserta



Fig. 10. La Puerta de Mar, 1959, escultura pública con base a la reconstrucción de la original demolida a fines del siglo XIX con el objeto de incrementar el sentimiento de identidad a la ciudadanía. Fotografía: postal de Archivo del INAH en Campeche.

dentro del funcionalismo arquitectónico y urbano.

El discurso ideológico-estético de la obra pública en el Campeche Nuevo pretendía plantear un nuevo nacimiento de la ciudad y una especie de refundación, la cual inyectaría energía en el modo de vivir de los campechanos, en la manera de enfrentar el reto de su futuro como posibilidad de materializar el sueño de progreso anhelado por muchos, sin embargo, era evidente la existencia de una fuerte inercia en la sociedad que detenía los esquemas de cambio en los modos de vivir su cotidianidad atándose a una urbe que necesitaba transformarse a sí misma como un intento político que fue loable valorándolo en su momento histórico, aun como un proyecto inconcluso que solo dejó la imagen de ser piedras en el mar.

La obra urbanística de Trueba Urbina retoma un elemento de la muralla representado por la Puerta de Mar [Fig. 10], como una escultura pública que representó simbólicamente la condición de apertura de la sociedad y gobierno para transformar la entidad desde lo más profundo de la identidad y alma del pueblo campechano, con base al período colonial pero mirando hacia la modernidad, donde como una interface y más allá de esa visión plástica urbana, llegaría una nueva etapa, como nueva promesa a cumplir por José Ortiz Ávila, quién daría inicio a otra visión del sueño compartido en un proyecto que retomó como base el origen de San Francisco de Campeche, desde que era una ciudad maya denominada Ah-Kim-Pech, como un anhelo incumplido a la fecha...La Libertad moderna del progreso.

- Quinta etapa. La Modernidad como *paraíso prometido*

La Modernidad llega avasallante con la gestión de José Ortiz Ávila como gobernador (1961-1967) durante el mandato de Adolfo López Mateos como presidente de la República Mexicana (1958-1964). Durante este período llegan a su realización las ideas de cambio de la Modernidad en toda su expresión, teniendo en el proyecto del arq. Joaquín Álvarez Ordóñez la materialización de los sueños e ideas de gobernantes y urbanistas anteriores, teniendo como plataforma e inspiración la realización de grandes proyectos urbanos. El proyecto ha sido desde entonces una realidad urbanística y arquitectónica muy polémica, sin embargo su enorme valor representativo de la Modernidad de San Francisco de Campeche la sitúan como un paradigma del movimiento moderno a nivel nacional, ya que puede catalogarse en el ámbito de lo que Alexander Tzonis y Kenneth Frampton ha señalado como Regionalismo Crítico.

La obra realizada durante el gobierno de Ortiz Ávila tuvo una condición polémica, significando un elemento coyuntural que sacudió a la cultura de una sociedad conservadora como lo es la campechana, y muy a su favor puede señalarse que la intervención situó el sueño de sus diseñadores en el imaginario de muchos integrantes de las nuevas generaciones generando aspiraciones nuevas y un espíritu de cambio perenne. La impronta de la planeación moderna



Fig. 11. Vista panorámica del conjunto de plazas que definió el nuevo corazón de la ciudad, compuesto por la Plaza de las Américas, Plaza de la República, el Palacio de Gobierno, como un complejo urbano-arquitectónico que recrea la estructura urbana histórica bajo el discurso de la Modernidad. Fotografía: postal del archivo del INAH en Campeche, ca. 1962.



Fig. 12. Monumento al Resurgimiento, al término de la avenida del mismo nombre, enorme coloso de concreto armado que expresa el resurgimiento de la etnia maya local, como punta de lanza del progreso campechano, situado en San Francisco de Campeche, ca. 1966, México. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.

10. El peso del proyecto urbanístico realizado por el Arq. Joaquín Álvarez Ordóñez era demasiado fuerte en función a su escala física y simbólica, y los gobiernos posteriores como el de Abelardo Carrillo Zavala ya no podían eludir los rezagos urbanos acumulados durante un poco más de 20 años, lo cual respondió a soluciones compensatorias que abanderó la vivienda de interés social como punta de lanza.

de ciudades es nítida generando una nueva ciudad zonificada desde el alma de la ciudad del pasado con un proyecto criticado con dureza como una imitación de lo realizado en Brasilia, sin embargo su valor intrínseco es innegable como una visión derivada desde el concepto filosófico de La Libertad en algunos casos encarnada en personajes cuasimíticos que parecen míticos como el cacique maya Moch Cough, a quien se dedicó un espacio público escultórico.

El proyecto urbano contempló una diversidad de componentes como: un conjunto gubernamental que incluyó un inmueble para el poder legislativo y el ejecutivo, plazas [Fig. 11], paseos, mercado, y cubiertas en forma de paraboloides hiperbólicos, etc., puede afirmarse en suma que cubría la ciudad total con sus vialidades que eran profusamente rematadas con numerosas esculturas públicas con forma de fuentes, bustos, estatuas, columnas, águilas, murales, y fuentes para incrementar la autoestima de una sociedad que parecía olvidada por el gobierno central y olvidada de si misma [Fig. 12]. La ciudad con sus vialidades articuladoras transformó el territorio en su totalidad generando una nueva estructura urbana inquietante un nuevo estímulo satisfactor para el ciudadano de ese tiempo, sin embargo el porvenir anunciaba nuevos problemas críticos que se incrementarían durante el transcurso de cincuenta años hasta nuestros días.

A fines de la década de los sesenta e inicios de los setenta, las condiciones urbano-ambientales aun eran muy generosas en cuanto a masa arborea con la existencia de numerosas quintas en diversas zonas de la ciudad por sus numeros árboles frutales. Estos terrenos fueron objetivo de lucro y especulación inmediatos por parte de algunos desarrolladores de vivienda que cumplieron con una normatividad muy permisiva que con el tiempo generó graves problemas urbanos. Los desarrolladores de vivienda se avocaron a comprar terrenos de particulares que ya se dedicaban a otra actividad a bajo costo especulando sin mediar un instrumento de planeación que ordenara los usos de suelo afectando fuertemente al sistema urbano-ambiental de la ciudad.

Durante los años ochenta se definió un territorio ganado al mar durante la gestión gubernamental de Eugenio Echeverría Castellot (1979-1985), en el cual se acota una zona conocida en la actualidad como Ah-kin-Pech que permaneció subutilizada durante varios años hasta fines del siglo XX, definiendose como un sitio donde ha detonado la construcción de inmuebles ocupados predominantemente por franquicias e instituciones, que proyectan una imagen urbana eclectica y usos de suelo diversos que van desde bodegas comerciales, agencias de vehiculos, cines, pequeñas plazas comerciales, instituciones educativas, etc., con una arquitectura sin vínculos formales o simbólicos con el patrimonio construido del pasado, incluyendo a los primeros estadios de la modernidad arquitectónica y urbana del siglo XX.

La herencia urbanística y arquitectónica del gobierno de Ortiz Ávila se valoró como un proyecto que concluía la ciudad e incluso como una obra faraónica por gobernantes subsiguientes,¹⁰ lo



Fig. 13. Escuela primaria Justo Sierra Méndez, en el centro de la ciudad de Campeche, México, ca. 1952. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2014

11. En la actualidad en fecha posterior a la redacción del presente trabajo se inició una obra denominada ampulosamente "El Megadrenaje" para dar cauce a las inundaciones provocadas por el agua pluvial, sin embargo dentro de sus objetivos pretende dar solo una solución parcial al problema.

12. Existen Planes Directores Urbanos realizados y modificados en estas primeras dos décadas del Siglo XXI, sin embargo, se observa una falta de interés por parte de los responsables por respetar los mismos, ya que siguen siendo favorecidos o desfavorecidos los ciudadanos de acuerdo a intereses personales y clases sociales.
13.

que no lograron comprender fue el impacto que tendría la ausencia de intervenciones de gran envergadura y la falta de una planeación llevada a la realidad durante más de 20 años, lo cual provocaría la acumulación de grandes rezagos de vivienda e infraestructura que se pueden catalogar como problemas torales que ameritan una intervención de gran calado, ellos son entre otros: un sistema de drenaje eficaz para solucionar los problemas de inundaciones¹¹ y transporte de aguas negras; un plan de movilidad urbana que agilice el transporte público y privado, y un plan integral de reforestación que compense y revierta los efectos de la depredación de masa arborea en la ciudad.

A la fecha en el siglo XXI existen instrumentos urbanísticos de planeación¹² recientes, sin embargo son inoperantes cotrastando lo plasmado en los documentos de ordenación urbana y la praxis real de los mismos, en función al nivel de necesidades existentes y la escala de los proyectos necesarios para tratar los problemas de manera integral en favor de la sociedad. Es indispensable observar la problemática urbana y ambiental desde un marco más amplio a nivel local, regional y nacional, e incluso internacional, implicando asumir los retos por venir en las presentes primeras décadas del siglo XXI con visión de futuro, he aquí la cuestión, ante la cual como un esbozo primero del conjunto complejo problemático, el presente trabajo sugiere tomar en cuenta la pérdida de elementos valiosos y alteraciones que pertenecen a una Modernidad ignorada como parte importante del patrimonio tangible e intangible de San Francisco de Campeche.

Tipos de alteraciones de la Modernidad arquitectónica y urbana

Como resultado del recorrido historiográfico crítico y de campo, se observan en el presente trabajo perturbaciones que han ido alterando el patrimonio construido de la Modernidad arquitectónica y urbana en San Francisco de Campeche, definiendose eventos que van en detrimento de su preservación y enriquecimiento. Para el presente trabajo una alteración como evento involutivo puede tener varias connotaciones prepresentando en lo general una acción que desvirtua, renuncia, rechaza o ignora la presencia de elementos urbanos o arquitectónicos que se derivan de la Modernidad, las cuales se organizan y constituyen la siguiente taxonomía inicial:

- **Réplicas de la modernidad.** Existe en la actualidad dos tipos de réplicas que se manifiestan como problemática, el primero se caracteriza por la reconstrucción de elementos arquitectónicos que podían haber recibido otro tratamiento al tipo de proyecto ejecutado, verbigracia la Escuela primaria Justo Sierra Mendez diseñada por el arquitecto Domingo García Ramos [Fig. 13], ya sea por haber sido posible salvar al menos sus muros sin demolerlos, ya que no se encontraban en tan mal estado, en este sentido, solo se hubieran realizando las cubiertas nuevas y algún tipo de reestructuración necesaria. Desde otro enfoque al haber demolido la totalidad del inmueble fue posible actuar a favor de las



Fig. 14. Réplica de la fachada, reconstrucción y adecuación de la Estación de Tranvías Donde reutilizada como hotel en la primera década del siglo XXI. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.



Fig. 15. Plaza de la Independencia, centro de la ciudad de San Francisco de Campeche, México, ca. 1965, proyecto demolido en los años ochenta para dar paso a una versión retro del espacio público local con el objeto de recuperar una imagen del pasado porfiriano. Es relevante mencionar que su demolición trajo consigo la pérdida de pavimentos-murales, que eran una variación tardía del muralismo mexicano y componente representativo del Movimiento de la Integración Plástica que caracteriza a sitios patrimoniales como la Ciudad Universitaria. Fotografía: postal en el Archivo del INAH en Campeche.

tendencias arquitectónicas del siglo XXI para dejar una huella palpable de nuestro tiempo, y no se hizo esto conformándose con una simple copia.

- **Réplicas insertas en la modernidad.** El segundo tipo de réplicas es una acción más común que el tipo anterior, consistiendo en la realización de una réplica exacta o reconstrucción total de un elemento arquitectónico de pertenientes al siglo XVI, XVII o XVIII, imponiéndolo en un medio urbano de la modernidad avanzada actual, ya sean inmuebles habitacionales o el antiguo Palacio de Gobierno reutilizado como Biblioteca Central con su fachada escenográfica, y lienzos de muralla completos como elementos no legítimos, construidos con materiales o técnicas que falsean lo original, teniendo como ejemplo el reconstruir en el siglo XXI los nuevos lienzos de muralla utilizando una mampostería no artesanal, tecnificada, producida en serie cortando con sierra las piezas. Incluso de elementos como la fachada de la antigua estación de tranvías de fines del siglo XIX reutilizada como hotel [Fig. 24] y la reconstrucción de parques y kioscos de los barrios de Guadalupe [Fig. 14], San Román, e incluso el kiosco la Plaza de la Independencia como añoranza porfiriana.

- **Demolición total.** Existen acciones que han consistido en la demolición de elementos valiosos sin realizar análisis urbanísticos o arquitectónicos previos de calidad que han seguido cauce al desarrollar proyectos de bajo perfil plástico en función a su diseño. El parque del centro tenía como virtud y riqueza visual unos pavimentos en desnivel con escenas de la conquista y de la época maya (ya demolidos actualmente), estos murales-pavimento diseñados por José Chávez Morado quien fuera en vida importante representante del Muralismo Mexicano, eran una propuesta que compartía la esencia visual del Movimiento de la Integración Plástica [Fig. 15], se demolió una cubierta anexa a la Alameda Francisco de Paula Toro, perteneciente al proyecto de Joaquín Álvarez ordóñez y se demolió la Plaza de la Independencia o Parque Principal, construido en los años cuarenta por Hector Pérez Martínez.

- **Remodelación anárquica.** Existen experiencias que han consistido en realizar remodelaciones que no respetan la esencia del diseño del elemento urbano o arquitectónico, que tienen como resultado una inadecuación del conjunto de acciones con respecto a la materialización urbana o arquitectónica derivada de la modernidad, este es el caso del Palacio de Gobierno. La Plaza de las Américas y la Plaza de la República como corazón del diseño urbano realizado por el arquitecto Joaquín Álvarez Ordóñez, quien en los años sesenta propone a partir de este complejo el diseño total de la obra urbana y arquitectónica realizada en esos años.

- **Elementos tipológicos arquitectónicos y ornamentales falaces.** Existen elementos utilizados indiscriminadamente al realizar diseños diversos que crean confusión ya que tienden a diluir la esencia original del diseño ya sea arquitectónico o urbanístico de algún



Fig. 16. Plaza Moch Couoh, en San Francisco de Campeche, México, ca. 1966, Alterada con numerosas remodelaciones que fueron desde teatros al aire libre, estacionamientos, oficinas institucionales, donde en una zona vestibular desarrolla una cubierta en forma piramidal tipo egipcia que desvirtúa el proyecto original curvilíneo manifestándose como un tipología arquitectónica que replica un elemento existente, de manera caprichosa o fundamento. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013



Fig. 17. El Aguador y su perro, 2011, escultura dedicada a un personaje existente en la ciudad desde el siglo XIX en San Francisco de Campeche, México, como integrante de un grupo social que se dedicaba a la actividad económica de vender agua de lluvia que transportaba en barriles gigantes de madera, en una carreta de tracción animal. Varias esculturas de mala factura han invadido el territorio histórico a la manera de un parque temático Disney, convirtiéndose en una manera fácil de erogar presupuestos sin transparencia. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.

componente significativo. Este fenómeno se manifiesta en intervenciones realizadas en el conjunto escultórico Moch-Cohú [Fig. 16] y en espacios públicos como el Parque al IV Centenario construido durante la gestión gubernamental de Hector Pérez Martínez, mejor conocido en el presente como parque de San Martín, en este espacio público se aprecian elementos en los actuales accesos al parque diseñados y realizados en años recientes, que no pertenecen a la obra original, los cuales en función a su configuración, son retomados de unos elementos adosados en la parte inferior de la escultura pública que se encuentra en el centro del parque.

- **Especulación urbana.** Esta condición de ciertos inmuebles se debe a la especulación del suelo urbano en sitios que en la actualidad han quedado localizados en zonas privilegiadas para incrementar su valor y poder obtener mejores ganancias en caso de su venta. Este es el caso de los cines de la modernidad, como el cine Selem construido en 1951, que representa ser un fenómeno compartido con numerosas ciudades mexicanas, en las cuales la actuación de los dueños de los inmuebles es negativa cuando abandonan a su suerte al inmueble sin darles ningún mantenimiento o uso.

- **Embalsamamiento social.** Durante estos últimos años la tematización y dysneificación del patrimonio en general es una generalidad, ya que las autoridades de cultura se han dado a la tarea de realizar esculturas de cualquier evento que han supuesto que genera identidad local, y en esta búsqueda desatinada, han recurrido a diversas imágenes de canciones típicas, personajes locales, e incluso actividades económicas como la venta de agua por vendedores cabalgando sobre carruajes tirados por mulas [Fig. 17], olvidando a los grupos sociales que desarrollaban esa actividad, los cuales podrían adecuarse a los tiempos nuevos diversificando su modo de operación, posiblemente incluyéndolos en un sistema de transporte turístico tipo calesas en la zona intramuros y barrios tradicionales.

- **Vandalismo.** A la fecha se ha incrementado una serie de acciones, algunas que son derivadas de reclamos sociales, otras más de contrapuntos y juegos de abalorios políticos en disputa por el espacio público, sin embargo, se han manifestado actos de destrucción diversa y robo de numerosos elementos urbanos metálicos, entre los cuales destacan las placas conmemorativas de los monumentos, placas señalizantes, o piezas de mobiliario urbano que van desde bancas, luminarias, teléfonos públicos y rejas del sistema de drenaje, lo cual es resultado de la comercialización ilegal, por una actitud laxa de las autoridades responsables de ejercer acciones judiciales.

- **Microclima urbano de la modernidad.** Las zonas arborizadas durante el período de la primera mitad y segunda mitad del siglo XX se han visto afectadas durante los últimos cuarenta años especialmente en el perímetro exterior próximo al anillo amurallado, provocando que las altas temperaturas de la temporada de calor sofoque a los traseantes



Fig. 18. Hotel Cityexpress en San Francisco de Campeche, México, ca. 2005. Inmueble anodino de una cadena hotelera que cubre un nicho de mercado representado por ejecutivos de bajo costo, que parece que su tipología pretende expresar menos es más, sin embargo, la realidad que representa es la ausencia de compromiso por parte de los diseñadores de construir con la visión de estar edificando el patrimonio futuro de la sociedad campechana. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.



Fig. 19. Edificio con forma de ola, que es parte de la Plaza del Mar en San Francisco de Campeche, México, ca. 1989. Conjunto comercial que se encuentra en franca decadencia ya que la sociedad campechana tiene como costumbre en ir a los sitios como moda constituyéndolos en los lugares del momento. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2014.

locales y visitantes, las evidencias queda claras del mal tratamiento de las especies desde diversos ángulos como: una poda incorrecta a los árboles o a la falta de reforestación de las especies que han concluido su tiempo de vida útil. Un caso muy especial se manifiesta en la pérdida de masa arborea durante el la segunda mitad del siglo XX en los corazones de manzana de los barrios tradicionales, como resultado del incremento de metros construidos en los predios como un impacto negativo, provocado por los cambios de uso de suelo al transformar el Centro Histórico como enclave turístico y ser nominada Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1999.

- **Elementos de la globalidad.** La definición del proyecto de la Zona denominada Ah-Kim-Pech a fines del siglo XX, trajo en el tiempo nuevas transformaciones espaciales que han decantado en una serie de inmuebles producto de una economía derivada de la globalización mundial, ante este fenómeno, se han construido una diversidad de edificios que parecieran ser más bodegas de uso temporal que una arquitectura que pretenda conservar e incrementar su valor en el tiempo, es así, que esta diversidad de inmuebles definen un perímetro que semeja ser una zona de "feria mundial" o una zona de bodegas con escenografías para disimular su esencia estructural, o ejemplos de arquitectura con un diseño despreocupado y sin compromiso [Fig. 18].

- **Arquitectura de la hipermodernidad de baja calidad.** En la zona Ah-Kin-Pech se observan intentos fallidos de la Alta Modernidad, que ha ido demeritando y devorando la imagen urbana de los inmuebles habitacionales que dieran vida al sector del antiguo malecón colindando con los Barrios de Guadalupe y San Francisco, y el aún actual malecón en la zona de San Román. Existen inmuebles que parecen elaborados como mostrario de una revista de modas, o que reflejan por parte de los diseñadores una añoranza casi obsesiva que pretende recrear una naturaleza depredada como paraíso perdido [Fig. 19]. En la zona "Ah Kim Pech" se proyectó un complejo gubernamental que no se realizó, siendo concretado solamente el Centro de Convenciones Siglo XXI, el cual fue construido en dos etapas, dando lugar a un inmueble compuesto por dos edificios que no tienen unidad de conjunto, un partido arquitectónico confuso e insuficiente para las necesidades actuales en eventos masivos, y una pésima orientación sumada a un uso de materiales que lo hace deficiente en materia de ahorro energético.

Conclusiones

No existen políticas públicas ni una normatividad local que proteja los elementos valiosos producto de la Modernidad arquitectónica y urbanística San Francisco de Campeche, ya que se encuentran sujetos a la veleidosis de las decisiones de las autoridades en turno, estas acciones pueden llevar a la confusión de lo que es legítimo y lo que es ilegítimo, quedando



Fig. 20. La Fuente del Progreso, 1962, en una glorieta adjunta al fuerte de San Carlos en San Francisco de Campeche, México. Alegoría de una pieza mecánica que evoca con fuerza el Monumento a La Tercera Internacional de Vladimir Tatlin representativa del Constructivismo Ruso. En una paradoja trágica la pieza pretende ser demolida para construir una réplica en otro sitio de la ciudad como un elemento embalsamado y más aún, ILEGÍTIMO, todo ello con el sueño retro y mentalidad discordante de recuperar una imagen virreinal de la urbe a toda costa, sacrificando la Modernidad arquitectónica y urbana, siendo ignorada, vilipendiada y humillada por los mismos responsables que deben velar por el patrimonio construido del pasado, presente y futuro de San Francisco de Campeche. Fotografía: Carlos Domínguez Vargas, 2013.

evidencia en las alteraciones experimentadas por elementos pertenecientes a la modernidad y de otras temporalidades del patrimonio construido local. Así mismo las acciones de protección al ambiente han nacido a destiempo ante los impactos sufridos por el medio natural, ya que durante el lapso estudiado las políticas extraccionistas han alterado el territorio del Estado de Campeche provocando una huella ecológica negativa, coadyuvando en esto las transformaciones urbanas que han deteriorando de una manera irreversible el medio ambiente.

Ha existido una visión ideológica de varios gobernantes que ha promovido la depredación de componentes relevantes en espacios públicos de la modernidad arquitectónica y urbana como: el reloj del Paseo del General Rivera, el kiosco porfiriano de la Plaza de la Independencia, la Plaza de la República construida en el gobierno de José Ortiz Ávila etc., incluso la reubicación destructiva de esculturas públicas como la Fuente de la Nacionalización de la Electrificación y la potencial "reubicación" de la Fuente del Progreso [Fig. 20]. En esta perspectiva se suma el impacto que ha sufrido la ciudad ante la nominación de Patrimonio Cultural de la Humanidad en el año de 1999, el cual ha influido en sentido inverso en los reponsables de los proyectos de espacio público, ya que se han dado a la tarea de reproducir soluciones formales sin aportar al diseño urbano de su tiempo.

Como un problema mayor a lo anterior se suma la generación de una identidad anacrónica en los niños de las nuevas generaciones, en la paradoja de heredar un entorno urbano con simples réplicas de un *paraiso perdido* de carácter patrimonial, es así, que hay que pensar en el significado de construir el patrimonio futuro y no solo dedicarse a embalsamar el existente en un territorio intramuros que sugiere ser ahora más un *mall* sin cubierta expuesto a la simples reglas del mercado de la globalidad sin un control por parte del Estado, que se dirige a ser como un sector o pueblo fantasma dominado por la gentrificación, o ser una *ciudad museo* que ya no pertenece a los ciudadanos, y especialmente a los que habitan las nuevas periferias con sus numerosas carencias.

Es relevante que los generosos presupuestos ejercidos en el Centro Histórico de la ciudad mantengan una cierta equidad con los nuevos cinturones urbanos y asentamientos irregulares, algunos con numerosos enclaves de extrema pobreza, sin existir un programa que aborde el problema social desde lo urbano de manera integral. En este escenario de no contemplar las alternativas de solución posibles, existe el riesgo de estarse generando zonas de miseria donde es complejo poder predecir sus potenciales y adversas consecuencias sociales, sobre todo ante las nuevas políticas públicas de vivienda, que pretenden detener la expansión de la mancha urbana, para poder hallar un equilibrio en el gasto de infraestructura local y los servicios públicos, trastocando los usos y costumbres de una sociedad como la campechana sin brindarles una plataforma educativa previa.

Trascendiendo la *Ciudad Genérica* de Rem Koolhaas, manifiesta en la zona Ah-Kin-Pech y su relación asimétrica formal y social con las zonas patrimoniales del Centro Histórico, incluyendo los barrios de Guadalupe y San Francisco, queda expresa también una *Ciudad Hojaldre*, lugar donde existe el riesgo de estar emergiendo un nuevo estadio urbano emergente denominado en el presente trabajo como la *Ciudad Réplica*, la cual es una urbe que se reproduce a sí misma una y otra vez, como un proceso de automomificación, en el cual bajo una visión necrófila se repiten las soluciones formales del pasado ya sea relativamente inmediato o de temporalidades lejanas, sin brindar la oportunidad de que nazcan soluciones urbanas y arquitectónicas de la Modernidad Avanzada que signifiquen el patrimonio construido y simbólico del futuro, encapsulando a la urbe en un discurso ideológico que enarbola engañosamente a la *eternidad*, incluyendo en ella a la sociedad campechana en un utópico equilibrio local y global en todos sus ámbitos, como el mejor escenario posible que deviene de todo lo sólido que se desvaneció en el aire.

Bibliografía

- ÁLVAREZ SUÁREZ, Francisco (1913), "Anales Históricos de Campeche". T.III.
- BAZANT, Jan (2008). Espacios urbanos. Historia, teoría y diseño, México, D.F., Limusa
- CARRASCO, Ramón (2003), «Metrópolis de Calakmul», en Carlos VIDAL ANGLES y Marilyn DOMÍNGUEZ TURRIZA (comps.) *Calakmul. Antología*, Campeche, CONACULTA-INAH-ICC-UAC-Centro INAH Campeche.
- CASANOVA ROSADO, Aida A., RUZ GAMBOA, Pilar E. y ORDÓÑEZ CONTRERAS, Mercedes (2001), «Convento e iglesia de San Francisco», en *Arquitectura de Yucatán Cuadernos 14*, Mérida, Yucatán, Facultad de Arquitectura- Universidad Autónoma de Yucatán.
- DE SOLÁ-MORALES, Manuel (1974), *La Habana*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ESPADAS MEDINA, Arcel (1998-1999), «Campeche: 1663 Primer "Plano Regulador"», en *Cuadernos 11-12 Arquitectura de Yucatán*, Facultad de Arquitectura, Mérida, Yucatán,
- FLORESCANO, Enrique (1996), *Memoria Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Debolsillo.
- LEAL, Jaqueline (2003). *La Plaza, como eje rector de la vida en Campeche*, Campeche, Cam., CONACULTA/INAH.
- MANDOKI, Katya (2007), *La construcción estética del estado y de la identidad nacional*, México, D.F., Siglo XXI.

MARCIAL GUTIÉRREZ, Silvia Teresa (2002), *Los Tranvías: un medio de transporte y su importancia social, económica, cultural, política y en la traza urbana de la ciudad de Campeche (1883-1938)*, Campeche, México, Universidad Autónoma de Campeche.

ORTIZ LANZ, José E. (1996), *Piedras ante el mar, las fortificaciones de Campeche*, Campeche, Gobierno del estado de Campeche-CONACULTA.

PERAZA GUZMÁN, Marco Tulio (2005), *Espacios de identidad. La centralidad urbana y el espacio colectivo en el desarrollo histórico de Yucatán*, UADY, Mérida, Yucatán.

PIÑA CHAN, Román (1997), *La ciudad donde nació. Una arqueología de la memoria*, México, Gobierno del Estado de Campeche - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

SAN MARTÍN, Iván (2011), *De caducidades y actualizaciones axiológicas para una valoración plural del patrimonio arquitectónico del siglo XX*, en Louise Noelle (ed.), *El patrimonio de los siglos XX y XXI*, México, D. F., UNAM

TRUEBA URBINA, Alberto (1956), «La Muralla de Campeche», en Carlos Justo Sierra (comp.), *A cien años del nacimiento de Alberto Trueba Urbina (1903-2003)*, Campeche, Universidad Autónoma de Campeche.

Hacia la ciudad moderna: la primera colonia de la ciudad de Morelia

Fabricio Espinosa Ortiz*

**Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Geografía.
Doctorado en Geografía, Universidad Nacional
Autónoma de México.
fabespi@gmail.com*

Los problemas que aquejaban a la ciudad de Morelia del siglo XIX e inicios del XX, la visión de progreso y la búsqueda de la modernidad, contribuyeron a conformar un nuevo modelo urbano denominado colonia, que se planteaba como la solución a los problemas urbanos y como el ideal de vida para los habitantes de la ciudad de Morelia. Se visualizan los procesos de surgimiento y desarrollo de las colonias como temas poco estudiados e incluso ignorados, y más aun el papel de los diferentes actores que intervinieron y sus relaciones en los procesos.

En este texto se pretende lograr una aproximación que permita entender el surgimiento y desarrollo de la primera colonia como una muestra del advenimiento de la modernidad urbana arquitectónica a la ciudad de Morelia.

La investigación se basa en una revisión exhaustiva de documentos archivo relacionados con discursos de promoción, compra venta de lotes y permisos de construcción, lo que permitió comprender los mecanismos detrás del surgimiento y desarrollo de la colonia, así como el papel de los promotores inmobiliarios y el rol que tuvo el ayuntamiento en los procesos. Por otra parte el trabajo indaga en el papel de agrupaciones de colonos con la capacidad de gestionar la infraestructura frente al gobierno, luchando por la consolidación de la colonia e incluso autoconstruyendo sus viviendas.

Las etapas del desarrollo urbano arquitectónico de las ciudades mexicanas referidas a los periodos recientes han sido poco abordadas en materia de historia urbana, particularmente para el caso de la ciudad de Morelia se han privilegiado los estudios urbano arquitectónicos ocurridos en el pasado de mayor antigüedad, referentes al centro histórico, su arquitectura religiosa, los espacios públicos, la construcción de edificios importantes y los aspectos formales entre otros aspectos importantes que pueden circunscribirse entre los siglos XVII y XIX.

Los fenómenos urbano arquitectónicos ocurridos durante los siglos XX y XXI se han ignorado, tal vez por su corta lejanía en el tiempo atribuyéndole mayor valor a los más antiguos, o tal vez por el desconocimiento que se tiene sobre los grandes cambios que propiciaron en los modelos de vivienda, en los espacios públicos, la traza urbana, el equipamiento público, en la

infraestructura y en general en las formas de crecimiento de las ciudades; es pues necesario e impostergable abordar el estudio de estos fenómenos ocurridos en el pasado reciente para llegar a la comprensión integral de lo que es la ciudad de la actualidad.

La ciudad de Morelia anterior al siglo XX crecía por medio de un proceso que se tradujo en la continuación de calles y la agregación de manzanas según la misma dinámica urbana lo requirió. Es hasta inicios del siglo XX cuando comienzan a surgir proyectos urbanos consistentes en varias manzanas rectangulares o de formas irregulares compuestas por lotes de diferentes medidas y con vialidades más anchas y en ocasiones no ortogonales. Los mencionados proyectos urbanos se denominaron colonias, y constituirían un nuevo modelo urbano, sustituyendo el patrón de crecimiento por medio de barrios. Según el diccionario de la lengua española el termino colonia significa un conjunto de personas que van de un país a otro para poblarlo. En México, para 1840 un grupo de franceses solicitaron al presidente Santa Anna la concesión de unos terrenos para construir sus viviendas, a esa zona se le llamo colonia francesa (De la Maza, 1974:66). Después, el término se utilizó para designar a los conjuntos de terrenos ubicados en la periferia de la ciudad, y que se destinarían a la construcción de viviendas (Tavares, 1998:18). Se considera a las colonias como un parteaguas en la manera en que se da el crecimiento de la ciudad, en la velocidad en que se lleva a cabo, en los actores que intervienen y en las formas de habitar que conllevan, son correspondientes a un modelo urbanístico totalmente novedoso, en un contexto de recepción de la modernidad.

La Modernidad se entiende de diferentes maneras y existe una amplia gama de ideas contrastantes en torno a ella, en este texto la entenderemos como una condición de vida impuesta a los individuos por el proceso de modernización socioeconómica. Lo que implica una ruptura con la tradición y un profundo impacto en las formas de habitar (Heynen, 1999). Es decir, la construcción de la modernidad ha ido acompañada de propuestas espaciales que han tratado de materializar estas nuevas formas de habitar como es el caso de las colonias. En su secuencia histórica, el barrio y la colonia están en correspondencia con diferentes momentos del crecimiento urbano: la ciudad colonial y la ciudad después del Porfirismo (López e Ibarra, 1996: 29).

En base a la idea de superación y progreso característica de la modernidad se concibió al barrio como lo viejo, muestra del retroceso y de los males de la ciudad y a la colonia como lo nuevo, muestra del progreso y opción para resolver los males que aquejaban a la ciudad. Si la modernidad se define como la época de la superación de lo viejo por la novedad, esta novedad también envejece y casi inmediatamente se busca sustituir por una novedad más nueva, en un movimiento incesante que intimida a la creatividad a la vez que la demanda (Vattimo 1987). En este sentido, se considera oportuno realizar un texto que centre su atención en la primera colonia de la ciudad de Morelia, entendiéndola como el primer ensayo de un

nuevo modelo urbano que buscaba imponerse al barrio y que era representativo de un proceso de transición hacia la ciudad moderna, que tuvo sus problemas e inconvenientes y una serie de obstáculos que buscarían resolverse y superarse por los mismos habitantes.

Hacia el México moderno. Del escenario nacional al local

La colonia más antigua de Morelia se denominó Vasco de Quiroga y fue fundada en 1903 (AHMM, Caja 13, Exp. 1, Año 1903) en la parte final del régimen porfirista (1876-1910). Este régimen representa una parte trascendente de la historia de México, es un periodo cargado de pensamientos referentes al progreso, caracterizado por la apertura a la inversión extranjera, así como por la adopción de prácticas autoritarias para mantener el orden social. El régimen de Díaz posibilitó la inserción económica del país en el mercado mundial, aumento la actividad bancaria, además de las actividades mineras (Bazant, 1995:103). El crecimiento económico propició la transformación del espacio de muchas ciudades mexicanas e incentivo el advenimiento de la modernidad urbana arquitectónica. En la época hubo mejoras considerables en transporte e infraestructura, se amplió la red ferrocarrilera, la comunicación postal, telegráfica y telefónica para cubrir gran parte del territorio mexicano. Las nuevas industrias, el florecimiento comercial, la gran inversión en obra pública también contribuyó al crecimiento económico, sin embargo los mejores frutos fueron a dar en manos de los allegados al régimen y de los inversionistas extranjeros, siendo la marcada desigualdad económica y social una de las características del México porfirista que sobrevivió hasta la Revolución Mexicana (Alvear, 1991: 372).

Las condiciones para la transformación estaban dadas y las ciudades no quedaban excluidas del enfrentamiento entre el antiguo y el nuevo régimen. La expansión urbana es representativa de las transformaciones que abrieron las puertas de par en par a la modernidad, en donde el capitalismo ocupó un papel esencial en la configuración del espacio con un afán de lucro (Ledrut, 1982:13). Las ciudades requerían de un orden espacial adecuado a las nuevas exigencias económicas, a los medios de transporte, pero también a las nuevas ideologías que imponían nuevos gustos y modas que chocaban con la ciudad antigua (Mitscherlich, 1969:10).

En Ciudad de México surgen las colonias de los Arquitectos, la colonia de La Teja, la colonia del paseo, que serían parte de la actualmente denominada colonia Juárez (Segurajauregui, 1999:59-62) La colonia Santa María la Ribera, la colonia San Rafael, la colonia Roma, (Tavares, 1998), la colonia Condesa, entre otras que manifiestan el esfuerzo por parte del porfirismo para construir una capital del país moderna. Tal esfuerzo se manifiesta en el espacio urbano arquitectónico con la construcción de grandes mansiones eclécticas, emplazadas en lotes de grandes dimensiones, espacios urbanos con amplias áreas verdes, anchas y limpias calles (Porras, 2001).

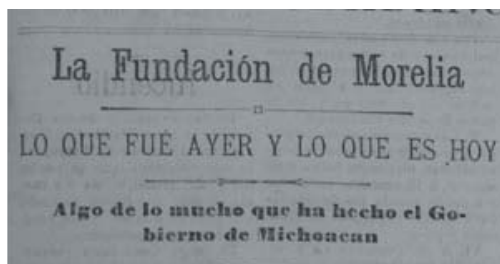
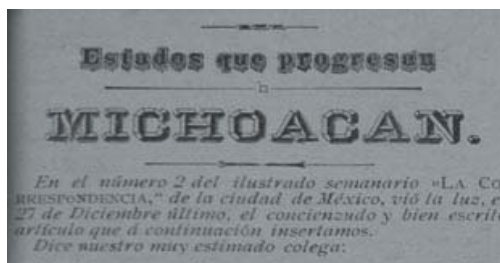


Fig. 1. Estados que Progresan, La fundación de Morelia, lo que fue ayer y lo que es hoy. Fuente: Periódico Oficial de Michoacán, 20 de junio de 1902.

1. La fecha del surgimiento de la colonia Juárez se cree que fue entre 1903 y 1907. En el plano de Morelia de 1903 se observa el proyecto de trazo de su principal avenida aunque no se sabe la fecha de ejecución, por otra parte existe confusión, debido a la estrecha cercanía entre las colonias Del Parque y la Juárez en donde no quedan claros sus límites, además de que en documentos del archivo histórico municipal, se habla indistintamente de la colonia del Parque, la colonia Juárez y la colonia del Parque Juárez por los que no se sabe si era una sola colonia que se extendió con posterioridad o eran dos colonias producto de diferentes promotores.

En el caso de Michoacán el régimen de Porfirio Díaz también tuvo su impronta. Aristeo Mercado, quien fuera el gobernador del Estado, tuvo gran apertura a la inversión en varios rubros, como las comunicaciones, las obras públicas, equipamientos urbanos y otros elementos considerados como indicadores de progreso que se reflejan en el espacio urbano, el progreso alcanzado era reconocido por la sociedad Moreliana, tal como mencionan las notas periodísticas de la época:

En el año de 1873, el Sr. Lic. Justo Mendoza Gobernador que fue del estado de Michoacán [...] describe la plaza de los mártires como la de un pueblo de poco valer, [...] Hoy va todo distinto de pocos años para acá, Morelia se ha transformado. Hermosos edificios particulares y públicos le dan aspecto de ciudad opulenta. (Periódico Oficial de Michoacán, 20 de Junio de 1902:5).

Michoacán se consideraba como un Estado en progreso y Morelia se consolidaba como la ciudad más importante, centro de poder y de decisiones en el Estado, una verdadera ciudad capital (Solá, 2002:57-59), escenario de la construcción de hermosos edificios y de adelantos tecnológicos y científicos, como por ejemplo la introducción del ferrocarril en 1883, el tranvía urbano en 1884, la energía eléctrica en 1888, la comunicación telefónica en 1891, el registro público de la propiedad en 1884, el banco de Londres en 1897, además de que se constituye la cámara de comercio en 1894. (Uribe, 1993:10) Aunado a lo anterior la especulación sobre el suelo urbano iba en crecimiento desde las últimas dos décadas del siglo XIX; (Ibídem:6) pero esta tendencia vendría a manifestarse con más fuerza a inicios del siglo XX, cuando surgen la colonia Vasco de Quiroga (Silva, 1999:407), colonias Vista Bella (AHMM, Caja 526, Exp. 5, 1903), de la Concepción, del Parque (AHMM, Caja 16 Leg. 13, Exp. 14, Año 1905), Juárez,¹ Atenógenes Silva (AHMM, Caja 38, Leg. 2, Exp. 36, 1916) y la Socialista. (AHMM, Caja 93 Exp. 12, 1929). Sin embargo la tendencia fue interrumpida por la lucha armada y muchos de los proyectos quedaron en papel hasta después de 1930 (Espinosa, 2012).

Los discursos de promoción, ¿Justificaciones por parte de los promotores?

La primera colonia en Morelia llamada Vasco de Quiroga fue fundada en 1903 al oriente de la ciudad (*Periódico Oficial de Michoacán*, 18/01/1903). La colonia Vasco de Quiroga surge de la ilusión porfiriana de alcanzar una ciudad moderna, tanto en el discurso utilizado en su gestión, como en la promoción y venta de los lotes sobresalen virtudes relacionadas con la modernidad y el progreso, el fundador de la colonia fue Rafael Elizarrarás, un importante comerciante y dueño del rancho "Los Arcos" (AHMM Caja 13, Exp. 54, 1904), de cuyo fraccionamiento surgiría la colonia. *Va a fundarse una colonia en esta ciudad y por cierto en el rumbo más hermoso y más bien sano de esta capital* (*Periódico Oficial de Michoacán*, 30/10/1902).

La colonia constaría con amplias vialidades de 15 metros de ancho, que proporcionaban una mayor funcionalidad que las calles del centro, las calles contaban con nomenclatura de norte a



Fig. 2. Plano de Morelia en 1903. Se observa la colonia Vasco de Quiroga al Oriente de la ciudad. (lado derecho). Fuente: Dávila M., Carmen y Cervantes Enrique, (coords.) Desarrollo Urbano de Valladolid Morelia, 1541 - 2001, UMSNH, Morelia, 2001: 82

sur, primera, segunda, y tercera de Zaragoza y así sucesivamente hasta culminar con la novena de Zaragoza y en el sentido oriente poniente, primera, segunda, tercera de Degollado, se conformaba con 31 manzanas, 18 de las cuales eran de forma rectangular y las restantes eran de forma irregular y de diferentes medidas, en total la colonia contaba con 310 lotes de entre 10x10 metros hasta 120x240 metros. (AHMM Caja 87, Legajo 2, Exp. 48, 1903).

La colonia otorgaría las bondades de vivir fuera del casco de la ciudad, aprovechando la vegetación, pero tendiendo al alcance los equipamientos y servicios de la ciudad. Concebí el proyecto para fundar una colonia, atenta su proximidad a la capital y su inmejorable situación geográfica, pues hallándose a inmediación del bosque de San Pedro, se reciben allí los beneficios de la exuberante vegetación de nuestro hermoso parque. (AHMM Caja 13, Exp. 1, 1903).

Sin duda los temas como la higiene se convirtieron en parte de los paradigmas de la modernidad; tras las guerras en el mundo occidental y las enfermedades que éstas habían acarreado, la modernidad y el progreso regidos por el conocimiento científico, pugnaban por una vida mejor, con espacios higiénicos, ventilados, asoleados, para evitar y las habitaciones insalubres y las enfermedades que propician. La higiene además de formar parte de la promoción inmobiliaria era un tema demandante en la prensa de la época al considerarse como una virtud, muestra del progreso y fuente inagotable de bienestar. La higiene era un hábito progresista que tendría que practicarse en la ciudad, por lo que se recomendaba procurar el aire puro y el sol por ser beneficiosos para la salud, así como el aseo público para evitar focos de infección en la ciudad. (Periódico Oficial de Michoacán, 12/01/1902)

Estos paradigmas también tienen su impronta en la promoción, donde se enfatiza la buena ubicación de la colonia, el hecho de estar fuera de la ciudad pero en la proximidad de la misma, se maneja en el discurso como deliberado para crear uno de los lugares más sanos de la ciudad en la proximidad de un bosque, al tiempo que embellece la ciudad, a la que se supone unas condiciones de contaminación e insalubridad. En este sentido, se había creado una colonia con todos los elementos que exigía la visión progresista del momento. [...] Animado por el deseo de contribuir en algo para el embellecimiento y amplificación de esta ciudad, he puesto en práctica cuantos medios han sido necesarios y han estado a mi alcance para la realización de mi proyecto. (AHMM Caja 13, Exp. 1, 1903). Sería la colonia una muestra del progreso de la ciudad, bien ubicada, con un diseño moderno, con amplias áreas verdes y calles y además sería accesible para cualquier persona, ya que se habían fraccionado lotes de varios precios y con facilidades de pago mediante abonos anuales.

Se han fraccionado lotes de varios precios, [...] Al recibir el predio el comprador entregara el diez por ciento del valor total, extendiéndose desde luego, la escritura de propiedad; y obligándose a pagar el resto de aquel valor, en anualidades iguales a la primera exhibición que haga, así como ha reconocer con hipoteca del mismo terreno, la cantidad que adeude a favor del vendedor,

más el interés de medio por ciento mensual. (*Periódico Oficial de Michoacán*, 30/10/1902).

De esta manera el comprador tendría la ventaja de pagar a diez años su propiedad. *Esta es la oportunidad de que los que no cuentan con cuantiosos bienes de fortuna, puedan hacerse de una casa propia.* (*Periódico Oficial de Michoacán*, 30/10/1902). Como parte de la estrategia de promoción, se ofertaba además de suelo, la vivienda, aunque en realidad esta opción no formaba parte del proyecto de la colonia, es decir, el promotor no se dedicaría a la construcción de vivienda, pero si utilizaría este deseo del habitante, como un importante elemento en su discurso para atraer clientela, *además de las ventajas que hemos presentado para la adquisición del lote, se puede arreglar la construcción con alguna compañía constructora de México, de las que edifican en magnificas condiciones.* (Ídem).

Otro incentivo para la construcción de vivienda, era el exceptuar de todo impuesto por 20 años a las fincas de la colonia e incluso se les concedió permiso a los futuros colonos para que cortasen cantera en el banco de la ciudad para la manufactura de sus viviendas. (Ídem).

Se atraería a la clientela a razón de que el construir y hacerse de una casa propia, resultaría redituable y no sobrepasaría los gastos de la renta, *el pago se acaba de hacer cuando ya se está habitando la finca, y con la misma suma que en otra se pagaría solo por la renta, sin llegar a adquirirla.* (Ídem).

Se apuntaba a que la colonia contaría con todos los servicios básicos de habitabilidad, sería pues la colonia Vasco de Quiroga un proyecto reformador, muestra del progreso de la ciudad, redituable económicamente y con grandes ventajas para que el comprador de lotes se haga de una casa propia.

Atienda la misma corporación los servicios de alumbrado, pavimentos, aseo y demás a medida que las necesidades de la colonia lo exijan [...] si tiene en cuenta que la propiedad en Morelia ha ido subiendo de manera notable, se comprenderán las grandísimas ventajas de poder fabricar hoy barato. (Ídem).

Los Promotores

Nuevos actores aparecen como gestores del surgir de los nuevos escenarios como las colonias, el promotor de la Vasco de Quiroga fue Rafael Elizarrarás. (AHMM Caja 13, Exp. 1, 1903). Entre otras tantas propiedades Elizarrarás poseía una gran farmacia en el centro de la ciudad. Además era el dueño del Rancho los Arcos, donde fundo la colonia. (AHMM Caja 13, Exp. 54 1904)

Elizarrarás se asoció con el Ing. Porfirio García de León para la promoción y venta de lotes, además García de León sería el encargado del fraccionamiento de los predios del rancho "Los Arcos", donde se establecería la colonia. García de León contaba con prestigio como

ingeniero, ya que había realizado muchas obras y tuvo el cargo de Ingeniero del ayuntamiento en varias administraciones, además había elaborado planos de la ciudad, e incluso llegaría a ser Presidente Municipal en los años de 1912 y 1915, con duración de un año en ambas ocasiones. (Romero, 1952:117-118)

La promoción consistía solamente en venta de lotes, la vivienda correría por cuenta de los futuros colonos. Los lotes se vendían a nombre del Sr. Elizarrarás, que junto con el Ing. García de León y con la ayuda de la prensa promocionaban un espacio urbano propio de un discurso progresista que fuera capaz de atraer a una amplia clientela. Elizarrarás había cedido al Ayuntamiento una buena parte de la extensión de su rancho Los Arcos, donde instaló la planta de luz y alumbrado incandescente, cesión que favoreció en mucho al Ayuntamiento para el proveer de alumbrado a la población. (AHMM, Caja 13, Exp. 54, 1904). Por todas estas razones se le facilitaron los tramites en para la ejecución del proyecto de colonia.

Elizarrarás vendía los terrenos a pagar en abonos anuales, por ejemplo la venta del lote nº 4 a Don Pedro González en 1904 fue por 360 pesos pagaderos en 8 abonos anuales. El mencionado lote tenía las dimensiones de 300 m², por lo que el precio por metro cuadrado era de 1,20 pesos, otros casos de venta fueron los de los lotes 107 y 108 a Carlos Degollado, en ese mismo año, los lotes eran pagaderos a 7 años, pagando 50 pesos anuales, en este caso ambos lotes sumaban las dimensiones de 400 m², por lo que el precio por m² resultaba ser de 0,875 pesos. El precio de los terrenos se establecían a criterio del promotor, no había un precio fijo por m².

Elizarrarás también era prestamista. En sus operaciones solicitaba como garantía de pago la hipoteca de alguna propiedad, que para esto valuaba previamente, el deudor podría recuperar su propiedad en el plazo que fijaban las dos partes. Este procedimiento se conocía como retroventa. Con el Elizarrarás recuperó algunos de los lotes de la colonia Vasco de Quiroga que ya había vendido, por la imposibilidad de cubrir el préstamo por parte de los deudores. Como el caso de los lotes 12 al 16, que tenían en conjunto 1650 m², Los lotes eran de Pedro Villalpando quien pidió un préstamo a Elizarrarás. En común acuerdo con el deudor valuó los lotes en 1.740 pesos y fijó el plazo a pagar de seis meses. Las retroventas abrieron un espacio en la transacción de bienes que permitieron que el capital comenzara a ocuparse del mercado del suelo.

El gobierno

El Ayuntamiento acepta las operaciones de los poseedores del capital, en función del supuesto beneficio de la ciudad, apoya al promotor y lo impulsa a convertirse en el agente que conduzca el crecimiento de la ciudad, a través de los proyectos de colonias cuya implementación dependía más de la voluntad de los empresarios, que de la satisfacción de las necesidades de la población.

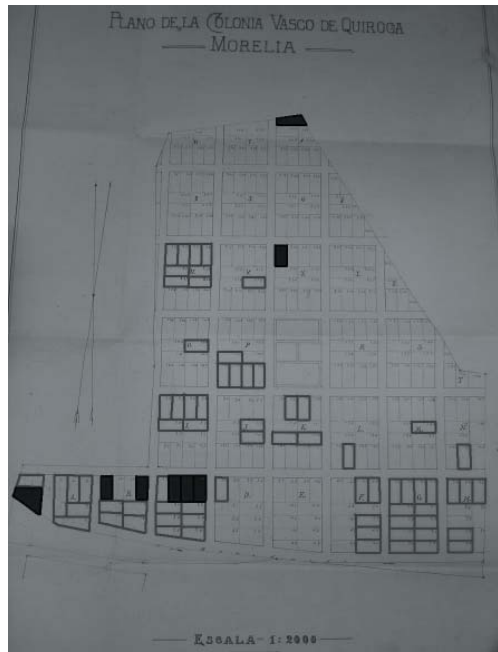
Los intereses de los promotores eran afines a los del ayuntamiento, por cuestión de relaciones o de negocios, por lo que apoyaron el proyecto. Al no existir leyes y reglamentos que regulen el establecimiento y desarrollo de las colonias, muchas de las decisiones tomadas por las autoridades salen de los favores que estos deben, de esta manera se crean alianzas entre los representantes del sector privado y los representantes de sector gobierno. En este sentido, el promotor disfraza sus intereses en la aparente búsqueda de la modernidad de la ciudad. A Elizarrarás se le permite ejecutar el proyecto de la colonia y vender lotes sin tener los servicios e infraestructura básica e incluso se le concede un terreno contiguo a la Vasco de Quiroga. (AHMM, Caja 13, Exp. 54 1904), creando con esto un ambiente de favoritismos hacia Elizarrarás y de incertidumbre a nivel de ejecución del proyecto de la colonia. Es decir, el Ayuntamiento debería encargarse de cumplir las promesas del moderno discurso de promoción y dotarla de servicios de luz, agua, drenaje, pavimentación, ornato y policía, lo que permitirá al promotor reducir su inversión y aumentar sus ganancias. En este sentido, la promoción resulta más importante para los intereses de un promotor que el mismo producto urbano arquitectónico.

La promoción inmobiliaria es pues impulsada en beneficio de los actores implicados en el entramado de intereses establecidos en torno a ella, y en esta se constituye la demanda en función de su capacidad de ofertar lotes y no en una necesidad real de los mismos.

Las responsabilidades del Ayuntamiento fueron comprendidas por los colonos cuyas demandas para regularizar los servicios e introducir las mejoras materiales para su mejor calidad de vida son dirigidas al Ayuntamiento y no al promotor. Sin embargo el Ayuntamiento tenía una capacidad de respuesta a las demandas muy pobre y se enfocaba a los servicios ya establecidos en la ciudad antigua, es decir en el centro urbano ya consolidado, mejorando el alumbrado público, empedrando calles, mejorando la nomenclatura, entre otras acciones, y no en los que demandan las nuevas zonas urbanas de las periferias. (AHMM, Caja 11, Exp. 13 L-2, 1904). No obstante el Ayuntamiento siguió autorizando proyectos de más colonias, como el de la colonia de la Concepción en 1905, la colonia del parque en 1905, la colonia Juárez en 1905, entre otras colonias que una vez autorizadas y varios años después de su fundación aun no contaban con todos los servicios básicos. El municipio sin posibilidades de la dotación de servicios, aun seguía autorizando los proyectos, movido por los beneficios económicos que podrían traerle al gobierno y a sus apegados, y a la vez descargaba un tanto de las responsabilidades que implicaba la introducción de servicios a los colonos. (Espinosa, 2012).

Los primeros colonos y sus demandas

Tal vez por esta escasez de atención a las colonias, además de que no existía una demanda real de vivienda ya que la población de la ciudad de Morelia para el año de 1900 era de 37.278 habitantes, para el año de 1910 aumento a 40.042. (INEGI, 1986:29). Durante el periodo



- Uso para riego
- Uso estacional

Figura 3. : Plano de la Colonia Vasco de Quiroga. Tomado de AHMM Caja 13 Exp. 1 Año 1903, Elaboración propia sobre plano original en base a las Actas de cabildo de 1903 - 1913 del Archivo del registro Público de la Propiedad, (ARPP), Escrituras, Arrendadores, Deudores y Plazos 1907 - 1911.

revolucionario Morelia sufrió de inestabilidad y decrecimiento de la población, que para el año de 1921 se redujo a 31.148 habitantes, para el 1930 aumenta a 39.916 habitantes. En este sentido las colonias tendrían que esperar para ser demandadas y para iniciar su desarrollo hasta los años cuarentas cuando se recupera el número de pobladores de la ciudad llegando a 44.304 habitantes. (Cervantes, 2001:89-92).

En la colonia Vasco de Quiroga se habían fincado muy pocas viviendas para antes de la década de los cuarenta. Los terrenos que se vendieron en los primeros 10 años de existencia de la colonia fueron una cantidad de 83 lotes de 310 que se ofrecían en promoción, es decir se vendió el 26,7% del total de los lotes, de esos 83 lotes solamente 8 fueron fincados. (Espinosa, 2012)

Los primeros compradores de lotes de la colonia los utilizaban para cultivo o como una simple acumulación de bienes para tener un patrimonio y en un futuro especular con estos. Eran gente que tenía su vivienda en el centro, donde tenía al alcance todos los servicios, de luz, agua, y toda la infraestructura necesaria para vivir dignamente. En cambio la colonia Vasco de Quiroga, sin ser tomada en cuenta por el Ayuntamiento, se encontraba aislada y sin el equipamiento y los servicios básicos, así se mantuvo durante mucho tiempo, los predios no eran habitados. Pero la colonia no fue la única en permanecer desocupada. Otras colonias como la Concepción, que se fundó en 1905, aun para 1925 permanecía como un gran predio para pastoreo y tiradero de basura, hasta que rectificaron los lotes en 1926. (AHMM, Caja 310, Exp. 15, 1925)

El Ayuntamiento terminó asumiendo los costos sociales que implica la falta de provisión en las dotaciones mínimas de equipamiento e infraestructura. Así se comenta en un documento del Comisionado de obra pública del Ayuntamiento de Morelia.

Resulta pues, que en planos son muy aceptables las distribuciones que los facultativos hacen de aquellas extensiones de terreno, que no obstante los altos precios de esas propiedades, las hacen parecer muy cómodas, y en definitiva resultan una carga generosísima para el municipio, en virtud no exigirse una reglamentación como debiera. (AHMM, Caja 22, Leg. 3, Exp. 31, 1913)

Los primeros colonos de la Vasco de Quiroga solicitaban desde 1915 al Ayuntamiento la apertura de alguna calle que los comunicara con el resto de la ciudad, conforme fueron aumentando las necesidades de habitación la colonia tuvo una mayor demanda, y aumentaron las peticiones para el Ayuntamiento. (AHMM, Caja 32, Legajo 2, Exp. 66, 1905). El Ayuntamiento se enfrentaba a las contradicciones generadas por las características de la reglamentación, de que por un lado, establecían que el Ayuntamiento recibiría a su cargo colonias después de que estuvieran dotadas de los servicios, básicos, agua, alumbrado y pavimentación, pero la realidad era que la mayoría de las colonias, como en este caso la Vasco de Quiroga, carecía de estos y los promotores se limitaron a la venta de lotes y no contemplaron la dotación de servicios. Ante estas situaciones los colonos comenzaron a formar juntas de mejoras, las cuales tenían la función

de solicitar al Ayuntamiento la introducción de los servicios y el que la colonia estuvieran sujetas a las mejoras materiales necesarias.

Así en año de 1945 surgió la junta de mejoras de la Colonia Vasco de Quiroga, compuesta por un grupo de colonos que se denominó Comité Ejecutivo pro mejoras materiales, que abogaría por los intereses colectivos. A estos grupos de colonos se les unían partidos políticos en sus peticiones, partidos que seguramente esperaban recibir el apoyo de los colonos en el proceso de elección de representantes. Es el caso del partido Democracia y justicia social el cual solicitaba al presidente municipal hacer una inspección para que se diera cuenta de la situación de la colonia, o el frente Popular Michoacano que también hacía sus peticiones a favor de los colonos. Las demandas en general iban dirigidas al arreglo y apertura de calles que habrán de comunicar la colonia con el resto de la ciudad, aunque había otras peticiones como la de que se conceda la elevación de esta colonia a tenencia, argumentando que es la más antigua, así como la de mayor número habitantes, se pedía la construcción de un mercado al centro de la colonia, para que hicieran uso de el las demás colonias circunvecinas, se solicitaba aumento de agua potable y que el alumbrado fuera suficiente, argumentando la inseguridad de los vecinos. (AHMM Caja 13, Exp. 14, 1904)

Ante tantas peticiones que no eran concedidas, el Comité pro mejoras, llegó a solicitar materiales de reciclaje y de desecho de las calles del centro de la ciudad para empedrar las calles de la colonia. Las peticiones tardaron mucho en cumplirse, la escuela que demandaban no se construyó hasta el año de 1948, las calles se pavimentaron en 1954 y el mercado se construyó apenas en 1971. (AHMM, Caja 17, Legajo 1, Exp. 98, 1908)

Conclusión

El grupo social que abanderó el proyecto modernista de ciudad se sirve de un concepto clave, el de "colonia", en el cual recupera las ideas en boga y publicita el inicio de un proyecto con áreas verdes, limpias, seguras con buena iluminación, ventilación, en la proximidad de la ciudad pero fuera de ella, como elementos indispensables en una sociedad moderna y progresista, y las contrapone con las otras formas en que se ha producido el espacio de la ciudad, como es el barrio. La promoción de la colonia forma parte de un discurso de progreso que pretende hacer creer que el proyecto de urbanización de una parte específica de la ciudad responde a una estrategia planificación urbana y transformación social. Es por ello que la publicidad promueve ciertos conceptos, como el de belleza, progreso, higiene, buena ubicación, con pretensiones de atraer una amplia clientela deseosa de habitar un espacio ajeno a los problemas que la ciudad antigua generaba, como el hacinamiento, la suciedad, la mezcla de clases, inseguridad, entre otros, que no permitían a Morelia progresar. Sin embargo, se trató de un proyecto de carácter mercantil, cuyos objetivos económicos se enmascararon en los mencionados conceptos

de orden ideológico. En otras palabras, la lógica económica se ponderó sobre la ideología moderna y de progreso, lo que llevó a los promotores a buscar un mayor número de lotes en precios por demás arbitrarios, olvidando las áreas verdes, dejando de lado la construcción de sitios de encuentro social, así como los servicios y demás equipamientos necesarios.

El surgimiento de la primera colonia de Morelia obedeció a una especulación del suelo más que el buscar satisfacer las necesidades de la población, embellecer la ciudad y convertirla en una ciudad moderna. Para desgracia de los promotores, la venta de lotes no resultó ser tan exitosa, además los pocos lotes que se adquirieron fueron con el afán de acumular bienes o de negociar con ellos y no con el afán de habitarlos, lo que impidió la consolidación de estas zonas urbanas que no comienzan a ser habitadas hasta los cuarenta, cuando la dinámica poblacional lo propició.

La falta de equipamiento y demás deficiencias de la colonia fueron asumidas por unos colonos que comenzaron a reaccionar de forma colectiva, se unieron formando asociaciones, juntas de mejoras y comités ejecutivos que adquirieron la gran responsabilidad del desarrollo de su colonia, hicieron demandas y demás trámites para conseguir el apoyo del Ayuntamiento para realizar obras de infraestructura, equipamientos y servicios; además solicitaron materiales constructivos e incluso ellos mismos ejecutaron algunas obras de infraestructura y construyeron sus propias viviendas.

Un aspecto relevante de los proyectos de colonias es que el papel del Ayuntamiento como agente rector para ordenar y conducir el crecimiento urbano se debilitó debido principalmente al impacto significativo de la inversión pública, por lo que cedió su lugar a los propietarios de los terrenos en las periferias de la ciudad, donde se desarrollarían éstos nuevos modelos extensión de la mancha urbana, propiciando que la especulación les confiriera a las colonias una característica fundamental: la monofuncionalidad en términos habitacionales.

Es importante subrayar que los procesos del surgimiento y desarrollo de las colonias evidencian la conformación de la estructura actual de la ciudad, donde las relaciones existentes entre los gobiernos y los diferentes actores sociales han sido determinantes. En la actualidad se repite el esquema de expansión urbana pero ahora a una escala metropolitana, con el surgimiento de inmensos desarrollo habitacionales de interés social sin consideración alguna sobre los equipamientos, usos comerciales y de servicios y carentes de una concepción integral de la ciudad de la cual forma parte. En relación a esto, consideramos que el conocimiento de la historia urbana reciente nos permite aproximarnos a la comprensión de la actual estructura de la ciudad.

El presente documento pretendió evidenciar que si bien la historia urbana moderna en México ha sido predominantemente la de la Ciudad de México, esta visión no es el único camino para comprender fenómenos urbanos presentes en el país. Los procesos particulares de apropiación

de la modernidad como parte de la historia urbana y arquitectónica de una región, a pesar de ser poco conocidos y hasta ignorados, no representan un aspecto prescindible dentro de la comprensión de la ciudad actual, sino por el contrario, la ciudad de la actualidad es fiel reflejo de su historia y su conocimiento representa una alternativa para hacer de la ciudad un lugar mejor.

Bibliografía

ALVEAR ACEVEDO, Carlos (1982), *Historia de México*, México, Editorial Jus.

BAZANT, Jan (1994), *Breve historia de México*, México, Ediciones Coyoacán.

DÁVILA M., Carmen y Enrique CERVANTES, (coords.), (2001), *Desarrollo Urbano de Valladolid Morelia, 1541-2001*, UMSNH, Morelia.

DE LA MAZA Francisco (1974), *Del neoclasicismo al art-nouveau y primer viaje a Europa*, Secretaria de Educación Pública, México.

ESPINOSA, Ortiz. F. (2012), *Surgimiento, desarrollo e incidencia de un nuevo modelo urbano, primeras colonias en la ciudad de Morelia, Michoacán*, Editorial Académica Española, Saarbrücken.

HEYNEN, Hilde (1999), *Architecture and Modernity. A Critique*. MIT Press.

INEGI, Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, (1986), *Población de las principales ciudades del país, Morelia, en estadísticas históricas de México*.

LEDRUT, Raymond (1982), *El espacio social de la ciudad, problemas de sociología aplicada al ordenamiento urbano*, Buenos Aires, Amorrortu editores.

LÓPEZ MORENO, Eduardo y Xochitl IBARRA IBARRA (1996), "Diferentes formas de habitar el espacio urbano," *Ciudades N° 31*. Red Nacional de Investigaciones Urbanas, julio-septiembre.

MITSCHERLICH Alexander (1969), *La inhospitabilidad de nuestras ciudades*, Madrid, Alianza editorial.

PORRAS, Jeannette (2001), *Condesa Hipódromo*, México, Editorial Clío.

ROMERO FLORES, Jesús (1952), *Historia de la ciudad de Morelia*, México, ediciones Morelos.

SEGURAJAUREGUI Elena (1990), *Arquitectura Porfirista, La colonia Juárez*, UAM-Azcapotzalco, México, Tilde.

SILVA MANDUJANO, Gabriel (1989), «El Desarrollo Urbano y arquitectónico (1821-1910)», en Florescano, Enrique (Coord.) en *Historia General de Michoacán. Tomo II*, Editorial Instituto

Michoacano de cultura, Morelia.

SOLÁ MORALES, Ignasi de (2002), *Territorios, Representaciones: de la ciudad –capital a la metrópoli*, Gustavo Gili, Barcelona.

TAVERA ALFARO, Xavier (2002), *Morelia, La vida cotidiana durante el Porfiriato*, México, Morevallado Editores.

TAVARES LÓPEZ, Edgar (1998), *Colonia Roma*, México, Editorial Clío.

TOPALOV, Christian (1979), *La Urbanización capitalista*, México, Editorial Edicol.

URIBESALAS, José Alfredo (1993), *Morelia pasos a la modernidad*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones históricas.

VATTIMO, Gianni (1987), *El Fin de la modernidad, Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Gedisa, Barcelona.

- Archivo histórico municipal de Morelia (AHMM)

AHMM Caja 13 Exp. 1, Año 1903.

AHMM Caja 87, Legajo 2, Exp. 48, Año 1903.

AHMM Caja 526, Exp. 5, Año 1903.

AHMM Caja 11, Exp. 13 L-2 Año 1904.

AHMM Caja 13, Exp. 54, Año 1904.

AHMM Caja 32, Legajo 2, Exp. 66, Año 1905.

AHMM Caja 16 Leg. 13, exp. 14, Año 1905.

AHMM Caja 17, Legajo 1, Exp. 143, Año de 1908.

AHMM, Caja 22, Leg. 3, Exp. 31, Año 1913.

AHMM Caja 38, Leg. 2, Exp. 36, Año 1916.

AHMM Caja 310, Exp. 15, Año 1925.

AHMM, Caja 93 Exp. 12, Año 1929.

- Archivo del registro público de la propiedad (ARPP)

ARPP Escrituras, Arrendadores, Deudores y Plazos de los años 1903-1913.

- Hemeroteca

Periódico Oficial de Michoacán, "Estados que Progresan", 20 de junio de 1902.

Periódico Oficial de Michoacán, "La fundación de Morelia, lo que fue ayer y lo que es hoy", 20 de junio de 1902.

Periódico Oficial de Michoacán, "Morelia Progresa", 30 de octubre de 1902.

Periódico Oficial de Michoacán, "Sobre la Higiene", 12 de enero de 1902.

Periódico Oficial de Michoacán, "Inauguración de la colonia Vasco de Quiroga", 18 de enero de 1903.

La Ciudad de la Cultura “Amado Nervo”. La modernidad provinciana.¹

Carlos E. Flores Rodríguez^{2*}

*Doctor en Urbanismo por la ETSAM de la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor Investigador adscrito al Área de Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Nayarit, México.
fcarlose@gmail.com

1. Texto publicado en Ciudades No.:100: La modernidad ignorada (oct-dic. 2013), en Sección: EXPEDIENTE, p. 49. Presentado aquí con consentimiento de la RNIU
2. Agradezco los comentarios y correcciones hechas por Salvador Macillas.
3. Aymonino (1971) las señala como contradicciones surgidas por un proceso que, si bien inicia en el campo, en dos siglos se trasladó a la ciudad afectando la relación campo-ciudad.

A diferencia de su impronta en la arquitectura, el Movimiento Moderno de las ciudades no necesariamente refiere a la búsqueda del rompimiento del canon clásico en su diseño. Responde, sobre todo, a la búsqueda de su “orden” perdido³ como producto de la Revolución Industrial (Choay, 1983; Cisneros, 1997). Usualmente enmarcadas en el higienismo, las primeras respuestas a esta emergencia urbana se realizaron por dos frentes: propuestas puntuales –de origen privado o público- de diseño urbano; y propuestas de origen público a partir de ordenanzas reformistas. Con la fusión de ambas visiones, embebidas en la crítica socialista, se forjarían en la primera década del siglo XX los fundamentos de la denominada “urbanística clásica o moderna”.

Una consecuencia de esta fusión, sería la constitución del doble carácter que caracterizaría a este “urbanismo moderno”: aquel que une a los argumentos ideológicos con los argumentos técnicos; que es científico y moralista a la vez (Aymonino, 1971; Benévolo, 1979); es decir, y tal como Wallerstein (1998) proclama, las utopías y las ideologías suelen ser inseparables. Esta contradictoria dualidad urbanística-sociológica, fungiría como fuente de inspiración a la urbanística del mundo occidental, particularmente desde lo público y su tradición reformista instrumental, hasta nuestros días (Sánchez, 1999).

En el México posrevolucionario, la búsqueda de identidad se hizo presente en todas las actividades del país, incluyendo el estilístico. En la arquitectura, el movimiento moderno fue adaptado para ello en la mayoría de sus ciudades, con el convencimiento de que era éste el esperado proveedor de respuestas (Curtis, 2012). Sin embargo, su contradictorio origen y desarrollo -el desacuerdo teórico ideológico y su cobijo desde el poder- construyó una serie de singularidades en el deseo de adoptarle, sobre todo, en la construcción de equipamiento colectivo con financiación pública, particularmente el edificado fuera de la capital del país.^o

Para seguir el desarrollo de la arquitectura y el urbanismo provinciano, e identificar sus peculiaridades, se propone partir del supuesto de que los tipos nacionales -y por extensión los internacionales-, se asimilaron en los modelos locales a partir de un proceso social adaptativo y dotado de propósitos (Echeverría, 2001). Por lo mismo, se posibilita estudiarse desde una mirada,

según la propuesta de Heidegger, fenomenológica hermenéutica, interpretando algunas de aquellas singularidades considerando el contexto en que se desarrollaron.

Con este criterio, en este trabajo se toma como objeto el diseño y construcción de la denominada Ciudad de la Cultura Amado Nervo en la ciudad de Tepic del estado de Nayarit. Dicha propuesta urbana arquitectónica, reviste particular importancia en el estado debido a que representa la última obra del modernismo local -e inicio de su declive-, pero también porque se erige como un hito de la ciudad donde se resumen las adaptaciones -y adopciones- de este estilo con los sistemas constructivos regionales y los supuestos de interpretación locales.

Equipamiento y modernismo

Las definiciones sobre ciudad invariablemente engloban dos componentes: los habitantes y las construcciones. En este último aspecto, la importancia de las edificaciones que otorgan un servicio a la colectividad radica en un doble valor: construyen arraigo y locus (Rossi, 1996); además de servir como referente para medir su grado de desarrollo (Hernández, 1997).

La preocupación por los equipamientos colectivos nace con la aparición de las desigualdades que la ciudad producía por su acelerada expansión. La respuesta a esta preocupación, a partir precisamente de su dotación como medida de compensación de estas desigualdades, se fortaleció en la segunda mitad del siglo xx. Tiene su origen en la ciudad industrial planificada con posterioridad a la II Guerra Mundial que, entre otras cosas, se vinculaba al modelo benefactor keynesiano, el cual atribuía al Estado la responsabilidad de su promoción y financiamiento (Ruiz, 2001; Cisneros, 1997).

Esta exclusividad sirvió también para otros propósitos. Al menos para el caso mexicano, la construcción del equipamiento colectivo de financiación pública funcionó, discursivamente, para desarrollar una ciudad; pero en la práctica, sirvió para posicionar políticamente a sus autoridades. De esta forma el número, la escala, la tipología, los materiales y el estilo de este tipo de edificaciones, ayudaron a legitimar, adoctrinar, demostrar y consolidar desde tenues ideas nacionalistas hasta regímenes políticos (Frampton, 1988; Arañó, 2011).

Lázaro Cárdenas comprendió este claroscuro. Una vez desterrado el Jefe Máximo de la Revolución, según Arañó (2011:168), se afanó en “[...] llevar justicia social y mostrar de manera enfática que la Revolución había valido la pena, puesto que se transformaba en reconstructora con base en obras civilizadoras”. Así, la idea de que toda acción, pensamiento, doctrina o política debería ser volcada, revestida o decorada -necesariamente- con la construcción de un edificio para equipamiento, acompañaría al país desde ese momento (Bergdoll, 2011).

En este México posrevolucionario, además de lo anterior, la búsqueda de identidad y el

4. Aunque el término "arquitectura emocional", se le debe a Mathias Goeritz (González, 1991; Méndez, 2004). Sin negar sus valores, Goeritz reniega del formalismo y del racionalismo y propone una tercera vía: la Emocional. Arquitectura que pone en práctica con la construcción del museo ECO al cual llama "experimento" (Goeritz, 1953).

5. Dirigida a extranjeros y extravagantes, Obregón Santacilla (1945) titulaba su obra como de "sets", además de ser una "arquitectura para ser vista, no para ser habitada".

6. Como fue el caso de la Escuela Tapatía (González, 1991). Que después aportaría también su influencia en la arquitectura moderna de Tepic.

7. Por ejemplo, la industrialización y uniformidad seriada pretendida por el MM, aplicado a un país o una región subdesarrollada, debe conformarse con la adaptación y utilización de procesos artesanales.

rompimiento con el pasado inmediato se hizo presente en todas las actividades. Particularmente en la arquitectura, un movimiento estilístico fue adaptado y adoptado para dicha función: el Movimiento Moderno (MM); mismo que se hizo presente en la mayoría de las ciudades del país. Aunque la década del cincuenta marcaría la consolidación del MM en México, son dos los eventos que, sin embargo, mayormente identificarían esta década. Primero, y como una crítica a la "tiranía" del ángulo recto, el surgimiento de la arquitectura emocional⁴ con Luis Barragán⁵ como representante. Segundo, el diseño y construcción de Ciudad Universitaria (CU) como hito del movimiento moderno, donde se haría presente, además, la denominada Integración Plástica (Anda, 2006).

En referencia a esta composición, hay posiciones encontradas. Por un lado, se opina que su construcción, expresa la convergencia de los diversos criterios de los arquitectos modernistas del país (Carrillo, 2002); pero por otro, existe la postura de que CU, en realidad, marca el inicio del declive del modernismo en México como resultado, principalmente, de la pérdida del cobijo del Estado en que se desarrolló dicho movimiento.

Independientemente de ello, CU emerge como la obra "frontera" del modernismo mexicano y, en consecuencia, como el prototipo arquitectónico seguido por las demás entidades (Vargas, 2009; Hernández 1968). Tal como Hernández (1968) postula, las ciudades de provincia imitarían a la "hermana mayor" -la ciudad de México- y a sus obras.

En dicho proceso de imitación y adaptación -a partir de la tradición, los materiales y la plástica local- se producirían múltiples pero singulares aportaciones de trascendencia e influencia para las regiones o ciudades del resto del país, que a la postre producirían aquello que genéricamente se designa como *regionalismos* y *localismos*⁶ (Vargas, 2009).

A todo ello, hubo de sumarse las desigualdades del país y sus regiones. Los proyectos generados desde la corriente del modernismo, a pesar de su gran carga ideológica, debieron desarrollarse y adaptarse a las condiciones locales⁷; además de que al construirse fuera de una ciudad importante y sin autoría reconocida, muchos de ellos fueron condenados doblemente, primero a su prematura destrucción y después, al olvido (Winfield, 2008).

El movimiento moderno

La velocidad de transmisión, influencia y asimilación de las ideas del MM, en relación a cualquier estilo anterior, fue mayor (Curtis, 2012). No obstante, las ideas tardan en asimilarse, se transmiten como ondas concéntricas en tiempo y en espacio. La tardanza en volver e ir se traduce en desfases, contradicciones e interpretaciones que se acentúan, tal y como se ha planteado, de acuerdo a las circunstancias sociales y económicas de cada región y ciudad; es decir, que tal y como Sassen (s/f) señala: antes que modelos, hay ciudades.

8. Aunque sin acuerdo en su denominación, básicamente existían dos posturas en cuanto al ejercicio y la enseñanza de la arquitectura del país. Por un lado, aquella asociada a la enseñanza universitaria con postulados de la "Beaux Arts" como principio estético que buscaba, entre otras cosas, la sencillez plástica del cubismo de Le Corbusier y se interpretaba como el ala derecha o conservadora así como la del racionalismo estético. Por otro, el Vanguardismo político o ideológico asociado al Instituto Politécnico Nacional y que postulaba a la técnica como solución y lo antielitista como principio. Conocida también como Funcionalismo Radical o Técnico, sus postulados estaban basados en el rigor científico y técnico de la Bauhaus y era interpretado como el ala izquierda del racionalismo, funcionalismo extremo o corriente liberal o marxista. Además, se caracterizaba por "eficientar" los recursos económicos, sacrificando los valores locales y plásticos. (López, 1989; Yáñez, 1993; López, 2002).

9. Debe resaltarse su labor educativa como profesor, desde 1923, de la Escuela Nacional de Arquitectura (hoy Facultad de Arquitectura de la UNAM) de la que, también, fue Director de 1933 a 1935.

10. Relacionado a su función o base social que los origina.

A lo largo del país, la difusión de los dogmas y contradicciones de este Movimiento llegó a partir de la ola urbanizadora nacional (y nacionalista) que, iniciada con Cárdenas, se continuó hasta bien entrada la década del sesenta (Carrillo, 2002). Durante este tiempo, según Guzmán (2006), la arquitectura del MM se materializó en la generalidad de las ciudades mexicanas. Así, la mayoría de las edificaciones, tanto públicas como privadas de las distintas entidades, aunque posterior a la generada en la capital del país, habitualmente fueron creaciones gestionadas y proyectadas por arquitectos capitalinos o educados en la ciudad capital en donde, más de uno, hubo de recibir influencias directas de quienes son considerados los propulsores del Modernismo mexicano, en cualquiera de sus opuestas posturas ideológicas⁸ (Colquhom, 2002).

A ese respecto, la mayoría de los autores coinciden en destacar el papel que jugó José Villagrán García. Además de ser considerado su iniciador, a él se le reconoce como líder ideológico del Movimiento (López, 2009; Hernández, 1968; Anda, 2006). Villagrán, a lo largo de su vida profesional⁹ -especialmente en su ejercicio privado-, complementó la formación de algunos de los profesionales que se constituirían como parte de la siguiente generación de arquitectos del país integrándolos como colaboradores a su equipo de trabajo.

Modernismo en Tepic

Particularmente, a la arquitectura del modernismo de Tepic se le reconocen, en términos generales, cinco periodos. Cada uno de ellos responde a los estilos y materiales constructivos utilizados, pero, sobre todo, a su clasificación¹⁰ y al origen de su financiamiento, por lo que lejos de comportarse linealmente, actúan en asincronía: se sobreponen, conviven o, incluso, pueden contradecirse entre ellos.

Referente al equipamiento colectivo de financiamiento público, sus cinco periodos suelen coincidir con los tiempos políticos administrativos de cobijo (Flores 2013). El primero, de rompimiento y búsqueda, inicia en la década de 1930 y abarca hasta mediados de la década de 1940; el segundo, de transición, se prolonga hasta principios del decenio de 1950; en el tercer periodo, el del funcionalismo decorativo, es posible encontrar sus últimas edificaciones a finales de la década del cincuenta; el cuarto, el del internacionalismo, se prolonga hasta recién entrada la década de 1960; el quinto y último, el de las nuevas propuestas, abarca hasta los inicios de la década de 1970 (Flores, 2013). Este último, además de la aparición –aunque aislada- de novedosas propuestas plásticas y constructivas, se caracteriza por la emergencia de una nueva generación local de arquitectos y constructores de régimen.

Ciudad de la Cultura Amado Nervo

La inclinación del modernismo provinciano de asemejarse a la "hermana mayor", tuvo un

paradójico resultado. La impronta del Movimiento en sistemas constructivos locales, así como el uso de materiales propios del clima y de las características del lugar, trajo como consecuencia tantas diferencias y contradicciones, como combinaciones existían entre lo local y las influencias externas. Con ello se indujo, aún más, a la conformación de regionalismos y localismos (Rivera, s/f; Vargas, 2009). En muchas ciudades, por ejemplo, la utilización de sistemas y materiales constructivos novedosos y vanguardistas -como el concreto armado que, según Anda (1990), posibilitó una parte importante de la arquitectura moderna-, tuvo que conformarse con su adaptación o sustitución por procesos artesanales y materiales locales.

Específicamente en Tepic, es posible localizar el Modernismo aplicado al lenguaje cotidiano desde principios de la década de 1930. Adjetivos, referencias comerciales y el empleo de materiales vinculados a ello comienzan a hacerse presentes. De esa década es la primera edificación de equipamiento colectivo modernista de la ciudad, la conocida como Hogar Infantil. A partir de su edificación, y durante las siguientes cuatro décadas, el estilo evolucionaría hasta culminar con el diseño y construcción de lo que se conocería, a la postre, como la Universidad Autónoma de Nayarit (UAN).

Aunque sobre el origen y anécdotas del surgimiento de la UAN ya se ha escrito,¹¹ la manera en que fue edificándose no se denota como resultado de una idea concreta y terminada. Nombres, denominaciones, ideas y acciones, dan la impresión de realizarse como soluciones a situaciones inmediatistas. Por un lado, Nayarit se preparaba para celebrar el cincuenta aniversario de su promulgación como Estado; por otro, el entonces Gobernador del estado, Julián Gascón Mercado, venía de una cuestionada elección, en que se le acusaba de tener vínculos con el Partido Popular Socialista;¹² es decir, de poseer una ideología marxista. Este cuestionamiento, que lo acompañaría durante todo su mandato, es respondido de dos maneras. La primera, declarándose como “Revolucionario” y “Primer Priista de Nayarit”¹³ y, la segunda, realizando una “obra cumbre” capaz de legitimarlo.

En 1964 el Doctor Pedro López Díaz, Rector del Instituto de Ciencias y Letras de Nayarit (antecedente inmediato de la UAN), indica que ya se tiene localizado un terreno de 10 hectáreas, propiedad de un particular, “en las inmediaciones del cerro San Juan”, para construir lo que en un futuro será la Universidad de Nayarit. En diciembre de 1965, las crónicas relatan que se publica una convocatoria para la “realización de la que podrá ser obra cumbre del actual régimen, la del Centro o Ciudad de la Cultura Amado Nervo”.¹⁴

En septiembre de 1966 se crea, paralelamente, un organismo ad hoc: el Instituto Administrador de Inmuebles del Estado (IAIEN), según Decreto 4774. Entre las facultades conferidas al Instituto, “manejaría” todo bien inmueble, además de promover cualquier obra en la entidad, entre ellas, claro está, “el conjunto de edificios para la Ciudad Universitaria o Centro de la cultura de Nayarit”.¹⁵ Para ello, en el Decreto, se nombra al Arquitecto Renato Caballero Tortolero como su

11. Debe consultarse, entre otros, Caballero Tortolero Renato, La Universidad Autónoma de Nayarit en sus cimientos 1964-1969, UAN, 2003.

12. Aunque el Partido Popular Socialista, en realidad, estaba considerado un Partido de una izquierda paraestatal donde se “unían” los ideales revolucionarios y el marxismo (Salmerón, s.f.).

13. Diario del Mediodía “El Nayar”, 15 de agosto de 1963, 19 de enero y 13 de marzo de 1965,

14. Diario del Mediodía “El Nayar”, 9 de diciembre de 1965.

15. Diario del Mediodía “El Nayar”, 1 de febrero de 1966.

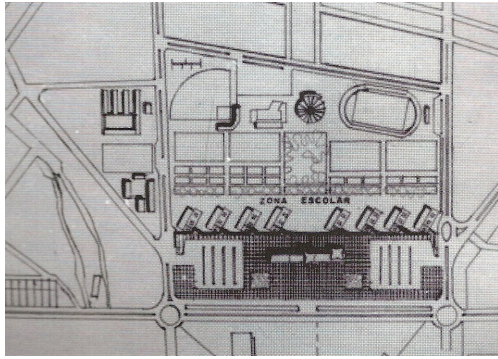


Fig. 1. Planta del Conjunto. Proyecto inicial de la Ciudad de la Cultura Amado Nervo. Tomado de Caballero, 2003:23

Director, quien se presentaría ante los profesionales locales, precisamente, como un colaborador cercano de José Villagrán García (Caballero, 2003; 2005).

Le Corbusier y José Villagrán en el imaginario de la Ciudad de la Cultura

El proyecto en conjunto, atribuido al IAIEN -del que no es posible distinguir su composición ni programa inicial-, se inscribía en dos polígonos parcelarios (fig. 1). En el principal, es posible identificar tres zonas lineales dispuestas en paralelo y orientadas en el eje norte-sur: la zona pública, con la torre de rectoría, estacionamientos y una gran explanada; la zona escolar, con los bloques de edificios para aulas y, -para completar su trazo-, una gran zona deportiva, que funcionaría como reserva para crecimiento. Desarticuladas arquitectónicamente entre sí, estas franjas siguen, en realidad, el histórico trazo de la parcelación agraria del proveedor del suelo: el Núcleo Agrario Ejidal "El Molino de Menchaca". El segundo polígono, el menor y separado por un viario, se contemplaba para albergar, en el fondo, la Escuela Preparatoria y, al frente, la Escuela Normal Superior.

En su diseño, algunos de los principios que Le Corbusier postulaba como fundamentos de la arquitectura, en este caso *dom-ino* y *pilotis* (VV.AA., 2006; Montaner, 1993), aparecen como testigos del sincretismo de la modernidad -que hubo de adaptarse a los sistemas constructivos y materiales propios de la región-con los localismos (fig. 2,3, 4). Por un lado, la planta libre o *dom-ino* del edificio de la Rectoría, hubo de reemplazar la estructura de hormigón armado por el regionalismo estructural de las vigas de acero y la bóveda de cuña. Sin embargo, la sustitución de este material (que según Anda (2006) *per se* representó la audacia del modernismo), resulta paradójico debido a que se aleja de una decisión ideológica conceptual -tal como Le Corbusier, en su regreso a *lo rural* de 1935, habría de hacerlo, al sustituir el hormigón por la bóveda catalana (Colquhoun, 2002)-, y se acerca más a un asunto de pragmatismo económico, de calidad de la mano de obra disponible y de conocimiento técnico. Por otro, los *pilotis* o suspensión del edificio por medio de columnas, para el caso de la Escuela Preparatoria, de nuevo las columnas de hormigón armado son sustituidas por perfiles de acero, como elementos sustentantes. Con su empleo, además de la utilización de elementos comunes edificatorios, tal como los muros no estructurales de tabique -asentados con mortero cal arena- así como losas de entrepisos y azoteas -a base de perfiles de acero y bóveda de ladrillo de cuña-, se enriquecería el lenguaje plástico constructivo de la localidad.

Finalmente, dos situaciones pueden destacarse. Primero, la urgencia de denominarse *ciudad*, como su "hermana mayor"; segundo, al igual que la controvertida autoría intelectual de CU descrita por Vázquez (2012), Renato Caballero se reconoce a sí mismo como autor único de la Ciudad de la Cultura, a pesar de que las crónicas de la época muestran un diseño colectivo. No obstante, y en independencia de ello, además de la visible influencia lecorbusiana, debe



Fig. 2. Edificio de Rectoría. Sistema dom-ino. Fotografía de 1969. Archivo de la UAN



Fig. 3. Imagen reciente del Edificio de la Escuela Preparatoria. Sistema pilotis. Archivo personal

también destacarse la posible injerencia de Villagrán en el proyecto. Inicialmente de manera indirecta, por el aprendizaje que Renato Caballero debió obtener como colaborador del despacho de Villagrán García de 1955 a 1962 (fig. 5); y después de manera directa, tal como él lo reconoce, por las sugerencias y asesoría personal que Villagrán otorgó a Caballero en el diseño de la Ciudad de la Cultura Amado Nervo (Caballero, 2003; 2005).

A manera de Reflexión

Bergdoll (2011) y Sudjic (2010) establecen que el poder y la arquitectura han llevado históricamente una relación inseparable y complementaria. Este último pronuncia que precisamente es esa la actividad de quien ostenta el poder: construir; que, además, sirve para “seducir, impresionar o intimidar”. Dicho de otra forma, y tal como lo plantea Arañó (2011), la arquitectura ha servido como un eficiente medio propagandístico, que muchas veces se muestra como necesidad de Estado.

Sudjic (2011) añade que quien construye desde el poder, usualmente denota una obsesión por el control y la ostentación de una victoria sobre elementos muchas veces ilusorios. Ello implica, necesariamente, un deseo de glorificarse a sí mismo. La arquitectura pues, ha servido al poder para crear, desde su imaginario, su propia realidad. De esta manera, la creación puede también contar la realidad de su creador, -quien además-, busca satisfacer su ego, sus impulsos personales y trascender la muerte: la arquitectura es un buen aliado para aquellos que, mediante el poder, buscan perpetuarse.

Por eso es difícil separar la construcción de Brasilia con el poder y el régimen; tampoco es posible entender la *cit  de Refuge*, del propio Le Corbusier, sin su relación con el totalitarismo. Por lo mismo no es extraño que en la Europa de Poelzig hasta Speer, o del México de L. Cárdenas hasta D. Ordaz, el mismo Hannes Meyer necesariamente, para impulsar sus ideas del Modernismo, hubo de fomentar una relación de complicidad con el Estado.

Así, en su irrefrenable deseo de construir desde el poder, la mayor parte de las edificaciones procuran imitar el éxito de otras, por lo que utilizan al mismo arquitecto o, en su defecto, copian su obra. Por lo mismo, el Modernismo en Tepic, además de representar una parte y base de la actual arquitectura local, vino a descubrir que su riqueza y ejercicio sólo fue posible también bajo el amparo del poder (lo que se entienda por ello). Por tanto, tal como lo establece Carrillo (2002), su declive inició una vez que perdió su patrocinio, demostrando, como lo habían señalado tanto Baudelaire como Aalto (2010), lo efímero del movimiento.

Forjadas a partir de controversias y decisiones arbitrarias, no es posible comprender las edificaciones del Movimiento Moderno en Tepic sin esta peculiar relación. Desde las privadas -que además de regirse por las reglas del mercado, buscaban manifestar el poderío de sus



Fig. 4. Vista del Conjunto. 1969. Tomado de Caballero, 2003:66



Fig. 5. Equipo del despacho de José Villagrán García en 1957 (entre otros): 1. Renato Caballero / 2. Jaime Ortiz / 3. Ricardo Legorreta / 4. Joaquín Capilla. Tomado de Caballero, 2003:70

promotores- hasta las públicas, que a pesar de frustrarse o alargarse más allá de un tiempo político administrativo y sujetarse a decisiones personales, se procuraba exhibirlas como obra cumbre o modélica (Flores,2013).

Particularmente la Ciudad de la Cultura Amado Nervo, fue diseñada y construida en el último periodo del modernismo tepiqueño. Periodo caracterizado por la aparición de los nuevos constructores de régimen, específicamente Renato Caballero y, su contratista constructor, Javier Ríos, quienes se desarrollarían dentro de un corporativismo gremial. En el ambiente de un gobierno cuestionado ideológicamente, -como lo fue el de Gascón Mercado-, el arquitecto Renato Caballero, además de fungir como director del citado Instituto Administrador de Inmuebles de Nayarit, es nombrado en 1966 como parte del Comité Ejecutivo de la CNOP¹⁶ del PRI¹⁷ en su Sección de Vivienda Popular. Por su parte, dos años después, la hasta ese momento vigente Asociación de Ingenieros y Arquitectos del estado, es reemplazada por una reciente asociación: el Colegio de Arquitectos; presidido, en este caso, por Javier Ríos, quien fungía como secretario de Obras Públicas del estado y, a su vez, constructor de la Ciudad de la Cultura Amado Nervo. Con ellos, una tercera generación de arquitectos y constructores de régimen local se constituían, tanto política como gremialmente, en un grupo corporativizado del partido de Estado, copando y cooptando toda posibilidad de convivencia con otros constructores, tanto nacientes como anteriores. Así, política, economía y poder irían ya de la mano para una siguiente etapa.

En ese marco, la UAN se erigiría como el modelo en donde estas ideas habrían de consolidarse por encima de la razón¹⁸. Planteado de otra forma, la materialización de las ideas globales y nacionales se sintetizarían localmente en una edificación urbano arquitectónica que, al amparo de la flecha del tiempo - como la mayoría de las construcciones provincianas surgidas en el contexto de la modernidad ignorada mexicana (Villar, 2010)-, irremediabilmente se convertiría en causa, efecto y conjuro de sus propios provincianismos.

Bibliografía

- Aymonino C. (1971), *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*, GG., Barcelona.
- Benévolo Leonardo (1979), *Los orígenes del urbanismo moderno*, Blume, Madrid.
- Choay Françoise (1976), *El Urbanismo, Utopías y Realidades*, Lumen, Barcelona.
- Chueca Goitia Fernando (1997), *Breve historia del urbanismo*, Alianza editorial, Madrid.
- Aalto Alvar (s/f), "Los enemigos de la arquitectura". En Anda [y] Lizárraga (2010).
- Anda Enrique X. de (2006), *Historia de la arquitectura mexicana*, GG, Barcelona.

16. Por sus siglas: Confederación Nacional de Organizaciones Populares, se crea para "corporativizar" al partido hegemónico (PRI) a los grupos denominados como no-campesinos.

17. Por sus siglas: Partido Revolucionario Institucional.

18. Incluso, y como un reducto de este control corporativo, el suelo en que se asienta la UAN, a pesar de casi medio siglo de su construcción y de programas nacionales y locales de regularización de la tenencia del suelo, permanece aún ejidal; es decir, su posesión es ilegal.

Anda Enrique X. de (1990), *La arquitectura de la revolución mexicana. Corrientes y estilos de la década de los veinte*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México.

Anda Enrique X. de [y] Salvador Lizárraga Sánchez (2010), *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana. Antología de textos 1922-1963*, UNAM, México.

Araño, Axel (Ed.) (2011), *Arquitectura escolar, SEP 90 años*, SEP, CONACULTA, México.

Bargdoll, Barry (2011), "Arquitectura del poder o el poder de la arquitectura", en *12º Congreso Internacional de Arquitectura y Diseño Arquine* [en línea], entrevista en marzo 2011, México, <http://tomo.com.mx/2011/05/10/arquitectura-del-poder-o-el-poder-de-la-arquitectura/>

Caballero Tortolero, Renato (2003), *La Universidad Autónoma de Nayarit en sus cimientos 1964-1969*, UAN.

Caballero Tortolero, Renato (2005), *Travesías históricas. Tras las huellas de Fray Junípero Serra*, Tepic, UAN.

Carrillo Barradas José Luis (2002), *Teoría y práctica en la configuración de la megalópolis. Influencias de las escuelas norteamericana y francesa de arquitectura, urbanismo y economía en el caso de la ciudad de México*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.

Cisneros Sosa Armando (1997), "Crítica de la planeación urbana" en *Nexos: revista mensual*, septiembre, México.

Colquhoun, Alan (2002), *La arquitectura moderna una historia desapasionada*, GG, Barcelona.

Curtis William, J. R. (2012), *La arquitectura moderna desde 1900*, Phaidon, China.

Echeverría, Bolívar (2001), "La identidad lo político y la cultura", Lección V, en *Definición de la Cultura*, México, Itaca - UNAM.

Frampton, Kennet (1998), *Historia crítica de la arquitectura moderna*, GG, Barcelona.

Flores Rodríguez, Carlos E. (2013), *Ciudad, Arquitectura y Sociedad. El movimiento moderno en Tepic, Parte I, Edificios colectivos*, UAN, Tepic.

Hernández Aja. Agustín (1997), *La ciudad de los ciudadanos*, Dirección General de la Vivienda, la arquitectura y el Urbanismo, Ministerio de Fomento, Madrid.

Hernández, Laos (1968), *Análisis crítico de la arquitectura moderna en México*, Guadalajara, México.

López García, Juan (2002), *El arquitecto Carlos Obregón Santacilia. La tradición arquitectónica mexicana (nacimiento invención y renovación)*, Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona.

- López Rangel, Rafael (1968), *Enrique Yáñez en la cultura arquitectónica mexicana*, LIMUSA, UAM, México.
- Montaner, Josep M^a (1993), *Después del movimiento moderno. La arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*. GG, Barcelona.
- Rossi, Aldo (1996), *La arquitectura de la ciudad*, Gustavo Gili, España.
- Ruiz Sánchez. Javier (2001), *Sistemas urbanos complejos acción y comunicación*, Cuadernos de investigación urbanística, Instituto Juan de Herrera, Madrid.
- SalmerónSanginés, Pedro (2005). "Esquema para una historia del PRD", en: *Estudios: filosofía/historia/letras* [en línea]. ITAM, 2005, No. 75. <http://servidor.esteticas.unam.mx/docomomo/boletin21/bol21-01.pdf><http://biblioteca.itam.mx/estudios/60-89/75/PedroSalmeronParaunahistoriadelPRD.pdf>
- Sudjic Deyan (2010), *La arquitectura del poder*, Barcelona.
- Vásquez Ángeles Jorge, "El destino de Carlos Lazo", en: *Casa del Tiempo* [en línea]. UAM, diciembre2011-enero2012, no.50-51. http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/50_51_iv_dic_ene_2012/casa_del_tiempo_eIV_num_50_51_47_51.pdf
- VV.AA. (2006), *Teoría de la arquitectura*, Taschen, Madrid.
- Vargas Salgero Ramón, (coord.) (2009), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, Vol. IV: El siglo XX, Tomo I, FCE, UNAM, México.
- Villar Rubio, Jesús (2010), *Arquitectura y urbanismo en la ciudad de San Luis Potosí 1918-1967*, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
- Waldenfels, Bernhard (1997), *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*, Paidós, Barcelona.
- Winfield Reyes, Fernando N. (2008), *El Hospital-Sanatorio de Tuberculosos en Ximongo, Veracruz, de Mario Pani*". En, *DOCOMOMO México* [en línea], 2008, otoño. No. 21. <http://servidor.esteticas.unam.mx/docomomo/boletin21/bol21-01.pdf>
- Yañez, Enrique (1993), *Arquitectura teoría diseño contexto*, Limusa, México.

La modernidad ignorada de 'Los Grupos Escolares del Plan Riada' (Valencia, 1958-1961)

Amaya Martínez Marcos*

* Arquitecta por la Universidad Politécnica de Valencia, Máster Universitario en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura y Doctoranda del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Cataluña. Investigadora Grupo de Investigación Consolidado FORM UPC. amayamar@gmail.com



Fig. 1: Imagen de época del Grupo Escolar Vicente Ballester Fandós en los Poblados Marítimos. Valencia, 1958-1961. Fuente: Boletín de Información Municipal nº75, pág. 51 (1975).

Entre 1958 y 1961 se ejecutaron en la ciudad de Valencia un importante número de construcciones escolares auspiciadas por el Ministerio de Educación Nacional (M.E.N.) y el Ayuntamiento de Valencia: *los Grupos Escolares del Plan Riada*. La relevancia de los grupos escolares surge en torno a la convergencia de:

- La necesidad de una rápida ejecución de nuevas escuelas en Valencia tras la devastadora Riada sufrida en 1957.
- La puesta en práctica y adaptación del -tipo desarrollo vertical (zona cálida)- de Rafael Fernández-Huidobro y Pablo Pintado Riba, resultado del II Concurso de escuelas tipo para entornos urbanos convocado por el M.E.N. en 1957.
- La búsqueda, desde la vertiente pública, de la modernización del espacio escolar a nivel nacional.

Los Grupos Escolares del Plan Riada, desde su modesta aproximación a los planteamientos modernos, son el resultado de las necesidades de un momento histórico que merece ser destacado dentro de la temática de la modernidad ignorada.

La puesta en marcha del Plan Nacional de Construcciones Escolares de 1956.

A mediados de los años cincuenta en España, la escasez de escuelas y el gran número de niños sin escolarizar venían originados por una política educacional limitada basada en una estricta educación religiosa y por construcciones escolares ancladas en el monumentalismo de siglos anteriores. En 1956 cuando Rubio García-Mina adquiere la cartera de Ministro de Educación Nacional y Joaquín García Tena es nombrado Director General de Enseñanza Primaria se redacta el *I Plan Nacional de Construcciones Escolares de España* con el fin de resolver las enormes carencias escolares del país.

Para llevar a cabo el plan se propone una mecánica en base a cuatro aspectos: la financiación, los estudios estadísticos para la localización del edificio escolar, una serie de métodos para el

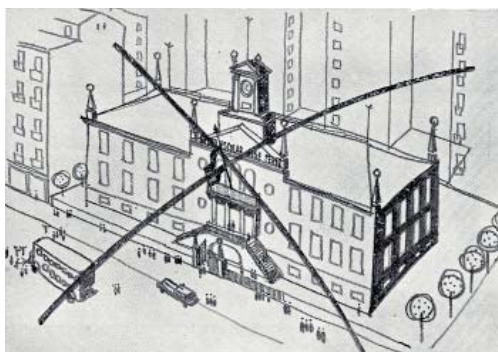


Fig. 2: Fuente: Ministerio de Educación Nacional. Construcciones Escolares. M.E.N. 1962

1. La Revista Nacional de Arquitectura nº 154, septiembre 1953, dedica un número monográfico al Concurso de Institutos Laborales de España con una introducción de Carlos M^o R. de Valcárcel, Director General de Enseñanza Laboral y una muestra de los proyectos presentados a concurso acompañado del Informe del arquitecto William Dunkel.
2. Miguel Fisac (1913-2006) construye en 1951 el Instituto laboral de Daimiel, considerado una de las primeras arquitectura españolas modernas de postguerra.
3. William Dunkel (1883-1980), arquitecto suizo y profesor del Politécnico de Zúrich, desarrolló una importante labor como especialista escolar.

desarrollo del plan con la convocatoria de concursos de anteproyectos y la distribución de los créditos.

El Plan se pondría en marcha inmediatamente estableciéndose el balance de las necesidades escolares de todo el país y constatando que sería necesario construir 34.000 nuevas escuelas. Se recurrió a la fórmula de concurso para disponer de proyectos tipo adecuados según las diferentes zonas climáticas, así como tipificados y normalizados con el fin de obtener escuelas de coste reducido que cumpliesen los requisitos técnicos y pedagógicos que se exigían desde el Ministerio. Una fórmula que ya había sido utilizada por el M.E.N. en 1953 para la ejecución de Institutos Laborales y que había servido de oportunidad para poner en práctica ideas renovadoras en la construcción de edificios docentes ya que desde sus bases se descalificaba cualquier tipo académico: *"la primordial importancia de la disposición orgánico-funcional del programa, de modo que los diferentes núcleos fundamentales del que consta el Centro tengan la forma, dimensión, orientación y emplazamiento más adecuados, según la función que deben cumplir."*¹

Fisac, con la experiencia generada tras la construcción en 1951 del Instituto Laboral de Daimiel,² participó en la organización del concurso de Institutos Laborales e invitó a Dunkel³ a definir las bases y orientar su fallo. Las propuestas ganadoras fueron presentadas por jóvenes arquitectos, como el madrileño José Antonio Corrales o el grupo catalán formado por Gili, Basso, Martorell y Bohigas quienes mostraron en su propuesta una rotundidad formal claramente seguidora de la línea iniciada por el GATEPAC durante la II República.

La arquitectura española necesitaba un cambio y la arquitectura docente estaba propiciando sus primeros pasos a través de los Institutos Laborales. El viaje de Dunkel a España en 1953 fue significativo no solo por sus recomendaciones para el Concurso de Institutos Laborales sino también porque establecería las bases para los concursos escolares propuestos por el M.E.N. años más tarde.

Cabe hacer referencia a una serie de acontecimientos de carácter internacional que influenciarían notablemente en la planificación de la escuela pública en la España de los 50:

- La puesta en práctica de una nueva forma de crecimiento de la ciudad, en contraposición a la *rue-corrider* de la ciudad neoconservadora, recogida en *La Carta de Atenas*, elaborada durante el 4º CIAM de 1933. La Carta hace referencia, en su artículo 19, a las consideraciones a tener en cuenta para la ubicación en el complejo urbano de los edificios escolares dado que *-las escuelas, en particular, se hallan frecuentemente situadas en vías de circulación y demasiado alejadas de las viviendas"*. (Le Corbusier, 1971:49-50) En el artículo 37 se expone la necesaria vinculación de la vivienda con zonas verdes que contengan equipamientos esenciales, entre ellos las escuelas: *-Las nuevas superficies verdes deben asignarse a fines claramente definidos: deben contener parques infantiles, escuelas, centros juveniles o construcciones de uso comunitario,*

4. En 1951 la U.I.A crea la Sección de la Comisión de Construcciones Escolares.

5. En 1952, la Comisión recibe la solicitud de la UNESCO de realizar un informe preliminar sobre las construcciones escolares. U.I.A., *L'École et ses problèmes: première rapport établi par la Commission des Constructions Scolaires à la demande de l'Unesco, U.I.A., Lausanne, 1955.*

6. Es relevante el papel del arquitecto suizo Alfred Roth (1903-1998), experto y teórico en arquitectura escolar.

7. U.I.A., *Charte des constructions scolaires: élaborée par la Commission des Constructions Scolaires, UIA, Paris, 1959.*

vinculado íntimamente a la vivienda-

- En 1955 la *Unión Internacional de Arquitectos*, a través de su *Comisión de Construcciones Escolares*,⁴ elabora un primer informe de necesidades bajo el título "*L'ecole et ses problèmes*",⁵ que sería presentado ese mismo año en el -V Congreso Internacional del edificio escolar y de la educación al aire libre- organizado por la UNESCO. El informe hace referencia en su punto 4 a -la escuela bajo el ángulo del urbanismo-, indicando que para una correcta planificación escolar de las ciudades sería necesario, en primer lugar, el establecimiento de las necesidades en función de un estudio demográfico y de natalidad que estableciese la demanda real de escuelas. Como elemento esencial establece la vinculación de las escuelas a las viviendas para poder acortar los recorridos de los escolares así como evitar el cruce con las principales vías de circulación rodada, recalcando la importancia de la vinculación que las escuelas deberían tener con zonas verdes de esparcimiento.

- El arquitecto suizo Alfred Roth,⁶ miembro de la Comisión de Construcciones Escolares, publicaría en 1957 "*The new School*" donde recoge temas fundamentales a analizar como "la escuela en el barrio o la ciudad". Se atiende a las necesidades de una planificación escolar donde se tenga en cuenta los requisitos ya expuestos desde 1933 por los CIAM y desde 1955 por la UIA. Pero además se incorporan aspectos concretos como el número de alumnos por superficie, la longitud y el tipo de camino para llegar a la escuela, la superficie recomendada de los solares en función de los alumnos, así como las características naturales que los solares deberían tener como la higiene, en relación a unas adecuadas condiciones de viento y de humedad de la zona; la técnica, en relación a las condiciones geológicas del terreno; y el paisaje, en relación a salvaguardar las características paisajistas que caracterizan el entorno.

- En febrero de 1958 se redacta, en la 6ª Reunión de la Comisión de Construcciones Escolares mantenida en Rabat, la "*Carta de Construcciones Escolares*"⁷ con la finalidad de difundir, a nivel internacional, las recomendaciones acordadas por la Comisión desde el inicio de sus trabajos en 1951. La Carta trata de establecer unos principios básicos a resolver, partiendo del estudio de las escuelas de primer grado, por contener un mayor número de necesidades y de factores pedagógicos y económicos a satisfacer.

- En cierta medida, el Plan aprobado por España en 1956 (Navarro, 1962), contempla ciertos requisitos de La Carta de Construcciones Escolares. La evaluación de las necesidades a partir de datos estadísticos o la ordenación urbanística de un plan escolar definiendo aspectos, como la situación del edificio respecto al barrio, el número de habitantes por escuela o la distancia máxima a recorrer, entre otros, habían quedado establecidos entre arquitectos, pedagogos, médicos y sociólogos. Era el momento de poner en práctica la construcción de escuelas acordes a los planteamientos establecidos.

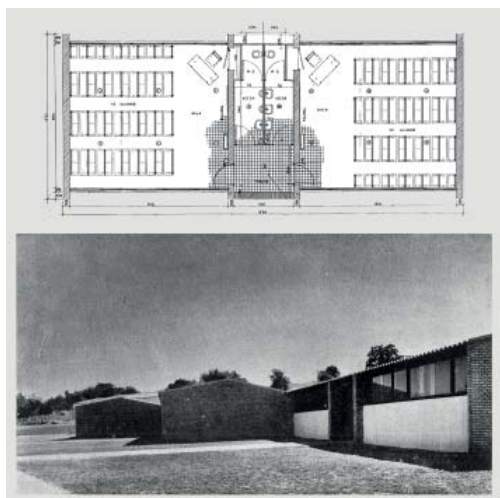


Fig. 3: Planta tipo e imagen exterior de la Micro-escuela de Rafael de la Hoz.
Fuente: Revista Nacional de Arquitectura 204, 1958, pp. 3-8. Montaje del autor.

Dos concursos de escuelas-tipo del Ministerio de Educación Nacional.

Bajo la fórmula de concurso de carácter abierto se convoca en Agosto de 1956 el "I Concurso de escuelas rurales tipo" con el objetivo de obtener modelos tipológicos para el ámbito rural estatal: "las nuevas construcciones escolares debían incorporar las nuevas tendencias y estructuras acomodadas a las necesidades funcionales y a las características geográficas y climáticas de las distintas zonas españolas". (Tena, 1962) Se clasificaron siete zonas climáticas para las que se debían resolver escuelas de dos aulas, una para cada sexo, junto a los correspondientes servicios higiénicos. La utilización de los prototipos sería obligatoria para todas aquellas nuevas escuelas financiadas desde el M.E.N.

El concurso tuvo un gran éxito con la recepción de 78 anteproyectos. Pero se podría resumir su resultado como una tímida aproximación a las modernas propuestas europeas en aspectos como la búsqueda de una correcta orientación, la iluminación bilateral y la ventilación cruzada, el aula vinculada a un espacio exterior como extensión del aula o el uso de materiales prefabricados.

Rafael de la Hoz⁸ llevó al extremo las bases del concurso con su propuesta de Micro-escuelas⁹, asegurando que disminuyendo las dimensiones y utilizando elementos prefabricados, se podían construir un gran número de escuelas económicas con una rápida ejecución. Su propuesta fue llevada a cabo en la zona sur por la Diputación Provincial de Córdoba entre los años 1958 y 1965, construyendo más de 1.500 aulas.

Debido a la creciente inmigración de la población del ámbito rural a las ciudades y el consecuente aumento de la necesidad de plazas escolares en las ciudades, unido a la escasez previa, se convoca en mayo de 1957 el II Concurso de prototipos para escuelas graduadas con el objetivo de obtener proyectos tipo para entornos urbanos, quedando invitados a participar aquellos arquitectos que habían obtenido una mención en el anterior concurso.

Buscando resolver los déficits encontrados en el concurso para escuelas rurales, las bases se reducían a definir dos zonas climáticas: zonas frías y lluviosas y zonas cálidas, así como dos tipos de desarrollo: horizontal con un máximo de 2 plantas y vertical con un máximo de 4. En el programa se buscaban soluciones para las escuelas de un solo sexo con 6 grados y mixtas de 12 grados, con la inclusión de despacho de dirección y vivienda para conserje y un área cubierta exterior para las zonas lluviosas. La valoración de las propuestas presentadas quedaba definida en torno a cinco aspectos: Disposición general-distribución, Adaptación al clima, Estética, Crítica especializada, Concepto económico.¹⁰

Al concurso se presentaron 37 anteproyectos, resultando un total de 8 proyectos con una puntuación más elevada: Luis Vázquez de Castro¹¹, despuntó con sus propuestas al recibir 4 primeros premios y 3 menciones por la resolución de aspectos como la distribución, la adaptación

8. Rafael de La-Hoz (1924-2000), Arquitecto en 1951 por la ETSAM.

9. "Micro-escuela", Hogar y Arquitectura nº19 1959, y "Microescuelas", en Revista Nacional de Arquitectura nº204, 1958, p. 3.

10. GARCÍA, M. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas", en Revista Nacional de Arquitectura nº 194, 1958, pp. 1-11.

11. Luis Vázquez de Castro aprovechó el concurso para introducir la modernidad en las construcciones escolares, influenciado por la arquitectura que se desarrollaba en EE.UU. tras el viaje de estudios realizado. Posteriormente trabajaría como arquitecto escolar para el Ministerio de Educación Nacional junto a Mariano García Benito, con quién realizaría otro viaje a EE.UU. para visitar edificios escolares y universitarios.



Fig. 4: Cuatro de las propuestas ganadoras del concurso.

Fuente: Revista Nacional de Arquitectura 194, Febrero 1958, p. 1. Madrid. Montaje del autor.

12. Rafael Fernández-Huidobro Pineda (Villarobledo, 1908-?), arquitecto en 1933 por la ETSAM. Pablo Pintado Riba (Madrid, 1924-2007) se titula por la ETSAM en 1955, doctorándose en 1962. Ambos combinarían la labor docente con la profesional.

13. GARCÍA, M. "Concurso de prototipos para escuelas graduadas". Revista Nacional de Arquitectura nº 194, febrero 1958. p. 7.

al clima, la imagen formal y la economía de la ejecución. Rafael Fernández-Huidobro y Pablo Pintado Riba¹² recibieron 2 premios con una propuesta para climas cálidos y otra para climas fríos y una mención honorífica. Los 2 restantes premios se repartieron entre el equipo integrado por Mariano García Benito y Santiago Fernández Pirla con su anteproyecto de escuela para zona fría y la propuesta de Jaime Seguí Aleans de factura claramente moderna.

Se construyeron escuelas por todo el país basadas en las propuestas ganadoras, y si bien no era obligatorio el uso del proyecto-tipo, su utilización reducía trámites burocráticos, como el Informe Técnico, acelerando consecuentemente la ejecución. El resultado final de las nuevas construcciones dependió de los arquitectos de la oficina municipal o de la entidad privada que lo construyese y de su habilidad para adaptarlo a las especificaciones del lugar.

Los grupos escolares del Plan Riada de Valencia: la adaptación de un prototipo moderno.

- La propuesta para zonas cálidas de Rafael Fernández-Huidobro y Pablo Pintado Riba.

"Se ha supuesto que el clima es cálido durante todo el año como ocurre en muchas zonas de nuestra Península; por ello se ha procurado reducir al mínimo la superficie cerrada, dejando únicamente de esta forma los elementos clase y las dependencias anejas. El resto, vestíbulo, pasillos, rampas, etc., son completamente exteriores, sin cerramiento alguno."¹³ Con éstas palabras explicaban su propuesta de escuela graduada para zonas cálidas los arquitectos Fernández-Huidobro y Pintado en la documentación presentada al concurso.

El proyecto-tipo, para un total de seis grados, se desarrolla en un volumen de dos alturas de tipo lineal al que se adosa un volumen de un solo nivel para resolver la vivienda del conserje. El edificio queda completamente modulado a partir de la estructura reticular de hormigón.

En planta baja se realiza el acceso por un amplio vestíbulo que permitiría tener una vista completa del recinto de juegos hacia el interior. Además se distribuyen dos aulas y la zona de administración y servicios que establece de charnela entre el volumen principal y el anejo destinado a vivienda. La vivienda organiza su acceso de manera independiente, con desarrollo en paralelo al volumen docente y retranqueándose para generar un ámbito más privado. Hacia el interior la vivienda queda acotada por un patio privado definido por un muro que presumiblemente podría ser de ladrillo caravista o piedra.

La comunicación vertical entre los dos niveles se realiza desde una rampa de doble tramo cuyo arranque se sitúa junto al vestíbulo para desembocar sobre un vestíbulo superior superpuesto de

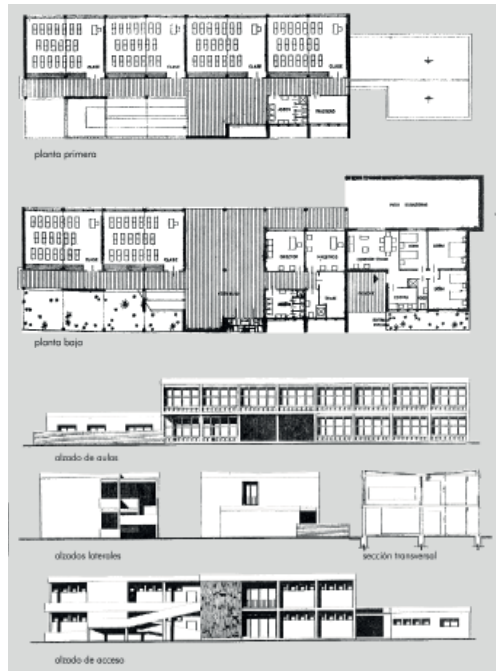


Fig. 5: Prototipo de escuela graduada de Fernández-Huidobro y Pintado. Planta baja y primera, alzados y sección.
Fuente: Revista Nacional de Arquitectura nº 194, Febrero 1958, p. 7. Montaje del autor.

14. La versión se mostraría en la Exposición de Arquitectura Escolar organizada por el Ministerio de Educación Nacional de 1960, así como en el libro de 1962 "Construcciones Escolares" que recoge las ponencias realizadas en el Curso organizado por el Gobierno Español como colaboración al proyecto principal de la UNESCO "Extensión y mejoramiento de la educación primaria en América Latina" en 1960.

menor dimensión y desde el que a través de un corredor abierto, se distribuyen paralelamente cuatro aulas de idénticas dimensiones y orientación para un total de cuarenta alumnos cada una.

Se establece una relación directa entre el interior-exterior a través de la formalización de las fachadas que, desprovistas de cualquier ornamento, sugieren el uso interior. La fachada de acceso queda definida por el retranqueo que la rampa ofrece sobre el volumen, pero que se recupera con la cubierta plana que protege, en el ascenso de los alumnos hacia las aulas, los días de lluvia. La modulación estructural se manifiesta retranqueando los paños de cerramiento, opacos o transparentes, hacia el interior. Recurso que se utiliza en la fachada longitudinal de las aulas donde, el vacío del vestíbulo en planta baja queda manifiesto por su propia sombra. Los alzados laterales se prevén con paños opacos excepto, en la planta superior, coincidiendo con el corredor, donde se abre un hueco para lograr vistas más lejanas.

Pese a la ausencia de un solar definido la orientación de las aulas se propone hacia el sur al ser ésta la más óptima en cuanto a la iluminación natural diurna.

Cabe destacar las cuatro variaciones sugeridas en la documentación presentada al concurso que posibilita generar escuelas con un mayor número de aulas o anexos según las necesidades requeridas. Se plantea desde la sustitución de la rampa por una escalera de doble tramo, la adición mediante un volumen transversal del salón de actos o sala de exposiciones o la inclusión en el programa de un parvulario y escuela maternal mediante el mismo recurso. Pero también en una cuarta variación se contempla la conjunción de todas las opciones mediante un sistema equivalente de agregación.

La resolución del programa, la economía de medios provista, junto a la sencillez del lenguaje y su clara modernidad en relación a la composición pero también a los términos de repetición, economía e higiene generan un proyecto de escuela-tipo acorde a la escala del niño y a las necesidades pedagógicas exigidas.

Sobre el proyecto tipo se realizó una nueva versión¹⁴ en la que, si bien se mantenía una estructura organizativa respecto al primero, se realizaron modificaciones como la incorporación de un nivel más, la reducción del volumen de acceso y dirección a un solo nivel en relación con la vivienda del conserje o la sustitución de la rampa por una escalera de doble tramo alojada entre el vestíbulo y la zona de aulas y sobre la que se enfrentaban los servicios. Los alzados plasman la realidad estructural y funcional y el volumen de la escalera-servicios se retranquea para enfatizar el acceso en su alzado principal y resaltando las aulas enmarcadas en la retícula estructural en el alzado posterior.

Ésta versión del proyecto-tipo para zonas cálidas acabaría siendo utilizada para la redacción de algunos de los proyectos de grupos escolares que se realizarían en la ciudad de Valencia

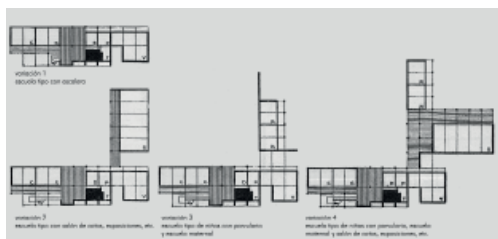


Fig. 6: Prototipo de escuela graduada de Fernández-Huidobro y Pintado. Posibilidades de ampliación.

Fuente: Revista Nacional de Arquitectura nº 194, Febrero 1958, p.8. Montaje del autor.

15. Entrevista del autor con el arquitecto e investigador Amando Llopis de VTiM arquitectes el 11/06/2009. Llopis entrevistó en 2006 a Pablo Pintado Riba constatando que ambos arquitectos no llegaron a tener constancia de que su propuesta tipo fuese adaptada y puesta en práctica de manera efectiva en la ciudad del Turia.

16. El Plan Sur de 1966 surge como adecuación del plan de Ordenación de Valencia y su Comarca de 1946 y los trabajos realizados iniciados con la Solución Sur desde 1957. El Plan venía definido por la creación de cinco grandes polígonos urbanos (Monteolivete, Campanar, Avda. Valencia al Mar, Avda. Burjassot/carretera de Barcelona y Tres Cruces), por la expansión de la ciudad universitaria y por la construcción de nuevas instituciones públicas y escolares.

17. "Intenso ritmo en la construcción de escuelas", en Boletín de Información Municipal nº 23, 1959, p. 58-60.

bajo la firma y adaptación del arquitecto municipal José Pedrós¹⁵. El prototipo planteado propone consecuentemente su inserción en una ciudad de edificación abierta, es decir, con construcciones aisladas y sin medianeras donde una parte de la superficie del solar quede liberada como zona verde o ajardinada.

- La consecución del Plan Riada.

El 13 y 14 de Octubre de 1957 la ciudad de Valencia sufre la doble riada del Turia, una riada que tendría consecuencias directas en la futura conformación de la ciudad. A nivel urbano se llevaría a cabo la desviación del cauce del Río Turia 3 km. hacia el sur de su ubicación en lo que se llamó la Solución Sur, un proyecto hidráulico que acabó convirtiéndose en un ambicioso plan urbanístico y que acabó conformando el Plan Sur de Valencia¹⁶. Pero también se buscó la resolución de déficits con el fin de realizar nuevos conjuntos de vivienda social que realojaran a los damnificados en la periferia urbana así como equipamientos, una gran parte de ellos destinados a la docencia.

La coincidencia temporal entre el Plan Nacional de Construcciones Escolares y la riada de Valencia daría como consecuencia un convenio excepcional otorgado por Decreto de 24 de Enero de 1958, entre el Ayuntamiento y el Ministerio con la aprobación y desarrollo de un amplio plan de construcciones escolares, el denominado Plan Riada de 1958. El Ministerio sufragaría un mayor porcentaje de lo habitual de todas aquellas escuelas proyectadas y cuyas obras quedasen adjudicadas antes del 31 de diciembre de 1959. Finalmente dentro de la primera fase del Plan quedaron adjudicadas 11 obras para un total de 180 grados que equivalía a unos 7.200 alumnos.

Se buscaron solares en aquellas zonas de la ciudad donde se podrían construir nuevas escuelas acordes a una edificación abierta y que requiriesen la necesidad de una escuela. En algunos casos y puesto que se trataba de nuevas zonas de crecimiento de la ciudad en la que además se estaban proyectando nuevos grupos de vivienda, la estratégica designación de los emplazamientos resolvería además la escuela como equipamiento necesario del nuevo barrio. Los solares eran adquiridos en función de que cumplieren con los requisitos establecidos en las Normas Escolares y en la que se estipulaba una superficie mínima por escolar de 5 m², motivo por el cuál en muchos casos tuvieron que llevarse a cabo expropiaciones de terrenos que correspondían a aéreas de huerta próximas a la ciudad.

En una primera fase (1957-1961)¹⁷ y bajo las órdenes del arquitecto municipal José Pedrós, llegaron a construirse con gran celeridad once grupos escolares con un total de 180 grados. Se construyeron de nueva planta los grupos escolares situados en Torrefiel (24 grados), Patraix (24 grados), Malvarrosa (12 grados), Nazaret (12 grados), Ángel de Alcázar (12 grados), Perellonet (2

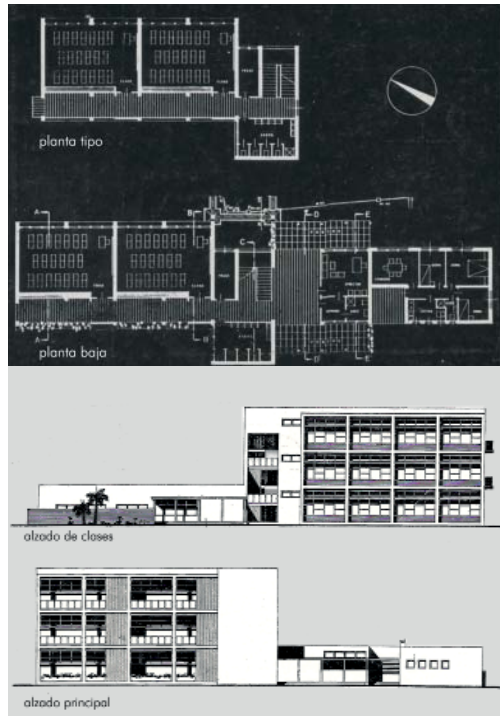


Fig. 7: Prototipo de escuela graduada de Fernández-Huidobro y Pintado.
Fuente: GARCÍA, R.; TENA, J. Construcciones Escolares. Ed. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Enseñanza Primaria, Madrid, noviembre 1962. p. 62. Montaje del autor.

grados), Av. de Castilla (24 grados), Castellar (12 grados) y Primer Marqués del Turia (18 grados) y además se ampliaron dos escuelas ya existentes con un total de 18 grados cada una, los grupos escolares Cervantes y Olóriz.

La investigación destaca seis de los grupos escolares que quedarían inaugurados para el curso de 1960-1961: Primer Marqués del Turia, Torrefiel, Vicente Ballester Fandós, Ausías March, Fernando Rodríguez Fornos y Gaspar Gil Polo.

- Seis grupos escolares del Plan Riada.

Según se especifica en tres de los proyectos consultados en el Archivo Municipal de Valencia, cada proyecto está basado en el Tipo desarrollo vertical (zona cálida) del M.E.N. Pese a que no hace referencia explícita a un proyecto concreto, se constata que el prototipo de escuela graduada con desarrollo vertical para climas cálidos de los arquitectos Fernández-Huidobro y Pintado fue el punto de partida para la realización de los diferentes grupos escolares.

El arquitecto municipal José Pedrós fue el encargado de adaptar el prototipo a las diferentes necesidades programáticas, desarrollando variaciones para que el prototipo se pudiese adaptar a la geometría de los solares y al número de grados requeridos. Estas variaciones han permitido establecer tres tipologías básicas:

Tipo A. unidad original: 6 grados, (Pb+2)

Tipo B. unidad original con elevación del edificio sobre una planta libre: 6 grados (Pb+3)

Tipo C. unidad original con adición de tres niveles sobre el acceso: 9 grados. (Pb+3)

La creación de los grupos escolares de nueva planta en solares cuyo emplazamiento se encontraba en proceso de planificación urbana constata el hecho que en su proyección fue esencial la orientación que se le debería dar a los volúmenes, primando la orientación sur o sureste para la fachada de las aulas. En función de la proporción geométrica del solar y del programa requerido la agrupación de los volúmenes aislados se realiza desde tres estrategias compositivas:

1. Agrupación individual: un único volumen para solares de dimensiones reducidas.
2. Agrupación en paralelo: dos cuerpos en paralelo para solares de proporción cuadrada.
3. Agrupación lineal: dos o varios cuerpos alineados para solares de proporción rectangular.

Los seis grupos escolares, en base al modelo tipo, se resuelven en función del número de grados requeridos y de las características del solar:

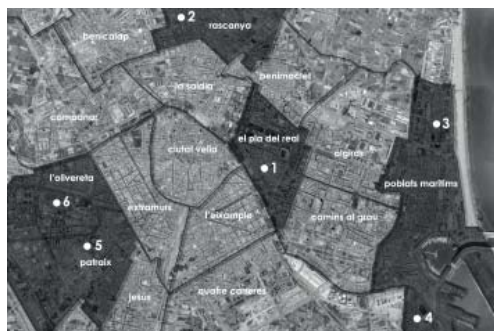


Fig. 8: Imagen aérea Valencia, 2012. 1. Primer Marqués del Turia 2. Torrefiel 3. Vicente Ballester Fandós 4. Ausias March 5. Fernando Rodríguez Fornos 6. "Gaspar Gil Polo". Montaje del autor.

Nombre
Distrito
Dirección

Nº unidades
Nº de grados
Nº alumnos/as
Nº de viviendas

Tipología
Tipo agrupación
Orientación aulas

1 **Primer Marqués del Turia.**
El Plá del Real
Plaza Galicia 7

2 unidades
18 grados
360 alumnos
360 alumnas
0 viviendas

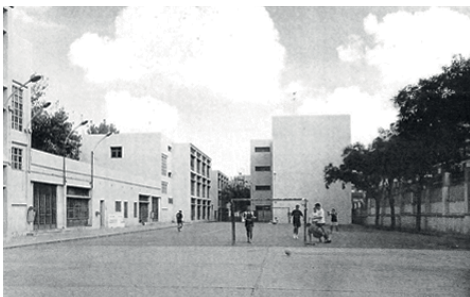
Tipo C
2. Paralelo
Suroeste



2 **Barrio Torrefiel**
Rascanya
C. Erudito Pagés 1

4 unidades
24 grados
480 alumnos
480 alumnas
2 Viviendas

Tipo A
3. Lineal
Sureste



3 **Vicente Ballester Fandós**
Poblados Marítimos
Av. Malvarrosa

2 unidades
12 grados
240 alumnos
240 alumnas
2 Viviendas

Tipo A
2. Paralelo
Este



<p>4 Ausías March Poblados Marítimos C. Parque de Nazaret 3</p>	<p>1 unidad 6 grados 240 alumnos 1 vivienda</p>	<p>Tipo B 1. Individual Sureste</p>
<p>5 Fernando Rodríguez Fornos Patraix C. Editor Vicente Clavel 1</p>	<p>4 unidades 24 grados 480 alumnos 480 alumnas 2 viviendas</p>	<p>Tipo A 3. Lineal Sureste</p>
<p>6 Gaspar Gil Polo Olivereta C. Miguel Paredes 5</p>	<p>2 unidades 18 grados 1 vivienda</p>	<p>Tipo C 3. Lineal Suroeste</p>

Fig. 9: Cuadro de escuelas "El Plan Riada". Fuente: Cuadro de elaboración propia.

Sobre estos tipos de agrupaciones y siempre priorizando la orientación de las aulas de cada unidad escolar se introduce en el entorno urbano más inmediato un juego volumétrico que acaba enriqueciendo formalmente la fracción de ciudad donde se inserta.

En el caso del Grupo Escolar Primer Marqués del Turia se oponen simétricamente las plantas de tal manera que los testeros que vuelcan sobre las calles transversales a la dirección del edificio, quedan definidos por dos volúmenes de diferente altura (tres y cuatro niveles) ofreciendo al entorno circundante una interesante contraposición volumétrica.

El Grupo Escolar Vicente Ballester Fandós construido en la Malvarrosa sigue una estrategia similar, pero introduce una nueva variable respecto a la anterior. Al tratarse de un solar de mayores dimensiones que el anterior permite jugar con el deslizamiento entre ambos volúmenes que se sitúan de una manera equivalente. Esta estrategia permite repartir el volumen construido hacia cada uno de los viales sobre los que recae el solar, reduciendo el impacto sobre el entorno a la vez que interiormente permite organizar zonas de juego separadas para niños y niñas como se establecían en las Normas del M.E.N. Además cada volumen incorpora la vivienda para el conserje en prolongación respecto al acceso a cada unidad.

Una estrategia diferente se lleva a cabo en los grupos escolares cuyos solares adquieren una proporción más rectangular, como serían Torrefiel, Fernando Rodríguez Fornos y Gaspar Gil Polo. Tomando como ejemplo el Colegio Torrefiel, los volúmenes se alinean hacia la calle en paralelo respetando un linde de unos 3 m. para vegetación. Este recurso genera un frente construido hacia la calle sobre la que recaen los corredores de acceso a las aulas y los servicios, volcando la fachada de aulas hacia la privacidad del propio patio de juegos. Las diferentes unidades se agrupan cada dos de manera simétrica entre ellas, por lo que se sucede una alternancia de volúmenes de mayor y menor altura, que, como en los otros casos, proporciona a su entorno urbano una variedad volumétrica que permite generar visuales desde los edificios circundantes a través de ellos y hacia el interior de la propia parcela.

Es importante destacar que en el momento de su ejecución todos los edificios escolares quedaron

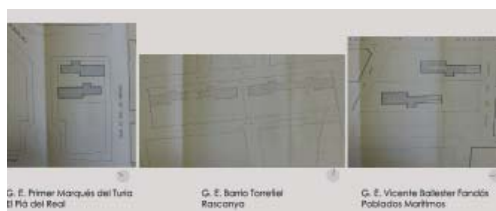


Fig. 10: Planos de Emplazamiento de proyecto de los Grupo Escolares Primer Marqués del Turia, Barrio Torreiel y Vicente Ballester Fandós. Fuente: Archivo Histórico Municipal de Valencia. Montaje del autor.

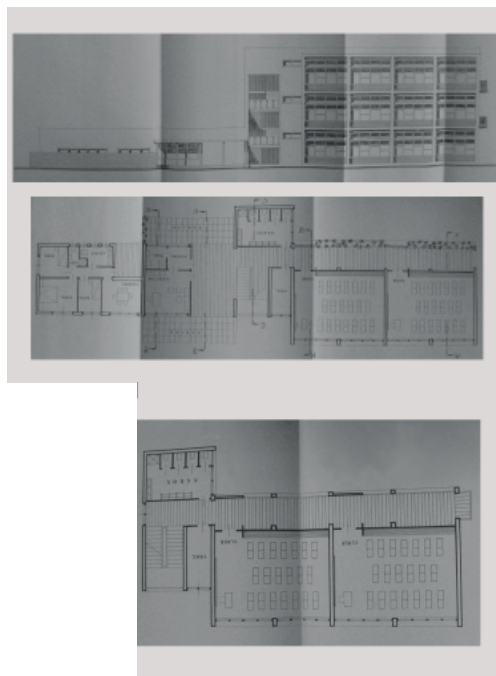


Figura 11: G. E. Vicente Ballester Fandós. Planos del proyecto Mayo 1958. Fuente: Montaje del autor.

acotados por un vallado perimetral de un metro de altura que establecía un mayor contacto visual desde el exterior hacia el interior de la escuela y viceversa. A excepción del grupo escolar Primer Marqués del Turia el vallado fue sustituido por un muro de mayor altura completamente opaco que reduce drásticamente la vinculación interior-externo que propiciaba una mayor relación del edificio y su vacío con el barrio.

Los grupos escolares se resuelven a partir de una misma materialidad y composición volumétrica, con un lenguaje sencillo y claro. En la fachada de aulas aparece la diferencia entre dos planos de fachadas, uno exterior que reconoce la estructura y que enmarca el plano interior formado por los paños vidriados de las aulas y cuya carpintería introduce un juego neoplástico apoyando sobre un antepecho ciego de 60 cm. de altura, acorde a la escala del niño. Una marquesina horizontal situada a unos 2 m. del forjado de cada planta protege y controla la incidencia de luz solar. La escalera queda iluminada a través de unos grandes paños vidriados y los servicios por unos huecos horizontales a modo de rasgaduras superiores horizontales. En las fachadas posteriores, destacan las sombras que generan los corredores abiertos que, protegidos por una barandilla metálica, permite obtener vistas a los más pequeños. El acceso a las aulas queda protegido por un panel ligero que se contrapone a la horizontalidad del edificio. Los testeros destacan por su rotundidad como grandes lienzos opacos en los que tan sólo emerge un pequeño balcón como prolongación del corredor abierto.

En definitiva estas modestas edificaciones escolares, de factura claramente moderna, permiten mostrar la paulatina transformación que experimenta en estos años la arquitectura docente española que desde modelos más autárquicos deriva a otros más acordes a las realizaciones europeas del momento donde confluyen principios basados en la repetición, la economía y la higiene. A nivel urbanístico se introducen por primera vez equipamientos escolares que vinculados a los nuevos barrios residenciales, fundamentalmente de vivienda obrera, responden a las necesidades de planeamiento urbanístico escolar que el crecimiento de la ciudad requería.

Consideraciones finales

Resulta de particular interés la mirada y recuperación de *Los Grupos Escolares del Plan Riada* de Valencia desde tres perspectivas:

- Por la aplicación de un modelo tipológico surgido del II Concurso Nacional para escuelas graduadas en base al tipo -desarrollo vertical en zona cálida-, de los arquitectos Rafael Fernández-Huidobro y Pablo Pintado Riba. El prototipo cuya volumetría se caracteriza por su adaptabilidad a entornos urbanos planificados desde una edificación abierta permite por un lado ser adaptado a solares con diferentes características, tomado relevancia no solo el edificio en sí sino también el espacio exterior que como zona de juegos, queda liberado. El modelo tipológico diseñado



Fig. 12: Estado actual del Grupo escolar 'Primer Marqués del Turia.' Fuente: Imágenes del autor, 2009.

desde una lógica flexibilidad permite su manipulación volumétrica, además de la combinación de varias unidades según el número de grados requeridos y las condiciones del emplazamiento. Desde este punto de vista el modelo fue idóneo para adaptarse a las necesidades concretas de la población valenciana tras la Riada de 1957 y a una rápida ejecución para resolver el alto déficit de escuelas respondiendo a la climatología de la zona levantina.

- Por la ubicación urbana de los edificios escolares en lugares estratégicos de expansión de la ciudad, con una predominancia en su planeamiento a la edificación abierta pero con características diferenciadas en cuanto a forma y dimensión y en los que con acierto se insertaron y adaptaron. Los seis grupo escolares, siguen los principios enumerados como esenciales en la ubicación de equipamientos escolares en la ciudad moderna: se realiza una vinculación directa con los grupos de viviendas, se desligan de las vías principales de tráfico retirándose a zonas interiores, los espacios exteriores son tratados como zona de juegos y de extensión del aula y los parámetros dimensionales se adaptan a los requerimientos de la época.

- Por el lenguaje sencillo y claro de los edificios que desde unos planteamientos funcionales resuelven aspectos como una adecuada disposición general y distribución, adaptación al clima y aspectos económicos, con la utilización de recursos claramente modernos. La escuela se convierte en generadora de ciudad como parte de sus equipamientos, responde a las necesidades concretas de un sector de la misma, aportándole autosuficiencia respecto a la ciudad en la que se inserta. Si bien, al tratarse de escuelas públicas con presupuestos muy ajustados, estos espacios exteriores fueron tratados de manera muy sencilla con tierra batida y con especies vegetales que, rodeando perimetralmente la edificación permitía incorporar la naturaleza.

Los Grupos Escolares del Plan Riada, si bien han sufrido variaciones como el cierre de los corredores de acceso a las aulas o la sustitución de los paños de carpintería y sólo el Grupo Escolar Fernando Rodríguez Fornos ha sido sustituido por una nueva construcción, constatan una correcta relación entre la formalización del edificio y su uso. El caso del Colegio Primer Marqués del Turia, cuyo estado se mantiene fiel al proyecto inicial tras más de 60 años de su construcción, es un claro ejemplo de la vigencia del modelo tipológico escolar por su adaptabilidad a las nuevas necesidades escolares. En 2011 se iniciaron obras de mejora de algunos de los grupos escolares entre la Consellería de Cultura i Educació de la Generalitat Valenciana y CIEGSA con la intención de rehabilitar unos edificios que pertenecen a la memoria histórica de la ciudad de Valencia. Ante todo los *Grupos Escolares del Plan Riada* pertenecen a una parte de la historia de la arquitectura moderna y de la memoria de una ciudad que merece ser salvaguardado.

“Siendo la escuela un edificio representativo de una determinadas actividad social, en la que el niño es el protagonista, la solución arquitectónica a su escala resulta sencilla de volúmenes y clara de circulaciones [...]”.¹⁸

18. Texto extraído de la memoria de los proyectos. 1958 Caja 331 (210) Obras Públicas. Grupos escolares. Archivo Histórico Municipal de Valencia.

Bibliografía

- COLOMER, Vicente (2002). *Registro de arquitectura del siglo XX. Comunidad Valenciana. 2 vols.* Ed. COACV, COPUT de la Generalitat Valenciana e IVE, UPV, Valencia, p. 304.
- GARCÍA, Rodolfo; TENA, Joaquín (1962). *Construcciones Escolares.* Ed. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Enseñanza Primaria, Madrid, noviembre.
- LANDROVE, Susana (Ed.) (2010), *Equipamientos I. Lugares públicos y nuevos programas 1925-1965. Registro DOCOMOMO Ibérico. Colección Arquia/temas 30.* Ed. Fundación caja de Arquitectos, Fundación DOCOMOMO Ibérico.
- LE CORBUSIER (1971). *Principios de Urbanismo.* Ed. Ariel, Barcelona. [1ª ed. *La charte d'Athènes*, París, 1941].
- LLOPIS, Antonio.; DAUKSIS, Sonia (2000). *Arquitectura del siglo XX en Valencia. Seminario Mayo 2000. Colección Formas Plásticas nº 9.* Ed. Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, Valencia.
- LLOPIS, Amando (2004). *Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia. Vol. 3. Historia de la ciudad.* Ed. COACV, Ajuntament de València y la Universitat de València, Valencia.
- NAVARRO, F. (1962) "Problemas arquitectónicos de un plan de construcciones escolares". (En: GARCÍA y TENA, 1962).
- PÉREZ, Javier (2010). "La ciudad que nunca existió. Los polígonos para viviendas de renta limitada de 1955." En *Historia de la Ciudad VI. Proyecto y complejidad.* Ed. ICARO-CTAV-COACV, Valencia, pp. 259-271.
- ROTH, Aldred (1957). *The New School - La Nouvelle Ecole - Das Neue Schulhaus.* Ed. Girsberger, Zurich.
- TABERNER, Francisco; Llopis, Antonio; Alcalde, C.; Merlo, J. I.; Ros (2007), A. *Guía de arquitectura de Valencia.* Ed. ICARO-CTAV-COACV, Valencia, p. 191.
- TENA, Joaquín (1962), "El plan Español de Construcciones Escolares". (En: GARCÍA y TENA, 1962)
- U.I.A. (1955), *L'École et ses problèmes: première rapport établi par la Commission des Constructions Scolaires à la demande de l'Unesco.* U.I.A., Lausanne.
- U.I.A. (1959), *Charte des constructions scolaires: élaborée par la Commission des Constructions Scolaires,* UIA, Paris.

- Artículos:

Revista Nacional de Arquitectura nº139, pp. 1-7, 1953.

Informes de la Construcción nº76, 1955.

“Concurso de Institutos Laborales” en Revista Nacional de Arquitectura nº154, septiembre de 1953. Madrid.

“Concurso de prototipos para escuelas graduadas”, en Revista Nacional de Arquitectura nº194, pp. 1-11, febrero 1958. Madrid.

“Microescuelas”, en Revista Nacional de Arquitectura nº204, p. 3, 1958. Madrid.

Hogar y Arquitectura nº19, 1959. Madrid.

GARCÍA, M. “Exposición de arquitectura escolar”, en Hogar y Arquitectura nº30, pp. 15-33, septiembre/octubre 1960. Madrid.

GARCÍA, M. “Exposición de arquitectura escolar”, en Arquitectura nº23, pp. 23-27, noviembre 1960. Madrid.

“Concursos escolares 1954-1971” en Arquitectura nº219, pp. 47-50, julio-agosto 1979. Madrid.

“Intenso ritmo de la construcción de escuelas”, en Boletín de Información Municipal nº23, pp. 58-60, 1959. Valencia.

“Estancia del Director General de Enseñanza Primaria”, en Boletín de Información Municipal nº25, pp. 68-69, 1960. Valencia.

“Punto de partida: Escuelas de Enseñanza primaria”, en Boletín de Información Municipal nº54, pp. 46-55, 1967. Valencia.

“Enseñanza. Inversión municipal en escuelas: 40 millones de pesetas”, en Boletín de Información Municipal nº55, pp. 44-48, 1967. Valencia.

- Archivos:

Archivo Histórico Municipal de Valencia. 1958 Caja 331 (210) Obras Públicas. Grupos escolares.

- Glosario

C.I.A.M.: Congreso Internacional de Arquitectura Moderna.

G.A.T.E.P.A.C.: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea.

1. Texto publicado en Ciudades No.:100: La modernidad ignorada (oct-dic. 2013), en Sección: EXPEDIENTE, p. 11. Presentado aquí con consentimiento de la RNIU.

Nos Trópicos sem Le Corbusier: arquitectura e cidade luso-africana de promoção pública no período final da colonização portuguesa (1944-1974) . Cabo Verde, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe.¹

Ana Vaz Milheiro*

* ISCTE-IUL, Dinâmia-CET. Investigadora Responsável dos projectos de investigação apoiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia: Os Gabinetes Coloniais de Urbanização: Cultura e Prática Arquitectónica (PTDC/AUR-AQI/104964/2008), e Habitação para o maior número: Lisboa, Luanda, Macau (PTDC/ATP-AQI/3707/2012) avmilheiro2@gmail.com

A generalidade das narrativas historiográficas portuguesas, em torno da arquitectura e do urbanismo realizados nos últimos 30 anos de colonização em África (1945-1975), têm apontado o seu foco de investigação a uma cultura moderna, numa leitura que torna indistintas as paisagens africanas, daí resultantes, nos cinco países que têm o português como uma das suas línguas oficiais. Neste contexto, a produção associada aos organismos oficiais do poder colonial, casos do Ministério das Colónias/do Ultramar (depois de 1951) ou das diferentes Repartições de Obras Públicas sob tutela dos cinco governos provinciais (Cabo Verde, Guiné Portuguesa, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique), ainda que excluída deste discurso historiográfico moderno, também tem sido abordada como tendo contribuído de forma análoga na construção de uma paisagem unitária representativa desse período final. Argumentos vários, apoiados na dimensão política e numa expressão arquitectónica (potencialmente) conservadora, têm igualmente impedido os historiadores de reconhecerem estes organismos como veículos de inovação cultural, como é, por exemplo, o recurso linguístico de inspiração organicista que começa a impor-se na década de 1960 através da arquitectura de promoção oficial. Obras de elevado valor patrimonial, como o Seminário da cidade da Praia (Alfredo Silva e Castro/ DSUH-DGOPC, 1962) ou o Lar de Raparigas em Bissau (António Sousa Mendes/ DSUH-DGOPC, 1966), recentemente demolido, mantiveram por um longo período o anonimato (simultaneamente do arquitecto e da entidade promotora) e só recentemente têm sido objecto de análise.

São contudo obras-chave que permitem actualmente traçar, com alguma segurança, os vários desenvolvimentos que marcam as culturas arquitectónicas africanas de colonização portuguesa,

estabelecendo diferenças importantes. Este breve artigo pretende portanto individualizar as produções das antigas colónias de menores dimensões e com menor *performance* económica, casos de Cabo Verde, Guiné e São Tomé e Príncipe, reconhecendo as suas especificidades a partir da acção dos promotores públicos e do Estado colonial. A sua condição periférica, desde cedo assumida pela Metrópole, distancia-as de Angola e de Moçambique, regiões com maior capacidade de atracção de imigrantes “europeus”, e com elevado investimento público e privado.

Dentro deste panorama, é possível apontar dois quadros evolutivos distintos. O primeiro, e mais óbvio, tem sido, como foi afirmado antes celebrado pela historiografia portuguesa (Albuquerque, 1998; Fernandes, 2002; Fonte, 2007; Magalhães, Gonçalves, 2009, etc.). Assenta na inventariação de uma corrente filiada nos padrões do Estilo Internacional que, depois do arranque dos movimentos independentistas africanos, vulgariza a disseminação dos princípios do Movimento Moderno. Em Angola e Moçambique, uma cultura moderna serve, a partir da década de 1950, os objectivos progressistas e de desenvolvimento económico e industrial, fomentados por algumas das estruturas coloniais públicas e privadas. Mas também reflecte uma ambição “autonomista” que progressivamente se instala entre as elites coloniais de origem europeia destes dois territórios. São aspirações que encontram plena justificação nos *desempenhos tropicalistas* do Movimento Moderno e no compromisso de um círculo de arquitectos que se autonomiza dos debates da Metrópole.

Não é esta produção que aqui nos interessa. Mas provavelmente o seu oposto, ou seja, uma arquitectura de cunho nacionalista, suportada por uma iconografia representativa do regime colonial, que se instala igualmente em todos os territórios africanos, mas que em Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe, evolui para a integração dos novos valores que o período *de revisão de moderno* coloca no centro da cultura arquitectónica internacional.

Tratando-se de regiões sem um apelo forte à fixação de profissionais mais qualificados fora da segurança proporcionada pelos organismos do funcionalismo público, as produções urbanística e arquitectónica reproduzem assim uma maior dependência da cultura metropolitana, multiplicando de maneira mais expressiva as suas formas (Milheiro, 2012a). A mesma condição periférica determina, por exemplo, nestas regiões, o uso de técnicas construtivas mais convencionais, amiudadamente inspiradas nos sistemas tradicionais, dada a inexistência de uma indústria pujante de construção civil, como acontece nas colónias maiores, aspecto que condiciona igualmente as soluções arquitectónicas, dando-lhes expressões diferenciadas.

Um outro factor deve igualmente ser considerado: a guerra colonial que se alastra no início da década de 1960 às três províncias continentais, deixando de fora as regiões insulares (Cabo Verde e São Tomé e Príncipe) e por isso privando-as de um desenvolvimento acelerado, infraestrutural e sanitário, equivalente.

Partindo destes pressupostos, propõe-se aqui mapear algumas das obras construídas a partir do final da Segunda Guerra mundial e até às independências destes novos países. O itinerário seguido identifica uma arquitectura e uma cidade *luso-africanas*, essencialmente de expressão de representação oficial, que avança fora da dependência da cultura moderna, manifestando-se nos *Trópicos sem Le Corbusier*, e sem que esse facto afecte o seu desempenho funcional e de adequação ao lugar a que se destina.

Enquadramento das políticas coloniais portuguesas

A presença portuguesa nesta região de África remonta ao século XV. Oficialmente, a chegada de Nuno Tristão à actual região de Bissau, na Guiné, data de 1446. No início dos anos de 1460, dá-se o arranque da colonização de algumas das ilhas que compõem Cabo Verde, operação que desencadeia a fundação da primeira cidade “europeia” na África subsaariana, Ribeira Grande, hoje Cidade Velha. Na década seguinte, o processo repete-se em São Tomé e Príncipe, com a sinalização deste arquipélago por navegadores ao serviço da coroa portuguesa em 1570. Ao contrário da costa da Guiné, já povoada, os territórios insulares encontram-se desabitados no momento em que os portugueses dão início à sua ocupação.

Até ao final do século XIX, as estratégias portuguesas de colonização adaptam-se a diversos factores externos e internos, desde as pressões de outras potências coloniais europeias, passando pela escassez de recursos da Metrópole. Dois ciclos de colonização são contudo determinantes na demora em desencadear uma colonização sistemática às colónias africanas. O primeiro ciclo envolve o Índico e a rota da Índia. Esgota-se com o crescente protagonismo do Brasil, que atinge o seu apogeu no século XVIII, e a consequente exploração das suas matérias primas. A independência brasileira (1822) e a conferência de Berlim (1884-1885) acabam por revelar-se etapas determinantes na construção das bases sólidas para um “império africano”, tutelado por Portugal, que se consolida a partir de 1890 (Serrão; Marques, 1998), estendendo-se, genericamente, até 1975.

É precisamente na última fase da administração colonial portuguesa –que sobrevive aos movimentos de independência que, a pós a Segunda Guerra mundial, aceleram os processos de autonomização dos novos países africanos–, que o Estado Novo (1933-1974) se empenha em políticas de desenvolvimento capazes de prolongarem o estado colonial. Estas políticas revertem numa intensa produção urbanística e arquitectónica, na infraestruturação dos cinco territórios (a partir de 1951 denominados “províncias ultramarinas”), e no apoio à emergente indústria de construção civil. Em 1944, a criação do Gabinete de Urbanização Colonial² marca o início de uma estratégia que centraliza, em Lisboa, no Ministério das Colónias, a realização dos principais planos urbanos e dos projectos de arquitectura dos edifícios públicos (de grande porte, como hospitais, liceus ou estruturas religiosas) que começam a ser remetidos para as regiões

2. DECRETO nº34:173 Ministério das Colónias: Cria, com sede em Lisboa, o Gabinete de Urbanização Colonial, organismo comum a todas as colónias de África, e define as suas atribuições. Diário do Governo, I série, nº 269, 6 de Dezembro de 1944, p. 1167-1168. Este organismo assume mais tarde as designações de Gabinete de Urbanização do Ultramar (GUU, 1951-1957) e Direcção de Serviços de Urbanismo e Habitação da Direcção Geral de Obras Públicas e Comunicações do Ministério do Ultramar (DSUH-DGOPC, 1958-1974).

coloniais e que, para lá de África, abrangem ainda a Índia Portuguesa, Timor e Macau. Esta estratégia permite definir uma imagem de representação para as Obras Públicas, rapidamente mimetizada pelas repartições locais, também responsáveis pelo desenho de equipamentos de proximidade.

“Arquitecturas” de representação

No pós-guerra, o Estado colonial português vai portanto investir no aprofundamento de um urbanismo e de uma arquitectura “de representação”, que irá progressivamente marcar os lugares proeminentes dos principais núcleos urbanos guineenses, cabo-verdianos e santomenses. A principais cidades de Cabo Verde (Mindelo e Praia) e de São Tomé e Príncipe (São Tomé e Cidade de Santo António) são de fundação antiga, muitas vezes próxima do período inicial de fixação nestes territórios, ostentando portanto uma estrutura urbana consolidada e espaços públicos previamente adequados à criação de cenários de representação do poder colonial.

Não é o caso de Bissau, capital da Guiné apenas desde 1941, cuja estrutura da cidade formal, ainda hoje visível, decorre essencialmente da proposta (de José Guedes Quinhones, RF/DA, 1919) delineada durante a I República (1910-1926) que antecede o Estado Novo. O seu traçado, assente na hierarquização de avenidas ortogonais, a partir do eixo principal da Av. da República,³ e culminando na Praça do Império,⁴ sai fortalecido com o plano aprovado em 1948, cuja concepção é provavelmente da responsabilidade de técnicos integrados no recém-criado GUC. A equipa é liderada por João Aguiar, principal ideólogo deste urbanismo que favorece os enquadramentos monumentais e o traçado de avenidas de inspiração *boulevard*. Em Bissau, a preponderância dos programas residenciais unifamiliares (originalmente destinados tanto à população “indígena”, como à comunidade “europeia”), confere-lhe igualmente um estatuto de *Cidade Jardim*, integrando-a no imaginário da urbe africana ideal até um período avançado dos anos de 1960.

Programas estratégicos, como o Palácio do Governo (Aguiar, Galhardo Zilhão/GUC, 1945) ou a Sé catedral (Simões/GUC, 1945), são igualmente objecto de remodelação nesta época, dando início a um fenómeno de acentuação de um padrão linguístico de maior monumentalidade e conotação metropolitana pelos profissionais do GUC. Expressões arquitectónicas mais conformes à arquitectura regional do sul de Portugal são igualmente tentadas em edifícios como a Enfermaria mista, na então vila de Bafatá (Simões/GUC, 1946).

Entre o historicismo monumentalizado e os projectos ditos “tradicionalistas”, irá jogar-se uma configuração tipo que orientará o desenho dos edifícios de representação elaborados por uma segunda geração de arquitectos que trabalham no âmbito do Ministério de Ultramar, consolidando assim uma prática projectual que caracteriza as obras deste organismo a partir

3. Actual Av. Amílcar Cabral.

4. Actual Praça dos Heróis Nacionais.

5. O antigo Hospital Central é actualmente o Hospital Nacional Simão Mendes e o velho pavilhão de Tisiologia, que se destaca no período colonial enquanto hospital militar, hoje em ruínas, integra o complexo do Hospital 3 de Agosto.
6. Actual Escola Prof. António José de Sousa (?). Fora de Bissau, destaque, por exemplo, para a remodelação da Igreja de Bafatá (Lopes/GUC, 1950).
7. Actual Sindicato Nacional dos Trabalhadores da Guiné.
8. Actual Liceu Nacional Kwame N'Krumah.
9. Segundo documentação consultada no Arquivo Histórico Nacional de Cabo Verde, na Praia.
10. Actual sede da Direcção da Polícia Nacional, na cidade da Praia.
11. Actual sede das Finanças.
12. Actual Praça da Independência.

de 1951. Mário de Oliveira, Eurico Pinto Lopes e principalmente Lucínio Cruz são os arquitectos que maior número de projectos assinam dentro deste partido arquitectónico. A sua acção prolonga-se às três antigas províncias coloniais de que trata este artigo.

Para Bissau, a lista inclui equipamentos de saúde (pavilhão principal do Hospital Central de Bissau, Oliveira/GUU, 1951, ou o pavilhão de fisiologia, a 6km do centro da cidade, Oliveira, Cruz/GUU, 1953⁵), distribuição postal (sede dos CTT, Cruz/GUU, 1950-1955), desportivos (sede do Sport Benfica e Bissau, Lopes/GUU, 1955), serviços (Estação Meteorológica, Cruz/GUU, 1952), religiosos (residência das Irmãs de Bissau, Oliveira/GUU, 1948⁶), corporativos (Sindicato Nacional dos Empregados do Comércio e Indústria, Lopes/GUU, s.d.⁷), etc. Mostrando a actuação dos técnicos locais, equipamentos como a sede dos bombeiros, concluída em 1960, e principalmente as novas instalações do Liceu Nacional Honório Barreto⁸ (1961-1963), devem-se à Repartição Provincial dos Serviços de Obras Públicas, Portos e Transportes da província. O último terá sido traçado pelo engenheiro Carlos Abel Aires que curiosamente, em 1967, preside à Comissão de Estética das Obras Públicas cabo-verdianas, facto que atesta a mobilidade dos funcionários coloniais.⁹

Genericamente, estas obras evidenciam a procura de uma imagem adequada ao edifício administrativo que, promovendo valores de representação do Estado Novo, responda claramente às especificidades das regiões africanas subsaarianas. Serão os arquitectos que trabalham na capital da Metrópole a conseguir impor o seu paradigma. Neste contexto, em Bissau, o Sindicato é o melhor exemplar desta tipologia que se particulariza nas paisagens urbanas coloniais de matriz portuguesa. Reproduz um modelo, amplamente difundido, de uma arquitectura luso-africana “de representação”, com origem na tradição europeia adaptada aos trópicos (onde se destaca o elemento da “varanda” e a cobertura inclinada proeminente) e que terá depois outros desenvolvimentos em estruturas programáticas de cariz funcionalista, como hospitais, liceus ou escolas técnicas.

O modelo foi primeiro testado no edifício de Repartições Públicas¹⁰ (Alexandre Bastos/GUC, 1946) implantado na cidade da Praia, ilha de Santiago (Cabo Verde). Apesar de não se inserir numa praça, como será habitual em projectos congéneres, o seu desenho aproxima-se da configuração depois aprofundada: volumetria paralelepipedica (tipo pavilhonar), arcadas no piso térreo, galeria profunda e cobertura de quatro águas. Já em 1951, São Tomé recebe, dentro da mesma tipologia de “representação”, o projecto da Repartição Central dos Serviços de Fazenda e Concelhia da cidade¹¹ (Oliveira/GUU) destinado à Praça de Portugal.¹²

O contributo do grupo de arquitectos que actuam a partir de Lisboa para Cabo Verde é, contudo, mais rarefeito do que o verificado em São Tomé e principalmente na Guiné.

Na província cabo-verdiana persiste uma relativa autonomia na produção local de projectos garantida por técnicos que militam no funcionalismo público, destacando-se a Brigada de Obras

13. A escola Técnica é ampliada em 1973 com um projecto do arquitecto João Duarte Ferreira no âmbito da Repartição Provincial dos Serviços de Obras Públicas e Transportes da Província de Cabo Verde (Ferreira, João Duarte, "Novo conjunto de salas de aula da Escola Técnica do Mindelo", ante-projecto, Praia: RPSOPT, 20/01/1973, Arquivo Nacional Histórico de Cabo Verde).

14. Actual Escola Secundária Domingos Ramos. Também é objecto de reformulação pelo mesmo arquitecto (Ferreira, João Duarte, "Salas de Aula a Construir no liceu Adriano Moreira", Praia: RPSOPT, 25/05/1973, Arquivo Nacional Histórico de Cabo Verde).

15. Os painéis estão identificados como sendo da Fábrica de Sta. Anna, Lisboa, 1959. Os temas cobrem desde a reconquista cristã, aspectos dos Descobrimentos e evangelização missionária, até à Restauração de 1640.

16. Cf. [s.n.] [1956] "Alteração às Plantas e Fachadas do Palácio da Justiça da Cidade da Praia", IPAD cota: 7426.

17. Actual Casa da Música da Universidade de Cabo Verde, na Praça Luís de Camões.

18. Actual Banco Comercial do Atlântico.

19. [s.n.] (1954). O 28 de Maio foi largamente comemorado em toda a província, in Cabo Verde Boletim de Propaganda e Informação, n. 57, 1 de Junho, p. 13-17/23.

20. Actual Escola primária Maria de Jesus.

Públicas liderada pelo engenheiro Tito Esteves, que integra desenhadores como Luís Tavares de Melo, e onde cerca de 1959 ingressa Pedro Gregório Lopes, primeiro arquitecto cabo-verdiano formado na Metrópole. Cidades de génese mais antiga, como foi antes sugerido, também oferecem um maior número de hipóteses na adaptação de edifícios preexistentes a novos equipamentos, com um potencial histórico de "representação" mais óbvio.

Realizações estratégicas no domínio da promoção pública são assim, e numa primeira fase, da responsabilidade local, como o Palácio da Justiça da Praia (1956), a Escola Técnica Elementar do Mindelo (1955-1957),¹³ ou a Secção da Praia do Liceu Gil Eanes (depois Liceu Adriano Moreira, 1956-1960).¹⁴ Tavares de Melo está associado aos três projectos, assinalando-se nos seus desenhos uma óbvia inspiração *deco*. No Mindelo, a varanda exterior da nova escola técnica, que serve simultaneamente de espaço de circulação e de recreio coberto, é claramente uma expressão tropical que integra outros partidos arquitectónicos, nomeadamente os de cunho mais "tradicionalista". Já na Praia, o modelo adoptado no liceu, planeado para 800 alunos, é mais ambicioso e erudito, interpretando a solenidade do programa. O edifício implantado em "L" apresenta dois acessos independentes, delimitando o largo adjacente que recebe um padrão das comemorações henriquinas (Severo Portela Júnior, 1960). Um programa ornamental em azulejaria¹⁵ completa o quadro da iconografia colonial.

O domínio *deco* sobrevive assim nos projectos do serviço local de Obras Públicas até um período avançado da década de 1950. Modifica-se gradualmente, resultado de alguma influência dos arquitectos metropolitanos junto dos técnicos radicados na Praia, exercida através dos (poucos) projectos que remetem para Cabo Verde. Este pode ter sido o caso do Palácio da Justiça, cujo projecto de melhoramentos estéticos é cogitado em Lisboa, ainda que sem consequências no construído.¹⁶ *Deco* são ainda os diferentes programas de proximidade, tornando-se, no arquipélago, expressão arquitectónica de representação, por excelência. Dada a sua filiação mais internacional inscreve simultaneamente esta arquitectura numa linha mais cosmopolita. Prevalece em escolas primárias e postos sanitários no interior de diversas ilhas, em conjuntos urbanos, caso do bairro da Achadinha, depois Craveiro Lopes, e na Biblioteca pública da província¹⁷ (Praia, 1951-1954; 1954, respectivamente), ou na Missão Veterinária de São Jorge dos Órgãos (Santiago, 1955). Na capital, a inauguração da nova sede dos Serviços de Aquisição de Géneros Alimentares (SAGA),¹⁸ na Praça Alexandre Albuquerque, durante as comemorações da Revolução Nacional de 28 de Maio de 1954, é publicitada na imprensa local como obedecendo a "linhas equilibradamente modernas" (s.n. 1954, p. 16).¹⁹

Na cidade de São Tomé, os arquitectos do Ministério do Ultramar irão igualmente confrontar-se com duas fortes presenças estilísticas no plano dos equipamentos públicos de responsabilidade local. A arte nova representada pelo agrupamento de edifícios da Escola Primária Monteiro Vaz,²⁰ remetendo para o período republicano; e uma arquitectura também *deco*, que caracteriza o

21. Actual Ministério da Saúde.
22. Actual Cine-teatro Marcelo da Veiga.

dispensário anti-tuberculose²¹ (anterior a 1949), o Cine-Teatro Império,²² o mercado municipal ou a primeira aerogare.

23. Actual Estádio 12 de Julho.

Com os anos de 1950, é expedido, de Lisboa, um grupo de projectos que constitui uma estratégia similar à citada no caso da Guiné, ainda que a sua presença na paisagem construída da capital santomense não seja tão homogénea, como em Bissau. Nesta fase trabalham para o arquipélago, para lá dos arquitectos anteriormente mencionados, Luís Borges Coelho, Alberto Braga de Sousa e Luís Possolo. Os programas abrangem a cadeia (Coelho/GUC, 1948), o estádio Sarmento Rodrigues²³ (Lopes/GUU, 1950), que se assemelha ao estádio homónimo de Bissau (Paulo Cunha, 1947), os serviços alfandegários (Sousa/GUU, 1952) ou a ampliação do Palácio do Governo (Lopes/GUU, 1954). Em 1960, Oliveira começa a monopolizar os trabalhos destinados à província, consequência da deslocação que cumpre para dar início ao novo plano de urbanização de São Tomé. Concebe então o conjunto escolar da Ordem Canossiana (DSUH-DGOPC, 1961) e o Centro Materno-Infantil (s.d.), entre outros. O último serve de modelo para a nova Delegação de Saúde (Herminio Augusto Fernandes/SORPSFPST, 1962), atestando a crescente permeabilidade dos serviços locais à arquitectura oficial.

24. Actual Liceu Nacional de São Tomé e Príncipe.

Entre os equipamentos mais importantes concebidos por Oliveira está ainda a Escola Técnica Silva Cunha,²⁴ inaugurada em 1969, e para a qual assina os painéis de azulejos que retratam aspectos da vida económica do território. Segundo prática habitual, a planta reflecte a organização funcional do programa, e o corte soluciona as questões climatéricas (isolação e ventilação cruzada). A nova escola completa a oferta de ensino secundário que o antigo Liceu Nacional D. João II²⁵ (Cruz/GUU, 1952) já assegurava.

25. Actual Liceu Nacional Patrice Lumumba.

As novas elites luso-africanas reclamam agora um ensino secundário de maior qualidade, facto que se repercute na importância crescente destes equipamentos, peças cada vez mais centrais na caracterização da cidade colonial estado-novista.

Em Cabo Verde, o novo liceu do Mindelo encontra-se em construção durante a década de 1960. A mudança das velhas instalações do centro histórico para uma das novas áreas de expansão da cidade está já prevista no esboço do plano de urbanização que Aguiar assina em 1959.

26. Actual Escola Secundária Ludgero Lima.

Implantando em lote distinto do que é sugerido neste estudo urbanístico de Aguiar, o novo Liceu Gil Eanes (Lopes/DSUH-DGOPC, 1961-1968)²⁶ relança o debate sobre os sistemas construtivos disponíveis no arquipélago, abandonando-se as técnicas que recorrem a processos industrializados e optando-se por soluções mais tradicionais, ainda que mantendo a configuração monumental destes programas, fixados nas *Normas para as instalações dos Liceus e Escolas do Ensino profissional nas províncias ultramarinas* (Aguiar, Machado, Campos, 1956). A escala e a implantação urbana, em área elevada sobre a baía do Porto Grande, decorrem do significado de “representação” que estes equipamentos adquirem.

A cidade recebe ainda de Lisboa, dois importantes projectos, que também se incluem no plano da representação, e que serão concretizados: a cadeia da Comarca de São Vicente (Júlio Naya/ DSUH-DGOPC, 1963) e o hospital de São Vicente (Cruz/DSUH-DGOPC, 1972). No último, a expressão arquitectónica sugere um maior anacronismo que outras realizações anteriores da responsabilidade destes arquitectos, talvez pelo traçado tardio do projecto.

Nas quatro cidades, aqui citadas, é simultaneamente desencadeado um vasto programa de aformoseamento urbano, manifesto na requalificação de praças e largos, com colocação de estatuária evocativa do Império. No Mindelo, o monumento a Diogo Afonso, do escultor Gustavo Bastos (1956) localiza-se na marginal, junto à velha capitania. Já na Praia, para lá do redesenho da praça Alexandre Albuquerque, há ainda a considerar a implantação da estátua a Diogo Gomes do escultor Joaquim Correia, cujo pedestal corresponde a um projecto-tipo do GUU. Em Bissau, o plano iconográfico parece ser mais completo: Diogo Gomes ocupa a praça da Alfândega, Nuno Tristão assinala o arranque da Av. da República, e Honório Barreto é instalado na praça homónima. Com a independência e contrariamente ao que acontece em Cabo Verde, na capital guineense as estátuas coloniais são retiradas, permanecendo somente o monumento ao Esforço da Raça na velha praça do Império. Em São Tomé, onde as estátuas dos “achadores” do arquipélago (João de Santarém, Pêro Escobar e João de Paiva) são deslocadas para a entrada do forte de S. Sebastião, depois da independência, sobrevive o arranjo da praça junto ao Palácio que assegura a presença dos símbolos da expansão portuguesa através da esfera armilar que representa, no quadro iconográfico do Estado Novo, a grande epopeia histórica dos Descobrimentos.

«Por uma Arquitectura Orgânica»

Na década de 1960, a crescente atenção aos *habitats* africanos e uma acentuada crítica ao Estilo Internacional reflecte-se na arquitectura de representação promovida pelo Ministério do Ultramar, permitindo ultrapassar os partidos estilísticos anteriores, principalmente os de maior carga historicista. A convivência no espaço colonial com obras modernas, amiudadamente de promoção privada, também serve de pressão para renovar o ideário do Estado Novo. O primeiro edifício moderno, que terá alguma influência na alteração da sensibilidade dos arquitectos dos organismos oficiais, é a Associação Comercial, Industrial da Guiné (Jorge Chaves, 1949-1952),²⁷ em Bissau. A sua construção precoce, face até à própria história da arquitectura moderna em Portugal, confirma o facto de que nestas três províncias africanas, os edifícios modernos são muitas vezes resultado de actos isolados, não correspondendo ao desenvolvimento de uma cultura arquitectónica enraizada localmente.

Percebe-se portanto o carácter “importado” dos projectos mais modernos que vão pontuando o *skyline* de Bissau, resultado de encomendas feitas a profissionais que trabalham fora do território.

27. Actual sede do PAIGC.

28. Actual edifício da Companhia Santomense de Telecomunicações.

A Administração do porto, por exemplo, é entregue ao grupo lisboeta Multiplano (Carlos Tojal, Manuel Moreira, Carlos Roxo, 1967-1968). O projecto recorre a sistemas prefabricados e a componentes de fácil montagem, procurando-se assim superar a dificuldade crónica em encontrar materiais de construção e pessoal especializado. Já a sede da Transportadora Aérea Nacional (TAP) é solicitada a um arquitecto fixado em Luanda, José Pinto da Cunha, concluindo-se perto da independência guineense. O edifício remete para um tratamento plástico semelhante ao de outras obras tropicais edificadas em espaços da antiga África portuguesa, correspondendo ao aperfeiçoamento de uma cultura moderna de génese luso-africana, mas que só pontualmente aflora nas cidades guineenses, cabo-verdianas ou santomenses.

Ainda deste arquitecto, em parceria com Pereira da Costa, é o antigo edifício dos CTT, da Informação e do Turismo,²⁸ significativamente uma encomenda pública (provavelmente de iniciativa local) que altera a cêrcea da baía de Ana Chaves, em São Tomé, expressando a migração de culturas arquitectónicas entre as diferentes províncias ultramarinas, muitas vezes sem qualquer intervenção da Metrópole.

Um programa que ganha expressão nos anos de 1960 são os bairros populares, destinados ao alojamento de comunidades “plurirraciais”, que substituem os segregadores bairros “indígenas” dos discursos oficiais, pronunciados até 1957. Em Bissau, o bairro de Santa Luzia (1948) é claramente pioneiro. Iniciativa das Obras Públicas locais, materializa, juntamente com o bairro da Ajuda (1965-1968), mais tardio, um espírito pragmático por optar por uma malha ortogonal, reproduzindo uma casa tipo simplificada da casa tradicional africana. Para trás, ficam as propostas dos arquitectos do Ministério do Ultramar, empenhados em refazer traçados mais orgânicos, só parcialmente aplicadas no terreno (Plano de Urbanização dos bairros populares de Bissau, Oliveira/DSUH-DGOPC, 1959). Na sequência deste ensaio guineense, é elaborada uma proposta para a unidade residencial da Quinta de Santo António, no âmbito do novo plano da cidade de S. Tomé (Oliveira/DSUH-DGOPC, 1962-1964), destinada à população mais desfavorecida e obedecendo a uma implantação igualmente mais orgânica. Dando continuidade aos estudos sobre o *habitat* africano, o arquitecto Mário de Oliveira propõe aqui seis tipologias residenciais (três a serem construídas em alvenaria e outras três recorrendo à madeira, sistema tradicional santomense). As casas são desenhadas a partir da consulta directa às populações.

Em Cabo Verde e em São Tomé e Príncipe, a obra moderna está significativamente associada aos profissionais ligados ao Ministério do Ultramar, ao contrário da Guiné, onde domina, como se viu, a presença de arquitectos liberais, contratados privadamente. Inicia-se aqui um período de elevada qualidade na produção média da DSUH-DGOPC que continua a operar a partir de Lisboa. Será um projecto oriundo deste organismo para o Comando Naval de São Vicente (António Saragga Seabra/DSUH-DGOPC, 1962) a assinalar a entrada definitiva da cultura arquitectónica moderna no Mindelo. A implantação segue a topografia do terreno e o edifício

29. Actualmente, o complexo foi desmantelado, funcionando nas suas instalações, diversas instituições, como a própria Universidade de Cabo Verde. As residências foram vendidas a particulares e muitas encontram-se ocupadas. São visíveis obras de alteração nos diversos edifícios que impedem a sua compreensão como conjunto arquitectónico.

30. Actual Reitoria da Universidade de Cabo Verde.

revela um investimento plástico, nas grelhas de ensombramento ou nas palas onduladas da cobertura, de expressão invulgar no arquipélago. O mesmo arquitecto assina ainda o conjunto do Comando Radionaval (Seabra/DSUH-DGOPC, 1961-1963) localizado na região periférica da cidade. O complexo é composto pelos centros emissor e receptor, aquartelamento, três residências para oficiais, e por doze habitações geminadas para cabos e sargentos.²⁹ O desenho aponta uma alteração de orientação no contexto do próprio moderno: o traçado das diferentes estruturas procura uma maior contextualização no lugar, que se expõe nas implantações e principalmente no uso de materiais locais, assumidos no plano estético. Os sistemas de ventilação reflectem os estudos internacionais mais recentes. Sente-se, aqui, uma certa tendência "organicista", que a cultura arquitectónica da Metrópole aconselha em tempo de lançamento do inquérito à *Arquitectura Popular em Portugal (1955-1961)* e que avança em relação aos temas arquitectónicos do edifício anterior –já por si extraordinário– da marginal do Mindelo.

Dentro do figurino moderno, e provavelmente também da autoria de arquitectos afectos ao Ministério do Ultramar, é o Centro de Estudos de Cabo Verde da Praia.³⁰ Também de estrutura pavilhonar e situado na Praça Luís Camões, este pequeno edifício, composto por gabinetes e um auditório, reflecte uma certa predilecção moderna em isolar o objecto arquitectónico na paisagem urbana.

Situação idêntica verifica-se em São Tomé, onde Oliveira, um dos arquitectos com maior longevidade ao serviço do Ministério do Ultramar, desenha duas das mais importantes e visíveis obras modernas da cidade, ambas ocupadas com habitação colectiva (uma excepção nos programas residenciais de promoção pública): um bloco de 24 apartamentos para funcionários públicos (1964) e o edifício para os funcionários do Banco Nacional Ultramarino, erguido sobre pilotis na marginal da cidade (1967). Tratando-se de um defensor da arquitectura tradicionalista portuguesa, como declara na tese apresentada cerca de 20 anos antes no primeiro Congresso Nacional de Arquitectura, realizado em Lisboa em 1948, não deixa de ser significativo que Oliveira tenha abraçado sem constrangimentos a cultura moderna quando se trata de projectar para os trópicos.

É em Cabo Verde, que a arquitectura construída nestes anos se aproxima mais claramente dos modelos organicistas. Pequenos equipamentos edificadas nas zonas rurais, como escolas primárias ou tanques comunitários, etc., sofrem uma actualização de linguagem. Os enquadramentos reforçam a relação com o lugar, quer através dos materiais e técnicas construtivas quer das próprias configurações arquitectónicas. A anterior tendência *deco* é agora substituída por edifícios de configuração "vernacular", também desenhados por técnicos ao serviço das Obras Públicas locais, como Gregório Lopes. A maioria corresponde à aplicação de projectos-tipo. Em São Vicente foi possível identificar, fora do Mindelo, os casos das escolas

primárias do Lameirão (des. João Barbosa, eng. Adriano Moreira Lima, 1965) e de Salamansa (Lopes, 1960). Mais extraordinário é o projecto-tipo que serve as actuais escolas Monte Sossego e João José dos Santos, no Mindelo, cuja estrutura modular em torno de um pátio recorda soluções "estruturalistas", familiares aos arquitectos do Team 10.

Na Guiné, o programa das escolas primárias produz, na mesma época, uma pequena obra-prima dentro da mesma tendência organicista. A escola-capela tipo para a província da Guiné, concebida de modo modular, é desenhada por Schiappa de Campos (DSUH-DGOPC, 1961), recém-chegado de Londres, onde frequenta com Seabra, um curso em *Tropical Architecture* na Architectural Association. Pelo menos um edifício relativo a este projecto-tipo é construído em Contuboel. Mais surpreendente é a rede de escolas primárias santomenses, atribuída à repartição de Obras Públicas local, de autoria(s) ainda não identificada(s). Trata-se de um processo de ampliação da oferta de ensino básico, essencialmente às populações rurais, que as autoridades coloniais consolidam entre 1963 e 1973, em alternativa ao projecto-tipo de edifício sobre pilotis, desenvolvido antes de 1960 pela equipa do engenheiro Santos Paiva para o GUU. Salienta-se, entre o conjunto, a actual Escola Primária Januário Graça, no Príncipe, de duas salas, elevada sobre uma plataforma e de cobertura invertida.

Esta terceira e última geração de arquitectos da DSUH-DGOPC, que herda a estrutura inicial do GUC, introduz gradualmente uma mudança significativa nas práticas metropolitanas. Mas poucos projectos inseridos numa linha mais revisionista serão todavia concretizados. Recorrendo muitas vezes a soluções experimentais, também resistem menos às vicissitudes dos trópicos, que a produção arquitectónica da geração anterior. Para Bissau, Sousa Mendes elabora o Lar de Raparigas (1966), um conjunto de dois blocos destinados a albergar jovens estudantes deslocadas das zonas rurais. Hoje desaparecido, quando construído era ainda possível detectar o grau de pormenorização e de detalhe que terá feito deste edifício, um dos projectos mais arrojados, construídos na capital guineense, entre os enviados de Lisboa. Igual desígnio sofreram as casas construídas de Alfredo Silva e Castro na vila piscatória de Santa Catarina, ilha de São Tomé (DSUH-DGOPC, 1964), cujos estudos inovadores no âmbito da exploração de tipos residenciais adaptados às tradições locais e concretizados com o recurso a técnicas tradicionais combinadas com sistemas prefabricados, se completam com a proposta de quatro tipos de casa evolutiva para Cabo Verde, não localizados (Castro/DSUH-DGOPC, 1972).

Na mesma época, a cidade da Praia assiste à construção do seu Seminário (Castro/DSUH-DGOPC, 1962). Trata-se, como se escreveu antes, de uma obra excepcional, localizada na Ponta Temerosa, numa área quase deserta à época da sua construção. A vida conventual organiza-se em torno de pátios e só o acesso à igreja é franqueado ao público. O desenho é delicado e o uso da pedra basáltica como material de revestimento é executado de forma subtil. Há maleabilidade na adaptação à envolvente rochosa e agreste. Poucas obras coloniais terão

alcançado este desempenho. Dentro do mesmo quadro estético continuam a ser produzidos até à independência de Cabo Verde diversos projectos para pequenos equipamentos, como postos de polícia, delegações dos CTT, etc. assinados tanto por Silva e Castro, como por Victor Consiglieri, entre outros profissionais da DSUH-DGOPC. Não foi possível ainda localizar algum que tivesse sido construído.

No entanto, a marca dos arquitectos do Ministério do Ultramar assinala o fim do ciclo colonial com obras de promoção pública potencialmente mais integradas na paisagem africana, renovando assim o plano estilístico normalmente associado à arquitectura de representação estado-novista e aproximando as três culturas arquitectónicas africanas em génese dos debates internacionais que se autonomizam do Estilo Internacional. Deste modo também se constrói um património singular, praticamente desconhecido e ainda pouco estudado.

Itinerários elaborados por:

Ana Vaz Milheiro/Filipa Fiúza. Projecto: *Os Gabinetes Coloniais de Urbanização – Cultura e Prática Arquitectónica* [Referência FCT: PTDC/AURAQI/104964/2008].

Fotografias: Ana Vaz Milheiro, Outubro 2011 (com excepção do Mercado municipal de Bissau, Eduardo Costa Dias, Janeiro, 2009).

Itinerário da arquitectura do Estado Novo em Bissau



1. Palácio da Justiça (actual Ministério da Justiça), 1941



2. Bairro para funcionários públicos anterior a 1945



3. Residências, Paulo Cunha, BCM, 1944-48



4. Monumento ao Esforço da Raça (actual Monumento aos Heróis Nacionais)



5. Sã. João Simões, GUC, 1945 (projecto original Vasco Regaleira, 1942)



6. Palácio do Governo (reformulação João António Aguiar, José Galhardo Zilhão, GUC, 1945)



7. Casa do Governador da Guiné, Paulo Cunha, BCM, 1944-48



8. Estádio Sarmiento Rodrigues (actual Estádio Lino Correia), Paulo Cunha, BCM, 1947



12. Pavilhão principal do Hospital Central de Bissau (actual Hospital Nacional Simão Mendes), Mano de Oliveira, GUC, 1951



15. Central Eléctrica



20. Monumento a Diogo Gomes (Praça da Alfândega), GUU



24. Sindicato Nacional dos Empregados do Comércio e da Indústria (actual Sindicato dos Trabalhadores da Guiné), Eurico Pinto Lopes, GUU, s.d.



28. Lar de Rapazes (actual Liceu Dr. Agostinho Neto)



32. Lar de Rapazes, António Sousa Mendes, DSUH-DGOPC, 1966



9. Museu e Centro de Estudos (GUC?) c. 1948



13. Associação Comercial, Industrial da Guiné (actual sede do PAIGC), Jorge Chaves, 1949-52



17. Sede do CCT, Lucínio Cruz, GUU, 1950-55



21. Monumento a Nuno Tristão



25. Edifício do Sport Lisboa e Bissau, Eurico Pinto Lopes, GUU, 1955



29. Escola do Alto-Crím, 1991



33. UDB, Década de 1960



10. Mercado Municipal, Lucínio Cruz, GUC, 1948 (demolido depois de 2009)



14. Estação Meteorológica, Lucínio Cruz, GUU, 1962



18. Bairro para funcionários dos Correios



22. Alfândega (DSUH-DGOPC?)



26. Bombeiros, RPSOPPT, 1990



30. Edifício ANCAR, 1957-67



34. Administração do Porto, Carlos Tejal, Manuel Moreira, Carlos Roxo, 1967-68



11. Residência das Irmãs de Bissau (actual Escola Prof. António José de Sousa), Mário de Oliveira, GUC, 1948



15. Pavilhão de Tisologia (actual Hospital 3 de Agosto, em ruínas), Lucínio Cruz, Mário de Oliveira, GUU, 1953



19. Monumento a Honório Barreto (Praça Honório Barreto, desenho urbano de Eurico Pinto Lopes a partir de João Aguiar, GUU, actual Praça Che Guevara)



23. Instalações da Mannha (DSUH-DGOPC?)



27. Liceu Honório Barreto (actual Liceu Kwame Nkrumah), Carlos Abel Alves, RPSOPPT, 1961-63



31. Painel de Augusto Trigo



35. Sede da TAP, Pinto da Cunha, Década de 1970

Itinerário da arquitectura do Estado Novo no Mindelo



1. Aqueleamento (residências)



2. Escola Primária (não identificada)



3. Escola Primária do Chã de Cemitério (não identificada)



4. Orfanato de S. Vicente, actual Centro Juvenil «Inho Djungas», CV OP, 1949



5. Praça do Liceu Gil Eanes, CV OP, 1951



6. Monumento a Serpa Pinto na Praça Nova, CV OP, 1962



7. Casa da Criança, CV OP, 1955



8. Escola Técnica Elemental Luis Tavares de Melo, CV OP, c. 1955-57



9. Monumento a Diogo Afonso - Gustavo Bastos, GJC, 1956



10. Porto Grande, adjudicação à firma Construções Técnicas, Limitada, 1956



11. Hotel Porto Grande. (Luclio Cruz, DSUH-DGOPC, 1956?)



12. Escola de Monte Seseago, Rua N.º1 (CV OP?)



13. Escola João José dos Santos (CV OP?)



14. Escola de Ribeiro Bole (CV OP?)



15. Liceu Gil Eanes (actual Liceu Ludgero Lima), Eurico Pinto Lopes, DSUH-DGOPC, 1961-68



16. Comando Naval, António Saragga Seabra, DSUH-DGOPC, 1962



17. Cadeia Comarcial de S. Vicente, Julio Naya, DSUH-DGOPC, 1963



18. Comando Radionaval, (residências), António Saragga Seabra, DSUH-DGOPC, 1963

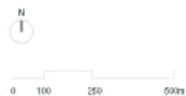


19. Cortiço (depois de 1970?)



20. Hospital de S. Vicente, Luclio Cruz, DSUH-DGOPC, 1972

Itinerário da arquitectura do Estado Novo na Cidade da Praia



1. Câmara Municipal da Praia



2. Edifício de Repartições Públicas (actual Polícia Nacional). Alexandre Bastos, GUC. 1946



3. Central Eléctrica, CV OP, 1951



4. Escola Central Dr. Oliveira Salazar, 1951, do lado direito o edifício da Inspeção Escolar, 1954



5. Enfermeiros de Cirurgia no Hospital da Praia, CV OP, inauguração em 19517



6. Edifício S.A.G.A., 1952-1954



7. Praça Alexandre Albuquerque, modificação, CV OP, 1962



8. Palácio do Governo, obra de transformação e aproveitamento, CV OP, 1953



9. Habitação com 12 divisões anexa ao Palácio do Governo, CV OP, 1954



10. Repartição dos Serviços de Fazenda, restauro, CV OP, 1953



11. Bairro Craveiro Lopes (CV OP), 1954



12. Capela de Santa Filomena, Bairro Craveiro Lopes, CV OP, 1954



13. Posto Santíssimo do Bairro Craveiro Lopes, CV OP, 1954



14. Posto Escolar do Bairro Craveiro Lopes, CV OP, 1956



15. Igreja Melit, recuperação, CV OP, 1954



16. Cine-Teatro, eng. Brandão Calhau, BTETH, 1954-1955



17. Edifício da Moada Portuguesa, CV OP, 1955



18. Miradouro para fundonário em Montezagão, CV OP, 6 miradouras em construção e m 1956



19. Igreja do Bairro do Largo 5 de Outubro (Montezagão), actual Igreja do Nazareno



20. Liceu Adriano Moreira (actual Liceu Domingos Ramos), Lus Tavares de Melo, CV OP, 1956-60



21. Antiga casa do Director do Liceu. Anterior a 1956



22. Palácio da Justiça, Lus Tavares de Melo, CV OP, c. 1956?



23. Biblioteca Pública da Praia (actual Arquivo Municipal), CV OP, 1956



24. Faro D. Maria II e Padrão Comemorativo, na Ponta Tenente



25. Monumento a Diogo Gomes, Joaquim Correia, GUU, 1956



27. Marco das Comemorações Henriquina, Severo Portela Júnior, 1960



28. Seminário da Praia, Alberto Sá e Castro, D8UH-DGOPC?, 1962



29. Centro de Estudos da Praia (D8UH-DGOPC?), Anterior a 1970

Itinerário da arquitectura do Estado Novo em São Tomé



1. Forte de São Sebastião



2. Sé Catedral



3. Cemitério



4. Hospital Central de São Tomé



5. Igreja do Bom Jesus, reconstruída em 1936



6. Escola Primária Monteiro Vaz (actual Escola Primária Maria de Jesus)



7. Igreja de Nossa Senhora da Conceição



8. Mercado Municipal



9. Casa para funcionários tipo A (actual Embaixada do Brasil), OP 6TP, 1946



10. Dispensário Anti-Tuberculose, actual Ministério da Saúde, anterior a 1949



11. Creche e Lactário (actual Patronato, Colégio das Irmãs Canossianas Missionárias), Domingos Coimbra, condutor de 1ª classe, OP 6TP, 1949



12. Sindicato (actual Arquivo Histórico de S. Tomé)



13. Estádio Sarmiento Rodrigues (actual Estádio 12 de Julho), Eurico Pinto Lopes, GUC, 1950



14. Reparação Central dos Serviços de Fazenda e Conceição, actual Finanças, Mário de Oliveira, GUU, 1951



15. Liceu Nacional D. João II (actual Liceu Nacional Patrício Lumumba), Luciano Cruz, GUC, 1952



16. Serviço Afandegatórios, Alberto Braga de Sousa, GUU, 1952



17. Cine-Teatro Império (actual Cine-Teatro Mercado da Virga), c.1953



18. Palácio do Governo de S. Tomé (actual Palácio do Prata), remodelação, Eurico Pinto Lopes, GUU, 1954



19. Companhia Santomense de Telecomunicações, José Pinto da Cunha e Pereira da Costa, 1957



20. Sede da PDE (actual Ministério da Defesa), anterior a 1990



21. Jardim Infantil, Irmãs Canossianas, Mário de Oliveira, DGOPC-DSUH, 1981



22. Delegação de Saúde, Herminio Augusto Fernandes, OP 6TP, 1982



23. Centro Materno-Infantil, Mário de Oliveira, DGOPC-DSUH, anterior a 1984



24. Edifício para funcionários do Banco Nacional Ultramarino, Mário de Oliveira, 1987



25. Edifício de 24 apartamentos para a Casa de Previdência, Mário de Oliveira, c.1984-1988



26. Escola Técnica Silva Cunha (actual Liceu Nacional de São Tomé e Príncipe), Mário de Oliveira, DGOPC-DSUH, 1989

Referências bibliográficas

- AGÊNCIA GERAL DO ULTRAMAR (1970), *Cabo Verde – Pequena Monografia*, Lisboa: AGU
- AGÊNCIA GERAL DO ULTRAMAR (1967, 2º edição), *Guiné – Pequena Monografia*, Lisboa: AGU
- AGÊNCIA GERAL DO ULTRAMAR (1964), *São Tomé e Príncipe – Pequena Monografia*, Lisboa: AGU
- AGUIAR, João (1952), *L'Habitation dans les pays tropicaux*, Lisbonne: XXle Congrès, Federation Internationale de l'Habitation et de l'Urbanisme
- AGUIAR, João António; MACHADO, Eurico Gonçalves; CAMPOS, Fernando Schiappa de (1956), *Normas para as instalações dos Liceus e Escolas do Ensino profissional nas províncias ultramarinas*, Lisboa: Ministério do Ultramar, Gabinete de Urbanização do Ultramar
- ALBUQUERQUE, António Manuel da Silva e Souza (1998), *Arquitectura Moderna em Moçambique, inquérito à produção arquitectónica em Moçambique nos últimos vinte e cinco anos do império colonial português 1949-1974*, Coimbra: Departamento de Arquitectura – FCTUC. Prova Final de Licenciatura.
- ALEXANDRE, Valentim; DIAS, Jill (Coord.) (1998), O Império Africano 1825-1890 in SERRÃO, Joel; MARQUES, A.H. de Oliveira, *Nova História da Expansão Portuguesa*, vol. X, Lisboa: Editorial Estampa
- CORREIA, AA Peixoto (1948), *Obras*, in *Boletim Cultural da Guiné Portuguesa*, Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa, nº 12, Vol. III
- FERNANDES, José Manuel (2002), *Geração Africana – Arquitectura e Cidades em Angola e Moçambique, 1925-1975*, Lisboa: Livros Horizonte
- FERREIRA, André Faria (2008), *Obras Públicas em Moçambique – inventário da produção arquitectónica executada entre 1933 e 1961*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas
- FONTE, Maria Manuela Afonso de (2007), *Urbanismo e Arquitectura em Angola – de Norton de Matos à Revolução*, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Tese de Doutoramento em Planeamento Urbanístico.
- Lei Orgânica do Ultramar Português – Lei nº 2.066*, de 27 de Junho de 1953 em apêndice as alterações introduzidas pela Lei nº 2.076, de 25 de Maio de 1955. Revista por Doutor Afonso Rodrigues Queiró, Coimbra: Coimbra Editora, Limitada
- MAGALHÃES, Ana; GONÇALVES, Inês (2009), *Moderno Tropical – Arquitectura em Angola e Moçambique 1948-1974*, Lisboa: Tinta da China
- MILHEIRO, Ana Vaz (2010), *Education Buildings in the Tropics: the work of the Colonial Planning Office in the former Portuguese Africa in AAVV, 11th International Docomomo Conference Living*

in the Urban Modernity, Mexico City: Docomomo, August 19-27

MILHEIRO, Ana Vaz (2011), *Fazer Escola: a arquitectura pública do Gabinete de Urbanização Colonial para Luanda* in PRADO, Roberto Goycoolea; MARTÍ, Paz Núñez, *La Modernidad ignorada – arquitectura moderna em Luanda, Angola*, Madrid: Universidad Alcala, p.98-131

MILHEIRO, Ana Vaz (2012a), *Nos Trópicos sem Le Corbusier – arquitectura luso-africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água

MILHEIRO, Ana Vaz (2012b), *São Tomé e Príncipe e o trabalho do Gabinete de Urbanização Colonial (1944-1974)* in *Colóquio Internacional S. Tomé e Príncipe*, Lisboa: ISCTE-IUL, 27-29 Março, p. 87-127

MILHEIRO, Ana Vaz (2012c), *2011, Guiné-Bissau*. Porto: Circo de Ideias – Associação Cultural, DG-Artes

MORAIS, João Sousa (2010), *Mindelo – Património Urbano e Arquitectónico – Assentamento urbano e os seus protagonistas*, Lisboa: Caleidoscópio

OLIVEIRA, Mário de (1962), *Problemas essenciais do Urbanismo no Ultramar*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar

TOJAL, Carlos; MOREIRA, Manuel; ROXO, Carlos (1968), 4 trabalhos dos arquitectos Carlos Tojal, Manuel Moreira e Carlos Roxo – Administração do porto de Bissau in *Arquitectura*, n. 101, Janeiro/Fevereiro, p.24-25

- Séries Periódicas

Cabo Verde Boletim de Propaganda e Informação, Praia: Imprensa Nacional [de Cabo Verde] (1949-1963)

Boletim Cultural da Guiné Portuguesa, Bissau: Centro de Estudos da Guiné Portuguesa (1948-1973)

- Glossário

BTETH - Brigada Técnica de Estudos e Trabalhos de Hidráulica (Cabo Verde)

CTT – Correios, Telégrafos e Telefones

DSUH-DGOPC – Direcção de Serviços de Urbanismo e Habitação da Direcção Geral de Obras Públicas e Comunicações

GUC – Gabinete de Urbanização Colonial

GUU – Gabinete de Urbanização do Ultramar

RF/DA - Repartição de Fomento – Direcção de Agrimensura

RPSOPPT – Repartição Provincial dos Serviços de Obras Públicas, Portos e Transportes (Guiné)

SORPSFPST – Secção de Obras da Repartição Provincial dos Serviços de Fomento da Província de São Tomé

La Unidad Vecinal De El Taray, Segovia, Entre Dos Tradiciones

Ricardo Sánchez Lampreave*

* Dr. Arquitecto, profesor en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza, fundador de Editorial Lampreave
ricardo@lampreave.es

Hoy sabemos bien que hemos aprendido de cánones establecidos por unos pocos historiadores y críticos que, con ligeras diferencias, han insistido en subrayar obras y episodios singulares hasta convertir la historia de la arquitectura del siglo XX en un rosario de hitos con el que repetir letanías. Sólo en el diferente enfoque y sus diversos intereses podemos diferenciar los de Giedion, Pevsner, Banham, Benevolo, Zevi, Tafuri y Dal Co, Frampton... Sospechamos que una mayor y más extendida atención a episodios y arquitectos menores habría servido para mostrar y divulgar una herencia cultural y un patrimonio bien extendidos, para poder entender la ciudad y la arquitectura del siglo XX como instrumentos de bienestar, desarrollo y transformación social. Este texto pretende recordar un proyecto de máxima ambición pero escasamente conocido, una de esas "poco estudiadas adaptaciones de la modernidad a las condiciones geográficas, sociales y tradiciones culturales locales", como dice la convocatoria.

El Anteproyecto de *Ximo Aracil*

En el noreste de la antigua ciudadela de Segovia y sobre el río Eresma, el solar ocupado por las casas de El Taray se encuentra entre dos calles paralelas, la inferior que las da nombre y la de San Agustín, entre las que existe un fuerte desnivel superior a 15 m. Esta situación tan privilegiada como comprometida permite que los edificios queden incorporados a una de las fachadas del borde de la ciudad antigua, con unas vistas magníficas por sus lados este y norte y un parque natural inmediato en el lado norte, una fachada que prácticamente sólo puede ser contemplada desde el exterior de Segovia, en concreto desde el mirador de La Lastrilla, situado en la entrada de la ciudad por la carretera de Valladolid.¹ El acceso al conjunto se puede realizar por la calle de El Taray o por el callejón de los Donantes, perpendicular a la calle de San Agustín. Esta última entrada queda prácticamente oculta detrás del hospital, por lo que la visión de los edificios que configuran el conjunto resulta prácticamente imposible desde el interior.

La más conocida de sus fotografías pertenece al reportaje que realizó Oriol Maspons (Fig. 1). Se trata de un conjunto de 114 viviendas protegidas, que tuvieron su origen en una idea y unos propósitos perfectamente definidos por la Cooperativa de Viviendas Pío XII, una cooperativa

1. Cuando se publicó la obra, al poco de finalizarse, una fotografía de Oriol Maspons desde La Lastrilla localizaba su situación enmarcándola dentro de una circunferencia añadida. Véase "Unidad vecinal para la Cooperativa Pío XII", Hogar y Arquitectura n. 62: enero-febrero 1966, pp. 38-49. Después, también el n. 74 de la misma revista (enero-febrero 1968, pp. 58-59), el n.102 de la portuguesa Arquitectura (marzo-abril 1968) y el n.149 de la francesa L'Architecture d'Aujourd'hui (abril-mayo 1970, pp. 24-27).



Fig. 1. Oriol Maspons, las casas de El Taray, Segovia, 1964

2. La revista *Arquitectura*, por ejemplo, fue publicando a lo largo de la década –al margen de sus proyectos para los concursos de Huerta del Rey en Valladolid o del Polígono de Descongestión de Madrid en Guadalajara–, sus artículos “Sobre urbanismo” (n.15: marzo 1960, pp. 42-46), “Comentarios al artículo de Reyner Banham” (n.26: febrero 1961, pp. 26-27), “The Architecture of the Well-Tempered Environment” (n.132: diciembre 1969, p. 31), y “Orígenes de la profesión de arquitecto y el alojamiento de masas en Inglaterra” (n.203: VI.1977, pp. 117-120).

3. Decididos a trabajar juntos, Aracil ya tenía dibujado el Anteproyecto en unos planos de septiembre de 1962, decididos el programa y las características básicas del proyecto, cuando Miquel y Viloría se incorporaron al mismo. Durante la redacción del Proyecto, surgieron fuertes desavenencias entre Aracil y Viloría que terminaron por deshacer el equipo formado. Miquel y Viloría fueron invitados a participar en un concurso restringido para redactar el anteproyecto del Colegio Mayor San Juan Evangelista, que ganaron, y continuaron trabajando juntos durante diez años. Aracil continuó su carrera en solitario, llevando solo la dirección de obra, puesto que él era quien tenía relación con la Cooperativa. Así lo certifican los planos correspondientes al proyecto de junio de 1963 firmados por los tres (“VAMV/2”), mientras que los del reformado de mayo de 1964 de nuevo aparecen únicamente por Aracil.

integral, es decir, de producción y consumo, organizada y dirigida por el Padre Félix, uno más de los sacerdotes implicados en las historias de la arquitectura madrileña de los años cincuenta y sesenta. Su arquitecto, José Joaquín Aracil Bellod (Alcoy, 1930), se había titulado en Madrid con veintisiete años, doctorándose en 1965 con un proyecto de una casa unifamiliar en Navacerrada, publicado después por *Hogar y Arquitectura*. Con una cierta intermitencia, en la ETSAM fue profesor de Estructuras con Arangoa, de Proyectos con Vázquez de Castro y de Construcción como catedrático interino. Este currículo docente tan completo le permitió abordar con absoluta solvencia numerosas obras como profesional liberal hasta su reciente fallecimiento en 2009. Ximo Aracil era entonces uno de los jóvenes arquitectos aglutinados por Fernando Ramón Moliner, influido entonces por el CIAM británico escribiendo sobre urbanismo, sobre “el alojamiento de masas de Inglaterra” o sobre los textos de Banham,² y construyendo en 1962 quizá las dos obras españolas más brutalistas, la casa de Pozuelo y la fábrica de la calle Colombia en Salamanca. Entre aquellos jóvenes también estaban Luis Lucho Miquel y Antonio Viloría, titulado también el primero en 1957 y el segundo el año siguiente, quienes también intervinieron temporalmente en el proyecto.³

La cooperativa, que ya venía trabajando, disponía de una serie de solares en Segovia. Aracil acababa de terminar las obras de otras viviendas suyas y el Padre Félix le encomendó el solar de la calle Taray, muy barato por su situación y dificultad de aprovechamiento. La vertiente norte del peñasco de Segovia, que cae con violencia hacia el río, es mucho más fría y húmeda que la cara sur. Es menos salubre y por tanto, con toda lógica, tenía entonces menos densidad de población y parecía reservada a las clases trabajadoras. El solar presentaba, por tanto, una fuerte pendiente natural, escaso soleamiento en las horas de la tarde debido al Monumento a los Caídos que avanza en un extremo, con notable humedad en el rincón constituido por el Monumento y las ruinas del antiguo convento de Agustinos.

Un documento importante para empezar a entender el Anteproyecto de Aracil es el esquema de la planta del conjunto (Fig. 2). Ya muestra, además de algunas condiciones de la situación descrita, la articulada disposición de los bloques, accesos y circulaciones proyectados, respondiendo a todas estas características y procurando una solución que aprovecha las favorables y elude la incidencia de las desfavorables. El relieve natural del terreno se respeta prácticamente en su totalidad: el haber procedido a desmontes y nivelaciones hubiera encarecido notablemente las obras y dado lugar a un ámbito excesivamente hundido y monótono, cuestiones contestadas por la fragmentación y el movimiento de los distintos bloques. Se sitúan los bloques –numerados desde el más alto en el sentido de avance de las horas en un reloj– partiendo de cotas naturales y escalona los que siguen la línea de máxima pendiente, los bloques II y III. Los bloques IV y V, en prolongación, reducen su altura a sólo tres plantas para que todas las viviendas de los anteriores tengan vistas por encima de ellos.

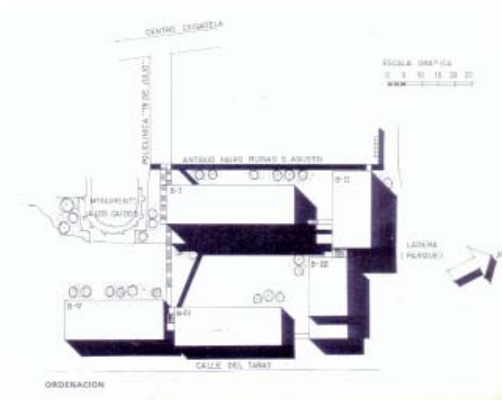


Fig. 2. Planta esquemática de ordenación de volúmenes

El bloque I queda separado del ábside que es el Monumento a los Caídos y también del muro del antiguo convento de Agustinos. Asimismo, se levanta del contacto del terreno permitiendo un paso protegido de la lluvia para los vecinos que se dirijan a los otros bloques. Estas separaciones, tanto de muros colindantes como del terreno mismo, facilitan que en esta parte más húmeda del terreno el agua acumulada tenga una evaporación normal en contacto con el aire. Es este bloque el que compensa su menor soleamiento con mejores vistas y un tipo de vivienda mayor. En el límite norte de la parcela se sitúan los bloques II y III escalonados y orientados a mediodía; su emplazamiento –el más alejado posible del Monumento a los Caídos– permite su total soleamiento. El bloque II también se separa del terreno, aireando también el suelo en esta parte más húmeda, dejando abierta la vista a la altura de una persona situada en el terreno al parque natural que existe detrás de este bloque. Por último, los bloques IV y V se adaptan a la pendiente de la calle de El Taray con fachadas orientadas a levante y poniente. La altura del bloque V no llega a ocultar las vistas de la glorieta del Monumento a los Caídos y la del IV no interrumpe las del I, como hemos indicado. Los bloques III, IV y V arrancan en contacto con el terreno por situarse en la zona de la parcela perfectamente seca y soleada. Dibujar las sombras arrojadas permite intuir toda esta complejidad. Pero, lo que es más importante por ser distintivo del proyecto, también apunta que los bloques están conectados entre sí y que es en los espacios que los separan donde están situadas las escaleras.

Ximo Aracil tuvo ocasión de reflexionar años después sobre lo construido. En el número que Carlos de Miguel dedicó a Segovia, con una portada de su Paseo del Salón repleto de paseantes en 1870, presentó un desencantado texto sobre las casas de El Taray, diez años después de haberlas proyectado y construido.⁴ En su artículo “Principio y fin de una utopía” glosaba lo que de característico e insólito tenían, que aún hoy tienen, preparadas para cumplir su cincuentenario. De momento, presentaba en la página 51 una sencilla perspectiva volumétrica surcada por unas flechas que obviamente delataban su deuda y relación con algunas experiencias inglesas coetáneas. Eran flechas representando un conjunto de calles elevadas a diversas alturas, conectados por pasarelas que enlazaban los diferentes bloques, estableciendo los accesos a niveles distintos (Fig. 3).

Iniciaban, decía Aracil de estas casas, “*un urbanismo en tres dimensiones*” gracias al desnivel del terreno y a la existencia de varios puntos de contacto con la ciudadela situados a diferentes cotas. Así, cada casa presentaba acceso directo desde su propia calle, cubiertas todas de la lluvia, y sin tráfico de coches entre ellas. Por estas calles elevadas, por las pasarelas y el jardín, “*puede realizarse un verdadero paseo contemplando el entorno de la ciudad y sus alrededores, y la propia riqueza de vistas que ha engendrado la disposición de la edificación*”. En el centro que crean los bloques también estaban previstos una pequeña escuela de párvulos, un local de uso social para biblioteca, aulas...

4. Véase ARACIL (1972). El texto va acompañado de fotografías y dibujos de las casas de El Taray, de las primeras 120 viviendas para la cooperativa Pío XII en la calle Caño Grande, y de la Residencia de ancianos.

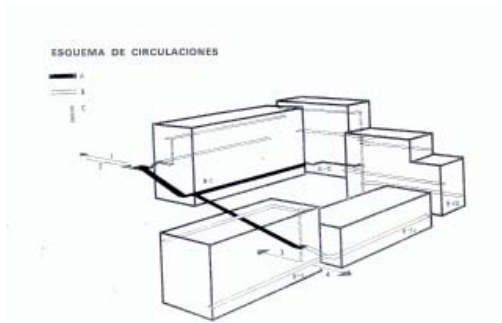


Fig. 3. Perspectiva esquemática de "circulaciones principales" y "galerías secundarias"

Los cuatro accesos que anuncia el dibujo se sitúan en puntos de estrangulamiento. Desde ellos, una serie de calles aéreas entrelazan todos los bloques con las circundantes, conectando los diferentes niveles con sólo tres escaleras, que sirven a todas las viviendas. Escribió Aracil en la Memoria del Anteproyecto: *"Creemos que esta red de accesos y comunicaciones llevará hasta el interior mismo del bloque una cierta savia, como un rumor de vida del que en general los grandes bloques de las construcciones actuales excesivamente aisladas de esa vida. No obstante esta comunicación abundante, las viviendas guardan su intimidad completa"*. Después, *"si se recorre el conjunto accediendo por el callejón de los Donantes e introduciéndose por sus galerías y pasarelas, sorprende la riqueza de espacios y vistas conseguidos con elementos tan sencillos, su claridad conceptual y su lenguaje moderno"*. (Berdugo, 1998:252).

Las pocas veces que le ha prestado atención, han sido estas cuestiones las señaladas por la crítica. A ellas se refería Antón Capitel cuando escribió de estas casas: *"En las de Segovia, un brutalismo lingüístico, no lejano de la experiencia de Alejandro de la Sota en las viviendas de Zamora, se pone al servicio de una conexión ambientalista, analógica y no mimética, con el volumen urbano antiguo"*. (Cfr. Capitel, 1986:30-31 y 98) *"Y aunque [el proyecto] representaba en realidad intenciones muy semejantes a las de la escuela de Rogers, las llevó a cabo con unas ambiciones formales distintas, más fieles a una ascética moderna que valora lo espontáneo y lo directo, y más cerca también de una valoración más urbana, y no tanto arquitectónica, relacionada con la ideología europea de la generación de Alison y Peter Smithson y del Team X"*. (Capitel, 1996:446-447)

En realidad, ese *"urbanismo de tres dimensiones"* al que Aracil aludía es el que organiza y distingue la operación: el interés puesto en la relación entre la arquitectura y la ciudad, a través de la continuidad de los recorridos, de la intención de conformar el espacio libre por medio de los edificios, y de la cualificación de lo colectivo, definieron las cuestiones básicas, revisando así la idea propiamente moderna de la ciudad. Una determinación aún más valiosa cuando la arquitectura perdía prestigio –de ahí el desencanto de Aracil– frente a una nueva concepción del urbanismo *"que caminará con cierta rapidez por las falsas vías de la política y de la sociología hacia una crisis que habría de tener su momento culminante bien pronto"*, remacha Capitel, y que desde entonces venimos padeciendo.

Su moderna filiación

Ximo Aracil había visitado Marsella con Lucho Miquel en el viaje que hicieron juntos por el Mediterráneo francés en el verano de 1955. Y contemplaron de lejos, desde una lancha en el puerto –pues ambos lo han recordado–, el formidable edificio de la Unité. Parecía un barco. Quizás no por casualidad la palabra *bâtiment* sirve para designar tanto un edificio como un



Fig. 4. José Joaquín Aracil, perspectiva del conjunto en el Anteproyecto de septiembre de 1962

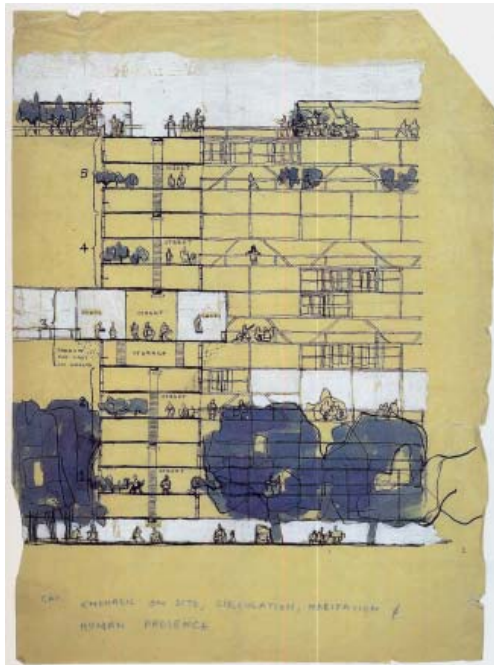


Fig. 5. Peter Smithson, croquis de una sección con alzados parciales del bloque para el concurso Golden Lane, 1952

barco. No obstante, en El Taray la referencia primera es británica. Como tantas veces sucede, por una mera cuestión generacional, el modelo a seguir ya no era el de Le Corbusier. Tras las discusiones en el CIAM IX de Aix-en-Provence (1953), su posterior renuncia a los congresos le dejó indefenso ante los embates de los miembros más jóvenes agrupados en el Team X. Los intereses de Aracil y su grupo ya eran otros, sintonizando con los nuevos aires que portaban los miembros de las islas. Coetáneas de los Robin Hood Gardens, las casas de El Taray pasaron a traducir las propuestas del Park Hill de Sheffield a nuestras condiciones y las de la vieja ciudadela castellana. Sus calles aéreas también pretendían facilitar el acceso a todas las viviendas desde el exterior, propiciando la oportunidad de charlar o jugar, siempre a cubierto, y con las vistas de La Lastrilla y el barranco del Eresma.

La perspectiva del conjunto que presenta el Anteproyecto –con la descomposición volumétrica absolutamente decidida y diseñada, pues sólo se diferencia de la construida en ligeros desplazamientos entre algunos bloques– evidencia su filiación original (Fig. 4). El proyecto con el que Aracil obtuvo la licencia de obra presenta cubiertas planas acusando en toda la longitud de los bloques el desfase de medias alturas entre las crujías de una y otra fachada, predominio de la verticalidad con los pilares vistos recorriendo las fachadas en toda su altura, y sólo las manifiestas calles aéreas interrumpiendo detrás de ellos y a distintas alturas los huecos rasgados de suelo a techo de terrazas y ventanas. Y presenta también una expresiva minucia que confirma estas referencias: el hueco recercado de hormigón del testero del bloque I, que remite directamente tanto al brutalismo británico como a la importación que hizo de él Fernando Ramón, un vocablo visible hoy en un buen grupo de edificios madrileños (el Centro Nacional de Promoción Profesional y Social de Moreno Barberá en la calle Costa Rica, la manzana Galaxia de Lamela en Moncloa...).

Nada muy diferente a lo que puede apreciarse en la colección de planos que el archivo de Alison y Peter Smithson conserva de su propuesta para el concurso Golden Lane Housing, convocado diez años antes para reconstruir una zona bombardeada del centro de Londres. Dos de ellos incluso contienen manuscrita la frase “street-mesh-in-the-air”. En efecto, su proyecto presentaba una solución de “calles aéreas” que organizaban longitudinalmente sus bloques y las viviendas que contenían y que desembocaban en plazas. Sus dibujos y fotomontajes mostraban unas espaciosas y animadas calles, situadas por encima de las copas de los árboles, desde donde poder acceder a todas las viviendas (Fig. 5). La propuesta suponía, a todos los efectos, un punto de inflexión en la evolución de los ideales corbusierianos por cuanto tenía de crítica a la Ville Radieuse y cuanto de ella derivó, y a la zonificación de la ciudad en términos de vivienda, trabajo, diversión y circulación. Las categorías propuestas por los Smithson –casa, calle, barrio y ciudad–, quedaban ejemplificadas, sobre todo las dos primeras, en el proyecto: la casa era una vivienda unifamiliar, y la calle un sistema de galerías unilaterales de acceso con una generosa anchura y levantadas en el aire. Así las actividades colectivas tenían lugar en las

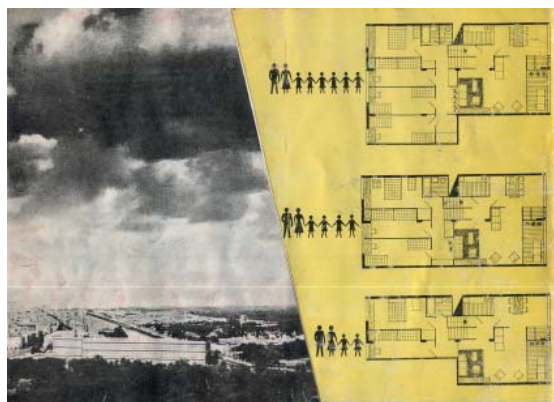


Fig. 6. Emilio González Vega, primera página de la maqueta manual del folleto de promoción del Hogar del Empleado, con un fotomontaje de los edificios entre el "verde" del río y un pictórico cielo, con las horizontales de las galerías exteriores marcando la fachada, junto a la vivienda-tipo adaptada a dos situaciones de crecimiento

5. El peculiar clima londinense de mediados de los años cincuenta, sometido a la influencia del existencialismo parisino, configuró decisivamente el espíritu del movimiento brutalista británico, fomentando la polémica del Team X con la que tan estrechamente asociado estaba. La percepción de la calle y su estilo de vida que mostraban las fotografías que Henderson realizó en Bethnal Green, y que los Smithson expusieron en Aix, desempeñaron un papel crucial en el modelado de su sensibilidad. Véase, por ejemplo, Royston LANDAU, "The End of CIAM and the Role of the British": *Rassegna* n. 52 (The last CIAMs), diciembre 1992, pp. 40-47.

6. Véase Hurtado (2002). Eva Hurtado ya había avanzado parte de sus investigaciones en "El Hogar del Empleado: seis mil viviendas en Madrid y un primer proyecto olvidado": en *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia* (Actas preliminares del Congreso de igual título celebrado en Pamplona el 16 y 17 de marzo de 2000): T6 Ediciones, Pamplona, 2000, pp. 133-140.

plazas formadas en las intersecciones de sus calles –“Las calles serán plazas, no corredores ni galerías”–, donde se encontraban las escaleras y los ascensores. Se accedía a todas las casas por ellas, encontrándose sus habitaciones principales en los niveles superior o inferior. “La casa es el primer elemento definible de la ciudad. Las casas pueden organizarse de manera que formen calles. La calle es el segundo elemento definible de la ciudad. Es una extensión de la casa y los niños comienzan en ella a aprender lo que es el mundo fuera del ámbito familiar”, decían en *Urban Re-identification*, su primer texto de teoría urbana, propiciado por su participación en el concurso. (Smithson, 1970:44-45, cap. 3 “Human Associations”) Eran los términos de la malla de paneles que presentaron con el proyecto en el mencionado CIAM IX de Aix-en-Provence, utilizando fotografías de Nigel Henderson en el East End londinense.⁵ Mostraban, en definitiva, el terco empeño de la arquitectura por obtener mejores condiciones de vida con ratios de alta densidad. En la estela de algunos proyectos tan emblemáticos como éste, y alrededor de sus autores y del crítico e historiador Reyner Banham, fueron cristalizando los anhelos de una nueva generación por acercar el arte a la vida, alejándola de la abstracción heredada por la arquitectura de las vanguardias históricas.

También en España, Oíza intentó corregir y mejorar a Le Corbusier con su proyecto de viviendas en el río Manzanares para la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado, apenas inaugurada la Unité y divulgada la propuesta londinense de los Smithson.⁶ Lo hizo llevando a fachada el corredor corbusieriano y abriéndolo por tanto al exterior, con un sistema de viviendas dispuestas en medias alturas, precedente de la solución de El Taray, que evidentemente se sirvió de estas mejoras (Fig. 6). En el conocido plano-memoria inicial de la Unidad Covadonga, el proyecto se justifica con la comparación de las secciones de la propuesta de Francisco Javier Sáenz de Oíza, Manuel Sierra, José Luis Romany y Adam Milczynski con la edificación urbana tradicional y el bloque de Marsella, defendiendo las prestaciones y la sencillez respecto de éste y la apertura al exterior de los corredores de distribución contrapeados en altura y tratados como una calle. Evidentemente en la literal referencia corbusieriana había, más que una crítica en la mejora propuesta, una convincente seguridad de estar perfeccionando la original. Todos los proyectos que desde entonces han trabajado con los supuestos de Marsella lo han hecho teniendo sus corredores como un problema pendiente de mejora. En la solución del grupo de Oíza estos corredores de distribución aparecen todos en fachada, alternándose a ambos lados del bloque, dibujados en perspectiva, fugadas todas hacia una línea de horizonte propia de cada calle. Y sólo el croquis de la sección de una de las viviendas aparecerá animado: el mismo sintético dibujo a línea para un adulto sentado contra su pretil mecando un rudimentario cochecito de bebés y para otro adulto y un niño cogidos de la mano andando por el centro de la calle... ¡y dos ojos bien corbusierianos! Son los mismos niños que estaban gateando juntos un año antes en el fotomontaje de la calle aérea de Golden Lane que mostró el libro *Ordinariness and Light*. En las notas de su plano-memoria, los arquitectos escriben: “La calle, o paso, está abierta al

sol y al paisaje con posibilidad de lograr ambientes gratos e interesantes. Nunca una galería oscura ni tampoco un corredor por delante de una de las fachadas de la vivienda". Mientras que en su memoria, los Smithson, en casi todo más prolijos, dicen: "Las 'loggias-jardín' permiten que las habituales actividades familiares al exterior –la jardinería, la limpieza de la bicicleta, la modesta carpintería, la cría de pichones, el juego de los niños, etc.– se desarrollen en el plano del 'puente', otorgando así identidad a las diversas familias". Sin duda se trata del mismo proyecto, de la misma ambición.

Bien es cierto que ninguno de ellos estaba planteando algo estrictamente novedoso. Llevar estas calles por la fachada, despegando del suelo el espacio público a compartir, facilitando el acceso a las diferentes viviendas por el exterior, enraizaba sus proyectos con una significada tradición que llega hasta hoy mismo. A mediados del siglo XIX, el primero de los cuatro edificios de la primera ciudad obrera parisina, la Cité Napoléon de Veugny de 1849 –ya entonces se recurría a la metáfora de la "ciudad" cuando un edificio grande ponía a disposición de sus vecinos servicios comunes–, contenía programas a compartir (médico, guardería, lavadero y tendedero, un pabellón de baños independiente) contenidos en los espacios de acceso y comunicación centrales, en sus escaleras y galerías; desde que Le Corbusier visitara en 1907 la Certosa di Ema comenzó una investigación que fue concretando en la Ville Radieuse, el Immeuble Villas, el pabellón del Esprit Nouveau... hasta alcanzar las Unités; mientras, se sucedieron por ejemplo la manzana de Brinkmann en Spangen (1919), el Narkomfin moscovita de Ginzburg (1932), el bloque alto del Tuscolano de Libera (1954), hasta el posterior Byker Wall de Erskine en Newcastle, construido en los setenta, todos utilizando los accesos exteriores a las viviendas como una prolongación del espacio público común. Hasta hoy, que se siguen sucediendo nuevas interpretaciones de la calle elevada. Una de las más celebradas últimamente fue la de los 28 apartamentos de Steven Holl en Fukuoka, Japón (1989-1991). Su esfuerzo último por conseguir que todos fuesen diferentes se vio reforzado por la utilización de unas galerías abiertas que permitieran acceder desde el exterior a todos los apartamentos. En este sentido, es un trabajo opuesto al de la vivienda exhaustivamente repetida del Inmueble Villas, y más acorde con la literalidad primera de conseguir superponer en altura, gracias al ascensor, casas unifamiliares distintas todas por lo que en esencia tienen de propias e intransferibles. Los textos del arquitecto son reveladores: "Tres tipos de accesos, permitiendo a cada apartamento dar su puerta al exterior, acentúan el sentido de las galerías. En la inferior, la visión del patio de agua y del vacío norte, invita a pasar de un lado a otro. La segunda, al norte, parece suspendida, con la visión del parque a lo lejos. La superior, bañada directamente por el sol, mira al cielo. Los apartamentos se traban como complejas cajas chinas. Son todos diferentes, respetando la individualidad de sus habitantes. Gracias a la disposición de los vacíos y las zonas trabadas, todos se benefician de varias orientaciones"⁷. Quizá una última frase, la última de su memoria, sea capaz de explicar y representar toda esta centenaria singladura: "El edificio se percibe como un fragmento de

7. En "Void Space / Hinged Space Housing". Es el texto con el que Holl ha presentado siempre el proyecto: coincide, por ejemplo, en Steven HOLL, *Anchoring*: Princeton Architectural Press, Nueva York, 1991, p. 140; Steven Holl (catálogo de la exposición de igual título): *Artemis-arc en rêve centre d'architecture*, Zúrich, 1993, p. 66, y *El Croquis* n.78: Steven Holl 1986-1996, 1996.II, p. 94.

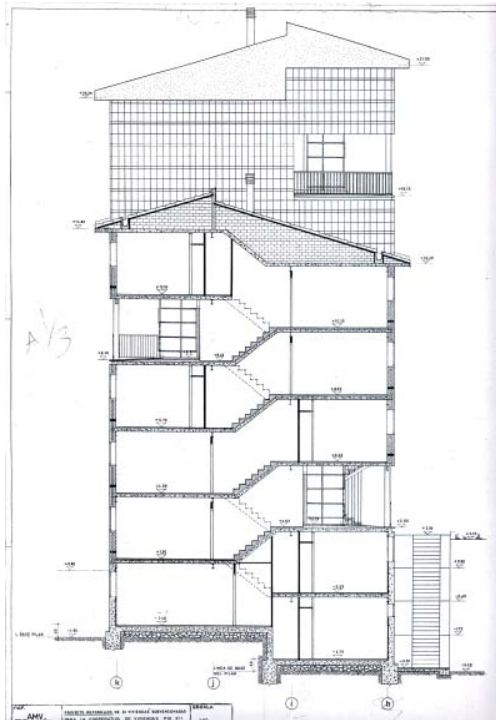


Fig. 7. Sección por las escaleras interiores en el bloque III para el Proyecto Reformado de mayo de 1964, firmado por Aracil.

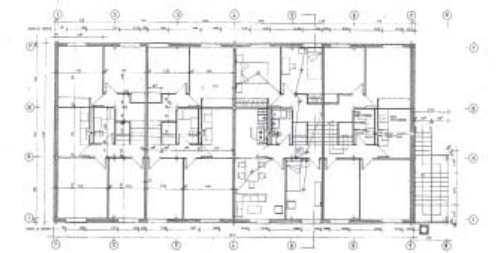


Fig. 8. Planta general tipo de viviendas con galería posterior en el bloque II para el proyecto de junio de 1963, firmado por Aracil, Miquel y Viloria. Nótese que los dormitorios de la crujía superior abierta a norte quedarían debajo de la galería de acceso, abriendo las cocinas y los baños unas ventanas altas a los tenderos de la misma

ciudad, creando un espacio en vez de un objeto arquitectónico. Del espacio urbano al espacio privado, el espacio pasa a ser el médium de su articulación”.

Un punto importante a señalar en esta tradición es que las casas de El Taray también continúan la propuesta de viviendas del grupo de Oíza. Todos los bloques presentan un mismo esquema definido por la sección tipo, con una disposición de semi-dúplex: una vivienda cualquiera tiene su planta en dos niveles con una diferencia entre ambos de media altura, y a su vez uno de sus niveles tiene también una diferencia de media altura con respecto al nivel de la calle de acceso (Fig. 7). En la sección tipo se comprueba cómo esta disposición de medias alturas permite acceder a una doble fila de viviendas a las que se sube o se baja por una escalera, ocupando las escaleras de dos viviendas superpuestas la misma planta: bajando por el hueco que deja la otra al subir, o viceversa. De esta manera todas las habitaciones son exteriores, excepto el aseo y cocina que ventilan por la calle aérea de cuatro metros de anchura, abierta en su frente y en sus costados finales. No obstante, en el interior, la cocina lleva una mampara de cristal en el paramento que la separa del estar-comedor, aprovechando la iluminación natural directa de la crujía opuesta (Fig. 8). Respecto del bloque I, que presenta una mayor profundidad y varios tipos diferentes de vivienda, el resto de bloques aloja el mismo tipo de vivienda según la descripción anterior.

La filiación moderna es evidente. Los modelos propuestos por la arquitectura racionalista del bloque abierto, la vivienda en contacto con los espacios exteriores, la sencillez de volúmenes... presiden la obra. Una solución tipológica, este “sistema de doble acceso, con la planta a distinto nivel, con corredor cada tres plantas y posición alternante”, bien conocida y empleada durante la segunda mitad del siglo pasado.

La adaptación a los modos castellanos

Por estar enclavadas en uno de sus flancos más visibles, recién comenzadas las obras de construcción, surgió una fuerte oposición en Segovia contra el proyecto. La estructura metálica que se empezó a levantar en la fachada norte de la ciudad disparó las alarmas temiendo que se fuera a destruir su imagen. A pesar de que las obras contaban con licencia municipal, la campaña desatada fue dura y tenaz, y alcanzó su punto álgido cuando se publicó un artículo en el diario ABC de Madrid denunciando la “barbarie arquitectónica” de la Cooperativa. El Ayuntamiento paró las obras y recurrió al segoviano Marqués de Lozoya, el erudito historiador. El Marqués estudió el proyecto, comprobó el nulo impacto negativo que los edificios podían provocar en el caserío segoviano y en la silueta de la ciudad y dio su visto bueno. Se limitó a recomendar lo que finalmente castellanizó la imagen del proyecto: que la construcción, en sus aspectos formales, se atuviera a las prácticas tradicionales y que se evitara la monotonía cromática en el tratamiento de las fachadas. Nada cambió en la organización de los diferentes

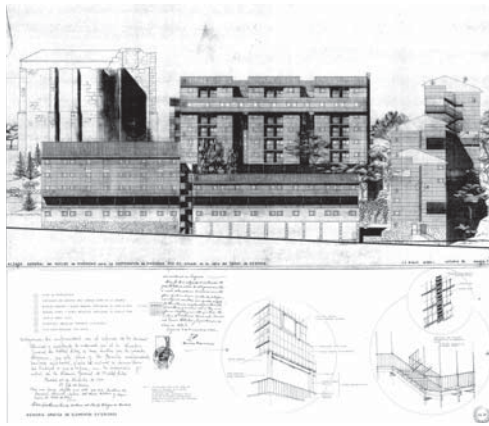


Fig. 9. Alzado general y memoria gráfica de los elementos exteriores en el Proyecto Reformado de octubre de 1964, firmado por Aracil

bloques, en su hilvanado por las calles aéreas, pero las cubiertas se inclinaron rematándose con tejas curvas utilizando la manera segoviana de colocarlas como canales, la presencia de la estructura porticada metálica se redujo a las galerías y pasarelas marcando repetidos ritmos, los huecos de suelo a techo y las terrazas dispuestos verticalmente en fachada se convirtieron en ventanas enrasadas, y se alternaron para las fábricas de cerramiento los bloques prefabricados de hormigón con verdugadas de ladrillo. Además, continuando con las recomendaciones del Marqués, los bloques fueron pintados uno a uno con una gama muy extensa de ocres que fue del amarillo de cromo al bermellón. Fue posible gracias a que uno de los cooperativistas había trabajado durante años en la empresa Rebetón que fabricaba pinturas de calidad para exteriores y conocía a la perfección las fórmulas del producto. En el suelo del patio grande, rodeado de grandes recipientes que contenían mezclas de diversos colores, el cooperativista y quienes le ayudaron, y tantas veces sus propias mujeres, pintaron pacientemente la cara vista de todos los bloques de hormigón a emplear. La cooperativa, en su faceta de empresa constructora, se hizo también cargo de la ejecución de las obras. Los cooperativistas, futuros ocupantes de las viviendas, construyeron directamente el conjunto, pertenecían casi todos al gremio de la construcción: eran albañiles, fontaneros, electricistas, peones, etcétera, necesitados de vivienda. La única excepción fue la estructura metálica, que fue objeto de subcontratación.

La leyenda de los materiales de fachada que aporta el plano del Proyecto Reformado, aprobado finalmente por los Servicios Técnicos municipales y la Dirección General de Bellas Artes, es bien expresiva y determinante: "0: Muro de mampostería. 1: Enfoscado con cemento gris y arenas ocres de la comarca. 2: Bloques rosados y sientas rosados. Verdugadas de ladrillo rojo. 3: Bloques ocres y ocres grisáceos. Verdugadas de ladrillo ocre. 4: Ladrillo pardo visto. 5: Esgrafiado irregular formando un punteado. 6: Teja vieja mezclada con nueva" (Fig. 9).

Aracil defendió en "Principio y fin de una utopía" el punto alcanzado, explicitando además el extremo indeseado: "La edificación es mimética, pero no es pastiche de pura imitación que siempre está condenado al fracaso. Tampoco tiene nada que ver con los 'bodegones' y 'mesones' que tanto han proliferado; especie de invento del diablo, al que se ha dado en llamar 'estilo castellano' y que -por cierto- ni es castellano, ni es estilo, porque nunca -hasta nuestros días- se produjo tan aberrante moda. Las casas de El Taray constituyen simplemente una obra de nuestra época, enraizada en el pasado". Por tanto, quedaron definitivamente subrayadas por el autor las dos cuestiones que aquí nos interesan: su ambiciosa voluntad por sumarse a las corrientes europeas más avanzadas, y la necesidad de hacerlo asumiendo normativas y tradiciones locales.

Las viviendas rellenan la totalidad de los volúmenes previstos, como demuestran fehacientemente todas las secciones dibujadas. Quedan todas resueltas con accesos por las galerías exteriores y con una solución de medias plantas, salvo las tres del bloque I que tienen acceso por la galería

alta y abren hacia el jardín. El resto, es un mismo tipo. Comparando el Anteproyecto con el Proyecto firmado por los tres arquitectos se puede apreciar cómo se concibió la relación entre las viviendas y la galería y la modificación planteada, puesto que en principio el cerramiento de los tendederos se prolongaba continuo, sin quiebras en una solución de galería de anchura uniforme, pasando después a habilitar un espacio previo único anterior a las puertas de cada una de las dos viviendas. Hoy, tras las modificaciones del Proyecto Reformado, estos espacios previos están incorporados a las galerías, ensanchándolas rítmicamente delante de las puertas. Los tendederos siguen siendo compartidos, habiendo aproximado su puerta de acceso a las de las viviendas que sirven. A ellos abren, desfasados media planta –altos para estos espacios interiores y bajos en el tendedero–, los huecos del baño y la cocina de la vivienda que corresponde. En la planta, las dos crujías exteriores de estar y dormitorios abren a las fachadas exteriores, quedando la crujía intermedia de cocina y baño asociados a la escalera pendientes del juego de medias plantas arbitrado.

La solución de Ximo Aracil para resolver los problemas planteados –entre otros la situación, la topografía, el elevado número de viviendas y el bajo coste de construcción– en el Anteproyecto consistió en fraccionar la edificación en varios volúmenes independientes y con diversas alturas, para así adaptarse mejor al desnivel del terreno. Dispuso los cinco edificios que proyectó formando una U abierta a sureste, dentro de la cual creó un jardín con zonas de estancia comunes. Conectó entre sí y articuló estos bloques –paralelepípedos rectangulares, macizos, simples– rasgándolos con los huecos horizontales de las galerías de acceso a las viviendas y con los verticales de las escaleras. Y logró que nada de esto cambiara.

La obra de El Taray fue una experiencia intensa, social y técnicamente, tanto como otras más que han quedado relegadas a los catálogos con los que los arquitectos intentamos mantener lo que tienen de incuestionable patrimonio del siglo XX. Para lo que aquí concierne, para esta “modernidad ignorada”, sólo resta dejar constancia de que hoy, casi cincuenta años después de su construcción, las casas de El Taray resisten impertérritas, dando fe de su conmovedora ambición utópica.

Bibliografía

ARACIL BELLOD, José Joaquín (1972), “Principio y fin de una utopía”: *Arquitectura* n.166, octubre, pp. 49-53.

BERDUGO ONRUBIA, José A. (1998), “Cooperativa de viviendas Pío XII”, en García y Agrasar (1998).

GARCÍA BRAÑA, Celestino y Fernando AGRASAR QUIROGA (eds.) (1998), *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia y Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones*: Colegios Oficiales de

Arquitectos de Asturias, Galicia, Castilla y León Este y León.

CAPITEL, Antón (1986), *Arquitectura española. Años 50 - años 80*: Dirección General de Arquitectura y Edificación del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid.

CAPITEL, Antón (1996), "Arquitectura española. 1939-1992": en Baldellou y Capitel (1996:446-447).

BALDELLOU, Miguel Ángel y Antón CAPITEL (1996), *Arquitectura española del siglo XX: "Summa Artis. Historia General del Arte XL"*, Espasa Calpe, Madrid.

SMITHSON, Alison y Peter (1970), *Ordinariness and Light. Urban theories 1952-1960 and their application in a building project 1963-1970*: Faber and Faber, Londres, pp. 44-45.

HURTADO TORÁN, Eva (2002), *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares*: Fundación COAM, Madrid.

Ciudad y modernidad. Proyecto para la Zona Universitaria en Xalapa, Veracruz (1958)

Polimnia Zacarías Capistrán*, Ana María Moreno Ortega*,
Mauricio Hernández Bonilla*, Alejandro Mendoza Pérez*

* Facultad de Arquitectura, Universidad Veracruzana,
sede Xalapa, Veracruz, México.
zpolimnia@uv.mx / anamor_2000@yahoo.com

1. Alrededor de los años cincuenta varias ciudades establecen sus planos reguladores, uno de los primeros fue el impulsado por Carlos Contreras, para ordenar el territorio de México.

2. Después de erigir el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) varios Estados de la República (Veracruz, Guanajuato, Puebla, Sinaloa, Oaxaca, San Luis Potosí, Baja California, Yucatán, entre otros) inician obras para albergar las crecientes demandas de educación superior.

En México, los arquitectos modernos asumieron la difícil tarea de proyectar el territorio. Para ello dispusieron de un instrumental teórico y metodológico adquirido en las aulas universitarias del país o del extranjero y de una conciencia social impulsada por la Revolución de 1910. Un corpus teórico e ideológico que entrecruzó con la experiencia de una tradición urbana milenaria de amplios espacios abiertos proveniente del mundo mesoamericano.

Proyectar no el objeto sino el vacío, tuvo su materialización en los llamados planos reguladores¹ a partir de los cuales se pretendió ordenar, articular, moldear, dosificar el territorio. En el plano de la teoría los propósitos modernizadores contemplaron la creación de núcleos satélites y la remodelación de los espacios urbanos existentes. (García Ramos, 1965) En este contexto surgieron los primeros conjuntos, ciudades o campus universitarios.²

Estas formas urbanas, por su complejidad, superaron a las que derivaron de la intersección de bloques racionalistas como los utilizados por Mario Pani para el fallido hospital de tuberculosos de Ximonco en Perote Veracruz o por Enrique Yáñez en el Hospital General de Veracruz. Como sistema compositivo, el *campus* organiza, articula y distingue volúmenes aislados. Es un concepto que se opone a la ciudad tradicional compacta y densa cuyos espacios públicos se configuran por los muros de fachadas continuas. En el campus, en cambio, dominan las formas aisladas, relacionadas entre sí por la distancia y el vacío. Las reglas compositivas, son nuevas, internas y propias, no obedecen a ninguna tradición o academia. (Véase: Montaner, 2008)

Un proyecto en el que las formas aisladas se integran a la naturaleza, a la topografía y al paisaje fue el realizado por Alberto Mendoza Bridat para la primera ampliación del campus de la Universidad Veracruzana en 1957.

Aunque se realizó de manera parcial, ya que sólo dos de los edificios proyectados se erigieron, este proyecto reviste particular interés ya que muestra que para la arquitectura, la modernidad

no puede entenderse como la sola adscripción a determinados patrones compositivos y formales emanados de la Carta de Atenas, tampoco al empleo de ciertos sistemas constructivos, mucho menos que el urbanismo significó un mero cambio de escala respecto de las prácticas tradicionales del arquitecto.

El proyecto para el campus de la Universidad Veracruzana responde a las particulares condiciones económicas, sociales y políticas de los ámbitos local y nacional como a las características del entorno en que se buscó edificar. Por tal razón, se hace necesario un acercamiento al contexto que se produjo.

La modernidad arquitectónica en México 1950-1960

Tres factores son importantes de considerar para entender el contexto de la modernidad arquitectónica en México. El primero es que se produjo en el marco de un importante auge constructivo a nivel nacional, en el cual el Estado de Veracruz y la ciudad de Xalapa en particular tuvieron un papel destacado; así lo demuestra la política desarrollista impulsada en el sexenio del Presidente Miguel Alemán (1946-1952) que se extendió hasta el final del sexenio de Adolfo López Mateos en 1964, períodos en los que fue construida la mayor cantidad de edificios de carácter público de los que se tiene registro en el siglo pasado.

Un segundo factor es que la modernidad arquitectónica es fiel reflejo de una política de estado. Ante las carencias sociales surgieron iniciativas oficiales por cubrir ese panorama de necesidades. Así, se plantearon propuestas arquitectónicas de conjuntos en el terreno hospitalario, educacional y de habitación; respondiendo, en el segundo de los casos, a una tendencia generalizada a nivel internacional por crear espacios, urbanística y arquitectónicamente especializados para la educación superior. Baste señalar que para 1950 operaban en el país 11 universidades públicas que atendían alrededor de 40.000 alumnos (De la Torre, s/d), todo ello en el marco de una centralización política y una visión conciliadora de la educación superior, que conceptualizaba a ésta como factor de progreso, elemento civilizador y vía para conseguir la igualdad social y la realización de individuo.

El tercero, y no menos importante factor, es que los arquitectos que realizaron las obras más significativas estuvieron ligados al poder. Dentro de estos "arquitectos oficiales" figura también la del arquitecto urbanista en México, el cual alcanzó un alto poder en la toma de decisiones para modificar el paisaje urbano. Es el caso de los arquitectos que ejercieron en la ciudad de Xalapa en el período que nos ocupa. Todos ellos se formaron en Ciudad de México y participaron en las obras más importantes de la ciudad. Así, el arquitecto Mendoza Bridat, formado en la Academia de San Carlos, llegó a Xalapa en 1944 para hacerse cargo de la edificación del Hospital de Tuberculosos en Ximonco, cerca de Perote Veracruz, proyectado por Mario Pani,

uno de los más reconocidos arquitectos y urbanistas del período en México.

Cabe advertir que en este marco temporal la relación de la arquitectura con aquello que se ha denominado "lo moderno" o "modernidad" tuvo un desarrollo desigual en los estados, pero siempre estuvo ligada, en el caso de los edificios públicos, a los programas gubernamentales. Cabe otra reflexión, ligada a las políticas de desarrollo: la planeación se descubrió como un instrumento destacado para orientar la economía y la producción de los países, por ello, en 1930 se decretó en México la ley sobre planeación y al mismo tiempo se iniciaron los primeros cursos sobre urbanismo en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Una vez fundado el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) se obtuvo el primer diagnóstico sobre el contexto educativo en el país, que dio pie a la primera planificación escolar de la República Mexicana.

Reconocido como uno de los más destacados teóricos del urbanismo en México, Domingo García Ramos (docente en la UNAM, Jefe del Seminario de Urbanismo de 1952 a 1965, autor de varios libros sobre el tema y profesor huésped en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana de 1959 a 1974, quien desplegó también una amplia labor profesional) partícipe del Comité Administrador del CAPFCE, definió el urbanismo como una disciplina científica y racional que no puede abstraerse de los hechos sociales y económicos que concurren en los espacios habitables, ni de un determinismo natural y psicológico.

Las ideas de García Ramos, alimentaron la visión moderna de México desde la práctica del urbanismo: "Tanto bien hace a la ciudad una buena reglamentación sobre problemas presentes y futuros como un plano regulador elaborado reflexiva y científicamente. Así lo han comprendido los grandes gobernantes; así lo han aceptado las grandes ciudades. El urbanismo, que ya comienza a conquistar la atención protectora de las universidades, de los profesionistas honrados del mundo civilizado hará en no lejano día un sitio de belleza funcional de cada vivienda, de cada zona, de cada ciudad". (García Ramos, 1965).

Impulsada por los gobiernos nacionalistas, sobre la base de una planeación científica fundamentada en la razón, la modernidad en México (ya presente en el ideario de los arquitectos porfiristas) construyó una visión de futuro y de progreso técnico, otorgando en este proceso un papel protagónico a la educación del individuo como transmisora de los valores universales de la verdad, del bien y de lo bello. (Touraine, 2006:20) Desde el campo de la arquitectura y el urbanismo se trabajó para este propósito. De ahí que la utilidad se construyera como un valor asociado al bien social, un bien armonizado con la razón que busca lo universal en lo particular (Touraine, 2006:23), y que el Estado asumiera un lugar preponderante en el proceso modernizador. Adscribirse a principios universales se hizo bajo la conciencia de que "la copia de formas internacionales, producto de las técnicas constructivas arquitectónicas actuales, no se hace impunemente y el grado de adaptabilidad de la sociedad a la forma, supuesto que

ésta en su origen sea satisfactoria, depende del grado de semejanza que exista entre los dos grupos sociales: el creador y el que copia. De ahí que la adaptación de los principios universales urbanísticos deben tomar como base al contenido social a que habrán de servir y no sólo el continente formal arquitectónico, heredado o copiado". (García Ramos, 1965) Ésta base teórica impulsada por García Ramos, permeó el proyecto del campus para la Universidad Veracruzana que emergió poco después de que el plano regulador de la ciudad, a partir del cual se pretendía dirigir los destinos de la ciudad de Xalapa, se presentara al gobierno del Estado y al presidente de la República.

Proyecto político y urbano

Un referente importante del proyecto para el campus de la Universidad Veracruzana fue el realizado para la Universidad Nacional Autónoma de México. Uno de los textos fundacionales de esa obra es el realizado por el propio Presidente Alemán en 1952. En éste, el mandatario señala: "La Ciudad Universitaria de México no es ostentación de pueblo rico, ni alarde de nación poderosa. Muy por el contrario, es un esfuerzo de pueblo que combate a la miseria todavía, y de nación que no se gloria de su fuerza. Sorprenderá entonces la razón de tamaña grandiosidad". (Alemán, 1952:196) La Universidad, aparece como un logro del régimen y una muestra de la eficacia de los capitales económicos para cumplir con las demandas sociales.

Siguiendo el discurso oficial, Mario Pani hace referencia a la magna obra: "En esta etapa, la arquitectura en México sigue haciéndose más importante cada vez, no sólo se realizan planes nacionales de hospitales y escuelas y de conjuntos como la Ciudad Universitaria, sino que en provincia también emprende obras trascendentales." (Pani, 1963:135) Por las palabras del arquitecto podemos contextualizar este periodo de prosperidad y desarrollo que habrá de prolongarse hasta los tempranos años setenta.

Sobre la línea discursiva del poder, Carlos Lazo, gerente general de la obra, señaló lo siguiente: "Toda la arquitectura de la ciudad universitaria puede ser señalada como moderna, sin embargo algunas de las estructuras son absolutamente mexicanas, debido a la forma en que han resuelto el problema particular que ellas presentaron. La arquitectura moderna puede ser universal, tanto en su teoría y doctrina generales, pero deberá tener siempre el sello especial del pueblo que la produce y del sitio en que se levante". (Lazo, 1952)

En este contexto, bajo los mismos principios en que se fundó la modernidad arquitectónica en México, se impusieron las particularidades de los proyectos y las obras de los campus universitarios que siguieron procesos diferentes como habrá de observarse en el caso de la ciudad de Xalapa.

La ciudad de Xalapa a mediados del siglo XX

Al igual que muchas otras ciudades del país y del mundo, con el siglo XX inició un gran proceso modernizador. Para el caso mexicano, durante el gobierno de Porfirio Díaz se crearon los precedentes para un inicio de siglo pujante de progreso y procesos de modernización, sin embargo detenido por los conflictos revolucionarios durante las dos primeras décadas del siglo XX. No fue hasta los años veinte que en la ciudad de Xalapa, con el gobierno del General Heriberto Jara Corona (1924-1927), se pretendió llevar a cabo una gran empresa modernizadora basada en la educación y la cultura, con la creación de una ciudad escolar, “[...] *por ser el centro más importante que habrá de ligarse con los extremos norte y sur del territorio Veracruzano, presenta inapreciables ventajas como lugar de asiento de un centro escolar universitario*”. (Jara, 1925)

Para llevar a cabo este desarrollo moderno en el sur de la ciudad, el Gobierno del Estado expropió un terreno de superficie cercana a las 72 ha. para “formar en ella la Ciudad Jardín y el Centro Escolar.” (AGEV, 1926:10-2) bajo la consideración de que es “de urgente necesidad la creación de edificios perfectamente acondicionados para establecer las Escuelas Superiores que hoy funcionan en lugares impropios, porque ni pedagógicamente ni socialmente llenan las necesidades de la vida moderna.” (Ídem) Impulsado por una política de corte socialista y abrazando las causas del movimiento artíficista estridentista, el gobernador H. Jara, en el corto período de su mandato, emprendió diversas acciones en favor del país y los habitantes –y no sólo ello sino que apoyó la gran labor editorial, cultural y educativa, emprendida por el grupo estridentista, teniendo como Secretario de Gobierno a Manuel Maples Arce, impulsor de este movimiento.

La idea de convertir a Xalapa en una *estridentópolis* configuró los primeros intentos de planeación urbana para Xalapa (Chávez, 2012:88), teniendo como proyectos emblemáticos la creación de la Universidad Veracruzana, el Estadio y una Ciudad Jardín, la cual no representaba una solución innovadora a las necesidades habitacionales de la época sino un nuevo plan de vida y un nuevo modelo de organización económica basado en el cooperativismo para beneficio exclusivo de las clases trabajadoras. (Rolland, 1925:III) Una aplicación de la propuesta urbana de Ebenezer Howard a inicios de siglo XX publicada en “*The Cities of Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*”, tal como se hizo en Letchworth (1903-1910), Hampstead (1904) y Welwyn (1920). La propuesta planteada para Xalapa, se traduciría en un “[...] refugio para la ciencia, las artes y las letras en su hogar hermoso, sano y lleno de encantos, que sea un vivo ejemplo de lo que se alcanza con la cooperación y el ahorro”. (Ídem)

Una visión de gran vanguardia para el contexto veracruzano y para la ciudad de Xalapa, de la cual sólo se materializó el Estadio, hoy denominado “Heriberto Jara Corona”.

La década de los cincuenta representó para Xalapa un periodo de fuerte modernización.

La ciudad experimentaba ya un crecimiento urbano y se hizo necesario dar respuesta a las necesidades de la creciente población. La modernidad y el progreso se materializaron con la ampliación de calles y la construcción de equipamientos urbanos importantes como fueron las escuelas (ej. la primaria Salvador Díaz Mirón, la primaria Carlos A. Carrillo, los primeros edificios para la Universidad Veracruzana y la Escuela Normal Veracruzana), los hospitales (Hospital Infantil, la Clínica 11 del Seguro Social), los mercados (Jáuregui, Los Sauces y La Rotonda), espacios para las comunicaciones y el transporte (como la nueva Estación de Ferrocarril y la terminal Autobuses de Oriente), para el deporte (Deportivo Ferrocarrilero) para oficinas y comercios (Pasaje Tanos y Pasaje y edificio Enríquez) y también gubernamentales (Palacio Municipal); en casi todos pueden reconocerse las ideas e influencias arquitectónicas promovidas por el Movimiento Moderno.

El impulso constructivo abarcó obras de pavimentación y revestimiento de las principales calles del centro de la ciudad (Venustiano Carranza, Morelos, Úrsulo Galván, Enríquez, Rébsamen, Díaz Mirón); también tuvo lugar la apertura y ampliación de calles como la de Enríquez (1950), acción que cambió significativamente la fisonomía del centro. Posteriormente se amplió la calle 20 de noviembre en 1959 y ese mismo año se inició la construcción del puente de Xallitic, en el barrio del mismo nombre, para comunicar al centro con el norte de la ciudad, ya en constante crecimiento. Un hecho importante que detonó el crecimiento urbano hacia la parte norte y noreste de la ciudad fue la construcción de la nueva Estación del Ferrocarril Interoceánico localizada al final de la Avenida Miguel Alemán, lo que dio lugar a la creación de la colonia Ferrocarrilera y al desarrollo de la zona. (Chávez, 2012)

En estos mismos años se consolidó una nueva zona habitacional residencial exclusiva para la clase alta: el Fraccionamiento Veracruz. Localizado en los límites noroeste de la ciudad, fue proyectado en 1946 y concluido en 1955. (Winfield y Capitanachi, 2011:56) Es el primer caso en Xalapa en el que el área verde sale del interior de la manzana para conformar un espacio vial público, también caracterizado por la instalación de elementos urbanos de equipamiento social; éste, fue un aspecto innovador para la ciudad y el Estado ya que no existía normativa urbana que incorporara esos criterios de diseño (Winfield y Capitanachi, 2011:52), mismos que han sido considerados por los urbanistas locales como un parte-aguas entre la ciudad antigua y la moderna.

Es importante mencionar que estos cambios se suscitaron en Xalapa durante los periodos de los gobernadores Marco Antonio Muñoz (1951-1956) y Antonio M. Quirasco (1956-1961), quienes mostraron en sus acciones un interés hacia la ciudad y su desarrollo urbano ordenado. A pesar de que la Universidad Veracruzana no se desarrolló como lo había planeado el gobernador Heriberto Jara en los años veinte, en 1955, en los terrenos aledaños al Estadio, se inicia el desarrollo de la zona universitaria donde anteriormente se pensó crear la Ciudad Jardín. Esto muestra que

existía en la visión de los gestores gubernamentales y los arquitectos e ingenieros a su servicio, intenciones de llevar a la práctica los preceptos de zonificación urbana, destinando y obteniendo los terrenos de la parte sur de la ciudad para desarrollar un gran campus universitario, siguiendo el ejemplo de Ciudad Universitaria en Ciudad de México.

Se puede afirmar que durante el gobierno de Antonio M. Quirasco existieron serías intensiones de planificar el crecimiento y desarrollo de la ciudad capital al igual que de otras ciudades importantes del Estado (Córdoba y Orizaba), ya que en 1957 se creó la Comisión de Planificación del Estado y se elaboró el primer plano regulador para Xalapa, contando con 32 estudios detallados para obras de urbanismo. (Blázquez, 1986:9031) Dicho plano regulador tomó los preceptos urbanísticos racionalistas a partir de la zonificación de actividades urbanas: industriales, comerciales, de administración y gobierno, sin faltar las de salud, deporte, ocio y recreación. También contempló el sistema de transporte y apertura de vialidades y designó zonas para actividades primarias (agricultura y ganadería).

Es en este contexto y a partir de la idea de un plan maestro para guiar el futuro desenvolvimiento de los espacios universitarios, el campus de la Universidad Veracruzana inicia su desarrollo.

Alberto Mendoza Bridat. Proyecto para la zona universitaria, Xalapa, 1957

Alberto Mendoza Bridat (1906-1997), fundador y primer director de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, proyectó la ampliación de la zona universitaria en 1957. Con anterioridad, junto a Luis Guillermo Rivadeneyra Falcón, había proyectado algunos edificios universitarios que ya se encontraban en funciones. El nuevo proyecto sintetiza diversos propósitos, entre los que se encuentra el consolidar en una zona estratégica de la ciudad las funciones de educación superior, varias de ellas aún dispersas en diferentes edificios enclavados en la parte central de la ciudad.

Mucho antes de su fundación jurídica, 1944, la Universidad Veracruzana venía operando en edificios que no nacieron exprofeso sino que fueron adaptados para llevar a cabo las diversas actividades que emanaron al dar respuesta a las crecientes demandas de educación superior en el Estado.

En un sitio diferenciado, aprovechando los terrenos disponibles en la parte sur de la ciudad, el Gobierno del Estado adquirió una extensión de 216.220 m² para realizar el proyecto de ampliación. Los nuevos edificios se integrarían a los existentes: la Escuela Secundaria Antonio María de Rivera, las instalaciones de la Alberca Olímpica "Eulalio Ríos" y el Gimnasio Universitario (proyectados por Luis Guillermo Rivadeneyra Falcón), la Facultad de Derecho (proyectada por Sergio H. Besnier y Alberto Mendoza Bridat), la Facultad de Arquitectura (proyectada por Alfonso Aguayo de la Peña) y el estadio Heriberto Jara Corona, obra del ingeniero Modesto C. Rolland



Fig. 1. Alejandro Mendoza Bridat, Zona Universitaria en Xalapa, Xalapa, 1957. Archivo particular. Alejandro Mendoza Pérez.

(1881-1965) heredada del imponente proyecto modernizador que el Gobernador del Estado, Heriberto Jara Corona (1879-1968), concibió para la capital del Estado en 1925.

La propuesta de Mendoza Bridat fue integrar los nuevos edificios en un conjunto centralizado siguiendo el concepto de los campus universitarios inspirados en el ágora griega y el foro romano, pero de forma más cercana en el plan maestro del recién inaugurado campus para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Una forma urbana basada en objetos aislados, con un sistema compositivo sin antecedente en la historia de la arquitectura académica. Mario Pani lo había utilizado recogiendo la generosidad de los espacios colectivos de raíz prehispánica diferenciándolos mediante plazas, plataformas y patios, pero siguiendo la lógica de la armonía y la proporción volumétrica racionalista. Un *continuum* espacial, organizado y jerarquizado, en estrecha relación con el entorno natural y un fuerte vínculo con los objetos construidos donde predominan los espacios de circulación: pasillos, escaleras, corredores y rampas. La solución no provenía de la mera aplicación de los principios propugnados por Le Corbusier sino de su adaptación a las condiciones culturales, físicas, geográficas y de paisaje, absorbidas por la gran tradición y arraigo del urbanismo mesoamericano.

Para la ampliación del campus de la Universidad Veracruzana, el proyecto debía integrarse al primer núcleo existente. Esto se consiguió agrupándole dentro de un circuito primario, contiguo a los dos circuitos menores que congregaban la mayor parte de los edificios existentes. Al ejecutarse la totalidad del proyecto, la Biblioteca Central quedaría localizarla dentro del nuevo circuito tangente al sur del primer trazo de vialidad. De esta manera, la biblioteca ocuparía un sitio importante que enlazaría todo el conjunto.

El emplazamiento del nuevo núcleo.

El área donde se desplantarían los edificios universitarios corresponde al sitio donde tres décadas atrás se planeó edificar la Ciudad Jardín, justo al sur del emplazamiento del Estadio Xalapeño, única obra de aquel ambicioso proyecto. Esta área, al cambiar el derrotero de la vía del ferrocarril Interoceánico hacia la nueva estación localizada al norte de la ciudad -con un rodeo hacia la parte oriente- quedó dividida en dos, lo cual determinó significativamente el diseño del futuro crecimiento del campus universitario. El nuevo núcleo se ubicó sobre una meseta con un borde hacia el oeste que desciende hacia el sur y suroeste ligeramente. La forma genérica es la de un romboide con su base tangente al circuito primario.

El sistema compositivo

A manera de un gran patio hundido como lejana evocación de la ciudadela en Teotihuacán o del cuadrángulo de las monjas de Uxmal, una gran plaza central articula el conjunto. En su



Fig. 2. Alejandro Mendoza Bridat, Biblioteca Central y Facultad de Comercio y Administración, Xalapa, Veracruz, 1957. Archivo histórico, Universidad Veracruzana.

derredor, de forma ortogonal, se proyectaron los edificios universitarios, mismos que desde su individualidad buscaban mantener una coherencia formal, distinguiéndose, no obstante, dos edificios singulares situados en la parte suroeste y en la parte norte: el primero destinado al Teatro, el segundo a la Biblioteca.

Una de las características del campus como concepto urbano es precisamente el integrarse a partir de elementos diversos. Por ello la plaza, de forma más o menos rectangular, se pensó con planchas abiertas y cuerpos verdes con macizos de árboles de gran formato a manera de amplias pantallas vegetales. La circulación vehicular se segregaría del conjunto dando prioridad a la circulación peatonal que sería de recorrido libre.

El trazo se desarrolló sobre un eje principal con rumbo hacia el eje térmico, es decir, con una orientación aproximada de 12° a 15° . Este eje parte al norte de la Biblioteca Central y tiene por remate al sur el anfiteatro del edificio de Música. Los edificios para las facultades se colocaron en tres ejes secundarios paralelos y perpendiculares al eje térmico con el objeto de que la luz del norte iluminara la mayor parte los espacios de los edificios. El proyecto mantenía dos ejes secundarios de rumbos ligeramente divergentes, abriéndose hacia el norte, en donde se alineaban, delimitando la plaza. En el lado este la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias y la Facultad de Pedagogía. El eje oeste, alineaba a la Facultad de Comercio y a la Facultad de Artes Plásticas terminando con la Escuela de Danza; en un sub-eje en diagonal se emplazaría el Teatro, sobre la sección suroeste del conjunto.

En el diseño de la mayoría de los edificios de las facultades predominan las horizontales y el alargamiento de volúmenes. Los diversos agrupamientos se constituyen por la intersección y articulación de bloques ortogonales, a partir de leyes geométricas claras. Formas del pensamiento racionalista, carentes de ornamentación, elementales y autónomas, tal como lo propusieron los maestros del Movimiento Moderno y tal como lo aprendieron los arquitectos formados en México en la primera mitad del siglo XX.

Los bloques principales de cada agrupamiento siguen la misma orientación noreste-suroeste que la sala de lectura de la Biblioteca y están situados en el perímetro del área que conforma la gran plaza a fin de obtener accesos directos e independientes. En el entorno inmediato a los edificios se crearon espacios ajardinados a manera de patios que permitirían la convivencia propia de la facultad. Todo el conjunto universitario propuesto quedaría configurado al interior de circuitos viales, de forma cuadrangular y ángulos redondeados para facilitar la circulación de los vehículos y el acceso a los usuarios de los diferentes edificios desde el exterior.

El proyecto de Mendoza Bridat da continuidad a los preceptos de la arquitectura y el urbanismo impulsados por los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM) pero se adapta a las condiciones particulares del sitio donde se desplanta: una zona arbolada de topografía accidentada y ligeras hondonadas con algunos edificios y vialidades existentes, algunas tan

significativas como la vía del ferrocarril. La organización de los objetos en el espacio, siguiendo el concepto de campus, fue una solución novedosa y sin precedentes en la ciudad. Si bien en 1935 se erigió el conjunto arquitectónico de la Escuela Normal Veracruzana (hoy ocupado por la Facultades de Economía, Geografía y Estadística), en una extensa área de la zona norte de la ciudad, su arquitectura de expresión nacionalista siguió los preceptos guardados por la tradición obteniendo una masa edificatoria cerrada con patios interiores inspirada en la arquitectura del virreinato.

Con el proyecto del campus para la Universidad Veracruzana, Alberto Mendoza ensayó, como se ha venido anotando, una solución novedosa y sin precedentes en la historia de la arquitectura. Una nueva forma de relacionarse con el espacio. El reto fue intervenir con nuevas formas urbanas la continuidad de la ciudad compacta, creando nuevos centros de actividad, abiertos y dinámicos. Una solución que tampoco fue concebida como un proyecto ajeno al contexto urbano sino que formó parte del plano regulador que operaría organizando, estructurando y definiendo su desarrollo.

La modernidad arquitectónica en la ciudad surgió desde los años veinte con proyectos de gran envergadura realizados parcialmente, pero se consolidó en los años cincuenta con la gran cantidad de obras públicas y sectores urbanos que se erigieron. Uno de ellos fue el campus de la Universidad Veracruzana.

Sin duda, el proyecto de Mendoza Bridat es un ejemplo emblemático por la articulación de sus formas puras y mínimas resultado de la aplicación de las leyes permanentes de la arquitectura.

Bibliografía

AGEV (1926). *Gaceta Oficial del Estado de Veracruz*, Tomo XVI, Jalapa, Enríquez, 23/01/1926, N° 10.

Alemán, Miguel (1952), "El Presidente Alemán dice", núm. 39, *Arquitectura/México*, septiembre.

ARIAS MONTES J. Víctor y Carlos RÍOS GARZA (2009); "Selección de textos e introducción", en *Enrique Yáñez, el ejercicio de la crítica*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ Carmen (1986): *Estado de Veracruz, informe de sus Gobernadores 1826-1896*, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave.

CHÁVEZ DÍAZ, R. (2012), *Evolución histórica de un espacio*, Monografía. Facultad de Economía, Licenciatura en Geografía, Universidad Veracruzana, Xalapa.

DE LA TORRE Gamboa, Miguel (s/d), "Educación superior en el siglo XX", http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_8.htm Consulta: 20/07/2013.

GARCÍA RAMOS, Domingo (1965), *Principios de Urbanismo*, Universidad Nacional Autónoma de México.

JARA, Heriberto (1925), *Jalapa Enríquez, sus obras: la Universidad Veracruzana, el Estadio, La ciudad Jardín*. Gobierno del Estado Libre y Soberano de Veracruz-Llave.

LAZO Carlos (1952), *Ciudad universitaria de México, camino de las Américas*, entrevista de Yoly Bela para *Saturday post*, citado en Luis de Cervantes, *Crónicas arquitectónicas prehispánica, colonial, contemporánea*. México. CIMSA.

MONTANER, Josep María (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, GG, Barcelona, España.

NOELLE Louise e Iván San Martín (Compiladores), (2012), *Modernidad Urbana*. Barry Bergdoll, Víctor Pérez Escolano, Ricardo Legorreta. DoCoMoMo México.

NOELLE, Louise (1995), *Vladimir Kaspé Reflexión y compromiso*. Universidad La Salle. México.

PANI, Mario (1963), "México", *Revista Arquitectura/México*, nº 83, Año XXV, tomo XX.

ROLLAND, M. C. (1925). De la ciudad jardín. En *Jalapa Enríquez, sus obras la Universidad Veracruzana, el Estadio, La ciudad Jardín*. Heriberto Jara. Gobierno del Estado Libre y Soberano de Veracruz-Llave.

TOURAINÉ Alain. (2006), *México: Crítica de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica.

WINFIELD REYES F. y Martí Capitanachi, D. (2011). Guía mínima de arquitectura moderna en Xalapa, en *Arquitectura y Modernidad en Veracruz 1925-2000, Expresiones e interpretaciones locales* de Winfield Reyes et al. Facultad de Arquitectura, Xalapa, Universidad Veracruzana.

03. Miradas proyectuales

Noviembre de 1974, ARQ4ITECTURAS BIS: la modernidad propuesta desde la convergencia entre texto y proyecto. El caso de Vittorio Gregotti

Alejandro Valdivieso Royo*

* Arquitecto por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá. Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Profesor Asociado Universidad Camilo José Cela, Madrid, y Subject Specialist/Teaching Assistant Facoltà di Architettura di Alghero. Università degli Studi di Sassari, Alghero, Italia. arqvaldivieso@hotmail.com

La historia de la arquitectura está hecha no sólo de edificios sino de textos, de escritos capaces de explicar y proponer ideas arquitectónicas. Esto nos permite la posibilidad de cotejar en nuestro pasado inmediato, en la contemporaneidad, algo evidente desde la Antigüedad: la idea del texto como construcción y del autor como arquitecto. Los contactos, coincidencias, paralelismos e intersecciones entre edificios y textos, entre construcción y escritura, entre arquitectos-escritores y escritores-arquitectos –*el arquitecto crítico* (Muñoz, 1982)– constituye un laboratorio privilegiado a la hora de comprobar intelectualmente lo fructífera que puede ser la yuxtaposición de saberes y disciplinas que la estructura académica mantiene, aún hoy, tenazmente separados.

El presente artículo pretende estudiar la figura del arquitecto crítico y la convergencia entre sus palabras y dibujos, entre sus textos y proyectos, aquellos propuestos por la revista barcelonesa *Arquitecturas Bis*, como síntoma de la crisis disciplinar acaecida durante los años 1970. Resulta para ello preciso incidir en que más allá de entender el Movimiento Moderno como un proyecto consumido, inacabado, por completar, ignorado... y *partiendo de la base de que en gran medida se trata de un concepto construido mediante diversas narrativas que a su vez influyeron en la práctica arquitectónica del momento* (Vidler, 2008), cuya "historia oficial" trató de construir una visión unificada de la modernidad que obvió de manera deliberada en muchos casos o accidentalmente en otros programas, proyectos, textos... el texto que aquí se presenta viene a recuperar y reconsiderar algunos de los contenidos publicados en dicha revista –editada en Barcelona entre 1974 y 1985– y en concreto aquellos publicados en el cuarto número de la revista, editado en noviembre de 1974, centrados en la obra de los arquitectos italianos Aldo Rossi y Vittorio Gregotti.

La reconsideración de la historia

Anthony Vidler viene a afirmar en su reciente libro *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism* (2008:19-20) la conflictiva relación que el ejercicio de la historia y la crítica ha venido manteniendo con el ejercicio de la arquitectura –durante las últimas décadas, la historia de la arquitectura ha aparecido como algo indudablemente problemático para una arquitectura que, al menos en apariencia, se dedicaba desde principios del siglo XX a la suspensión, si no a la erradicación, de las referencias históricas en favor de una abstracción universalizada. Lo que Nikolaus Pevsner llamó “el retorno del historicismo”, Charles Jencks “posmodernismo” o Manfredo Tafuri “hipermodernismo” se hacía patente en citas y apelaciones renovadas a la autoridad de la arquitectura histórica basadas en el supuesto de que la abstracción, el lenguaje del movimiento moderno internacional, había fracasado en conseguir aceptación popular y que, en cualquier caso, era esencialmente antihumanista–. En los años 1970, la convergencia entre los acalorados debates posmodernos procedentes del entorno académico y aquel directamente relacionado con la práctica arquitectónica hizo que, de una parte, la teoría siguiera su propio camino como una disciplina independiente alejada cada vez más del proyecto, y que de otra, las nuevas posiciones críticas recuperaran la historia como material de proyecto.

La acción desarrollada por la revista *Arquitecturas Bis* se centra en generar mediante un ejercicio de recuperación de la propia historia como disciplina –de arquitecturas y arquitectos obviados por la historia oficial, de modernidades ignoradas– por un lado, y de proposición de nuevas formas de enfrentarse al desarrollo de la profesión –considerando la arquitectura como un acontecimiento cultural, poniendo en valor el compromiso teórico en el proyecto– por otro, un nuevo discurso crítico que nos permita entender los heterogéneos discursos arquitectónicos en los epígonos de la modernidad. Basta comprobar por ejemplo la organización temática de contenidos de la revista para constatar dicha realidad¹. Por otro lado, será la definición del momento uno de los temas recurrentes en gran parte de los 52 números editados entre 1974 y 1985, como bien ejemplifican sus monográficos *After Modern...* Sirva de ejemplo el número 22 de la revista, editado en mayo de 1978, donde se traducen y publican deliberadamente varios de las editoriales de la revista neoyorquina *Oppositions*² –*Neo-Functionalism* de Mario Gandelsonas del nº 5 (verano de 1976) o *Post-Functionalism* de Peter Eisenman del nº 6 (septiembre de 1976)–. Otros ejemplos que contribuyen a la larga lista de contenidos que versan sobre esa redefinición son, entre muchos otros, los textos *After the modern architecture* de Lluís Doménech –nº 16, noviembre de 1976–, *La ética contra la modernidad* de María Teresa Muñoz –nº 27, marzo y abril de 1979–, o *Después de qué Arquitectura Moderna* de Colin Rowe –nº 48, marzo de 1984–, etc.

1. Véanse los índices completos publicados en el nº 52 de la revista. Diciembre de 1985.

2. La revista *Oppositions* es editada en Nueva York entre 1973 y 1984 por The Institute for Architecture and Urban Studies. Véase Hays (1998).

Las revistas de arquitectura entre los años 1960 y 1980 como los escenarios de la nueva crítica

Coincidiendo con el asentamiento de la sociedad de la información, las revistas de arquitectura jugarán un papel capital como catalizadores del pensamiento arquitectónico y transmisores de una nueva crítica. Trasladarán su papel de meros elementos descriptores de una realidad que se torna cada vez más confusa, a convertirse en espacios donde dicha realidad se discute con el fin de poder ser transformada. Son además el vehículo a través del cual se generará una nueva consideración del arquitecto –*el arquitecto crítico*–, como teórico a través de sus textos y su actividad docente, y como autor de edificios, arquitecto que construye.

A la historia de la arquitectura, quizás ahora más que nunca, puesto que decididamente flaquea su presencia, le corresponde repasar e investigar el papel que han desempeñado las revistas especializadas en el desarrollo y la difusión de la modernidad arquitectónica. Es preciso por ello atender a la importancia que han tenido aquellas editadas en la segunda mitad del siglo pasado, a la hora de entender las claves y los orígenes de la contemporaneidad. Todas esas revistas –entre las que se encuentra *Arquitectura Bis*, en una posición privilegiada, al final de toda una etapa y marcando unas diferencias notorias en cuánto a forma y contenido–, compartían una serie de comunes denominadores: la aparición de las nuevas tecnologías y nuevas técnicas de edición e impresión; los nuevos formatos justificados en base a los nuevos modelos económicos; la irrupción de la publicidad y su efecto contracultural; las transformaciones sociales y tecnológicas –más allá del paradigma tecnológico–; la crisis en la formación del arquitecto situando la obsoletos procedimientos pedagógicos confrontadas a las nuevas metodologías en las escuelas; el activismo político posterior a la 2ª Guerra Mundial –que tiene en muchos casos la universidad y las escuelas de arquitectura como escenarios–; los nuevos idearios de liberación (personal, individual, doméstica, colectiva, social...); la irrupción de la imagen al mismo nivel que el texto, y sobre todo el renacimiento de la teorías e historias de la arquitectura más allá del *avant-garde*.³ Las revistas se convierten en el espacio a través del cual una nueva dimensión crítica de la arquitectura podrá contrastar la recepción de su trabajo. Es el espacio que da cobijo al *arquitecto crítico*, dando entrada a la crítica en el ejercicio de proyecto y siendo además el vehículo que rescata arquitecturas que la historia oficial había omitido.

After the modern movement: la revista *Arquitecturas Bis* como síntoma (1974-1985)

El primer número de la revista *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*,⁴ aparece publicado en Barcelona en mayo de 1974. El formato y soporte de la nueva revista –altura de los pliegos, columnas de texto, única tipografía, etc.⁵–, y sobre todo, la forma de proponer

3. Véase: Colomina; Buckley, Grau (2010). El libro recoge la investigación llevada a cabo por el programa de doctorado Media & Modernity de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton (E. Unidos).

4. Véase: Regás, Rosa (ed.) y AA.VV. (2004).

5. Satué, E. (1985). Un formato: el diseño de *Arquitecturas Bis*. *Arquitecturas Bis* nº 52. Barcelona: Ediciones Bausán.

6. Louis I. Khan ha muerto. *Arquitecturas Bis* nº1, página 1, (mayo de 1974). Barcelona: La Gaya Ciencia.

sus contenidos, así como el mensaje que estos trasladan, contrasta de manera radical con las publicaciones existentes en ese momento no solo en España –por ejemplo las barcelonesas *Carrer de la Ciutat* (editada entre 1977 y 1980) o *2C Construcción de la Ciudad* (entre 1972 y 1985), y con las revistas colegiales (*Arquitectura* desde Madrid o *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* desde Barcelona), así como con las que le preceden inmediatamente en España (véase por ejemplo el caso de la “madrileña” *Nueva Forma*, dirigida por Juan Daniel Fullaondo entre 1967-1975 o el caso de *Hogar y Arquitectura* editada por la Obra Sindical del Hogar entre 1955 y 1977)–, sino también en el extranjero.

En letra helvética, y a gran tamaño, soportando la parte inferior del pliego (el peso del propio titular hace que este caiga hacia la parte inferior de la portada), se puede leer en dos filas: *LOUIS I. KAHN / HA MUERTO*. En la nota publicada en primera página, que termina haciendo alusión a la visita que dos años atrás hiciera Kahn a Barcelona, se destaca tanto la obra del arquitecto estadounidense –*apoyada en parte por esa independencia que le permitió aportar a la polémica arquitectónica una visión y hasta una `manera` que venía a renovar el decaimiento formalista de la arquitectura moderna americana, sumida en vacías tecnologías y en consumismos acríticos*⁶–, como su labor docente (en la Universidad de Yale) y su figura como arquitecto americano de referencia y de marcada proyección internacional. Dicha nota hace referencia también a la importancia que había cobrado Kahn en la cultura arquitectónica americana tras la muerte del arquitecto americano por excelencia: Frank Lloyd Wright, fallecido en 1959.

7. *Ibid.*

La muerte de Kahn (1901-1974), y la publicación de su nota necrológica en portada coinciden con el inicio de la andadura de la revista. Las últimas líneas de dicha nota no son sino toda una primera y clarividente declaración de intenciones: *ante la muerte de Kahn, nos preguntamos qué arquitecto americano vendrá a sustituirle en esa especie de presidencia espiritual. ¿Serán los nuevos interpretadores de lo popular y del consumo, los ambiguos y contradictorios, o los invocadores radicales de un revival racionalista, o los continuadores de una morfología que se mantiene fiel a las gracias y los equívocos de lo orgánico?*⁷ La deliberadamente destacada necrológica de Kahn (debida en parte también a lo inesperada de su desaparición), y el resto de contenidos publicados ya en este primer número, ponen de manifiesto las intenciones primeras de la revista en un marco dinámico y convulso –el de los años 1970, poco estudiado hasta el momento– en relación a los discursos arquitectónicos del momento. Estos se habían alineado desde los años 30 con la técnica –positivismo, *avant-garde*– por un lado, y habían por otro encontrado nuevas líneas de trabajo mediante la introducción de la crítica –a través de las corrientes estructuralistas– y la recuperación de la historia en el ejercicio del proyecto.

Los contenidos publicados en *Arquitecturas Bis* ya desde este primer número y la forma de transmitirlos ejemplifican –*la literatura arquitectónica a partir de los años 60 ofrece numerosos*

ejemplos de esta nueva consideración del concepto de tiempo en arquitectura, que se opone al más tradicional de un desarrollo lineal. Se dejan de lado los estudios históricos y los monográficos (Muñoz, 1982) – la transformación no solo de las metodologías proyectuales sino la manera en que éstas pasan a formar parte de nuevas reflexiones críticas haciendo converger en un todo la labor del arquitecto, sintomáticamente convertido en lo que se llamó el arquitecto-crítico.

En los 52 números editados de *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad* entre 1974 y 1985 destacarán tres cuestiones que hacen de ella un caso único hasta ese momento: por un lado, la estructura interna organizada en torno a su Consejo de Redacción en dónde se difumina la fuerte personalidad de un único director, lo que le otorga una saludable heterogeneidad de enfoques, discursos y contenidos; por otro, la *aparentemente* inexistente línea editorial número a número; y por último, la singularidad sin precedentes de su diseño y formato, donde forma y contenido convergen en un todo.

La revista dispuso de una eficaz estructura interna que participó activamente en la producción de sus números, generando alrededor de 500 artículos –aproximadamente el 30% de su contenido (desde notas de actualidad, textos críticos, comentarios de texto, etcétera)–. Bajo la edición y dirección de Rosa Regás, el Consejo de Redacción de la revista estaba formado mayoritariamente por arquitectos –Oriol Bohigas, Federico Correa, Manuel de Solà-Morales, Rafael Moneo, Lluís Domènech, Helio Piñón y Luis Peña Ganchequi (este último a partir del número doble 17 y 18 editado en julio y septiembre de 1977)– además del filósofo Tomás Llorens y el diseñador gráfico Enric Satue. A partir de 1977 se incorpora como Secretario de Redacción el arquitecto Fernando Villavecchia.

Habría que destacar por un lado las conexiones de los miembros del Consejo de Redacción con otras importantes revistas extranjeras –la norteamericana *Oppositions*, las italianas *Casabella* y *Lotus* o la francesa *L'Architecture D'Aujourd'hui*, entre otras–. Esto hizo posible también que la revista pudiera contar con la participación de destacados arquitectos e historiadores internacionales, dotándola de un carácter menos local que otras revistas españolas. Por otro lado, *Arquitecturas Bis* fue una revista fuertemente ligada al mundo académico debido principalmente a la relación que la mayor parte de los miembros de su Consejo de Redacción mantenía con las Escuelas de Arquitectura donde ejercían como profesores. *El posmodernismo de los debates intelectuales convergía con aquel que se detectaba en la práctica arquitectónica; le teoría surgió casi como una disciplina aparte y, junto con la historia más responsable, se fue separando cada vez más del proyecto* (Vidler, 2008:20): la revista supo detectar esa separación entre la crítica y el proyecto sirviendo de vehículo para una nueva crítica operativa que ponía en relación el discurso teórico con las nuevas estrategias proyectuales.



Fig. 1. Portada del número 4 de la revista Arquitecturas Bis, noviembre de 1974.

ARQUITECTURAS BIS (noviembre de 1974): el arquitecto crítico como solución

El cuarto número de la revista *Arquitecturas Bis* se publica en noviembre de 1974. Haciendo uso de uno de los muchos juegos gráficos que empleará Enric Satue en el diseño de la revista y en espacial en el diseño de las portadas –*what seems most important is that it does so in a graphic form which was quite new, particular to it, a form which was critical not only verbally, but also visually, of visual material* (Rykwert, 1985)–, debido en parte al empleo de sorprendentes fórmulas gráficas procedentes del periodismo, la portada de este número enuncia mediante el uso de una metáfora gráfica (el logotipo de la marca italiana de bebidas *Martini&Rossi*) el contenido casi monográfico del número que versará sobre los arquitectos italianos Vittorio Gregotti (Novara, 1927) y Aldo Rossi (Milán, 1931).

Rafael Moneo, miembro del Consejo de Redacción de la revista y autor del texto que abre el número (Moneo, 1974), viene a concluir en la introducción al mismo –asumiendo en parte como anecdótico y dejando para ello al margen las posibles coincidencias en las primeras trayectorias de cada uno de los dos arquitectos italianos–, la importancia del trabajo de ambos arquitectos en tanto en cuánto subsiste en ambos un *punto de arranque común: el considerar la arquitectura como un hecho de cultura, consciente y deliberado, cuyo significado se pretende conocer*. (Moneo, 1974:1)

Se tratará, por lo tanto, *no tanto una semblanza cuanto al retazo de una historia, en la que los datos que describen lo concreto hacen posible el reconocer a los personajes que en ella intervienen, debieran ser estas notas que acompañan a las obras que se publican de Vittorio Gregotti y Aldo Rossi. Pues el agrupar, obligando a un inmediato e inevitable contraste, las obras de ambos no es tanto fruto de la casualidad ni de exigencia circunstancial alguna, sino deliberado propósito de que el encuentro transforme las posibles semblanzas de la historia*. (Moneo, 1974:1)

Moneo plantea mediante el estudio de la labor teórica (escritos en diversas revistas, libros...) y de los proyectos y obras de los arquitectos italianos (con una obra construida y por construir significativa en aquel momento), la importancia de la arquitectura como acontecimiento cultural –*el compromiso teórico, la obligación de entender la razón de ser de la arquitectura, como dato previo al ejercicio profesional*- que en el caso del *arquitecto crítico* (enfocado aquí en Rossi y Gregotti) se revela como una necesidad que cobra especial significado.

Las primeras coincidencias entre Gregotti y Rossi a las que hace referencia Moneo en la introducción a su texto se refieren a su formación pareja, a la colaboración de ambos con Ernesto N. Rogers en la revista *Casabella*⁸ y a su posterior dedicación a la enseñanza universitaria. Lo verdaderamente destacable del trabajo de ambos arquitectos son las posiciones encontradas en las que su obra se encuentra en 1974 y no tanto sus proximidades iniciales. El enunciado del texto de Moneo resulta claro en este sentido y viene a advertir –más allá de los consabidos paralelismos- la importancia que en el trabajo de ambos tiene la labor teórica que antecede al

8. La revista *Casabella* se edita Milán desde 1928 habiendo sufrido varias modificaciones en su formato y nombre desde entonces. La primera edición: *Casa Bella* (1928-1933), *Casabella* (1933-1938), *Casabella-Contruzioni* (1938), *Contruzioni-Casabella* (1940-1947), *Casabella-Continuità* (1954-1965), *Casabella* (1965-actualidad).



Fig. 2. Contraportada e índice del número 4 de la revista *Arquitecturas Bis*, noviembre de 1974.

ejercicio del proyecto -con resultados dispares y encontrados en su caso-, es decir, la reflexión crítica a la que se ve sometido su trabajo: el hecho de construir su obra haciendo de ella una profunda reflexión crítica sobre ella mismo y sobre la arquitectura dominante del momento y sobre la historia. Ambos arquitectos -y he aquí el punto de arranque común para el texto de Moneo-, se enfrentan a la construcción de su obra cuestionando los antiguos marcos de referencia, realizando una profunda reflexión crítica donde el compromiso teórico media en el ejercicio de proyecto.

Arquitecturas Bis pone encima de la mesa, de manera clara y directa, ya en este cuarto número, la importancia del *arquitecto crítico* en el devenir de la arquitectura contemporánea. Más allá de la propia recuperación de la historia frente a la abstracción universalizadora que caracterizaba los valores del Movimiento Moderno, o más allá de ciertos caminos de apertura hacia la realidad exterior (ajena a la propia disciplina moderna), se tratará de poner en valor la entrada de la crítica en el desarrollo del trabajo del arquitecto. Que el contenido del número 4 de la revista barcelonesa esté casi enteramente dedicado a estos arquitectos italianos no resulta casual: *Arquitecturas Bis* propone una interpretación de las estrategias proyectuales de los años 70 mediante dos posiciones encontradas y a través del filtro del arquitecto consciente: tanto Gregotti como Rossi, a través de sus proyectos y obras, así como mediante su labor teórica (ambos publican en 1966 sendos libros: *Gregotti Il territorio dell'architettura* y *Rossi L'architettura della città*), ofrecen una serie de planteamientos que viene a advertir un cambio de posicionamiento evidente -de manera global, aquello que vino en llamarse "posmodernismo" no era recibido por los arquitectos como una interpretación crítica o una categoría histórica, sino más bien como un movimiento polémico con implicaciones estilísticas y sociales. (Ockman, 1985:7).

Mientras que por un lado Gregotti y sobre la base de un discurso estructuralista -lleno de ecos heideggerianos que dirá Moneo- plantea la importancia de la búsqueda de un método que establezca la verdadera condición del proyecto en base a lo que él llamará *los materiales de la arquitectura* entre los cuales por encima de todo habría que situar a la *materia histórica* -habrá que ver de qué manera los *territorios* y *materiales* a los que se refiere Gregotti pueden trasladarse a la práctica de su arquitectura (y así lo hará *Arquitecturas Bis* en este cuarto número, a través del estudio también de varios de sus proyectos)-, por el contrario Rossi, en *L'architettura della città* así como en sus proyectos, tratará de definir, mediante el análisis morfológico, las relaciones existentes entre la ciudad y los elementos que la componen; la noción de tipo como soporte de la arquitectura ha sido defendida por Rossi y su escuela como alternativa a la vía metodológica para elaborar una teoría del proyecto tan en boga en los años sesenta. (Moneo, 1974:3)

Gregotti, o una estrategia teórica desde una práctica proyectual

Oriol Bohigas escribe en este cuarto número de la revista (noviembre de 1974), bajo el título

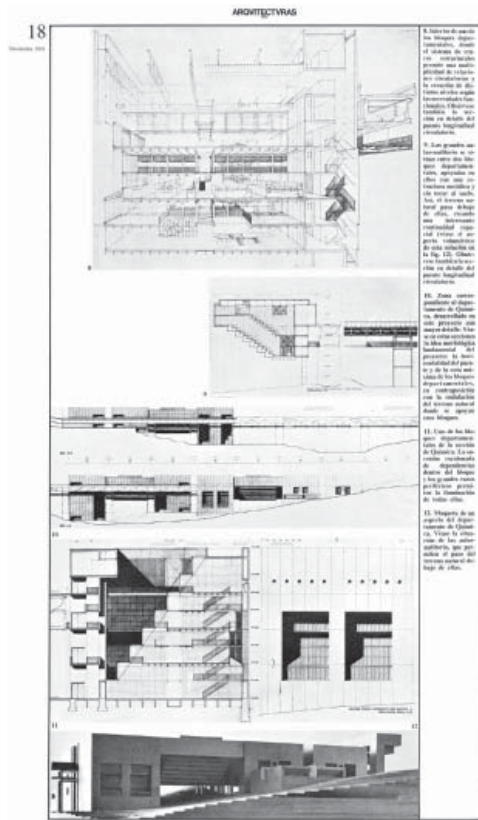


Fig. 3. Página 18 del número 4 de la revista *Arquitetturas Bis*, noviembre de 1974: dibujos de la propuesta de Gregotti para la Universidad de Calabria.

Gregotti o una estructura teórica desde una práctica proyectual, un extenso artículo en el que aprovechando la concesión del primer premio en el Concurso Internacional para el proyecto de la Universidad de Calabria en Cosenza para el equipo de los arquitectos italianos V. Gregotti; E. Battisti; H. Mastsui; P. Nicolín; F. Purini; C. Rusconi y B. Vigano, viene a profundizar en las contradictorias correspondencias entre los distintos discursos teóricos y las estrategias proyectuales en la obra del arquitectura italiana.

Para Bohigas el escenario italiano de la década de los años 1970 (en el que se centrará completamente el contenido de este número de la revista como ya se ha señalado anteriormente) viene a demostrarnos, a través del estudio concreto de un arquitecto y sus realizaciones -queriéndose para ello alejar del lugar común los discursos y lecturas excesivamente generalistas que de la *apremiante crisis de la arquitectura* se vienen realizando durante aquellos años, tal y como atestigua el inicio de su texto-, los nuevos caminos emprendidos por aquellos arquitectos (*críticos*) donde la medida entre las palabras y los dibujos, entre los propósitos y las realidades, entre sus textos y sus proyectos, queda firmemente sustentada sobre una sólida estructura teórica heredada (en parte) y desarrollada a través de la labor académica en las Escuelas y otros escenarios como son las revistas de arquitectura. Son sus planteamientos, aquellos plasmados en una serie de textos por un lado (transmitidos en su mayor parte a través de una serie de revistas), y en una serie de proyectos y obras por otro, los que tratarán de recuperar, rebatir o refutar, reinterpretar los valores de la modernidad desde unos caminos alejados de la historiografía oficial del Movimiento Moderno.

En el caso de Vitorio Gregotti (Novara, 1927), que finaliza sus estudios de Arquitectura en el Politécnico de Milán en 1952 -*Gregotti es, pues, un exponente de esa nueva esperanza, a la vez lejos de la utopía, del profesionalismo consumista y acomodaticio y del diletantismo académico, pero estrechamente controlado por una base teórica firme y comprobada* (Bohigas, 1974:15) -, se dan lugar por un lado una importante labor investigadora y docente (en aquel momento es profesor ordinario en la Facultad de Arquitectura de Palermo...), como por otro una intensa labor crítica -siendo primero redactor y luego redactor jefe entre los años 1953 y 1963 en la revista *Casabella-continuità* dirigida por Ernesto N. Rogers (posteriormente y desde 1982 a 1996 ocuparía el cargo de director). De 1963 a 1965 ejerce como director de la revista *Edilizia Moderna*-, así como una intensa labora proyectual, habiendo colaborado entre los años 1954 y 1968 con los arquitectos L. Meneghetti y G. Stoppino, fundando en 1974 su propia oficina: *Gregotti Associati*.

Gregotti había escrito en 1968 bajo el título de *New Directions in Italian Architecture* (Gregotti, 1969), un libro que recoge, tomando como referencia la implantación del Movimiento Moderno en Italia entre 1918 y 1943, los nuevos caminos emprendidos por la arquitectura italiana después de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para ello y tal y como afirma en su introducción se *tratará no tanto de esbozar una historia de la arquitectura moderna italiana, ni una selección*

sistemática de ejemplos: podríamos llamarlo un ensayo ilustrado sobre la arquitectura italiana de posguerra, aunque para encontrar las raíces de las dificultades y éxitos haya sido necesario retroceder a tiempos mucho más lejanos, anteriores al movimiento moderno en Italia. (Gregotti, 1969:7) Gregotti pertenece a una generación de arquitectos que busca una nueva tradición que no trata de destruir lo que las generaciones anteriores llevaron a cabo -las Vanguardias Históricas, el Movimiento Moderno...- sino que cimienta su discurso en base a una nueva relación entre la arquitectura y su propia historia: prueba de ello es por ejemplo la tercera parte de su libro *Il Territorio dell'architettura*, publicado en 1966, titulado *Arquitectura e Historia -me propongo ahora escribir sobre la historia desde el particular punto de visto de su empleo al nivel de los problemas que plantea la proyección arquitectónica...* (Gregotti, 1966:119)-. Para Gregotti la arquitectura es materia de la historia en cuanto documento para otras disciplinas y además ha asumido durante su evolución, a menudo directamente (de modo particular bajo la forma de monumento), la tarea de testimoniar el acontecer histórico. (Gregotti, 1966:132) Será además en este capítulo donde incidirá en dos de los discursos y corrientes de actualidad en aquel momento: el racionalismo y el funcionalismo y sus nuevas interpretaciones -véase por ejemplo el capítulo 5 de la segunda parte titulado *La formación del concepto de racionalidad en arquitectura* y el capítulo 6 bajo el título de *La noción de funcionalidad*. (Gregotti, 1966:144-152)

En este sentido el proyecto de la Universidad de Calabria -y otros tantos inmediatamente anteriores, como el Proyecto para los nuevos departamentos de ciencia en Parco d'Orleans en la Universidad de Palermo (1972) o el también primer premio en el Concurso de proyectos para la Universidad de Florencia (1971)- supone para Gregotti un excelso laboratorio donde poder desarrollar muchos de los planteamientos escritos y transmitidos en sus textos. Gregotti planteará una nueva relación entre los sistemas morfológicos y el tipo en favor del reencuentro de una nueva forma e imagen urbana donde el solapamiento de usos en el tiempo enriquecerá un programa complejo mediante el uso de una rica diversidad tipológica.

De una parte, es significativo, si comparamos por ejemplo este proyecto con algunas propuestas del mismo Rossi (y sus seguidores de la *tendenza*), los formatos en los que este proyecto se nos presenta y que *Arquitecturas Bis* reproducirá fielmente. Si para Rossi la arquitectura se convertirá así en la expresión de los principios que lo constituyen, tan claramente identificables en la ciudad del pasado y tan olvidados en la práctica profesional hoy. Y tal expresión ante la dificultad de integrarse en una realidad hostil deberá, muchas veces, hacer de la representación, del dibujo, el escalón final del proceso... (Gregotti, 1966:37), donde los dibujos son ya arquitectura, Gregotti entenderá la herramienta de la representación gráfica en base a los nuevos condicionantes de una nueva arquitectura -por ejemplo, nuestra capacidad de representación mediante proyecciones y secciones choca hoy continuamente con la idea de modificación temporal y espacial que es un elemento característico de la fruición arquitectónica. Pueden representar

coberturas de funciones (una vez que hayan sido seleccionadas y fijadas), pero tenemos a nuestra disposición escasos instrumentos de control figurativo sobre la variabilidad de las funciones y sobre sus diversas formas de conexión. Los espacios que imaginamos son, en cierto sentido, una representación diagramática integral de una determinada serie de hechos probables que escogemos como significativos. (Gregotti, 1966:37)

De otra, la intervención a gran escala del proyecto de la Universidad de Calabria *plantea fundamentalmente un problema de crecimiento urbano*. El plano de situación es en realidad el plano de emplazamiento ya que a él se incorpora la ciudad de Cosenza y su casco histórico. Se trata de un proyecto donde la intervención a nivel territorial cobra especial significado en tanto en cuánto se tratará de poder conectar la ciudad de Cosenza a través de nuevas expansiones semi-consolidadas, dotadas ya de programa en algunos casos, con las nuevas estrategias de la ciudad universitaria que quedará implantada en las laderas limítrofes, elevada sobre la cota de la ciudad existente, e imbricada en el paisaje. Las conexiones con las vías y redes de comunicación existentes permitirán además que la contundente implantación del conjunto desvíe el crecimiento urbano hacia las laderas limítrofes generando nuevas centralidades.

El proyecto de la Universidad de Calabria no es tanto un *edificio ciudad* ni un campus con autonomía social y funcional sino una propuesta que pretende integrar la vida universitaria en la ciudad existente, rompiendo de esta manera con las rígidas constricciones de la zonificación moderna. Se tratará por lo tanto de una estructura de nuevo crecimiento para Cosenza, así se entiende a una escala territorial -atendiendo por ejemplo a las necesidades agrícolas del valle sobre el que se asienta-, y también a una escala morfológica y, sobre todo, tipológica, dando lugar a espacios urbanos enfrentados al territorio del valle por un lado y a la propia ciudad por otro.

Esa estructura de crecimiento para la ciudad se realiza sobre el soporte del valle en el que se encuentra Cosenza, trabajando la idea de *territorio urbanizado frente a la de invasión desde la ciudad*. (Bohigas, 1974a) Para Gregotti resulta necesario plantear una nueva relación entre arquitectura y territorio, bien lo atestigua la segunda parte de su libro *Il Territorio dell'architettura* titulado *La Forma del Territorio -en esta segunda parte nos proponemos investigar acerca de la fundamentación de una tecnología formal del paisaje antropogeográfico desde el punto de vista arquitectónico. Es decir, ver qué problemas se plantean en primer lugar por el hecho de considerar nuestro trabajo de arquitectos como trabajo sobre conjuntos ambientales a todas las escalas dimensionables-*. Esta segunda parte del libro abarcará un amplio recorrido por los aspectos relacionados con el territorio y el paisaje, muchos de ellos visibles en sus proyectos, especialmente en los de las Universidades de Florencia y este de la Universidad de Calabria: por ejemplo, la consideración del *paisaje como objeto estético*, como soporte y no como fondo -como *material de proyecto-*, el estudio de los *aspectos formales de la ciudad, la morfología*

del territorio, la consideración de la tradición paisajística -landscape-, etcétera. La forma en la que la arquitectura se relaciona con el territorio es un invariante en muchos de los proyectos de Gregotti hasta ese momento -a escala urbana véase por ejemplo la propuesta para los almacenes La Rinascente en Turín de 1969 donde Gregotti más allá de cualquier programa funcional, inyecta un nuevo elemento figurativo en la morfología urbana (Bohigas, 1974a) -. En el caso de la Universidad de Calabria se tratará de marcar en el paisaje una forma globalmente inteligible, con una inteligibilidad basada en la simplicidad de la gran escala y la relación dialéctica con la forma del entorno. (Bohigas, 1974a:21)

Por otro lado, la particular y en algunos casos contradictoria visión de la historia que Gregotti plantea a través de sus proyectos deja entrever una relación y un interés particular con las primeras intenciones y realizaciones del Movimiento Moderno -reivindicando y reinterpretando la ingenua admiración hacía la obra del ingeniero, hacía la simplicidad formal de la obra pública y hacía otra simplicidad menos directa, la de los pioneros centroeuropeos-. Prueba de ello son no solo algunos de sus primeros proyectos (años 60) donde se atisba cierto pintoresquismo nostálgico propio del primer Movimiento Moderno -referencias a la primera era de la máquina mediante propuestas formales de silos, estructuras metálicas ingenieriles (estas últimas presentes también en el proyecto de la Universidad de Calabria y el de la Universidad de Florencia).

No obstante resulta gratificante en cierto modo entender la evolución en la obra de Gregotti en donde no se trata de hacer una arquitectura a partir de una teorización que se estructura previamente en términos históricos, geométricos, sociales o filosóficos, sino de construir una teoría sobre las mismas experiencias reales del proceso de diseño y de la realización arquitectónica. Y esa teoría se reinvierte luego en la misma obra, de manera que llega a constituir, en cierta manera, el elemento significativo de su forma (Bohigas, 1974a:21), como un constante ir y venir entre una importante labor teórica e investigadora y una también intensa producción arquitectónica. Prueba de ello -de esta estructuración, de ese desarrollo, de esa continua teorización- son, dejando ahora aparte sus proyectos y obras, su trabajo primero como redactor jefe de Casabella (1953-55), después de Casabella-Continutà a las órdenes de Ernesto N. Rogers (1955-63) -dejando los proyectos de aquella primera etapa probadas constancias de las polémicas y discursos planteados en aquellos números de la revista- y posteriormente ya como Director de Casabella (1982-1996) publicando editoriales que bien nos hace entender hoy, con posterioridad, aquel tiempo y aquellos proyectos (véanse por ejemplo, y entre otros, *Costruire L'Architettura* (nº 502/521, enero-febrero de 1986), *Necessità della Teoria* (nº 494, septiembre de 1983), *Moderno e non Moderno* (nº 513, marzo de 1985), *Progetto, programma* (nº 522, marzo de 1986), *La Ragione critiche del progetto* (nº 551, marzo de 1988), *Avanguardia e postmoderno* (nº 583, octubre de 1991).

Bibliografía

- AA.VV. *Arquitecturas Bis: información gráfica de actualidad*. (2004). 1 disco (CD_ROM). Barcelona: Faximil.
- Bohigas, O. (1974). Gregotti, o una estructura teórica desde una estrategia proyectual. *Arquitecturas Bis*, número 4 (noviembre de 1974). Páginas 15-22. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Bohigas, O. (1974a). Gregotti, o una estructura teórica desde una estrategia proyectual. *Arquitecturas Bis*, número 4 (noviembre de 1974). Página 20. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Colomina, B; Buckley, C. and Grau, U. (Eds.) (2010). *Clip/Stamp/Fold; the radical architecture of little magazines, 196X to 197X*. M+M Books, Media and Modernity Program, Princeton University. Barcelona: Actar.
- Gregotti, V. (1966). *Il territorio dell'architettura*. Milan: Feltrinelli. Edición española de 1972: *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gregotti, V. (1969). *New Directions in Italian Architecture*. Nueva York: George Braziller. Edición española de 1969: *Nuevos Caminos de la Arquitectura Italiana*. Barcelona: Blume.
- Hays, K.M (1998). *Oppositions Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Moneo, R. (1974) Gregotti & Rossi. *Arquitecturas Bis*, número 4 (noviembre de 1974), páginas 1-4. Barcelona: La Gaya Ciencia.
- Muñoz, M. T. (1982). *La desintegración estilística de la arquitectura contemporánea*. Madrid: ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid. Capítulo 1 (Parte III): *La lucha contra la arquitectura moderna y el arquitecto crítico*.
- Ockman, J. (Ed.) (1985). *Architecture-criticism-ideology*. Nueva York: Princeton Architectural Press. Página 7.
- Rykwert, J. (1985) Desde Rykwert con amor. *Arquitecturas Bis*, número 52 (diciembre de 1985), página 46. Barcelona: Ediciones Bausán.
- Vidler, A. (2008). *Histories of the immediate present. Inventing architectural modernism*. Cambridge (MASS.): The MIT Press. Edición en castellano (2011): *Historias del presente Inmediato. La invención del Movimiento Moderno arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Arquitectura urbana: la lección olvidada de Luigi Cosenza en Nápoles.

Maria Pia Fontana * y Miguel Mayorga **

* Dra. Arquitecta por la ETSAB-UPC. Profesora de Proyectos arquitectónicos de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales
mariapia.fontana@udg.edu

** Doctor Arquitecto y Master en Proyección Urbanística por la UPC Profesor de urbanismo. ETSECCP de Barcelona Universitat Politècnica de Catalunya
miguel.mayorga@upc.edu

Luigi Cosenza (Nápoles, 31 de julio de 1905 - 3 de abril de 1984) fue un arquitecto-ingeniero napolitano, que desarrolló una obra arquitectónica muy sólida y que por razones políticas y geográficas -de ideología de izquierdas y arraigado y convencido de los valores del sur de Italia, no ha sido muy reconocido fuera del contexto local. En este escrito proponemos abordar su contribución a la modernidad arquitectónica destacando la importancia que tuvo la problemática urbana en su recorrido profesional, centrándonos en dos aspectos principales de su constante búsqueda: sus escritos y sus criterios proyectuales.

Mientras que en sus escritos deja muy claro cuales son los temas principales de su reflexión teórica, es a través de los proyectos y obras, en donde podremos constatar cómo los lleva a la experimentación y los pone en práctica. Para valorar y ejemplificar esos conceptos nos detendremos aquí en dos proyectos que al respecto consideramos emblemáticos, el edificio en *Piazza Mercato* y el Conjunto urbano en *Viale Augusto*, ambos ubicados en la ciudad de Nápoles -uno en el centro histórico y el otro en una zona de expansión-, proyectos que nos sirven para mostrar la relación entre arquitectura y urbanismo en la obra de Cosenza, y a la vez también, para visualizar su *modus operandi* y sus propias reflexiones acerca de los graves problemas urbanos de la ciudad de Nápoles, reflexiones que además de ser muy actuales y de aplicación más universal, han resultado hoy olvidadas en nuestras ciudades.

Tradición y modernidad, el rigor en la búsqueda teórica y práctica

Una parte esencial de la reflexión de Luigi Cosenza sobre la relación en términos espaciales entre arquitectura y entorno, tiene lugar en el periodo de entreguerras. En los escritos de los años 30 y 40, encontramos el entusiasmo, la firmeza de postura, la fé en la arquitectura y la convicción de la posibilidad de resolver los problemas relativos al proyecto a través de un serio empeño profesional. Es así como surge el escrito "*Farsa vera di un progetto ideale*" de 1936, texto en forma de parodia, que de manera cómica y dramática refleja el papel del arquitecto, que defiende,



Fig. 1. Portada del libro *Esperienze d'architettura* de 1950, que constituye una reflexión de Cosenza sobre la importancia de la arquitectura popular y sobre las categorías espaciales de relación entre el exterior y el interior de los proyectos.

1. [...] Malgrado la razionalità dei rivolgimenti democratici / l'arte di costruire, questa grande arte popolare, / é decaduta nelle strutture urbanistiche e nelle forme architettoniche. / Le conseguenze di tali contraddizioni sono gravi: / un chiaro linguaggio é divenuto incomprensibile, / un preciso servizio sociale é venuto a mancare, / un fondamentale momento culturale si é disperso, / la componente piú razionale della società umana / si é andato avvilendo e deteriorando.

2. Luigi Cosenza, *Storia dell'abitazione*, Macchiaroli Editore, 1974. Pag. 204-205

en una imaginaria discusión con un cliente, los valores de la arquitectura moderna, dándole el rol insustituible de “medicina”, de remedio a los males que provienen de un sistema conservador e incapaz de evolucionar. Así también, en los “17 punti sull' architettura rurale” Cosenza llega a enunciar algunos de los valores esenciales de la arquitectura popular en donde destaca que son los mismos valores universales de la arquitectura moderna: economía, simplicidad, coherencia, proporción. Tanto la experiencia de viaje y estancia en la isla de Procida con Bernard Rudofsky a principio de los años 30, como el estudio de los valores universales de la arquitectura popular quedan reflejados en su libro *Esperienze di architettura* de 1950, que señala un antes y un después en su *iter* teórico y profesional. (Fig. 1)

Luego de los años 50, para el arquitecto-ingeniero Cosenza, asume un lugar relevante y central en su reflexión, la relación del hombre con el ambiente, o visto desde un punto de vista más general, la connotación social de la arquitectura y del urbanismo, hecho por el cual en sus escritos se promueve un fuerte reclamo a la acción, ataques vehementes a un sistema corrupto y llamados al redescubrimiento de los valores esenciales del hombre y también de sus necesidades, discurso presente por ejemplo en el texto *l'Appello ai giovani* del 1976.¹

Por un lado Cosenza, considera que la arquitectura y el urbanismo son fruto de la relación entre la sociedad y el individuo, o sea su visión resulta complementada por una serie de connotaciones de tipo social, respecto a aquellas más de tipo formal y funcional, hecho además de generar complejidad, puede crear aparente confusión en sus escritos, como también indefinición en algunas soluciones proyectuales. Mientras que por el otro, asume que la industrialización de los procesos constructivos, se convertirá en una respuesta tecnológica a la misma problemática social. El libro titulado *Storia dell'abitazione*, de 1974, sería la síntesis de esta doble visión en la que sentencia que solo recuperando la relación con la naturaleza será posible satisfacer las necesidades del hombre contemporáneo, para tal efecto analiza la relación entre el modo de vida y el espacio producido a través de los tiempos, observando como las actividades lo determinan, a la vez que explica como las técnicas constructivas pueden llegar a ofrecer con los nuevos sistemas prefabricados, el resolver en tiempos cortos y con máxima economía el problema de la casa *per tutti*.² (Fig. 2)

Haciendo un seguimiento a los escritos de Cosenza, y también indagando sobre las trazas de sus reflexiones teóricas en sus obras, verificamos que existe en todas ellas -tanto realizadas como proyectadas- un objetivo común: la aspiración por resolver la relación entre hombre y naturaleza, entre espacios interiores y exteriores, en términos propios de la arquitectura, o sea espaciales, formales, funcionales, compositivos y constructivos, aspecto que encuentra su formalización teórica en el libro de 1974. Es evidente, y las obras lo confirman, que Cosenza había ya definido desde sus primeros proyectos de los años 30, las líneas e intereses de su investigación teórica y sobre todo proyectual, y lo que ha sucedido luego por más de treinta años ha sido



Fig. 2. Portada y páginas interiores del libro Storia dell'abitazione de 1974, que contiene una exhaustiva y amplia reflexiones de Cosenza sobre la vivienda en distintas épocas y latitudes y sobre la necesidad de proyectar espacios y ámbitos de relación con el entorno para garantizar su habitabilidad.

3. G. Pagano, Un architetto: Luigi Cosenza, in "Casabella" n. 100, aprile 1936, p. 8
4. Ídem, p. 9

solo la confirmación de la solidez de aquellas intuiciones iniciales, en parte experimentadas con proyectos de pequeña y media escala durante los años 30 y 40; y desarrolladas de manera profunda a escala urbana y territorial en algunos proyectos destacados como el de la Olivetti en Pozzuoli, del Politécnico y el Complejo Vía Augusto en Fuorigrotta (Nápoles).

Entre las diversas publicaciones sobre Cosenza, tal vez una de las más importantes sea la retrospectiva que Giuseppe Pagano le dedica en el número 100 de la revista Casabella. La figura del arquitecto e ingeniero viene introducida a través de un breve excursus sobre sus primeras obras proyectadas -il Progetto per il palazzo del Littorio, el Progetto per un Auditorium, el Mercato Ittico- obras de grandes dimensiones, en las cuales se entreen tanto intenciones innovadoras, como también al mismo tiempo los riesgos de la monumentalidad reclamada por la arquitectura fascista.

*"Vi ricordate la mole dei primi studi? [...] Dopo l'esplosione di queste dimostrazioni di forza, io credo che l' amico Cosenza abbia ragionato sull'inutilità pratica dei concorsi."*³ Così scriveva Giuseppe Pagano nelle pagine della rivista, riconoscendo a viva voce e con grande entusiasmo il valore dell' architetto. *"[...] Egli é tenace ed evidentemente dotato di quei valori culturali che gli danno il diritto di dichiararsi cittadino dell' Italia moderna. Italiano di fatto, per il suo coraggio e per la sua fede, che non teme i confronti con l'estero, Cosenza é ben diverso da quelli che si illudono della italianità delle colonne e delle gole rovesce."*⁴

Luego la introducción general, con estas palabras Pagano, presentaba tres obras de Luigi Cosenza, tres proyectos de pequeña dimensión emblemáticos por su claridad en la búsqueda de geometrías simples y elementales. Una villa, un club de tennis, una escuela; tres edificios que muestran un lenguaje común, rigurosamente racionalista, inspirado en los principios de abstracción formal y rigor proyectual, a través de los cuales se observa la utilización de reglas compositivas, geometrías claras, módulos estructurales y funcionales, en donde también se observa una búsqueda de relación entre las partes, el todo y el entorno. (Fig. 3)

Abstracción, rigor y geometría son palabras que pertenecen de hecho al vocabulario formal y expresivo de Cosenza, términos que toman sentido si recordamos su formación académica como ingeniero; o recurrimos a lo que de él explica Argan: de buen napolitano iluminista *"controllava l'entusiasmo immaginativo con la logica del criticismo, rigoroso senza essere rigido."*(3); o también porque, en sus años formativos, encontró un buen aliado en el ingeniero vienés Rudofsky, quien le ayudaría a alejarse de la retórica que impregnaba a sus colegas italianos. O sino simplemente porque asumió una obstinada búsqueda de criterios universales, que satisficieran las necesidades fundamentales del hombre como valiente y valida respuesta a ofrecer para esos años.



Fig. 3. Portada y páginas interiores del número 100 de la revista Casabella de 1936, con un amplio reportaje dedicado a tres de las primeras obras de Cosenza.



Fig. 4. Localización del proyecto del Edificio urbano en vía Marittima y del Complesso urbano a Viale Augusto. Las dos propuestas en ámbitos diferentes de la ciudad, plantean criterios proyectuales comunes que responden a problemáticas urbanas específicas.

Edificios y ciudad. Configuración del espacio calle

Cosenza pone especial atención a las relaciones edificio-entorno y esta intención se concreta a través de múltiples soluciones arquitectónicas y urbanas, a través espacios de mediación que además de procurar una idónea inserción, garantizan la habitabilidad de los edificios, ya sea en entornos rústicos o urbanos. A continuación ejemplificaremos como esta preocupación es una constante y es verificable cuando se trata de proyectos de mayor envergadura, edificios y complejos urbanos que asumen por su escala y localización funciones de centralidad y representatividad para la ciudad. Se trata de *l'Edificio urbano di Via Marittima*, parte de una importante y ambiciosa propuesta de reconfiguración del frente marítimo en el centro histórico de la ciudad, un proyecto no realizado de 1948; y del *Complesso urbano a Viale Augusto*, un fragmento de ciudad en una importante zona de expansión, realizado en dos fases: una primera fase de intervención de 1949 con el conjunto habitacional *Case Popolari per senza tetto* y una segunda fase, realizada por el mismo Cosenza entre 1955 y 1969, con la construcción de la *Facoltà di Ingegneria*. (Fig. 4)

L'Edificio urbano di Via Marittima, también conocido como *edificio Piazza Mercato*, de 1948, está localizado en el centro histórico de la ciudad de Nápoles en proximidad a su zona portuaria, es un proyecto que ofrece múltiples temas de reflexión a diversas escalas: porque a escala territorial, es una parte fundamental de la apertura del centro de la ciudad hacia el mar, a lo largo del frente de la *Via Marittima*, y se inserta en el *Piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino*, del 1946, de elaboración del mismo Cosenza; y a escala urbana, contemporáneamente, configura un elemento de relación entre el tejido tradicional del centro de la ciudad y entre dos connotadas plazas históricas, la *Piazza Mercato*, dedicada al comercio y la *Piazza del Carmine*, vinculada al uso religioso de la homonima *Chiesa del Carmine*.⁵

El proyecto de una fachada urbana para el frente marítimo de Nápoles, es la formalización a través de nuevos edificios, de una propuesta que busca un equilibrio entre dos objetivos principales: el poner en valor los elementos históricos preexistentes de la zona, estructurando la relación entre tres importantes monumentos, el *Maschio Angioino*, en *Piazza Municipio*, la *Chiesa del Carmine* con el campanario como elemento emergente y la *Caserma di Cavalleria*, tres referentes urbanos que marcan el recorrido de occidente a oriente a lo largo de la *Via Marittima*. Y promover la apertura del centro histórico hacia el mar y permeabilizar el frente marítimo, abriendo la cortina existente, cerrada y compacta mediante una tipología compuesta por un cuerpo bajo permeable, que resuleve la planta baja y un cuerpo alto superpuesto.

Al respecto observa Salvatore Bisogni que *l'uso del "corpo basso quadrangolare di tre piani, con sovrapposti corpi in linea o torri (sfalsate e di differenti altezze a secondo della dimensione stradale), equivale ad una scelta fondata e ricorrente nei progetti e nelle realizzazioni di molti maestri dell'architettura moderna. Basti citare tra gli stranieri Mies, Le Corbusier, Hilberseimer; tra*

5. Per ulteriori dettagli si rimanda al testo di S. Bisogni, precedentemente citato e alle schede sul piano Regolatore Generale di Napoli, del 1946 e sul Piano di Ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato, Pendino, del 1946, pubblicati in Luigi Cosenza. L'opera completa, Electa Napoli, 1987, pag. 124-133



Fig. 5. Piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino, del 1946. Perspectiva y fachada urbana del proyecto inicial de Cosenza para el frente marítimo de la ciudad de Nápoles.

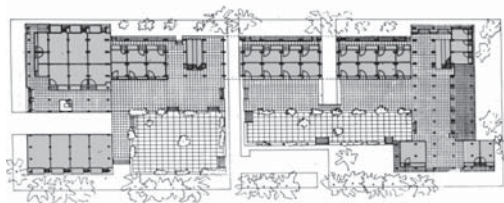


Fig. 6. Proyecto del Edificio urbano in via Marittima, de 1948. Cosenza destaca sobre todo la importancia de la relación con el centro histórico y la necesidad de abrir la ciudad al mar con un edificio claramente moderno.

6. S. Bisogni, "Il contributo alla cultura del piano a Napoli", pag. 40-41

7. Urbanistica num 65, 1976. L'urbanistica a Napoli dal dopoguerra ad oggi: note e documenti, di Vezio Emilio De Lucia e Antonio Jannello, pag. 16

gli italiani Terragni, Bottoni, Samonà. [...] Ma va anche detto che la proposta architettonica della Marittima non costituisce soltanto un'importante verifica del tema assunto, sibbene un contributo originale al suo avanzamento come ricerca tipologica".⁶ La propuesta de Cosenza suscitó muchas críticas y reacciones incluso negativas; "Al piano di ricostruzione della via Marittima mosse una spietata critica il Collegio ingegneri ed architetti contestandone la concezione ispirata alle fantastiche visioni di una Napoli americanizzata".⁷ Existió una oposición a priori respecto a los modelos tipológicos que Cosenza planteaba, cuando el sentido del proyecto era precisamente intervenir en la ciudad promoviendo nuevas relaciones arquitectónicas y urbanas con la realidad existente y con el contexto, sin por esta razón tener que llegar a imitar la imagen pintoresca y estereotipada de la ciudad. (Fig. 5)

El planteamiento de un urbanismo hechos de bloques, esponjado y semiabierto, con cuerpos bajos en plataformas y con un *piano terra* permeable y transparente, respondía a la necesidad de definir una convivencia y transición entre el modelo denso y compacto de la ciudad tradicional, unido a la posibilidad de generar un sistema de relaciones entre los espacios urbanos circundantes; del mismo modo que el uso de los cuerpos superpuestos en bloques lineales o torre, respondía a la doble función de densificar ordenadamente y de cerrar o abrir la ciudad hacia el mar dependiendo de cada caso. Cosenza no ha querido reproponer de modo acrítico el modelo de "cortina compatta e chiusa", ha ido más allá proponiendo revitalizar a través del proyecto, una zona altamente representativa de la ciudad, la fachada hacia el mar, un nuevo principio d'ordine que podría haber dado una solución a varios ámbitos con problemáticas urbanas parecidas de Nápoles.

El Edificio urbano di Via Marittima es en este sentido un ejemplo de este tipo de estrategia proyectual interescolar entre urbanismo y arquitectura, y también nos muestra soluciones de mediación. En él es posible verificar como un esquema tipológico inicial, asumido aparentemente a priori, se transforma en función de las condiciones urbanas; podemos entonces identificar en la sección transversal, algunos elementos básicos que caracterizan el edificio: la planta urbana, es abierta y permeable, pero delimitada y a la vez transparente, garantizando la continuidad de la relación entre las dos plazas tradicionales con los nuevos espacios urbanos que circundan los límites de los edificios, donde se utilizan terrazas y zonas aporcadas, dispuestas en niveles y donde además de resolver las relaciones funcionales y preservar los usos existentes, también se favorecen los usos comerciales.

Las plataformas de dos plantas de altura sirven como elemento de mediación entre la planta baja y el edificio en línea superpuesto de nueve plantas de altura. Cosenza resuelve como siempre, esta combinación en función de las condiciones urbanas del entorno: por ejemplo, sea en la fachada sobre la *piazza Mercato* que hacia el mar, la plataforma sobresale conformando la solución de esquina, mientras que en la parte central se alinea perfectamente con la fachada

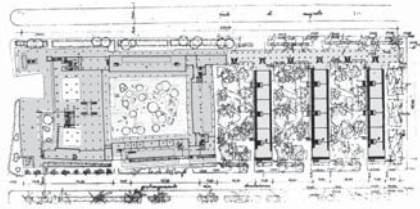


Fig. 7. Complesso urbano a Viale Augusto, 1949-1966. Inserción urbana y vista de conjunto actual. Este proyecto unitario en su resultado es fruto de un proceso de proyectación llevado a cabo en dos fases principales y localizado en una zona de expansión de la ciudad desde los años cincuenta.

8. . El proyecto para el Politécnico de Nápoles (1955) surge a partir de la necesidad de brindar una nueva sede para la reubicación de la Facultad de Ingeniería, que se encontraba localizada en una zona más central y congestionada, específicamente en un edificio histórico; la necesidad del traslado, a partir del requerimiento de mayor cantidad de espacio, coincide con la previsión, incluida en el Plan regulador general, de optar por una solución estratégica descentralizada, de una escala intermedia más fácil de acometer. En el año 1948, el director de la escuela Adriano Galli plantea ya la elaboración de una primera propuesta arquitectónica y urbanística que ocuparía un amplio sector en la zona de Fuorigrotta y que en principio tenía que albergar, a la vez, los edificios dedicados a la enseñanza y los pabellones laboratorios destinados a las diferentes especializaciones. Por decisiones sucesivas, del Ayuntamiento de Nápoles, que optó por destinar el espacio para el nuevo estadio de fútbol, Cosenza elabora una nueva propuesta en la que desagrupa en funciones el proyecto inicial, por una parte los edificios de enseñanza (conjunto principal al que nos referimos en este texto) a lo largo del Viale Augusto, y por otra los laboratorios, en un solar cercano, al otro lado del Piazzale Tecchio al lado sur del estadio.

9. . Como es el caso de la organización en torno al patio jardín interior del Politécnico y el de la organización en peine de los bloques residenciales, con testeros hacia el Viale Augusto. Dichas soluciones tienen continuidad y coherencia con los proyectos anteriores elaborados para el mismo solar por el mismo Cosenza entre 1948 y 1949 y entre 1962 y 1966. El primer proyecto del conjunto estaba compuesto por edificios destinados a uso residencial: cuatro edificios de seis plantas de altura (de los cuales tres han sido realizados), dos edificios de diez plantas hacia el Piazzale Tecchio y una escuela de barrio ubicada entre los dos edificios altos. Por su lado el proyecto del edificio del Politécnico en sus distintas versiones siempre está organizado alrededor de un gran patio jardín interior.

del edificio superpuesto, mediante una composición de espacios entrantes y volúmenes salientes.

El edificio responde a una *figurazione moderna*, que contrasta con la figuratividad estereotipada de la ciudad de Nápoles, pero las críticas de los detractores de la propuesta de Cosenza, que utilizaban como argumento el hipotético riesgo de transformar la ciudad en una *Napoli americanizzata*, respondía más a una visión simplista que a la comprensión del problema que se debía resolver y a las posibles soluciones. En vez de observar y valorar la importancia de las variaciones del edificio respecto a su entorno, se enfatizaba su carácter de modelo prefijado, ajeno a la ciudad y a su entorno. El edificio y las relaciones espaciales que se hubiesen establecido en este ámbito de transición urbana entre el centro histórico y el mar, serían una demostración de otra vía a tomar muy distinta a la asumida por el desarrollo descontrolado empleado en la reconstrucción posbélica para Nápoles.

El *Edificio urbano di Via Marittima* no se construyó, ni el *Piano di ricostruzione dei quartieri Porto, Mercato e Pendino* fue aprobado, pero muchas de las reflexiones sobre las problemáticas abordadas en estos dos proyectos serían retomadas y puestas en práctica en el que denominamos *Complesso urbano a Viale Augusto*, un proyecto realizado integralmente por Cosenza (con varios colaboradores), realizados en dos fases dilatadas en el tiempo y que no viene nunca presentado como un proyecto unitario. Le *Case popolari per senza tetto*, de 1949-1950 y el *Edificio del Politecnico*, del 1955-69,⁸ constituyen un ejemplo representativo de proyecto urbano moderno, un conjunto conformado por una arquitectura urbana que incorpora el factor tiempo y la adaptabilidad como instrumentos vinculados a la transformación de la ciudad.

Si enfocamos el conjunto en su contexto urbano a través de una planta y una sección urbana que incorpore los edificios residenciales Le *Case popolari per senza tetto* y el *Piazzale Tecchio*, verificamos la relación del edificio con la ciudad mediante pautas tipológicas y soluciones específicas que lo imbrican en el paisaje urbano. El proyecto constituye en sumatoria un complejo urbano unitario derivado de las decisiones específicas tomadas para cada proyecto⁹: le *Case popolari per senza tetto* son un complejo residencial constituido por una agrupación de bloques de vivienda de seis plantas en una ordenación en peine, a lo largo del Viale Augusto en Fuorigrotta (Nápoles), en la que tres edificios dispuestos en paralelo son relacionados formalmente y funcionalmente a través de un único cuerpo bajo de una planta y elevado sobre pilotis. El cuerpo bajo longitudinal, que sirve de límite del proyecto respecto a la ciudad y de unión para los bloques en sus testeros, es un elemento urbano fundamental para el conjunto: un simple volumen dispuesto en modo tal de generar una serie de espacios de mediación entre la ciudad y los edificios, una logia urbana en planta baja y un balcon urbano en la primera planta, que también genera unos semipatios interiores a la manzana; una variación más respecto a la solución tipológica del edificio en *Via Marittima*, de la composición de cuerpos bajos con edificios superpuestos, variaciones que en este caso implican la propuesta del cuerpo bajo en un solo



Fig. 8. Case popolari per senza tetto, de 1949-1950 y Edificio del Politecnico, del 1955-69. Vistas generales y vistas peatonales de los dos principales ámbitos del conjunto. Soluciones de mediación a nivel urbano y arquitectónico y relación con la calle.

10.S. Bisogni, "Il contributo alla cultura del piano a Napoli", pag. 30-47. In G. Cosenza, F.D. Moccia (a cura di), Luigi Cosenza. L'opera completa. Electa Napoli, Napoli, 1987. "Ciò che attraverso il Piano del '46 lascia Luigi Cosenza può essere considerato come eredità positiva nel senso più autentico dell'espressione. Soprattutto le proposte, che egli ha elaborato in relazione ai problemi che ancora oggi presenta Napoli. Si pensi soprattutto alle ipotesi e ai progetti che, se pur non realizzati, il tempo si è preoccupato di confermare nella loro validità, riconducendoli a necessità attuali. Sono attuali per due motivi: primo perchè la soluzione architettonica dei problema urbani affrontati coincide, nei suoi contenuti culturali e nelle elevate qualità formali, con il piano, realizzando una profonda unità fra architettura e urbanistica; secondo perchè le vecchie questioni della città, rimaste insolute, vengono assunte e proiettate in una dinamica nuova, indispensabile non solo alla sopravvivenza, ma anche per le prospettive future per la città".

volumen longitudinal conformando un frente sobre la calle. La misma implantación tipológica arquitectónica que Cosenza utiliza para resolver el Edificio del Politecnico, que se construirá unos años más tarde, edificio que no puede ser explicado y analizado desvinculándolo del complejo residencial. (Fig. 7)

El proyecto para *l'Edificio del Politecnico* se basa en una decisión inicial muy definida- a lo largo de las diferentes versiones del proyecto- la de organizar el edificio en torno a un patio, claustro o jardín interior y, a la vez, abrirlo y relacionarlo, desde el punto de vista urbano hacía los edificios y espacios exteriores existentes, siempre conservando una continuidad urbana, a partir de un esquema tipológico de cuerpos bajos y edificios superpuestos, con otras variantes que le añaden especificidad y complejidad urbana al conjunto. A nivel volumétrico dos grandes cuerpos sobresalen en la fachada principal y ayudan a configurar el vestíbulo de entrada desde la plaza.

En planta el edificio está organizado alrededor de un gran jardín interior muy definido en sus límites, vinculado al exterior a través de la transparencia y permeabilidad de la planta baja del vestíbulo que conecta con un espacio público el *Piazzale Tecchio*: es un espacio delimitado pero abierto, que se extiende desde el interior al exterior a través de la sucesión de diversos espacios y elementos de mediación: el jardín interno, el porticado externo, el vestíbulo de entrada, los voladizos, la pérgola, el atrio urbano, la plaza exterior, etc.

A nivel general, las soluciones destinadas a configurar un frente continuo y permeable hacia el *Viale Augusto*, otro más abierto con semipatios hacia el barrio, una planta baja permeable y transparente con relación al *Piazzale Techio* a través de espacios de mediación de diverso carácter, abiertos y cubiertos de uso colectivo, son soluciones proyectuales invariantes, que ya estaban presentes en las primeras propuestas y que finalmente se resuelven y concretan en el proyecto realizado.

Se trata de un proyecto donde las implicaciones urbanas tienen un papel determinante en su solución, cuyos límites permeables conforman una serie de espacios de difícil denominación y delimitación que Cosenza valora como imprescindibles en la arquitectura y que define a partir de unas categorías espaciales que ya había descrito en 1950, en su libro *Esperienze d'architettura*, y que son todo un manifiesto de intenciones arquitectónicas y urbanas: *espacios cubiertos, cerrados y abiertos; espacios descubiertos, cerrados y abiertos; espacios externos, limitados y extendidos*. (Fig. 8)

Unidad arquitectura-urbanismo, espacios de mediación y espacio-calle.

En las conclusiones del ensayo, "*Il contributo alla cultura del Piano a Napoli*", Salvatore Bisogni¹⁰ refiriéndose al *Piano Regolatore Generale per Napoli*, de 1946, redactado por Luigi Cosenza,



Fig. 9. El "espacio calle": algunas soluciones de relación de los edificios del Complesso urbano in Viale Augusto con la calle.

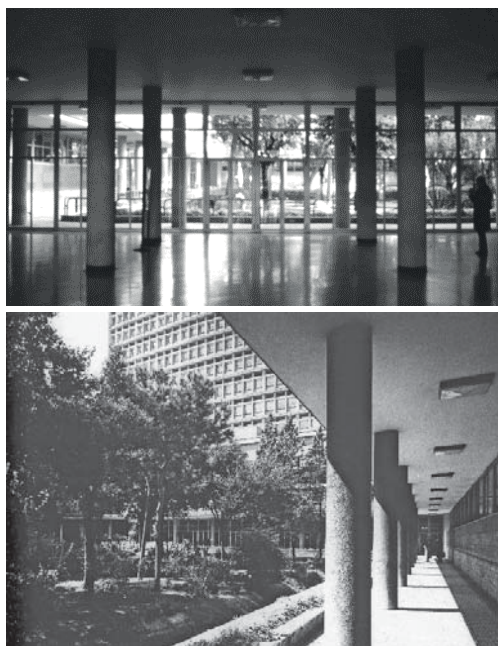


Fig. 10. Relación exterior interior: secuencia de espacios desde el vestíbulo de entrada del edificio del Politécnico -hacia Piazzale Tecchio- hasta el patio-jardín interior.

destaca como uno de los valores más importantes de este propuesta la *profonda unità fra architettura e urbanistica*, que el plan de Cosenza propone, unidad que el arquitecto-ingeniero napolitano, intento explicar y plasmar con modos y resultados diversos en toda su obra; desde sus proyectos de casas unifamiliares, a los edificios públicos de los años 30, Cosenza manifiesta siempre y de modo más claro, el sentido de la relación entre el manufacto, el edificio en sí, con el ámbito que le rodea y con el que se relaciona, o sea la imposibilidad de dividir arquitectura y urbanismo como si fueran ámbitos de intervención o disciplinas distintas.

El *Complesso urbano a Viale Augusto* y el *Edificio urbano di Via Marittima* son edificios o conjuntos de edificios con funciones y usos distintos, con localizaciones y condiciones de entorno muy diferentes en la ciudad de Nápoles: son proyectos que desde el punto de vista tipológico comparten similitudes y que, a la vez, muestran algunas de las múltiples variaciones en las soluciones arquitectónico-urbanas adoptadas. Las respuestas específicas a las condiciones del lugar hacen que los edificios pierdan su connotación *aprioristica*, proponiendo un urbanismo que parte de formas aparentemente sencillas - de cuerpos bajos y cuerpos altos superpuestos-, que se complejiza a partir de diversas relaciones arquitectónicas-urbanas y que se concretan a través de espacios de mediación, de diversas características y naturaleza.

Como cierre de este escrito fijémonos en dos aspectos del proyecto realizado del *Complesso urbano de Viale Augusto* que ejemplifican problemáticas fundamentales para la resolución de la planta baja: la relación con la calle en sus bordes (Fig. 9) y la relación entre algunos espacios de relación entre exterior e interior (Fig. 10).

Todas las propuestas arquitectónicas proyectadas o realizadas por Cosenza, desde las viviendas hasta los edificios y conjuntos urbanos, responden a la misma problemática: insertar el edificio en su contexto y manifestar esta relación con el lugar a diferentes escalas del proyecto, para que sea habitable. En esto consiste la gran *lección urbana olvidada* de Luigi Cosenza, un ingeniero con formación autodidacta de arquitecto, que muestra con su obra y con su reflexión teórica, la posibilidad de dar pautas de orden urbano a una ciudad que cada vez se torna más ingobernable, que puede ser Nápoles o de paso a cualquier otra.

Bibliografía

La bibliografía existente sobre la obra de Luigi Cosenza es amplia. En este texto hacemos referencia solamente a los textos generales sobre su obra, a los escritos de Cosenza o de otros autores que consideramos más pertinentes para enfocar la temática y el punto de vista desde el cual abordamos el estudio de su obra

- Textos generales sobre la obra de Luigi Cosenza

C. De Seta, Architetti italiani del Novecento, Laterza, Roma-Bari, 1982, pp. 273-324.

AA.VV, Luigi Cosenza. L'uomo, il compagno, Editrice Sintesi, Napoli 1985.

Luigi Cosenza. L'opera completa, a cargo de G. Cosenza, F.D. Moccia, Electa Napoli, Napoli 1987.

Luigi Cosenza, Scritti e progetti di architettura, a cargo de F.D. Moccia, CLEAN, Napoli 1994.

G. Giordano, N. Sorbino, Luigi Cosenza. Architettura e tecnica, CLEAN, Napoli 2003.

Cosenza, en DPA n. 20, Número monográfico, Editores invitados M.P. Fontana, M. Mayorga, Edicions UPC,

Barcelona 2004.

Luigi Cosenza Oggi. 1905-2005, a cargo de A. Buccaro, G. Mainini, CLEAN, Napoli 2006.

Fontana, Maria Pia, Mayorga, Miguel, Y. "Luigi Cosenza, il territorio abitabile". Alinea Editrice. Firenze, 2007.

- Material de archivo

Archivio Cosenza, Napoli.

Textos y escritos de Luigi Cosenza

L. Cosenza, Autarchia, en "Domus", n.152, 1940.

L. Cosenza, Esperienze di architettura, Macchiaroli, Napoli 1950.

L. Cosenza, Legami con la tradizione, publicado en Esperienze di architettura, Macchiaroli Editore, 1950.

L. Cosenza, Una loggia mediterranea, en "Domus", nn. 252-253, 1950.

L. Cosenza, Storia dell'abitazione, Vangelista, Milano 1974.

L. Cosenza, Le mie opere, 1983; 17 punti sull'architettura rurale; Appello ai giovani, en L. Cosenza Scritti e progetti di Architettura, a cargo de F. D. Moccia, Clean, Napoli 1994.

Obras y proyectos publicados en revista y libros

G. Pagano, Un architetto: Luigi Cosenza, en "Casabella" n.100 aprile 1936.

- L. Cosenza e B. Rudofsky, Una villa a Positano e per...altri lidi, en "Domus", n.109, gennaio 1937.
- G. Ponti, Casa a Posillipo, en "Domus", n.120, 1937.
- L. Cosenza, Una villa a San Paolo del Brasile, en "Domus", n.154, ottobre 1940.
- G. Pagano, Contributi napoletani: una costruzione en cemento armato-Una villa di Cosenza a Posillipo, en "Costruzioni Casabella", n. 178, ottobre 1942.
- E.Vittoria, Nuovi Quartieri popolari a Napoli, en "Metron", n.33-34, 1949.
- M. Labò, R. Guiducci, Lo stabilimento e il quartiere Olivetti a Pozzuoli dell'ing. Luigi Cosenza, en "Casabella", n. 206, 1955.
- R. Musatti, Complesso industriale Olivetti a Pozzuoli, en "L'architettura Cronache e storie", n. 2, luglio-agosto 1955.
- P. Ricci, Itinerario di un razionalista a Napoli. L'opera di Luigi Cosenza, en "L'architettura Cronache e storie", n. 160, febbraio 1969.
- B. Gravagnuolo, Un napoletano protorazionalista, en "Modo", n. 60, giugno-luglio 1983.
- La Fabbrica Olivetti a Pozzuoli, a cargo de G. Cosenza, CLEAN, Napoli 2006.

Libros y escritos de referencia

- A. Monestiroli, La metopa e il triglifo, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.
- C. Martí Arís, La cimbra y el arco, Fundació Caja de Arquitectos, 2005.
- A. Bocco Guarnieri, B. Rudofsky. A humane designer, Springer-Verlag, Vienna-New York 2003.
- G. Cosenza, M. Jodice, Procida, un'architettura del Mediterraneo, Clean, Napoli 2002.
- A. Sichenze, Il limite e la città, Franco Angeli Editore, Milano 1995.
- P. Mondrian, La nueva imagen como estilo. Colección de Arquitectura, num.11. Murcia, 1993. Título original: "De Nieuwe Beeldings als Stijl".
- G. De Carlo, Questioni di Architettura e Urbanistica, Argalia Editore Urbino, 1965.
- B. Rudofsky, Architecture without architects. University of New Mexico Press, 1ª edición 1964 (2003).

- Aerofotografías

www. earth.google.com, 2006.

Modernidad y tradición. Desde un Orden Recibido hacia un Orden Producido. La adaptación a lo nuestro, dos ejemplos.

José R. Camplá Lehmann*

* Dr. Arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. jcampla@gmail.com

Texto publicado en Ciudades No.:100: La modernidad ignorada (oct-dic. 2013), en Sección: EXPEDIENTE, p. 43. Presentado aquí con consentimiento de la RNIU

El Movimiento Moderno llega a nuestro territorio alrededor de los años treinta, (primera etapa 30-40 conocida como introducción o Gestación; la segunda etapa Transición 40-50 y la tercera de mayor producción en Chile, etapa de Aceptación 60-70) con un desfase de aproximadamente diez años, respecto a su origen e implementación europea. Aparece vinculado su llegada a ciertos acontecimientos que son interesantes de mencionar para efectos de este escrito, entre otros, los viajes a Europa y a Estados Unidos de arquitectos Chilenos, que pudieron vincularse con los renombrados arquitectos de aquella época como, Mies Van Der Rhoë, Walter Gropius, Alvar Aalto y Le Corbusier, por nombrar algunos; por otro lado, llegaron a nuestro país, arquitectos extranjeros quienes invitados por los gobiernos de turno o contratados por esto mismos, incorporaron los principios de este movimiento reduccionista; más tarde, tuvieron una importante difusión, las revistas de arquitectura y los Congresos de Arquitectura Internacional CIAM, Congresos donde participaron activamente arquitectos vinculados a dicho movimiento.

Cabe mencionar, que además existe la teoría descrita por algunos estudiosos que sostienen que el Movimiento Moderno habría sido implementado con anterioridad a la década de los treinta en Chile como consecuencia de las instalaciones especialmente industriales mineras, del carbón (en Lota Sexta Región) el salitre (en la segunda región, en la zona de Iquique) y el cobre en Sewell donde aparecen los primeros esbozos del de este movimiento. (Aguirre, 2004)

Dicha corriente ideológica de carácter vanguardista, dogmática, reduccionista, de carácter universal -originada en Europa en las primeras décadas del siglo veinte, es consecuencia de factores políticos, sociales culturales, económicos y artísticos ocurridos en el viejo continente- es introducida a nuestro territorio como una cuestión imitativa propio de las elites de la época, al tener acceso a los grandes centros de desarrollo, pero muy ajeno a lo nuestro. Así mismo como la arquitectura de estilo imperante en nuestro territorio hasta los años incluso cuarentas lo fue, el Neoclásico, el Art Decó, el Art Nuveaux, la escuela del Beaux Art; el Movimiento Moderno, en sus



Fig. 1. Cap Ducal de Roberto Dávila Carson 1936



Fig. 2. Instituto de Biología Marina de Montemar (1941) Reñaca. Fuente: www.barqo.cl y revista ARQ, 64.

comienzos fue catalogado como un estilo más conocido como "estilo Moderno" presentándose en los llamados a concursos o los grandes encargos como tal, incluso en varias oportunidades los arquitectos de la época, desarrollaron simultáneamente soluciones para un mismo encargo en diferentes estilos, siendo el Movimiento Moderno uno más, ejemplo de ello es el proyecto para el edificio Cap Ducal de Roberto Dávila Carson 1936 o el proyecto de la Clínica Santa María de Costabal y Garafulic.

Es interesante hacer presente lo ya dicho en el siglo XXVIII por Quatremere de Quincy y posteriormente tratado por Ignaci Solá-Morales (2003) en cuanto al tema de la imitación, tratado además por otros autores en cuanto a que es una forma de incorporar factores en la cultura de diferentes territorios como la moda, el arte y también la arquitectura.

Reconociendo que hemos sido permeables culturalmente en la generalidad de los casos a recibir, admirar, copiar y posteriormente adoptar patrones culturales ajenos de otras realidades y principios, ya sea en la ciencia, el arte, la moda, el lenguaje y la arquitectura.

"Desgracia grande de nuestra arquitectura su eclecticismo anárquico y el absoluto desarraigo con lo que ella crece y se sustenta. Desgracia y casi, conciencia de una lamentable fatalidad. Es justamente de esta consideración la que nos hace pensar hasta qué punto es serio seguir aceptando que en la creación de las formas arquitectónicas, nuestro espíritu pueda estar condicionado por las mismas premisas que hacen en el terreno económico una factoría del extranjero". Enrique Gebhard (1936), autor del Instituto de Biología Marina en Reñaca, 1941.

Este y otros hechos grafican como esta arquitectura ajena a lo nuestro, en varios casos es criticada, indicando la necesidad de generar una arquitectura propia. En la NUEVA ARQUITECTURA conocida como Arquitectura Moderna, el proyecto de arquitectura debe ser pensado como una sistematización de un proceso racional con base científica:

"[base epistemológica de la modernidad] que define el ser moderno y encuentra su realidad arquitectónica, principalmente, en la relación funcional de los recintos, el empleo de materiales y técnicas constructivas basados en materiales artificiales producidos industrialmente con dimensiones estandarizadas, con un creciente apoyo de maquinaria de construcción y mano de obra con nuevas especializaciones tecnológicas; la valoración de la productividad de la obra considerando el costo, el tiempo de ejecución y su capacidad de repetición; la concordancia de la estructura con la conformación espacial de los recintos y la forma final; el paulatino abandono de los referentes históricos y de la tradición como base de la representación formal, así como del ornamento y del estilo como sistema de significación social; la eficacia mecánica u orgánica como modelo de la relación de las partes integrantes de la totalidad; la pérdida del sentido de la belleza como un objetivo del resultado formal; el predominio de

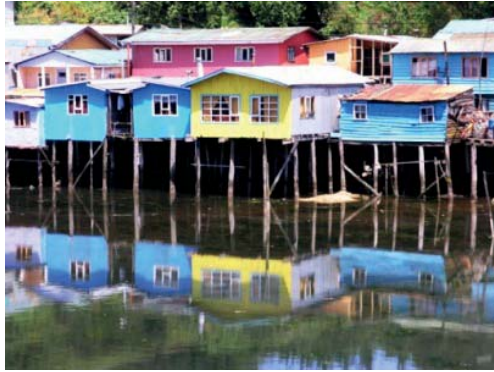


Fig. 3. Palafitos,Chiloe

la geometría formal como expresión de la síntesis que alcanza la abstracción científica; la creciente sustitución, en todo o en parte, de los modos artesanales de producción constructiva por modos industriales de producción". (Aguirre, 2004:28)

Lo relevante para ese caso, es poder establecer a través de un par de ejemplos que exponemos, como este movimiento, teniendo las características tan claramente establecidas en sus principios ideológicos, logra reinterpretarse incorporando en estos proyectos valores propios de lugar, cultura e identidad haciéndolos propios, logrando una integración entre tradición y modernidad, tema que a nuestro parecer ha sido poco tratado historiográficamente, en cuanto a cómo la arquitectura moderna y el racionalismo, logran incorporarse en los ámbitos de la sociedad local, cultura y territorio, reinterpretando y acondicionando, expresión, espacio, sistema constructivo y materia, manteniendo los valores propios del movimiento moderno .

Las obras a exponer en este caso, correspondiente a la etapa conocida como de Producción, dado al reconocimiento y aceptación de dicho movimiento y ocurrido en la década de los sesenta, han sido proyectadas por un arquitecto formado en la época de gran impacto del Movimiento Moderno en el mundo y especialmente en nuestro continente, quien trabajara con notables representantes del movimiento, como Walter Gropius, lo Ming Pei y Le Corbusier; Emilio Duhart H., premio nacional de Arquitectura, profesor universitario, con una nutrida producción y conocido internacionalmente como representante del Movimiento Moderno; en ciertas obras se distancia premeditadamente de la rigidez ideológica del Movimiento desprendida de la Carta de Atenas al incorporar una mayor cantidad de variables y consideraciones proyectuales en relación a la geografía, la estructura, la materia, el programa, el espacio, la sociedad y la cultura, lo que concordaría con lo mencionado por algunos estudiosos y la crítica contemporánea como pensamiento propio del Regionalismo Critico, la Arquitectura apropiada o la Otra arquitectura, escritos mencionados por K. Frampton (1998), C. Fernández Cox (1991) o E. Browne (1989).

Estos hechos entre otros, darían pie para desmitificar el encasillamiento como representante acérrimo de dicho Movimiento tanto al arquitecto autor de las obras a presentar, como así mismo a otros arquitectos de la época tales como Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro o Carlos Martner (de una etapa posterior) y otros, al incorporar en sus obras valores locales, regionales, culturales y materiales propios, sin caer en manifestaciones revival ni escenográficas.

Hosterías De Ancud Y Castro

- Contexto histórico

La arquitectura de Chiloé esta principalmente relacionada con el desarrollo de la tecnología de la madera. Los poblados que nacen en las costas del archipiélago, evolucionan en el trabajo

del material y generan tipos arquitectónicos representativos del territorio; nace el palafito en el bordemar que sirve de fondeadero, bodega, casa habitación o clandestino de licores; los graneros, molinos y los establos y el fogón en el territorio rural, junto con la casa habitación cuyo tipo corresponde a una estructura concentrada en torno a la cocina, lugar más importante, fuente de calor y centro de reunión. El mar se conquistó mediante la utilización de lanchones y chalupones que llevaban el fuego en su interior.

Sin duda el elemento más representativo de la arquitectura chilota son sus iglesias de madera. Heredadas de las misiones circulares jesuíticas que llegan en 1608, cuya labor fue tan importante que determinaron el espíritu religioso del pueblo chilote y la estructuración de sus poblados. Las iglesias representan el faro para los navegantes de los canales por lo que siempre mira al mar, además de configurar el espacio público para celebraciones colectivas.

La apropiación de los modelos impuestos se genera desde la incorporación de las iglesias que principalmente correspondieron a reinterpretaciones de los modelos cultos europeos traídos por los misioneros. El proceso de apropiación se ve también en la incorporación de elementos ornamentales neoclásicos en las viviendas, así como también, fachadas que incorporan miradores y balcones.

Durante los años treinta se produce la incorporación de un cierto racionalismo que es incorporado ingenuamente en madera. Hasta ese momento el desarrollo aislado de estos modelos se va generando como una lectura propia de la adaptación en el aislamiento.

Luego del terremoto de 1960, se inicia una campaña de reconstrucción en donde comienza a romperse lo que el aislamiento y el desarrollo histórico había producido como cultura local, apareciendo, principalmente como política de mejoramiento y desarrollo, edificios modernistas construidos en hormigón armado y algunos que interpretan ingenuamente el vocabulario formal en materialidades locales sin responder a sus propias condiciones, sino más bien imitando formas, los que representan una contradicción frente al proceso de apropiación desarrollado por años en la isla. Es aquí, el momento en el cual Chiloé entra en la dificultad y en la contradicción en cuanto a la síntesis entre un proceso civilizatorio y sus cambios y la cultura tradicional.

-El encargo

En los años 60, la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) como parte de un programa de desarrollo regional y extensión turística, encarga al arquitecto desarrollar dos hosterías en la Isla grande de Chiloé.

Se escogen los terrenos, uno en Ancud y otro en Castro, existiendo cien kilómetros de distancia aproximadamente entre ellas. El de Castro un terreno acotado, inserto en el tejido urbano de la ciudad, con pronunciada pendiente. El de Ancud, un terreno más bien rural, alejado, extenso y

de topografía suave.

Es interesante poder apreciar ambos proyectos a manera de un cierto paralelo entre ellos, debido a que si bien se encuentran en el mismo territorio y representan la materialización de un mismo programa temático, ambos han sido abordados desde perspectivas diferentes que se manifiestan en la generación, desarrollo y materialización formal de ambas, reconociéndose una cierta aproximación común de integración y apropiación de los valores culturales locales y tradicionales y la incorporación de elementos propios de la arquitectura moderna que venía desarrollando el autor.

- Las obras

En ambas hosterías existe una voluntad proyectual en cuanto al tratamiento de los espacios públicos y privados, en este sentido las relaciones entre vano y lleno de los espacios privados mantienen la condición de mayor hermeticidad propia de las habitaciones de la tradición local y sus topologías de vivienda, predominando el lleno de los muros con un tratamiento muy controlado de las dimensiones de los vanos. Este tratamiento es contrastado con la espacialidad fluida y variada de los espacios destinados a las áreas públicas, en donde se generan espacios de distintas escalas y se incorporan grandes ventanales hacia el paisaje obteniendo una mayor relación con la naturaleza exterior, incorporando valores contemporáneos al proyecto. En ambos casos esta relación entre las áreas públicas y privadas se encuentra diferenciada claramente en su disposición en el conjunto, en el caso de Ancud las áreas de dormitorios se separan del volumen público en dos pabellones perpendiculares, mientras que en Castro ocupan toda el área superior bajo la gran cubierta. En este sentido se podría apreciar una intención de incorporar valores contemporáneos en las zonas públicas, propios de las relaciones espaciales de las obras modernas.

Otro elemento significativo en la realización de estas obras es lo que podría denominarse la dimensión háptica del proyecto, dado principalmente por una preocupación fundamental en el trabajo de los detalles y el tratamiento de los materiales en relación con la escala de estos y de los espacios, además en ambas hosterías se han ejecutado especialmente los muebles y la decoración llegando a diseñar las alfombras, lámparas, mesas, sillones etc.

Parece importante hacer presente, que ambas obras pertenecen a un mismo cliente y tienen la misma finalidad que es el desarrollo del programa relacionado con el turismo y que con tan solo dos años de diferencia, pareciera que las consideraciones para cada una de ellas tuvo propósitos diferentes, expresados en la materialidad, la especialidad, y la morfología inclusive, pero ambas guardando un contenido de respeto frente al medio donde fueron emplazadas, la de Ancud, en un territorio predominantemente natural incluso en un promontorio aislado, apareciendo como



Fig. 4. Hosteria de Ancud. Exterior.
Fuente: Montealegre, arqto E Duhart



Fig. 5. Fotos exteriores. Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart

un gran mirador, aislado, Castro en cambio, obedece más bien al compromiso con el contexto urbano, ya que se encuentra en medio de la ciudad y la vinculación con esta pareciera ser uno de los mayores objetivos de respetar, Ancud tiende más a lo orgánico, táctil, mientras Castro se acerca más a lo mecánico, racional. La primera, Ancud más nacionalista, mientras Castro podría ser considerada más cosmopolita.

Hosteria De Ancud

Familia:	Hostería /Turismo
Año:	1960
Mandante:	CORFO/ HONSA (Hotelería Nacional S.A.)
Arquitecto:	Emilio Duhart
Ubicación:	Ancud, Isla de Chiloé, Chile
m2:	331 m2
Nº pisos:	5 niveles
Programa:	Hostería / Turismo
Materiales Predominantes:	Madera-mañío
Sistema Estructural:	Pilares y vigas de madera

En el caso de la Hostería de Ancud, las condiciones del terreno ubicado en un lugar apartado de la ciudad, en una situación dominante del paisaje. Las relaciones preponderantes son con el medio natural, siendo este, el principal objetivo para definir la implantación, el emplazamiento como el partido arquitectónico que caracterizan el proyecto. Se opta por una estrategia que despliega un edificio en extensión en el predio a través de tres volúmenes principales, los cuales colonizan el territorio al tiempo de otorgarle una dimensión y un ámbito propio frente a la vastedad de la naturaleza.

Dos volúmenes bajos y alargados que albergan las 24 habitaciones de la hostería y avanzan colonizando el terreno, obteniendo las mejores condiciones de asoleamiento y vistas. El porche techado de acceso, articula el conjunto con el volumen principal mediante un patio de luz interior. El volumen principal con su gran cubierta y cuatro niveles, mediante la adaptación a la pendiente del terreno, acoge en los dos niveles inferiores, el acceso, los recintos destinados a bodegas generales, calderas, lavandería y los dormitorios destinados al personal, más la cocina, sin intervenir en absoluto con la estancia de los pasajeros. El nivel de acceso se comunica con la

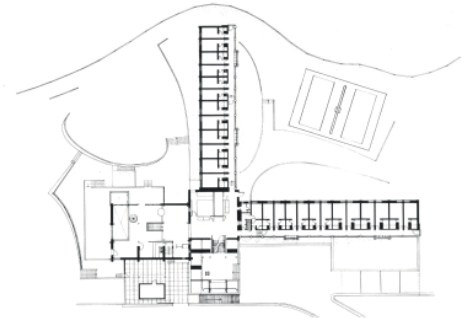


Fig. 6. Planta. Fuente: Montealegre, Alberto; Emilio Duhart arquitecto; Ed. ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994



Fig. 7. Fachada norte. Fuente: Montealegre, Alberto; Emilio Duhart arquitecto; Ed. ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994



Fig. 8. Fachada sur. Fuente: Montealegre, Alberto; Emilio Duhart arquitecto; Ed. ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1994

zona del gran estar, desde el cual se baja al comedor o se sube a los altillos. Esta zona representa el hogar.

El proyecto ha sido tratado rigurosamente en su concepción espacial para la cual se propone una fluidez contemporánea especialmente en las dobles alturas y la comunicación espacial que propone, jugando al contrapunto respecto al material y estructura pero a la vez se maneja la escala de los espacios creando una diversidad de lugares, situaciones y relaciones con el exterior.

El edificio es concebido en un sistema constructivo en madera, basado en una estructura de muros, pilares y vigas de gruesos rollizos de alerce como expresión pura de la tradición maderera local, Duhart siempre buscó y se refirió a la obra como la realización de un gran mueble. Paramentos de piedra en exteriores, zócalos y muros de contención protegen los elementos de la humedad. La estructura de madera ha sido rigurosa y racionalmente concebida para lograr una expresión limpia del conjunto que queda a la vista en todo el interior, mostrando honestamente los elementos estructurales en todo su esplendor con especial cuidado en los detalles constructivos. También se diseñaron especialmente para la obra elementos de mobiliario y decoración como alfombras, sillones, lámparas y mesas, rescatando tradiciones y oficios locales.

Si bien, el edificio se despliega en el terreno como consecuencia del partido y su contexto, formal y expresivamente, se asemeja a las construcciones tradicionales con un aire vernacular, sus grandes cubiertas que protegen de la lluvia, una volumetría simple y su materialidad, permiten que el nuevo edificio no aparezca como un objeto ajeno a manera de respeto por el contexto social.

La incorporación de elementos propios del Movimiento Moderno como criterios de funcionalidad, toma de partido General, la determinación de separar a través de esclusas las partes del programa; en programas públicos, privados y zonas de servicio, su disposición en niveles y la fluidez espacialidad generada, así como, la relación establecida con el sistema constructivo, material y formal de la obra, dan cuenta de una voluntad proyectual que pone de manifiesto la intención de trabajar con elementos tradicionales y locales capaces de evolucionar en el tiempo sin caer en repeticiones folclóricas ni en la implantación directa de modelos foráneos, otorgándole una carácter de tipo evolutivo integrador a la obra.



Fig. 9. Hostería de Castro. Exterior
Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart



Fig. 10. Hostería de Castro. Exterior. Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart

Hostería De Castro.

Familia:	Hostería /Turismo
Año:	1962
Mandante:	CORFO/ HONSA (Hotelería Nacional S.A.)
Arquitecto:	Emilio Duhart
Ubicación:	Castro, Isla de Chiloé, Chile
M2:	aprox. 2.000 m2
Nº pisos:	6 niveles
Programa:	Hostería / Turismo
Materiales Predominantes:	Hormigón Armado y Madera

La hostería de Castro, obedece más bien al compromiso con el contexto urbano, ya que se encuentra en medio de la ciudad y la vinculación con esta pareciera ser uno de los mayores objetivos a respetar, logrando una especialidad interior que nos da cuenta de las consideraciones propias del Movimiento Moderno. Hacia el mundo exterior aparece como un elemento de fácil y única lectura que está vinculada a la memoria colectiva del Chilote, a su propia tipología formal.

La Hostería de Castro opta por una estrategia que responde igualmente a las condiciones que impone el terreno; siendo éste más reducido y con una pendiente mucho más acusada que el caso de Ancud. Esta vez se responde a la problemática con un edificio concentrado a la manera de los tipos arquitectónicos chilotes, desarrollándose el edificio en cinco niveles. El inferior enterrado en el terreno, contiene la sala de calderas, sobre este y aún bajo el nivel de acceso, se ubican las bodegas y servicios adosados al cerro y el comedor que se abre hacia el mar en doble altura. En el nivel de acceso se encuentra la recepción, algunos programas administrativos, un departamento para personal y, hacia el mar, distintos estares que a modo de balcones miran sobre el comedor y posibilitan el dominio visual del canal. La gran cubierta a dos aguas determina la forma pregnante de esta obra, ésta es interrumpida en su mitad por un gran tajo de cristal que recorre la cubierta de lado a lado iluminando los vestíbulos de los dormitorios y la circulación vertical, generando también nuevas vistas desde el interior.

La relación con ambas calles (Chacabuco y Thomson) es más bien muda solo de carácter funcional hermética enfatizando la lectura del volumen de la gran cubierta y solamente mostrando como abertura la ranura de cristal sobre la circulación vertical hacia la calle principal,

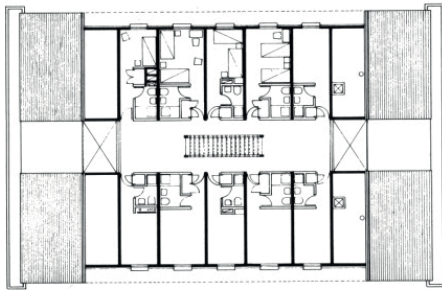
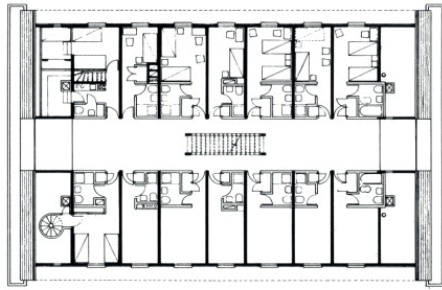


Fig. 11. Planta. Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart

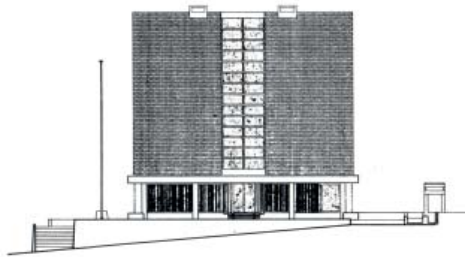


Fig. 12. Fachada norte. Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart

sin embargo, tiene la actitud de mirador hacia el canal, al contexto natural, en una despliegue de espacialidad contemporánea.

El partido general se podría definir como la gran cubierta a dos aguas, cerrada hacia el contexto urbano y abierta en totalmente al mar y las vistas; comunicando los programas a través de una columna vertebral central que relaciona las partes en su totalidad iluminada esta por el cenit.

El orden ha sido concebido desde el accedo (bastante hermético) a medio nivel por sobre el terreno a modo de aislarse con el objeto de impedir la humedad, en este nivel se encuentra la recepción y unos estares mas bien íntimos los que se comunican espacialmente con el resto de los programas públicos a través de balcones; estos se encuentran un nivel más abajo y alojan

El comedor y estar de doble altura y gran abertura sobre el mar con abertura completa sobre una terraza de todo el ancho. Desde el nivel de acceso hacia arriba vinculados por esta circulación se encuentran los dormitorios en tres pisos, estos son células estrechas y austeras en su dimensión con una ventana pequeña con orientaciones oriente y poniente, con características más bien de ventilación. En el nivel del comedor y hacia el oriente en un piso zócalo se encuentran los servicios, cocinas dormitorios de servicios y programas de apoyo. En un piso zócalo más bajo se encuentra un salón para manifestaciones.

Esta obra reinterpreta los principios de la cultura del lugar con herramientas propias de la arquitectura moderna lo que le asigna una condición de hito, respeto por la identidad del lugar y la tradición, corresponde a un planteamiento culto lejos del revival o lo caricaturesco o simplemente escenográfico, lejos del pop o la influencia de los sistemas políticos neoliberales, está más asociada a la interpretación de los valores sociales como aportes de la modernidad.

Estructuralmente, para el proyecto de Castro debido a la pendiente, la situación urbana del predio y el partido concentrado y en altura, el arquitecto propone esta vez un edificio concebido en base a un sistema de muros y pilares de hormigón armado, la cual en el interior es forrada en madera, a manera de abrigo.

El sistema constructivo está básicamente compuesto por muros de hormigón armado como contenciones dada la pendiente hacia el sur del terreno, muros que han sido tratados dejando el grano aparente y visto, pilares y vigas de hormigón armado armando sistema de albañilería reforzada y bloques de cemento los que han sido tratados solo con pintura por el interior y estucos por el exterior al igual que los elementos estructurales ya mencionados en el primer piso; los grandes tímpanos del oriente y poniente que albergan los dormitorios son revestidos por el exterior con tejas de alerce al igual que la gran. El rasgo que forma la lucarna central ha sido fabricada en aluminio y cristal. El resto de los interiores son terminados con revestimientos de madera de mañío y otras maderas nativas.

Las relaciones entre vano y lleno de los espacios privados mantienen la condición de mayor



Fig. 13. Fachada oriente

Fuente: Archivo de originales .Facultad de Arquitectura y Estudios Urbanos PUC fondo doc E. Duhart

hermeticidad propia de las habitaciones de la tradición local y sus tipologías de vivienda, predominando el lleno de los muros con un tratamiento muy controlado de las dimensiones de los vanos. Este tratamiento es contrastado con la espacialidad fluida y variada de los espacios destinados a las áreas públicas, en donde se generan espacios de distintas escalas y en donde se incorporan grandes ventanales hacia el paisaje obteniendo una mayor relación con la naturaleza exterior.

Para esta obra también se han diseñado especialmente objetos de mobiliario y decoración como lámparas, alfombras, mesas y sillones, utilizando y reinterpretando técnicas tradicionales.

Bibliografía

- AGUIRRE Max (2004), *La arquitectura Moderna en Chile en la primera mitad del Siglo XX*. U.P.M.
- BAROS, Álvaro et al. (1980); *Chile geografía. Atlas Agro climático de Chile*; Ed. Antártica; Santiago de Chile.
- BROWNE, Enrique (1989); *Casas y escritos*; Ed. Taller América.
- BROWNE, Enrique (1988); *Otra arquitectura en América Latina*; Ed. Gustavo Gili; México.
- COLQUHOUN, Alan (1978); *Arquitectura moderna y cambio histórico*; Ed. Gustavo Gili.
- CURTIS, William J. R. (1994); *La arquitectura moderna desde 1900*; Ed. Phaidon; Nueva York.
- DE GRACIA Soria, Francisco (1992); *Construir en lo construido*; Ed. Nerea, Madrid.
- DE GRACIA Soria, Francisco (2012); *Pensar, componer, construir*; Ed. Nerea, Madrid.
- FERNANDEZ Cox, Cristián (1990); *Arquitectura y modernidad apropiada. Tres aproximaciones y un intento*; Ed. Universitaria; Santiago de Chile.
- FERNÁNDEZ Cox, Cristián (1991); *Modernidad y postmodernidad en América Latina*; Ed. Escala; Bogotá, Colombia.
- FRAMPTON, Kenneth (1998); *Historia crítica de la arquitectura moderna*; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, España.
- GARCÉS F., Eugenio (1988); *Las ciudades del salitre. Un estudio de las oficinas salitreras en la Región de Antofagasta*; Ed. Universitaria / Universidad del Norte; Santiago, Chile, 1988.
- Gebhard Enrique (1993); *Revista de ARQuitectura; 1936*. Ed. ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago.
- MONDRAGÓN, Hugo y TÉLLEZ, Andrés (2006); *Una revista de arquitectura moderna*; Universidad Central de Chile, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje; Santiago, Chile, 2006.

MONEO, Rafael (2004); *Inquietud teórica y estratégica proyectual en la obra de arquitectos contemporáneos*; Ed. Actar; Barcelona.

MONTEALEGRE, Alberto (1994); *Emilio Duhart arquitecto*; Ed. ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago.

MORENO, Manuel *et al.* (1989); *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965. Una realidad múltiple*; Ed. Universidad Católica de Chile; Santiago.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando y DE GROOTE, Christian; *La arquitectura de tres décadas de trabajo*. Ed. ARQ; Santiago, Chile.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando (2006); *Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro*; Ed. ARQ; Santiago, Chile.

PIÑÓN, Helio (1997); *El sentido de la arquitectura moderna*; Ed. UPC, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya; Barcelona.

SOLÁ-MORALES Ignaci (2003), *Inscripciones*; Ed. G. Gili Barcelona.

Barragán y Le Corbusier. Una revisión

Carlos Caballero Lazzeri*

* Dr. Arquitecto por la ETS de Arquitectura de la U. Politécnica de Madrid, profesor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Veracruzana, sede Córdoba-Orizaba, México. carcab2000@yahoo.com

1. En realidad el enorme influjo que el maestro Suizo-francés tuvo en el japonés había iniciado cuando Tadao tenía apenas 15 años. "Por aquel tiempo", dijo, "encontré una colección de croquis de Le Corbusier y sentí que su espíritu estaba en mí. Para apoderarme plenamente de él, practiqué el método budista que ordena copiar meticulosamente los textos sagrados. Copiaba repetidamente los croquis de Le Corbusier y así me convertí en el heredero... (de su) espíritu." Tadao Ando. <http://elpais.com> Idea ampliada en otra fuente en que se afirma que "Su primer interés en arquitectura fue nutrido cuando Tadao tenía 15 años y compró un libro con croquis de Le Corbusier. "Trace esos dibujos de su primer período tantas veces que las páginas acabaron negras." <http://archidialog.com> Consulta: 10/5/2013.

En las primeras líneas de su discurso de aceptación del premio Pritzker de arquitectura, Tadao Ando (1995) narró cómo "en 1965, había venido a Francia a ver la arquitectura de Le Corbusier". En ese año –describió en otra ocasión dicho viaje *iniciático*– tenía 23 años y apenas dinero. Partí de Yokohama, pase por Najodka y tome el Transiberiano desde Yabarovs. Desde Moscú viaje a Finlandia y semanas después, a finales de septiembre, llegué a París. Desgraciadamente no pude encontrar nunca a Le Corbusier. Había muerto el 27 de agosto".¹ El impacto de la arquitectura de Corbu, no obstante, parece haber justificado tan largo viaje y, el tácito reconocimiento de esa influencia *primigenia* es, 30 años después, aceptado y pregonado por Ando en el discurso de 1995 arriba nombrado.

Por contraste, cuando Luis Barragán recibió ese mismo premio Pritzker en 1980, hizo referencia a "su amigo Edmundo O´Gorman", al "alma de los jardines de Ferdinand Bac" y a otro gran amigo, "maestro en el difícil arte de ver con inocencia, (Chucho) Jesús Reyes Ferreira". (Barragán, 1980). No, en su caso, la menor referencia a Le Corbusier, distanciamiento o *negación* más adelante acentuada al aclarar, en la exposición del 85 "Luis Barragán, arquitecto" que "en su juventud, siguió un tiempo la escuela arquitectónica de Le Corbusier, pero pronto la abandonó porque no se prestaba a la expresión de su temperamento y no le satisfacía estéticamente". (Museo Rufino Tamayo, 1985). Idea de *Abandono* reforzada poco después en la explicación de Sanders: "Aunque Barragán [...] apreciaba el talento, los conceptos y las teorías arquitectónicas de Le Corbusier, abandonó su estilo porque difería (con el suyo) en gusto y composición". (Sanders, 1988:400).

Parece aceptarse, a regañadientes, que Barragán incursionó brevemente en el lenguaje corbusiano pero solo *brevemente* y casi por error. En esta visión, "entre 1935 y 1940, realizó en la capital algunas casas y edificios de apartamentos [...] que en realidad fueron un paréntesis *comercial*", (Katzman, 1963:141) testimonio, para Palomar Vereá de su "despiadado afán de hacer dinero". (Palomar, 1994:40)

Desviación del arte de la arquitectura por un mero afán utilitario del que, según Buendía, se *arrepiente* retomando la ruta *correcta*. Narra este autor: "A punto está de cortar, allá por los

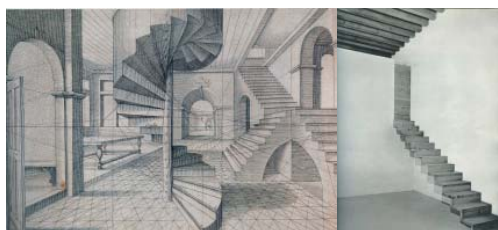


Fig. 1. Escalera de la casa estudio de Luis Barragán y lámina 36 de *Perspective* de Jan Vredeman. Tomado de: Ambasz (1980:39) y Ruy (1994:85).



Fig. 2. Ático Beistegui de Le Corbusier, 1930, primera casa de Luis Barragán, 1940-41y casa en la Av. De las Fuentes 12, 1949-50 de Barragán y Cetto. Tomado de: www.coolroses.tumblr.com Consulta: 21/5/2013; Buendía (1998:113) y Zanco (2002:23).



Fig. 3. Chimeneas del estudio de Barragán y de la casa Jaoul de Le Corbusier. Tomado de: www.obrasweb.mx y www.es.paperblog.com Consulta: 24/5/2013.

treinta, su itinerario de identidad, cuando atraído –como tantos– por la última vanguardia, acrisolada en la Europa central, incursiona con éxito y decoro en el *International Style* [...] felizmente regresa de su «viaje», y sin desdeñar para su causa lo mejor del racionalismo [...] emprende nuevamente aquel camino, todavía por recorrer, sin titubeos que lo distraigan”. (Buendía, 1988:15)

La etapa intermedia que Barragán desarrolló en la ciudad de México entre 1936 y 1940 – comúnmente llamada *funcionalista* o del *Estilo Internacional*– ha sido vista por muchos como “un momento de confusión del artista” (Noelle, 1996:93), falta de madurez de este autor incapaz, en ese momento, de resistirse a la moda imperante que Díaz Morales etiquetó como “fácil tentación lecorbusiana” (Díaz, 1985: 41). y que, en opinión de Vargas Salguero, debe entenderse como su “traspié lecorbusiano” ya que “no cabe duda de que su adhesión a Le Corbusier tenía que ser efímera a más de superficial.” (Vargas, 1989:186).

Uno de los orígenes de esta visión parece encontrarse en el texto hoy *clásico* –muy probablemente supervisado y aprobado por el propio Barragán– que escribió Ambasz para la exposición organizada por el MOMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York) en 1976. En las primeras páginas de este texto, dicho autor explica que “La obra de Barragán desde 1927 –incluyendo sus proyectos tempranos, evidenciaban una fuerte influencia del Mediterráneo y la arquitectura de Le Corbusier”. Dicha influencia, no obstante, parece también por Ambasz limitarse al periodo de 1936 a 1940 en la que acepta que los trabajos de Barragán “diseñados para la ciudad de México, evidencian la influencia del Estilo Internacional de la arquitectura, especialmente los [...] de Le Corbusier” pero considera en cambio que, en el inicio de su etapa de madurez, “El vocabulario arquitectónico de su casa, debe poco al estilo internacional de la arquitectura moderna” y ve en la casa Egestrom, más que una valiosa interpretación o adaptación local del lenguaje del Movimiento Moderno, el “micro-modelo de los *pueblos* que conoció cuando niño.” (Ambasz, 1980:5, 33 y 91)

Otra obra que presenta el catálogo de la exposición del MOMA es la hoy ya famosa escalera de la casa estudio de Barragán. Siguiendo quizás las indicaciones de Barragán, Ambasz la describe como “una deliciosa elaboración de una representada en el libro *Perspective* de Jan Vredeman”. (Ambasz, 1980:33). Es fácil imaginar la emoción y orgullo del entrevistado mostrando ese libro, verdadero tesoro, que cuenta con 120 láminas y está fechado en 1604. (Palomar, s/f, p. 66) De todas ellas, es la número 36 la que se acerca un poco a la “metáfora de ascender” magistralmente diseñada por Barragán.²

Hay, no obstante, *otra* posible referencia, formalmente más próxima a la propuesta barraganiana: la desarrollada por Le Corbusier en el ático Beistegui que Barragán comunicó en una carta querer conocer. Aún si tal visita no fue nunca realizada, las escaleras que llevo a cabo el maestro mexicano en las dos casas de su propiedad –primero en concreto y luego en madera– y, más

2. “En *The architecture of Luis Barragán*, Emilio Ambasz señala: Una escalera sumamente graciosa, de tablas de pino voladizas, lleva a una puerta que siempre está cerrada.” (Castile, 1985:35-36).

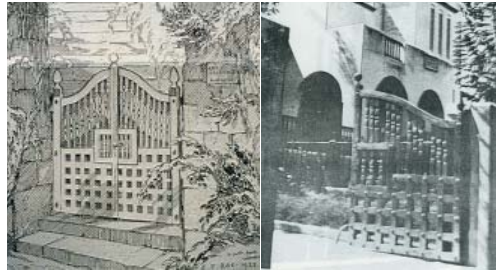


Fig. 4. "La pequeña puerta de Le Colombieres" de Ferdinand Bac y reja de acceso de la casa Aguilar de Luis Barragán. Tomado de: *Le Colombieres* p. 7 y *Espacio, color y forma en la arquitectura*. Guadalajara. 1910-1942.p. 177.



Fig. 5. Boceto del Templo Expiatorio de Scharoun, Parroquia de la Esperanza de María en la Resurrección del Señor en ciudad de México de Plutarco Barreiro y Capilla Ronchamp de Le Corbusier. Tomado de Gavinelli (1998:36) y www.comunicación.21.com.mx Consulta: 26/5/2013.

3. "Marie me dice que le hizo a un tal Beistegui un proyecto por Campos Elíseos. Tengo curiosidad por ver que le hizo a este paisano en París". (Riggen, 2000:17).

4. La casa estudio de Barragán es de 1947 y la Jaoul de 1954 pero cuyo primer diseño fue de 1937. "Construidas para André Jaoul y su hijo Michel, el primer diseño de las casas se realizó en 1937. En 1951 un nuevo planteamiento fue presentado aunque fue entre 1954-1956 cuando se construyeron" <http://es.wikiarquitectura.c...> Consulta: 12/5/2013.

5. "La escalera en voladizo, carente de parapeto, se ve por primera vez en la casa Barragán-Ortega para conectar la terraza sobre el pórtico hundido con la azotea. La escalera recuerda mucho aquella realizada por Le Corbusier en el ático Beistegui, que presumiblemente visitara Barragán en el curso de su segundo viaje a Europa [...] Además de la famosa escalera en voladizo realizada en madera maciza en la biblioteca de Luis Barragán, el modelo lecorbusiano vuelve a proponerse también en el patio de servicio de la casa en avenida de las Fuentes 12, donde la escalera en cemento da acceso a las zonas de servicio ganadas sobre el pórtico utilizado como garaje." (Zanco, 2002:105).

adelante, en la realizada en sociedad con Cetto en el Pedregal de San Ángel,³ remiten con fuerza a la de Corbu y permiten suponerla como referente o, al menos, testimonian la recreación local que, consciente o inconscientemente, realizó Barragán del lenguaje del Movimiento Moderno.

Encuentro o *coincidencia* afortunada entre Barragán y Le Corbusier, presente también en dos de sus diseños de chimeneas. Del primero, la de su estudio y, de Le Corbusier, la de su casa Jaoul.⁴ En este caso no está claro si alguien sirvió de base o *inspiración* para el otro y, de ser así, a quien se le debe atribuir la primera propuesta. Pero en realidad poco importa si el discípulo aprendió del maestro o lo contrario y tampoco es del todo imposible que, simplemente, la inercia del tiempo y muchos intereses afines hayan propiciado respuestas semejantes. Lo que sí que importa es la manifestación de un lenguaje compartido, clara sintonía entre ambos maestros, al menos, *ocasional*.⁵

Hemos obviado ejemplos de la etapa de Barragán del *Estilo Internacional* porque en ella la presencia lecorbusiana es muy evidente y ha sido en general aceptada. Queremos, en cambio, resaltar que esa presencia, lejos de ser desechada, estará igualmente presente en su obra de madurez.

Tal como explica Louise Noelle quien afirma que, "a pesar del profundo cambio de su expresión plástica en obras posteriores, Barragán conservó las lecciones de Le Corbusier tanto en los requerimientos funcionales, como en la claridad del diseño y algunos elementos constructivos como el aprovechamiento de los espacios en azotea". (Noelle, 1991:156).

Visión más adelante compartida por Keith Eggener, para quien "La influencia de Le Corbusier en Barragán ha sido descartada con demasiada frecuencia como efímera y carente de sustancia, como algo que solo marcó su obra de estilo internacional en la ciudad de México a fines de los años treinta, como una guía que solo siguió por la moda, inmadurez o necesidad financiera. Sin embargo, la obra posterior y mejor conocida de Barragán está impregnada de formas corbusianas". (Eggener, 2002:188).

¿Por qué, aparentemente, la influencia de Le Corbusier ha sido ignorada o minimizada? Una posible respuesta lo es la tan de moda entonces- y aún hoy, *originalidad*. Afán de ser distinto que parecía no interesarle a Barragán. Si, como dice Alanis Anda (1989:132), "a Luis Barragán no le preocupaba el concepto de *invención* [y] en este sentido, no emprendía un nuevo diseño solo por el prurito de modificar" –como en la cita casi textual que hizo de un dibujo de Bac en su casa Aguilar– no había razón para no nombrar sus fuentes. Parece ser que, por lo menos en sus primeros trabajos, Barragán no considerara incorrecto basarse en algún diseño previo que admirara o considerara conveniente para sus fines o propósitos

No sabemos si en el tema de la originalidad Le Corbusier pensara lo mismo. Si habría coincidido con el pensamiento de Francisco Hernández para quien "la originalidad no existe [porque] uno



Fig. 6. Interiores de la Capilla Ronchamp y de la Parroquia de la Esperanza de María en la Resurrección del Señor en ciudad de México de Plutarco Barreiro. Tomado de: www.obrasweb.mx y www.elplanb-arquitectura.blogspot.com. Consulta: 26 /5/2013

6. En origen, fue Goeritz quien acuñó en nuestro medio el término al publicar su "Manifiesto de Arquitectura Emocional, nombre que el propio Barragán adoptó para definir su arquitectura". (Noelle, 1991:160). "Fue como defensa de las ideas planteadas en su propuesta de un Museo Experimental, que Goeritz escribió su Manifiesto de la Arquitectura Emocional que persiste hasta hoy." (Morais, 1982:31).

7. Cabe recordar, en este sentido, el debate histórico convocado en 1933 por la Sociedad de Arquitectos de México que enfrentó enconadamente a funcionalistas y estetas. Entre los primeros, Juan Legarreta llegó a exclamar: "Un pueblo que vive en jacales y cuartos redondos, no puede HABLAR arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos, ¡Ojalá mueran todos...!" mientras que, Raúl Castro Padilla, defensor de la estética arquitectónica, explicaba a la belleza como "una necesidad del hombre [...] Necesidad imperiosa, como comer [o] dormir. Que la casa, el edificio [...] la ciudad, deban ser adaptados [...] para cubrir las necesidades de comodidad e higiene [...] no excluye [...] la necesidad [...] de envolver la vida del hombre en un ambiente que tranquilice y satisfaga y aún sublime su vida espiritual." (Jiménez, 1982:59 y 67).

8. "Más tarde no pudo evitar los enormes muros que no tenían ninguna función utilitaria pero que formaban parte de todo un poema plástico. Esto le valió la crítica de que estaba realizando escenografía y no arquitectura". (Katzman, 1963:141). "La obra de nuestro buen amigo Barragán vale decorativamente [...] no es integralmente arquitectónica [...] vale plásticamente como escenografía o decoración". (Villagrán, s/f, pp. 288-289). "Hay quien concibe su arquitectura como "teatral" o escenográfica. No lo veo así". (Goeritz, 1985:55).

depende de los otros". (Aguilar, 2013) Pero llama la atención el parecido que guarda la fachada de acceso de Ronchamp con un boceto previo de Scharoun. Tan parecido como para que Corrado Gavinelli se refiera a él como el proyecto de una iglesia –Templo Expiatorio– que sería "plagiado cinco años después por Le Corbusier en Ronchamp". (Gavinelli, 1998:52)

Con tan poca información es difícil opinar pero parece desmesurada tal acusación. ¿Habría Scharoun concebido ese magistral manejo del espacio y de la luz que tiene Ronchamp? De haberse construido su propuesta, ¿Habría logrado esa forma impactante y la memorable atmósfera mística de la capilla? Esto, por supuesto, no es posible averiguarlo. Sí, en cambio, la comparación entre la obra de Corbu y una Parroquia construida mucho después en ciudad de México

En el edificio mexicano, la cita a la fachada que en Ronchamp alberga las ventanas profundas que filtran la luz a la manera del mejor románico, es muy evidente. Lamentablemente, al estar su interior bañado de luz, ese juego delicado de luz y penumbra se pierde por completo quedando la referencia en mero detalle epidérmico que no parece haber captado la verdadera esencia de su ilustre antecesora.

Tenemos confianza en que estos ejemplos ayuden al entendimiento de la arquitectura como *juego constante e irremediable* de referentes y reinterpretaciones más o menos valiosas o acertadas. Barragán parece haber pensado así y, si no hablaba de algunos arquitectos y trabajos cuya influencia es reconocible o palpable en sus obras, esto no parece deberse a que considerara incorrecto el *apropiarse*, formal y conceptualmente, de diseños previos de calidad sino, tal vez, a que prefería no revelar sus recursos y *secretos*.

Así, aunque pudo ser estrategia en la construcción de su *imagen* no hablar o hacer referencia a los *ingredientes* de su obra que había *tomado prestado* de algún proyecto o desarrollo anterior, la verdadera razón de su casi nula explicación racional de su obra habría, probablemente, descansado en la supuesta oposición entre razón y emoción al haberse Barragán decantado por la *emoción*.⁶

La cualidad emotiva de la arquitectura barraganiana fue también resaltada por Ambasz (1980:107) que hizo referencia a sus "extraordinarios efectos emotivos". Solo que, dado el ambiente funcionalista radical que se vivía en el México de la primera mitad del siglo XX,⁷ Barragán fue muy pronto etiquetado como teatral, escenográfico o postural.⁸ En su momento, los trabajos de Barragán, que contaban con "elementos sin razón de ser funcional" (Anda, 1989:155), fueron vistos por muchos como desafío a los dictados *racionales* del funcionalismo, aunque algunos, como Rubén Ortiz Torres, lo entendieron como incorporación de elementos expresivos que iban "más allá del funcionalismo" gracias a lo cual adquirió "valor [...] en el campo de la arquitectura internacional". (Ortiz, 1987:35-36).



Fig. 7. Fuente de Los amantes, ejemplo destacado de la arquitectura de la emoción de Luis Barragán. Tomado de: www.donquijote.com.mx Consulta: 25/5/2013.

9. "Barragán llegaba por segunda vez a Europa en junio de 1931 listo, esta vez, a medirse con la extraordinaria lección de Le Corbusier. [...] encuentro, si bien fugaz, con Le Corbusier, del cual seguramente visitó algunas realizaciones cruciales como la Maison Savoie, la Villa Stein, la Cite de Refuge y el ático Beistegui sobre los campos Eliseos parisinos" (De Michelis, 2002:51). "Para Barragán, una fuente igualmente poderosa, fue Le Corbusier, varios de cuyos libros poseía en primeras ediciones francesas." (Eggener, 2002:188).

10. El joven ingeniero llega a París en 1925, año en que el auge de la postguerra permitía llevar a cabo la importante Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels Modernes [...] sin embargo su espíritu independiente le llevó a rechazar el estilo que allí surgía para dejarse embelesar por un pequeño jardín [...] además es probable que también haya valorado el Pabellón del Éspirit Nouveau del ya famoso arquitecto suizo, Le Corbusier." (Noelle, 1996:14-15).

11. "En 1931 volvió a París atraído por las enseñanzas de Le Corbusier". (Glusberg, 1983:14). "Atraído por Le Corbusier, volvió a París en 1931". (Salvat, 1987:165).

12. En la sección de arquitectura del catálogo de su biblioteca, se enlistan dichos libros siendo Le Corbusier, con sus 18 volúmenes, el que tiene mayor presencia en el acervo. (Ver Palomar, s/f, pp. 61-69).

13. Pérez Gómez Alberto entrevistado por Edward R. Burian (1998:31. "La otra dimensión de Le Corbusier como artista no fue entendida realmente." (Op. cit. p. 32).

En el momento actual, la condena se ha convertido en *reconocimiento* prácticamente unánime a la obra de Barragán que, cargada de *poesía*, supo dar la espalda a la fría *racionalidad* funcionalista. Así por ejemplo, para José Sanz Botey, "La obra de Luis Barragán [...] no es el signo de una estética maquinista y de la reproducción mecánica, sino el resultado de una profunda reflexión existencial y poética". (Sanz, 1998:123)

El enfrentamiento mexicano entre *poesía* y *función* parece haber provocado que el mismo Barragán, por más que conocía y seguramente admiraba tanto la obra como las teorías de Le Corbusier,⁹ viera en él a un práctico y frío diseñador, poco interesado en la belleza y sin ningún interés en la poesía sobre el cual, según Felipe Leal, "comentó que su gran aportación fue despojar la arquitectura de sus excesos, del oropel innecesario, haberla desnudado, limpiado. Sin duda: purificado [y que] tan solo por este hecho le perdonaba [...] su mecanización de lo habitable". (Leal, 1994:81).

Sorprende realmente que Barragán, que estuvo tan interesado en la arquitectura de Le Corbusier como para, después de un primer contacto con su obra en 1925,¹⁰ volver a París atraído por sus enseñanzas en 1931,¹¹ el mismo que conservó en su biblioteca 18 libros de las obras y teorías de Corbu¹² y que, a decir de Alfonso Alfaro, uno de esos textos, el *Poeme Electrónico* "se encontraba entre el reducto de los últimos tomos de la mesilla de noche en sus horas finales" (Alfaro, 1994:47) hubiera visto el trabajo lecorbusiano como mera *mecanización de lo habitable*.

No existe mucha información sobre este tema pero, dado el indiscutible refinamiento y declarado interés en la belleza de Barragán, vale suponer que, al marcar distancia con la versión mexicana del funcionalismo –de *aestética* frialdad□, rechazaba la supuesta aproximación mecánica de Le Corbusier y su famosa descripción de las obras arquitectónicas como *máquinas para vivir*. Oposición entendible a los "simpatizantes del funcionalismo [que] enarbolaron la bandera de «la casa como máquina para vivir» [pero que] a los argumentos de Le Corbusier [...] añadieron el del rechazo a la estética" (Anda, 1995:183).

Aunque cuesta trabajo crearlo, tal vez Barragán no logró hacerse a un lado de la inercia de su tiempo cuando, en opinión de Pérez Gómez, en México "se pasaron por alto todas las implicaciones de Le Corbusier como artista, así como también todo el entramado filosófico global que le impulsaba [y] lo que los primeros arquitectos mexicanos modernos tomaron de Le Corbusier, y en general del funcionalismo, fue un conjunto *reducido* de mecanismos compositivos".¹³

Sobre el poco, nulo o mal entendimiento de la obra y teoría corbusiana, Moritz Besser aclara que "«La casa es una máquina para vivir», y tantas otras afirmaciones como que debía construirse como si se tratase de máquinas de escribir [fueron] malinterpretadas en general; [Le Corbusier] no predicaba una "estética maquinista". (Cfr. Lampugnani, 1989:218).

14. "La idea courbusiana de que la vivienda es una máquina de habitar se explica de dos maneras posibles: por influencia del Manifiesto Futurista (1909) de Marinetti, que define a la máquina como una obra de arte y la armonía de los engranajes que determinan el delicado y preciso oficio de su padre quien, suizo al fin, era relojero". (Vázquez, 2011:10)

15. http://es.wikipedia.org/wiki/Le_Corbusier Consulta: 27/5/2013.

En origen, la adopción de esa frase –polémica como casi todas sus proclamas– descansó en la admiración que el maestro suizo/francés tuvo por la precisión y eficiencia de las máquinas ya que, efectivamente, influenciado por el futurismo italiano,¹⁴ "estaba deslumbrado por las entonces nuevas máquinas: en especial los automóviles y aviones, considerando aquellos que tenían diseños prácticos y funcionales como modelo para una arquitectura cuya belleza se basara en la practicidad y funcionalidad".¹⁵ "Hemos adquirido", escribió Corbu en *L'Œuvre* Nouveau, "un gusto por el aire puro y la luz a raudales [...] la casa es una máquina para vivir, cuartos de baño, sol, agua caliente y fría, temperaturas regulables a voluntad, almacenamiento de alimentos, higiene, belleza en proporciones armoniosas". (Glancey, 2003:139).

Hubo, sin duda, un interés tanto de Corbu como, en general, de todo el Movimiento Moderno, por optimizar racionalmente la distribución, construcción y *funcionamiento* de los espacios arquitectónicos. Es por tanto en este contexto entendible que, "La arquitectura geométrica de Le Corbusier [constituyera] una ordenación racional del espacio que desembocó en su concepto [de] la máquina para habitar". (Klinkhamels, 1999:27). Solo que la *maquina* la entendía Le Corbusier no solo como productora de higiene y confort sino, también, de poesía, belleza y emociones.

Con esa visión *integral*, "Le Corbusier ponía en énfasis no sólo la componente funcional de la vivienda, sino que esta funcionalidad debía estar destinada al *vivir*, comprendiéndose esto último desde un punto de vista metafísico".¹⁶ *Machine à habiter*, sobre la que Aldo Rossi escribió: "[Le Corbusier] ofrece la solución poética, la única que se le reconoce unánimemente, pero ofrece también la solución más práctica y exacta" (*Casabella* 246, 1960:4). Sabia mezcla de *poesía* y *practicidad* que lograba lo que este extraordinario arquitecto entendía como objetivo de la arquitectura: generar belleza".¹⁷

Tras su encuentro con Le Corbusier, la arquitectura de Barragán abandona el tratamiento ecléctico historicista de su primera etapa, y adquiere "una singular sobriedad y economía de medios [mientras] la distribución interior busca una mayor eficiencia, aquella que pregonaba la "máquina para vivir". (Noelle, 1996:24). Eficiencia y nueva plástica *sobria* y mesurada que ya nunca abandonaría y estaría siempre presente en el resto de su producción. Nuevo entendimiento y forma de hacer arquitectura que, como hemos venido diciendo –y aunque, aparentemente, se haya minimizado– debe mucho a Le Corbusier.

De no ser así, cabe aceptar que a Barragán no le interesó ni impactó, entre muchas otras cosas, la estética de la Villa Soboye o que solo vió en ella lo acertado de su dimensionamiento, zonificación y distribución o que aprendió solo de sus soluciones técnicas y constructivas. Habría también que aceptar como cierto que le fue totalmente indiferente su terraza, "con el cielo y el jardín enmarcados al tiempo [en donde] una cornisa guarda el vacío y el ascender poético de la rampa [conduce] del interior al infinito de lo exterior". (Rodríguez Ruíz, 2000:131)



Fig. 8. Sección de la Villa Saboye, Le Corbusier, 1929, que muestra la rampa que conduce desde el acceso hasta la terraza-azotea. Tomado de: www.20minutos.es Consulta: 27/5/2013.



Fig. 9. Mural de Diego Rivera y fachada frontal de su recreación idealizada de la cultura indígena, el Anahuacalli. Tomado de: www.garuyo.com y www.expedientenoticias.com .Consulta: 27/5/2013.

18. <http://es.wikipedia.org> Consulta: 27/5/2013.

19. "La década de los cuarentas en México es tal vez la cresta del nacionalismo cultural. Convocado por la naciente revolución, la perspectiva nacionalista se propone la defensa del país partiendo del nuevo dibujo que ella misma hace de la cultura mexicana; desde los veinte todos quieren sumarse al preludio de la epopeya: estridentistas, contemporáneos, neo-coloniales y por supuesto el muralismo quien junto con la novela de la revolución logra defenderse hasta inicios de la quinta década". (Anda, 1989:103-104).

¿De verdad no le dejó a Barragán la menor huella el estar en la villa Saboya que Glancey describe como "a la vez [...] delicada y etérea y tan mágica y tan satisfactoria como la mejor villa de Palladio" (Glancey, 2003:160) y, para Bruno Zevi, es un lugar en donde "las matemáticas se convierten en encantamiento" y, quien lo creó, "es un cartesiano que se conmueve al descubrir un pétalo"? (Zevi, 1980:102-103)

¿Barragán, consumado artista, no supo valorar la dimensión artística de Le Corbusier? ¿No supo entender y conmoverse al leer en *Vers une architecture*:" A los que absortos entonces en el problema de la "máquina de habitar" declaraban: "la arquitectura tiene que servir", les respondimos: "la arquitectura tiene que conmover"; y se nos calificó de "poeta", con desdén? (Le Corbusier, 1998:XVII) Poco probable. Creemos más bien que, una vez filtrada y asumida la influencia y su aprendizaje, una vez que la hizo *suya*, le envolvió inconscientemente el rechazo de algunos mexicanos a Le Corbusier y se declaró a él ajeno, sin por ello olvidar ni su plástica ni, mucho menos, su poética y su visión estética.

Ese rechazo mexicano a Le Corbusier recién mencionado, pudo también –quizás, sobre todo – haber descansado, para Barragán y muchos contemporáneos, en la aparente incompatibilidad de nacionalismo y estilo internacional. Es importante recordar que ambas tendencias surgieron, casi simultáneamente, en las primeras décadas del siglo XX (1920-1940) la primera, en su versión mexicana, en nuestro ámbito y, aunque pretendidamente internacional, la segunda, principalmente en la Europa Occidental.

Por nacionalismo mexicano se entiende al "movimiento social, político e ideológico que conformó desde el siglo XIX lo que se considera identidad nacional de México [y que nació] [] del patriotismo criollo del virreinato de la Nueva España, alimentado de una corriente anti-españolista y pro indigenista". Pese a las particularidades regionales –que hacen, por ejemplo, muy distinto a Yucatán de Jalisco, la tierra de Barragán– "el nacionalismo mexicano es considerado como uno de los nacionalismos fuertes, incluso chauvinista, que [...] se ha mantenido unido [...] por el federalismo, la lengua española y la igualdad de derechos" sin olvidar elementos tradicionales de fuerte arraigo como, "la imagen guadalupana de gran sincretismo religioso católico y [...] el culto a la patria a través de la imagen de los héroes".¹⁸

En la construcción de la identidad nacional posterior a la Revolución Mexicana, fueron convocados artistas e intelectuales ocupando un papel preponderante tanto los muralistas como los arquitectos historicistas que apostaron por recreaciones del pasado igual indígena que virreinal.¹⁹ Baste, a manera de ejemplo de esta tendencia, el Anahuacalli de Diego Rivera –destacado muralista y amigo de Barragán– recreación idealizada de la cultura indígena que hasta la fecha alberga piezas prehispánicas de la colección del pintor y muestra algunos de sus trabajos en distintos niveles de elaboración.

En franca oposición al nacionalismo "el término «estilo internacional», acuñado por Henry-

Russell Hitchcock y Philip Johnson en 1932, caracterizó los rasgos recurrentes de la arquitectura moderna producida en Europa por Le Corbusier y los miembros de la Bauhaus, entre otros". (Klinkhamels, 1999:8) En el México de esa época, es evidente, no se quería ser de *cualquier lugar* sino *nacional*, volviéndose muy pronto, el legítimo orgullo de pertenencia, negación de todo lo que viniera de *fuera* y no fuera, profundamente, mexicano.

Con ese trasfondo la pugna entre *lo nuestro* y lo que se nos quería imponer desde *afuera*, estaba garantizada. Enfrentamiento al que la arquitectura no fue ajena –poniendo como opuestos a los vanguardistas/modernos y los tradicionales/historicistas– y que provocó que la adhesión al Movimiento Moderno fuera por algunos vista como "histórico dislate en que había(n) incurrido al dar su visto bueno al imperial dictado de los países metropolitanos quienes pregonaron que la forma arquitectónica por ellos creada [...] era aplicable a todas las circunstancias, latitudes e idiosincrasias". (Vargas, 1989:181)

No debe, por tanto extrañarnos que, en este supuesto antagonismo, Barragán sea por algunos entendido como defensor de lo nacional y representante insigne de lo mexicano. Notable arquitecto que, según Bossi, "renunciando al colonialismo causado por el Estilo Internacional, reinterpreto la modernidad como un concepto crítico y abierto" (Bossi, 1996:120) mientras que, en opinión de Buendía, "Frente a las imposiciones del radicalismo de la arquitectura internacional, la obra de L. Barragán es casi una excepción, un desacato" (Buendía, 1988:14), llegando a asegurarse también que "mientras que la mayor parte de sus contemporáneos vieron con admiración y devoción el movimiento internacional [...] Luis Barragán cuestionó a paso lento y reflexivo, los resultados de dicha tendencia, misma que conoció bien por haber incursionado brevemente en ella". (Leal, 1994:83)

Ante afirmaciones tan categóricas, vale la pena revisar, tanto la *mexicanidad* de Barragán, como los alcances y compromisos del *estilo internacional*. Porque si bien Luis Barragán, legítimamente, solía explicar su arquitectura como resultado de sus recuerdos de infancia en que convivió con pueblos y haciendas de singular belleza, esos recuerdos se filtraban a través de sus muchas y muy ricas experiencias e influencias, no solo del ámbito mexicano y no, en absoluto, a través de alguien ni vernáculo ni popular ni, tampoco, inocente o *naif*. En explicación de Patricia Urías y Andrés Ruiz, "Se habla mucho de la influencia en su obra de las casas de las rancherías y de los pueblos de Jalisco, pero creo que es un mito que se ha creado a través de una personalidad que a mi juicio no tenía nada de vernáculo, al contrario, era de un refinamiento verdaderamente admirable." (Urías, 1993:68). Al mismo tiempo, como lo entiende Keith Eggener, "la concepción común de Barragán como un místico naif debe ser abordada con cautela." (Eggener, 1984:57).

En cuanto al *Estilo Internacional*,²⁰ para Kenneth Frampton, "en muchos aspectos [...] era poco más que una frase conveniente que denotaba una modalidad cubista de arquitectura, que se había extendido en todo el mundo" (Frampton, 1981:252) y, si bien es cierto que, como su

20. Se conoce como Estilo Internacional a un conjunto de arquitecturas que comparten las características formales más puristas del Movimiento Moderno y, en menor medida, las funcionalistas. El nombre, que triunfó en el mundo anglosajón como sinónimo de Movimiento Moderno y que, como en sí mismo indica, lo consideró un estilo, proviene de una exposición de arquitectura europea que tuvo lugar en el MoMA en 1932, organizada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.

21. "En los años veinte, distintas corrientes modernas, de entre las cuales expresionismo, futurismo y funcionalismo son meros ejemplos de «ismos» que convergieron para dar lugar a un nuevo enfoque arquitectónico denominado internacionalista. "Aunque el movimiento moderno nunca fue un único estilo, ni siquiera una única concepción, es cierto que estuvo caracterizado por una perspectiva internacional". (Klinkhamels, 1999:7 y 224).

22. Que, quizás aludiendo a la variante o interpretación mexicana de esa tendencia, Margarita Chávez Caso (1974) nombra como regionalismo mexiquismo.

23. <http://es.wikipedia.org/wiki/Regionalismo> Consulta: 29/5/2013.

24. Se ha también difundido la interpretación popular que describe ese edificio como "gringa vestida de china poblana".

nombre indica, una de sus características era "lo internacional del triunfo [...] de la arquitectura moderna" (Rodríguez Llera, 2006:242), que, al menos al principio, comprendía "un lenguaje unitario [y un] repertorio de formas que se extendió a todos los países occidentales [...] pronto se reveló la incoherencia de esta uniformidad." (Salvat, 1975:79).²¹

Dicha incoherencia o inconsistencia ocasionó que, para "1960, las transformaciones, las desviaciones y las devaluaciones de la arquitectura moderna ya se habían abierto camino en muchas otras zonas del mundo". Ante ello, se pregunta Curtis: "¿debía aceptarse la reconocida universalidad del diseño moderno y doblegarse ante ella o, tal vez, se debía buscar una fusión entre lo mejor de lo viejo y de lo nuevo, de lo nativo y de lo foráneo?". (Curtis, 1986:321) Las posibles respuestas a esas preguntas provocó en México diferentes reacciones porque, en el caso de muchos arquitectos, la "estética transcultural, no fue muy bien recibido, ya que [...] se estaba luchando por redefinir una identidad nacional. En consecuencia, la arquitectura mexicana fue moderna pero estuvo incómodamente dividida entre dos corrientes principales: el internacionalismo y el regionalismo mexicano". (Chávez, 1974)

Barragán, parece claro, se inclinó por el *regionalismo crítico*²² en su versión mexicana al grado de que es actualmente visto como uno de sus mejores exponentes. Dicha tendencia, relativamente nueva, "tiene una raíz histórica en aquellas corrientes que han surgido como oposición a los estilos internacionales dominantes y como defensa de las arquitecturas relacionadas con el lugar" (Montaner, 1989:301). En clara oposición al *estilo internacional*, el *regionalismo crítico* "es un acercamiento a la arquitectura que se esfuerza por contrarrestar la carencia de lugar y falta de identidad en la arquitectura moderna mediante el uso de contexto geográfico del edificio".²³

Aunque en la práctica Barragán había ya realizado muchas obras *regionalistas* aún no se acuñaba ese término, su amor por México y su excelente entendimiento de los contextos físicos y culturales lograron evadir la cita fácil o las propuestas historicistas o folclóricas en una trayectoria que, insistimos, merece de sobra su consideración como modélica dentro del *regionalismo crítico*. En un manejo que incluye no solo *superficies* sino también y sobre todo, espacios, recorridos, luz y *atmósferas*, la reinterpretación que llevó a cabo de la tradición mexicana es mucho más que anecdótica o superficial, marcando en este sentido distancia con el ejemplo de la biblioteca universitaria de Ciudad Universitaria –considerada en su momento como paradigma de la arquitectura moderna mexicana– y que, en realidad y como opinó Wright, "se trataba de un edificio de Le Corbusier envuelto en un sarape de Saltillo" (Chávez, 1974:16).²⁴

El orgullo de pertenencia a México –consciente de su gran riqueza cultural–, y sus relaciones con muchos intelectuales particularmente interesados en el tema de la identidad –como Orozco, el Dr. Atl, Edmundo O’Gorman, Pellicer, Covarrubias, Diego Rivera y Frida Khalo– pudo haber provocado en Barragán la paradoja de que, aunque mucho de su entendimiento y manejo de las *fuerzas del emplazamiento* parece guardar alguna deuda con Le Corbusier, su adhesión a



Fig. 10. Murales de Diego Rivera y su maestro indirecto, Giotto, con temáticas muy distintas pero composiciones semejantes.



Fig. 11. Bosquejos de Le Corbusier de la Villa Saboye y Chandigarth en donde su interés por la relación con el lugar es evidente. Tomado de: Le Corbusier. Análisis de la forma. p. 142 y Chandigarth's Le Corbusier. Pp. 116 y 117.

25. "El internacionalista más influyente del siglo: Le corbusier" (Klinkhamels, 1999:7).
26. "En 1920 fue a Italia a estudiar los frescos del Renacimiento que allí se conservan e investigó la técnica mural del pintor renacentista Giotto". www.tierra.free-people.net/artes/pintura-diego-rivera.ph Consulta: 30/5/2013.
27. www.journalcriteria.blogspot.com/.../giotto-and-rivera.ht Consulta: 30/5/2013.

los nacionales le obligara –en su visión y discurso– a distanciarse de los postulados y trabajos del internacionalista maestro suizo-francés.²⁵

En el caso que nos ocupa, no se trataba nada más de nacionales vs. internacionales sino de lo mexicano enfrentado a lo francés, cultura que había sido reverenciada por las clases acomodadas del porfiriato y, en consecuencia, mal vista tras el triunfo de la popular Revolución Mexicana, etapa crucial en la construcción de nuestra identidad de la que fue pieza clave el muralismo.

Ejemplo importante de lo anteriormente expresado, uno de los tres grandes de dicho muralismo, Diego Rivera –recordemos, amigo de Barragán– hizo la "exhortación de dispersar las cenizas de los ilustres imitadores de las ex modas de París" que provocó, en la revista Espacios en que fue publicada, "la respuesta crítica –a distancia de pocas páginas– [de una] replica a sus declaraciones anticorbusianas." (Zanco, 2002:91).

Postura que suele ser recurrente en que se entiende como del todo incorrecto, en la construcción de lo nacional, hacer referencia a sus, casi siempre inevitables, componentes extranjeras. Tal como sucedió con el propio Diego Rivera que aprendió de Giotto²⁶ no solo la técnica sino su forma de componer ordenando, con temática totalmente diferente –religiosa en el primero y política en el segundo– de manera semejante, los elementos de sus murales. De ahí que "uno puede encontrar muchas similitudes entre"²⁷ ambos aunque, sin haberlo negado, no parece haberle dado demasiada importancia a esa influencia fundamental.

Regresando al ámbito de la arquitectura, ¿Fue realmente tan ajena a las situaciones particulares de cada región el estilo internacional? Aunque quizás algunos lo entendieron como proceso homogeneizador, en la definición de Henry Russell Hitchcock y Philip Johnson de 1932, se aceptaba que, dicho modelo, debía" lógicamente considerar el clima, la cultura y los materiales y técnicas de la localidad y, de esta manera, introducir elementos específicos del sitio". Aparentemente se intentaba internacionalizar métodos y procesos –como la lógica de la estandarización, desde la Bauhaus aconsejada– sin por ello ignorar las obvias diferencias locales. Sensibilidad contextual que en Le Corbusier "fue más lejos al sugerir una posición dialéctica en la que las necesidades espirituales e intelectuales eran [por medio de la arquitectura], resueltas". (Eggenger, 1984:57)

Bastan dos ejemplos de sus etapas purista y expresionista para ilustrar la correcta relación de Le Corbusier entre obra y entorno: La Villa Saboye y Chandigarth. Sobre la primera, Carlos Mijares considera que "Le Corbusier muestra que por purista, geométrica y abstracta que sea la expresión formal, no se anula el problema de la relación de la obra y su lugar, entre el texto y el contexto" (Mijares, 2002:125-126). Norberg Schulz (1999:207), por su parte, alabando la relación que en Chandigarth –concretamente en los edificios de gobierno– logró Le Corbusier entre el contexto natural y su obra, explica como "el Capitolio está deliberadamente puesto en relación con el Himalaya, al fondo, creando una interacción entre las formas creadas por el hombre y



Fig. 12. Apunte de Le Corbusier de las vacas sagradas hindúes y vistas del Palacio de la Asamblea de Chandigarh. Tomado de: www.spa.timegenie.com y www.moleskinearquitectonico.blogspot.com/.../chandigarh-y-le-corbusier

28. es.wikiarquitectura.com/index.php/Chandigarh. Consulta: 31/5/2013.

29. *Op. cit.*

30. www.html.rincondelvago.com/arquitectura-del-movimiento-moderno.html Consulta: 1/6/2013.

31. *Identidad entendida* "como conjunto de valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elementos dentro de un grupo social y que actúan para que los individuos que lo forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia" http://es.wikipedia.org/wiki/Identidad_cultural. Consulta: 31/5/2013.

32. La arquitectura de Barragán –recordemos– es de la emoción y el mal interpretado slogan de Le Corbusier incluía a la emoción al afirmar que "la casa es un máquina de habitar pero también es una máquina de emocionar". books.google.com.mx/books?isbe=9879474023 O, en otra versión, "La casa debe ser el estuche de la vida, la máquina de felicidad". www.jmhdezhdez.com/.../frases-le-corbusier-arquitecto. Consulta: 1/6/2013.

33. Es conocida la renuencia de Barragán a teorizar sobre su arquitectura y según Prakash (2002:97): "Le Corbusier nunca daba explicaciones sobre su arquitectura."

34. *Barragán se reconocía deudor de la tradición admirando las manifestaciones populares* y "el mismo Le Corbusier mencionaría en sus libros que la verdadera sabiduría estaba en el indígena, y ello lo divulgaba plenamente convencido, después de haber recorrido países como Marruecos o Tailandia, donde arte y función se fundían en una sola unidad." (Gómez, 1985:59).

35. El Barragán de la historia y la tradición, pero que emerge como la expresión de la más pura modernidad. (Ochoa, 1986). "La obra de Luis Barragán es quinta-esencialmente moderna". (Littman, 1985:9). Y "fue en Francia donde [Barragán] conoció al suizo *Le Corbusier*, quien le mostró de primera mano los conceptos del movimiento moderno". (Bonilla, 2012).

las naturales, alianza que nunca se había logrado hasta entonces en la arquitectura moderna".

Interacción evidente en el entendimiento y respeto a las condiciones climáticas de la India, palpable tanto en la orientación de los edificios como en su tratamiento de partesoles y doble losas aislantes. Cuidadoso estudio del movimiento solar de ese sitio que le permitió, como juego intelectual y, sobre todo, remanso o refugio sombreado de la plaza central, edificar la *Torre de las sombras*, espacio lúdico que demostraba su tesis de que "es posible controlar el sol en los 4 puntos cardinales de un edificio, y es posible jugar con él incluso en un país tórrido y obtener bajas temperaturas".²⁸

Conjunción de factores físicos y humanos tomados muy en cuenta por un Le Corbusier que, como subraya Corrado Gavinelli, demostró en Chandigarh "la fuerte influencia del impacto paisajístico y social de la India, tantas veces anotada en su cuaderno de apuntes y reinterpretada esquemáticamente en [su] arquitectura". (Gavinelli, 1998:54) De las muchas metáforas derivadas de sus apuntes, cabe resaltar, en la Asamblea Legislativa, sus coberturas, "conformadas por un prisma piramidal en el caso de la Cámara del Ayuntamiento y por un escultural paraboloides hiperbólico en la Cámara de la Asamblea [para cuyos diseños, se dice que] Le Corbusier se inspiró en unas chimeneas de enfriamiento que viera en Ahmedabad, pero también evoca el motivo piramidal del "ahumadero", donde los campesinos del Jura ahumaban la carne de cerdo".²⁹ En otro homenaje a la cultura local, Le Corbusier aludió sutilmente a las vacas –para el hindú no solo apreciadas sino veneradas– *jugando* con la curvatura tanto de sus jorobas como de su cornamenta.

En obras como estas Le Corbusier, sin negar su internacionalismo, parecía tomar distancia con ese *estilo internacional* que surgía "en un mundo que se universalizaba, donde la arquitectura no poseía características de ningún lugar y, por tanto, era transferible a cualquier zona del mundo".³⁰ Villa Saboye que Barragán conoció directamente y, Chandigarh que, aunque nunca fue a la India, conocía al menos por el libro de Yukio Futagawa *Le Corbusier. Chandigarh. The new capital of Punjab, India* incluido en su biblioteca. (Palomar, s/f, p. 66)

Confrontación, las más de las veces, artificial y sin sentido entre lo *propio* y lo *ajeno* que, quizás como resultado del fuerte sentido de identidad³¹ de Barragán y su grupo, provocara la ya mencionada contradicción de un Barragán que, al hacer su arquitectura transmitía muchas de los principios y enseñanzas de Le Corbusier pero, en su discurso y rechazando su *internacionalismo*, marcaba con él distancia. Esto a pesar de que, en realidad, entre ellos, son bastante más los *encuentros* que los *desencuentros*.

Ambos valoraban poesía y emoción³² y, curiosa coincidencia, los dos preferían no explicar los *porqués* de sus obras.³³ En la arquitectura de los dos, están presentes las referencias al lugar y su tradición.³⁴ Y estos dos grandes maestros fueron sin duda modernos y están correctamente considerados como exponentes destacados del Movimiento Moderno de arquitectura.³⁵ En la



Fig. 13. Establo San Cristóbal y casa Gilardi, ejemplos sobresalientes de la etapa madura de Barragán en la que son reconocibles tanto los valores de la tradición como los del Movimiento Moderno, particularmente el Neoplasticismo y Le Corbusier. De: www.lakeflatodogron.com y www.fivepercentjapanese.com Consulta: 1/6/2013.

indiscutible modernidad de Barragán destacan como influencia, además de la arquitectura blanca del Bauhaus y la Weissenhof, las del Neoplasticismo y Le Corbusier. En ello, no obstante, nos parece incorrecto considerar su versión mexicana como “Neoplasticismo con sabor local”³⁶ o como un “Le Corbusier a colores”. (Peralta, 2004)

Lectura sumamente parcial en que se ha basado la *moda a la Barragán* en la que se ignora su filosofía y su dimensión metafísica, *vistiendo* edificios con una plástica que tampoco está del todo entendida. Superficialidad inadecuada aunque, es también desacertado, ignorar la impronta que en su producción tuvo el *Estilo Internacional* –prácticamente equivalente al Movimiento Moderno -cuya mexicanización fue resultado del “sentido crítico” (Aldrete, 2002:278) con que le abordó. Moderno mexicano porque, tal “Como ha hecho notar Enrique Browne, la arquitectura de Luis Barragán tiene un indiscutible sesgo neoplástico [pero] hay unas atmósferas significativas, un mood (como se dice ahora), unas sensibilidades enteramente diferentes”. (Fernández, 1993:11).

Encuentro feliz de modernidad y tradición³⁷ que se dio, muy claramente tras su segundo viaje a Europa de 1931 en que conoce a Le Corbusier y a algunas de sus obras y que se refleja ya en sus últimas construcciones de Guadalajara –en las 3 casas cercanas al Parque de la Revolución.³⁸ Así, sin negar la importancia de sus obras anteriores, es a partir de ese momento cuando su obra deviene moderna- que inicia con mayor fuerza ese hacer arquitectura moderno-mexicana que verá su cenit en las obras de madurez.

Tal como afirma, de manera precisa y contundente, Fernando González Gortázar, en “la obra final de Barragán [...] su liga con Le Corbusier y la Bauhaus es [...] infinitamente mayor que con Ferdinand Bac [y] la encuentro más próxima a sus apartamentos de la glorieta de Melchor Ocampo que a sus primitivas casas tapatías”.³⁹

Es por ello que, nos hubiera gustado que, por ejemplo en su discurso del Pritzker, Barragán hablara de esa *liga* con Le Corbusier. Que, en otro ejemplo, sin negar la enorme influencia que, en su extraordinario manejo de los recorridos, umbrales y *descubrimientos*, no solo reconociera las enseñanzas de su estancia en la Alhambra sino, también, se refiriera como fuente de ese conocimiento a la *promenade* corbusiana que tuvo oportunidad de descubrir en la villa Saboye. Claro que no estaba, ni remotamente, obligado a hacerlo y, si no quiso hablar más de su encuentro y *aprendizaje* con Le Corbusier, sus razones, muy respetables, tendría.

En todo caso Barragán, lo que tenía que decir, lo dijo en su maravillosa producción. En sus obras, afortunadamente –así él lo quiso– están presentes, los pueblos y las haciendas de su querido país, la belleza, la magia, el sortilegio y los encantamientos. Pero también en ella –y también por fortuna– están presentes, el Neoplasticismo y Le Corbusier.

36. “Aunque se repite que Barragán encontró en los muros de las haciendas su vocabulario, lo cierto es que sin el neoplasticismo su estética sería sobre todo color local.” (Jiménez, 1998:15)

37. “Aunque las vanguardias nacieron en Europa, cuando estas fueron importadas por América Latina, regresaron fertilizadas no solo por el espíritu moderno, sino por la tradición”. (Haw, 2000).

38. Las casas en Rayón 131 y 123 y la de Marcos Castellanos 132, todas de 1934 (Cfr. Rispa, 1995:76). En ellas, aunque existen todavía –estilizados– remanentes neocoloniales como arcos de medio punto, predomina el uso de un lenguaje decididamente moderno.

39. González Gortázar Fernando. Indagando las raíces. En: González (1994:168).

Nota final

Hemos querido, analizando el ejemplo de estos dos muy destacados maestros del Movimiento Moderno, acercarnos un poco más a fenómenos tan complejos como la *originalidad*, la *identidad* y el enfrentamiento aparente entre *emoción* y *razón*. Lejos de nuestra intención ha sido el caer en señalamientos ni, mucho menos, reclamaciones. Sería, ciertamente benéfico y muy interesante el que ellos hubieran ampliado más sus fuentes y sus procedimientos. Ante sus *silencios* este, y cualquier estudio, tendrá siempre un carácter de aproximativo y muchas de las propuestas y afirmaciones que aquí se han dado, tienen que entenderse como, aunque serias, lo más fundamentadas posible y bien intencionadas, meras especulaciones. De todas formas, citando nuevamente a Fernando González Gortázar –esta vez de memoria– este maestro nos advierte que conviene desconfiar de la razón y, basado en ello afirma que, al fenómeno Barragán es mejor verle como una mariposa que, en lugar de empeñarnos en atraparla y colocarla en una vitrina, hay que disfrutarla en su *libertad*.

Bibliografía

- AGUILAR SOSA, Yanet (2013). *Entrevista. Francisco Hernández. Escritos*. El Universal. Cultura. México. 23 de mayo. C-1.
- ALDRETE Haas, José Antonio. *La luz en el laberinto*. En: Zanco (2002).
- ALFARO, Alfonso (1994). *Voces de tinta dormida. La biblioteca de Luis Barragán*. p. 47. En: Palomar (1994).
- AMBASZ, Emilio (1980). *The architecture of Luis Barragán*. The Museum of Modern Art. New York.
- ANDA ALANIS, Enrique X de (1989). *Luis Barragán. Clásico del silencio*. Editorial Escala. Bogotá. Colombia.
- ANDA ALANIS, Enrique X de (1995). *Historia de la arquitectura mexicana*. Ediciones G. Gili. México.
- ANDO, Tadao (1995). The Pritzker Architecture Prize. www.pritzkerprize.com/laureates/1995
Consulta: 15/3/2013
- BARRAGÁN, Luis (1980). Discurso de aceptación del premio Pritzker de Arquitectura en Dumbarton Oaks, EE.UU. <http://arqa.com>. Consulta: 11 de mayo 2013.
- BENEVOLO, Leonardo (1980), *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- BONILLA, Hernán (2012). *Luis Barragán. Materializando la esencia mexicana*. www.lacoctelera.mx/2012/12/luis-barragan Consulta: 1 de junio 2013.

- BOSSI, Laura (1996). *Barragán en la ciudad de México*. Domus N° 781. Italia. Abril.
- BUENDÍA, José M^a (1988). *Luis Barragán*. Periferia 8/9. Sevilla, junio.
- BURIAN, Edward R. (1998), *Modernidad y arquitectura en México*. Ediciones G. Gili. México.
- CHÁVEZ DE CASO, Margarita (1974). *La Ciudad Universitaria en la arquitectura contemporánea mexicana*. UNAM. XL aniversario. Número Extraordinario. Ciudad Universitaria. México.
- CURTIS, William J. R. (1986). *La arquitectura moderna desde 1900*. Editorial Blume. Madrid.
- DE MICHELIS, Marco (2002). *Los orígenes del modernismo. Luis Barragán, los años de formación*. En: Zanco (2002).
- DÍAZ MORALES, Ignacio (1985). *El encuentro de una arquitectura mexicana en Luis Barragán*. En: Littman (1985).
- EGGENER, Keith L. (2002), *La "arquitectura fotográfica" de Barragán: imagen, publicidad y memoria*. En: Zanco (2002).
- FERNÁNDEZ COX, Christian (1993). *Modernidad apropiada en América Latina*. Escala N° 167 año 26. Santa Fé de Bogotá, Colombia.
- FRAMPTON, Kenneth (1981). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- GAVINELLI, Corrado (1998). *Arquitectura Contemporánea. De 1943 a los años noventa*. Editorial Libsa. Madrid.
- GLANCEY, Jonathan (2003). *Siglo XX arquitectura. Las estructuras que dieron forma al siglo XX*. Lisma Ediciones. España.
- GLUSBERG, Jorge. *Seis arquitectos mexicanos*. Biblioteca UIA. Buenos Aires. 1983. p.14.
- GOERITZ, Mathias (1985). *Luis Barragán*. En: Littman (1985).
- GÓMEZ, Lilia & QUEVEDO, Miguel Ángel (1985). *Luis Barragán*. En: Littman (1985)
- GONZÁLEZ GORTÁZAR, Fernando (Coord. y prólogo), (1994). *La arquitectura mexicana del siglo XX*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- HAW, Dora Luz (2000). *Barragán. Modernidad mexicana en Europa*. Reforma. Cultura. 21 de junio. 1C.
- JIMÉNEZ, Víctor (1982), *Apuntes para la historia y crítica de la Arquitectura Mexicana del Siglo XX*. Vol. 2. Cuadernos y arquitectura y conservación del patrimonio artístico. INBA. SEP. México. Prólogo.

- JIMÉNEZ, Víctor (1998). *La arquitectura mexicana del siglo XX: de los años heroicos a fin de siglo*. Arquine. México. Invierno.
- KATZMAN, Israel (1963). *Arquitectura contemporánea mexicana. Precedentes y desarrollo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. SEP. México.
- KLINKHAMELS, Susanne. (Redacción). (1999). *El estilo internacional*. Editorial Taschen. Colonia.
- LAMPUGNANI, V. M. (Ed) (1989). *Enciclopedia GG de la arquitectura del siglo XX*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- LE CORBUSIER (1998). *Hacia una arquitectura*. Ediciones Apóstrofe. Barcelona.
- LEAL, Felipe (1994). *Recinto sin noche. Una tarde en la casa de Luis Barragán*. En: Sánchez (1994).
- LITTMAN, Roberto (Dir.) (1985), *Luis Barragán. Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Presentación*. Museo Rufino Tamayo. México.
- MIJARES BRACHO, Carlos (2002). *Tránsitos y demoras. Esbozos sobre el quehacer arquitectónico*. Instituto Superior de Arquitectura y Diseño. México.
- MONTANER, Joseph María (1989). *El regionalismo crítico*. En: Lampugnani, 1989.
- MORAIS, Federido (1982). *Mathias Goertitz*. UNAM. México.
- Museo Rufino Tamayo (1985), "Luis Barragán arquitecto". Programa de mano. México.
- NOELLE, Louis (1991). *Elementos constitutivos de la arquitectura emocional*. Tiempo y Arte. XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas. México.
- NOELLE, Louise (1996). *Luis Barragán. Búsqueda y creatividad*. Colección de Arte 49. Coordinación de Humanidades. UNAM. México.
- NORBERG-SCHULZ (1999), Christian. *Arquitectura occidental*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- OCHOA VEGA, Alejandro (1986). *El silencio de Luis Barragán*. CulturArte, Nº 11 y 12. México, febrero-marzo.
- ORTIZ TORRES, Rubén (1987). *La arquitectura de la posmodernidad*. México en el arte. Nº 16. INBA SEP. México. Primavera.
- PALOMAR VEREA, Juan (1994). *Recintos de confluencia. El alquimista de la memoria*. En: Sánchez (1994).
- PALOMAR VEREA, Juan (s/f). *Los recintos del espíritu. La biblioteca de Luis Barragán*. Fundación de Arquitectura Tapatía. México. Presentación.
- PERALTA, Rene (2004). *Le Corbusier a colores*. generica.blogspot.com/2004/.../luis-barragan-le-

- corbusier-colores.ht. Consulta: 1 de junio 2013.
- PRAKASH, Vikramaditya (2002). *Chandigarh's Le Corbusier*. Mapin Publishing. Ahmedabad. India.
- RAND, Castile (1985). *Tres lugares*. En: Littman (1985).
- RIGGEN MARTÍNEZ, Antonio (2000). *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*. Biblioteca de Arquitectura. El Croquis Editorial. El Escorial.
- RISPA Raúl de (Ed.) (1995). *Luis Barragán, obra completa*. Tanais Ediciones. Madrid.
- RODRÍGUEZ LLERA, Ramón (2006). *Breve historia de la arquitectura*. Editorial Libsa. Editorial Diana, México.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín (2000). *Arquitectura: El movimiento moderno*. En: Villalba (2000).
- RUY SÁNCHEZ, Lacy (Dir.) (1994). *En el mundo de Luis Barragán*. Artes de México. Nº 23. México, marzo-abril.
- SALVAT, Jorge (1987). *Reflejos mexicanos*. Summa Nº 211. Buenos Aires.
- SALVAT, Manuel (Dir.). (1975). *Función de la arquitectura moderna*. Salvat Editores. Barcelona. 1975.
- SANDERS, Linda (1988). *Luis Barragán*. Enciclopedia of Architecture, Design, Engineering & Construction. Vol. 1. The American Institute of Architects. Editorial Board. New York.
- SANZ BOTEY, José Luis (1998). *La abstracción poética: Barragán y Coderch. Arquitectura en el siglo XX. La construcción de la metáfora*. Montesinos. Literatura y Ciencia. España.
- URIAS, Patricia y Andrés RUIZ (1993). *Arquitectura mexicana. El arte de los espacios*. Memorias de papel. Año 3, Nº 6. México.
- VAN VYNCKT, Randall J. (Ed.). (1984). *International Dictionary of Architects*. St. James Press. USA.
- VARGAS SALGUERO, Ramón (1989). *Luis Barragán, un caso non en la arquitectura mexicana*. En: Anda (1989).
- VÁZQUEZ ÁNGELES, Jorge (2011). *Le Corbusier el cuervo*. Lee +. Gandhi. Año 03, Nº 24. México. Abril.
- VILLAGRÁN GARCÍA, José (s/f). *Cartas a un amigo*. pp. 288-9
- VILLALBA, Javier (Dir.). (2000). *Descubrir las vanguardias*. Descubrir el arte. Arlanza Ediciones. España.
- ZANCO, Federica (Ed.). (2002). *La revolución callada*. Skira Editore. Milán.
- ZEVI, Bruno (1980). *Historia de la arquitectura moderna*. Editorial Poseidon. Barcelona.

Amancio Williams y el protagonismo de los secundarios.

Daniel Merro Johnston*

* Doctor Arquitecto por la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y profesor de la Escuela de Arquitectura de Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, Madrid.
d.merro@uah.es

A menudo los papeles secundarios se asignan a lo que se llama *actores de género* que interpretan adecuadamente un tipo de actuación o de personaje en las obras. Pero muchas veces su talento les permite desarrollar nuevas técnicas, que son compartidas por otros actores secundarios sin conexión aparente entre ellos, desarrollando un nuevo género, tan original como riguroso.

Nunca serán protagonistas, siempre fundamentales para la trama, trascenderán como secundarios.

En el otoño de 1949, en la galería Kraft, en la esquina de Martín García y Jovellanos del barrio de Barracas de Buenos Aires, en un bello edificio industrial construido a principios del siglo XX, se inaugura la exposición "*arquitectura de nuestro tiempo*" en Buenos Aires, en la que se presentan proyectos contemporáneos, concursos, propuestas urbanas, algunas de autores consagrados como Le Corbusier y Pierre Jeanneret, pero la mayoría de lo expuesto son interesantes proyectos de diseñadores casi desconocidos como Eugene Beaudoin, Marcel Lods o Jean Prouvé o Paul Nelson. Se trata de la *segunda línea* de la modernidad arquitectónica, que no corre especialmente tratando de alcanzar la vanguardia, sino que por el contrario intenta, con paso más lento, desarrollar una mirada alternativa a la modernidad. [Fig. 1]

Entre los proyectos presentados en láminas y paneles originales, el Plan para la ciudad de Saint Die de Le Corbusier de 1945, el Plan de Eugene Beaudoin para la reconstrucción de Mainz, una propuesta de Clive Entwistle para una sala de conciertos y un excepcional proyecto para el *Palacio de los Descubrimientos* de Paris, realizado por Oscar Nitzchke, Frantz Jourdain y Paul Nelson en 1938.

El organizador de esta recordada exposición fue Amancio Williams, uno de los más importantes arquitectos argentinos, quien con la colaboración de Tomas Maldonado, por esa época colaborador en su estudio, eligió cuidadosamente a sus invitados.

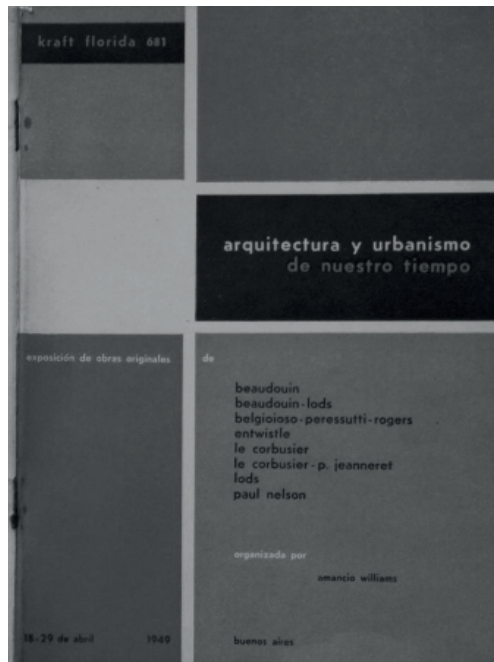


Fig. 1. Portada del catálogo de la exposición "arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo".

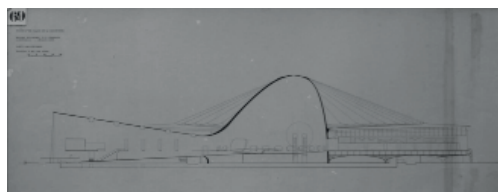


Fig. 2. Palacio de los Descubrimientos de Paris. Oscar Nitzchke, Frantz Jourdain y Paul Nelson. 1938. Sección longitudinal



Fig. 3. Palacio de los Descubrimientos de Paris. Oscar Nitzchke, Frantz Jourdain y Paul Nelson. 1938. Perspectiva espacio interior.

Fue un momento muy importante en el desarrollo de la cultura de la modernidad en Argentina, pues más allá de la admiración por Le Corbusier y los grandes maestros, se reconocía públicamente la existencia y la tarea de un grupo excepcional de creadores que producían una obra de altísima calidad arquitectónica en Europa, desde una especie de retaguardia de la modernidad, quizá un poco más alejados de las portadas de la *Architecture d'aujourd'hui* y de otras revistas de moda.

Uno de ellos, Paul Nelson representaba con precisión la figura de este grupo de intelectuales que trabajaban en conjunto o individualmente, que tanto se reunían para realizar una propuesta de concurso para un edificio singular como se internaban en extensos estudios urbanos para reconstrucción de ciudades, con singular entusiasmo.

Nació en Chicago en 1895, estudió en Princeton y fue piloto de la Fuerza Aérea de los Estados Unidos en la Primera Guerra Mundial hasta 1920, cuando se trasladó a Paris para estudiar arquitectura en la Ecole des Beaux-Arts. Fue amigo de Hemingway, Scott Fitzgerald y Ezra Pound, con quienes compartía tertulias artísticas en casa de Gertrude Stein.

Trabajó con muchos arquitectos en diferentes proyectos, incluso una destacable y larga asociación con R. Buckminster Fuller. En estas relaciones temporales, se advierte un virtuoso tráfico de influencias conceptuales entre Nelson y sus socios ocasionales que colaboraron en la definición de su vigorosa teoría de la modernidad arquitectónica, que admiraba Amancio Williams. Experimental con los nuevos materiales, rigurosa en el diseño estructural y absolutamente tenaz en la búsqueda de la perfección técnica.

El proyecto de Paul Nelson que había elegido Williams para esta exposición, el *Palais de Decouverte* condensa esta visión transformadora en el uso de la materia, que consigue una expresión arquitectónica inesperada así como una calidad extraordinaria de los espacios interiores. Es que analizando este proyecto de 1938 podemos entender las razones de la sintonía que encontraba Williams con Nelson. [Fig. 2]

La sección longitudinal nos muestra una delgada lámina curva y continua de hormigón que como una membrana asimétrica cubre un gran espacio flexible, transformable. Esta cáscara nace en el suelo, es muro, luego cubierta ondulante y luminosa para apoyarse al otro lado, delicadamente en unos pilares-ménsulas. Sus diferentes espesores se corresponden con los mayores o menores esfuerzos de flexión a los que está sometida. Es decir que es estructura, es cubierta, es muro, es cerramiento superior, es justamente síntesis.

Hacia el interior, libremente discurren pasarelas, forjados apoyados como mesas, grandes espacios de exposición y servicios, que se observan en la perspectiva consiguiendo un espacio interior de escala monumental absolutamente original. [Fig. 3]



Fig. 4. Maison suspendue. Paul Nelson, Alexander Calder, Joan Miró y Fernand Léger. 1946 Maqueta

Un año antes, Nelson había publicado su proyecto para *La maison suspendue*, realizada conjuntamente con Alexander Calder, Joan Miró y Fernand Léger durante tres años, intentando conjugar la arquitectura con la escultura y la pintura en un objeto síntesis, de potente imagen tecnológica.

Amancio Williams conocía perfectamente este trabajo pues había tenido oportunidad que el propio ingeniero Wladimir Bodiansky, colaborador de Le Corbusier y asesor de Paul Nelson para esta obra, se lo contara personalmente. Admiraba el proyecto, no solo por su creatividad sino por su grado de desarrollo, de ajuste, de depuración técnica, incluso por la magnitud del trabajo empleado.

“Mostrar en unos pocos planos y dibujar el urbanismo y la arquitectura moderna es muy difícil. Si se piensa que una obra como la casa suspendida de Paul Nelson es el fruto de tres años de trabajo, y que ha implicado centenares de planos y estudios, es difícil que el profano pueda comprenderla en esas pocas fotografías y planos que se exponen y que son la síntesis máxima del trabajo.” (Williams, 1956) [Fig. 4]

Eran los personajes secundarios. Los que estaban en los bordes de la figura, los que no formaban parte de la arquitectura central, que no trascendían. Pero compartían una manera de hacer, un rigor, una tenacidad en su búsqueda que los convertía en estrellas del pensamiento arquitectónico. Su mirada distante les ofrecía una nueva perspectiva y una libertad experimental mucho mayor y sin compromisos.

¿Había alguna razón para no tomar la iniciativa, o ellos preferían la sombra, el segundo plano, por la relativa seguridad que ello les proporcionaba?

Una de sus virtudes sobresalientes que se convertirá muy pocos años más tarde en una línea de trabajo, es una actitud nueva frente a la técnica. Buscar en la pureza, en la singularidad de los arquetipos constructivos utilizados, en la precisión y exactitud de sus diseños y mecanismos, una visión alternativa o complementaria de la modernidad.

Confiar en la técnica, pero también buscar, esforzada y tenazmente la perfección, como motor de la transformación del ser humano. Todo puede ser mejor resuelto, siempre habrá una mejor solución, solo hay que buscarla con tiempo.

Este despliegue de recursos en favor de la técnica, esta adhesión permanente al “zeitgeist”, al espíritu tecnológico de su tiempo, era compartida por este reducido grupo de ingenieros y arquitectos de distintos lugares del mundo que entendían la arquitectura moderna un poco más lejos de los focos de la vanguardia y más cerca de la perfección y belleza de la técnica, de la elección de los materiales más eficaces utilizados en modelos estructurales más ligeros, simples y bellos.

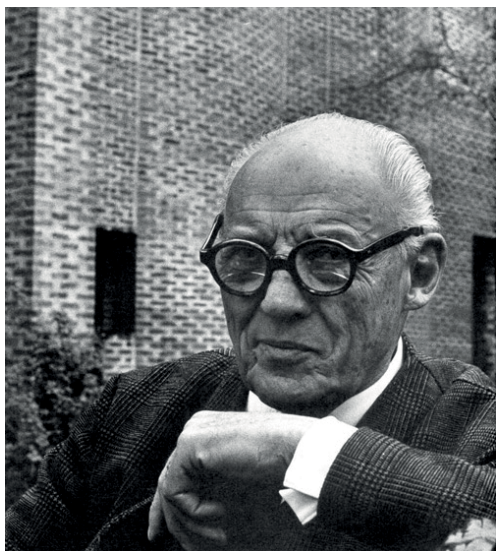


Fig. 5. Sigurd Lewerentz, arquitecto sueco, 1885-1975.

En esta pequeña y especial *comunidad de secundarios*, podemos destacar, además de Paul Nelson, a Sigurd Lewerentz, Jean Prouvé y Wladimir Bodiansky pues se vinculan conceptualmente entre sí y con Amancio Williams.

Ninguno de ellos había logrado la trascendencia de los grandes maestros de la modernidad, sus mejores obras en su gran mayoría no llegaban a construirse ni se convertían en modelos de difusión masiva, no eran invitados a los grandes congresos ni participaban como protagonistas de los debates urbanístico-arquitectónicos que caracterizaban a la modernidad.

Desde diferentes contextos y realidades, muy alejados uno de otros, se acompañaban en sus esfuerzos muchas veces sin saberlo, durante años sin conocerse, preocupados por similares intereses profesionales, cultivados en el conocimiento de las grandes personalidades pero desarrollados de una manera personal.

Convencidos que la belleza en la producción de una forma surgía cuando se vinculaba esencialmente al problema de su ejecución, a lo que la materia quería ser, al lugar que deseaban ocupar los materiales en las estructuras, a su mejor posición de trabajo, se preocupaban por aprender el lenguaje de la construcción para poder expresar una nueva poética de la modernidad.

Sus teorías se manifestaban en sus proyectos, en sus interminables sesiones de ensayos y pruebas, dibujos sobre dibujos en infinitas colecciones de planos, pero también en el compromiso con la obra, en la elección de cada textura, el cuidado de la construcción, ladrillo tras ladrillo hasta alcanzar el resultado más cercano al buscado.

Entendían que la buena arquitectura estaba relacionada también con el rigor en la manera de producirla, en quizá una excesiva y escrupulosa severidad en la pureza de las decisiones, que no admitía acuerdos ni prisas y que se lleva hasta el final a cualquier costo.

Sigurd Lewerentz fue un arquitecto sueco que nació a fines del siglo XIX, y que en 1915 trabajó junto a Erik Asplund, el maestro nórdico, en el magnífico proyecto para el cementerio del bosque en Estocolmo, el *Skogskyrkogarden*.

En 1943, cuando Williams desarrollaba el proyecto para la casa de su padre, Lewerentz tenía su propio desafío en las capillas de *St. Gertrude* y *St. Knut*, dentro del cementerio oriental de Malmö, una de sus importantes obras de arquitectura sacra. [Fig. 5]

Cada detalle fue estudiado en profundidad, las piedras de granito en el suelo de la entrada, la textura de las superficies pulidas o rugosas, las carpinterías de las ventanas, la impresionante puerta de entrada ejecutada con listones de madera y pequeñas líneas de vidrio vertical en la misma dimensión de los listones. Todos ellos nos sugieren que estaba presente un nuevo modo de mirar la materia, un rasgo similar de modernidad en el intento de volver a instituir la sensibilidad



Fig. 6. Capilla de St. Gertrude de Sigurd Lewerentz. Malmö. 1943

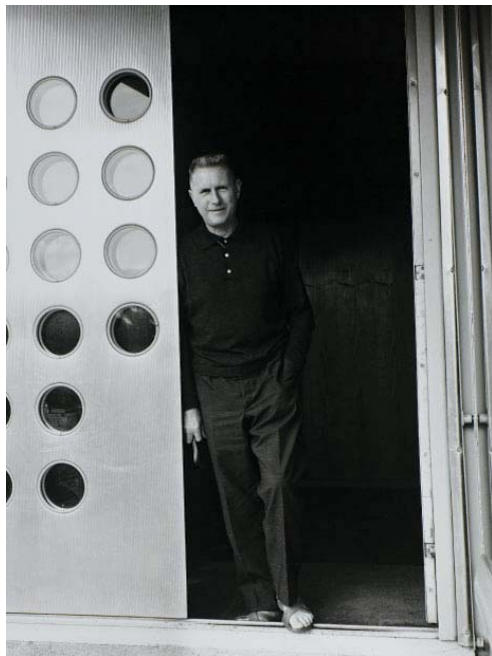


Fig. 7. Jean Prouvé en su taller en Nancy. 1950

y el placer de disfrutar la arquitectura. [Fig. 6]

Más tarde desarrollaría el *Conjunto Parroquial en Björkhagen*, una demostración de la más absoluta simplicidad en el estudio de las cubiertas metálicas, los desagües, las texturas de los muros húmedos.

Es José Antonio Quintanilla quizá quien mejor ha definido esta esencialidad extrema, cuando dice: *"Lewerentz no se cansa nunca de acariciar un ladrillo, de preguntarse para cuantas cosas puede servir un clavo... de mirar largo los cursos de agua, el fluir el viento entre las hojas de los árboles, el musgo, las piedras, las plantas acuáticas, el movimiento de las olas... que luego el permitiría, fruto de sus observaciones, teniendo en la naturaleza una inspiradora y un referente formal, desviar la línea marcada por la gramática de las formas, indicando que no es importante en sí la forma del objeto, sino su efecto preciso, el tamaño, la superficie, la sombra"*. (Quintanilla, 2004)

No hay constancia que Williams y Lewerentz se hayan conocido personalmente, es probable que nunca hubiesen visitado sus obras, pero es indudable que compartían los mismos principios, similar austeridad de recursos formales e idéntica actitud frente a la técnica.

Es necesario referirse a Jean Prouvé para hablar de esta exquisita relación entre las virtudes o el sentido asignado a los materiales y la estética resultante de la rigurosa lógica de la construcción.

Hijo de un ebanista y una músico, este ingeniero nacido en París en el primer año del siglo XX, que combinó su estudio con los talleres de herrería, carpintería o manufacturas de prefabricación de hormigón, que diseñaba a la perfección desde objetos de uso corriente, sillas, viviendas prefabricadas o fachadas industrializadas de edificios completos, desarrolló la mayor parte de su carrera profesional casi en solitario, incomprendido e ignorado, hasta finales de siglo cuando su obra fue valorada en su verdadera magnitud creativa. [Fig. 7]

De la misma manera que Lewerentz y Williams, Jean Prouvé se interesó desde muy joven por el mundo de la artesanía, de la elaboración de objetos, la experimentación con nuevos materiales o la utilización de los ya conocidos en formas originales o con mayor eficiencia.

En 1924 ya tenía su propio taller de forja y herrería en Nancy, en donde diseñaba y elaboraba lámparas, barandillas de escaleras y experimentaba plegando chapas de acero inoxidable con tanto cuidado y perfección que pocos años más tarde consiguió que *Mallet Stevens*, el famoso arquitecto francés de la época, le encargara un portal para un edificio en el XVI'eme y con tanta suerte que la obra estaba a pocos metros de la Ville La Roche-Jeanneret de Le Corbusier.

Su forma de trabajo estaba caracterizada por la continua modificación y simplificación de los procesos de fabricación, para mejorar los objetos, sintetizar su diseño, reducir su peso y bajar sus costes.



Fig. 8. Maison du peuple. Jean Prouvé, Eugène Beaudouin y Marcel Lods. Clichy. 1930

Alrededor de los años 1930, a través de *Mallet Stevens* entró en contacto con el círculo que rodeaba a *Le Corbusier*, quien lo invitó a formar parte de la *Union des Artistes Modernes* (UAM) junto a *Charlotte Perriand* con quien haría algunos trabajos en conjunto, *Pierre Jeanneret* y *Marcel Lods*, quienes se habían fijado como uno de sus objetivos fundacionales el acercamiento del arte, el diseño y la arquitectura a la producción industrial.

Este era su ideal y fue su máxima aspiración profesional: desarrollar y construir muebles, objetos eficientes y construcciones pensados hasta el último detalle en base a pruebas, ensayos y cambios permanentes, elaborados con extremo cuidado y absoluta transparencia técnica en la que el propio proceso de construcción determinara una estética nueva.

Que las diferentes partes de los edificios se pudiesen construir en los talleres, para luego ser trasladadas y montadas en el lugar definitivo, ahorrando gran cantidad de tiempo y coste.

Exactamente lo que anhelaba Amancio Williams.

Una de sus obras más reconocida de finales de los años 1930 fue la *Maison du peuple*, en Clichy: un edificio para usos sociales y administrativos enteramente prefabricado en acero, desde tabiques, escaleras, muros-cortinas hasta la cubierta, que realizó junto a Eugène Beaudouin y Marcel Lods, con una concepción, métodos y tecnología reservados hasta ese momento al mundo de la fabricación de automóviles o aviones. [Fig. 8]

Cuando Amancio conoció este proyecto, en una publicación francesa, se quedó maravillado. Debieron pasar varios años para que pudiera conocer personalmente a su autor.

Cuando el proyecto para la casa de su padre, *La casa sobre el arroyo*, ya estaba terminado, Williams se vinculó con *Le Corbusier* a través de una interesante correspondencia, le envió sus proyectos y recibió inmediata respuesta con grandes elogios por parte de su maestro.

Al año siguiente, 1947, viajó a París donde fue recibido por *Le Corbusier* con quien inició una larga amistad y una relación de trabajo en torno a la *Casa Curutchet* de La Plata.

Otro de los motivos del viaje era entrevistarse con Jean Prouvé.

En esa época, Amancio estaba trabajando en un proyecto para un edificio de oficinas, el *Buenos Aires A* o *Edificio suspendido de oficinas* como se le conoció posteriormente.

Proponía una mega-estructura de cuatro pilares de hormigón armado y un conjunto de vigas superiores, de la que colgaba un edificio metálico soportado por tensores desde las vigas. Con ello se conseguían grandes superficies diáfanas en las plantas, con puntos de apoyo muy reducidos aprovechando la resistencia a la tracción del acero con entrepisos livianos de metal suspendidos de fuertes vigas *Vierendeel* de hormigón armado.

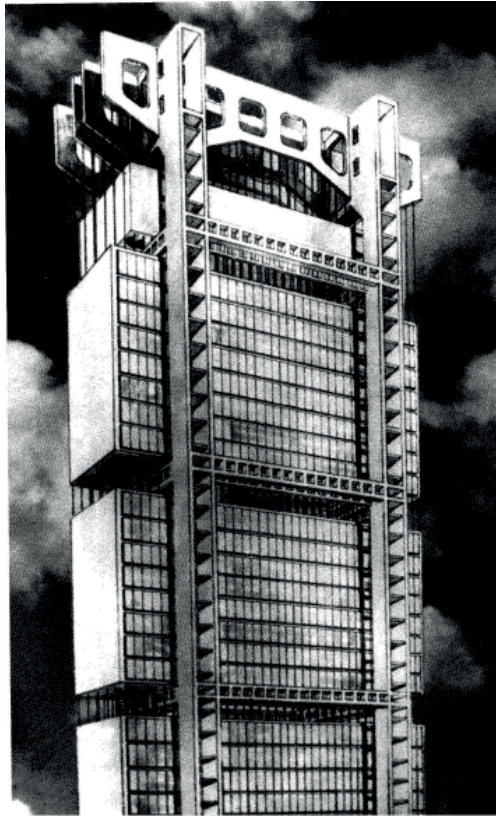


Fig. 9. edificio suspendido de oficinas. Amancio Williams. Buenos Aires. 1946.

"[...] el edificio se planteó así debido a la facilidad para importar ciertos materiales, ya que en la posguerra las grandes fábricas del mundo quedaban sin trabajo y bien podría suministrar los 4 bloques metálicos, 3 para oficinas y uno para servicios sociales. Toda la parte metálica pesaba 11.000 toneladas y se podría transportar fácilmente hasta el puerto en barcos, y de allí hasta el pie de obra, distante 700 metros del mismo.

La estructura de hormigón armado, que nosotros los argentinos manejamos muy bien, se levantaría en el lapso que demandara la realización de la estructura metálica. Estas dos estructuras se equilibran perfectamente pues el hormigón armado se dilata hacia arriba y la estructura de metal hacia abajo.

La superficie de las plantas, libres de los enormes pilares que hubiera necesitado una estructura ordinaria, atravesada solo por los delgadísimos tensores metálicos, resultan diáfanas, muy bien iluminadas y se prestan a las más diversas distribuciones." (Williams, 1976)

Puestos en contacto a través de Le Corbusier, Williams y Prouvé viajan juntos desde París a Nancy, directamente al gran taller productor de elementos prefabricados a gran escala, ubicado en Maxéville.

Amancio Williams tuvo la oportunidad de conocer la fábrica, intercambiar ideas y explicarle su nuevo proyecto, especialmente porque veía la posibilidad que los *Ateliers Jean Prouvé* se encargaran de la prefabricación de toda la estructura metálica.

Estuvieron analizando este y otros proyectos en detalle e imaginando el proceso de prefabricación europea, traslado marítimo y montaje sudamericano con tanto cuidado que a su vuelta a Buenos Aires, le escribe entusiasmado: [Fig. 9]

"Querido amigo,

Todavía recuerdo con gran simpatía a Usted y toda su familia, que me recordó en Europa a la nuestra, y el día agradable que pasé en Nancy.

*Todavía espero que ambos cálculos de precios que me hará, más o menos, uno para el edificio de estructura suspendida, y el otra para la casa. La realización del primero, una vez establecido (aproximado) el costo, será más fácil. Podría ser inmediatamente negociado. En cuanto a la casa, si el costo es razonable aquí, su construcción y por supuesto la entrega, voy a hacer el pedido."*¹

Esta posibilidad se mantuvo por varios años solo en la imaginación de Amancio pues la suerte de los grandes talleres de Maxéville duró muy poco tiempo, pero la relación se mantuvo ya que ambos descubrieron que compartían no solamente la admiración por Le Corbusier sino muchas de sus concepciones tecnológicas.

1. Carta Amancio Williams a Jean Prouvé. GE 1.0114. Archivo Williams.

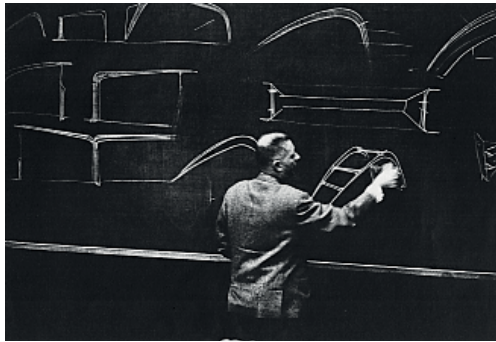


Fig. 10. Jean Prouvé en la pizarra en un curso del CNAM. Fonds J.P. Centre G.Pompidou



Fig. 11. Vladimir Bodiansky junto a Le Corbusier. 1955

2. Carta de Raúl Pastrana a Amancio Williams. Archivo Williams. Raúl Pastrana, que vive actualmente en París y a quien he consultado. Entre otras cosas me reveló algunas precisiones: "Prouvé era un hombre de una gran simpatía pero bastante reservado. Hablando del edificio de Amancio recordó su encuentro con él y su calidad e inquietud como investigador. Respecto a la torre de oficinas creo que exprimí sus reservas. Prouvé era un hombre pragmático, concreto. Si mal no recuerdo esas reservas se referían principalmente al proyecto estructural del edificio que imponía que las cargas subieran por los tensores para luego bajar al suelo, en vez de descargarse directamente en él."

Unos cuantos años más tarde, en 1963, Jean Prouvé recibió la revista *Forum* en su estudio y en un proyecto recientemente construido en EEUE recordó exactamente el proyecto de su amigo Williams. Inmediatamente pidió a uno de sus colaboradores que hablaba español, que le escribiera una carta en su nombre preguntándole si había participado en ese proyecto.

Seguramente la pregunta habrá removido la sensación de cierta frustración de Amancio y al mismo tiempo habrá renovado una sensación de complicidad con su antiguo compañero.²

En esa época, Jean Prouvé había sido invitado a enseñar "*artes aplicadas a los oficios*", un nombre que sintetizaba exactamente sus conocimientos, en el *Conservatoire National des Artes et Métiers*.

"[...] Durante las clases, Prouvé no hablaba mucho, más bien se dedicaba a dibujar sus ideas en la pizarra", dice Nils Peters (2006)

Allí lo vemos con la tiza en la mano, explicando el funcionamiento estructural de los arcos, sus esfuerzos horizontales y apoyos, como si estuviese hablando del proyecto de su amigo Williams para la casa de su padre. [Fig. 10]

Otro de los integrantes de esta pequeña comunidad de constructores de ideas que me interesa convocar, otro integrante de esta formación de naves que viajaban juntas en el estrecho espacio de la materialidad arquitectónica es Vladimir Bodiansky, un ingeniero ruso nacionalizado en Francia, que trabajó con Le Corbusier entre los años 1945 y 1949.

Se había formado como ingeniero especialista en la construcción en el Instituto de Ingeniería civil en Moscú. Voluntario del ejército, se hizo piloto de aviones y a fines de la guerra emigró a Francia para alistarse en la Legión Extranjera.

Estudió posteriormente en la Escuela de Graduados de Ingeniería aeronáutica de París. Esa pasión por los aviones lo acercó a Marcel Lods, amigo de Le Corbusier, a Paul Nelson, y fue uno de los temas que compartiría con Amancio Williams cuando lo conoció en París.

En 1945 fundó *l'Atelier des bâtisseurs, L'A.T.B.A.T*, junto a Le Corbusier y Jacques-Louis Lefebvre una suerte de empresa paralela, destinada al desarrollo constructivo de proyectos propios del estudio del 35 *Rue de Sévres* y a otros emprendimientos.

Entre esos proyectos se encargó del proyecto para la Usine de Saint Die y la dirección de obra de la *Unité d'Habitation de Marseille*, dos de las obras paradigmáticas de Le Corbusier. [Fig. 11]

Por aquel tiempo mantenía una relación de colaboración profesional con Paul Nelson en *La maison suspendue*, la obra que encantó a Williams, y también conocía a Prouvé, pues había colaborado en el proyecto de la *Maison du peuple* con Marcel Lods y Eugène Beaudoin.

Como se puede observar, se vinculaban en los proyectos en una invisible red de relaciones múltiples que los convocaba a compartir propuestas y a confluir en las mismas ideas.

Vladimir Bodiánsky, como todos ellos, un aficionado a la aviación y a los desafíos tecnológicos que su tiempo le imponía. Era también un ingeniero de proyectos, un técnico de obras que sabía extraer soluciones ideales de proyectos arriesgados y llevarlos a la práctica con maestría.

El 11 de octubre de 1948, escribe a Amancio Williams y reúne en un texto de apenas una página, a tres integrantes de la cofradía junto a su maestro Le Corbusier:

"Mi querido Amigo,

Le Corbusier está de vacaciones y me pidió que le enviara la carta de M. Bezard que le adjunto.

[...]

A pesar de las dificultades de todo tipo, con la comprensión general y luchando con astucia, Marseille sube muy rápidamente y creo que será una cosa hermosa.

Hace poco vi a Prouvé y me dijo que había recibido una carta suya acerca de su rascacielos, proyecto que usted me mostrara, durante su visita a París.

Usted sabe, mi querido amigo, estoy muy interesado en este proyecto. Y si usted decide confiar la ejecución de ciertos elementos a Prouvé, será un gran placer para el ATBAT y para mí que le ayudáramos en esta tarea.

Siempre sueño de hacer un viaje a su hermoso país, y le ruego que usted crea, mi Querido Williams, mis amistades sinceras."³

3. Carta de Vladimir Bodiánsky a Amancio Williams, del 11/10/1948. GR 2.0162. Archivo Williams.

Ingenieros, aviadores, mecánicos, fabricantes de estructuras.

Estos eran los compañeros de ruta, aquellos constructores que trabajaban intensamente, con exactitud y precisión, en la búsqueda incansable de la obra perfecta.

No se dedicaban a la docencia formal en la Universidad, no tenían cada uno su Cátedra ni editaban importantes tratados acerca de su teoría. Para compartir sus ideas y su enseñanza debía buscarse en su estudio, en el taller, en la obra, pues sus lecciones se transmitían a través de la materia y la unidad de su lenguaje estaba en cada pieza de madera, en cada tornillo colocado exactamente en su sitio.

A principios de los años 1940 había surgido en Buenos Aires la figura de Amancio Williams, como uno de los arquitectos argentinos de mayor trascendencia a nivel internacional, por sus múltiples elaboraciones conceptuales reflejadas en singulares y rigurosos proyectos que se habían convertido con el tiempo en verdaderos modelos de arquitectura moderna.



Fig. 12. Amancio Williams en su estudio de Buenos Aires. 1975



Fig. 13. la casa sobre el arroyo. Amancio Williams. 1945. Foto Grette Stern

Nacido en Buenos Aires el 19 de febrero de 1913, hijo del famoso músico Alberto Williams se desarrolló en un entorno familiar con un ambiente cultural de vanguardia que contribuyó a la formación temprana de sus ideas, comprometidas con su tiempo.

Su aporte a la Modernidad proviene de una óptica diferente, una mirada individual y extrema de la arquitectura, con una forma de trabajo que lo convierte en un personaje aislado, disconforme y quizá incomprendido, pero que no le impide continuar fiel a sus principios, con sus investigaciones y propuestas en toda su vida profesional.

"[...] no tiene demasiada importancia que yo no vea concretados mis proyectos. Lo único que cuenta es que mis estudios me sobrevivirán y podrán ser realizados por otros [...]" [Fig. 12]

Incorpora al discurso de la Modernidad algunos matices, como *"trabajar con toda libertad en el espacio, manejarse libremente en tres dimensiones, buscar en la técnica su expresión verdadera, trabajar con sentido de unidad y síntesis."*

En 1933, agobiado por las dificultades y las movilizaciones universitarias del momento, en contra de lo previsto y quizá llamado por su espíritu de aventuras, Amancio abandona los estudios de ingeniería y se dedica intensamente a la aviación iniciando una época de búsquedas, que según su testimonio *"[...] Me hizo mucho bien, me hizo despegar mentalmente y darme cuenta de tantas cosas [...]"*

En 1938, a los veinticinco años, descubre su vocación y vuelve a la Universidad para estudiar arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, carrera que acabó en solo tres años.

Su padre había cumplido 79 años, pero sus deseos de recuperar un lugar tranquilo para pasar sus veranos en contacto con la naturaleza y a su vez apoyar a su hijo menor, se mezclaron con el impulso y la pasión juvenil por llevar adelante su profesión por parte de Amancio, y en poco tiempo acordaron la realización del proyecto para una nueva casa de veraneo en Mar del Plata, la casa sobre el arroyo, de 1943.

La belleza es el esplendor de la verdad, dijo Platón en el banquete, describiendo una suerte de relación objetiva, una comunicación real entre el problema que se enfrenta y la perfección de la respuesta elegida. [Fig. 13]

Pues el arco describe al movimiento ascendente como un acto esencialmente humano que busca elevarse más alto, más arriba, más lejos, pero también es un canto a la eficiencia de la materia, al dictado de la estática y es el mejor homenaje a lo que planteaba Le Corbusier sobre la nueva relación entre arquitectura e ingeniería. Dice César Lanza, que en arquitectura la reflexión geométrica es habitualmente un ejemplo de libertad en la concepción formal mientras que para la ingeniería no existe por lo general una geometría disociada del mandato de la física, de la obligación de lidiar con la materia y los campos de las fuerzas.



Fig. 14. la casa sobre el arroyo. Amancio Williams. Anteproyecto. 1944. Plano sn 04 7516. Archivo Williams.

Amancio quería expresar la idea de dejar el suelo libre, pero esencialmente quería decirlo de una manera especial, pues *“no basta con saber lo que hay que decir, sino que es necesario también dominar cómo hay que decirlo”*. (Aristóteles, *Retórica*)

Quería llevar la belleza de ese objeto transparente que no toca el suelo a un estado superior, empujar el límite estético para alcanzar otro grado de experimentación extremo, casi infinito, hasta el momento de conmovir, no solamente con el arte de una atractiva línea curva bajo una superficie horizontal sino con una referencia inteligente a la técnica del arco, y así alcanzar la gracia de percibir *lo sublime*.

Luego de producir unos pequeños croquis muy sintéticos que se convertirán en casi un emblema de su obra, Amancio estudia unas primeras organizaciones de la planta noble de la casa y dibuja un croquis en perspectiva de gran formato realizado en grafito y carbonilla, que pone sobre la mesa la tremenda potencia conceptual de un prisma que se posa sobre dos arcos paralelos, salvando el cauce de un arroyo.

Esta temprana y sencilla imagen evoca tanto la pureza en sus líneas compositivas como la complejidad técnica, especialmente en el terreno del diseño estructural, que contiene el proyecto. La directriz parabólica de los arcos y su sección variable hacia los apoyos como respuesta exacta a sus cargas verticales, la independencia de los sistemas, losas y arcos, su estabilidad horizontal.

“La mal llamada casa del puente es un intento de hacer una estructura tridimensional no apoyada sobre columnas sino apoyada en otras formas. Es decir que yo intenté demostrar que se podía obtener el suelo libre por otro camino, un camino más integral, más complejo. No es por lo tanto, una casa apoyada sobre columnas ni construida sobre un puente como hoy se la llama, es una estructura tridimensional que deja el suelo libre.” [Fig. 14]

Si bien Amancio Williams llegó a acordar con la opinión de Le Corbusier sobre que *“el exterior es siempre un interior”*, la propuesta formal de este proyecto mereció especial atención, tanto en su configuración volumétrica general, *desde el parque a la casa*, como inversamente, el trabajo del espacio interior, *desde dentro hacia afuera*. Es interesante analizar la intensidad del esfuerzo dedicado a este aspecto como si de un trabajo acumulativo de estilización y depuración se tratara, en una búsqueda permanente de la precisión y el rigor geométrico, como una práctica que se convertirá en una de sus señales de identidad en su vida profesional futura.

En este sentido nos muestra una alternativa al camino de su maestro, pues el trabajo de *modelado* de esta gran pieza de hormigón armado consigue un exquisito refinamiento formal, pocas veces intentado por Le Corbusier en sus obras menores.



Fig. 15. la casa sobre el arroyo. Amancio Williams. 1945. Foto año 2000.

La casa sobre el arroyo es una figura compleja configurada por la asociación de formas u objetos arquitectónicos que se corresponden entre sí y que ofrecen como resultado un conjunto arquitectónico de tal elevada síntesis formal, que nos remite a una representación elemental y simple, como si de un objeto conocido se tratara.

Fue su obra más importante, quizá por ser una de las pocas que Amancio Williams consiguió construir. Sus padres la disfrutaron por pocos años. Luego la casa quedó en poder de una de sus hermanas, más tarde se vendió y se instaló una emisora de radio, para quedar abandonada por más de veinte años.

El 2 de septiembre de 2004 un incendio intencional destruyó todo el interior, las carpinterías, los suelos, las instalaciones, dejando solo su esencia, la estructura limpia del arco, los pilares, las losas, la potencia del discurso pleno sin adjetivos.

Años de abandono hicieron posible que esto sucediera. Quizá hacía falta esta inmolación para comprender el sentido esencial de la obra de Amancio Williams.

Era lo único que había quedado construido de su obra. Afortunadamente nos quedaron sus trabajos, sus pensamientos, sus proyectos, infinidad de planos y sus cartas que testimonian la magnitud y la calidad de sus trabajos así como la relación con sus contemporáneos. [Fig. 15]

Bodiansky que participó como asesor (actor secundario) en el proyecto para las Naciones Unidas en New York no consiguió desarrollar la oficina técnica de Le Corbusier en África y volvió a Paris. Cuando se enteró que le edificio suspendido de oficinas de Amancio Williams no se había construido le escribió:

"No debe usted desanimarse, tiene tiempo por delante y las buenas ideas siempre triunfarán.

No tome mis palabras como de un anciano que todavía no soy pero mi religión me dice que los hombres siempre entusiastas pueden dar lugar a otros detrás de ellos"

Lewerentz construyó más, aunque a mitad de su carrera se tomó un descanso arquitectónico centrando su atención en el diseño de ventanas.

Su último acto de maestría fue un simple quiosco de flores para el cementerio del Este en Malmö que se ha convertido en el símbolo de su trabajo.

En 1950 Prouvé se quedó sin sus talleres de Maxéville y tuvo que abandonar la experimentación, la construcción de prototipos y perdió el contacto con la producción, que tanto amaba. La historia le reservaba un último papel de actor secundario, en la que tuvo una actuación magistral: en 1971 fue nombrado presidente del jurado en el concurso para el nuevo Museo de Arte Moderno de Paris, el Centro Georges Pompidou.

La excelente obra que nos han dejado todos ellos no ha trascendido internacionalmente al mundo de la cultura ni figura en los catálogos de las grandes exposiciones del siglo XX. Hay que buscarla en sus cuidados y extensos archivos, en sus planos y en las poquísimas obras que llegaron a ser construidas, para rescatarla y valorarla en profundidad.

Bibliografía

PETERS, Nils. (2006). *Jean Prouvé 1901-1984. La dinámica de la creación*. Taschen.

QUINTANILLA, José Antonio (2004). *SIGURD LEWERENTZ: 1885-1975. Una transición nórdica a la Arquitectura Moderna: Desplazamiento gradual hacia el dominio de lo táctil*. Tesis Doctoral UPC, Barcelona.

WILLIAMS, Amancio (1956). Entrevista en revista "Mundo Argentino". Buenos Aires, abril.

WILLIAMS, Amancio (1976). A. Williams a revista "Crisis". Buenos Aires.

La mirada desde lejos

Roger Miralles*

* Dr. Arquitecto, Profesor ayudante de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Rovira i Virgili, Campus Reus, Tarragona, España.
roger.miralles@urv.cat

“Martienssen es, desde mi punto de vista, una de las mentes constructivas más lúcidas de este tiempo. Tuve la gran fortuna de tenerlo como amigo y crítico. La prematura desaparición de un hombre de este calibre es una gran pérdida para todos nosotros. Su trabajo acababa de empezar y hoy ya lo debemos clasificar junto a Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe, Oud, Aalto, Wright, los grandes pioneros de la arquitectura moderna.” (Léger, 1943:3).

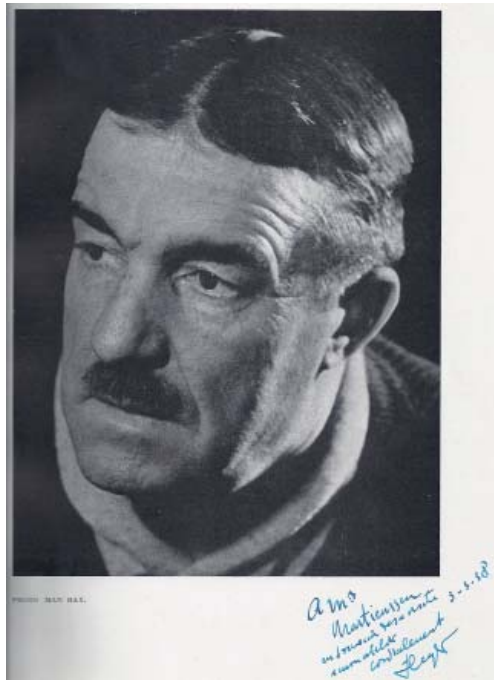


Fig. 1. Retrato de Léger por Man Ray en el libro de Zervos, Christian, Léger, Editions Cahiers D, Paris 1936.

Fernand Léger (figura_1) escribió estas palabras poco después de la muerte de su amigo situándolo al lado de los que hoy consideramos maestros de la arquitectura moderna. El panegírico no se encuentra en ninguna lista de escritos de Léger, pero se conserva el original en los archivos del Martienssen Archive y se publicó en el *South African Architectural Record*.¹ Desconocido el texto de Léger, deberíamos preguntarnos porqué, la respuesta obvia en este caso, parece la acertada, porqué los estudiosos de Léger no se han detenido a mirar los papeles, la correspondencia, que mantuvo este con Martienssen.

Léger había reservado a Martienssen el papel de crítico de su obra para escribir un libro que introdujera su obra al público anglosajón, veía en el sudafricano al personaje idóneo para preparar su salto a Estados Unidos antes, incluso, de vislumbrar la segunda guerra mundial – pero ya después de haber probado lo generoso, en lo económico, de los norteamericanos en su primera exposición de 1931. La pregunta siguiente es obligada: ¿por qué Léger pensó en Rex Martienssen para esta empresa? Sabemos que Léger conocía críticos reconocidos que dominaban la lengua inglesa, ¿qué sentido tenía dar ese papel a un desconocido? Sería bonito poder afirmar algo al respecto pero sólo podemos hacer conjeturas, esta es la mía: porqué Martienssen tenía la capacidad de comprensión de la pintura de Léger y porqué Martienssen tenía la capacidad de síntesis como había demostrado en sus escritos de los que Léger tenía conocimiento sobretodo los que escribió para el primer congreso de Arte Moderno Sudafricano que el propio Martienssen junto a unos colegas de la universidad organizó y que se publicó en un número doble del *South African Architectural Record* que le había regalado a Léger. (Martienssen, 1937)

1. Léger (1943:3) y en el Martienssen Archive se encuentra en la caja: International correspondence, en la carpeta: Léger

Si es cierto que Léger reservaba un papel importante en su historiografía para Martienssen al pedirle el texto introductorio a su obra en el contexto americano, ¿cómo es posible que se ha



Fig. 2. Fotografía de la visita de Martienssen al estudio de Le Corbusier.

2. Mucha de la correspondencia entre Léger y Martienssen se ha perdido. Alguna de la que todavía conservamos demuestra ese interés de Léger. En una carta de Martienssen a Léger del 1 de mayo de 1938 escribe: "Me sabe mal que los acontecimientos en Europa hayan truncado nuestra sincera, y muy amable por su parte, correspondencia. ¿Se acuerda de la sugerencia que me hizo de hacer una introducción para los lectores de lengua inglesa de su obra? Ahora mismo estoy trabajando en un artículo largo -que se publicará en el Journal- que lleva por título, Fernand Léger, un arquitecto pintor." El artículo jamás se terminaría debido a la muerte de Martienssen mientras hacia la instrucción para entrar en guerra.

3. El casi se refiere a: RODRIGUES, 2004:240-249; Herbert, 1972:18; Fisher, Le Roux, Murray, Sanders, 2003:68-75.

4. La carta de la que se conserva una copia en el Martienssen Archive, en la carpeta de Correspondence, es muy sincera y Martienssen demuestra un punto de enfado por la insistencia de Le Corbusier; en la carta se repite, hasta en tres ocasiones la locución 'como ya le había dicho en nuestro encuentro'.

borrado esta huella de la historiografía sobre el pintor? La primera exposición de Léger en Nueva York contó con un catálogo y un breve texto de Karl Einstein (Léger, 1925) en francés, pero Léger quería un libro en inglés que sirviera de introducción a su obra.²

El texto de Léger es desconocido en la historiografía del pintor porque el *South African Architectural Record* no es una revista que se considere de referencia y los estudiosos no pasan por ella para buscar artículos y porque no hay un legado unitario de Léger de antes de la segunda guerra mundial. Aún así algún estudio podría haber advertido de la presencia de Martienssen ya que este consigue compradores para sus lienzos en Sudáfrica; de hecho Martienssen llega a proponer una compra masiva de lienzos de Léger al museo de arte moderno de Johannesburg para convertirse en uno de los centros de referencia de arte moderno del mundo. Ni esas intenciones le han merecido que los historiadores que se han ocupado de Léger hayan escrito sobre el sudafricano.

Otro inicio:

"Estimado amigo Martienssen,

Es muy conmovedor ver algunos de los cuadernos del "South African Architectural Record". En primer lugar porque uno se maravilla de encontrar una cosa tan viva en un punto tan lejano de África, más allá de los bosques ecuatoriales. Pero sobretodo porque uno descubre tanta fe juvenil, ternura por la arquitectura y ese deseo ferviente para capturar la filosofía de las cosas". (Le Corbusier, 1936:5).

Le Corbusier (figura_2) inicia su obra completa, en su tomo primero, *Le Corbusier 1910-1929*, desde la primera edición francesa, con una reproducción de la carta que le manda a Martienssen para que la publique en el *South African Architectural Journal*. El libro al que Le Corbusier dedicó tanto esfuerzo para difundir su trabajo, una obra importantísima para él, se inicia con un escrito dirigido a Martienssen. ¿Cómo es posible que, entre la vastísima bibliografía corbuseriana, casi nadie³ haya reparado en este sudafricano?

La carta se la manda Le Corbusier a Martienssen el 23 de setiembre de 1936. Está debidamente recortada para poder ser publicada y es una auto-invitación de Le Corbusier -que debemos suponer que habían comentado cuando se vieron en uno de los viajes europeos de Martienssen, en 1936- a ir a Sudáfrica y construir una casa para un mecenas que se haya enriquecido por el oro, una operación parecida a la que llegó a hacer en Argentina. Martienssen le contesta con una propuesta de gira por Sudáfrica para dar conferencias -muy bien remuneradas- pero diciéndole que el mecenas no existe porque los magnates del oro ya se habían construido sus mansiones⁴. Le Corbusier, una vez aceptado que no había mecenas -insiste hasta en tres cartas-, no contesta a la propuesta de Martienssen.



Fig. 3. Fotografía de Martienssen y su "MG poppe" delante del Inmueble Molitor, París.

5. Algunas de las notas se conservan en el Martienssen Archive, junto a los recortes de publicaciones dedicados a Le Corbusier y algunas fotos de los dos.

6. Se encuentra en el archivo de la biblioteca de la Universidad de Witwatersrand una carpeta que lleva por nombre "Martienssen correspondence" donde algunos de sus colegas depositaron las cartas que Martienssen les mandó. Esta es una carta fechada el 13/01/1936 en la que Martienssen escribe a su ex-socio Cooke sobre su encuentro con Le Corbusier.

Martienssen y Le Corbusier se habían conocido dos años antes cuando el primero visitó al segundo en su estudio y este le ayudó, mediante notas manuscritas⁵, a entrar en muchas de sus obras. Le Corbusier, además, hizo de intermediario con Giedion para que Martienssen entrara como primer miembro africano al C.I.A.M. Giedion invitó a Martienssen pero hay varias cartas en las que Le Corbusier insiste para que se pueda hacer con mayor celeridad para que, de este modo, Martienssen se vea obligado a asistir al congreso del CIAM V, celebrado en París en 1937.

Los hechos parecen indicar que el arquitecto estandarte de la modernidad europea, Le Corbusier, apreciaba el joven sudafricano. Unos dirán que la razón era porqué vestía unos abrigos loden muy elegantes, otros dirán porqué conducía un MG "Poppe" (figura_3) nuevo carísimo, (Cf. Chipkin, 1993, cap. Rue de Sèvres) otros dirán que fue porqué Martienssen consiguió vender unas cuantas telas de Le Corbusier en Sudáfrica y probablemente todo sea cierto. No menos cierto es que cuando Martienssen le llevó unos cuantos ejemplares del *South African Architectural Journal* a Le Corbusier este, según testigo de las cartas del propio Martienssen,⁶ explicó lo encantado que estaba con el *Journal*, y se ofreció para colaborar. Colaboración que se veía en la publicación de varios proyectos y un escrito. La fascinación de Le Corbusier por el sudafricano, pero no acaba, seguro, en su aspecto y posibilidad de grandes ingresos a través de él; Le Corbusier invitó a Martienssen a escribir un pequeño texto para la publicación de una monografía que *Architecture d'Ajoud'hui* estaba preparando. (Martienssen et al., 1933:7-17). Queda probado que Le Corbusier apreciaba a Martienssen aun con la limitación del idioma, si no, probablemente no le hubiera presentado a varios de sus amigos como Léger.

Todavía otro inicio:

"Durante la segunda guerra mundial, Martienssen editaba el South African Architectural Record, en el que se publicaban sus propios ensayos que daba una reevaluación escolar del primer periodo de la arquitectura moderna. En la primera post-guerra eran casi el único material teórico disponible para una generación demasiado joven para haber experimentado ese primer periodo y con poco en su haber." (Smithson, 1973:54)

Alison y Peter Smithson explicaban, de este modo, la importancia que Martienssen tuvo en su formación como arquitectos. En su libro *Without Rethoric. An Architectural Aesthetic*, los Smithson explican, en parte, su fondo teórico y citan, hasta en cinco ocasiones -reproduciendo páginas enteras-, a Martienssen.

Los Smithson dan a Martienssen el papel de pionero en exponer una teoría sobre la arquitectura moderna. El libro la presencia de Martienssen se nota hasta cuando no es citado; cómo tratan los Smithson la arquitectura en el plano teórico y práctico tiene mucho que ver con lo leído en el *Journal*. ¿Cómo es posible que en la últimamente tan prolífica literatura que ronda la

7. Alison Smithson recogió estas previas en el libro que editó: A. Smithson (1968).

obra de los Smithson casi nadie cite Martienssen? Si no me equivoco lo he contestado para el caso de Le Corbusier. Quizás, en este caso es más difícil justificar la omisión porque la mirada a la arquitectura de los Smithson se crea leyendo los textos de Martienssen. Nos puede parecer paradójico que la explicación de la arquitectura moderna que conocen los Smithson provenga de una revista escrita en África, pero sí sabemos cómo funciona la *Commonwealth* eso no debería sorprendernos.

Los colegas de los Smithson's en el Team X también apreciaban los escritos de Martienssen. Pancho Guedes afirma que, en las reuniones del Team X, Martienssen era uno de los críticos, junto con Giedion o los contemporáneos como Banham, Rowe, etc. Cuando se publicó el libro póstumo de Martienssen en 1956, *The Idea of Space in Greek Architecture*, el Team X todavía no se había constituido como grupo pero en sus conversaciones previas⁷ ya estaba presente el libro de Martienssen. Entre la publicación del libro y la constitución del grupo oficialmente, Alison y Peter Smithson viajaron a Grecia en dos ocasiones en un año para comprobar las teorías de Martienssen y poder discutir las de este modo con mayor conocimiento con los otros miembros del grupo; Peter Smithson lo dejó plasmado en dos artículos sobre el templo en los que discute las teorías de Martienssen. (Smithson, 1958; 1959)

Los tres inicios:

Léger, Le Corbusier y Peter y Alison Smithson están equivocados o los historiadores no han hecho bien su trabajo y no han prestado atención a un personaje importante para el devenir de la arquitectura moderna. El pintor que trató de llevar el arte moderno a un público más amplio, el arquitecto que podemos considerar que fundó el movimiento moderno y unos de los arquitectos más reverenciados de los últimos cincuenta años pueden estar equivocados pero lo lógico es pensar que la historiografía se ha olvidado un personaje importante. Hay una causa probable: es más cómodo hablar de cualquier cosa en el entorno inmediato de los autores que querer hablar de los personajes que realmente son relevantes para ellos si están lejos. La historiografía debería hablar de lo que es relevante, no sólo de lo que está al alcance. La versión de la historia que me interesa es aquella en la que el historiador se pone detrás de la obra tratando de desvelar que pensaba el autor cuando la hacía, de este modo puedo entender como un arquitecto piensa su obra y yo, como arquitecto puedo pensar mejor mis obras. Sin saber que decía o hacía un personaje tan importante para los Smithsons' como Martienssen cómo podríamos interpretar la horizontal sobre la que se asienta la escuela de Houstanton, o la plaza del Economist, o el cerco de Upper Lawn, por poner sólo unos ejemplos. Es una obligación recuperar el legado de Martienssen sólo porque algunos de los más importantes agentes de la modernidad europea han hablado en términos tan elogiosos de él. La trayectoria de Martienssen merece ser juzgada de modo individual, no sólo por lo que los demás han visto en él.



Fig. 4. Casa Stern, Fassler Cooke & Martienssen, Johannesburg, 1933



Fig. 5. Peterhouse, Fassler, Cooke & Martienssen, Johannesburg, 1932



Fig. 6. Greenside House or Martienssen's house, Rex Martienssen, Johannesburg, 1942.

Presentación:

Si escribimos sobre un desconocido lo primero debe ser hacer una presentación. Rex Martienssen, el menor de cinco hermanos, nació en Queenstown en 1905 y se trasladó a Johannesburg a la pronta edad de cuatro años debido al trabajo del padre. En 1923 se matricula en la recién creada Escuela de arquitectura de la Universidad de Witwatersrand, graduándose en 1927 y empezando su labor como docente ese mismo año. Tres años después se acredita como arquitecto pasando el examen del *Royal Institute of British Architects* y en 1932 empieza como coeditor, junto a su mentor y profesor Pearse, del *South African Architectural Journal*, la revista del órgano oficial de los arquitectos africanos. En 1933 funda, junto a sus compañeros de aulas, el grupo Zerohour que pretendía ser el grupo vanguardista arquitectónico en Sudáfrica. Martienssen además sería el presidente de los arquitectos del Transvaal a partir de 1939 hasta su muerte, en 1942, mientras se entrenaba en Pretoria para pilotar un avión para entrar en combate. Martienssen dejó un legado de unos cuarenta artículos, algunas obras construidas entre 1932-1933 con Fassler y Cooke, algunos proyectos (figura_4 y figura_5), y una casa construida para él y su mujer, poco antes de morir (figura_6). El resumen de una vida completa, llena de intensidad, y corta. Morir a los 37 años ayuda al olvido, sobretodo los que no trataron con él porqué aun hoy, la Universidad de Witwatersrand conserva unos dibujos que él hizo como estudiante franqueando la entrada de la biblioteca Rex Martienssen de la facultad de arquitectura.

El legado moderno en Sudáfrica no existiría, probablemente con la intensidad que existe hoy,⁸ si no hubiera habido un personaje entusiasta que se encargara de inculcar en las mentes de sus colegas la necesidad de dejar atrás el clasicismo lingüístico y empezar con la verdadera arquitectura que era la arquitectura moderna. En los años treinta la facultad de arquitectura de la universidad de Witwatersrand tenía poco más de treinta alumnos en total. La totalidad de arquitectos formados en la década de los veinte (mientras Martienssen fue alumno), treinta y principios de los cuarenta se encontraron con un brillante entusiasta defensor de la arquitectura moderna. Seguramente la de Witwatersrand, en los treinta, fue una de las primeras escuelas que enseñó arquitectura moderna a sus alumnos sin haber pasado nunca por la arquitectura beauxartiana.

Arquitectura moderna vista desde ultramar:

Hay una máxima que, creo, todos hemos escuchado alguna vez: no podemos juzgar si somos parte. No pediríamos en una disputa por quien se puede terminar la tarta entre dos niños que uno de ellos decida. No pediríamos en una riña entre vecinos por un límite de terreno que uno de ellos decida. El que decide, el que juzga, debe ser neutral. Tampoco le pediríamos al padre de uno de los niños que decida o al primo de los de la riña por el límite que dictamine. Debemos buscar alguien que sea neutral, que tenga suficiente distancia como para decidir. En el caso

8. Para mayor información puede ver Chipkin (1993).

de conflictos lo vemos claro, el juez es ese hombre imparcial que tiene nociones de vida y puede dictaminar, pero quien explica, dictamina, sobre una obra de arquitectura no le pedimos esa imparcialidad. Nos parece normal que Colin Rowe alabe en un artículo, que se supone crítico, a su alumno aventajado, Stirling; o que Sigfried Giedion explique lo bien que construye su casa Aalto, su amigo; seguro que se nos ocurren otros nombres, más contemporáneos, pero no se trata de descalificar a ningún crítico porque conduzca el coche que antes conducía un afamado arquitecto. No usamos la misma vara de medir, no pedimos objetividad al crítico. La posibilidad de juicio pide distancia, como hemos visto. Ser crítico con una obra de arquitectura desde dentro es muy difícil, interviene la apreciación que uno tenga hacia lugar en la que está ubicada, hacia el personaje que la edificó, hacia la gente que la cuida, etc. Ser crítico pide distancia, posibilidad de mirar desde diferentes puntos de vista y eso desde lejos es más fácil. Desde lejos pero no sólo físicamente sino también en lo que al tiempo se refiere.

Si seguimos esta premisa podremos ver la modernidad con mayor claridad si la estudiamos no desde su epicentro sino desde la lejanía, Sudáfrica por ejemplo; del mismo modo podremos entender mejor la modernidad si la estudiamos no desde la contemporaneidad sino estudiando arquitecturas alejadas de la actualidad. Esto último puede suponer un reto intelectual para quien piense que la crítica arquitectónica contemporánea se debe hacer sobre obras contemporáneas pero esto, como ya ha quedado demostrado con el punto de vista del lugar, es imposible. Juzgar la arquitectura en términos contemporáneos sólo se puede hacer si uno juzga arquitectura pasada, nunca presente.

Lo que dijo Martienssen acerca de la arquitectura griega es, sin lugar a dudas, lo que nos puede hacer dilucidar mejor la arquitectura moderna.

Si Martienssen es conocido en la cultura occidental (europea y americana) es por su tesis doctoral publicada póstumamente, *The Idea of Space in Greek Architecture*, 1956. El libro se publicó en su edición original inglesa, con notable éxito, por la editorial de la Universidad de Witwatersrand (universidad de la que Martienssen fue profesor en Johannesburgo) contando con tres reimpressiones; se tradujo al español, con un éxito formidable, por la editorial argentina Nueva Visión, que lo reimprimió hasta en cinco ocasiones entre 1958-1972. El libro de Martienssen no explica la arquitectura como estamos acostumbrados a leer en los libros sobre arquitectura clásica pero tampoco la explica como lo han venido haciendo los críticos de arquitectura moderna.

La literatura sobre la arquitectura clásica había generado, sobretodo, dos tipos de libros: uno que muestra la perfección de los detalles de la arquitectura griega y que suele contener novedades arqueológicas y otro tipo de libro, divulgativo, que explica la evolución de los templos griegos desde el punto de vista constructivo. Martienssen no hace un catálogo de dibujos ornamentales que los despachos puedan usar como instrumental práctico para decorar sus edificios, no es

9. Giedion se graduó con una tesis sobre este tema que posteriormente publicó: Giedion, Sigfried, *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, Verlag, Munich 1922.

como esos catálogos del S. XVIII de la *Academie des Beaux Arts* -que dibujó sobretudo Hulot (D'Espoui, 1877) en su vertiente griega, ni un levantamiento exhaustivo de los templos griegos como el que hizo Le Roy (1770) o el que produjo la Society of Dilettanti y que dibujaron Stuart & Revett (1762). El libro de Martienssen tampoco habla de materiales para explicar la forma del templo griego, no explica el entablamento como una lignificación de una estructura de madera ni explica la forma a través de una solución lógica constructiva, en este sentido el libro poco tiene que ver con las fuentes que el propio Martienssen usa para construirlo, el libro poco tiene que ver con los de Dinsmoor (1950), d'Ooge (1908), Robertson (1929) o Choisy (1956).

En el momento que se escribe el libro de Martienssen hay muy poca literatura sobre arquitectura moderna. Quizás podríamos cogernos a las palabras de Le Corbusier explicando cómo se hace una casa moderna -una cubierta ajardinada, un techo plano, una planta libre, una planta baja sobre pilotis y una fachada libre-, quizás a lo que ha teorizado unos años antes Giedion en su *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, 1928, o quizás podemos usar lo que han dicho otros críticos con más perspectiva temporal hablando del período moderno. La verdad es que la arquitectura moderna se ha venido explicando como el corolario lógico de un cambio tecnológico. La crítica de la arquitectura moderna se ha basado en lo que dejó escrito Giedion. Giedion, estudiante de Wöflin en Munich -especializado en tardobarroco y romanticismo⁹-, llegó a la arquitectura con una teoría y la aplicó a la arquitectura moderna. Con seguridad, las teorías de Wöflin sobre la abstracción y la experiencia forman al joven Giedion una idea de lo que es la arquitectura en general que luego él aplica a la arquitectura moderna. Giedion es un crítico de arquitectura renacentista que habla de arquitectura moderna.

Martienssen es un joven africano que estudia en una escuela de jóvenes arquitectos que han emigrado del viejo continente. Su verdadera formación como arquitecto se produce a través de tres viajes por Europa donde conoce la arquitectura moderna, se enamora de la arquitectura moderna y, en posteriores visitas conoce a algunos de sus personajes más relevantes y, al final empieza a apreciar la arquitectura renacentista y el clasicismo griego. Es un viaje contrario al que ha hecho Giedion. Martienssen va de la arquitectura moderna, de la comprensión de lo que en ese momento está haciendo Terragni, Le Corbusier o Lubetkin, a la arquitectura antigua. Martienssen es un moderno, formado al mismo tiempo que los arquitectos modernos sin aplicar teorías arquitectónicas a la arquitectura moderna. Al igual que los principales agentes de la arquitectura moderna no pisaron una escuela de arquitectura -Le Corbusier, Mies van der Rohe, F. Ll. Wright-, es lógico pensar que el crítico de la arquitectura moderna no haya tenido una formación beauxartiana como la tuvo Giedion. Martienssen ha generado su mirada hacia la arquitectura explorando la arquitectura moderna y Giedion explorando el tardobarroco y el romanticismo.

Los primeros escritos de Martienssen se publicaron en la revista del órgano oficial de los arquitectos sudafricanos (en la que más adelante él actuaría como editor), el *South African Architectural Record*. Martienssen empezó con varios escritos sobre arquitectura contemporánea antes de empezar con un análisis más o menos sistemático de la arquitectura griega con especial interés en el período clásico, no en su evolución hasta ese período. El segundo artículo que el joven Martienssen publica, *Modern Architecture*, 1927, deja bien a las claras la base de la arquitectura, su fundamento: "Si construimos una casa nueva la haremos para que sea el resultado de nuestras necesidades, una franca expresión de nuestras ideas de planificación, conveniencia y necesidades estéticas". La arquitectura, en esta versión que nos propone Martienssen, poco tiene de respuesta a una nueva técnica a el hecho que la casa esté hecha de hormigón, hierro o que tenga la cubierta plana; es una versión de la arquitectura muy alejada de los libros sobre la arquitectura griega que jamás trataron estos temas. Si leemos con atención nos damos cuenta que la arquitectura debe ser fruto de una necesidad, la arquitectura estará al servicio de una demanda y no al revés; la arquitectura será una expresión –dice Martienssen- de nuestras ideas de planificación, esto es especialmente relevante para una Europa después de la destrucción de la primera guerra mundial, pero sobretodo para un Johannesburg con un crecimiento descomunal que no respondía a ninguna planificación; Martienssen diciendo esto reclama -como también lo había hecho Le Corbusier- que la arquitectura moderna se enmarca en una planificación territorial y urbana. Dicho de otro modo, la arquitectura no tiene sentido como objeto si no es dependiente del lugar. La arquitectura debe ser, asimismo, la expresión de nuestra convivencia y esto debe libar la cultura individual con la colectiva. La idea de ciudad de Martienssen se encuentra entre el suburbio americano y la plaza europea, entre el ideal de tener una casa con terreno y el de compartir un espacio con los vecinos. La cita termina explicando que la arquitectura debe ser la expresión de nuestras necesidades estéticas. Las necesidades, así definidas, no sólo son las del programa del edificio, son las del programa sumadas a las del lugar dónde esté el edificio y sumadas a las necesidades estéticas. ¿Cuáles son las necesidades estéticas de un hombre entrando en el tercer tercio del siglo XX? Esta pregunta Martienssen la responderá en su tesis de máster, publicada entera en la revista unos años después en la misma revista, y que llevaba por título *Constructivism and Architecture* (Martienssen, 1941) donde va desgranando obras constructivistas y va encontrando sus valores estéticos.

En este punto el lector estoy seguro que está pensando que nos hemos alejado un poco del tema, estábamos explicando que para hablar de arquitectura moderno de arquitectura hay que hablar de cosas lejanas y pretéritas, en el caso que nos ocupa, de los griegos. La elección del tema de estudio de Martienssen no es casual, es conocido que la piedra de toque de toda la cultura occidental en ese momento era el mundo clásico, con especial interés en el siglo V a.C. Martienssen escoge el tema de mayor trascendencia académica que puede encontrar y lo explica de un modo completamente distinto a lo que se había hecho hasta ese momento,

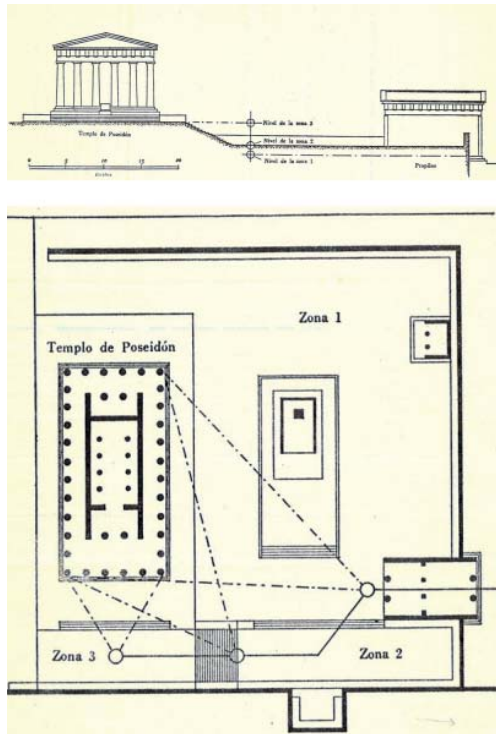


Fig. 7. Diagrama del funcionamiento espacial del templo de Súnion.

usa palabras, convenciones de los modernos para hablar de una cosa que estaba fijada en la historia y que sólo se reverenciaba, no se usaba. Martienssen revive la arquitectura griega al hablar de ella en términos contemporáneos, la hace útil. Explica la arquitectura griega por el efecto espacial que tiene sobre el espectador (figura_7), cómo la arquitectura modula la percepción que de ella tiene el sujeto que la visita, cómo la arquitectura no viene determinada sólo por sus materiales o por características decorativas sino por la secuencia de espacios que percibe el espectador. Este modo de mirar la arquitectura, da lo mismo la que se está haciendo en ese momento que la griega, es la mirada de Martienssen a la arquitectura y la única, bajo mi punto de vista que puede explicar la arquitectura moderna de forma global. La arquitectura moderna, así, no depende de las características formales o materiales –como se ha explicado hasta el momento- como de las espaciales.

Entender lo que de específico tiene la arquitectura moderna debe hacerse, como lo hizo Martienssen en su *La idea de espacio en la arquitectura griega*, desde la lejanía temporal y física. Eso es lo que le valoraron Léger, Le Corbusier, Smithsons (y el Team X por extensión) su mirada desde lejos.

Bibliografía

Chipkin, Clive M. (1993), *Johannesburg Style, Architecture & Society 1880s-1960s*, David Philip publishers, Cape Town.

Choisy, Auguste (1956), *Historie de l'Architecture*, Vincent Fréal, París.

D'Espouy, H. (1877), *Fragments d'Architecture Antique d'après les relevés & restaurations des anciens pensionnaires de l'Académie de France a Rome publiés sous la direction de H. D'Espouy Professeur à l'École des Beaux Arts*. Paris, Librairie Générale de l'Architecture et des travaux publics, Charles Schmid, Éditeur, 51 rue des écoles. Paris. Seconde Section. Athènes. I. Acropole. Envoi de Lambert 1877.

D'Ooge, M. L. (1908), *The Acropolis of Athens*. Macmillan, New York.

Dinsmoor, William Bell (1950), *The architecture of ancient Greece and Rome*, 3rd edition rev., Batsford, London.

Fisher, R., Le Roux, H., Murray, N., Sanders, P. (2003), "The modern movement architecture of four South African cities". *DOCOMOMO journal* n° 28, March, pp. 68-75.

Giedion, Sigfried (1928), *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen Bauen in EisenBeton*, Klinkhardt & Biermann, Leipzig und Berlin.

Herbert, Gilbert (1972), "Le Corbusier and the origins of the Modern Architecture in South Africa" *Architectural Association Quarterly* 1, vol. 4.

Le Corbusier (1936), *Oeuvre complète 1910-1929*, Les Éditions d'Architecture, Paris.

Le Roy, David (1770), *Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce, considérées du côté de l'histoire et du côté de l'architecture*, 2d ed., 2 vol, Paris: Imprimerie de Louis-François Delatour, 1770. Hay una versión actual traducida al inglés: David le Roy, *The ruins of the most beautiful monuments of Greece*, edited by Robin Middleton a Getty Research Institute, Los Angeles, 2004.

Léger, Fernand (1925), New York, Société Anonyme, Anderson Galleries.

Léger, Fernand (1943), "Tribute to Martienssen", *South African Architectural Record*, January.

Martienssen Archive. Universidad de Witwatersrand.

Martienssen, Rex (1927), "Modern Architecture: with particular reference to shop design", *South African Architectural Record*, September, p.67-69.

Martienssen, Rex (1937), "Imposing the abstract in nature, man in space". *South African Architectural Record*, July/Aug, pp. 366-388. Es un número especial de julio y agosto que se encuadernó por separado con la transcripción de todas las conferencias del congreso.

Martienssen, Rex (1941), "Constructivism and Architecture: a new chapter in the history of formal building" *South African Architectural Record*, July, p.239-271.

Martienssen, Rex (1956), *The Idea of Space in Greek Architecture*, The Witwatersrand University Press, Johannesburg.

Martienssen, Rex (1958), *La idea del espacio en la arquitectura griega*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Martienssen, Rex, with Ernest Mercier, Francois de Pierrefeu, Pierre Winter, Hakon Ahlberg, Edmond Brua, Guido Fiorini, Huib Hoste, J.Ll. Sert, Alfred Roth, Stamo Papadaki, François Sammer, J.Sakakura, Jean Bossu (1933), "La position de Le Corbusier et Jeanneret dans l'evolution architecturale D'aujourd'hui", *L'architecture d'aujourd'hui*, December, p.7-17.

Robertson, D. S. (1929), *A handbook of Greek and Roman Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge.

RODRIGUES, Isabel María (2004), "45. Vers une promenade architecturale: Le Corbusier – Martienssen – Guedes, 'O Leao que ri' Team 10", Masilia, *Annuaire d'études Corbuseennes*, Barcelona pp. 240-249.

Smithson, Alison & Peter (1973), *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955-1972*, Latimer New Directions, London.

Smithson, Alison, ed. (1968), *Team 10, primer* MIT Press, Cambridge.

Smithson, Peter (1958), "Space and Greek Architecture", *The Listener*, October.

Smithson, Peter (1959), "Theories Concerning the Layout of Classical Greek Buildings", *AA Journal*, february.

Stuart & Revett (1762). *The Antiquities of Athens. Measured and delineated by James Stuart R.R.S. and F.S.A. and Nicholas Revett painters and architects*. London printed by John Haberkorn.

Auguste Perret: por uma prática europeia

Pedro Belo Ravara*

* Dr. Arquitecto por la Universidade Tecnica de Lisboa (UTL) y Master of Architecture por la School of Architecture and Planning de la State University of New York, Buffalo. Es professor en Faculdade de Arquitectura de la UTL y tiene un taller propio desde 1991, Baixa Atelier, con el arquitecto N. Vidigal. pravara@fa.utl.pt

Em 1928 no seu livro *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Siegfried Giedion ([1928] 1995:95) aborda a falta de protagonismo dos arquitectos a favor dos engenheiros e dos construtores, não só devido à industrialização crescente dos meios de produção e, consequentemente, do objecto da produção, mas também ao pragmatismo do engenheiro, que assumindo-se como projectista perante o cliente, lhe soluciona o programa sem se preocupar com a arte ou a beleza que uma obra deverá possuir. Já em 1889, Anatole de Baudot, no Congresso Internacional dos Arquitectos, admite que a fusão entre arquitecto e engenheiro é inevitável. Segundo Giedion, Baudot defende que a forma da arquitectura deriva dos métodos construtivos inovadores, consequentes da industrialização e dos métodos de gestão que os engenheiros dominam. Essa é mesmo a arquitectura de futuro, e aí se encontra a beleza da(s) obra(s) (*Op. Cit.* p. 95-6).

Esta posição de antagonismo entre o protagonismo do engenheiro e a tradição artística do arquitecto marcará definitivamente a prática do arquitecto Europeu, que apesar da sua inevitável tendência modernista, resistirá sempre ao natural pragmatismo e utilitarismo em que, respectivamente, ciência e indústria se baseiam.

A introdução do betão armado na indústria da construção europeia, a partir de firmas como a de François Hennebique em França ou a *Freitag & Weiss* na Alemanha, dotou os arquitectos europeus de uma ferramenta técnica importante e que embora dominada pelos engenheiros, seria devidamente moldada às tendências de uma arquitectura internacional pelos primeiros.

Neste particular refiram-se três escolas no desenvolvimento de uma arquitectura modernista em betão armado, a Francesa, com Auguste Perret e Le Corbusier como expoentes mais significativos e antagónicos, a genealogia germânica nascida no atelier de Peter Behrens e a racionalidade italiana baseada na necessidade imediata da grande indústria no norte de Itália. Estas três escolas tiveram origem em momentos protomodernos europeus, que se situam nos anos dez do século vinte (1910-20), e que testemunham o surgimento de arquitecturas industriais importantes mas pontuais, quando comparadas com a quantidade e diversidade das fábricas de betão armado na América do Norte. De facto o arquitecto Europeu nunca se

especializou, como tiveram de o fazer muitos gabinetes na América do Norte, em programas de projecto determinados, como foi o caso do gabinete de Albert Kahn. Nem a segunda vaga de industrialização teve o impacto na Europa que teve nos EUA, nomeadamente no surgimento de uma oferta de serviços especializados de apoio a uma indústria, também ela altamente especializada.

Ainda na mesma publicação de 1928, Giedion explana a tendência generalizada de uma linguagem internacional da arquitectura, não obstante as características próprias inerentes a cada país, como o caso do temperamento francês, da aptidão organizacional norte-americana ou do valor do trabalho artesanal na Holanda. Estes três casos idiossincráticos contribuiriam, no entanto, de forma importante e decisiva para uma formação de uma ideia de arquitectura internacional, cujos processo e objecto de produção eram supra nacionais. Esta batalha entre valores nacionais e internacionais, é antagónica, porquanto discerne as especificidades locais para as incorporar em métodos e recursos tecnológicos internacionalizados. O betão armado é uma demonstração nítida e sucedida dessa internacionalização, sendo que o advento desta última reside, numa primeira fase da "revolução moderna", na aceitação de processos construtivos e nas consequentes possibilidades construtivas e formais desses mesmos processos.

A utilização do material *ferro-concreto* permite uma formalização de princípios construtivos como a objectualização de uma nova espacialidade em arquitectura. O espaço fluido, a que Giedion chama de fluxos de ar, a liberdade de separar a compartimentação da estrutura do edifício tornando-o mais leve e transparente, os maiores graus de iluminação natural atingidos bem como um menor custo da construção, são enunciados próprios à democratização da arquitectura. O direito à arquitectura e ao conforto que esta gera como objecto de acolhimento e de habitar determina o estatuto revolucionário do arquitecto europeu moderno, teoricamente independente dos interesses do capital ou do poder administrativo.

No entanto essa independência garante-se à custa de uma prática não especializada, liberta de modelos e tipologias construtivas, bem como de uma encomenda específica. O caso da encomenda industrial é sintomática de um sinal da aceitação de uma certa especialização numa área, que representava o progresso. A excepcionalidade destes casos reforça o argumento da não especialização do mestre europeu. Mas mesmo nesses casos a encomenda fabril é mitigada em favor da possibilidade da experimentação sobre o acto de construir (seja em betão armado ou noutra tecnologia mais tradicional), sendo que a tecnologia do betão armado era ainda inicial na Europa e a sua expressão material não satisfazia os clientes de outro tipo de encomendas com mais representatividade ou expressão na cidade. O exemplo das estruturas Hennebique ilustra esse disfarce corrente sobre uma estrutura monolítica de betão, em sistema de pilar/viga, com motivos construtivos e decorativos que recuperam uma tradição arquitectónica novecentista. Mas a encomenda industrial permite ao arquitecto europeu, ciente

das suas convicções modernistas, demonstrar as novas capacidades construtivas resultantes dos novos sistemas emergentes, incluindo o betão armado, demonstrando-se dessa maneira uma arquitectura de futuro.

Em França, a ideia de que o progresso e a indústria eram irmãs na construção do futuro está presente na prática profissional do seu corpo de arquitectos, sendo os casos mais relevantes e influentes Tony Garnier e Auguste Perret. Ambos acreditavam nas potencialidades do sistema de construção em betão armado e na sua expressão futurista. No entanto estas seriam as suas únicas áreas de interesse comum. A questão central da Escola Francesa, centra-se sobre a questão da teoria e da prática enquanto complementos das técnicas e sistemas construtivos. "A cultura arquitectónica francesa baseava-se no classicismo e numa refinada tradição técnica, unidos por uma adaptação recíproca, trabalhada desde há tanto tempo que se apresenta quase como uma identidade. Porém a fisionomia dessa tradição corre o risco de se dispersar por obra do ecletismo, que vai mesclar e contaminar tanto os estilos históricos como os materiais e sistemas construtivos" (Benevolo, [1974] 1980:365).

Teoricamente Perret não vai tão longe como Tony Garnier. Este último acredita na arquitectura e no urbanismo como uma via e uma ideia de "harmonia preestabelecida entre tal herança arquitectónica e a técnica da construção" de forma a poderem-se abordar "todos os problemas levantados pela vida moderna e o progresso científico e social" (Op. Cit. p. 387). A sua cidade industrial de 1901 é o primeiro exemplo de desenho de uma cidade modelo racionalista, organizando-se por sectores de actividades, desde logo o trabalho, lazer e dormir. Para Garnier o projecto de arquitectura é utópico e representa desde a sua concepção gráfica inicial um testemunho idealizado de uma sociedade sem classes. Poder-se-á dizer, que em comparação com o seu colega Perret, Garnier é um teórico. Mas a Perret preocupa-o sobretudo "harmonizar as exigências do arquitecto com as do construtor, pelo que resumindo ambas as actividades na sua própria pessoa acaba por reduzir o problema aos limites do seu caso particular, e comporta-se em tudo e para tudo como um artista de vanguarda, criando um estilo pessoal e um repertório pessoal de soluções técnicas" (Op. Cit. p. 387).

Os irmãos Perret eram filhos de um maçom, Claude-Marie Perret, que cedo os iniciou nos trabalhos de construção do seu *atelier*. Aliás, a formação dos irmãos Perret como arquitectos deve-se sobretudo a um vislumbre comercial por parte do pai destes, em que apresentava desta forma um pacote completo de projecto e obra a um custo mais competitivo, uma vez que os honorários dos arquitectos seus filhos poderiam ser diluídos no custo final da obra (Collins, [1959] 2004:173). Claude-Marie Perret faleceria em 1905, deixando assim a gestão dos seus negócios aos seus filhos. No entanto, desde sempre que a empresa da família proliferou, primeiro na Bélgica e depois em França, sendo reforçada do ponto de vista do seu reconhecimento após o ingresso de Auguste com o título de arquitecto pela *École de Beaux-Arts*. A educação



Fig. 1. Rue Franklin, 1904 (in FP).

dos irmãos Perret processa-se à sombra dos ensinamentos e influência de Viollet-le-Duc sobre o ensino, nomeadamente através do seu *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture*, de 1875. De acordo com Peter Collins, os irmãos Perret, e Auguste em particular, seriam influenciados pelo valor da estrutura e do seu sistema construtivo na formação da obra arquitectónica e do seu carácter (*Op. Cit.* p. 153-60). Igualmente sofreram a influência de Julien Guadet, que fora aluno de Viollet-le Duc, mestre de um dos ateliers de escolha livre da *École de Beaux-Arts*, pai de Paul Guadet, igualmente aluno e colega dos irmãos Perret e com o qual selariam amizade e cumplicidades profissionais futuras (*Op. Cit.* p. 159-62). Mas para além desta prática inicial através da oficina do pai, ambos, Auguste e Gustave foram desde cedo induzidos num ensino que se baseava na tradição da “arquitetura Clássica Francesa” (*Op. Cit.* p. 154). Esta escola de ensino assentava sobretudo no valor da mão-de-obra, ou seja no trabalho do artesão executante em obra (*Op. Cit.* p. 154). Esta condição de complementariedade entre arquitecto e artesão de obra condiciona a forma em como Auguste Perret entenderá a construção em arquitectura, aliando sempre as capacidades inerentes à indústria, aquelas que naturalmente se expressavam através da construção ou dos elementos da construção, a uma mão-de-obra qualificada que lhe era assegurada pelos artesãos maçons, marceneiros, serralheiros, etc., e que não significaria necessariamente uma mão-de-obra especializada como a que acabará por caracterizar o mundo da indústria.

Neste sentido, Auguste Perret, herdeiro de uma tradição arquitectónica da “Escola Francesa Clássica”, garantiria uma suave transição para o Modernismo, confirmando uma certa “continuidade” com os velhos modelos e, dessa forma, não tomando por certa a “revolução” que os mestres que se lhe seguiram, como Le Corbusier, haveriam de pronunciar como inevitável na construção de uma sociedade progressista.

Rue Franklin, 25.

No âmbito deste artigo, interessam-nos sobretudo duas obras de Auguste Perret, ambas no princípio da sua carreira: o edifício de habitação em Paris na *Rue Franklin*, 25, de 1904 e a garagem na *Rue Ponthieu*, também em Paris e de 1905. A primeira obra apresenta-se-nos como o primeiro edifício de habitação construído em betão armado no sistema pilar/viga, tornando-a aparente na sua composição arquitectónica. Neste sentido o edifício da *Rue Franklin* interessam-nos do ponto de vista das suas capacidades construtivas no sistema da forma do betão pilar/viga, bem como na expressão arquitectónica deste sistema, não só a partir das suas características artísticas mas também construtivas.

Giedion em nota de rodapé ([1928] 1995:160), a propósito da obra de Auguste Perret, ressalva que a importância do arquitecto construtor aumenta com as limitações orçamentais da obra, casos da *Rue Franklin*, da igreja de *Le Raincy*, ou da garagem na *Rue Ponthieu*, diminuindo a

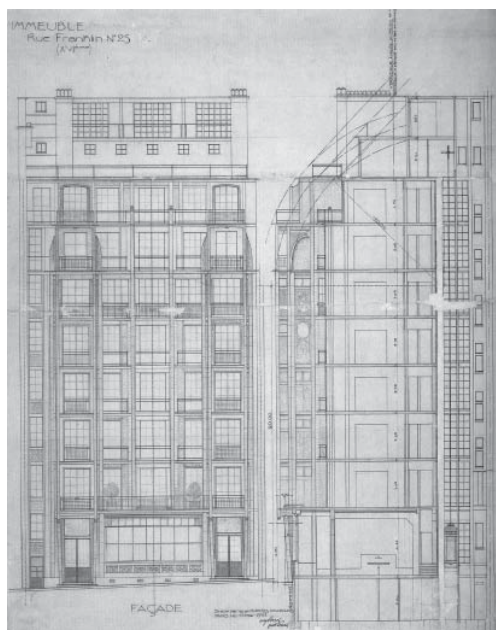


Fig. 2. Alçado e corte da Rue Franklin (in FP). Note-se o recuo dos pisos superiores, bem como o ligeiro balanço sobre a rua do piso térreo.

1. Peter Collins ([1959] 2004:180-1) defende que devido à proximidade e coincidência em tempo entre construção do edifício na Rue Claude-Chahu, em Passy, cerca de 1902, e a altura da execução do projecto para o edifício da Rue Franklin, a Auguste Perret não lhe terá passado despercebida a estrutura aparente de betão armado do sistema Hennebique executada para o suporte da arquitectura de Charles Klein, que uma vez finalizada esconderia tão elegante estrutura para sempre.

expressão do material betão armado, ou do seu esqueleto, em obras com fundos ilimitados ou bastante mais generosos, casos do Teatro dos Campos Elísios, a basílica de *Jeanne d'Arc* ou os arranha céus de 1922.

Resta-nos discordar uma vez que a expressão da estrutura principal de betão armado nas obras de Perret é uma constante estilística. A sua materialização construtiva difere contudo. Nos dois casos que abordamos, o construtor arquitecto condiciona o mestre arquitecto, pela expressão modular e/ou material da estrutura primária de betão, que se afirma tal como é nas fachadas dos dois edifícios. Esta é uma semelhança com as construções fabris de betão armado, que por imposição financeira ou económica se modulam perceptivamente pela sua estrutura primária.

A teoria de que Auguste Perret se terá inspirado numa estrutura em construção de betão armado do sistema Hennebique, para conceptualizar o edifício na Rue Franklin, não deixa de ser uma especulação plausível e interessante face àquilo que nos suscita prospectivamente o edifício da Franklin, 25.¹ A simples suspeita de que Perret se terá deixado influenciar pelo aspecto e expressão de uma estrutura que não se destinava a ficar aparente, mas escondida pelas necessidades construtivas e representativas de uma arquitectura *Art Nouveau*, deixa-nos suspensa a dúvida sobre se a estétização possível de um sistema construtivo que Auguste Perret virá a adoptar e a desenvolver em toda a sua obra posterior, se deve a um acaso circunstancial ou a um pragmatismo construtivo. No caso da primeira possibilidade, o acaso, virá confirmar a tendência artística do mestre europeu, mesmo com uma formação de base de construtor, que acredita nas possibilidades estéticas e redentoras dos novos materiais e sistemas como um caminho de progresso em arquitectura. No caso da segunda hipótese, aquela a que se refere a um pragmatismo construtivo, ficarão alguns gestos artísticos por explicar, nomeadamente os motivos em baixo relevo de flora "acimentada" que revestem os painéis de parede entre estrutura. Num ou noutro caso, ou até na conjugação mais do que plausível de se confirmarem as duas em simultâneo, sobrar sempre um espaço sobre a ontologia da construção do sistema em betão armado em que se admite uma redundância sobre as suas capacidades utilitárias e decorativas que convergem para a expressão construtiva do sistema, sem no entanto se demonstrarem quaisquer capacidades expressivas do material em si. Na verdade, o revestimento cerâmico de desenho regular da retícula estrutural de betão, contrasta com a exuberância decorativa dos painéis cerâmicos de preenchimento que representam folhas de castanheiros. A sobriedade e estabilidade dos primeiros evocam a estrutura primária edificada, enquanto que o organicismo e plasticidade dos segundos evocam um conforto e interioridade exigidas para um interior de um prestigiado edifício, numa zona de crescente aceitação entre a burguesia parisiense.

De facto o desenho do edifício da Rue Franklin responde tanto a critérios de representação pura, como a outros de necessidade e optimização da superfície construída. Segundo Collins, os



Figs. 3 e 4. Aspectos do edifício na Rue Franklin. Frente do piso térreo (piso 0) e varanda do 8º piso com vista sobre Paris e terraços/jardins (in FP).

2. Transcreve-se, de seguida o texto a partir da carta original de 1916 (in FG):
30 de Outubro de 1916
Monsieur Paul Guadet
95, Boulevard MURAT,
PARIS

Meu caro amigo,
Junto te enviamos o nosso Extracto de Conta relativo à construção da tua casa na Boulevard Murat. Está estabelecido em desembolsos apoiados nas peças de caixa e livros de pagamento numerados de 1 a 90. Pedimos-te que examines esta antiga conta para que possamos fechar a mesma. O montante é de 42.968 francos. Dos quais já foram pagos 32.000 francos. Como a guerra continua, e sem fim à vista, agradecemos que vejas o que a tua tesouraria pode fazer pela nossa. Poderemos estabelecer pagamentos escalonados de acordo com as tuas disponibilidades.
Cordialmente,
(assinatura ilegível, cremos de Claude-Marie Perret, irmão mais novo de Auguste e Gustave)

balanços sobre a Rue Franklin, correspondem ao que os códigos da edificação urbana parisiense estabelecem como máximo para uma rua com a largura da Rue Franklin, cerca de 20 metros, o que ainda lhe permite uma construção com a mesma cêrcea de fachada, possibilitando ainda um nono piso recuado no terraço (Collins [1959] 2004:182-3). Da mesma forma a utilização dos tijolos de vidro na fachada tardoiz, iluminando desta forma a escada principal, bem como uma zona de casas de banho dos apartamentos, permite a utilização de toda a área de piso possível, sem ter de se responder a um recuo para a abertura de vãos no tardoiz de forma a respeitar alinhamentos e distâncias mínimas aos lotes vizinhos (*Op. Cit.* 183-4). O pragmatismo de Perret na resolução do desenho do edifício de apartamentos não o desvirtuará enquanto objecto artístico nem enquanto um objecto significativo de arquitectura do princípio do século XX. Ao contrário potencializa esta relação entre autor e cliente, sendo que no caso eram ambos a mesma pessoa, demonstrando da possibilidade de haver uma mesma resposta que sirva ambas as partes interessadas no projecto. Neste caso o conflito de interesses que poderia existir entre autor e cliente final é dissimulado pelo desenho do projecto enquanto ferramenta de síntese dos sistemas e materiais constituintes daquela arquitectura. Ao mesmo tempo, a sua atitude pragmática que o leva a considerar os balanços da fachada sobre a rua segue a equação financeira óbvia entre áreas possíveis e custo de venda da construção, à qual Auguste Perret, enquanto dono da obra não terá sido totalmente indiferente.

O atelier/agência/empresa dos irmãos Perret representava uma “associação íntima entre arquitecto, engenheiro e empresário”, sem que qualquer destes personagens tomasse posição de predominância sobre outro (Abram, 2000:15). Auguste Perret afirmaria mais tarde que o arquitecto “não é somente um artista” (*Op. Cit.* p. 16) mas que é, antes de mais um garante da construção e das possibilidades a que qualquer construção arquitectónica se realize atendendo, igualmente, a parâmetros financeiros e empresariais, para além dos artísticos e estilísticos.

A este propósito, refira-se, quando da execução da casa do seu amigo e colega de curso Paul Guadet pela sua firma de construção em betão armado, os irmãos Perret não se coibiram de acertar contas, sempre que necessário, com o seu amigo de juventude.²

A obra da casa de Paul Guadet é de 1912,³ como mostram os livros de pagamentos referidos na carta. No entanto a carta de acerto final de contas a que tivemos acesso é de 1916, ou seja quatro anos após a obra. Acresce que a referencia à “guerra” que “continua, sem fim à vista” adivinhava, para além da alusão às dificuldades geradas pelo conflito que então singrava na Europa, e apesar da diplomacia expressa na referida carta, uma tensão subjacente na relação com o cliente, nomeadamente para a obtenção das devidas cobranças. No entanto Auguste Perret cederá com o tempo ao exercício da prática da arquitectura em desfavor de um envolvimento nos negócios da empresa de construção da família. Perret não chega a corporizar o papel do construtor, mas resolve e estreita a relação que terá com este último ao contrário do

3. A casa de Paul Guadet foi construída pelos seus amigos e ex-colegas da École de Beaux-Arts, os irmãos Perret, tendo-se o primeiro entusiasmado de tal forma com as capacidades construtivas do betão armado, que haveria de desenhar a sua própria casa em betão (Collins, [1959] 2004:187). A casa na Boulevard Murat, tem uma elegância estrutural extrema e aparente, sendo que exprime como poucas outras construções nesta altura em Paris, as reais capacidades construtivas e representativas do betão armado. De facto a estrutura rectilínea em betão armado desenhada por Paul Guadet sob a consulta atenta dos irmãos Perret, resume o desenho simples e pragmático da fachada, através dos seus elementos pilares e vigas de bordadura, elementos esses finíssimos e em equilíbrio quase impossível. Os panos entre os elementos verticais e horizontais da estrutura são preenchidos por vãos de janela ou porta, a toda a altura ou com peitoril em tijolo, possibilitando uma transparência entre interior e exterior quase literal. Inclusive as vigas de bordadura que recebem as lajes interiores, são embutidas nas próprias lajes, constituindo-se como reforços estruturais no topo destas últimas o que permite uma leitura de elementos horizontais com expressão idêntica aos elementos estruturais verticais. Esta solução permite ainda um aproveitamento a toda a altura dos compartimentos interiores e confinantes à fachada do vão de vidro, negando-se, aparentemente, a solução mais fácil da viga de bordadura saliente relativamente ao acabamento final dos tectos interiores.

A compartimentação interior repete o princípio da transparência, permitindo uma luminosidade que atravessa no sentido transversal todo o edifício, aumentando perceptivelmente a sua dimensão em profundidade, bem como dotar o pátio traseiro de funções mais contemplativas e menos operativas, o que pela sua estreiteza e profundidade reduzida, ofereceria algumas dificuldades de se poderem iluminar todos os interiores que lhe são confinantes.

O edifício é presentemente ocupado por gabinetes de serviços diferentes (desde publicidade a gabinetes de projecto), sem que tenha havido uma desvirtualização da estrutura da compartimentação interior, preservando-se, inclusive algumas das suas divisórias mais transparentes. A escada, em caracol, também construída em betão armado, é exígua para a utilização presente, mas convém ter presente que foi construída para uma habitação unifamiliar. O seu desenho é, contudo, de cariz menos racionalista do que o resto da estrutura da casa. De gosto Art Nouveau, como aliás alguns dos motivos decorativos que se sobrepõem à estrutura principal de betão armado, a escada sobra como reminiscência de uma formação académica que se manterá sempre, também nas obras de Auguste Perret.

4. A este propósito ver capítulo Abstraction and Empathy em Worringer, [1908], 1997.

5. Embora hajam pequenas variações entre pisos pode-se considerar uma matriz comum a todos os pisos não recuados de habitação.

que era a tradição europeia.

No edifício da *Rue Franklin* está presente uma nova iniciativa construtiva através do uso de um sistema estrutural novo, neste caso o betão armado, que permite os balanços de fachada sobre a rua, a aparente leveza do piso térreo, que com os seus grandes envidraçados “solta” o edifício do chão, ou a criação de terraços e jardins na cobertura. Estas características modernas, directamente associadas ao sistema construtivo em betão armado, tornar-se-iam, mais tarde, linguagem corrente do Movimento Moderno, consagrando desta forma esta obra como uma predecessora da linguagem do Modernismo. No entanto, Perret, resiste a uma certa abstracção da forma construída, apesar da sua total aceitação do sistema em betão armado. Os painéis cerâmicos e o emolduramento dos vãos de janela e porta enquadrados com o sistema modular da estrutura, reconhecem uma tradição “naturalista” da representação em arquitectura, em oposição a uma sua eventual abstracção.⁴ Iguamente os motivos estilísticos ao nível dos terraços e jardins da cobertura referem-se ainda a representações da natureza, simulando-se dessa forma um ambiente exterior como complemento aos espaços de estar interiores. O piso tipo deste edifício⁵ corresponde a uma organização de salas ligadas entre si, sem uma hierarquização entre os espaços principais, reconhecendo-se, na zona tardo do edifício os espaços de serviço e apoio. Nas variadas versões de trabalho sobre a planta do andar tipo, Perret não questiona esta organização clássica do fogo. A “galeria” entre os espaços de serviço e os espaços principais, poderá corresponder ao corredor que mais tarde se generaliza como espaço funcional de serventia em tipologias de habitação (e outras), mas neste caso da *Rue Franklin*, funciona ainda como uma outra sala de recepção, ou hall de charneira com todas as salas sobre a frente do edifício.

Não querendo fazer uma análise exaustiva dos espaços habitacionais da *Rue Franklin*, o que os desenhos de arquitectura nos indicam, nomeadamente através dos variados *lay-outs* de estudo em fase de projecto, é uma preocupação de composição, alinhamento e enquadramento dos elementos arquitectónicos primários -pilares, vigas, paredes, tectos, etc.- não só ao nível dos interiores, mas também e sobretudo, na sua transposição para o exterior.

Resumindo, a *Rue Franklin* de Perret, construída a partir de uma estrutura de betão armado no sistema de pilar/viga, reporta ainda a uma prática profissional clássica em que os motivos estilísticos aludem a uma representação artificiosa da natureza, ou ainda a estruturas espaciais clássicas, numa tradição em que forma do espaço e forma da estrutura estabelecem ainda uma relação indissociável.

Esta questão incide sobre uma prática de projecto, em que o sistema construtivo obriga a uma certa formalização espacial, com o qual se relaciona e permite uma leitura integral do sistema. Por exemplo, numa construção de alvenaria de pedra, a relação entre a compartimentação de diversos pisos estabelece-se pela leitura em todos os pisos de estruturas de paredes portantes

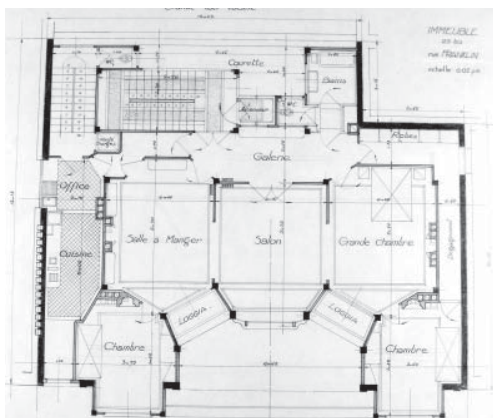


Fig. 5. Piso tipo: pisos 1 ao 6 (in FP).

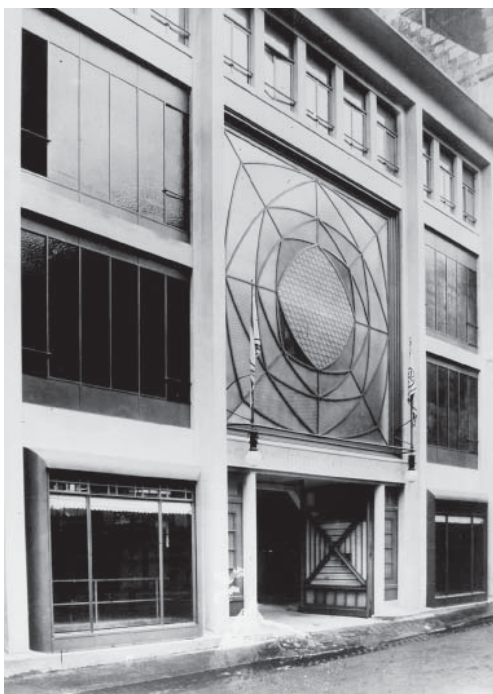


Fig. 6. Fachada principal da garagem da Renault na Rue Ponthieu, 1905 (in FP).

que garantem a estabilidade de toda a construção. Da mesma maneira, a leitura dessas paredes portantes dá-se, ao nível dos pisos, pela espessura e massa desses elementos, em confronto com outros elementos que serão secundários à estrutura da construção. A prática sobre o sistema do betão armado, pelo contrário, permite uma maior liberdade entre elementos de suporte e de preenchimento da compartimentação. No caso de Perret, a leitura desse sistema denota uma prática que reforça o valor de estrutura e elemento construtivo de preenchimento, reafirmando o valor de uma composição clássica histórica com um sistema moderno e industrializado.

Garagem na Rue Ponthieu.

A garagem na Rue Ponthieu, de 1905 é um dos raros exemplos de edifícios industriais na obra de Auguste Perret,⁶ Esta garagem para a Renault no centro de Paris era construída integralmente em betão armado e pela firma dos irmãos Perret.

Embora de dimensões reduzidas para um edifício industrial e sendo integrado numa malha urbana consolidada, os ambientes interiores lembram as grandes fábricas de automóveis americanas de Detroit, nomeadamente no seu partido construtivo e sistemas de iluminação. A integração numa estrutura monolítica de betão armado desses mesmos sistemas de iluminação e outros, como sejam os mecânicos e de elevação, é neste caso garantida a partir da simples justaposição à estrutura edificada de base. De facto não se adivinha pelas imagens da altura que tenha havido uma coordenação entre arquitecto e “especialistas” das novas áreas complementares ao projecto, de forma a uma perfeita integração na estrutura de betão armado de todas a redes de infra-estruturas necessárias.

Estes indícios de ausência de desenho na integração das especialidades não se aplica, contudo à integração “artística” do mestre arquitecto, nomeadamente na fachada sobre a *Rue Ponthieu*, momento único em que o edifício assume fachada pública. A integração nesta fachada de um enorme vitral sobre a entrada, bem como a hierarquização de uma ordem vertical da fachada (reconhece-se um embasamento, desenvolvimento e coroamento, por exemplo), denotam uma prática comprometida com valores “artísticos” tradicionais. No entanto, será também verdade que as potencialidades construtivas de um sistema em betão armado, num edifício em que se aposta numa nave central de triplo pé-direito, permite um desenho de fachada mais livre, que tira partido dessas diferenças dos níveis interiores. Desta forma o vitral da *Renault* respira desse interior de grande dimensão, representando pragmaticamente uma particularidade espacial interior na sua fachada e por outro lado, assume um carácter único e individual pelo seu desenho autónomo e “artístico,” da mesma forma que os painéis cerâmicos sobre temas vegetais na *Rue Franklin* estabelecem uma narrativa “artística” e independente das funcionalidades específicas da edificação.

6. Esta garagem terá sido demolida na segunda metade do século XX, pelo que não tivemos possibilidade de a visitar.



Fig. 7. Aspecto interior da garagem (in FP). Note-se as infra-estruturas eléctricas sobre a viga em primeiro plano e a plataforma hidráulica para deslocação vertical dos automóveis.

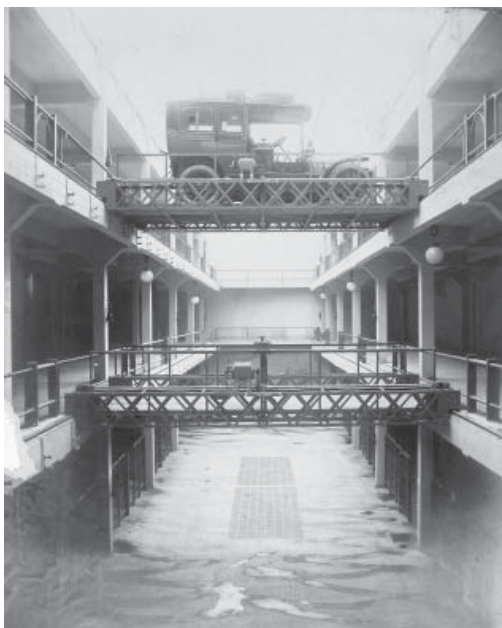


Fig. 8. Aspectos do interior (in FP).

O mesmo se passa com alguns dos interiores desta garagem para a *Renault*. As escadas de acesso aos escritórios, de desenho espiralado, remetem para uma representação natural e interpretativa do movimento de subida, movimento esse algo amordaçado pelo sentido rígido e estático da dureza construtiva do betão armado.

Esta dicotomia entre uma prática artística e uma prática construtiva (ou técnica?) será o tema de toda a obra de Auguste Perret ao longo da primeira metade do século XX.

Entre prática e execução

“Ao combinar os dois gabinetes de construtor e arquitecto na sua pessoa, Auguste Perret atingiu a síntese ideal, e neste particular não poderão haver quaisquer dúvidas de que com o início da primeira guerra mundial, ele ganharia um conhecimento mais profundo sobre a construção em betão do que qualquer outro arquitecto da sua geração poderia reivindicar” (Collins, [1959] 2004:187). A curiosa conjugação entre prática e teoria da prática, entre um saber do artesão, daquele que executa, e um outro mais erudito e artístico do mestre de atelier, dota Perret de uma capacidade ímpar que o leva a ser arquitecto-construtor. Interessa-nos esta faceta em Perret, não só pelo período histórico em que surgem as suas obras iniciais mais representativas, mas pela sua dedicação e confiança no sistema de pilar/viga em betão armado. De facto, como já foi explicado anteriormente, os exemplos europeus recaem sobre as possibilidades construtivas do sistema de betão armado, que se traduzem numa linguagem arquitectónica própria, e na possível relação dessa linguagem com o modelo original da fábrica em betão armado. Esta relação conjectural far-se-á através da prática de atelier e de obra para o caso de Perret, que, curiosamente, é o único caso de um arquitecto europeu consagrado que insiste em toda a extensão física e temporal da sua obra, nos sistema de pilar/viga em betão armado, conjugando à sua estrutura maciça, elementos pré-fabricados de revestimento. Este sistema é levado a uma exaustão construtiva e compositiva, relevando sempre o material betão como suficientemente nobre e moderno para uma extensiva aplicação, independentemente dos programas em presença.

Esta dedicação profissional ao betão armado é complementada, naturalmente, por uma responsabilização na construção efectiva de estruturas em betão armado, para as suas obras como para a de outros clientes e arquitectos. A firma *Perret Frères, Entreprise Générale de Travaux Publics & Particuliers*, continha nos cabeçalhos das suas cartas timbradas para além da sua denominação social a referência em letra capital a *Béton Armé* como subtítulo centrado.

Desta forma a importância e relevância de Perret deve-se sobretudo à ênfase colocada no seu trabalho no desenvolvimento das estruturas em betão armado no sistema de pilar/viga. Esta forma do betão – pilar/viga – herdada dos sistemas de Hennebique, permite a Perret racionalizar a sua

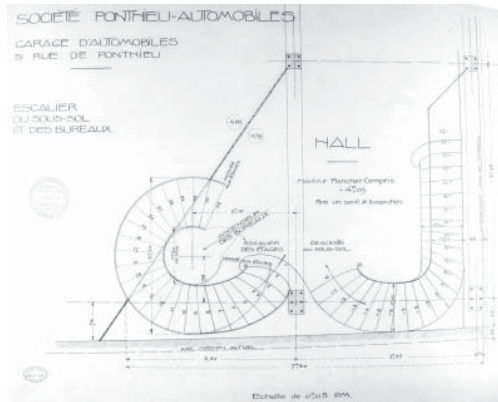


Fig. 9. Desenho da escada de acesso aos escritórios (in FP).

construção não só a partir de um princípio modular mas também do próprio acto do projecto. Em Perret observa-se ao longo da sua carreira a uma optimização de detalhes construtivos, potencialmente nas formas de ligação entre as partes estruturais e as partes standardizadas pré-fabricadas, que acabam por ser caracterizadoras de toda a sua arquitectura. No entanto a sua obra distancia-se dos seus contemporâneos modernos pelo seu sempre presente ecletismo estrutural, fiel ao papel da estrutura e da composição formal entre os elementos que a constituíam e os que a preenchiam. Esta formação eclética de Perret, afasta-se em definitivo com o abstraccionismo da forma que o betão possibilitou ao mestre de atelier moderno, do qual Le Corbusier é o exemplo mais relevante. No entanto, a prática de Auguste Perret permite traçar a genealogia de uma prática eclética proveniente da Escola Francesa, que por se ter mantido tão estreitamente relacionada com a indústria da construção em betão armado, acabou por não deixar herança visível nas gerações seguintes.

Refira-se, a este propósito, que o atelier/agência/empresa dos Perret nunca ultrapassou a dúzia de colaboradores, integrando velhos designers, que garantiam a passagem e a cristalização dos detalhes dos projectos, com uma geração de jovens estagiários, entre os quais terá estado Le Corbusier (Abram, 2000:15), que asseguravam uma certa frescura e busca de experimentação espacial nos novos projectos. Esta conjugação de velhos profissionais e novos sonhadores resume o equilíbrio que Perret procurava entre construção e arquitectura, engenharia e arte ou negócio e ética profissional.

Auguste Perret interessava-se sobretudo pela história da arquitectura clássica, nomeadamente a arquitectura Grega, ao contrário da evolução arquitectónica de uma provável escola francesa, a qual, a existir, Perret desconsiderava. Para Perret, a arquitectura do templo Grego, demonstrava uma inabalável "integridade estrutural", da qual se servia para seu próprio benefício e argumento contra as tendências dos neo-góticos racionalistas franceses (Collins, [1959] 2004:197). Se é discutível que esta atitude poderá justificar uma posição sobre ideais arquitectónicos, como seria o caso de Perret sobre os seus contemporâneos e conterrâneos, o facto é que a eleição da obra Grega e do espírito da arquitectura Grega, denota a crença na unidade e completude da obra de arquitectura como objecto finalizado e não no processo de alteração e de possíveis mutações, a que uma escola mais empirista ou experimentalista poderia dar azo.

Referências bibliográficas ativas:

ABRAM, Joseph, (2000): "Une Structure de Production insolite: L'agence-entreprise des frères Perret (1896-1954); in *Les Frères PERRET: L'œuvre complète*; Paris: Institut Français d'Architecture – Éditions Norma; 15-39.

Benevolo, Leonardo, (1980 [1974]): *Historia de la Arquitectura Moderna* (edição em castelhano); Tradução de Mariuccia Galfetti, Juan Díaz de Atauri, Anna Maria Pujol i Puigvehí e Joan Giner; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Collins, Peter, (2004 [1959]): *Concrete: The Vision of a New Architecture*; Montreal & Kingston, Londres, Ithaca: McGill-Queen's University Press.

Giedion, Siegfried, (1995 [1928]): *Building in France; Building in Iron; Building in Ferroconcrete (Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton)*; Santa Monica, CA: Text Documents, The Getty Center for the History of Arts and Humanities.

Worringer, Wilhelm, (1997 [1908]): *Abstraction and Empathy; título original Abstraktion und Einfühlung*; Chicago: Elephant Paperbacks.

Fontes documentais

-Processos de Obra (Arquivos)

Arquivos do Institute Francais d'Architecture, Paris

Fonds PERRET

Fonds GUADET

-Documentação fotográfica

Arquivos do Institute Francais d'Architecture, Paris

Fonds PERRET

Fonds GUADET

Abreviaturas

FG *Fonds Guadet, Archives de l'Institut Français d'Architecture, Paris.*

FP *Fonds Perret, Archives de l'Institut Français d'Architecture, Paris.*

Curro Inza. La otra (y alternativa) modernidad

Ángel Verdasco Novalvos*

* Dr. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Alcalá de Henares y en la Universidad Europea de Madrid. Dirige el estudio Ángel Verdasco Arquitectos en Madrid, España.
estudio@angelverdasco.com

El arquitecto Curro Inza (1929-1976) pertenece al grupo que se ha denominado como *Organicismo madrileño* y *Escuela de Madrid*, cuyas máximas realizaciones se produjeron durante los años sesenta del pasado siglo.

Su arquitectura ha sido hasta ahora escasamente explicada por compleja y enigmática. A pesar de resaltarse siempre su talento y brillantez, su obra y persona han generado opiniones extremas pero apenas han sido investigadas, cuando en realidad su arquitectura trata asuntos que se muestran de gran interés y actualidad.

La reciente clasificación de su archivo permitirá realizar a partir de ahora los análisis proyectuales pertinentes que recoloquen su figura dentro de la arquitectura española. Este escrito tiene como objetivo explicar y situar a este arquitecto dentro del momento en el que le tocó vivir y trabajar. Para ello se hace una presentación del personaje y una posterior colocación del autor dentro de su generación.

El hombre orquesta

Curro Inza fue un hombre extrovertido y familiar, de personalidad poliédrica. Su amigo, el pintor Manuel Alcorlo, resalta esta cualidad al retratarlo en un cuadro donde aparece el arquitecto rodeado de algunas de sus instrumentos de música, sus obras, su mujer, su extensa prole.¹

Tuvo una intensa formación humanística, artística y plástica que volcaría después en diversas facetas. Existe un Inza diseñador, dibujante, poeta, muralista... aunque es su trabajo arquitectónico lo que representa el grueso de su producción. Y también un Inza profesor, aclamado y mitificado, y aún hoy sus discípulos y amigos (ahora consagrados arquitectos), así le recuerdan.

Y por último existe Inza editor y brillante articulista que fue redactor jefe de *Arquitectura* durante doce años (1960-1973). La revista de arquitectura más importante del momento, dotándola de un nuevo carácter donde el fomento de la crítica y la reflexión sobre la arquitectura, ejerció una clara influencia sobre toda su generación. Además, a través de la revista realizó una importante labor de difusión de la arquitectura internacional que sirvió para abrir los horizontes de la arquitectura española.

1. Curro Inza y Ángeles Serrano tuvieron en sus 16 años de matrimonio, 10 hijos: Juan, Belén, Carlos, Jerónimo, Cristina, Paula, Rocío, Margarita, Susana y Laura (nacida el 5 de septiembre de 1976 dos meses después de la muerte de su padre).



Fig. 1. Curro Inza. Óleo de Manuel Alcorlo. 1972

Las facetas de profesor, editor y articulista son las que están más ligadas a su producción arquitectónica y son muchas veces incluso origen de algunas de sus obras.

Un arquitecto en el laberinto del organicismo madrileño

Se repasa aquí el momento histórico en el que Curro Inza desarrolló su trabajo como arquitecto y revisaremos las diversas relaciones que mantuvo con sus coetáneos para intentar colocar al autor dentro de la escena arquitectónica del momento. Dado que pertenece a un grupo de arquitectos madrileños muy concreto, parece pertinente señalar al final algunas críticas y comentarios que sobre ellos se han vertido y que en buena medida han transmitido la imagen que aún tenemos de ellos a día de hoy.

El triunfo internacional del Pabellón Bruselas de Corrales y Molezún en la Exposición Universal de 1958 se ha venido considerando por la crítica de arquitectura como el momento en que la arquitectura española volvía a la modernidad desde el final de la guerra civil española. A la Medalla de Oro que recibió el Pabellón habría que sumar el Premio Reynolds obtenido por Ortíz Echagüe, Barbero y de la Joya en 1957, precedidos ambos por los primeros premios en la Trienal de Milán de Coderch (1951), de Molezún (1955) y Carvajal con García de Paredes (1956).

Son unos años en los que comienza la apertura internacional, el desarrollismo y a su vez se produce una amplia difusión editorial en cuanto a arquitectura se refiere. En estas circunstancias inicia su andadura profesional Curro Inza, en un momento en el que se solapan tres generaciones de arquitectos en la escena madrileña que prácticamente se corresponden con tres décadas consecutivas.

La “década orgánica (1958-68)” que inaugura Bruselas, se corresponde con una tercera generación española, a la que pertenece Inza y que es simultánea a la “tercera generación internacional”. Estuvo formada por arquitectos como Fernández Alba, la brillante promoción del 59 (Inza, Peña Ganchequi, Oriol, Capote, Dols, Higuera, Miró, Mangado, Feduchi), Moneo y Fullaondo entre otros. Arquitectos que explorarán los caminos que seguían sus colegas europeos y que Zevi había denominado “arquitectura orgánica”.² De hecho la influencia y lectura de Zevi, puede rastrearse en los principales textos de los jóvenes arquitectos madrileños del momento. Unos jóvenes arquitectos que frente a la generación anterior se caracterizarán por una falta de encargos y destacarán en brillantes concursos y obras de menor tamaño, mientras sus carreras corren paralelas a la de los miembros de la tercera generación internacional que tendrán sobre los madrileños una notable influencia y que a su vez darán la espalda a la historia y buscarán “nuevas formas” (como decía el nombre de la revista de Fullaondo) para una sociedad en pleno cambio.

2. “Inmediatamente, pues, que el Estilo Internacional triunfa, se contamina con ideales orgánicos, o no propiamente modernos, aunque por sus autores se viera -y así Zevi- no como una contaminación, sino como una enriquecimiento: un paso más en la difícil y progresiva búsqueda de la verdadera Arquitectura Moderna”. (Capitel, 1982).



Fig. 2. Café Gijón. Madrid. 1962.

Cómo apunta A. Capitel será con las primeras obras de Fernández Alba, (como el Colegio de Santa María en Madrid de 1960) cuando “se produce el verdadero cambio y la llegada de nuevas generaciones que estimarán decididamente el ideal orgánico como auténtica modernidad, consiguiendo arrastrar, en su pasión por el nuevo objetivo, a algunos de los mayores. [...] El organicismo, sintiéndose heredero del Estilo Internacional e ignorando las contradicciones que le separan de éste, pasará a ser pronto la ideología hegemónica de la Escuela de Madrid”. (Capitel, 1982)

Inza, mientras trabajó en la Revista Arquitectura como secretario de redacción (1960-73), estuvo muy pendiente del trabajo de todos sus compañeros de generación reseñando sus episodios más significativos: desde Pensionados de Roma (Moneo), pasando por discusiones sonadas (Polémica de Sydney, Moneo versus Candela) hasta Premios Nacionales (Higueras y Moneo, Fernández Alba, Dols...), sin olvidar la constante publicación de los proyectos y concursos de ellos. Y en paralelo tuvo relaciones desiguales en cuanto a cercanía (Peña Ganchegui e Higueras) e intereses diversos con cada uno de sus miembros.

Así con Higueras, no sólo había realizado los campamentos universitarios en la Granja de Segovia, sino que le unirá el talento natural, el ser magníficos dibujantes, un discurso poco intelectualizado y un interés por la geometría como mecanismo proyectual capaz de definir el estado arquitectónico. Higueras y Miró firmarán uno de los edificios paradigmáticos del momento, el Centro de Restauraciones Artísticas (Madrid, 1965), un edificio brutalista en el uso de los hormigones, donde la unión entre forma y estructura apunta una genealogía orgánica, o bien las Casas Muñoz y Santonja y las viviendas en Hortaleza, donde “estos arquitectos se interesaron por los elementos constructivos de arquitectura en su más directa condición de disciplina: la teja, la madera, la piedra de musgo, exhiben sus naturaleza sin disimular el papel que juegan en la obra. Las esquinas son esquinas, las cubiertas y las fachadas no pretenden ya esa condición abstracta que hacía a los arquitectos hablar de paramentos por fachadas y huecos por ventanas. Es un realismo distinto al que hemos visto en Cataluña, que consistía en aceptar la realidad social y económica; se trata aquí de llamar a las cosas por su nombre, y puede decirse que en esos años la arquitectura vio triunfar una nueva figuración que en pintura y escultura no vería reconocido todo su valor hasta una década después”. (Ruíz, 2001)

Por otra parte le unirá a Fernández Alba (titulado dos años antes) el haber “heredado” su puesto como Secretario de Redacción en la Revista Arquitectura y ser el único arquitecto con el que Inza realizó un concurso en equipo (Iglesia de San Esteban Protomártir, Cuenca, 1960). Fernández Alba era la máxima autoridad en la Escuela de Madrid en los primeros sesenta por sus textos, su docencia y su apuesta por una metodología orgánica. Será para Inza (y para todos) el introductor de la arquitectura escandinava (Aalto) y un referente en tantas discusiones sobre la arquitectura religiosa contemporánea y sobre la educación en las escuelas de arquitectura.



Fig. 3. Casa en Calamocha. Teruel. 1973.

3. "Tradicionalista, histórico, nacionalista: tal es el caso del convento del Rollo, nada más alejado de los principios modernos. Aunque el edificio, sin embargo, paga obvios tributos a la modernidad [...] Es éste el modo en el que el organicismo se siente heredero de la modernidad, revisando cuestiones formales y constructivas, y dando así un paso más, una nueva superación que avanza en la búsqueda de la verdadera arquitectura. La arquitectura definitiva y perfecta que había sido prometida, y que el organicismo persigue, practicando, para encontrarla, un arte ecléctico." (Capitel, 1982)

Obras como el Convento del Rollo en Salamanca (Premio Nacional, 1962) y el Colegio de Santa María en Madrid, de elegante pobreza, sintonizan con los materiales, lo local, las tradiciones propias y asimilaban lo que había preocupado a la generación anterior: un empleo de la construcción frente a la tecnología.³

Con Moneo le vincula a Inza la relación con Barcelona: Cátedra en la Escuela, Arquitectura Bis, etc., del primero y años de estudios universitarios del segundo. A raíz de su experiencia con Utzon, de su selección en el Concurso del Ayuntamiento de Amsterdam y de otros episodios, Moneo jugará para Inza el papel de conector con el panorama internacional, un papel que hasta el momento jugaba Coderch en la generación precedente. Pero lo que verdaderamente les une es una admiración mutua y un interés por revalorizar a Gaudí y por la crítica arquitectónica en general como asunto imprescindible para la disciplina. Moneo tomará partido por la arquitectura orgánica en sus escritos (como en su defensa de la Ópera de Sydney) y en sus primeras obras como la Casa Gómez Acebo en la Moraleja (Madrid, 1968) de clara raíz *wrightiana*.

A esta generación, que si nos ceñimos a su miembros madrileños también se conoce como "organicismo madrileño", se suman otros miembros mayores como Vázquez de Castro, Fisac u Oiza que asumirán los postulados de la arquitectura orgánica en ese periodo en mayor o menor medida. Así, Corrales y Molezún ya en el Pabellón de Bruselas, habían asumido algunas pautas de un ideal orgánico también de clara raíz *wrightiana* como la trama hexagonal y sobre todo la coincidencia del espacio con la estructura mediante esqueletos arbóreos. Un proyecto que tendrá posteriormente una influencia decisiva en los primeros proyectos de Inza.

También es el caso de Miguel Fisac que ya había iniciado en la década anterior el acercamiento al organicismo, con ecos evidentes de Asplund y Aalto (Instituto de Óptica de 1952 o Instituto Laboral de Daimiel de 1951). Aunque será en el Laboratorio de Hidráulica (Madrid, 1962) donde con más destreza refleje sus investigaciones y patentes sobre el hormigón. Una investigación personal a la que se volcará durante años y que influirá en Inza en sus proyectos de iglesias y en su manera de entender la dialéctica entre estructura y arquitectura.

Sin embargo otros, como es el caso de García de Paredes, que no participaron directamente en el esfuerzo orgánico ni en sus experimentos formales, influirá en Inza de forma decisiva, sobre todo en las estrategias aditivas como mecanismo proyectual.

El máximo contrapunto al organicismo dominante queda representado por Sota y Cabrero. Sota construye en los sesenta proyectos como el Gimnasio Maravillas (1962) o el Colegio Mayor César Carlos en la Ciudad Universitaria de Madrid (1967) que dan una idea de su poco interés de prestarse al experimentalismo al uso. Tendrá con Inza una gran relación personal y en lo profesional (aunque Sota esté considerado en las antípodas de este discurso) se pueden encontrar algunas relaciones. (Verdasco, 2013)

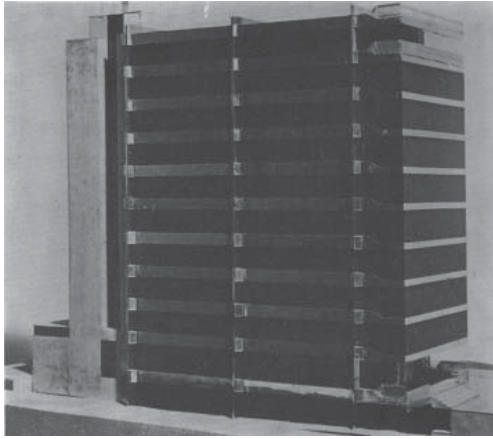


Fig. 4. Concurso Bankunión. 1970.

4. Señala Capitel (1982) que tampoco habría que descuidar la influencia e irrupción de Utzon y el tardo-organicismo de la mano de los que comenzaron su carrera en los sesenta " Esto es, apenas se había abandonado el Estilo Internacional para dar paso a la influencia de Aalto y de una interpretación moderna de la tradición histórica, cuando irrumpe como idea nueva, como nuevo camino por el que cabalgar y conquistar, la arquitectura entendida como espacialismo y como formalismo exacerbado, que lleva hasta el límite la condición de lenguaje moderno y que explota en barrocas formalizaciones orgánicas; esto es, no sólo plásticas, sino atadas también a la coincidencia entre forma y estructura".

He dejado para el final de este grupo de arquitectos coetáneos de Inza a otro arquitecto mayor y figura clave en aquel organicismo madrileño: Sainz de Oiza. Les unió una admiración común en esos años por lo popular y por la figura de J. L. Fernández del Amo; por ejemplo Oiza participó en la revista en varias sesiones críticas sobre el tema y escribió un admirado texto de introducción en la publicación del proyecto de Vegaviana. Oiza fue un arquitecto con el que Inza apenas tuvo relación y aunque sus arquitecturas puedan parecer más próximas, para Inza Oiza fue un gran arquitecto al que no pretendió seguir. El navarro construyó Torres Blancas (1968) que marca el final de aquella década organicista. La crítica concuerda en señalar a un Moneo estudiante como introductor del organicismo en su estudio, induciendo en Torres Blancas el cambio de dirección de la *Ville radieuse* hacia el rascacielos *wrightiano*. De hecho el proyecto comienza siendo una torre *corbuseriana* para irse convirtiendo mediante la planta hexagonal en deudora de la torre Price y terminando así en un proyecto más orgánico y *wrightiano*, dónde se vincula fuertemente la forma y la estructura.⁴ Pero Torres Blancas terminará por representar para la crítica el máximo apogeo de esta arquitectura orgánica madrileña y a su vez su punto final.

Existe un desconocido episodio y un texto dónde Inza opina sobre el proyecto en el momento (muy delicado) en que la obra está recién terminada y es asumida como un símbolo para su generación. En la Sesión Crítica de Arquitectura que sobre el edificio de Torres Blancas tuvo lugar en la primavera de 1968 se pidió a Inza que iniciase el debate e hiciese un comentario, y dijo literalmente: "Torres Blancas es un edificio extraordinario y creo que no debería repetirse". Ante el desconcierto que debió suponer esta afirmación en el momento y en meses posteriores, Inza se explica mediante un artículo publicado en *Arquitectura* en diciembre de ese mismo año (Inza, 1968), dentro de un número casi monográfico sobre el edificio de Oiza con textos de Bofill, Inza y Longoria.

Inza se expresa con una envidiable independencia intelectual ante el *establishment* del momento y sus mayores ya consagrados, y confía en la buena crítica como instrumento de aprendizaje. En el artículo y siempre en un tono respetuoso que no ha de impedir emitir su opinión, se pregunta si Torres Blancas es un final de trayecto, una parada discrecional o una apertura. Para Inza su calificativo de "extraordinario" englobaba hablar de singularidad y excepcionalidad.

Para Inza la singularidad de Torres Blancas radica en el hecho de ser una torre pero sobre todo en el planteamiento del proyecto. Y con respecto a la condición formal, para Inza, es una pieza que se sabe para qué sirve y se pretende abstraerla de su colocación ("algo parecido sucede en el Museo Guggenheim"). Una pieza donde más que por sus proporciones (como la altura) su condición más expresiva y singular se manifiesta por su forma y materialidad. Así el material elegido (hormigón) tiene una capacidad de moldeado que permite diferenciar una pieza de otra con mucha claridad ("Es un material rotundo, un poco bárbaro, un poco falsamente modesto y a veces insultante. Nos gusta a los españoles").



Fig. 5. Fábrica de embutidos. Segovia. 1966..



Fig. 6. Residencia Juvenil El Pinarillo. Segovia. 1973.

Y por último y con respecto al tercer punto, Inza señala la extraordinaria, cualificada y arriesgada labor colectiva (arquitecto, constructor y promotor) de la obra, alegrándose por la singularidad de la misma, e incluso por el hecho de que sea una torre en vez de dos y concluye el artículo: “Esta opinión no anula, a mi entender, las posibilidades de apertura o ejemplaridad que pueda encerrar tal experiencia, pero no se me ocultan los peligros que podría traer un intento semejante a más ramplona escala”.

Inza es el primero que deja señaladas algunas aperturas (y también contradicciones) que plantea este edificio, este objeto “más arquitectónico que orgánico”. Contradicciones posteriormente constatadas por otros arquitectos. Detecta claramente que en el ejercicio “Torres Blancas” se dan una serie de circunstancias muy concretas (“extraordinarias”) y una búsqueda de singularidad (lingüística, constructiva, etc.) que no han de ser tomadas como posibilidad de repetición ni insistencia en el camino emprendido por este edificio. Por tanto entiende perfectamente, ya en 1968, que la excepcionalidad (por brillantemente que se resuelva) no será el camino por el que pueda prosperar esa arquitectura orgánica.

La propia existencia o pertinencia de la Escuela de Madrid como tal, ha sido un asunto muy discutido y en general se ha transmitido la idea de un episodio brillante cuya aventura terminó en fracaso. Fullaondo señala a la célebre promoción del 59 como “emulación de salto al vacío” y a la generación orgánica madrileña cómo una generación estéril, mutilada y con poca operatividad real ante la falta de encargos y con la única posibilidad de expresarse mediante concursos y obras pequeñas.

“El capítulo orgánico, tan magistralmente suscrito en Madrid en las ideas de Fernando Higueras, de Fernández Alba, de Francisco de Inza, es una aventura encarpeta, mutilada, estéril, sin desvelar [...] Las mejores intuiciones se han quedado así en el umbral, mutiladas, estériles. Perdonad si advierten en mí un aumento de pasión, pero hablo ahora como miembro de esta tercera oleada, que en general ha tenido que limitar sus anhelos a satisfacciones vicariales. Las mejores intuiciones de Alba están en los armarios. Las mejores de Higueras lo mismo, las mejores de Inza, de Moneo, de Roberto Puig, ¿por qué seguir? [...] He aquí la Escuela de Madrid, organización desorganizada, movimiento invertebrado acéfalo, ambivalentemente radicado en una estructura urbana [...] Y en medio de esta invertebración, de este exilio, de esta pobreza patrimonial, tradicional y telúrica han escrito, que me perdonen mis queridos amigos de Barcelona, el capítulo más importante de arquitectura española.” (Fullaondo, 1968)

Si por un segundo tomamos como ejemplo el caso británico veremos que a día de hoy es evidente la presencia de la arquitectura británica de los años 1960 y 1970 en el discurso de la arquitectura española. Para sus críticos (Banham, Rowe, etc.) factores como el tener poca obra construida (Smithson, Price) no parecen relevantes y a la postre estas figuras han revisitadas y

situadas en un discurso que ha logrado trascender la condición de episodio, convirtiéndose en influyentes autores de los que extraer enseñanzas y garantizar una continuidad en el discurso contemporáneo.

En cualquier caso Inza, como hemos visto en su crítica a Torres Blancas, con su polémica opinión, se anticipó a todos y entendió perfectamente (y mucho antes de 1968) que el camino "extraordinario" y objetual no era el camino a seguir por los miembros de su generación, y que cualquier arquitectura "formal" y "expresiva por expresiva" (en caso de hacerse, lo cual no parece la intención de estos arquitectos) era una traición a los ideales orgánicos. De ahí que casi desde el comienzo de su carrera se esfuere en alejarse de estos supuestos.

Bibliografía

Capitel, Antón. (1982) "La aventura moderna de la arquitectura madrileña (1956-70)". *Arquitectura* nº 237, julio- agosto. COAM. Madrid. p. 11-21.

FULLAONDO, Juan Daniel. (1968). "La Escuela de Madrid". *Arquitectura* nº 118, octubre. COAM. Madrid. p.12.

INZA, Francisco. (1968). "Notas sobre un comentario". *Arquitectura* nº 120, diciembre. COAM. Madrid. p. 21-26.

RUÍZ CABRERO, Gabriel. (2001) *El Moderno en España. Arquitectura 1948-2000*, p. 48. Sevilla: Tanais Ediciones.

VERDASCO, Ángel. (2012) "La influencia de Curro Inza en la Revista Arquitectura (1960-1972)". En: Actas VIII Congreso Internacional Historia de la Arquitectura Moderna Española. Pamplona: T6 Ediciones. Universidad de Navarra, pp. 851-856.

VERDASCO, Ángel. (2013) *La arquitectura de Curro Inza. Una aproximación crítica y proyectual*. Tesis Doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

VERDASCO, Ángel. (2013a). "Curro Inza". *Revista Arquitectura* nº 366. Julio 2013, p. 44-48. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

Un moderno ignorado: Luís Lacasa

Daniel Zarza*

Memoria

"Hay épocas que sostienen que el hombre es insignificante, que hay que usarlo como los ladrillos o la argamasa, que se debería utilizar para construir cosas, y no al revés, que las cosas deberían construirse para el hombre. La arquitectura social compite con la escala del hombre. En ocasiones puede volverse contra el, para realzar su propia grandeza, a expensas de su humillación e insignificancia."

Osip Mandelstam (1923)¹

Una lectura superficial, seguramente propagandística, de la arquitectura del movimiento moderno parece concentrarse en la arquitectura de autor de los "grandes maestros" occidentales y en los ejemplares proyectos de arquitectura de las ciudades europeas y norteamericanas. La modernidad es eurocéntrica. Olvida que la arquitectura, arte social universal sirve para resolver necesidades humanas, desde las más básicas a las más sublimes. Descuida los borrosos límites entre arquitectura, urbanismo y paisaje y que estos no pueden encerrarse solo en la forma de los edificios. Esta omisión constituye la desvalorización ideológica de una importante herencia cultural y memoria histórica, junto a la pérdida posterior del patrimonio construido.

Luís Lacasa (1899-1966) fue uno de tantos arquitectos de la llamada "Generación de Arquitectos del año 25" de la ciudad de Madrid, España.

"Generación de transición es la nuestra, que empezó a tener conciencia de sí misma en los años de aparente euforia que siguieron a la primera guerra mundial y que, bien pronto, se vio envuelta en una atmósfera de creciente enrarecimiento que desembocó en una nueva guerra, seguida luego de la presente y tormentosa posguerra. No son, pues, nuestros tiempos los más propicios para una creación definitiva, sino tiempos de lucha y muerte entre el pasado y el futuro. Y si, al principio, estuvimos absorbidos por las peripecias de la propia creación, la realidad del mundo exterior, violenta e imperiosa, nos hizo comprender que nada duradero podríamos crear si antes no era zanjada la gran cuestión. En este trance todos hubimos de tomar partido: unos se inclinaron hacia el pasado, otros creyeron en la ilusión de quedar al margen de la contienda: nosotros pusimos los ojos en el futuro". (Lacasa, 1946)

* Dr. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de urbanismo. Actualmente es Catedrático del área de Urbanística y Ordenación del Territorio en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, Madrid; actividad que compatibiliza con su trabajo profesional como urbanista.
daniel.zarza@uah.es

1. Maldestam (1891-1938) es uno de los grandes poetas rusos. Desapareció en 1938 tras ser deportado a Siberia.



Fig. 1. La Generación de 1925 frente a la antigua Escuela de Arquitectura en la calle Toledo de Madrid. Luis Lacasa en el centro bajo Mercadal.



Fig. 2. Luis Lacasa ya arquitecto en Dresden, Alemania hacia 1922.

2. Se refería al grupo formado por Rafael Bergamín (1891), Fernando García Mercadal (1896), Casto Fernández Shaw (1896), Luís Blanco Soler (1894), Teodoro de Anasagasti (1880), Miguel de los Santos (1896), Agustín Aguirre (1896), Manuel Sánchez Arcas (1895), Luís Lacasa Navarro (1896), Carlos Arniches Moltó (1897), Martín Domínguez Esteban (1897) Oriol Bohigas escribe *Arquitectura española de la segunda República*, Tusquets, 1970. Ver también Giner de los Ríos ([1952] 1997).

3. La primera exposición sobre la arquitectura moderna española tras la dictadura franquista, "Racionalismo madrileño: Luís Lacasa 1920-39", fue inaugurada en marzo de 1976. Organizada por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Madrid bajo la dirección de Daniel Zarza. La exposición edita también por primera vez Luís Lacasa: *Escritos 1922-31*.

Dice Carlos Sambricio, son arquitectos que vieron truncada su vida profesional por la Guerra Civil y el exilio. Arquitectos políticos, como su compañero Sánchez Arcas, más arquitecto constructor, él, más urbanista y teórico, Lacasa y "al repasar los documentos (libros y revistas) que tratan de la arquitectura madrileña de los años treinta, al igual que al charlar con quienes fueron sus protagonistas, ocurre que sistemáticamente surge Manuel Sánchez Arcas como figura clave. Junto con Luís Lacasa de quien fue socio puntualmente". (Sambricio, 2003).

Hace más de cuarenta años que Carlos Flores (1961) y Oriol Bohigas² abrieron la reflexión sobre la arquitectura moderna española de los años veinte y treinta. Para Flores la arquitectura de esta generación que termina la carrera en torno al año 25 es una vanguardia moderna equivalente a la artística y literaria de la época de posguerra. Como la generación del 27 de grandes poetas o la vanguardia artística del escultor Alberto Sánchez. Para el catalán Oriol Bohigas esta generación se identifica con la Segunda República, la influencia de Le Corbusier y el Gatepac, liderado por Sert. En Madrid descubrimos la figura de Lacasa, Sánchez Arcas y tantos otros en 1976 con motivo de la exposición que organizamos en un renovado Colegio de Arquitectos.³

Por eso esta modernidad olvidada de la convocatoria del presente libro permite replantear su figura y contexto. ¿Por qué unos fueron olvidados y otros rescatados?

¿Qué quiere decir hoy modernidad cuando ya hemos sufrido el paso de la posmodernidad y su final? Dice Sambricio refiriéndose a Sánchez Arcas (pero igual podría hacerlo de Luís Lacasa):

"Como ocurrió con tantos otros, su actividad se diluye y la figura de lo que hubiera podido llegar a ser queda difuminada. Al final solo el recuerdo. Pero no olvidemos que durante poco más de quince años, jugó, en la historia de la arquitectura madrileña, un singular papel; porque ajeno e indiferente al formalismo gratuito que fuera preocupación de muchos, su aportación fue intentar sentar las bases de otra forma de ver y comprender la arquitectura. [...] Lo importante no es tanto encontrar héroes locales como comprender cuáles fueron las tensiones y contradicciones que se dieron en cada lugar, cuáles fueron los palos de ciego y cuáles las actividades coherentes. [...] Conviene no confundir "brillantes ejemplos" con algo tan distinto como "contribución teórica" al debate sobre la vivienda existente, política de suelo, tipologías de vivienda, forma urbana, papel del Estado como nuevo cliente capaz de generar una política de equipamiento y nuevas necesidades. Se trata no tanto de glorificar héroes como reflexionar sobre cuestiones abstractas, que pueden abrir nuevos caminos. Hay que romper la grandilocuencia de lo moderno". (Sambricio, 2004)

Mientras tanto la tumba del arquitecto español Luís Lacasa sigue helada y olvidada en el cementerio de Vedenskoye en Moscú, junto a la de su fraternal amigo el escultor Alberto Sánchez. Ambos no tuvieron la fortuna de exilarse al llamado "mundo libre" tras la Guerra Civil. Fueron

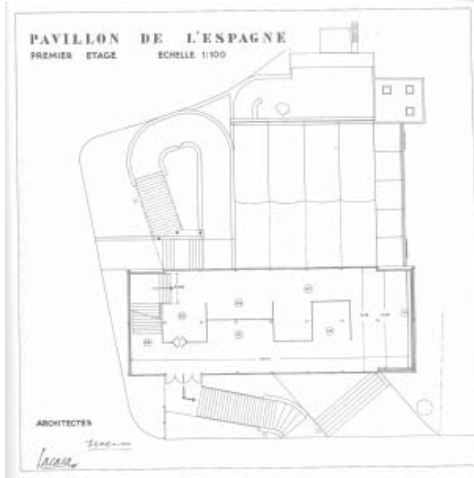


Fig. 3. Fachada y planta del Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937.

4. Todas las citas están entresacadas de los artículos que Luís Lacasa publicó entre 1922 y 1931 en la revista *Arquitectura y El Sol*; ver Lacasa (1976).

conscientemente borrados, como otros, de la historiografía oficial, tanto de la de la dictadura franquista como la de las democracias occidentales. Su frágil figura también desaparecería de Rusia. “Los buenos comunistas no deben tener biografía” decía Ehrenburg.

Biografía

“Si todo esto fuera verdad, seríamos muy desgraciados y no nos quedaría otro remedio que contemplar un trozo de terciopelo amarillo, que, según Oscar Wilde, era lo único que curaba las tormentas de ánimo.” (Luís Lacasa.⁴)

Luís Lacasa nació en Ribadesella (Asturias) en 1899 y murió en el exilio en Moscú en 1966. En sus sesenta y siete años de vida estudió arquitectura, trabajó como arquitecto y urbanista, escribió teoría arquitectónica, luchó por la República como comunista y acabó su vida de funcionario en la Unión Soviética. Había vivido en Madrid, Dresde, París, Barcelona, Argeles, Bashkiria, Pekín y Moscú. Fue buen amigo de sus amigos, esposo de Soledad Sancha y padre de dos hijos. Si la “expresión, fuera apasionamiento” fue socarrón, brillante, fino, con humor y a la vez atropellado, intransigente, duro, algo antisemita, sacrificado y humillado porque “las cosas parecen más hijas del pregonero que de su padre.” Arquitecto y urbanista, bohemio, dibujante, escritor, interprete, exilado, refugiado, traductor, crítico, historiador y escéptico jubilado, los trágicos años de la Guerra Civil española marcaron toda su vida, como la de tantos otros, en un largo exilio de más de cuarenta años, que contrasta con los escasos doce años de vida profesional. “Si fuéramos a hacer un balance de mi vida en el terreno de lo que he realizado, sin la menor duda se trata de una vida truncada. Los acontecimientos lo han dispuesto así. Buena razón tenía el poeta Millicua —no sé si existe todavía— cuando, hace más de treinta años, me dijo un día: Nuestra generación esta destinada a ser sacrificada. Mi historia es la misma que, la de otros muchos que han seguido el mismo camino. Los que quedan al otro lado.”

Luís Lacasa empezó a estudiar arquitectura cuando todavía vestía pantalón corto, con tres cursos de bachillerato. “Cuando tenía trece años, el Ministro de Instrucción Pública tenía algún pariente que pretendía estudiar arquitectura sin haber terminado el bachillerato; para resolver la cosa, decretó que eso era legal”. A los 21 años ya era arquitecto. “Mi periodo de formación fue caótico, desordenado, ecléctico en todos los sentidos. Nuestra verdadera escuela era la biblioteca. Aparte de las lecturas desordenadas y continuas, se completaba con interminables discusiones entre los distintos grupos afines. Cuando termine la carrera no tenía ni la menor idea de lo que era el urbanismo.” Sale muy joven de España formándose en Alemania de donde traerá sus conocimientos urbanísticos que aplicará rápidamente. “Acababa de terminar la guerra y Alemania estaba derrotada, empobrecida y derregada. Se construía muy poco. Por eso mi protector e introductor, el geólogo Alfred Rost, me colocó en la Oficina de Urbanización

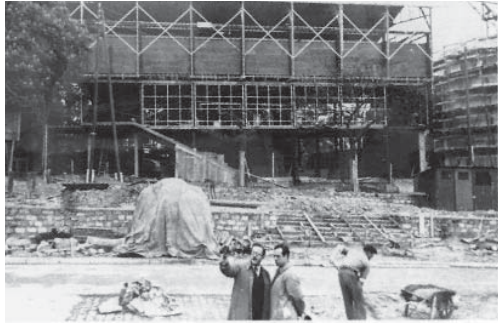


Fig 4. Lacasa y Sert dirigiendo las obras del Pabellón de París.

5. Entre 1923 y 1945 el urbanismo (Stadtbaurat) de la ciudad de Dresden estuvo dirigido por el reconocido arquitecto Paul Wolf (1879-1957).

6. Rudolph Eberstadt (1856-1922), como Stubben y Baumeister, reconocido urbanista, profesor de economía de la Universidad Berlín. Para el desarrollo del urbanismo alemán ver Piccinato (1993).

de Dresden, dirigida por el prestigioso arquitecto Paul Wolf.⁵ Desde el primer momento me engolfé en mi nueva especialidad, el urbanismo. Como el marco se cotizaba muy bajo, yo era relativamente rico allí; me compré un inmenso baúl que llene de libros sobre urbanismo. Esa ha sido mi primera base teórica coherente. Entre los libros figuraba uno que me enseñó muchísimo, su autor era Eberstadt".⁶ Escribiré para las mejores revistas españolas de su tiempo informando prontamente del desarrollo de la arquitectura en la fértil Alemania de posguerra aireando nuestra cultura. "No tenemos crítica de arquitectura (ni de otras cosas) a causa de nuestra timidez". En su primer artículo publicado en 1922 escribe sobre el camuflaje en arquitectura, de su experiencia alemana en Dresde y sobre todo de la Bunte Stadt del Magdeburgo de Taut. Parece adelantarse al duro debate que mantendría con los modernos formalistas, preocupados por camuflar la vieja arquitectura con nuevas y atractivas formas modernas, frente a los que el llama funcionalistas interesados en el programa y construcción. En los siguientes de 1923 escribe de los arquitectos alemanes Schubert y Linder que se han preocupado de nuestro país.

En 1924 de vuelta en España ejerce la profesión durante trece años, gana varios concursos de arquitectura con Sánchez Arcas y de urbanismo con Esteban de la Mora. Trabaja con López Otero en la Oficina Técnica de la Ciudad Universitaria y en la Oficina de Urbanización del Ayuntamiento de Madrid. "Ganaba mucho dinero; era amigo de los poetas y escultores más destacados de la nueva generación. Me hice una casita en Chamartin, con jardín y huerta." Forma parte del equipo de redacción de la Revista Arquitectura e incorpora al debate teórico el importante tema de la vivienda pública como casas baratas, construcción alta o baja y tipología de vivienda citando a Muthesius. En 1925 introduce el tema urbanístico citando a Abercrombie y forma parte de la Junta Directiva del futuro Colegio de Arquitectos. En 1927 crítica a Le Corbusier con motivo de su conferencia en la Residencia de Estudiantes comparándolo con Américo Vespucio. En 1929 vuelve sobre su crítica al racionalismo reconociendo el pragmatismo del funcionalismo norteamericano. En 1930 publica su conferencia a los estudiantes titulada Arquitectura impopular. Su último artículo en 1931 lo escribe sobre la vivienda higiénica, sobre urbanismo y ordenanzas de edificación. Cita a Eberstadt y define los parámetros estructurales, volumétricos, de uso o zonales de las ordenanzas. Como Le Corbusier, fue un brillante y polémico conferenciante y escritor de excelentes artículos. "Ya sabéis que perro que ladra no muerde; arquitecto que conferencia no ofrece peligro, por esto él y yo somos inofensivos". Entremedias fue admirador y enamorado del "nuevo racionalismo, anti intelectual y antidogmático" de América, ya que decía que "Américo Vespucio fue notable navegante y aunque Colón descubrió un continente América se llamó América". Nunca visitaría América.

Cuando estalla la Guerra Civil, consecuencia del golpe de estado del general Franco en 1936, abandona la profesión para dedicarse a la política activa, se convierte en militante político, comunista e interprete de los soviéticos, propagandista de agitación en el Quinto Regimiento: "Diremos nuestros teoremas como los dice Le Corbusier: como si fueran axiomas sin demostración

y aparentando que no la tienen". Firma, con tantos otros en 1936, el Manifiesto de la Alianza de escritores antifascistas para la defensa de la cultura:

"Contra este monstruoso estallido de fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros escritores, artistas, investigadores científicos y hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plural y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana como siempre lo hizo, abriendo heroicamente paso, con su independencia a la verdadera continuidad de nuestra cultura que fue popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en el porvenir". (Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas, 1936)

7. Alix, Josefina; comisaria, (1987). Pabellón español Exposición internacional de París 1937, Catalogo Exposición, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

8. Depuración COAM 1942. Ver comunicado Junta Gobierno del COAM sobre la depuración político-social de arquitectos, julio, 2003.

9. Sobre el exilio español en la Unión Soviética ver Alicia Alted Vigil, Universidad Nacional de Educación a Distancia.

10. Mijaíl Koltsov (1898-1940) fue periodista soviético, corresponsal en la guerra de España fue considerado el hombre de Stalin en Madrid, posteriormente fue denunciado, sentenciado y ejecutado.

11. Lunacharski suprimió la Academia de Bellas Artes promoviendo el constructivismo bolchevique en las escuelas de arquitectura y arte. Stalin las redundará como Academia Soviética Arquitectura en 1933 desde el realismo socialista.

12. En Moscú entre 1943 y 1954 trabajo para la Academia de Arquitectura rellenando decenas de cuadernos de trabajo con materiales preparatorios, citas bibliográficas y dibujos y cuadernos de notas (1964) sobre diversos temas muchos de ellos autobiográficos. (Lacasa, 2005: prólogo).

Por encargo de la República colabora con José Luís Sert en el diseño del Pabellón de España para la Exposición de París de 1937,⁷ donde por primera vez se muestra el "Guernica" de Picasso, el "Pueblo tiene un camino que conduce hacia una estrella" de Alberto y la "Fuente de Mercurio" de Calder. (Alix, 1987). Perdida la guerra es confinado en el campo de concentración de Argeles. En 1942 es depurado "por rojo, amigo de Rusia, Méjico y otras entidades similares" por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos con inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de la profesión.⁸

Su compromiso comunista le hace emigrar a la Unión Soviética donde vivirá como privilegiado exilado político más de veinte y siete años, más del doble que su corta y activa vida profesional en España.⁹

En 1939 Stalin acaba de firmar el pacto de no agresión con Alemania. Un año más tarde el corresponsal de guerra en España, Koltsov,¹⁰ es fusilado, como Meyerhold y Babel. Bulgakov muere en prisión mientras que Trotski es asesinado en México. Son los años de las grandes purgas y del terror. "No tenemos vocación de apóstoles, y lo más que hacemos es pasar silbando por las calles, como quien disimula que suceden las cosas que suceden, y en algún caso guiñaremos un poco los ojos". En 1932 el Comité central había decretado la reorganización de las asociaciones de literatos y artistas. Dos años más tarde se creaba la Academia Soviética de Arquitectura.¹¹ Se impone la reacción, el realismo socialista y la monumentalidad clásica. Como historiador es encargado de investigar a los arquitectos occidentales para recrear farragosos, atrasados y burocráticos mamotretos para la academia soviética en estricto plan estajanovista de producción medido en cuartillas por mes.¹²

Tras la invasión alemana, la Segunda Guerra Mundial, la guerra patriótica y la represión. Lacasa



Fig. 5. Luis Lacasa en Moscú hacia 1960

13. El escultor Alberto Sánchez fue amigo y compañero de exilio en la URSS. Casados con las hermanas Soledad y Clara Sancha. Falleció en Moscú en 1962 Ver Alberto Corvina, Ed., Budapest, 1964, con prefacio de Picasso.

14. Arthur Schopenhauer (1788-1860) El legado manuscrito (Der handschriftliche Nachlass).

nunca volverá a tener la oportunidad de ejercer como urbanista. El urbanismo moscovita tras las grandes propuestas modernas había vuelto al modelo centrípeto radio concéntrico con el plan de 1935 liderado por Stalin y Kaganovich. Moscú aparecerá tras la guerra coronado por una serie de rascacielos gótico barrocos o simplemente realistas socialistas. Son las Siete Hermanas que luego serán seis, una vez que se decide no terminar el Palacio de los Soviets de Lofan, que inaugura la etapa de reacción contra la modernidad en la arquitectura y urbanismo soviéticos. “Sin embargo nos permitiremos ciertas consideraciones tan generales que nadie se las aplique en particular, y así viviremos todos tranquilos”. Sin referencias reales pierde la evolución de la modernidad. Intenta hacerse doctor, con una tesis sobre Abercrombie, pero se queda en simple colaborador de la Academia.

A la muerte de Stalin, 1953, tiene la oportunidad de trasladarse con la familia a Pekín como asesor del gobierno chino en la sección española de Lenguas Extranjeras. Una feliz y amable vida que le recuerda la modesta vida y pueblos del campesino español. Apreciado, con buenas condiciones de trabajo, rompe el aislamiento y recibe numerosas visitas: Neruda, Alberti, Asturias, Blas de Otero, Sequeiros. De vuelta a Moscú, 1958, se encuentra en el 5º Congreso Mundial de Arquitectos (Unión Internacional de Arquitectos, Moscú, 1958) con antiguos compañeros como Gutiérrez Soto o Fonseca y jóvenes arquitectos españoles como Oiza, Sota o Fisac. Es reconocido intentando una frustrada vuelta a su país que termina con una humillante expulsión.

Vuelve a Moscú para trabajar en el Instituto de Historia. “De 1939 a 1965 van 26 años. He dejado el urbanismo: he perdido el hilo. He olvidado el uso del lápiz, las plantillas, me he dado cuenta de mi anquilosamiento. Aquí hago lo que más les interesa a los soviéticos: informarles sobre lo que en arquitectura contemporánea ha habido y hay en occidente. Lo único malo es que el urbanismo —dada la especialidad que me han adjudicado en el Instituto de Historia del Arte— me está vedado por ahora.” Con el seudónimo de Peter Martín escribe un libro para la editorial húngara Corvina sobre su amigo el escultor Alberto Sánchez.¹³ “Alberto, separado de España, ha sido una planta arrancada de la tierra”. Su gran amigo muere en 1962. “Puedo contar muy poco con el aparato, lo cual es otro factor que ha contribuido a mi actual estado de ánimo: He podido ver de cerca que hay discriminación, categorías, y no pocos elementos superburocratizados, de los que ‘hoy por ti mañana por mí’ que se han acoplado cómodamente a sus puestos. Mucha mierda nos rodea. Mi estado es la sensación de imposibilidad de irme a otra parte; concretamente, de volver a España. Nunca me ha gustado la vida aquí, en ningún sentido. Pero siempre había (o no había) la sensación de que la situación podría cambiar más o menos pronto”. En 1964 Lacasa aislado, irritado, infeliz, frustrado, desconfiado y desmoralizado escribe: “No me quieres Dolores”. La Pasionaria le responde: “Te quiero lo suficiente”.

Muere en 1966 sin poder volver nunca a su país. Dice Schopenhauer: “Cuando muere un héroe no se embalsama su cerebro sino su corazón”.¹⁴



Fig. 6. Planta y vista aérea actual del Hospital Provincial de Toledo construido en 1931.

Hagiografía

“Por todo lo antedicho vais a pensar que soy un reaccionario, que se me han atragantado los cubos y que me dejo mecer por las dulces volutas del barroco. En realidad soy el soldado desconocido de la arquitectura; no se trata de una manifestación de falsa modestia, sino de algo más importante.” (Luis Lacasa)

Luís Lacasa no fue, como muchos historiadores han dicho, un arquitecto reaccionario y posmoderno, al que se le atragantó la modernidad, que criticaba frívolamente a Le Corbusier, recreando una arquitectura tradicional de piedra y ladrillo. Una visión superficial de dos de sus edificios más representativos, como la Fundación Rockefeller o el Hospital de Toledo, pudiera aparecer como una arquitectura atrasada y convencional. Del pabellón de la Re publica en París de 1937, su último edificio, decía Oriol Bohigas “Uno de los arquitectos —Luís Lacasa, bien relacionado con los programas culturales estalinistas— había propuesto un edificio de ladrillo que acogiese las pretendidas raíces vernáculas y las aspiraciones del monumentalismo castellano. Hubiera sido un edificio monumental y regionalista, al gusto de los organizadores. Josep L. Sert, en cambio, proyectó el edificio como un manifiesto de la nueva arquitectura, dando a la modernidad más programática un papel beligerante en la Guerra Civil española. España, con la obra de Sert —ya eliminados los escarceos estilísticos de Lacasa— explicó unas reivindicaciones que se revelaban incluso en el lenguaje arquitectónico y en la plástica pictórica y escultórica que le acompañaba. Se comprende que los posmodernos españoles estén desconsolados. Si hubiese triunfado la idea de Lacasa y no la de Sert, el Pabellón español no hubiera sido un testimonio acusatorio en esta Exposición de París, sino un simple documento de los antecedentes de nuestra cultura más reaccionaria, a la que ellos pertenecen”.¹⁵ Recordaremos que el pabellón fue tanto obra de Sert como de Lacasa, conscientemente borrado de la historia de la arquitectura moderna por incompreensión y fanatismo. Decir que la arquitectura de Lacasa o de Sánchez Arcas era atrasada, convencional y estalinista, por defender las raíces vernáculas y el ladrillo, es no entender una visión personal y crítica de la modernidad, más funcionalista que racionalista, que el consideraba formalista. “Nos falta autocrítica, nadie se resigna a ser astro de segunda magnitud, todos estamos dispuestos a inventar que con nosotros empezó una nueva era”. Mucho más tarde en la Rusia estalinista escribiría: “Las palabras nos ocultan la arquitectura”.¹⁶

Lacasa, soldado desconocido de la arquitectura moderna, fue un arquitecto profundamente comprometido con el tiempo que le tocó vivir. De sus edificios nos queda un planteamiento moderno abierto y ecléctico, que entiende la tradición, el enclave, la ciudad y el uso de materiales tradicionales en una visión tecnológica acorde a la realidad constructiva. Preguntado si prefería a Le Corbusier o a Tessenow se inclinaba siempre por el segundo. Por eso su admiración tanto por la arquitectura anónima norteamericana como la soviética, como Mendelsohn en su libro

15. Los posmodernos del 37; Oriol Bohigas; El País (oct 1987). Un ataque más concreto hacia Lacasa en un artículo con referencia al cincuenta aniversario de la exposición de París.

16. “Las palabras nos ocultan la arquitectura” en Lacasa (1976) y ver Rafael Zarza (2011).

17. Fundación Rockefeller, Instituto Nacional de Física y Química. Madrid. Ver *Arquitectura Madrid*, Sociedad Central de Arquitectos. 1928 nº 105 y *La Construcción Moderna: revista quincenal ilustrada de Arquitectura, Ingeniería e Higiene urbana*, Madrid, 1932. En la actualidad ver Antonio Santamaría García (CSIC) *El edificio Rockefeller: La arquitectura con vocación en ciencia*.

18. Hospital Provincial de Toledo En: *Arquitectura*. Madrid: Sociedad Central de Arquitectos; 1931; nº 147.

19. El equipo de arquitectos de la Oficina Técnica de la Ciudad Universitaria estaba formado por Lacasa, Sánchez Arcas, Aguirre, Santos dirigidos por Modesto López Otero. Las residencias universitarias y los campos deportivos fueron proyectadas por Luís Lacasa (1935).

Rusia Europa América de 1929, como forma de afrontar el proyecto ligado al funcionalismo de los programas y técnicas constructivas.

A partir de su vuelta a España Lacasa gana numerosos concursos y cuando "llega la ocasión de realizar" lo hace con brillantez, junto a su amigo Sánchez Arcas, quizás el mejor arquitecto de su generación. El Instituto de Física y Química o Fundación Rockefeller,¹⁷ en la Colina de los Chopos de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid, es un avanzado y funcional laboratorio de investigación científica que se ha mantenido en uso y funcionamiento casi hasta nuestros días, tras su aparente fachada ecléctica de pórtico clásico de piedra tradicional y ladrillo. En el Hospital Provincial de Toledo la sabia implantación topográfica respeta la ciudad histórica, mirando a ella desde el otro lado del Tajo, derramándose en interesantes pabellones por el austero paisaje toledano, con una valiosa arquitectura moderna de piedra, ladrillo y grandes ventanales poliédricos.¹⁸

Desde 1927 forma parte del equipo de la Oficina Técnica de la Ciudad Universitaria,¹⁹ dirigida por Modesto López Otero, donde construye el interesante proyecto urbano y paisajístico de las residencias universitarias y campos deportivos. "Durante la dictadura del general Primo de Rivera había tomado cuerpo el enorme proyecto de la Ciudad Universitaria de Madrid patrocinada por el Rey. El emplazamiento maravilloso al noroeste de la ciudad, su enorme extensión, la riqueza de sus edificios que se proyectaban para todas las facultades universitarias y sus servicios anejos daban al empeño un carácter monumental. Suponía indudablemente una reforma de la vida de la Universidad, encerrada toda ella en edificios inadecuados, situados en sitios estrechos y ruidosos del centro de la capital y sin ningún espacio para que la vida física de los estudiantes se desarrollase a lo menos en condiciones higiénicas, ya que no podía pensarse que en aquellos viejos caserones destartados y sin jardines ni campo, pudieran encontrar los estudiantes un solo rincón agradable. La empresa merecía, por tanto, toda clase de elogios. Lo que se censuraba es el lujo que en ella quería desplegarse, sobre todo que se prestase atención únicamente a la magnitud de los edificios y al lujo de su decoración, sin prestar –deliberadamente– atención a la reforma interna de la Universidad. Por eso era muy interesante observar si, al ir trasladándose a los nuevos terrenos los organismos universitarios, solo trataban de realizar un cambio de domicilio o si llevaban también el intento de mudar de naturaleza". (Jiménez, 1948).

El proyecto urbanístico de la Ciudad Universitaria seguía el gusto neoclásico de los grandes campus norteamericanos. Lacasa, encargado de los campos de deportes y residencias universitarias, renueva con maestría e inteligencia el grandilocuente proyecto, en un ejemplar trabajo de arquitectura de paisaje, modelando una vaguada natural con hábil movimiento de tierras, para colocar los campos de deportes en terrazas, viaductos, gradas y las residencias en alargados y estrechos pabellones en limpio lenguaje de ladrillo, insertos en una jardinería de austera vegetación mesetaria. Sorprende su prematura preocupación por lo que hoy podríamos



20. La delegación de la Residencia de la Ciudad planeada y orientada por el arquitecto Sr. Lacasa y dos estudiantes, delegados de la Federación, señores Calzada y Morayta. Sobre el urbanismo en Madrid ver Carlos Sambricio (2004 y 1999) y Fernando Terán (1999 y 1982).

llamar arquitectura del paisaje recogiendo la última renovación de la disciplina urbanística desde la tradición norteamericana que el ya tan pronto había sabido valorar. (Lacasa, 2005)²⁰

A finales del siglo diecinueve la población urbana española se incrementa con la inmigración campesina. El incipiente capitalismo español aparece unido a la débil industrialización, liberalismo político y dependencia neocolonial del capitalismo extranjero. El uso especulativo de los capitales bancarios nacionales se traducirá en subdesarrollo tras el fin del imperio colonial. El proletariado se hacinaba en los extrarradios y centros deteriorados de las viejas ciudades. El desarrollo de un fuerte movimiento obrero de sólidas bases socialista y anarquista conformará dos potentes sindicatos que promoverán la Huelga general revolucionaria en 1917 y la llegada de la Segunda República en 1931. Madrid tras los grandes episodios urbanísticos, como el Plan de Ensanche de Castro (1860) siguiendo el magisterio y asesoramiento de Cerdá y la singular Ciudad Lineal de Arturo Soria (1898) en la periferia de la ciudad, se planteará la necesidad de ordenar el crecimiento desordenado del extrarradio de suburbios marginales que se extendían fuera del lento desarrollo del ensanche burgués. La preocupación por las condiciones de la vivienda del incipiente proletariado, primero de forma paternalista, luego reconducida por el potente movimiento sindical, permitirá la aprobación en 1923 de la Ley de Casas Baratas, que llevará a las cooperativas obreras a iniciar una serie de colonias en la línea anglosajona de las ciudades jardín. El siglo se iniciará con una acumulación desordenada de iniciativas urbanas e intentos de fijar una legislación urbana estatal y municipal. Por un lado la gran operación urbana de reforma interior de la Gran Vía, 1917, donde comenzará a configurarse la influencia de operaciones especulativas lideradas por el sector inmobiliario español y extranjero. Por otro lado los vanos intentos municipales de ordenar un extrarradio cada vez más marginal y autónomo. Los sucesivos borradores de planes de extensión dentro de los superados y arcaicos modelos de trazado no llegaron a hacerse realidad en un ayuntamiento en crisis a pesar de la aprobación del Estatuto Municipal de 1926 que fija con más contundencia los criterios de planeamiento. El Primer congreso de urbanismo, 1926, ya había evidenciado las dos corrientes urbanísticas que seguirá el urbanismo español, a pesar de su profunda raigambre originaria mediterránea preclásica y clásica, su mestizaje oriental musulmán medieval, la singular refundación renacentista y barroca de la colonización americana que llega hasta la ilustración, completada con los valiosos ensanches novecentistas. Las dos grandes líneas de influencia norteeuropea: la anglosajona, howardiana y regionalista, y la germánica de la Grosstadt y del plan regulador municipal.

En esta segunda línea se situará Lacasa, desde su reconocida experiencia y conocimiento del urbanismo alemán. Aunque "muy pesimista respecto al porvenir del urbanismo en España" Lacasa trabaja con el Ayuntamiento socialista contribuyendo a implantar el planeamiento de modelo germánico del plan regulador moderno y reivindicación de la vivienda pública. Aunque en esta ciudad se "desconozca el sacrificio, en beneficio del conjunto, con resultados siempre verdaderamente monstruosos", define las bases para las primeras ordenanzas modernas de



Fig. 8. Estado actual de los Campos de Deportes de la Ciudad Universitaria de Madrid tras su reconstrucción tras la Guerra Civil, construidos originalmente en 1931.

25. Sobre el Plan De Extensión de 1931, ver Informe sobre el Plan General de Extensión de 1931, por J. De Lorite, Ayuntamiento de Madrid, 1932.

21. Proyectos de reforma interior de Madrid por la Oficina Municipal de Urbanización: Vía San Francisco-Puerta de Toledo. (Lacasa; Colas; de la Mora, 1933).

22. Plan de extensión de Logroño en: Arquitectura. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. 1935.

23. Concurso de anteproyectos para la construcción de poblados en las zonas regables del Guadalquivir y el Guadalquivir en: Arquitectura. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos. 1934.

24. Sobre el tema ver C. Sambricio (2004a y 2003a).

la ciudad y desarrolla gran número de proyectos urbanísticos que iniciarían una visión más avanzada del urbanismo español, como el proyecto de remodelación de la calle Toledo en Madrid,²¹ el Plan de Extensión de Logroño²² o los nuevos poblados rurales de regadíos en el valle del Guadalquivir.²³

En 1929 el ayuntamiento decide finalmente convocar un concurso internacional para resolver los acumulados problemas del extrarradio madrileño. El concurso es declarado desierto pero se destaca el proyecto del gran urbanista alemán Jansen junto con Zuazo.²⁴ Declarada la República publica el gran impulso municipal liderado por socialistas y republicanos asumirá definitivamente el desarrollo de un Plan de Extensión por la Oficina Técnica Municipal con Lacasa, Colas, Esteban de la Mora y Escario.²⁵ En menos de cuatro meses el equipo presenta un plan con un formato más actualizado y realista, siguiendo el modelo germánico de plan regulador, respondiendo las necesidades y demandas municipales del concurso y definiendo con claridad sus limitaciones jurídicas y espaciales. El plan utiliza los instrumentos de trazado y ordenanza definiendo para la extensión, viario, transporte, espacios libres, tipología de vivienda y zonas. Además define algunos proyectos como el de prolongación de la Castellana y Ribera del Manzanares.

“Unas ordenanzas defienden el interés general de la ciudad frente al interés particular, limitando el derecho de propiedad en unos casos, reglamentación de zonas, y llegando a la expropiación de terrenos necesarios para el desarrollo del conjunto en otros. Como toda disposición legal es preciso que sea, ante todo, justa; para huir de la arbitrariedad es necesario que en su redacción se contrapesen todos los intereses afectos, y que sus aspiraciones y derechos se coordinen luego con una especialización grande en los distintos problemas a resolver, que a todos de una máxima garantía al dictarse las disposiciones con el máximo acierto. Sería absurdo, por tanto, que intentásemos nosotros aisladamente y en el plazo tan reducido como el dado para el proyecto de urbanización del Extrarradio, redactar unas ordenanzas completas. Para cumplir el acuerdo municipal entendemos que nuestra labor debe encaminarse no a resolver el problema, sino a plantearlo.”

El arquitecto José De Lorite Kramer, Gerente socialista del Ayuntamiento de Madrid explica en su informe:

“Los técnicos municipales, ingenieros y arquitectos, tienen que sentir la sugestión del momento social para poder traducir en sus proyectos de ordenación y trazado de la ciudad las corrientes políticas, administrativas y regionales. Los momentos actuales son de transición, de cambios radicales, y es preciso que los poderes públicos señalen y definan en su legislación las normas a seguir; no pueda la técnica municipal cargar con la responsabilidad de ir a un fracaso por falta de definición gubernamental



26. Plan Regional de Madrid, Oficina de Reforma Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, 1939. Ver Plan Besteiro 1939, Comunidad de Madrid, 2003.

y de armonía en todos los sectores sociales. No hay que olvidar que el urbanista es el traductor que debe recoger la psicología peculiar de un pueblo, y hay que reconocer que en los momentos presentes no está definida en una legislación apropiada." Mientras tanto la República va resolviendo día a día lo más acuciante: vivienda social, escuelas, agua, alcantarillado, alumbrado, parques. [...] Solo en 1931 se inauguran más de doscientas escuelas, se hace pública la Casa de Campo de la monarquía. Tras el parón del bienio negro de la derecha y el triunfo del frente popular la República recupera la iniciativa urbanística con los planes de accesos y ferroviarios coordinados por el Ministerio de obras públicas de Indalecio Prieto y el Plan Regional dirigido por Besteiro en plena Guerra Civil.²⁶

Del urbanismo de Lacasa nos queda una realista preocupación política y social por temas claves como el desarrollo extensivo y regulación de la actividad constructiva, la vivienda social de bajo costo, los nuevos programas de necesidades definidores de nuevas tipologías a través de desarrollo de células de habitación, bloques, los equipamientos para universidades, ocio de masas, teatros, cines, fabricas, hospitales y zonas verdes adelantándose a la contemporánea arquitectura del paisaje.

"Entre 1919 y 1934, la originalidad arquitectónica de Madrid radicó en las opciones urbanísticas aquí definidas y, personalmente entiendo que la catarata de soluciones ofrecidas entre ambas fechas muestra que fue, para el pensamiento urbanístico, como esa Edad de Plata que otros reclaman para la literatura o la pintura. [...] La derrota militar de la República no fue únicamente militar, pues tras ella se trató de borrar una parte de la historia, de eliminar de nuestra memoria un período, pese a todo, brillante en sus propuestas y rico en el debate".²⁷

27. Ídem a nota 30.

"La frescura y viveza de los recuerdos más lejanos es una señal de que hay en nosotros algo que no envejece".²⁸ No queremos rescatar héroes. Los arquitectos, además de con teorías y debates, deben mostrar su sabiduría en edificios tangibles. Lacasa más urbanista que arquitecto, más teórico que constructor, fue, quizás, uno de los arquitectos de su corta generación que más influyó en el progreso de la arquitectura y el urbanismo español moderno de su época. Como tantos otros creía firmemente que la modernidad significaba que las casas debían ser construidas para los hombres. Y no al revés.

28. Ídem a nota 19.

"Terminamos, hemos hecho nuestras divagaciones como esos aeroplanos que aparecen sobre Madrid en las tardes que hace buen tiempo; dan unas vueltas y se van. ¡Adiós, adiós! ¡Nos vamos a Cuatro Vientos!" (Luis Lacasa)

Bibliografía

- Alix, Josefina; comisaria, (1987). *Pabellón español Exposición internacional de París 1937*, Catalogo Exposición, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Flores, Carlos (1961), *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar, Madrid.
- Giner de los Ríos ([1952] 1997), *Cincuenta años de arquitectura española 1900-1950*, publicado en Méjico en 1952 y "La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid" de Dieguez Patao, Sofía; Catedral, Madrid.
- Jiménez Fraud, Alberto (10948); *Ocaso y restauración; Ensayo sobre la universidad española moderna*; El Colegio de México.
- Lacasa, Jorge (2005); en Lacasa ([1964] 2005).
- Lacasa, L. ([1964] 2005); *Notas para un estudiante de arquitectura (1964)*, Cuadernos Arquitectura, Institución Fernando Católico, Diputación Zaragoza.
- Lacasa, L. (1946), *Recuerdo y trayectoria de Federico García Lorca*. Publicado en *Literatura Soviética*, Moscú.
- Lacasa, L. (1976), *Luís Lacasa, Escritos 1922-31*, Editorial Porrúa/COAM. Madrid.
- Lacasa, L.; E. Colas y S. Esteban de la Mora (1933), en: *Arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos.
- Lacasa. L. (1935), *Residencia de estudiantes en la Ciudad Universitaria: Madrid (España)* en *Nuevas Formas: revista de arquitectura y decoración*, 1935, y en el periódico *ABC Madrid del 11/11/1931*.
- Mandelstam, Osip (1923); *Humanismo y modernidad*.
- Piccinato, Giorgio (1993), *La Construcción De La Urbanística: Alemania 1871-1914*, Oikos Tau, Barcelona.
- Sambricio, Carlos (1999), *Madrid: De la ciudad ilustrada a la primera mitad del siglo XX*, Comunidad de Madrid.
- Sambricio, Carlos (2003), *Manuel Sánchez Arcas Arquitecto*, Fundación Caja de Arquitectos.
- Sambricio, Carlos (2003a), *Memorias de Secundino Zuazo 1919-1940*, Comunidad de Madrid.
- Sambricio, Carlos (2004), *Madrid Vivienda y Urbanismo: 1900-1960*. Akal, Madrid.
- Sambricio, Carlos (2004a), "Herman Jansen y el Concurso de Madrid de 1929", en Sambricio (2004).

Terán, Fernando (1982), *Planeamiento urbano en la España Contemporánea*, Alianza, Madrid.
Terán, Fernando (1999), *Historia Urbanismo en España*, Cátedra, Madrid.
Zarza, Rafael (2011), "*Arquitectura y Fotografía*", Universidad Zaragoza, 2011

04. Otras miradas

Geografías sociales en la historia crítica de la ciudad moderna. El caso de Medellín, Antioquia, Colombia.

Carolina María Horta Gaviria*

* Polítóloga. Magister en estudios urbano-regionales. Candidata a doctora en Historia, Universidad Nacional De Colombia, Facultad De Ciencias Humanas y Económicas. cmhorta@udem.edu.co

1. El ángel de la historia es una tesis de Walter Benjamín en la que la inspiración es brindada por un dibujo de papel de Paul Klee, hecho con tinta china, tiza coloreada y aguada marrón, que Benjamín había adquirido en 1921 y que, después de su muerte, quedó para su gran amigo Gershom Scholem (1897-1982), y hoy está en Israel. En ese cuadro, se ve un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debería tener ese aspecto, su cara está vuelta hacia el pasado. Él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus pies y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso. En Pereira (2009:15-35).

Pensar en los estudios urbanos desde una perspectiva crítica es vivir una experiencia en los brazos del ángel de la historia,¹ es posarnos en sus alas para viajar al pasado y comprender la forma como se ha producido la ciudad, especialmente la urbe moderna en el devenir de su idea inspiradora, "el progreso", en este artículo se analiza las revoluciones urbanas propuesta teórica de Edward Soja y la producción del espacio de Henry Lefebvre (1974) para el caso de la ciudad de Medellín, Antioquia, Colombia en este artículo.

Geografía histórico-social del espacio

El rasgo distintivo del discurso geográfico contemporáneo según David Harvey (1977) es que privilegia "la dimensión social", en la que las relaciones espaciales son entendidas como manifestaciones de las relaciones sociales de clase en el espacio geográfico, producido y reproducido por el modo de producción. El espacio geográfico y sus formas son productos sociales que no se explican por sí mismos, necesitan ser explicados. La geografía debe explicar los procesos de producción social del espacio geográfico, en lugar de centrar su interés sobre el espacio mismo y sus formas. Es decir, La geografía no debe hacer del espacio un fetiche, cuyo estudio pueda reducirse a la geometría de sus formas, sin tener en cuenta las condiciones históricas que lo generaron, es a través del análisis histórico de las bases de los modos de producción de la formación social que podemos hacer estudios urbanos.

David Harvey (1977) considera el espacio como un producto del modo de producción, de las luchas de clase y del dominio territorial, su comprensión requiere el conocimiento de la forma en que opera dicho modo de producción como proceso histórico-geográfico. Los cambios espaciales obedecen a los ajustes necesarios que cada modo de producción debe hacer en la organización del espacio para garantizar su propia reproducción.

Para Henry Lefebvre (1974), la conquista espacial del capitalismo es clave en el fortalecimiento

2. En este sentido, el espacio y tiempo son construcciones sociales profundamente arraigadas en la materialidad del mundo y son el producto de la lucha de los hombres por la supervivencia material. El descubrimiento de las características variables de tiempo y espacio (a través de la física, la ecología, la biología, etc.) es fundamental para comprender la elección social de los procesos usados para la construcción social del espacio y del tiempo. (Harvey, 1977).

y consolidación del capitalismo, pues le ha permitido, en buena medida, la solución de sus crisis periódicas de acumulación. Según Braudel (2001) La “relación” entre naturaleza-sociedad es entonces un sistema total. El espacio es, el entorno natural permanentemente transformado por el hombre; la naturaleza es una fuerza física que opone resistencia y limita la acción de humanización de la tierra.

¿Entonces, qué es la producción social del espacio en las geografías sociales? Según David Harvey es un “momento activo” de la dinámica de la acumulación y la reproducción social, el espacio es producto social. Así mismo, Harvey aboga por una geografía que comprenda cómo se han producido y cómo se reproducen las formas espaciales y la organización del espacio en el capitalismo, caracterizadas por el desarrollo geográficamente desigual de las condiciones ecológicas, culturales, económicas, políticas y sociales, para lo cual se requieren formas críticas de pensamiento².

La producción social del espacio y del tiempo es un escenario de lucha política y confrontación social en el que se involucran cuestiones como las diferencias de clase, género, culturales, religiosas y políticas. El intrincado control social por el orden espacial, las formas de desafío del orden social por las transgresiones de los límites espaciales, los espacios simbólicos y la semiótica de los órdenes espaciales, crean textos que deben ser leídos en términos sociales. La organización espacio-temporal interna de las ciudades, es el producto de luchas entre fuerzas sociales opuestas por mantener o cambiar un orden social. La dinámica social es también lucha de poder por el espacio, lucha por órdenes espaciales alternativos. La conducta transformativa —“creatividad”— del urbanismo como disciplina en la historia surge de la naturaleza heterogénea de las cosas que constituyen los sistemas. Heterogeneidad significa más que mera diversidad: las partes y los procesos se confrontan unos a otros como opuestos. La creatividad es producto de la contradicción entre opuestos. El cambio y la inestabilidad es la norma en la producción del espacio.

El análisis de la producción (social) del espacio (social) es abordado por Lefebvre como una “economía política del espacio y su producción”, es decir, como un proceso histórico desde tres ámbitos: las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y los espacios de representación. Por otra parte, al proceso de producción del espacio Soja, lo denomina «creación de geografías» Por un lado, nuestras acciones y pensamientos modelan los espacios que nos rodean, pero al mismo tiempo los espacios y lugares producidos colectiva o socialmente en los cuales vivimos, moldean nuestras acciones y pensamientos. En este performance el conocimiento y el poder se configuran como el intersticio del espacio. (Foucault, 1986). Aquello que es descrito como social es siempre, y al mismo tiempo, intrínsecamente espacial. Esa espacialidad inherente, contingente y complejamente constituida de la vida social (y de la historia) debe ser enfatizada de modo persistente y explícito, a fin de que la misma no sea

olvidada o suprimida.

En el mismo sentido, la interpretación del espacio propuesta por Edward Soja (2000) tiene como fundamento las siguientes premisas:

- La espacialidad es un producto social consustanciado y reconocible, parte de una "segunda naturaleza" que incorpora, al socializarlos y transformarlos los espacios físicos y psicológicos.
- Como producto social, la espacialidad es, simultáneamente, el medio y el resultado, el presupuesto y la encarnación de la acción y de las relaciones sociales.
- La estructuración espacio-temporal de la vida social define el modo la acción y las relaciones sociales (incluso las relaciones de clase) son materialmente constituidas y concretadas.
- El proceso de constitución/concreción es problemático, lleno de contradicciones y de luchas (en medio de muchas cosas recurrentes y rutinizadas).
- Las contradicciones ocurren, primordialmente, en la dualidad del espacio producido, como resultado/encarnación/producto y medio/presupuesto/ productor de la actividad social.
- La espacialidad concreta —la geografía humana efectiva— es un terreno competitivo de luchas por la producción y la reproducción sociales, de las prácticas sociales que dirigen, mantienen y refuerzan la espacialidad existente.
- La temporalidad de la vida social, desde las rutinas y los eventos de la actividad cotidiana hasta la construcción de la historia en el largo plazo, se articulan en la contingencia espacial, de la misma forma en que la vida social se arraiga en la contingencia temporal/histórica.

En *The Production of Space*, Lefebvre (1965) retoma la ontología dialéctica del ser de Heidegger y Sartre, constituida por espacialidad, historicidad y sociabilidad. Esta dialéctica es el fundamento para la construcción de una teoría social que no da prioridad ontológica a ninguno de los momentos de la relación, sino que los considera íntimamente relacionados, interdependientes y contenidos entre sí. Tal y como lo expresa Fernand Braudel (1993:23): "Estar alojados en un lugar significa comenzar a ser."

Edward Soja (2000), identifica cuatro revoluciones urbanas:

- Primera Revolución Urbana: "civilización", ciudades "fundadoras", dos lugares representativos y generativos, Jericó, en el Valle de Jordania, y ÇatalHüyük, en el sur de Anatolia.
- Segunda Revolución Urbana: se asocia a dos eventos interrelacionados: la invención de la escritura (y, por lo tanto, el comienzo de la "historia" documentada) y el desarrollo de una forma particular de gubernamentalidad urbana denominada ciudad-estado o polis, en su posterior elaboración griega. Esta Segunda Revolución Urbana extiende el complejo de la



Fig. 1. Medellín en el siglo XXI. Fuente: Universidad De Antioquia. www.delaurbe.udea.edu.co



Fig. 2. Medellín en el siglo XXI. Fuente: Universidad Nacional De Colombia. www.agenciadenoticias.unal.edu.co

producción social y la escala de la organización social centrada en la ciudad, más allá de la simple sociedad agraria, hacia nuevas formas de control y regulación social y espacial territorialmente definidas, basadas en la realeza, el poder militar, la burocracia, las clases, la propiedad, la esclavitud, el patriarcado y el imperio.

- Tercera Revolución Urbana: por primera vez en la historia, la producción social se concentra principalmente en el centro de las ciudades, dando lugar no sólo a una transformación radical del tamaño y de la organización interna del espacio urbano sino a un proceso más general de urbanización social. La Tercera Revolución Urbana es analizada a través del discurso acerca de la modernidad y de la emergencia de la metrópolis industrial moderna, y se desarrolla a través del primer siglo de los estudios urbanos modernos (alrededor de 1850-1950), por medio de las «escuelas» que emergen en los ricos laboratorios sociales y espaciales representados por Manchester y Chicago, tratando de comprender, tanto práctica como teóricamente, el urbanismo como un modo de vida.
- La cuarta revolución, deja abierta la pregunta acerca de la posibilidad de que la post-metrópolis simbolice el comienzo de una nueva Revolución Urbana.

La producción social del espacio y la ciudad de Medellín, Antioquia, Colombia

En la reflexión ontológica sobre la geografía histórica-social, surge la siguiente pregunta en David Harvey ¿cómo el sentido de justicia está histórica y geográficamente constituido? Para el caso de Medellín, los historiadores Fernando Botero Herrera (1996) y Luis Fernando González (2007) coinciden en hablar de la planificación de Medellín como campo de representaciones de las élites económicas antioqueñas (empresarios textiles, o de empresas de alimentos), en las que no siempre el sentido de justicia hacia parte de los dispositivos de producción del espacio, el valor otorgado a la ingeniería y el menosprecio por la arquitectura hicieron de Medellín como señala Fernando Botero una “ciudad sin alma”, una ciudad que siempre piensa en futuro sin tener consciencia del pasado, una ciudad afectada por las ideas del progreso, que se resiste a lanzarse en las alas del ángel de la historia, una “ciudad de tercer estilo” que corresponde a no tener ninguno, está en busca de algo que la revele y la singularice.

Medellín, la ciudad que simula imaginarios urbanos europeos, o anglosajones está dispuesta a reconstruirse borrando su pasado para cumplir con sus aspiraciones modernas, no importa si deba ejercer violencia simbólica sobre las arquitecturas que sean memoria o retratos de pre-modernidad. (Botero, 1996). En Medellín la idea de progreso llevó a que se desarrollaran prácticas violentas contra el patrimonio. Los incendios fueron los mecanismos de modernización.

“Un incendio acaecido en Medellín en Marzo de 1916, nos ha dejado enseñanzas que conviene hacer conocer para que sean aprovechadas [...] Los edificios fueron completamente destruidos,



Fig. 3. Medellín Antiguo, fotografía del parque de Berrio donde se producían múltiples incendios en 1916. Fuente: Benjamín de la Calle © Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina

sobre los escombros se levantaron magníficos edificios modernos que son adorno de la ciudad”.

La privación sensorial reflejada en la arquitectura urbana para el caso de Medellín tal vez radique en dos razones manifiestas por Fernando Botero, la primera es la aparición de una escuela de ingeniería civil antes que una escuela de arquitectura en la ciudad, y la segunda razón, es un rechazo a algunas estéticas de los arquitectos, así pues se favoreció más la ingeniería de vías para la valorización que una arquitectura urbana que sus ciudadanos quisieran conservar. Así pues, para el caso de Medellín, resulta adecuada la expresión de Fernand Braudel (2001), “la tierra está, como nuestra piel, condenada a conservar la huella de antiguas heridas”. Para el periodo 1870-1932, Medellín se estaba transformando produciéndose así “la Tercera Revolución Urbana” de la que habla Edward Soja, se impuso el urbanismo como modo de vida y con ello, la soberanía del capital de la que habla Zigmun Bauman (2003). Entre el desarrollo minero, agrícola, y vial, se logró la acumulación de capital, la creación de un mercado interno y la inserción al capitalismo mundial.

Por otra parte, según Luis Fernando Gonzales (2007) la producción social del espacio en el siglo XIX tuvo gran participación de procesos migratorios, “La ciudad se convierte desde temprano en un poderoso centro de atracción y referencia para las gentes de los campos y los pueblos, que ven en ella dónde realizar sus sueños de vida, una movilidad que se dio a varias escalas y que de manera irónica retrataba la prensa en 1875”. Pero si en un principio los campesinos vieron con cierta admiración los adelantos de la villa, en la medida en que se intensificaba y abría la brecha con el campo, su entusiasmo por la vida y los atractivos de la ciudad desapareció, para ser remplazada por el terror pues por todas partes se veían sombras y peligros.

La expansión urbana se originó desde 1870, esta expansión urbana se debió a múltiples factores, como hecho físico: el sistema de vías construido, la canalización del río Medellín, la construcción de obras y espacios institucionales de diferente orden, la ubicación de las industrias y el proceso de urbanización dirigido. Según Luis Fernando Gonzales “La parte vial jugó un importante papel, ya fuera por los primeros caminos, los carreteros, los tranvías –de mula y eléctricos– intraurbano o interregional, el ferrocarril o las carreteras de los años veinte, ellos fueron factores directos de la expansión urbana de manera espontánea o dirigida.

El desarrollo de los barrios tuvo diversas causas: 1) La venta de lotes en grandes mangas o fincas en los alrededores de la ciudad. 2) La definición de manzanas con la apertura de calles. 3) El loteo y financiación de materiales para la construcción. 3) El loteo, el diseño de la vivienda, y la vivienda modelo. 4) El desarrollo de conjuntos barriales”.

Medellín asiste hoy a una posible cuarta revolución urbana de la que habla Edward Soja, Jordi Borja y Manuel Castells (1997) tan pronto como una región del mundo se articula a la economía global, dinamizando su economía y sociedades locales, el requisito indispensable es la constitución de un nodo urbano de gestión de servicios avanzados, organizados, invariablemente, en torno a un



Fig. 4. Medellín siglo XXI. La ciudad más innovadora del mundo. Fuente: Revista Semana. www.semana.com



Fig. 5. Pobreza en Medellín. Antioquia, Colombia. Fuente: Prensa. El colombiano. www.elcolombiano.com

aeropuerto internacional; un sistema de comunicaciones por satélite, hoteles de lujo, empresas financieras y de consultoría con conocimiento de la región, oficinas de los gobiernos regionales y locales capaces de proporcionar información e infraestructura de apoyo al inverso internacional. La urbanización del tercer milenio es una gigantesca aglomeración territorial de seres humanos, pero el tamaño no es lo que realmente la define sino los nodos de economía global. Las megaciudades concentran lo mejor y lo peor de nuestras sociedades, desde los innovadores y los poderosos hasta los segmentos socialmente irrelevantes. Lo más significativo de las ciudades es que están conectadas externamente a las redes globales, mientras internamente están desconectadas a aquellos sectores de sus poblaciones locales considerados funcionalmente innecesarios o socialmente perturbadores. La mezcla de tiempos históricos y la superposición de funciones y culturas en un mismo espacio también caracterizan la ciudad de Medellín (Ascher, 2003).

Tal y como lo señala Manuel Castells (1997) y Sassen (2004) lo que la globalización produce específicamente es la aceleración de ese proceso continuo de restructuración urbana en función de demandas y objetivos cada vez más externos a la sociedad local. Asistimos a un proceso de dualidad intrametropolitana caracterizada por procesos de naturaleza diferente: 1) La crisis de vivienda y servicios urbanos. 2) Desigualdad social. 3) La pobreza urbana. 4) La exclusión social. Medellín es un buen ejemplo de ciudad dual.

La crisis que vivimos no es solo crisis de ideas, es crisis de ideales. Los ideales son valores y una crisis de valores es una crisis de la ética. La historia ha revelado que la ética ha estado basada en la religión, pero en sociedades donde el fundamento filosófico es la libertad y la igualdad como valor, la lógica del individualismo totalitario económico termina generando una crisis moral cuando no se reconoce al otro como un par. El progreso que la sociedad capitalista busca está fundamentado en una idea material, la democracia debe generar en el individuo un campo cognitivo que una la moral con el crecimiento económico. El aumento de la riqueza de las naciones debe generar bienestar incluso para los subvalorados en el sistema económico (Castells, 2000). Tomas Hobbes (2004) nos enseña que “La pugna de riquezas, placeres, u otras formas de poder inclina a la lucha, a la enemistad y a la guerra”. La fuente objetiva del conflicto armado en Colombia y específicamente para el caso de la ciudad de Medellín, Colombia, es la relación economía-guerra. Las prácticas económicas entendidas como codicia, son un factor causal de los conflictos político- armados internos que llevan estos procesos a la criminalidad. De la explotación de rentas ilegales en el marco de los conflictos bélicos se ha inferido que la motivación económica de los hombres de la guerra puede entenderse como una aspiración de enriquecimiento a través de la captura de recursos de manera ilegal, el desplazamiento forzado es una de sus estrategias (Collier, 1999).



Fig. 6. Desplazados residentes en Medellín, Antioquia, Colombia. Fuente: Prensa. El colombiano. www.elcolombiano.com

3. Comunas en Colombia se refiere a una unidad administrativa de una ciudad media o principal del país que agrupa sectores o Barrios determinados. La mayoría de las ciudades capitales de departamentos están divididas en comunas. Las comunas son creadas por los consejos municipales de cada ciudad, por los consejos distritales o los consejos metropolitanos de acuerdo a las propias necesidades de la población y el territorio que habitan. La creación de comunas tiene como fin la administración de los servicios que se brindan a una población urbana determinada. <http://www.medellin.gov.co/irj/portal/medellin>

4. Datos tomados del observatorio de prensa sobre conflicto armado y cooperación internacional. Programa De Negocios Internacionales. Universidad De Medellín, 2010.

En la última década del siglo XXI el crecimiento demográfico de las ciudades de Colombia ha sido descomunal, así mismo el despoblamiento del mundo rural y sus nefastas consecuencias en la seguridad alimentaria mundial Tal como lo informa Naciones Unidas en los Objetivos De Desarrollo Del Milenio (2008). La población campesina que antes podía proveerse con seguridad sus alimentos, en las ciudades se ven obligados a destinar el 100% de sus ingresos en alimento. El precio de los alimentos y otros servicios públicos como educación o salud en las urbes excede su capacidad de pago. Un indicio del efecto de la violencia y la pobreza es la cantidad de refugiados que hay en el mundo, que ha aumentado considerablemente en los últimos años. Más de 26 millones de personas han sido desarraigadas por la violencia o la persecución pero continúan dentro de los límites de sus países.

Situación que se hace más compleja cuando la comuna³ de albergue del desplazado está habitada por población pobre, personas que no acceden a la propiedad privada, campesinos exiliados y obreros sin tierra. Esta situación confronta dos realidades sociales que solicitan la solidaridad internacional para alcanzar los valores enunciados por la democracia: pobreza y desplazamiento forzado. En muchos casos, esta situación es fuente de conflictos sociales y de ideas racistas, donde la exclusión de los desplazados en la toma de decisión y en la distribución de los recursos genera conflicto social en el territorio receptor de pobreza y desplazamiento forzado.

La historia del desplazado no culmina en arribar a un territorio urbano o ser exiliado de un territorio rural, o ser continuamente sometido a la expulsión territorial a través del desplazamiento intra-urbano. Los territorios receptores de población desplazada, en permanente tensión por el conflicto armado trascienden su situación hacia la resistencia, expanden su problemática y denuncian que la violencia no es un problema de las comunas, o zonas urbanas, son un problema de ciudad que responde a estructuras como el desempleo, la violencia domestica, el tráfico y consumo de estupefacientes, y exige el ajuste en las fallas estructurales en el sistema de seguridad social, con respecto a derechos como la salud, la educación, la recreación, el hábitat (vivienda y servicios públicos) y el habitar del espacio público para el derecho a la ciudad.

En los inicios de la década de 1990 Medellín parecía el palacio del narcotráfico, el cartel de Medellín, que operaba como una gran empresa de carácter transnacional, hizo del Valle De Aburra y de la región aledaña rural, el centro de sus operaciones de capital, producción, circulación, y acumulación de capital. La guerra contra el narcotráfico se inició entre los sicarios de Medellín, y la fuerza pública. Para la época, las masacres y la muerte de personajes de los organismos de seguridad, la política, la justicia y el sector privado, han hecho que muy pocos se ocupen de las personas comunes y corrientes que mueren día y noche en las calles de la ciudad.⁴

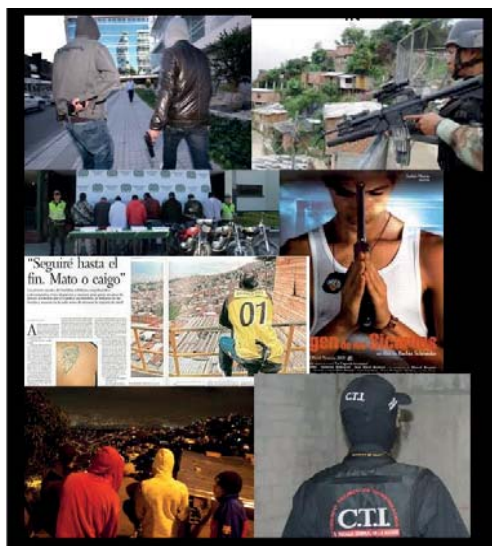


Fig. 7. Narcotráfico y violencia en Medellín.
Fuente: Prensa. El colombiano. www.elcolombiano.com

5. *Op. cit.*

El narcotráfico ha sido en las ciudades colombianas, un mercader de la vida, desde 1992 la prensa oficial ha manifestado que después de la inseguridad, el problema que más preocupa es la drogadicción de los jóvenes. El problema de la drogadicción en la ciudad ha estado acompañado de una palabra terrible: masacre. Este es un término que se ha escrito con mayúscula en las calles, en especial en los barrios populares de las comunas nororiental y noroccidental de la ciudad de Medellín. La falta de denuncias formales ha dejado el problema en la impunidad como único mecanismo de protección del derecho a la vida. El principal obstáculo para tratar de establecer a los responsables de masacres es el miedo, el temor de la ciudadanía a hablar, a testificar.⁵

El sicariato y las bandas apoyadas por el narcotráfico y la ausencia del Estado, sobre todo en los sectores populares de la ciudad, contribuyeron en forma determinante a la aparición de la criminalidad en la ciudad de Medellín. Esto creó lo que se llama la subcultura del crimen, donde el tráfico que se establece con la vida, provee de trabajo y posibilidades, especialmente a los jóvenes adolescentes, dice un informe reciente de esa dependencia. Las estadísticas de la Secretaría de Gobierno señalan, además, que el 57,5% de las personas que han sido asesinadas en lo que va de 1992 no tenía un oficio conocido.

Bien lo diría Bataille (1953, p 23): "El ser, está dotado de un sentido desbordado de lo intolerable permeado por la muerte. La plenitud del horror y del placer, coincide en el ser humano". En la violencia estructural que existe en Medellín la cultura revela algo de horror, pero también, cierto placer por parte de los actores enfrentados.

El campo cognitivo de autodefensa, ha alimentado la política de resolución al conflicto armado, fundamenta sus fines morales en el pensamiento referente a la propiedad privada, la libre competencia, el individualismo, el respeto a los hombres de empresa, la competencia electoral, y el afán o propósito de conservación del poder germinado en el capital lícito o ilícito. (Franco, 2006) La soberanía que se restablece por obra de las autodefensas barriales y de sicarios de la ciudad es, siguiendo a Bataille (1953:44): "la heterogeneidad imperativa que al aniquilar lo disidente y disconforme, lo querellante, lo pobre e incompatible, lo que no parece útil a los intereses dominantes, se acerca a la realidad homogénea puesto que ésta siempre valora la exclusión de lo intocable".

Consentir los grupos de autodefensa y el narcotráfico, es incompatible con la indivisibilidad de la soberanía (en cuanto concepto jurídico) y la estabilidad del orden, y contraria, a la necesidad de cohesión organizacional y reproducción que entraña un proyecto hegemónico del Estado. En Medellín, se concibe la propiedad como fundamento de la libertad (burguesa) y esto lleva, como dice Marx (1995) en el capítulo primero del capital, a que "Todo hombre encuentre en otros hombres, no la realización, sino por el contrario, la limitación de su libertad".

La organización en armas contra el Estado es expresión de la fisura del principio unitario de la

organización política, de soberanía, una manifestación del rompimiento del *consensus iuris*, en otras palabras, del debilitamiento de los mecanismos que hacen posible (en parte) el dominio interno del Estado y la ruptura de la obligación recíproca. Los ciudadanos deben obediencia al derecho, y el Estado les debe tutela de derechos (Franco, 2009). No obstante, la soberanía en Medellín no se expresa bajo las perspectivas del derecho en la democracia. Expresión de la unión entre los ciudadanos y el Estado. La soberanía en Medellín, es un aura de poder que se le otorga a quien en el juego de la violencia tenga el derecho a hurtarle la vida al otro.

Según Bataille (1953:74): “La muerte es la experiencia soberana por excelencia; pero no la muerte producto del tedio, sino del juego y de los sentimientos irreflexivos. La aceptación de la muerte sin arrepentimiento es el mayor acto de soberanía”.

La apelación al derecho de legítima defensa como justificación de la guerra ha generado un territorio al que podría diagnosticársele una patología esquizoide y paranoica, manifestada en el cuerpo social, lo punitivo-preventivo direcciona el pensamiento colectivo, así de éste modo la sociedad fundamentada en el odio a la guerrilla, justifica su razón pública en el proceso de paramilitarización de la sociedad, porque no solo fueron los políticos quienes protegieron a este sistema, la sociedad protegió la estructura paramilitar, fundamentada en la legítima defensa y el vacío estatal. ¿Por qué razón la sociedad legitima a los guerreros? Para la sociedad la principal demanda al Estado ha sido la seguridad en Medellín, en la jerarquía de valores desde que existe el derecho a la propiedad privada, la demanda de amparo ha ejercido una genealogía del odio contra quien impide la concentración de la riqueza económica.

Las bandas delincuenciales organizadas, se apropian de un espacio, lo dotan de soberanía y jurisdicción, levantan enormes murallas simbólicas segregando población, generando una división político-administrativa divergente a la planeada por el municipio en su ordenamiento territorial. Cuando estos espacios consolidados como para-estados de la ciudad sienten invadido su régimen político se defienden, acusando al otro bando de transgredir las fronteras de su capital y la moral del Estado. Recuérdese bien que la justicia es una construcción social más que un referente estático de la ética. Lastimosamente en estos territorios, la tradición en la resolución de los conflictos ha sido la guerra como fin más que como medio, lo cual es injusto y lleva a la ruptura con la paz y el consenso en estos territorios.

Según George Balandier (1953:74) en la escena política no puede tomarse papel en la escena teatral sin que se enmascaren los intereses reales de la guerra en una ideología política. Pero la política del exceso hace que la guerra en estos territorios sea irregularidad, y en consecuencia, injusta, pues, más que una causa moral, lo que persigue es un espectáculo violento. Las lógicas del suplicio en el espectáculo criminal se erigen como parte del proceso de administración de justicia privatizada en las comunas de Medellín; La exposición de cadáveres como trofeo de las prácticas paramilitares en los territorios dominados, representan las lógicas del poder en el lugar

del crimen para la intimidación de la población, convocando la obediencia.

Según el antropólogo Nestor García Canclini (1989), la ciudad se concibe tanto como un lugar para vivir, como un espacio imaginado y las representaciones simbólicas o imaginarios urbanos permiten entender como el ciudadano percibe y usa la ciudad y como elaboran de manera colectiva ciertas maneras de entender la ciudad subjetiva, la ciudad imaginada, que termina guiando con más fuerza los usos y los afectos que la ciudad "real". En ésta producción urbana la guerra, y la rebelión, el exilio y el refugio son fuerzas urbanas que presionan la planeación de la ciudad por un derecho a la ciudad.

Bibliografía

ASCHER, F. (2003), *Nuevos principios de urbanismo*. Madrid: Alianza.

BALANDIER, G. (1994). *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Ediciones Paidós. España.

BATAILLE, G. (1953). *La experiencia interior*. Editorial Taurus.

BAUMAN, Zygmunt (2007), *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona.

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernidad líquida*, Editorial Fondo de Cultura Económica, México DF.

BOTERO, Fernando (1996). *Medellín 1890-1950: Historia urbana y juego de intereses*. Colección Clío, Editorial Universidad De Antioquia.

BRAUDEL, Fernand (2001). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*.

BOURDIEU, Pierre (2008). *El sentido práctico*. Editorial siglo XXI.

BORJA, J.; CASTELLS, M. (1997). *Local y global*. Madrid: Taurus.

CANCLINI, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo, México.

CASTELLS, M. (2000). *La era de la información*. Madrid: Alianza.

COLLIER, Paul. (1999). *Doing Well Out Of War*. World Bank Working Paper.

FOUCAULT, Michel. (1986), *Vigilar y castigar*. Siglo XXI Editores. Madrid.

FRANCO, V. (2009) *Orden contrainsurgente y dominación*. Instituto Popular De Capacitación. IPC. Editores Siglo Del Hombre.

GONZALES, Luis Fernando (2007). *Medellín: Los orígenes y la transición a la modernidad:*

crecimiento y modelos urbanos 1775-1932. Universidad Nacional de Colombia.

HARVEY, David (1977). *Urbanismo y desigualdad social*. Editorial Siglo XXI.

HARVEY, David (2003). *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal.

HARVEY, David (2003a). *París, capital de la modernidad*. Editorial Akal.

HOBBS, T. (2004). *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México: Fondo de Cultura Económica.

HOBBSBAWM, E. (2008). *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica, Barcelona.

LEFEBVRE, Henry. (1974) *La production de l'espace*. Editorial Anthropos.

MAQUIAVELO, N. (2004), *El príncipe. Edición original*, Florencia. 1513. Edición electrónica en: www.laeditorialvirtual.com.ar

MARX, Karl (1995). *El capital: Crítica de la Economía Política*, Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica.

ONU (2005). *Cumbre mundial 2005. Declaraciones*. Tomado de <http://www.un.org/spanish/summit2005/>

SASSEN, S. (2004), *Intervención en los Diálogos sobre la Ciudad del Siglo XXI*, Fòrum 2004.

SARTORI, Giovanni (1987). *Elementos de teoría política. Cap. 4 Democracia*. Madrid: Alianza

SENNET, Richard (1997). *Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza.

SOJA, Edward (2000). *Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions*. Oxford.

1. GAMUC "African Modern Urban Challenge in Spanish Former Colonies". <http://gamuc.org/>

Poder, vivienda y periferia en África. Un primer aporte del grupo GAMUC¹

María CARRASCAL*, Plácido GONZÁLEZ**; Laida MEMBA***; Alejandro MUCHADA****; Pablo RABASCO*****, Pablo SENDRA*****.

De las iniciativas individuales a un emprendimiento colectivo. De la historia urbana a la ciudad contemporánea.

"La historia es una búsqueda de las claves pasadas que contribuyen a explicar el tiempo presente, que también hace historia, a partir de la base de que la primera condición para cambiar la realidad, consiste en conocerla". (GALEANO, 2000:341)

GAMUC –Group of research "African Modern Urban Challenge in Spanish Former Colonies"– es un grupo interdisciplinar de investigación, cuyo sujeto de estudio es la comprensión del desafío urbano que supuso para el territorio africano, la ocupación colonial española. GAMUC está motorizado por el *Grupo de investigación HUM 666 Ciudad, Arquitectura y Patrimonio contemporáneos* de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, España, en colaboración con investigadores e instituciones de los distintos territorios en que se trabaja.

La creación de GAMUC surge desde el encuentro de varias experiencias individuales de investigación sobre la historia urbana de los territorios africanos que vivieron una colonización española moderna.² A partir de ese encuentro, comienza a gestarse la idea de unión, basada en el potencial de la visión global de la experiencia española en África, y en la confluencia de un posicionamiento crítico y fresco de la revisión histórica del fenómeno urbano africano.

La preocupación por la contemporaneidad urbana –desde las experiencias profesionales en trabajos en Cooperación al desarrollo y en el apoyo a políticas públicas y movilizaciones ciudadanas– y la innovación en los métodos de investigación y los modos de comunicación, frutos de las teorías y las prácticas jóvenes y recientes, son parte constituyente de este posicionamiento, que confía en que la revisión de la historia, puede ser una *acción transformadora*. (GALEANO, 1978; Freire, 1967).

* Arquitecto doctorando, perteneciente al Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla, miembro del grupo de investigación HUM-666 "Ciudad, arquitectura y patrimonio contemporáneos. Andalucía y América".

** Doctor arquitecto, profesor asociado en el Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla, miembro del grupo de investigación HUM-666 "Ciudad, arquitectura y patrimonio contemporáneos. Andalucía y América".

*** Arquitecta investigadora privada, máster, doctoranda del departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona.

**** Arquitecto investigador privado, máster, doctorando del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla, miembro del grupo de investigación HUM-666 "Ciudad, arquitectura y patrimonio contemporáneos. Andalucía y América".

***** Doctor historiador del arte, profesor contratado, Dpto. Historia del Arte de la Universidad de Córdoba
***** Arquitecto doctorando, perteneciente al Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla, miembro del grupo de investigación HUM-666 "Ciudad, arquitectura y patrimonio contemporáneos. Andalucía y América".

2. www.patrimonioguinea.com;
www.tetouanmodernchallenge.com

La ciudad contemporánea, de cualquier país o contexto, requiere, ser repensada. Existen numerosos indicadores que muestran cómo el desarrollo urbano no va a la par de las reflexiones y los avances en otras parcelas de la actividad humana. La repercusión del espacio urbano en la crisis financiera, o los ejemplos de miseria urbana de las megápolis de todo el contexto global, con altos porcentajes de población excluida del acceso a servicios y derechos urbanos, son ejemplos de esta necesidad que afecta a todos, y que plantea serios interrogantes sobre la nueva realidad urbana que está surgiendo desafiante.

En el presente artículo, se presentarán una serie de propósitos que constituyen nuestra unión, y que comenzamos a ensayar desde nuestros primeros pasos en colectivo. Es por tanto una declaración de intenciones, que suma las experiencias de varios años tocando la realidad africana y contemporánea, para proponer caminos diferentes de comprensión y crítica mutua.

Modernidad africana y patrimonio. Nuevos lugares, nuevas culturas, nueva identidad. El caso del colonialismo español en África.

“Con él (este libro) he pretendido contribuir a que los españoles veamos un poco más claramente que al otro lado del Estrecho de Gibraltar hay algo diferente, una “otredad”, una alteridad. Se trata de otro mundo, otra cultura, otras creencias y tradiciones, otros valores religiosos, morales y sociales. Algo que, en fin, se ha movido, a través de los siglos, a un “tempo” distinto al nuestro. Aunque la vida moderna y “globalizada” nos haya ido acercando y haciendo menos heterogénea la convivencia entre ambos países, muchas diferencias básicas aún subsisten. Y la tendencia española a ignorarlas, a juzgar a la sociedad marroquí conforme a nuestra propia escala de valores, continúa oscureciendo nuestra visión y acentuando la incompreensión y los reflejos psicológicos negativos”. (DE LA SERNA, 2006).

El estudio de la historia urbana y arquitectónica en África se ha convertido desde fechas recientes en uno de los campos de investigación más prolíficos en la historiografía del siglo XX. Las razones habremos de encontrarlas en un proceso de transformación intenso como el experimentado a partir de la última década del pasado siglo, que reveló definitivamente la dimensión compleja de un mundo multipolar.

Desde una perspectiva eurocéntrica, como la que ha imperado en la interpretación de la arquitectura moderna, fueron las experiencias desarrolladas por las grandes figuras en contextos no occidentales, como el caso de Le Corbusier, las que disfrutaron de un reconocimiento unánime y una difusión extensiva, desde el Plan Obus para Argel hasta la construcción de Chandigarh. Las realizaciones del Atelier des Bâisseurs (ATBAT), creado por el propio Le Corbusier, tuvieron en su rama africana, dirigida por Candilis, Josic y Woods, una repercusión asimismo notable, que

resultó paradigmática por las temáticas centradas en la vivienda y la apuesta por la construcción de una nueva periferia de la ciudad marroquí moderna.

Sin embargo, dichas propuestas, en su condición experimental, periférica y residencial, estarían llamadas a acompañar un nuevo rumbo en la arquitectura producida en el Magreb, sintomática de movimientos análogos producidos en el resto de África. La relación entre la aparición del nuevo orden global surgido de la segunda posguerra mundial, el fenómeno de la independencia de las naciones africanas (iniciado con la declaración de independencia de Libia en 1951) y la crisis abierta en la modernidad arquitectónica (desatada a partir del CIAM de Aix en Provence en 1953) ha de ser justamente señalada, analizada y comprendida.

En ese momento, el sistema colonialista impuesto por Europa se encontraba en pleno desmontaje, constatándose el hecho de que postcolonialismo y postmodernidad brotaban de forma simultánea.

Esta cuestión histórica, se ha visto arrastrada hasta la actualidad, en forma de una "*malaise identitaire*", una dificultad o resistencia presente en los contextos africanos por encontrar su propio modo de transformación urbana, acorde con su identidad y sus valores, y en consonancia con sus capacidades y su situación específica de desigualdad internacional e interna.

Como casos concretos de estudio y comprensión se presentan las antiguas colonias españolas de Marruecos, Sidi Ifni, Sahara y Guinea Ecuatorial, con la que pretendemos ilustrar varias afirmaciones.

En primer lugar, el propósito que existe desde el poder político por definir los lugares de la modernidad, tanto a través de la arquitectura como del urbanismo. Esto se hace presente en su condición experimental, presente en un estado de radicalidad muchas veces soslayado en el contexto occidental. Esta situación nos permitirá tomar conciencia del significado político y cultural de la arquitectura.

En segundo lugar, por el interés de la modernidad arquitectónica, a partir de la Segunda Guerra Mundial, por interpretar la cultura, reformulándola desde un enfoque fundamentalmente antropológico, que hiciese suyos los reclamos lanzados por Heidegger en los discursos de Darmstadt (1951). Esto situó la cuestión de la vivienda en un lugar predominante del discurso, en el cual habremos de situarnos indefectiblemente para proponer un entendimiento de la modernidad Africana *desde dentro*.

La redefinición de lugares y culturas no significa sino la redefinición de identidades, lo cual nos sitúa necesariamente en un marco patrimonial. Siendo el patrimonio una construcción social (PRATS, 1997), la lectura transversal de las experiencias llevadas a cabo mostrará las ventajas de una aproximación transdisciplinar, en la que se superpongan la arquitectura, la historia y la antropología.



Fig. 1. Proyectos de viviendas de promoción oficial en Guinea Ecuatorial



Fig. 2. Proyectos de viviendas de promoción oficial en Sahara



Fig. 3. Proyectos de viviendas de promoción oficial en el Norte de Marruecos

El caso español

España supone un caso particular dentro de los discursos coloniales europeos en África. En los años 30, en un momento donde Alemania trataba de recuperar su condición de potencia colonizadora perdida en la I Guerra Mundial a través de un intento por constituir un imperio colonial europeo, España quedó como un brazo aliado, ejecutor de estas propuestas fascistas hasta finalizada la II Guerra Mundial. Reconducido este intento por otras potencias occidentales, España permaneció cuarenta largos años en una situación anacrónica que presenta una inquietante e interesante interpretación desde sus teorías colonizadoras tardías.

En este contexto, los desplazamientos referidos anteriormente a los lugares y la cultura experimentaban una cierta intensificación en el caso español africano. En lo que se refiere a la definición de una arquitectura y una ciudad moderna en África, habremos de situarnos en una triple condición periférica: la que ocupaba España, y su arquitectura, en el escenario internacional; la que ocupaban Marruecos, Sahara y Guinea respecto a la metrópolis colonizadora; y por último, la que localizaba en la periferia de ciudades como Tetuán, El Aaiun o Malabo, para dar lugar a experimentaciones de sorprendente radicalidad, tanto en sus propuestas tipológicas como en la búsqueda de un nuevo acuerdo con la geografía.

Por otro lado, en lo referido al desplazamiento cruzado de culturas, quedaba completamente mediatizado por los mitos de vinculación histórica y cultural entre España y África que con tanto esmero cultivó la propaganda franquista. La definición de un hábitat moderno por parte de arquitectos españoles se hacía desde una aproximación de empatía, más o menos fingida, que tuvo su correspondencia en la apropiación que la población trasladada hizo de este hábitat ajeno.

De esta forma, estos rasgos específicos de la historia urbana de los territorios colonizados por España, invitan a abrir una reflexión crítica sobre los diferentes factores que influyen en la construcción de la ciudad. La comprensión de la naturaleza de estos factores, así como su traducción a la situación contemporánea, pueden despejar el camino hacia su desarrollo endógeno y democrático en la actualidad.

Objetivos del grupo GAMUC.

El objetivo general del grupo GAMUC es avanzar en la comprensión del fenómeno urbano de las ex-colonias españolas en África, a partir de su modernización, así como evaluar las repercusiones de este proceso en la ciudad contemporánea.

La presencia colonial española en África es concebida como una situación singular y particular, que permite observar y comprender con cierta claridad, tanto la historia general del urbanismo

moderno, como la génesis urbana de las ciudades africanas y españolas. Su especificidad es la base de un nuevo brote de reflexiones de ida y vuelta, que no permanece ni en el espacio africano, ni en el tiempo histórico, sino que explica y acontece en la contemporaneidad. El estudio histórico permite tomar conciencia de la situación actual, de las bases sobre las cuales pensamos y decidimos la ciudad.

Entre los objetivos específicos que nos hemos propuesto aparecen:

- Establecer una base de información y conocimiento para el análisis del fenómeno urbano africano y global;
- Aportar componentes para la reflexión y el tratamiento del patrimonio arquitectónico del siglo XX.;
- Fomentar el desarrollo de espacios de diálogo y revisión de la historia de la ciudad colonial y su evolución;
- Estudiar los cambios acontecidos en las formas de habitar a partir de la llegada de las propuestas de la racionalidad radical y las deformaciones de ésta.

Enfoque y base teórica. Poder, periferia y vivienda.

“Es preciso reconocer la cuestión de la autoridad que selecciona los medios e indica cuáles entre ellos se aplicarán al logro de los objetivos propuestos. Cuando la economía es una cuestión de ingenio, la tecnología se hace política, pues depende de quién controle los recursos y su situación. Es así como planteamos la cuestión fundamental ¿quién decide? Que resume la de la autoridad y el poder.” (TURNER, 1972)

El planteamiento post-colonial de GAMUC surge desde una idea sencilla: reconocer el lugar del otro y, al mismo tiempo, tomar conciencia del posicionamiento propio. Esta realidad sencilla toma la forma de denuncia, en el momento en el que la relación de uno con el otro, no se establece desde la consideración de equidad y libertad entre las diferencias, sino desde un modo de relación de imposición y dominación, que genera y es consecuencia de la desigualdad.

La toma de conciencia de esta realidad que denuncia y critica los centrismos de una autoridad (SEID, 1978; WEBER, 1904): antropocentrismos, etnocentrismos, socio-centrismo, han estado históricamente vinculado con las periferias internacionales y la experiencia moderna colonial – desde los movimientos de independencia de los países de América del siglo XIX, hasta las teorías de dependencia y de la pedagogía de la liberación de los años 1960 y 1970.

Las Teorías de desarrollo contemporáneas (SEN, 1999) han incorporado esta visión –tanto en los contextos de países “en vías de desarrollo” o “des-opresión”, como en el resto de contextos–,



Fig.4: Plaza España, Larache, Marruecos, Años 30. Encuentro de la ciudad histórica y la ciudad colonial hispano-marroquí.

y hoy se defiende desde las instituciones públicas e internacionales –al menos teóricamente– la apropiación, participación y gobernanza local como herramientas de promoción de un desarrollo integral. Sin embargo, aún no se ha llevado a la práctica y se ha tomado conciencia lo que supone la crítica post-colonial, y el fomento de su reverso: la equidad entre diferentes, el diálogo, la nivelación de poderes.

Estas teorías aplicadas a la revisión histórica y la comprensión de la ciudad, ha llevado al grupo GAMUC a centrar sus focos de atención en algunos lugares en los que esta condición “postcolonial” aparece con mayor claridad: las relaciones de poder latentes en la producción y gestión del espacio urbano, la periferia como territorio de comprensión de la globalidad de la ciudad, y la cuestión de la vivienda-hábitat como eje transversal del desafío metropolitano.

Esta atención especial hacia focos determinados se contrarresta con la comprensión integral del fenómeno urbano y la cuestión del hábitat que proponemos, que navega por todo el territorio, desde los pequeños núcleos rurales periurbanos a las grandes aglomeraciones urbanas, los diferentes campos disciplinares, desde la antropología, hasta la economía, y las diversas posiciones posibles a considerar, desde el habitante hasta el político decisor, pasando por los propios técnicos e investigadores. Si aun nos encontramos comprometidos en un proceso de descolonización, tendremos que partir por tomar en serio esos “otros conocimientos” y formas de entender la ciudad preexistentes y latentes incluso en las formas impuestas por la modernidad y conjugadas por la postmodernidad. Sólo así podremos calibrar el peso de esta imposición, el desgaste y la distancia de origen entre las formas culturales del hábitat.

Las formas arquitectónicas, diseños urbanos y territoriales no son sino una expresión más del cambio en la movilización de los recursos que posibilitó la ruptura del valor inseparable del hombre con su capacidad de entender y activar su economía cultural.

Más allá de los límites y fronteras, más o menos arbitrarios de los territorios que estudiamos, nos interesan las fronteras internas impuestas por intereses distintos: tratados comerciales, acuerdos internacionales o pactos con la población ocupada, con las que la empresa colonial española fue marcando cada territorio. Los lugares destinados y pensados para la población colonial, los lugares de servicios para éstos, los límites para el desarrollo de las tradiciones locales, los desplazamientos masivos o la destrucción de estructuras y recursos de convivencia y producción.

Por otro lado, desde nuestro enfoque, en aplicación de la perspectiva post-colonial, aparece inevitablemente la cuestión patrimonial; una cuestión controvertida, puesto que la conciencia instaurada en los países occidentales acerca de los valores de la arquitectura y el urbanismo del siglo XX no suele encontrar un acuerdo con la desarrollada en el contexto africano postcolonial, que se ve frecuentemente sometido a los dictados de patrimonio cultural con pretensiones globales emanados de las antiguas potencias coloniales, a través de estudios científicos con una marcada perspectiva eurocéntrica.



Fig.5. Entrega de llaves. Viviendas de promoción oficial para excombatientes españoles en la Guerra Civil. Tetuán, 1939.

No solo los criterios temporales, estilísticos y culturales de aplicación usual son puestos en entredicho, sino que la propia consideración de la arquitectura moderna como patrimonio cultural africano choca con la identificación con el poder de opresión que se fomentó en pleno proceso de independencia. Sin embargo, desde GAMUC consideramos que más allá del peso de esos discursos oficiales, su valor como testimonio de un proceso de modernización, con sus luces y sombras, es fundamental para entender la realidad africana contemporánea y, de manera especial, la singularidad de lo cotidiano que representa la vivienda.

Metodología. Hacia una coherencia post-colonial.

La cuestión post-colonial, es una cuestión, ante todo, metodológica. Es por ello, que una de las líneas principales de reflexión-acción del grupo, es la comprensión y puesta en práctica de herramientas de investigación coherentes con los planteamientos post-coloniales.

El trabajo de investigación de GAMUC se basa en la interpretación colectiva y democrática de la historia y la ciudad. Para ello, está diseñando y poniendo en práctica instrumentos, como son: la sistematización de documentación original y bibliográfica para su análisis público (fotografías, planimetrías, proyectos, informes, actas, etc.), la creación de espacios interdisciplinarios de diálogo y discusión, la recuperación de la historia oral, la aportación de conocimientos específicos del caso hispano-africano a la teoría e historia crítica de la ciudad contemporánea, la comunicación abierta del proceso reflexivo como medio de interacción con la ciudadanía, y la participación crítica en la realización de catálogos patrimoniales y planes de intervención pública.

El factor esencial de este posicionamiento metodológico consiste en “pensar juntos”, estableciendo líneas de diálogo y colaboración con grupos de investigación e instituciones locales, así como la participación de diferentes actores presentes en los territorios. Sin la creación de esas líneas de confianza e intereses compartidos, la coherencia post-colonial se desvanece.

Entendemos pues que la legitimidad en el proceso de construcción de pensamiento, no se halla en el resultado final únicamente, sino en el propio proceso de gestación. Cuanto mayor sea su grado de consenso y diálogo intercolectivo, mayor es su legitimidad científica y política.

Las primeras aproximaciones: *This was spanish revolution*

Partiendo del “This is tomorrow” de Alison y Peter Smithson (2004), continuando por el “This was tomorrow” de la exposición de la casa de la cultura de Berlín sobre Casablanca,³ presentamos nuestra “This was spanish revolution” en el congreso internacional del DoCoMoMo, celebrado recientemente en Helsinki, agosto 2012. Nuestra apuesta fue hacer confluir tres contextos histórico-político-urbano-culturales diferentes: Norte de Marruecos, Sáhara y Guinea Ecuatorial

3. Exposición “In the desert of modernity” http://www.hkw.de/en/programm/2008/wueste_der_moderne/veranstaltungen_20465/Veranstaltungsdetail_1_26097.php; <http://www.this-was-tomorrow.net/>

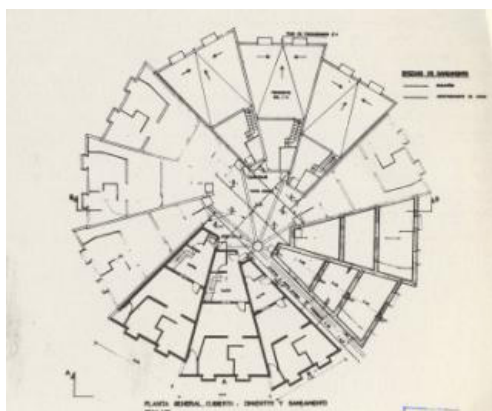


Fig. 6. Plantas de viviendas de promoción oficial para marroquíes y saharauis. Tetuán, 1937.

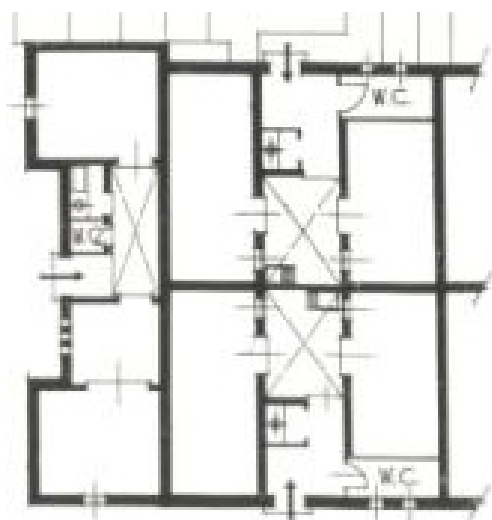


Fig. 7. Plantas de viviendas de promoción oficial para marroquíes y saharauis. Aaiún, 1963.

4. Organización de la Exposición: Bioko, Arquitectura y Memoria en el Centro Cultural Español de Malabo (CCEM); Organización de la Exposición: Tetuán, desafío moderno 1912-2012. Alfonso De Sierra Ochoa y la cuestión de la vivienda en el Instituto Cervantes de Tetuán; Organización de la Mesa redonda: Tetuán y el desafío de la modernidad en la Escuela Nacional de Arquitectura de Tetuán; Participación en el Festival Artifariti, de Encuentros Internacionales de Arte en Territorios Liberados del Sáhara Occidental; Organización de equipos de investigación: www.tetouanmodernchallenge.com

bajo un mismo zarpazo de comprensión, entendiendo que frente a las conocidas y estudiadas experiencias coloniales modernas europeas, el caso del colonialismo español ofrece una singularidad desde su triple condición periférica: periferia del ejemplo europeo-occidental, periferia urbana de sus propias metrópolis y centro de poder, y periferia habitacional de los centros urbanos hispano-africano que surgieron en el territorio colonizado.

Así, nos situamos en la periferia de la periferia, en los márgenes de la historia y la ciudad, para desde ese lugar, mirar al fenómeno urbano desde una comprensión global y crítica, un lugar post-colonial si cabe, desde el que los axiomas y valores de Modernidad, Progreso o Desarrollo, y de Ciudad y Vivienda, se pueden deconstruir con facilidad, para facilitar la construcción de otros nuevos.

De forma más concreta, se han comparado las transformaciones urbanas en los diferentes condicionantes socio-políticos, y las experiencias en materia de vivienda de promoción oficial realizadas por la administración pública, especialmente la dirigida a la población local de bajo recursos, en los que la ideación del otro, y la condición de poder, tomaba rasgos marcados, estampando la identidad de las periferias urbanas africanas.

Escenarios posibles. De un grupo de investigación a una plataforma de construcción colectiva 3.0

En GAMUC aspiramos a ser coherentes con nuestros planteamientos teóricos y metodológicos, y ejercer así un posicionamiento post-colonial, que parta y se fundamente sobre la construcción colectiva de la historia y la ciudad, y la promoción del diálogo y la equidad.

Inicialmente partimos de la colectivización de experiencias individuales, y comenzamos ya a ejercitar trabajos colectivos, tanto a nivel interno, con la elaboración de artículos, como a nivel externo en la participación de jornadas, organización de exposiciones y festivales, o la creación de grupos temporales de trabajo.⁴

Sin embargo, consideramos que nos encontramos en la infancia de las posibilidades. Y el principal deseo es que comencemos a trabajar con compañeros marroquíes, saharauis o ecuatoguineanos en equidad de condiciones, facilitando el acceso a la información y recursos para la investigación, estableciendo un lenguaje común de comunicación y diálogo, apoyando las iniciativas locales vinculadas, creando espacios de diálogo investigativo y de intervención patrimonial.

Ello requiere un trabajo fuerte y profundo, de reflexión en primer lugar, de cambio de paradigma en la metodología de investigación, y en las lógicas de funcionamiento, que lo hagan posible. De igual forma requiere todo un trabajo epistemológico, pues el lenguaje es pensamiento y

poder. La traducción de conceptos, la consideración intercultural de posicionamientos, el conocimiento de los contextos específicos; en global, una actividad ingente que queda por hacer, y que difícilmente será apoyada por medios públicos o privados.

En última instancia, aspiramos a que esta iniciativa nos sobrevuele, y vaya más lejos que nosotros, a que tome vida propia, y siga por los caminos que desee, a que participen muchos, aportando sentido crítico y conciencia en la historia y la realidad urbana africana.

Bibliografía

DE LA SERNA, Alfonso (2006). *Al sur de Tarifa. Marruecos-España: un malentendido histórico*. Madrid. Marcial Pons Ediciones de Historia.

FREIRE, Paulo (1967). *Pedagogía del Oprimido*. Editorial Siglo XXI, Madrid, 2007.

GALEANO, Eduardo (1978). *Las venas abiertas de Latino América*. 1978. Ed. Siglo XXI. Barcelona, 2000 p.341

PRATS, Llorenç (1997). *Antropología y patrimonio*. Editorial Ariel, Barcelona, 2004.

SEID, Edward W. (1978) *Orientalism*. New York: Pantheon;

SEN, Amartya (1999). *Desarrollo y Libertad* Ed. Planeta, Barcelona.

SMITHSON, Alison y Peter (2004), Exposición "This is tomorrow", de 1956 en la Art Gallery de Londres.
Dirk VAN DEN HEUVEL, Alison MARGARET (2004) *Alison and Peter Smithson: From the House of the Future to a House of Today*. 010 Publishers, Rotterdam. P.16

TURNER, John (1972). *Todo el poder para los usuarios*. Ed. H. Blume, Madrid, 1977.

WEBER, Max (1904). *La "objetividad" del conocimiento en la ciencia social y en la política social*. Edición de Joaquín Abellán. Madrid: Alianza Editorial, 2009.

1. Texto publicado en Ciudades No.:100: La modernidad ignorada (oct-dic. 2013), en Sección: EXPEDIENTE, p. 27. Presentado aquí con consentimiento de la RNIU

Wasureru = Olvidar. Significado y valor en la cultura social, arquitectónica y urbana en Japón¹

Olimpia Niglio*

* Kyoto University, Graduate School of Human and Environmental Studies
olimpia.niglio@gmail.com

Este artículo del libro tiene como finalidad analizar una orientación cultural diferente del significado del olvido. En extremo Oriente, a diferencia de Occidente, el verbo *olvidar* tiene una estrecha relación con el recuerdo e ignorar una realidad tangible o intangible no es práctica común. La historia ha tenido siempre un rol social esencial y la referencia al pasado tiene todavía una importancia fundamental en la planificación de las ciudades. Metodológicamente, el artículo comienza con una breve premisa histórica para introducir el concepto del olvido y analizar el uso del verbo en el idioma japonés, para continuar con algunos ejemplos actuales que analizan proyectos urbanos donde el recuerdo sustituye el olvido. En el marco de este libro, entendemos que lo aquí tratado otorga pistas significativas para entender las dinámicas de los procesos de ignorancia del pasado, tan comunes en Occidente como extrañas en Japón.

El rol de la historia en Japón para no olvidar

La historia política y cultural de Japón al inicio del siglo XVII tiene una estrecha relación con México y España. Sabemos con precisión que el 28 de octubre de 1613 una Embajada Japonesa de 180 hombres, bajo el mando de Hasekura Rokuemon Tsunenaga, partió desde Tsukinoura en la península de Ogioka a estos países. Este año, 2013, en Japón muchos investigadores han recordado este cuadringentésimo aniversario y muchos son los textos sobre esta Embajada Japonesa. (Pazó, 2012; Bru, 2011; Reyes, 2010; Takizawa, 2008) El nombre del barco fue San Juan Bautista. El 25 enero del 1614 llegaron a la playa de Acapulco, en México. El 5 octubre del mismo año, atravesado el océano Atlántico, llegaron a España, a Coria del Río, en total 31 personas, 2 padres españoles, 2 intérpretes y 10 vasallos de Sendai. Después de haber recibido una alegre acogida en Sevilla, el grupo viajó a Madrid, bajo la nieve, el 20 de diciembre de 1614. El 17 de febrero Tsunenaga fue bautizado en la iglesia de un convento real, con la presencia de rey Felipe III y su esposa. Su nombre como católico fue Filippo Francisco Hasekura Rokuemon. Después la Embajada Japonesa viajó a Roma y regresó a Japón el 20 de septiembre de 1620,

desembarcando primero en el puerto de Nagasaki, al sur del país, y después en el puerto de Sendai en el noreste. (Ishinabe, 2010)

¿Sin embargo, por qué este evento es importante para la historia del Japón? ¿Por qué es fundamental no olvidar este viaje entre América y Europa de la Embajada Japonesa? La respuesta es que la historia de la Embajada Japonesa del siglo XVII tiene un muy “precioso” valor cultural y es importante conocerla para no olvidar un período de la historia muy compleja, pero nunca olvidada en Japón y todavía ejemplo cultural para el desarrollo del país.

El viaje de la Embajada Japonesa se ejecutó en el período Edo (1603-1867), cuando Shōgun Tokugawa cerró completamente el país a todos los contactos económicos, políticos y culturales con otros países y comenzó por el Japón una historia muy larga, dura y tormentosa, pero muy importante para su desarrollo cultural. La Embajada del 1613 fue el último contacto importante conocido y legal entre el Japón y el mundo exterior. La situación cambió solo 300 años después con la llegada del emperador Meiji (1868-1912), que impulsó los contactos con occidente y aprobó importantes intercambios culturales, tanto con Europa como América. La situación muy particular del país después 300 años de cierre favoreció la entrada de la cultura occidental en muchos sectores —jurídicos, arquitectónicos, artísticos, académicos, etc.— pero no permitió de olvidar el pasado. En efecto, aunque el cambio político y cultural fue muy fuerte y explosivo, no se produjo ni impulsó la destrucción del patrimonio cultural del período pasado. Este patrimonio antiguo no fue dejado a una suerte desconocida sino reconocido para ser recordado.

Empezaron en este período nuevos importantes contactos políticos y no se olvidó la Embajada de 1613; aunque con un carácter distinto pero en estrecha relación a esta experiencia pasada, en diciembre de 1871 una nueva misión salió desde el puerto de Yokohama, muy cerca la actual capital, Tokio. Expedición que, pasando por los Estados Unidos, llegó en Europa y regresó en Japón el 13 de septiembre de 1873. (Jansen, 2006)

Como es sabido, al final del siglo XIX en Japón el interés por el Occidente fue impresionante. Muchos japoneses viajaron a Europa y América para aprender una nueva cultura, diferentes estilos arquitectónicos y artísticos, así como también literatura y filosofía. Al mismo tiempo, llegaron a Japón muchos extranjeros, sobre todo de Inglaterra, Estados Unidos y Alemania, para introducir nuevos conocimientos y procedimientos en el sector de la jurisprudencia, la arquitectura y el urbanismo, el arte y la ingeniería. Como resultado de estas acciones, hubo casos donde se registraron daños parciales o totales a los monumentos históricos del pasado, pero este patrimonio nunca se olvidó.

En realidad, todas las distintas experiencias de la historia de Japón demuestran que nunca se olvidó el pasado y siempre las experiencias pasada han sido símbolo y referencia para el país, incluso con el fuerte cambio institucional en la segunda mitad del siglo XIX que no favoreció la colonización sino un dialogo cultural entre Occidente y Oriente. Sin embargo el tema es muy

complejo y diferentes son los pensamientos de los historiadores, pero lo cierto es que hoy la realidad del país muestra claramente esta relación entre el pasado y el presente. Por eso, pese a la globalización cultural, se conservan perfectamente antiguas tradiciones orientadas a no olvidar la identidad del país. Caer en el olvido no es una práctica habitual en la cultura japonesa y para comprender esta actitud, analizamos a continuación el significado del verbo olvidar, *wasureru* en japonés.

Significado y valor del verbo olvidar (*wasureru*) en Japón

2. Diccionario Español-Japonés, Edición Shogakukan, 1994.

No es fácil para la cultura occidental comprender cabalmente el significado entre las relaciones de verbo y palabras en el idioma japonés pero resulta muy interesante analizar en este contexto el verbo olvidar que en japonés es *wasureru*.² Este verbo significa olvidar una cosa pero no ignorar esta cosa; el verbo significa que la cosa dejada se puede recordar. En particular *wasure* junto a una palabra significa recuerdo, recordar una cosa. Por ejemplo *wasure-mono*, indica un objeto olvidado pero no ignorado y, por tanto, un objeto que es posible recordar; *wasuri-gatami* es un objeto dejado pero no olvidado; y *wasure-ougi* podría significar “abanico”, instrumento abandonado porque terminó el verano pero que se conserva y se puede recordar, recobrar, para el próximo estío. Nunca el verbo tiene una relación con una cosa o una realidad ignorada, en realidad, nunca este concepto se encuentra en la cultura japonesa.

Todo existe, se transforma, cambia, se renueva, pero nunca se olvida o se ignora.

Se comprende así porqué la historia pasada ha tenido y tiene todavía hoy en Japón un valor cultural muy estrecho con la evolución contemporánea en todos sus sectores: económicos, políticos, arquitectónicos e incluso para el desarrollo de las ciudades. Se comprende así también el valor de la historia de la Embajada Japonesa de 1613. En general la historia del país ha tenido eventos muy duros y que realmente no es posible olvidar y la cultura japonesa demuestra que un evento negativo no se debe olvidar pero debe servir como objeto de reflexión para recordar, mejorar y creer. Un ejemplo son los daños que borraron para siempre la población y las ciudades de Hiroshima y Nagasaki durante la II Guerra Mundial; hechos que hoy se recuerdan y son una referencia cultural importante en el país. Varios elementos en la actual Hiroshima recuerdan constantemente el terrible evento de la bomba atómica. Lo mismo ha ocurrido con el terremoto y maremoto de marzo de 2011 en Sendai, una zona muy productiva del país; el seísmo borró para siempre personas y ciudades pero no olvidado. Su recuerdo es constante siendo parte de la vida de los japoneses y de la programación futura del país. El recuerdo de algo significa valorar una experiencia pasada para construir mejor el presente y el futuro. Por esto es muy difícil encontrar en Japón una realidad olvidada. No hace parte de la cultura civil y tampoco de la filosofía de vida. Es muy interesante relacionar este concepto con la filosofía local, que en Japón es a fundamento del significado de la vida que se transforma y se renovará constantemente.



Fig. 1. Tokio, barrio de Marunouchi al final del siglo XIX. En el centro el edificio Mitsubishi Ichigokan proyecto del arquitecto inglés Josiak Conder. [Fuente: archivo fotográfico Nacional Diet Library. Tokyo. Japan]



Fig. 2. Banco Nacional en Tokio, Familia Mitsui



Fig. 3. Teatro Meiji in Tokio [Fuente: archivo fotográfico National Diet Library. Tokio. Japón]

Reconstruir para no olvidar

La constante relación con la historia pasada encuentra en algunos ejemplos contemporáneos una referencia sobre la que es interesante poner atención. Después la entronización del emperador Meiji (1868-1912) llegaron a Japón muchos extranjeros, sobre todo arquitectos y juristas. En el sector de la arquitectura se asiste a un importante período de renovación cultural. Personaje muy importante de este período fue Josiah Conder (1852-1920), arquitecto inglés que en 1877 llegó a Japón y siguió la carrera académica en el *Imperial College of Engineering of Tokyo*, actual Universidad de Tokio. Fue profesor de arquitectura y de historia de la arquitectura. Junto con la actividad académica, Conder empezó un intenso trabajo profesional proyectando edificios en estilo occidental y dedicándose también al urbanismo. En la década de 1880 Conder fue consejero de la importante familia Mitsubishi de Tokio, banqueros y dueños de muchos edificios en la capital. Conder trabajó para ellos en un gran proyecto de renovación urbana en el área de Marunouchi, que conserva su denominación, en el centro de la ciudad, muy cerca del parque del Palacio Imperial. El área tenía un fuerte potencial económico y la familia Mitsubishi destinó muchos recursos para construir edificios de oficinas. (Finn, 1991; Finn, 1995; Mordaunt, 1997; Fujimori, 1997). El más conocido fue el Mitsubishi Ichigokan (Fig.1), todo en ladrillo rojo y estilo inglés. Muchos edificios de esta época fueron dañados durante el devastador terremoto de Kanto, 1923, cuando Tokio fue parcialmente destruido.

Sin embargo muchas obras de arquitectura construidas en estilo occidental en este período no olvidaron el estilo de la arquitectura japonesa. La nueva arquitectura estableció un interesante diálogo entre la cultura occidental y la oriental, generando una mezcla de estilos, un eclecticismo, muy particular. Algunos ejemplos son elocuentes para comprender este diálogo intercultural (Reynolds, 2002), como la construcción en 1872 de un edificio destinado a ser el primero Banco Nacional en Tokio (Fig. 2) de la familia Mitsui en el barrio Nihonbashi, con proyecto de Shimizu Kisuke II, y la edificación del Teatro Meiji (Fig. 3) a fines del siglo XIX.

Los edificios en estilo neo-clásico claramente occidental eran "regionalizadas" con elementos formales de la cultura local, que referían tanto a las construcciones de templos como castillos tradicionales. En esta línea, un ejemplo interesante y que se conserva muy bien es la Kaichi School in Matsumoto (Fig.4) en el departamento de Nagano en el centro del Japón, un edificio construido en 1873 de estilo occidental renacentista pero con elementos japoneses en la fachada principal y en la cubierta. (Frampton y Kudo, 1997)

Todo este patrimonio arquitectónico, especialmente el de Tokio, se perdió completamente con los sucesivos terremotos y sobre todo con la II Guerra Mundial. Muchos edificios muy dañados fueron destruidos para construir nuevas construcciones. Sin embargo al final del siglo XX, la política urbanística en muchas ciudades en Japón ha favorecido la reconstrucción de edificios antiguos, sobre todo del período Edo y del período Meiji.



Fig. 4. Matsumoto. Kaichi School [fuente: Olimpia Niglio 2013]



Fig. 5. Tokio. Mitsubishi Ichigokan in Marunouchi [Fuente Olimpia Niglio 2013]



Fig. 6. Kyoto. Kawasura-dori. Bancos reconstruidos en estilos occidental (período Meiji) [Fuente: Olimpia Niglio 2013]

En Tokio, un ejemplo paradigmático es propio el Mitsubishi Ichigokan en el barrio Marunouchi, donde la familia Mitsubishi ha construido un edificio para oficinas muy alto y abajo, en el mismo sitio original, han reconstruido, en manera estilística, el edificio de Josiah Conder (Fig. 5). El edificio terminado en el 2010 es hoy un museo de la colección privada de la familia Mitsubishi.

Esta política urbanística promovida por Shigenori Kobayashi y Hiroyuki Suzuki de la OMY (Otemachi, Marunouchi, Yurakucho), especialistas en planificación de ciudades, tiene como finalidad principal reconstruir todas aquellas arquitectura que han tenido un valor histórico y han permitido un dialogo entre la cultura local y el estilo occidental. No olvidar pero recordar y promover la arquitectura histórica, sobre todo de la segunda mitad del siglo XX y primera parte del siglo XX, época de encuentro entre Oriente y Occidente.

Para comprender el significado de esta política es interesante la asección de Hiroyuki Suzuki que afirma el rol de la historia y no aprecia el individualismo en el proyecto urbano:

"[...] I believe the reconstruction of the Mitsibishi Ichigokan was good for Marunouchi. However, I also believe it is important to create conditions in which buildings can remain standing even if they are a bit old and rundown. While the individuality of an area important, the attempt to recreate that individuality from scratch is presumptuous and may unintentionally result in a substantially different area." (AA.VV., 2010)

Una situación muy similar se puede observar en la avenida principal de Kyoto, Kawasura-dori, donde se han reconstruido o también solo restaurado, respectando y recordando los edificios antiguos, algunos bancos en el estilo del período Meiji (Fig. 6-7).

Por otra parte, un ejemplo que se refiere a la arquitectura del período Edo (1603-1868) son las reconstrucciones de los castillos de las ciudades de Osaka y Nagoya. El castillo de la primera fue solo en parte demolido por un incendio durante el período Meiji y dañado durante la segunda guerra mundial; fue reconstruido en 1997 (Fig. 8). En cambio el castillo de Nagoya (*Donjon*) fue muy dañado durante la II Guerra Mundial y reconstruido en 1959 (Fig. 9). Solo al final del 2009 empezó la obra de reconstrucción del Palacio Hommaru que terminará en el 2018.

Estas experiencias son fundamentales para analizar una realidad que no es fácil imaginar en Occidente. Se piensa siempre al Japón como un país muy tecnológico, muy moderno, donde la historia es solo un pretexto económico y turístico y donde la ciudad contemporánea ha borrado el pasado. No es así. En la mayoría de las grandes ciudades japonesas como Tokio, Osaka, Kobe y sobre todo Kyoto, la contemporaneidad vive y dialoga con las tradiciones culturales antiguas, tangibles e intangibles. La historia continúa su ruta y nada se olvida o ignora.



Fig. 7. Kyoto. Kawasura-dori. Bancos reconstruidos en estilos occidental (período Meiji) [Fuente: Olimpia Niglio 2013]



Fig. 8. Castillo de Osaka [Fuente: Olimpia Niglio, 2012]



Fig. 9. Nagoya. Área del castillo y del Palacio Hommaru. [Fuente: Olimpia Niglio, 2012]

La reminiscencia en el proyecto urbano en Japón

Otro ejemplo muy interesante que demuestra el interés de la cultura japonesa por no olvidar pero sí a recordar es el método de la reminiscencia en el proyecto urbano. Japón es un país con una fuerte ancianidad debido a que la vida media es muy alta. De ahí que desde hace muchos años el Ministerio de la Salud estudia el fenómeno de la demencia senil, que es una enfermedad del cerebro por envejecimiento. Esta enfermedad tiene una estrecha relación con el recuerdo del pasado y, por tanto, con la historia.

En este contexto el método de la reminiscencia es una terapia que ha recibido recientemente mucha atención, en cuanto es un método muy eficaz para curar o aliviar la demencia.

Este método, es una práctica psicológica destinada a recobrar la tranquilidad de la mente y una elevada capacidad de comunicación en los enfermos. Recordando el pasado y hablando de ello con alegría es posible reconstruir los eventos principales de la vida. Por este camino se puede activar la función cerebral y por consiguiente, se puede prevenir, curar o al menos ralentizar la demencia senil. El método de la reminiscencia surgió en los Estados Unidos como cura psíquica de la depresión y se ha visto sucesivamente ramificado en diferentes corrientes; en los últimos años, de manera gradual pero clara, se está difundiendo también en Japón. En efecto, además de los estudios teóricos y académicos, esta terapia es hoy muy practicada a nivel clínico como método útil contra la demencia. En algunas ciudades como Tokio, Chiba, Yokohama o Ryugasaki existen asociaciones destinadas a trabajar sobre este método con la población más vieja de la ciudad. Un ejemplo concreto muy instructivo es el museo de Urayasu, ciudad ubicada entre Tokio y Chiba en la isla de Hōnshu. Urayasu es famosa porque alberga el Tokyo Disneyland, aunque el origen de la ciudad es más sencillo: era un pueblo de pescadores. El impacto en la ciudad generado por este equipamiento ha producido bastantes problemas en la población más vieja y la experimentación del método de la reminiscencia en este caso ha tenido resultados excelentes. Durante la construcción del nuevo museo del folclore en Urayasu, una parte del mismo ha sido destinada a reconstruir algunos espacios tradicionales de los pescadores, como las casas y los canales de aguas. Se han reconstruido también y tal como eran algunas partes significativas de la antigua ciudad y las personas que trabajan en este espacio del museo son los viejos pescadores locales.

Esta reminiscencia les permite recordar constantemente el pasado, su trabajo y las tradiciones culturales, así como tener una continua relación con la población más jóvenes (Fig. 10-11). El museo de Urayasu contiene una parte contemporánea y una parte muy grande destinada la reconstrucción parcial de espacios urbanos antiguos, proponiéndose como lugar de experimentación del método de la reminiscencia. La población más vieja tiene la oportunidad de valorizar su pasado y al mismo tiempo de transmitir este legado a los jóvenes. Un diálogo fundamental entre pasado y presente para no olvidar las tradiciones y la historia del país y, sobre



Fig. 10. Urayasu. Museo del folclore [fuente: Atsushi Maruyama, 2010]



Fig. 11. Urayasu. Reconstrucción de la ciudad de los pescadores [fuente: Atsushi Maruyama, 2010]



Fig. 12. Kyoto (Kanzai). Ensayo de los músicos del festival de Gion en Kyoto [Fuente: Olimpia Niglio, 2013]

todo, para integrar las diferentes edades de la población en un proyecto de alto interés social. (Maruyama, 2010)

Este tipo de metodología se utiliza también en Japón para no olvidar las antiguas tradiciones culturales locales; por ejemplo, el Departamento de cultura de la municipalidad de Kyoto presta un significativo apoyo a las iniciativas de escuelas y asociaciones de ciudadanos destinadas a no olvidar antiguas fiestas, donde la población más vieja tiene el rol de explicar y transmitir a los jóvenes dichas construcciones. Paradigma de estas iniciativas es el festival de Gion, celebrado cada julio en Kyoto. Fiesta calificable como “religiosa-urbana” porque tiene una estrecha relación con la ciudad. El festival se prepara durante el año y niños, jóvenes y adultos participan todos juntos para aprender la música antigua y las técnicas para construir el carro que transporta la divinidad a la ciudad. Es un festival muy antiguo (más o menos 1.000 años), realizado en un barrio bastante tradicional, Rokkaku-cho, en el centro de Kyoto, con muchas casas antiguas (denominada *machiya*, de madera y tierra). Todo se realiza en una casa tradicional muy cerca la *machiya* Yoshida; una de las casas más antiguas de la ciudad donde es posible aprender la vida de un tiempo, la organización familiar y las técnicas constructivas tradicionales (Fig.13-14).

Estas son solo algunas de las experiencias de cultura urbana relacionadas al método de la reminiscencia que es posible encontrar en Japón, tanto en ciudades pequeñas como en grandes metrópolis al estilo de Tokio, Kyoto, Osaka, etc. Una metodología de valor urbano y social muy importante en momento donde la globalización es muy fuerte pero las tradiciones del pasado continúan vivas, valorando la ligazón entre pasado y futuro. Nada se olvida, todo se recuerda para transmitirlo al futuro y para no perder la identidad de la cultura japonesa.

Conclusiones

El conocimiento de la historia de la arquitectura japonesa antigua, moderna y contemporánea, así como la historia de sus ciudades, permiten reconocer un significado bastante diferente de lo patrimonial respecto a la cultura occidental, donde el olvido de proyectos urbanos y obras arquitectónicas y también de las tradiciones intangibles, es habitual. El fundamento de esta diferente orientación radica en el significado muy diferente que los japoneses atribuyen al valor de la vida. Para ellos es muy estrecha la relación entre vida, ambiente y pasado. Como explica muy bien el uso del verbo *wasureru*: no se olvida pero se deja una cosa para que luego pueda ser recordada. Todo se transmite al futuro. Esta cultura fuerte y muy radicada en la vida de cada persona, permite de afrontar con mucha determinación la realidad y las diferentes situaciones, así como buscar siempre soluciones que encuentran enseñanzas en el pasado. El tema es muy complejo y las raíces deben ser investigadas en muchos ámbitos culturales, pero también en lo religioso.



Fig. 13. Kyoto (Kanzai). Habitación para la ceremonia del té en la machiya Yoshida en Kyoto [Fuente: Olimpia Niglio, 2013]



Fig. 14. Kyoto (Kanzai). Carta de música antigua que los adultos transmiten a jóvenes y niños. [Fuente: Olimpia Niglio, 2013]

Bibliografía

AA.VV. (2008), *Alessandro Valignano S.I. uomo del Rinascimento. Ponte tra Oriente e Occidente*, Institutum Historicum S.I., Roma

AA.VV. (2010), *Mitsubishi Ichigokan. Double Context 1894-2009. The documents of Birth and Reconstruction*, Tokyo, p.9.

Bru, R. (2011), *La segona ambaixada a Barcelona (1615-1616)*, Els orígens del Japonisme a Barcelona, Barcelona, Institut Mòn Juïc, pp. 69-76;

Finn, D. (1991), *Josiah Conder (1852-1920) and Meiji Architecture*, Ch. 5, *Britain & Japan: Themes and Personalities*, London: Routledge;

Finn, D. (1995), *Meiji revisited: the sites of Victorian Japan*, Tokyo;

Frampton, K. y Kudo, K. (1997), *Japanese Building Practice. From Ancient Times to the Meiji Period*, New York, pp. 132-134.

Fujimori, T. (1997), *Josiah Conder and Japan*, in *Josiah Conder*, Tokyo, pp. 13-17.

Ishinabe, M. (2010), *Ambasciata in Europa nell'era Keicho*, in revista EdA, Esempi di Architettura, diciembre, http://www.esempidiarchitettura.it/articoli.php?mod=oggetti&o_nome=articolo&modAzione=scheda&o_id=151_ITA;

Jansen, M. B. (2006) *Emergence of Meiji Japan*, Cambridge University Press, U.K.

Maruyama, A. (2010), *La reminiscenza come strategia urbanistica e sua pratica in Giappone*, in Niglio O. e Kuwakino K., *Giappone. Tutela e conservazione di antiche tradizioni*, Plus University Press Pisa, pp. 173-191.

Mordaunt Crook, J. (1997), *Josiah Conder in England: education, training and background*, in *Josiah Conder*, Tokyo, pp. 22-24.

Pazó Espinosa, J. (2012), *Shusaku Endo y la reconstrucción de un vacío histórico: "El samurai"*, Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII), Gijón, Satori ed., pp. 181-195;

Reyes Manzano, A. (2010), *El recuerdo de la misión Keicho (1613-1620)*, Japón y el mundo actual, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 81-98;

Reynolds, J. M. (2002), *Teaching Architectural History in Japan: Building a Context for Contemporary Practice*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, University of California Press, Vol. 61, No. 4 (Dec., 2002), pp. 530-536.

Takizawa, O. (2008), *La delegación diplomática enviada a Roma por el señor feudal japonés Date Masamune (1613-1620)*, Boletín de la Real Academia de la Historia, vol. 205, cuaderno 1, pp. 137-158.

Volpi, V. (2011), *Il Visitatore. Alessandro Valignano. Un grande maestro italiano in Asia*, Milano.

1. El presente artículo es producto de la investigación MECESUP 2008-2012: « Animitas Territoires, architectures et pratiques issus d'une croyance seculaire : l'exemple des Animitas du chili » Université de Bretagne Occidentale, France y el proyecto FONDART regional 2011 « Animitas en el camino » folio :19189-2.

* Doctor en Ordenamiento territorial y urbanismo, Université de Bretagne Occidentale, Francia. Profesor e investigador, Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile.
lautaro.ojeda@uv.cl

2. El culto a los muertos milagrosos en Hispanoamérica: hoy, la práctica de las animitas encuentra prácticas homólogas en todo el continente americano. En Argentina son denominadas capillitas, ermitas, nichos, santuarios (Coluccio, 2007); En Venezuela son conocidas como "capillitas, ánimas" (Pollak-Eltz, 1989; Finol 2009; Franco, 2009); en Perú se denomina "almas" al lugar donde alguien fue asesinado (Plath, 1993,1995), también se les dice "alma cruz", "tumbitas", "nichitos"; en Paraguay y Colombia les dicen "crucecitas"; En Brasil se denominan capela's, capelinhas y en México son conocidas como Santuarios, templos, capillas.

Animitas: apropiación territorial y urbana de una práctica vernácula contemporánea.¹

Lautaro Ojeda Ledesma*

Las Animitas son un ejemplo paradigmático de apropiación urbana informal, que a través del tiempo, su manufactura y expresión material, ha absorbido y sincretizado diferentes cánones estéticos y estilísticos provenientes de diversos movimientos arquitectónicos y/o artísticos, generando una auténtica expresión vernácula contemporánea que históricamente ha sido ignorada por los avances de la modernidad.

Para sostener esta afirmación presentaremos un análisis conformado por una propuesta de una taxonomía arquetípica basado en un análisis de un catastro de 2454 Animitas georeferenciadas en ocho regiones de Chile. Finalmente utilizando los antecedentes desarrollados, el artículo cierra con una propuesta de análisis polivalente para este tipo de prácticas urbanas.

¿Qué son las Animitas?

Las Animitas, la mayoría de las veces, son pequeños edículos dedicados a quienes tuvieron una muerte trágica acaecida en el espacio público, lo cual las inscribe en la práctica de los muertos milagrosos practicado en toda Hispanoamérica,² Cristian Parker (1992) agrega que las Animitas serían la versión chilena del culto a las ánimas practicado en toda Hispanoamérica. Oreste Plath (1993) definió las Animitas como cenotafios populares, pues el monumento erigido celebraría el alma del difunto en ausencia de su cuerpo que descansaría en el cementerio, complementariamente Ricardo Salas Astrain (1992) señala que las Animitas no solo son santos populares sino que serían principalmente víctimas misteriosas, Claudia Lira (2002) define las Animitas como objetos estéticos y tradicionales, lo cual se inscribe en el folklore y a la vez en el arte popular chileno. Tras estas definiciones podemos afirmar que las Animitas son construcciones inscritas en las tradiciones populares dedicadas a ciertas personas y al mismo tiempo son una forma genérica de denominar el alma de quienes tuvieron una trágica defunción.



Fig. 1. Animita presente en la ruta 68 que une Santiago con Valparaíso, imagen del autor.

3. Administrativamente la república de Chile está dividida en 15 regiones.
4. Chakana: La Chakana es conocida como la cruz andina de cuatro escaleras, que representa la unión entre el sol, la tierra, lo de arriba y lo de abajo. Etimológicamente nacería de la unión de la palabra Chaka (unión) y Hanan (alto, arriba, grande) en Quechua awa chakana significa «cuatro escaleras», en aymará y quechua "chaka" significa "puente", y la chakana representaría la unión entre dos mundos.

Arquetipos nacionales de la Animita

En los catastros geo referenciales realizados en ocho regiones de Chile (XIV, I, II, III, XV, IV, V y Región Metropolitana),³ hemos logrado registrar fotográficamente 2457 Animitas (Ojeda & Torres, 2011), lo que nos ha dado una muestra lo suficientemente heterogénea como para establecer una clasificación formal y general de estas.

La primera clasificación que podemos establecer guarda relación con el largo territorio chileno, que podríamos resumir a tres grandes zonas: la zona norte, la zona centro y la zona sur, pues cada una de estas zonas, debido a la alargada forma geográfica de Chile, poseen claras diferencias socio-culturales, climáticas, y materiales, lo cual establece una enorme riqueza estética y estilística.

En el Norte de Chile (regiones XV, II y III) las Animitas suelen tener una envergadura monumental, esto tiene estrecha relación con el paisaje y el clima en el cual se insertan (vientos y aridez), por lo cual es muy común encontrar Animitas-templo que albergan otras Animitas en su interior. Otra característica notable la encontramos en los valles de Lluta y Camarones, donde hay Animitas que en sus trazados asumen de forma re interpretativa el lenguaje de los geoglifos prehispánicos y también asumen y reinterpretan la cruz de la Chakana.⁴

En el Centro de Chile (regiones IV, V, RM y VI), las Animitas tienen menos envergadura espacial, pues las condiciones climáticas son más favorables, lo que favorece una mayor solidez y mantención. En estas regiones las Animitas tienen una fuerte presencia urbana.

En el Sur de Chile (Regiones IX y X), al igual que en el norte, las Animitas suelen tener una envergadura monumental; esto también guarda relación con el clima (fuertes lluvias, humedad y vientos), por lo que no es extraño encontrar Animitas-templo o Animitas a escala de una casa habitable; cuyas estéticas imitan las casas con tejuelas de maderas típicas del sur chileno.

Arquetipos de la Animita

Generalmente la Animita está asociada a la imagen de una casita, imagen socialmente cargada de preceptos formales muy fuertes. Sin embargo este precepto social de la Animita podría llevarnos a un equívoco, pues después de haber analizado nuestro registro fotográfico de 2454 Animitas, constatamos que un gran número no responden cabalmente al modelo formal de casita; por lo cual para realizar una clasificación arquetípica debe entenderse que las Animitas, antes de ser una casa, tienen como primera intención construir un hogar, concepto que admite infinitas interpretaciones, tanto formales como espirituales permitiéndonos analizar y comparar un universo mayor de Animitas.

Finalmente, al analizar las Animitas de nuestro registro, establecimos siete arquetipos de hogar: casitas tradicionales, iglesias, grutas, orgánicas, cruces, casitas modernas, casitas socio-institucionales, y la combinación de éstas e híbridas.

- **Casitas tradicionales:** este arquetipo es el más común, y se presenta como un volumen cuadrangular o rectangular con una cubierta a dos aguas y una entrada.
- **Iglesias:** este arquetipo tiende a la marquetería en cuanto suele distinguirse del arquetipo casa porque presenta detalles propios de las iglesias, como lo son las agujas, los campanarios, los atrios, las naves laterales, etc....
- **Grutas:** este arquetipo hace referencia a la imagen de la gruta de la Virgen de Lourdes, por lo que suele tener una forma parabólica o de arco de medio punto.
- **Orgánicas:** este arquetipo es el más libre y heterogéneo, pues a diferencia de los otros arquetipos, la forma está determinada por la topología del lugar, por lo que se incrusta sobre el lugar donde se inserta.
- **Cruces:** este arquetipo es quizá el más simple, en cuanto se presenta como una o más cruces ancladas en el suelo o sobre cualquier elemento presente en el lugar de defunción.
- **Casitas socio-institucionales:** Este arquetipo recoge la estética de diversas instituciones, como los sindicatos, los clubes deportivos y empresas públicas.
- **Casitas Modernas:** este arquetipo hace referencia a todas las formas de hogar que difieren de la imagen tradicional de la casa, es decir, a primera vista suelen presentar formas mucho más abstractas, utilizando líneas rectas o curvas, cánones formales que podemos tender a homologar a la estética moderna o la de los mausoleos y/o memoriales contemporáneos.
- **Casitas Socio-institucional:** puede tener como arquetipo inicial cualquiera de los otros arquetipos, pero se distingue por el predominio de símbolos y elementos de carácter social como banderas deportivas, placas corporativas, asociaciones de trabajadores, maquetas de lugares y/o objetos, también hacen referencia al hobby del difunto, como motos, música...
- **Híbridas:** este arquetipo es simplemente una combinación de dos o más de los arquetipos anteriores. Por ejemplo, puede poseer una Animita tipo casa y una tipo moderna y presentar una enorme cantidad de elementos de carácter social.

En la región de Valparaíso hemos catastrado 219 Animitas, con los siguientes arquetipos: 115 Casas tradicionales, 2 iglesias, 14 grutas, 17 orgánicas, 2 cruces, 11 casas modernas, 1 socio-institucional y 74 híbridas.

Sumando todos los arquetipos, obviando iglesias y grutas, podemos aseverar que en la práctica de las Animitas prevalecería la noción de hogar por sobre la de templo o iglesia. Esta tendencia

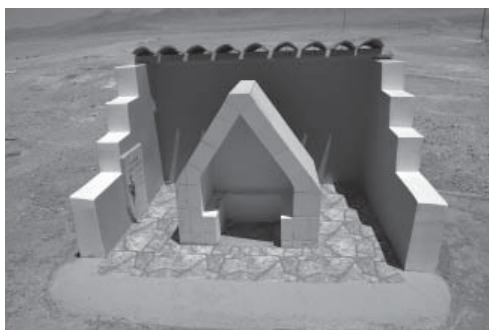


Fig. 2. Animita presente en el memorial de Animita de Calama, Norte de Chile, imagen del Autor.

5. 31 Testimonios: fueron entregados por familiares de personas a quienes se les erigieron Animitas una vez fallecidas y por visitantes a la Animita Milagrosa de Emile Dubois.

6. Entre junio y agosto del 2011, se realizó el levantamiento de 1951 placas de agradecimiento presente en 23 animitas milagrosas de la región de Valparaíso.

confirmaría que las Animitas al concebirse con un concepto tan abierto como el de hogar, tienen gran facilidad para absorber, superponer y sincretizar diversos cánones estéticos y estilísticos.

Animitas de la región de Valparaíso, Chile.

Las creencias y prácticas desplegadas en torno a la práctica de las Animitas conforman una red de relatos, símbolos, hitos y significados que se tejen de forma incesante sobre el espacio urbano y rural (Lindón, 2007), Mónica Lacarrieu señala (2007:54) que “el imaginario urbano constituye una dimensión por medio de la cual los distintos habitantes de una ciudad representan, significan y dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar”, por lo cual son una parte constitutiva esencial de los imaginarios urbanos que poseen los chilenos.

Es en este contexto que cabe resaltar que constatar, observar y analizar el espacio-objeto donde se encuentren Animitas, requiere de mucha precisión, la cual, solo puede —a nuestro parecer— ser obtenida mediante un modelo o esquema que considere todos los aspectos socio-espaciales implícitos en una o varias Animitas, y de este modo poseer antecedentes cuantitativos y cualitativos que posibiliten una adecuada interpretación formal. Es por ello que decidimos poner en diálogo el mosaico de expresiones materiales que presentan las Animitas como objeto y lugar, con las expresiones inmateriales recogidas de las percepciones íntimas de los familiares y devotos de algunos casos estudiados. Así, se utilizaron como elementos de análisis, los testimonios orales⁵ recogidos por medio de entrevistas a familiares, entrevistas a devotos y visitantes de la Animita de Emile Dubois, mensajes de placas de agradecimiento,⁶ 514 encuestas realizadas en diversos lugares de la ciudad, catastro georeferencial de 219 Animitas de la región de Valparaíso, y el registro fotográfico y planimétrico de estas.

Es desde esta perspectiva analítica que afirmamos que la Animita es una expresión polisémica, en cuanto sus practicantes utilizan diversos apelativos genéricos para referirse a ellas: “grutitas”, “casitas”, “Animitas”, “santuarios”, “virgencitas”, y también poseen diversas formas para demostrar apego y devoción hacia una Animita en particular: Manolo, Manolito, Manuelcito, Luisito, Luchito, Ita, Itita, Romualdo, Romualdito, Rumualdo, etc.

También es una expresión polivalente en cuanto sus practicantes las entienden como hogares de las almas de los difuntos, las trazan y las habitan como lugares antropológicos (Augé, 1992) y cuando hacen referencia al alma-ánima del difunto que reside en el lugar, entienden la Animita como sujeto, otorgándole diferentes características, connotaciones y lugaridades. Esta polivalencia es su mayor riqueza pero también su mayor dificultad, pues no se puede comprender la práctica de las Animitas desde la parcialidad del objeto, del sujeto o del lugar, y se requiere una comprensión que complemente dichas nociones, se requiere de una comprensión integral.

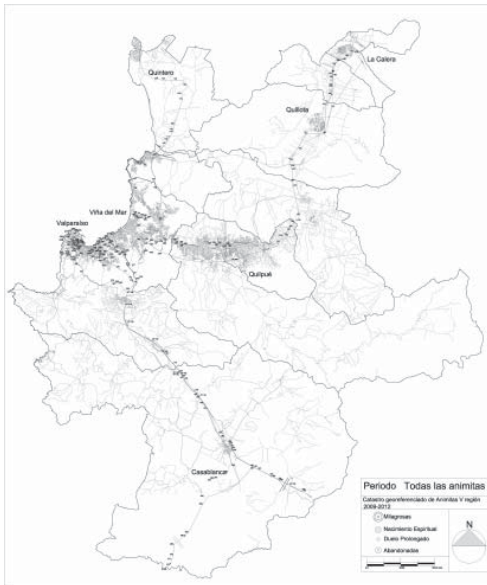


Fig. 3. Cartografía de Animitas de la Región de Valparaíso 2010-2012. Imagen del autor.

7. Cabe mencionar que las Animitas milagrosas son la máxima expresión formal y social de este culto y esta precedida de tres etapas no secuenciales: Construcción espiritual, Duelo prolongado, Nacimiento espiritual (Ojeda & Torres 2011). Las 23 animitas analizadas : 1907 Emile Dubois Valparaíso; 1931 Animita de Colon Valparaíso; 1938 Rosita Valparaíso; 1942 N.N. Subida Portales Valparaíso; 1949 Virgen de la Cantero, Valparaíso; 1951 N.N Cerro Larrain Valparaíso; 1954 Isolina del Carmen Castillo Viña del Mar; 1962 N.N caleta el membrillo Valparaíso; 1992 Reinaldo Valparaíso; 1994 Ita Viña del Mar; 1995 Palmira Valparaíso; 1997 El negro de los tarros Con-Con; 1999 Sergio Ricardo Roa Lecaros Valparaíso; 2000 Johnny Valparaíso; 2003 Melany, Melanita Viña del Mar; 2003 Margarita Valparaíso; 2005 Fabián, Fabiancito Valparaíso; 2005 Manolito Valparaíso; 2007 Ivoncita, Aldito Valparaíso; 2007 Juan Pablo II Viña del Mar; Gauchito Gil Ruta-68, Difunta Correa 1 San Antonio, Difunta Correa 2 San Antonio.

Esquema urbano de análisis polivalente

Esta comprensión integral nos conllevó a crear un esquema de análisis polivalente dividido en tres aspectos principales (Objeto-Sujeto-Lugar), los cuales están subdivididos en 11 sub-criterios.

La Animita como objeto se compone de una taxonomía arquetípica, una noción estética y del proceso de construcción familiar de la Animita. La Animita como sujeto se compone del escenario de muerte trágica, la economía espiritual desplegada en la práctica, y del perfil social de la Animita después de morir. Finalmente la Animita como lugar se manifiesta en las etapas espirituales que determinan el crecimiento de la Animita como lugar, la colectividad de la Animita, el Imaginario urbano de la Animita, la Adherencia urbana de la Animita, y finalmente la tectónica y estereotomía de la Animita (Ojeda & Torres, 2011).

A continuación presentamos los 11 criterios del esquema de análisis polivalente que aplicamos a 23⁷ Animitas milagrosas de la región de Valparaíso, con sus respectivas herramientas de análisis.

1-Estética de la Animita (observación pasiva), 2-Construcción de la Animita (entrevistas-observación directa), 3-Arquetipos de la Animita (fotografía), 4-Escenarios de la muerte trágica (entrevistas), 5-Transfiguración del sujeto Animita (entrevistas-observación pasiva y directa) 6-Economía espiritual (entrevistas- observación directa), 7-Etapas espirituales de las Animitas(entrevistas- observación directa),8-Colectividad de la Animita (observación directa), 9-Imaginario Urbano de la Animita (entrevistas-), 10-Adherencia Urbana (cartografías-levantamiento planimétrico), 11-El espacio (estructural) tectónico / estereotómico de las Animitas (observación pasiva-levantamiento planimétrico).

Las cifras que arrojó el esquema revelan que en cuanto a la estética prevalecería la popular (21) y la religiosa (23), fantasía (10) por sobre las otras posibilidades, en cuanto a la construcción prevalece la colectiva (15) por sobre la familiar (8); los arquetipos más comunes son las orgánicas (18) y las casas tradicionales (17), donde las mayoría son híbridas todas las cuales presentan fragmentos estéticos asociados a la modernidad (17). El escenario de muerte trágica más común es el de la muerte y tragedia (21) sobrepasando la muerte por la justicia (1) y por violencia (2), lo cual tiene como consecuencia que la transfiguración más común sea la de la persona común (15) y la persona excepcional (7), el caso de los delincuentes o pecadores (1) es excepcional. Todas tienen como economía espiritual el agradecimiento, puesto que todas son milagrosas. La mayoría celebran individuos (20), cuatro son de temporalidad complementaria y dos asincrónicas. En el imaginario urbano prima la escala local (16), sobrepasando las escalas nacionales (4) y transnacionales (3). Finalmente en cuanto a la adherencia urbana la mayoría se presentan como Animitas urbanas adosadas a edificaciones (7), a equipamientos (5) o a elementos vegetales y/o orgánicos (7), de las cuales 12 son tectónicas y 11 son estereotómicas, finalmente, todas presentan espacios de adherencia.

Este análisis polivalente nos permite concluir que la estética de las Animitas es plural pues se aprecian por igual lo popular y lo religioso, esta estética tiene un especial cuidado con el entorno en cuanto la mayoría de las Animitas son de carácter orgánico, paralelamente la prevalencia de la casa tradicional sobre los otros arquetipos confirma que prima la idea de hogar por sobre la del templo, lo que le da mayor versatilidad formal y una gran adaptabilidad. En el caso de la construcción el hecho que prevalezca la Animita colectiva por sobre la individual confirma la mantención y construcción colectiva de este culto. El hecho que el escenario de muerte y tragedia sea el más común revela el profundo sentimiento de empatía ante la desgracia ajena que tiene el pueblo chileno, lo cual hace posible la transfiguración de una persona común hacia un espíritu de cualidades milagrosas, lo cual lógicamente conlleva a una economía espiritual por agradecimientos. El hecho que prime la celebración individual por sobre la colectiva es solo un hecho fortuito. En el imaginario urbano el hecho que prime la escala local por sobre la nacional y transnacional confirma la existencia o la noción de escalas espirituales de las Animitas, donde algunas son más milagrosas que otras y por ende alcanzan mayor notoriedad territorial, es el caso de Emile Dubois que es conocido a nivel nacional y la Difunta Correa que es un culto Argentino que ha llegado hasta Valparaíso. En cuanto a la adherencia urbana el hecho que primen las adosadas a elementos orgánicos está asociada a la intención mimética de supervivencia de las Animitas, y el adherirse a edificaciones demuestra la fuerza del culto, pues celebrar y respetar la muerte de un difunto prima por sobre todo bien material. Estas dos últimas apreciaciones nivelan las construcciones estereotómicas y tectónicas de las Animitas, finalmente la presencia de espacios de adherencias en la totalidad de éstas muestra la plena vitalidad de estas Animitas milagrosas. Es decir la Animita es una construcción colectiva en constante construcción capaz de absorber e integrar diversas creencias, cultos y cánones estilísticos.

Conclusión: Modernidad vs arquitectura vernácula

- ¿Por qué la modernidad con todos sus avances no sofocó esta práctica?

Porque, como lo planteó Keneth Frampton, “en las últimas dos décadas se ha producido una transformación radical de los centros metropolitanos en el mundo desarrollado. Las estructuras de la ciudad, que a principios de los años 1960 seguían siendo esencialmente del siglo XIX, han sido cubiertas progresivamente por los dos elementos simbióticos del desarrollo megapolitano: el alto edificio autoestable y la sinuosa autopista” (1985: 39).

Ante este desarrollo tanto Jane Jacobs (1961) como Lewis Mumford (2011) declararon “la muerte de la ciudad”. Pero ¿ha muerto realmente la ciudad? En este contexto de pesimismo urbano, Jordi Borja nos aclara: “Existe una respuesta colectiva que se presenta regularmente en la historia de la ciudad y del urbanismo cuando las formas del crecimiento urbano o la evolución de la



Fig. 4. Animita con columnas con una estética que presenta una evidente influencia de orden Jónico, imagen del autor.

ciudad existente dan prioridad a la edificación y/o a la vialidad [...]. Es una reacción social y cultural de retorno al espacio público que a menudo mezcla el "paseísmo" y la modernidad, la mitificación del pasado y una propuesta de síntesis para el futuro, demanda local y valores universales" (2003: 128). Esta idea se conecta con la del "regionalismo crítico" planteada por Frampton, que resulta de una autoconciencia crítica que se inspira en "el alcance de la luz local, o en una tectónica derivada de un estilo estructural peculiar, o en la topografía de un emplazamiento dado" (1985: 44). En este contexto las Animitas se presentan como una práctica microbiana de resistencia local, en el sentido planteado Michel De Certeau (1990), que movilizandando conjuntamente tradiciones regionales y/o territoriales, con creencias precolombinas, cristianas y laicas, se ha adaptado a los diversas corrientes ideológicas, arquetípicas y estilísticas, entre los cuales se destaca el movimiento moderno, pues las Animitas están presentes en todos los espacios del territorio chileno y se han mantenido por siglos, y hoy siguen apareciendo, y ello ha sido gracias a la acción conjunta de obreros y familiares quienes son portadores de diversas herencias formales y constructivas, que han generado un interesante eclecticismo arquitectónico y topológico.

La práctica de las Animitas demuestra que los usuarios pueden ser planificadores urbanos y viceversa, esta cualidad permite que los espacios planificados, construidos y utilizados gocen de una vitalidad única, cualidad ausente en muchos otros espacios productos de la planificación racional y formal.

Jordi Borja señala: "No hay duda de que las normas legales son tan importantes como excesivas, expresan tanto el poder de los fuertes como la oportunidad de justicia para los débiles. Pero la vida ciudadana no se rige solo por normas formales, sino también por pautas implícitas, por valores y por sentimientos más o menos compartidos. Esta dimensión emocional se expresa en la ciudad, por medio de la toponimia, de los monumentos, de los colores, de las formas en general, del paisaje urbano" (2003: 141).

Las animitas son una expresión ciudadana de apropiación urbana regida por múltiples condiciones valóricas y formales que tiñen el espacio urbano con espacios emocionales que superan con creces los espacios definidos por los planificadores y diseñadores de la ciudad en Chile.

Cuando observamos la presencia de Animitas, en el espacio urbano, carretero y rural del país nos percatamos que esta práctica bien podría actuar como un indicador de las dialécticas y/o conflictos que interrelacionan los conceptos de ciudad, espacio público y ciudadanía, y que la estructura del esquema de análisis propuesto podría extrapolarse hacia la observación de distintas prácticas urbanas ignoradas por los planificadores y/o los investigadores.

Jane Jacobs (2011) en su obra Muerte y vida de las grandes ciudades declaraba que el urbanismo y la reconstrucción destruían barrios, comunidades, micro espacios, arrancándole el alma de

las ciudades. Françoise Choay (2006) apoyándose en dicho discurso declara que la muerte de la ciudad estaría dada por la desaparición de la escala intermedia o local, imposibilitando la intervención de los habitantes sobre el espacio público. (Agier, 2010) Por el contrario, consideramos que las Animitas sostendrían y protegerían este germen vernáculo de intervención ciudadana de escala intermedia y/o local, construyendo material e inmaterialmente una red de imaginarios urbanos que cualifican, desde la informalidad, el espacio urbano, es lo que Michel De Certeau (1990) denominaba prácticas microbianas que expresaban una organizada resistencia social ante las tendencias nihilistas de la planificación racional.

Jordi Borja declara que el concepto del derecho a la ciudad, hoy sirve para evaluar el grado de democracia de los espacios públicos y además “sintetiza, orienta y marca el horizonte de los movimientos sociales democratizadores” (Borja, 2011:156). Las Animitas sintetizan este ejercicio democrático del espacio público y contrastan con numerosas políticas públicas e iniciativas privadas, que en algunos casos desconocen el sentido profundo de este tipo de prácticas ciudadanas, operando de buena fe o desde la ignorancia, y por otra parte existen operaciones nihilistas que utilizan una serie de eufemismos para lograr sus objetivos, y en otros casos utilizan algunas herramientas de participación ciudadana para consensuar y sublimar procesos ya conclusos.

Es así como las Animitas se presentan como un paradigma de las expresiones ignoradas e informales de la ciudad contemporánea chilena, y revelan la posibilidad que una ciudad pueda realmente planificarse de forma democrática y participativa, donde una gran parte de la construcción y apropiación del espacio público esté dada y planificada directamente por sus habitantes, es lo que Jordi Borja ha llamado un urbanismo por metástasis o acupuntura (2003); y se enmarca en lo que el mismo autor ha definido como urbanismo ciudadano (Ascher, 2004), el cual “apuesta por el perfil identitario de lo urbano, atendiendo a la morfología del lugar, a la calidad del entorno y a la integración de los elementos arquitectónicos excepcionales o emblemáticos» (Borja, 2007: 45).

Las Animitas como paradigma de construcción vernácula, democrática e informal nos desafían a plantear y/o implementar una nueva mirada sobre las expresiones arquitectónicas vernáculas en su mayoría ignoradas, que en la mayoría de los casos son portadoras de una reinterpretación de los movimientos arquitectónicos y/o artísticos. Por ello este tipo de prácticas nos conduce a ampliar la búsqueda de la herencia e influencia moderna, presente en diversos proyectos urbanos y/o arquitectónicos desarrollados por arquitectos y/o urbanistas ignorados, a un universo aún más amplio: el de las expresiones vernáculas e informales, que investigadores como Paul Oliver (1997; 2007) han intentado compilar.

Es decir, hoy se sabe que el movimiento moderno supera las obras de los grandes maestros de la Arquitectura, y se entiende que existen muchos arquitectos y otros profesionales que siguiendo

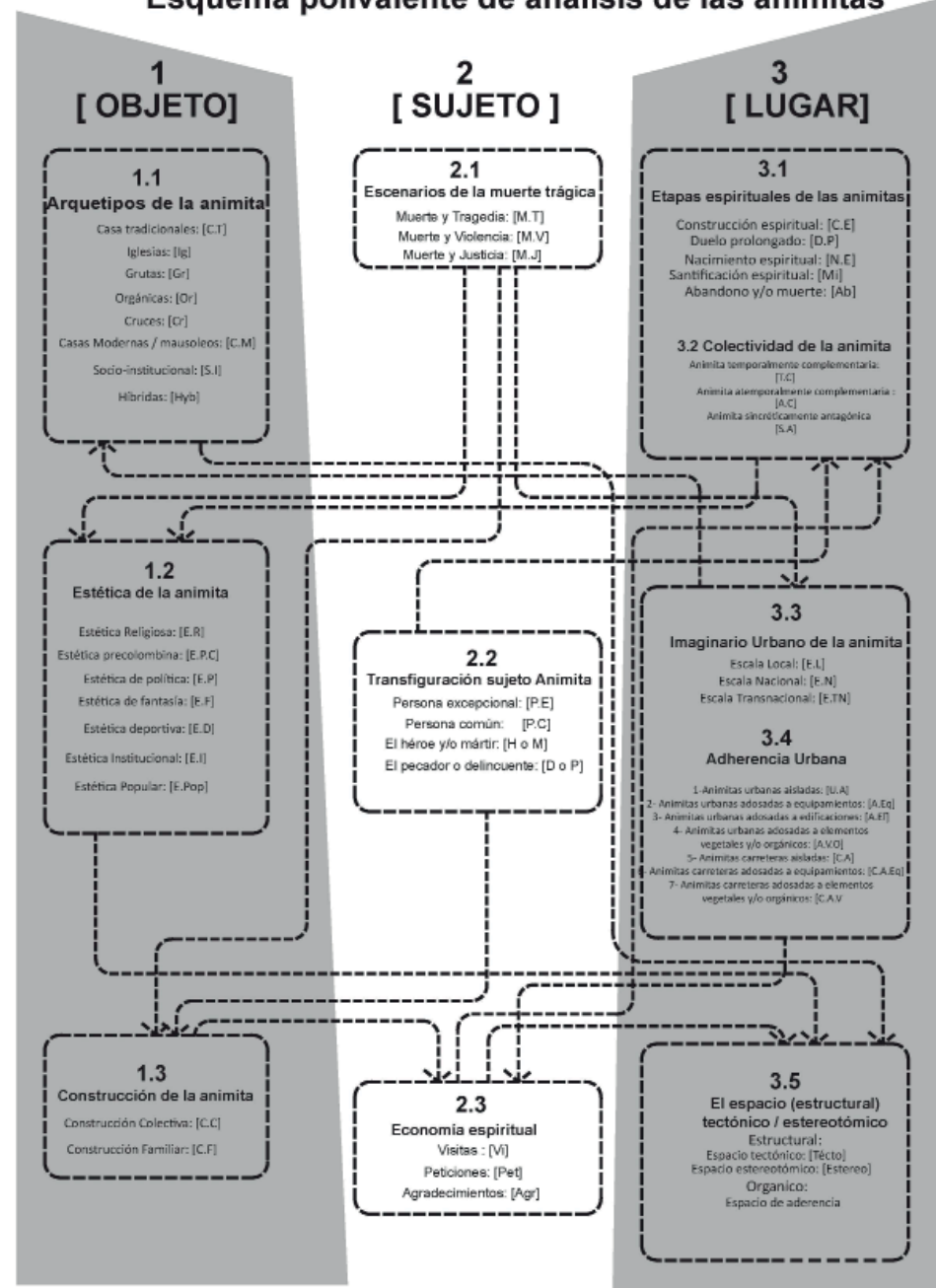
los principios del movimiento moderno erigieron obras de enorme valor arquitectónico y urbano. ¿Pero esta misma reivindicación hacia los «pequeños obras maestras», no podrá acaso ser extensiva a las «micro obras maestras»?

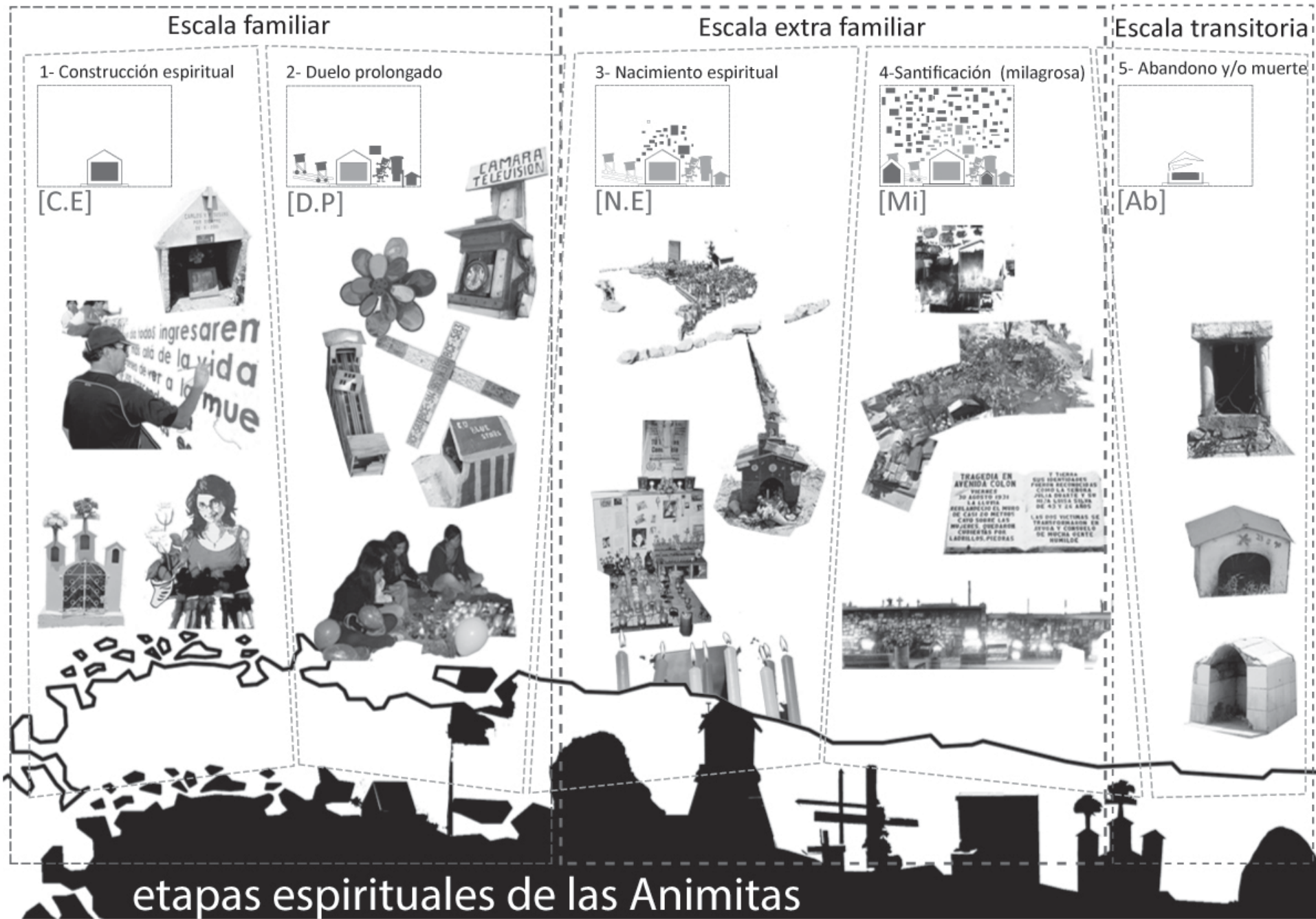
Otras imágenes*

*Propiedad del autor



Esquema polivalente de análisis de las animitas





Bibliografía

- AGIER, Michel. (2010). *Esquisses d'une anthropologie ville*. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant.
- ASCHER, François. (2004). *Los nuevos principios del urbanismo*. Madrid: Alianza editorial.
- BORJA, Jordi. (2003). *La ciudad conquistada*. Madrid: Alianza.
- BORJA, Jordi. (2007). Revolución y contrarrevolución en la ciudad global: las expectativas frustradas por la globalización de nuestras ciudades. *Revista EURE*. vol.33, número 100, pp. 33-50.
- BORJA, Jordi. (2011). Espacio público y derecho a la ciudad. En Institut de Drets Humans de Catalunya, *el derecho a la Ciudad*, p.139-164. Barcelona, 2011.
- CHOAY, Françoise. (2006). *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris : Édition du seuil.
- DE CERTAU, Michel. (1990). *l'invention du quotidien, 1 art de faire*. Paris : Folio Essai.
- FINOL , José. E. y FINOL, D. E. (2009). *Capillitas a la orilla del camino: una microcultura funeraria*. Maracaibo: Universidad del Zulia (LUZ) - Universidad Católica "Cecilio Acosta".
- FRAMPTON, Kenneth. (1985). Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. In: Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. pp. 37-58. Barcelona: Kairós.
- FRANCO, Francisco. (2009). *Muertos, fantasmas y héroes, el culto a los muertos milagrosos en Venezuela*. Mérida: Consejo de desarrollo Científico, Humanístico y tecnológico (CDCHT), Grupo de Investigación de Historia sobre las Ideas en América Latina (GRIHAL) y el Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes.
- GREENE, Margarita y MORA, Ricardo.(2005). «Las autopistas urbanas concesionadas: una nueva forma de segregación». *ARQ N° 60 arquitectura e infraestructura*, pp.56-58.
- GREENE, Ricardo. Pensar, dibujar, matar la ciudad: orden, planificación y competitividad en el urbanismo moderno. *Revista EURE*. Vol.31, número 094, pp. 77-95.
- JACOBS, Jane. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. (1era ed. en español). Navarra: Capitán Swing. (1ª edición inglesa « the Death and Life of great American Cities". Nueva York: Random House, 1961)
- LACARRIEU, Mónica. (2007). La "insoportable levedad" de lo urbano. *Revista EURE*. Vol. 33, nº 099, pp. 47-64.
- LINDÓN, Alicia. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los Hologramas espaciales. *Revista EURE*. vol. 33, nº 099, pp. 31-46.
- LINDÓN, Alicia. (2007). La construcción social de los paisajes invisibles del miedo. En Nogué, J. (Ed), *La construcción social del paisaje*, pp.217-240. Madrid: Editorial biblioteca nueva.

- LIRA LATUZ, Claudia. (2002). *El rumor de las casitas vacías, estética de la Animita*. Santiago: LOM ediciones.
- OJEDA, Lautaro y TORRES Miguel. (2011). *Animitas, deseos cristalizados de un duelo inacabado*. Santiago: LOM ediciones & Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- OLIVER, Paul. (1997). *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World*, 3 Vol., Melbourne: Cambridge University press.
- OLIVER, Paul (2007). *Dwellings*. New York, Phaidon presses.
- OLIVER, Paul, VELLINGA, Marcel & BRIDGE, Alexander (2007). *Atlas of vernacular architecture of the world*. New York, Routledge.
- MUMFORD, Lewis. (2011). *La cité a travers l'histoire*. Marseille, Agone.
- PARKER, Cristian. (1992). *Animitas, Machis y santiguadoras en Chile: Creencias religiosas y cultura popular en el Bío Bío: un proceso de investigación-acción a partir de la acción social de la Iglesia en Concepción y Arauco*. Santiago: Rehue.
- PARKER, Cristian. (1996). *Otra lógica para América Latina, religión popular y modernización capitalista*. Santiago: Fondo de Cultura económica.
- PLATH, Oreste. (1995). *L'Animita: hagiografía folklórica*. Santiago, P & P Editorial.
- POLLAK-ELTZ, Angelina. (1989). *Las ánimas milagrosas en Venezuela*. Caracas, Fundación Bigot.
- SALAS ASTRAIN, Ricardo. (1992). "Violencia y muerte en el mundo popular". *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 013-014, pp.181-192.
- TARDIN COELHO, Raquel. (2007). "los paisajes de la ciudad oculta". En Nogué, J.(Ed), *La construcción social del paisaje*. pp.163-179. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Cuando los arquitectos diseñaban vestidos¹

Ignacio Martín Asunción*

* Dr. Arquitecto por la UPM, Profesor asociado de proyectos arquitectónicos en U. de Alcalá (Madrid), Unit Master Architectural Association (London), Profesor de proyectos de moda en IED (Madrid). Fundador de Mi5 Arquitectos.
nacho.martin@uah.es

Bien podría afirmarse que nada causó más polémica, enemistades, fundamentalismos y encendidas disputas dentro de las filas de los precursores del movimiento moderno que la adopción o rechazo del diseño de vestimenta como un producto acreditado dentro de los talleres de arquitectura. A pesar de ello, de su inegable valor a la hora de definir paradigmas disciplinares, tectónicas y formas de habitar la ciudad moderna, el diseño de estas piezas ha sido considerada no solo algo menor por las revisiones oficiales de dicho periodo, sino un tema proscrito.

La Revolución Industrial y el desarrollo en los medios de transporte trajo consigo un desplazamiento poblacional masivo del campo a la ciudad. La centros urbanos tuvieron que dar cabida a sus nuevos habitantes de forma rápida y desorganizada en nuevas áreas carentes de pavimentación y saneamiento, compuestas por espacios de reducidas dimensiones poco luminosos y mal ventilados. El proceso de modernización, asociado a estas condiciones de hacinamiento y movilidad, se convirtió en un perfecta incubadora de producción y difusión de enfermedades como la tuberculosis y las epidemias.

Reyner Banham definirá, un siglo después, el momento con suficiente claridad, al describirlo como: “un oscuro siglo satánico, señalando que la polución de la atmósfera exterior por los productos residuales de la industria y de las primeras centrales energéticas, la polución de la atmósfera interior procedente de la respiración humana y la ineficiente combustión de las luminarias, sirvieron para agravar el problema, llegando a considerarse intolerable; justificando que se llegará a librar una auténtica lucha por la salud”. (Banham, 1984: 29)

Un cuerpo enfermo, como nuevo rasgo del sujeto moderno, forzará la construcción de un nuevo *cuerpo* urbano. “Al principio fue la salud y la higiene”, confirma Oscar Scopa (2005:17), al considerar que estos problemas de primer orden serán el origen de posteriores expresiones estéticas dentro de la modernidad. Convencidos de este *leitmotiv*, agitadores políticos, la sociedad científica y médica, artistas y arquitectos se alían, durante las décadas finales del siglo XIX, en un beligerante ejercicio reformista común para transformar el espacio del hombre. Su propuesta será un proyecto de protección integral que abarca tanto edificios como prendas de vestir.



Fig. 1. Arnold Rikli

De entre las voces políticas que se movilizan para demandar un espacio de mayor calidad, destaca de forma inédita la labor de los movimientos feministas. “Las feministas y sufragistas fueron las que incidieron para que el cambio se produjera”. (Scopa, 2005:41) La figura de la mujer por aquel entonces relegada a un segundo plano, comienza a adquirir presencia en la vida social activa –profesional y políticamente– hasta llegar a convertirse en el perfil paradigmático para el que reivindicaron nuevo modelo social y espacial. Muestra de ello es la aparición de publicaciones exclusivamente femeninas, como la revista londinense *Woman’s World*, que en 1868, dentro de un artículo de aparición periódica titulado *The Age we Live In*, subraya el nuevo perfil asociado a la mujer: “Las mujeres de Inglaterra somos muy numerosas, estudiantes de Arte, profesoras, literatas, costureras...” (Newton, 1974:13)

Como Baudelaire sostiene, la modernidad está en “lo transitorio”, y en este sentido el cuerpo femenino reclama una estructura capaz de integrar la movilidad y el cambio en sus vidas. Se luchará por transferir la misma capacidad de movimiento que transmiten los nuevos actores aparecidos en las ciudades, como el automóvil o el tren, al conjunto de componentes que rodean la vida de la mujer moderna. La lucha contra la reclusión de la mujer irá dirigida tanto a las insalubres dimensiones de sus hogares, como a las proporciones de sus vestimentas impuestas por el mundo de la moda. Y será justamente este elemento, la vestimenta, y su reforma, lo que desencadene un completo cambio social, incluso espacial.

“Los socialistas del siglo XIX dieron al vestido un inesperado e importante lugar en la condena del capitalismo y sus visiones de alternativas posibles”. (Wilson, 2003:208) Se considerará la moda como el gran lastre de la movilidad femenina y copartícipe del empeoramiento de sus facultades físicas. La represión de la mujer se encarnará en la figura del corset: un elemento causante de problemas físicos respiratorios y óseos, “que les deformaba la columna vertebral y les producía parálisis”, que impide una vida activa partícipe del frenesí urbano de capitales como Londres, París o Berlín. “El corset era el símbolo de la vida burguesa. No era cualquier atadura, era la atadura sobre el cuerpo, inmovilizado”. (Scopa, 2005:41)

Contra ello se busca un elemento vestimentario, un *traje espacial*, que vaya más allá de la moda y que se considere un elemento para habitar el mundo moderno con cierta plenitud. Su nombre: el *Vestido Reforma*.

Los primeros movimientos feministas impulsores de este *vestido* fueron gestados en Nueva York y difundidos principalmente desde publicaciones como *The Lily*. Amelia Bloomer directora del periódico, apoyada por su marido Dexter Bloomer, abogaban no solo por la mayor libertad de vida pública y social de las mujeres sino por un elemento vestimentario también liberador. El *vestido reforma* será aquel nuevo elemento urbano que otorgue movilidad y salud a sus usuarios. Para ello se utilizarán como referencias de diseño las holgadas vestimentas orientales y las prendas de las mujeres turcas que introducían espacio entre el cerramiento textil y el cuerpo

femenino. El apellido de su difusora dio origen a una transgresora ropa femenina llamada *bloomers*. Envolventes amplias, ligeras y sueltas se recogen en diferentes puntos, conformando bolsas de aire alrededor de una nueva anatomía femenina liberada. La labor de Amelia Bloomer será respaldada por su colega Elizabeth Cady Stanton, también sufragista, y será difundida a través de manifiestos recogidos en *The Lily*, como *Dress Reform* de 1853 escrito por la primera o *The New Dress* redactado por la segunda. En ellos se describen las propiedades espaciales de las prendas vinculadas a las deseadas condiciones emancipatorias.

Sin embargo, la primera ofensiva política realmente sistemática contra la moda no tendrá lugar hasta la década de 1870 en Inglaterra. Allí, la vestimenta será el principal tema de interés entre los intelectuales. Libros como *Dress as a Fine Art* de 1854 de Mary Merryfield sirven de señalado precedente a *Dress* de 1878 de Margaret Olphant y *The Art of Dress* de 1879 de Mary Elizabeth Haweis, que obtienen un gran reconocimiento no solo científico sino también popular; consiguiendo que los novedosos trajes ocuparan de forma regular las columnas de muchas revistas y periódicos.

Con el feminismo y su propuesta del *vestido reforma* se introduce un discurso espacial y medioambiental en la confección de la vestimenta. Su visión se enfrenta a la vestimenta como elemento que embellece el cuerpo de la mujer pero lo inmoviliza en el interior de los hogares. Las feministas utilizan algo tan significativo para la mujer como la moda para crear el nuevo espacio que las identifique, un ámbito bello en su ligereza y móvil, opuesto a los tradicionales escenarios domésticos.

Desde otro campo, también se gesta una labor de transformación del espacio del hombre. Al igual que para la política, trabajar con la moda se convierte para el discurso científico más innovador de la época en el mecanismo más eficaz para ofrecer una solución a una situación arquitectónica, urbana y ambiental de extrema precariedad. Determinados sectores de la medicina, fuera de la práctica ortodoxa, proponen un artefacto equivalente al *vestido reforma*: el *Health Dress*. Este vestido se presentará como un pequeño espacio higiénico protegido que aisle al sujeto de los ambientes insalubres de las nuevas periferias.

Personajes singulares como el suizo Dr. Arnold Rikli plantean una propuesta de vestimenta que va más allá del mundo del diseño de moda, para convertirse en un completo manifiesto ambientalista inductor de nuevos modelos de vida.

El propio Sigfried Giedion, el gran historiador del siglo XX del movimiento moderno en arquitectura, en su libro *Mechanization takes command* reconocerá el trabajo del doctor como una práctica de gran valor para definir los principios esenciales del discurso arquitectónico de décadas posteriores. En su libro, Giedion enfrenta la caricatura de la Venus de Milo constreñida en la estructura de un corset a la ilustración de la portada del libro de Rikli, en la cual aparece un individuo vistiendo los trajes diseñados por el doctor.

2. El mito de la montaña mágica se ha repetido con asiduidad en la literatura alemana, representando un lugar idealizado de aislamiento y evasión, teniendo su más reconocida expresión en el libro *La montaña mágica* de Thomas Mann, en la que se describe la vida de una comunidad alrededor de un sanatorio en una recóndita ubicación en una montaña de Davos. El distanciamiento generado en el citado sanatorio propiciará una reflexión crítica sobre el mundo del que provienen los internos.

El libro recoge el proyecto *The Atmospheric Cure* desarrollado en 1869, cuya investigación define el conjunto de elementos que compondrían una nueva envolvente corporal, alternativa y opuesta a los pesados y lúgubres productos arquitectónicos de la época. Esta vestimenta representaría un nuevo tipo de *cerramiento* que propicie una relación más intensa y necesaria entre el cuerpo humano y la naturaleza, a través del movimiento corporal y la respiración.

El doctor impulsa, junto con otras figuras como Rousseau y Priessnitz, una serie de teorías naturalistas que aconsejan un reencuentro del individuo con la naturaleza más allá de las periferias crecientes de las ciudades. El proyecto de Rikli es un *equipo de evasión* de las contaminadas y alienantes situaciones urbanas emergentes, a la búsqueda de espacios sanadores a modo de *montañas mágicas*,² los cuales se convertirán en escenarios idealizados desde los que erigir futuras civilizaciones.

Los diseños de Rikli presentan, con una intencionada sencillez, la reducción y el aligeramiento de los elementos que rodean al cuerpo humano, y las herramientas mínimas para emprender camino hacia la naturaleza exterior. Su conjunto: una indumentaria muy básica de camisa de manga corta sin cuello, pantalones cortos, un cayado y unos recipientes con algo de agua, para facilitar al solitario caminante una respiración libre y profunda en contacto con la radiación solar y el aire fresco.

Lo que en la actualidad podría ser considerado un diseño muy básico de vestimenta oculta una sensibilización, inédita en su momento, hacia la pertinencia de establecer un control atmosférico alrededor del individuo, ubicando el cuerpo humano en el centro de atención del conjunto de disciplinas técnicas y artísticas. Un proyecto de aspiraciones espaciales y fenomenológicas resumido por su autor como "una vestimenta para caminar hacia un baño de aire". Dicho atuendo supone, en el contexto temporal en el que aparece, una auténtica manifestación radical y rupturista. Tal como señala Giedion: "estas cosas fueron puestas muy en tela de juicio en la época de los parasoles, alzacuellos y vestidos con corset. Aunque, medio siglo después, réplicas del traje del caminante solitario esperaban al hombre en la calle, en cada tienda". (Giedion, 1948:676)

La investigación por parte de la medicina no solo se limita a la recomposición de la vestimenta a nivel estructural y formal, sino que se trabaja con la misma preocupación sobre la materialidad con la que se confecciona.

En este sentido, las teorías del alemán Dr. Jaeger se centran en la composición material de dicha cobertura para que esta se comporte como un *cerramiento inteligente* en su condición de filtro con el medio. Su proyecto llevará el nombre de *Sanitary Woollen Clothing*. Su propuesta pretende que los materiales que lo componen absorban las exhalaciones tóxicas del entorno urbano y las transformen en algo completamente saludable para el organismo que las porta. Se basa en el diseño de unas envolventes confeccionadas únicamente con productos naturales, sin tratar,

en contacto directo con la piel; concretamente lana natural sin blanquear, confeccionada en punto. Esta nueva envolvente, popularmente conocida como *Woollener*, no solo devuelve la salud al enfermo sino que incluso le mantiene sano.

El doctor condena el uso de fibras vegetales: ni lino, ni algodón, ni seda, ni tintes con este origen en cualquier aplicación cercana al cuerpo. Incluso descarta su utilización en las superficies de los acabados domésticos. Jaeger sostiene que: “las fibras vegetales muertas, por el contrario, absorberán los vapores tóxicos cuando haga frío, y los devolverán, igual de nocivos, cuando las condiciones se templen”. (Newton, 1974:100)

La fiebre higienista, avivada desde diferentes sectores, tiene su mayor expresión, a nivel de gran reconocimiento colectivo, durante la gran feria *Internacional Health Exhibition* celebrada en Londres en 1884, que ocupó una extensa área del barrio de Kensington –incluso el majestuoso interior del Royal Albert Hall destinado a los principales eventos.

“Esta exposición está destinada a ilustrar los más avanzados conocimientos respecto a las aplicaciones de la ciencia moderna así como mejorar la práctica sanitaria en las viviendas y sus dependencias, en la alimentación y en el vestido”. (En Newton, 1974:90) Una gran parte de la muestra se destina a la presentación del *vestido higiénico*, recogiendo las teorías y los controvertidos prototipos de los doctores Rikli y Jaeger.

Es en este monumental escenario donde se presentarán los arquitectos como partícipes ilustres de la cruzada por el *higienismo* de las ciudades. Su ponencia, de forma inesperada, se centrará en la lucha contra la moda, y defenderán que la nueva propuesta vestimentaria saldrá de sus manos.

El vestido representa, para la vanguardia arquitectónica de la segunda mitad del siglo XIX, una dependencia más de la vivienda, convirtiéndose en una posibilidad para ofrecer al sujeto un espacio salubre en medio de la ciudad contaminada.

Los fuertes cambios de escenario a los que se enfrenta el hombre en las últimas décadas del siglo XIX obligan a una reconfiguración de las tareas profesionales. Médicos y arquitectos actualizan, de forma urgente, sus campos de actuación. Los médicos intervienen para fomentar una reforma arquitectónica, ofreciendo soluciones técnicas para la construcción de un *edificio sano* “sus escritos con frecuencia revelaron un conocimiento práctico del comportamiento medioambiental de los edificios, y mostraron desprecio hacia la aparente indiferencia respecto a tales asuntos de la profesión arquitectónica”. (Banham, 1984:31) Los arquitectos, de la misma manera, intervienen en la reforma del diseño de moda ante la indiferencia de los costureros hacia la asfixiante problemática ambiental.

Los arquitectos, en su nuevo cometido como diseñadores de moda, encuentran en las teorías de Semper una identificación de extrema explicitud: el arquitecto como *constructor* de vestidos.

Cuando llega el turno de una de las conferencias centrales programadas dentro de la exposición higienista, impartida por el arquitecto inglés E. W. Godwin, ante la sorpresa de los asistentes, el discurso arquitectónico se traslada de una temática puramente arquitectónica a un discurso literalmente orientado a la reforma de la moda y a la idoneidad del arquitecto para liderar dicho proceso. Godwin comienza la conferencia diciendo:

“Ya que la arquitectura es el arte y la ciencia de construir, así el Vestir es el arte y la ciencia de la vestimenta. Construir y decorar una cobertura para el cuerpo humano, que deberá ser bella y saludable, es tan importante como construir un refugio para ello [...] Donde el arte sea una realidad viva para la gente, sus vestidos serán los primeros en declararlo [...] respirar en una atmósfera donde el rayo de sol palpita con el arte, y la lluvia está tejida con la higiene, quizás solo es posible en Utopía [...] Ciencia y arte deben caminar mano a mano si la vida es lo suficientemente valiosa para vivirse. La belleza sin salud está incompleta. La salud nunca puede ser perfecta cuando tu ojo tiene problemas con la fealdad”. (Stern, 2001:7)

Las primeras líneas del discurso son suficientes para detectar los principales temas que dictan la práctica arquitectónica de la época: *salud y belleza*. Estos temas, como extraídos del contenido de una de las nuevas revistas femeninas, apuntan al mundo de la vestimenta como el terreno oportuno sobre el que cimentar la doctrina.

El discurso arquitectónico de la época, comenzando por las arengas de Godwin, estará influenciado y enardecido por el conjunto de reivindicaciones y propuestas de emergencia provenientes del mundo del feminismo y la ciencia médica, sin embargo acabará adquiriendo un espíritu más elevado, de trascendencia *artística*. Para Godwin, “la solución” a una reforma integral de la sociedad industrializada, “está en transferir la responsabilidad para crear vestidos de los costureros y modistas a los poetas, pintores, escultores y arquitectos”. (Stern, 2001:7)

Lo artístico adquiere una condición que sobrepasa la mera producción de obras para llegar a convertirse en una actitud vital. Solo tras ella se podrá sustentar un modelo de vida *armónico*. El arte será aquello que vincule las diferentes producciones industriales –de espacios, de objetos, de prendas– con el entorno natural y el cuerpo humano, en una misma estructura equilibrada, constitutiva de los nuevos preceptos morales a cumplir. Los arquitectos, por supuesto, serán responsables de la construcción de este cuerpo estético y moral, en todos y cada uno de los aspectos que lo componen, incluido el diseño de moda. Godwin describe esta situación inmersiva de lo artístico señalando:

“Ningún arte es posible para nosotros a menos que adquiramos una amplia y comprensiva visión del poder y el propósito del arte. Si tú deseas realmente edificios nobles, aunque pueda sonar extraño, tienes que tener un ojo puesto en tus botas. Sería en vano hablar de arte en nuestros días a menos que podamos sentirlo como

3. Extraído de la conferencia de Edwin, E. W., *A Lecture on Dress*. (En Stern, 2001:95)

una realidad para nosotros mismos. Debemos estar empapados por completo de ello, no simplemente ponerlo aquí o allá. Nosotros debemos ponerlo en el grado apropiado en el salón de nuestros sirvientes y en el dormitorio de nuestras doncellas, tanto como en nuestras habitaciones de dibujo y en los dormitorios principales: debemos verlo en los oficios así como en los alzados principales; en la mesa como en la jamba de la puerta principal, en los manteles como en la mesa. Y finalmente debemos tenerlo en la vestimenta que llevamos, así como en la vestimenta del clérigo, si deseamos que el arte se presente entre nosotros como una realidad creciente, en desarrollo, viva y preciosa".³

El arquitecto en una de sus influyentes conferencias, titulada *A lecture on Dress* redactada en 1868, persuade a los oyentes tanto de la pertinencia de la singular redefinición de la figura del arquitecto, asumiendo la labor de los diseñadores de moda para dinamizar una reforma social, así como de la necesidad de *vestir artísticamente* para vivir una vida plena. Su convencido discurso comienza haciendo el siguiente llamamiento:

"Señoras y caballeros:

Estamos reunidos por el motivo de un tema que he seleccionado para nuestra consideración esta noche acerca de la cuestión de ¿qué relación tiene el Vestirse con el estudio de la Arquitectura y la Arqueología? Es posible que aquellos que nos apoyen a nosotros en todo, que nos permiten el derecho a dogmatizar sobre arcos y pilares... quienes aceptan nuestras visiones artísticas de los edificios sin cuestionarlas, y nuestras conclusiones de anticuario como canciones religiosas, nos aconsejen en un principio que deberíamos preocuparnos de nuestros asuntos, y dejar el vestido donde se encuentra en la actualidad, por ejemplo bajo el poder arbitrario y el dominio despótico de los costureros franceses y los sastres del West End. [...] deberíamos declinar dicho consejo por la simple razón que el estudio del vestido es, o debería ser, del asunto de los arquitectos tanto como el estudio de la vida animal o vegetal, o de hecho cualquiera de los estudios accesorios del tema principal de construir".⁴

4. Extraído de la conferencia de Edwin, E. W., *A Lecture on Dress*. (En Stern, 2001:83)

5. Extraído de la conferencia de Edwin, E. W., *A Lecture on Dress*. (En Stern, 2001:88)

El arquitecto describe extensa y pormenorizadamente, ante una audiencia estupefacta, las cualidades y componentes, así como los materiales y acabados, de esa novedosa envolvente arquitectónica conformada como una "super-túnica".⁵ Refiriéndose a ella como un producto estrechamente vinculado a la labor del arquitecto desde tiempos inmemoriales, justificando su parentesco desde la perspectiva de la arqueología.

Para Godwin, en su iluminado discurso, la figura humana asociada a las prendas que porta, se ha vinculado al espacio arquitectónico desde los comienzos de la construcción de edificios. Para él, la vestimenta era un elemento de composición de los espacios institucionales. El arquitecto señala:

6. Extraído de la conferencia de Godwin, E: W., A Lecture on Dress. (En Stern, 2001:83)

“Existen obras muy significativas terminadas [...] donde la figura humana forma la base de la decoración. La encontramos pintada en nuestros techos y en nuestros muros, la encontramos incrustada en los mosaicos de nuestros suelos, paredes y tejados, y en algunos casos en el esqueleto de la arquitectura. No dudamos que esto existía antes de que este revivido deleite por la más noble y definitiva obra de Dios de la creación sea sentida de manera genérica, cuando los meros costureros dejaban paso al arte en la confección de textiles, cuando en la tela de nuestras iglesias, las vestimentas y los tapices, la forma humana como un santo o un ángel era elaborada con oro y múltiples colores”.⁶

Con ello, Godwin defiende que la vestimenta desde hace mucho tiempo ha tenido una relación muy directa con el trabajo del arquitecto. Tanto que podía ser entendida como una prolongación de los componentes y las superficies arquitectónicas. Las paredes, los suelos y los techos se repliegan a diferentes escalas, adquiriendo en última instancia la expresión de cuerpos vestidos. En la lectura de estas superficies, el arquitecto imagina nuevas formas para el espacio arquitectónico. Existe una parte de la arquitectura que arropa literalmente el cuerpo del hombre. Los elementos decorativos antropomórficos explicitaban una conexión de la arquitectura con el cuerpo humano. En este sentido, será el *ornamento* el trabajo que encarne este encuentro. El ornamento se convertirá, como defendía Semper y posteriormente, otro de los personajes clave, Morris, en el tema que acreditará al arquitecto en su faceta de constructor de trajes. “Ambos, al indetificar arquitectura con vestimenta, argumentaron que ornamento lo es todo”. (Wigley, 2001:134)

El interés de los arquitectos por asumir tareas relacionadas con la moda adquiere un papel de notoriedad pública en 1884, cuando, por primera vez en la historia, un arquitecto será considerado el perfil más adecuado para asumir la dirección del departamento de moda del principal y más vanguardista espacio de moda de la época: los almacenes *Liberty's* de Regent street. Esta empresa, fundada por Arthur Lasenby Liberty en 1875, viene asociada desde su inauguración a un espíritu libertario, progresista y comprometido con el espíritu de su tiempo; representante estético de los sectores intelectuales más liberales. Bajo la dirección de Godwin pronto tuvieron disponibles en sus catálogos y corredores los modernos *vestidos estéticos* —nombre comercial del *vestido reforma*— como estandartes victoriosos de las nuevas formas sociales.

Londres como centro de una vanguardia alternativa a la de París, excesivamente lastrada por la tradición, encuentra en la figura de Godwin una figura referente para las prácticas estéticas más innovadoras de la época, tanto a nivel teórico como en la puesta en práctica de los ideales reformistas. Asumir la dirección de los almacenes *Liberty's*, como ponerse manos a la obra en el diseño de vestimenta, supuso una prueba de ello.

Un movimiento artístico que se fragua durante estos años alrededor del centro de Londres, en sintonía con las teorías de Godwin, encuentra en estas prendas una seña de identidad tanto para ellos como para su trabajo. Todos ellos, incluido el propio Godwin, a pesar de su formación como artistas y arquitectos, comienzan a diseñar *vestidos estéticos*, y elegirán a sus esposas o amantes como modelos para los nuevos patrones. Godwin diseña vestidos para su amante, la actriz de renombre Ellen Terry, Ruskin para su mujer Effie, Dante Gabriel Rossetti para su mujer Elizabeth Siddal, y William Morris para su mujer Jane, que fue a su vez musa de las idealizaciones pictóricas de Rossetti.

Alrededor de la figura de Gabriel Rossetti se organiza un colectivo artístico, de aspiraciones reformistas, denominado *Círculo Pre-Rafaelita* fundado en 1840. Sus cuadros eligen escenas medievales o del principio del Renacimiento como expresión atemporal idealizada de una desaparecida relación armónica del ser humano con el entorno natural del que proviene, tanto a nivel laboral, social o espacial. Sus autores “producen imágenes de mujeres en fluidos vestidos que son entendidas como utópicas visiones de una renaciente, por socialista, sociedad. Su insistente ecuación de utilidad y belleza se funde completamente con el discurso paralelo de salud y emancipación”. (Wigley, 2001:128)

Su objetivo no se limita a estas románticas y bucólicas escenas pictóricas, sino que además sirve como referente para el diseño de “la vestimenta [real] como expresión de las relaciones sociales”. (Wilson, 2003:216)

De este panorama socialista utópico emerge en 1860, también en Londres, el movimiento *Arts & Crafts* con William Morris como principal agitador. “La intención de los miembros del movimiento *Arts & Crafts* para reformar la sociedad a través de las artes decorativas necesariamente incluye la vestimenta. En los ojos de William Morris, las artes menores tienen el poder de cambiar la vida de la gente”. (Stern, 2001:5)

Morris, que estudia arquitectura, arte y religión, se convierte en una figura clave para la práctica arquitectónica más significativa de los siguientes periodos, al proponer un inédito modelo de arquitecto. El nuevo arquitecto será un técnico dirigido a “reformar todos los espacios que rodean el cuerpo, tanto si son edificios como si son prendas, entendidos estos como instituciones sociales”. (Wigley, 2001:135)

Su faceta *extensiva* proviene de una fuerte concienciación por implantar una completa doctrina moral, aplicable a la realidad a través de parámetros estéticos. Extiende la faceta del arquitecto a la de un personaje político. En 1885, poniendo en práctica esta nueva agenda, funda la *Liga Socialista* y dirige el diario que la secunda: *The Commonweal*. Morris forma parte, de manera protagonista, de las labores reformistas del mundo de la moda a través de la *Rational Dress Society*, fundada en 1881, y del *Healthy and Artistic Dress Union* fundado en 1890.

7. Se utiliza el término drapeado como traducción de drapery del texto original, como término que describe una superficie textil en la que se marcan los pliegues para dar caída al vestido. (Stern, 2001:6).

La reforma de la vestimenta es considerada por el mundo intelectual de la época de una importancia tal que incluso Oscar Wilde la califica como “la más grande reforma desde la luterana”. El popular escritor también contribuirá a la divulgación de los postulados reformistas a través de múltiples escritos sobre moda como *Slaves of Fashion*, *Woman’s dress*, *More Radical Ideas upon Dress Reform* o *The Relation of Dress to Art*.

La postura de Morris en lo referente al mundo de la moda fue siempre de pública y constante repulsa, abogando por la reinención tipológica de un nuevo formato de vestimenta. Forjará una visión idealizada del vestido entendido como una estructura que otorga libertad espacial a su usuario: *un vestido-movimiento*. El arquitecto lo describe de la siguiente forma:

“Los vestidos deberían velar por la forma humana y ni caricaturizarla, ni destruir sus líneas: el cuerpo debería estar drapeado, ni metido en un saco, ni anclado en el interior de una caja: el drapeado, realizado correctamente, no es algo muerto, si no una cosa viva expresión de la belleza infinita del movimiento”.⁷

La vestimenta, para Morris, tal como lo describe en su libro *News from Nowhere* de 1890, es el único elemento que acompañará a las personas a un entorno idílico en un futuro soñado, más allá de un urbanismo ya combatido y unos barrios miserables ya demolidos. En él, un entorno inmaculado y natural rodeará las labores diarias y las relaciones entre sus ciudadanos en un clima de celebrada salud, esplendor y constante alegría y libertad. Las nuevas civilizaciones, compuestas por forasteros, se constituirán tras un viaje a lo largo del Támesis en el que los desplazados habitarán en sueltas y ligeras túnicas, y capas de alegres colores.

“Ellos estuvieron ocupados recogiendo el heno en una ropa sencilla durante los días en que yo era un niño [...] la mayoría de ellas eran mujeres jóvenes con vestidos de lana bordados en vivos colores. El prado parecía un gigante tulipán a causa de ello”. (Morris, 2003:196)

La vestimenta llega a ser considerada por la vanguardia arquitectónica y artística de la época como un elemento de posibilidades casi divinas, tan milagroso como las túnicas sagradas del interior de las iglesias. No solo salvaban a los habitantes de las ciudades de una muerte fruto de la contaminación y permitían a la mujer moverse libremente por el espacio público, sino que depuraban sus almas y reconstruían las comunidades disueltas en la gran urbe. Los edificios son el problema y los vestidos la solución.

Bibliografía

- BANHAM, Reyner (1984), *The architecture of the well-tempered environment*. The University of Chicago Press. Chicago. Segunda edición de la primera de The Architectural Press Ltd. Londres, 1969
- GIEDION, Sigfried (1948). *Mechanization takes command. A contribution to anonymous history*. OUP, New York.
- MANN, Thomas (2004). *La montaña mágica*. Edhasa. Barcelona.
- MORRIS, William (2003). *News from Nowhere*. Oxford University Press. Nueva York.
- NEWTON, Stella Mary (1974). *Health, Art & Reason: Dress reformers of the 19th Century*. J. Murray. London.
- SCOPA, Oscar (2005), *Nostálgicos de aristocracia. El siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*, Madrid.
- STERN, Radu (2001). *Against Fashion. Clothing as Art, 1850-1930*. MIT Press. Cambridge. MA.
- WIGLEY, Mark (2001). *White Walls*. MIT Press. Cambridge, MA.
- WILSON, Elisabeth (2003). *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*, I. B. Tauris. Londres.

Modernidades ignoradas. Indagaciones sobre arquitectos y obras (casi) desconocidas de la arquitectura moderna.

La historiografía del Movimiento Moderno se ha centrado en las obras singulares de los “grandes maestros” y en los lugares en que construyeron, dando una imagen parcial de un fenómeno que tuvo una extensión y profundidad bastante mayor al reflejado en las miradas canónicas. Consecuencia inevitable de esta desatención, es la desvalorización teórica, social y física, de una importante herencia cultural, con todo lo que ello supone de pérdida de patrimonio y memoria histórica.

Este libro recoge los artículos que sobre este tema se presentaron a la convocatoria del número 100 de revista CIUDADES. Tras una revisión por pares se seleccionaron 30 trabajos para esta publicación, agrupándose en cuatro apartados según la perspectiva en que se abordan las modernidades ignoradas: (1) Miradas urbanas, (2) Miradas arquitectónicas, (3) Miradas proyectuales y (4) Otras miradas.

Entendemos que recuperar la modernidad ignorada, además de un acto de conocimiento y justicia histórica, es importante en estos tiempos de mudanza e incertidumbre porque la modernidad, pese a sus desaciertos, fue un movimiento que intentó algo hoy tan necesario como marginado: entender la ciudad y la arquitectura como instrumentos de bienestar, desarrollo y transformación social.



Red de Investigación Urbana México

www.rniu.buap.mx



Modernidad ignorada
Grupo de investigación

www.modernidadignorada.com



Universidad
de Alcalá

Escuela de Arquitectura UAH
Alcalá de Henares (Madrid) España

www.uah.es