

LUIS BARRAGÁN Y LA IDENTIDAD ARQUITECTÓNICA LATINOAMERICANA

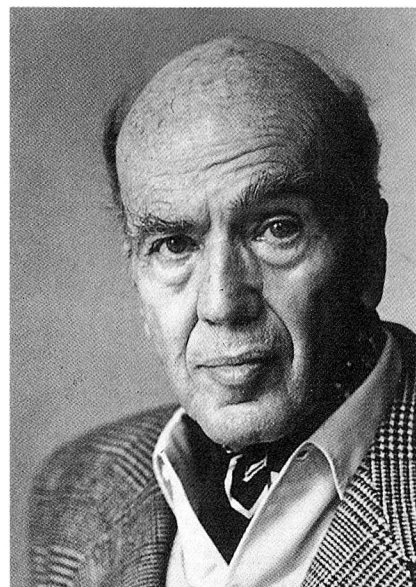
Rafael López Rangel

No cabe duda: es el momento de revalorar nuestra cultura arquitectónica latinoamericana para poder redefinir su futuro. Y hablamos de *revalorización* porque es incuestionable que se han derrumbado los paradigmas tradicionales —aquellos que sacralizaron al funcionalismo— de la crítica arquitectónica. Ahora, cuando la racionalidad trasnacional y neoempirista del llamado Movimiento Moderno está siendo enfrentada y sustituida en vastas regiones de resistencia culturales, por la búsqueda de identidad y solidaridad nacionales; cuando frente al autoritarismo de una estética aval de la mercantilización y la especulación, se alzan los deseos de lograr una expresión colectiva, democrática, es inminente un reacomodo de corrientes y personalidades de nuestra historia cultural contemporánea. Este reacomodo significa, ni más ni menos, cuestionar y rectificar la *historia oficial* de la arquitectura.

Este reacomodo implica *ver de otra manera* a los protagonistas de nuestra modernidad arquitectónica, calificarlos y caracterizarlos según las exigencias sociales y culturales de una colectividad que ve venir ya no sólo la presencia de otro siglo, sino que está por ingresar en un nuevo milenio, —con todo lo que esto significa— con un saldo negativo y acelerado en lo que respecta al bienestar de la mayoría de la población y sin haber resuelto el grave problema de la degradación ambiental.¹

Ciertamente, los primeros brotes de esa revaluación se están dando ya, en ámbitos significativos de la cultura arquitectónica de América Latina. Se manifiestan desde fines de los setenta y se expresan con claridad durante la década de los ochenta: los cinco encuentros latinoamericanos de esta última década son muestra de este surgimiento.² Y si alguna figura ha venido siendo objeto de sucesivas valoraciones, hasta llegar a grados superlativos, ha sido la de Luis Barragán.

Al creador de la fuente de los Amantes y la Casa Gilardi, se le hacen ahora los más altos reconocimientos —junto a personalidades como Rogelio Salmons y Eladio Dieste— en el fragor de la crítica y la polémica a una modernidad impuesta, y en cuanto al camino a tomar.



Inherente a la polémica, la categoría clave, con la cual se enaltece la obra de Barragán y se buscan derroteros no alienantes, es precisamente la de *identidad*.

Habría que decir que aunque en nuestra historia contemporánea, concretamente en México, se da también un proceso de búsqueda de una cultura nacional, durante la década de los 70, la crítica hegemónica impuso, prácticamente a partir de los cuarenta, categorías tales como: funcionalidad, utilidad, economía, etc.

La emergencia de la preocupación por la identidad corre paralela, naturalmente a la presencia de los llamados postmodernismos y a la imposición de la arquitectura «high-tech» o «tardomoderno».³ Y surge como su contrapartida, en uno de los momentos más difíciles para la economía de nuestros países.

Por ello, *en los sectores más avanzados* de la arquitectura latinoamericana la problemática gira alrededor de la tríada identidad-modernidad-crisis. Dicho más extensamente, la pregunta que hoy se formulan aquellos sectores, es ¿cómo es posible producir una arquitectura que aporte a la identidad cultural, auténticamente moderna, en un medio dominado por la crisis económica y por grandes y masivas necesidades de la población? Efectivamente, se trata de una exigencia cultural, pero con profundas y extensas raíces sociales. O sea, no se trata sólo de una cuestión

Pág. anterior. *Luis Barragán. «El Pedregal».*

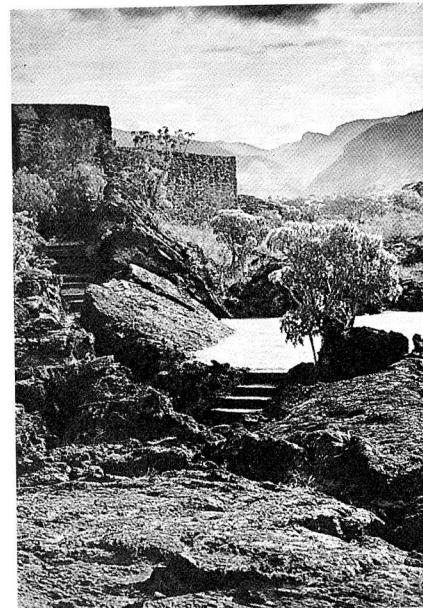
1. *Luis Barragán.*

formal. Con esta preocupación, la obra de Luis Barragán debe ser valorada.

Hasta aquí las citas. Y después de ellas, no nos cabe ya la menor duda de que la valoración de la obra de Luis Barragán hay que hacerla en función de su capacidad de aportación a la búsqueda de una cultura arquitectónica mexicana y latinoamericana contemporánea. Pero tal cosa no podemos separarla, como hemos venido insistiendo, de la aguda problemática urbana y estructural de nuestros países.

Estamos convencidos de que la pérdida de valores de identidad nacional de la arquitectura actual está implicada con una acelerada mercantilización y especulación del suelo, segregación espacial aguda con altos niveles de tugurización de la vivienda y la edificación en general. También lo está con procesos políticos complejos, de los diversos grupos sociales que intervienen en la construcción —transformación de la ciudad en donde se combinan frecuentemente la lucha por demandas masivas y prácticas autoritarias. También, falta de recursos públicos para enfrentar la aguda necesidad social.

Para lograr una recuperación y desarrollo de formas y valores de identidad que tengan perspectivas firmes de arraigo y perduración en la colectividad, se requieren condiciones socio-culturales propicias. Estas condiciones, obviamente, no son el resultado de voluntades aisladas, se producen cuando son expresión de grupos sociales homogéneos, o en los momentos en los que se dan dirigencias políticas de gran consenso, que implementan asimismo políticas y acciones culturales con ese carácter. Para ello tienen que contar con lo que Gramsci llamó *intelectuales orgánicos* que asumen los intereses de la colectividad que representan de aquellas dirigencias. El caso, por ejemplo, en la pintura, de la llamada Escuela Mexicana de la década de los veinte de este siglo es revelador, pues surge implicada en el impulso estatal a la «Reconstrucción Nacional» postrevolucionaria. Diego Rivera, Orozco, Siqueiros y otras personalidades, pudieron encontrar una expresión mexicana moderna, saturada de radicalismo ideológico, bajo aquel impulso, porque pertenecían a grupos organizados e incluso no pocos de ellos a partidos políticos. La búsqueda moderna de las raíces nacionales prospera más adelante en la arquitectura en las décadas de los 40 y los 50, en pleno desarrollo del funcionalismo, como el movimiento de Integración Plástica. Como es conocido, dominó aquí el referente prehispánico y se produjeron obras importantes como la Ciudad Universitaria del Pedregal y el Centro Médico Nacional. El movimiento de la Integración Plástica concretado en obras monumentales, pudo darse por la decisión y el apoyo financiero de un régimen que pretendía dejar testimonio de mexicanidad en las realizaciones de la «etapa constructiva de la revolución». Se propició así el desenvolvimiento de un grupo significativo de arquitectos como: A. Pérez Palacios, E. Yáñez, J. O'Gorman y artistas plásticos progresistas con arraigo



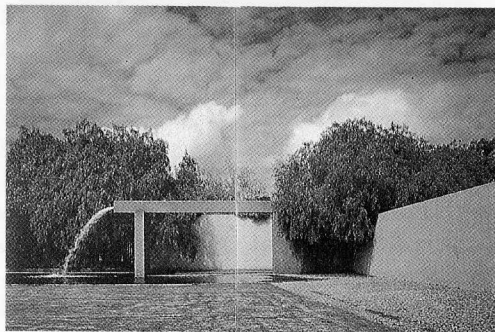
en sectores culturales más amplios, que continuaban su búsqueda nacionalista y se enfrentaban a la irrupción de las corrientes internacionales no figurativas. Y este movimiento —como se sabe— se dio en nuestra etapa desarrollista. Por cierto, Luis Barragán —no ligado a aquel grupo y a esos sectores, sino a la inversión privada en fraccionamientos— hace en ese momento, una aportación significativa: la urbanización para familias de altos ingresos denominada Jardines del Pedregal, en la que aprovechó con sentido estético la naturaleza del sitio. Y ciertamente, la valoración de esta obra tiene una determinación fundamental en su participación en el conjunto de las propuestas que se hacían entonces en favor de la expresión nacional.

Ahora, a principios de los noventa, la tríada identidad-modernidad-crisis nos remite a un proceso de gran calado social, en donde los protagonistas fundamentales son la mayoría de los ciudadanos. Una nueva dialéctica sociedad civil-sociedad política se configura, al menos en nuestro país, que centra su problemática en la cuestión de la democracia y en un conjunto de demandas en torno a la elevación ingente de las condiciones materiales de vida de la población. En las ciudades, y de manera muy especial en las más grandes, esto se traduce en demandas por lograr o reconquistar su *habitabilidad* en el sentido más amplio del término. Y es incuestionable para nosotros que dentro de esa habitabilidad están los valores culturales.

La producción de valores culturales en esos términos masivos, es inherente al desencadenamiento impetuoso de las fuerzas creativas de los barrios, y en general de los habitantes de la ciudad. El gran reto actual, es que los procesos económicos, la producción, el empleo, en fin, el bienestar colectivo, no pueden desligarse de aquella producción de valores culturales, sin caer en la alienación y en la aceptación del autoritarismo.

En el logro de tales propósitos —mismos que en la ciudad de México se están concretando con fuerza singular a raíz de los seísmos de septiembre de 1985— juegan un gran papel vastos procesos autogestivos en los cuales *la solidaridad es fuente de identidad*.

La cultura de expertos —como diría Habermas— no podrá alcanzar una expresión plena de identidad si no se convierte como expresión de esta solidaridad y aquellos procesos colectivos. Cuando el creador de arquitectura está desligado de ellos, pero se plantea como propósito la búsqueda de los elementos y valores de la identidad nacional, si quiere hacerlo con un sentido verdaderamente actual y vigente, *debe asumirlos*. Nosotros pensamos —para no ser presas de maniqueísmo— que lo puede hacer en los más diversos niveles pero teniendo siempre presente el cometido de su obra.

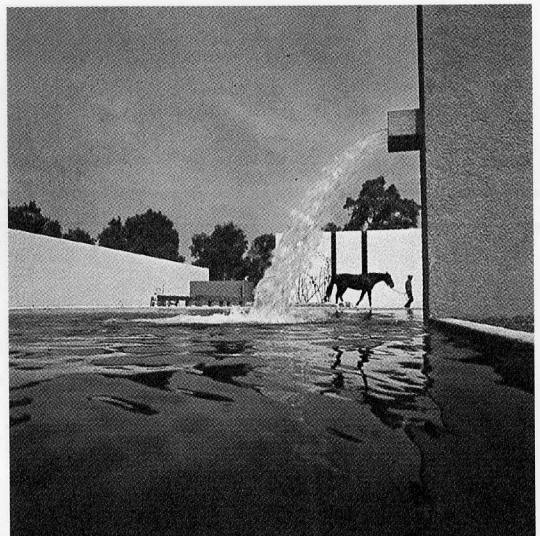


Es más: aun si el arquitecto trabaja para los grupos dominantes del poder económico y político —que son por cierto quienes tienen posibilidad de financiar grandes obras— puede contribuir de alguna manera al desarrollo de esta identidad si es capaz de construir un lenguaje que sea apropiado por la población, y no sólo de ahora sino del futuro. Por esto mismo, y por las diferencias sectoriales y regionales, la identidad tiene caminos plurales aunque convergen de distinta manera en el mismo propósito.

Es el momento de subrayar, sin temor de caer en una reiteración, que cuando se trata de juzgar bajo estas direcciones la obra de un arquitecto determinado, tendríamos que medirla en relación a la aportación que ofrece en la conquista de nuestra identidad, en el sentido descrito.

En esa valoración, juega un papel determinante la ubicación histórico-sociológica de la obra para ponderar en el sentido deseado sus cualidades formales-arquitectónicas. *El caso de Barragán es, por sus contradicciones, paradigmático*.

Es innegable que si alguna línea plástica de la arquitectura contemporánea mexicana ha cobrado influencia a partir de la década de los setenta, ésta es la de Luis Barragán y la de algunos de sus intérpretes, como es el caso de Ricardo Legorreta. La influencia ha llegado a grado tal, que en algunos sectores urbanos —concretamente de la ciudad de México— se puede hablar de la presencia de una «estética barraganiana» de muy diversos niveles de calidad de diseño.



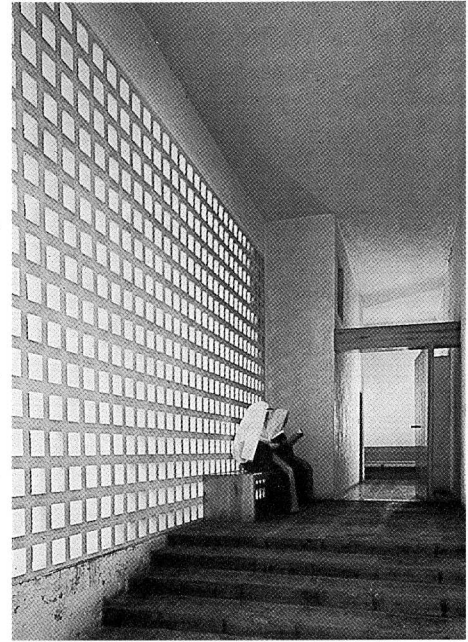
El sector central de Coyoacán es un ejemplo de esa presencia. A tal grado, que junto a las casonas coloniales de la aristocracia española habitada por ésta sólo por temporadas, llegaría a fisonomizar manzanas enteras, si no fuera por las agresiones del funcionalismo y de edificaciones de tipo comercial. En otras colonias y barrios de tipo medio y alto, la impronta barraganiana es ocasional, aunque parece crecer. Empero, en no pocas ocasiones, esta estética se reduce —como advierte Aníbal Figueroa— a muros con aplanados rugosos y colores ocre o brillantes. Es decir, en numerosos casos se trata de una operación superficial, de fachadas, en la que obviamente no se asimilan las concepciones arquitecturales barraganescas en un sentido total.

Otro ejemplo reciente de la aplicación superficial del referente barraganiano es el de la construcción de las miles de viviendas populares construidas directamente por el programa de Renovación Habitacional Popular en el centro de la ciudad de México, a raíz de los seísmos de 1985. En estas obras —galardonadas por la Unión Internacional de Arquitectos— se utilizaron los elementos descritos, en volúmenes que trataron de actualizar las vecindades tradicionales. Como es evidente, también se utilizaron referentes «postmodernos», con una factura de bajos recursos. A pesar de su éxito propagandístico, el resultado estético de estas obras es lamentable.

Naturalmente, Barragán no es el responsable de tales desatinos. El error consiste en pensar que el uso epidérmico de aquellos elementos puede constituir, de por sí, paradigmas de mexicanidad e incluso de latinoamericanidad. Pero tal cosa nos lleva a reflexionar acerca del carácter de la poética barraganiana.

Para nosotros es un hecho que la influencia dominante no es la de las obras de la primera etapa, aque-

2. *Jardines del Pedregal*. San Ángel. México D.F. 1945-50.
3. *Fuente de los Amantes*. México D.F. 1963.
4. *San Cristóbal*. México D.F. 1967-68.



lla realizada en Jalisco en los años 20 y 30 (Casa González Luna 1929, Casa Cristo, 1930, Casa en La Paz y Colonias 1929, Casa de la Familia Barragán 1929); obviamente, menos lo es la de su etapa funcionalista- lecorbusiana. Es, sobre todo, la realizada entre fines de la década del 40 a los 70, en aquellas obras en que su poética inicial se ve «depurada» por así decirlo por el influjo del racionalismo arquitectónico (Casa Prieto López, 1947; Convento de Las Madres Capuchinas Sacramentarias 1952-1955; Los Clubes 1967-1968; Casa Gálvez 1955-1956; Casa Gilardi, 1976). Naturalmente es importante comentar que ese influjo funcionalista no llegó en muchos casos al principio de la coherencia constructiva con la expresión plástica.

En rigor, la aceptación y el impulso de esta estética barraganiana y que cobra ímpetu ya en los ochenta, la han protagonizado los arquitectos institucionales, que se educaron en los paradigmas funcionalistas. Para éstos, al tratar de descubrir alternativas al propio Estilo Internacional y a la insulsez de la especulación masiva, el «purismo de calidad mexicana» de Barragán, coincide en gran medida con sus expectativas.

Me permito plantear como hipótesis que *la coincidencia parcial de paradigmas de esos grupos de arquitectos educados en el funcionalismo*, posibilita el acrecentamiento del prestigio y la influencia de la estética barraganiana a tal grado, de llegar a postularla como una alternativa de identidad latinoamericana.

Habría que preguntarse si la estética barraganiana de referencia conventual y hacendaria, que remite a las grandes propiedades campestres, con toda su innegable belleza y poeticidad, sería hecha suya por las grandes colectividades urbanas de la periferia, e incluso de los centros tugarizados.

Habría que preguntarse también si la sensibilidad «barroca» y festiva que ha manifestado el pueblo me-

xicano a través de la historia —desde los tiempos mesoamericanos— coincidiría con esa estética solitaria, silenciosa e inevitablemente elitista, expresada con maestría por Barragán en las obras que nos hemos referido.

Queda, ahora, la cuestión tecnológica. Es evidente que la poética barraganiana nos remite a tecnologías tradicionales. También es innegable que estamos en medio del hartazgo de tecnologías «punta» que han sido, por un lado, soportes de la imposición de valores transnacionales y por el otro, han coadyuvado en muchas cosas a la dependencia tecnológica y la depredación ambiental. Pero —como es ampliamente sabido— las tecnologías tradicionales se ven ahora muy limitadas frente a la magnitud de los problemas constructivos que se presentan para cubrir las necesidades de la inmensa mayoría de la población de nuestras ciudades. El reto, se ha dicho persistentemente, es la búsqueda de tecnologías que respondan a las necesidades y que al mismo tiempo sean *lo suficientemente creativos para hacer avanzar las fuerzas productivas* locales, regionales y nacionales. El regreso romántico a las tecnologías tradicionales —indiscriminadamente a por puro gusto— hace más de un siglo que mostró su inviabilidad. Todas estas cuestiones nos obligan a expresarnos con cautela y a no dejar llevarnos por un entusiasmo que sobredimensione el papel de Barragán en la búsqueda contemporánea de la identidad cultural-arquitectónica latinoamericana. Y también nos conduce a reconocer que el encuentro de esa identidad no puede ser sólo producto de algunas personalidades aisladas, aunque nos exige reconocer sus aportaciones y sugerencias.

Tenemos que recordar, por lo demás, que Barragán ha sido colocado en la vía de la identidad, pero no aisladamente, sino junto a otros arquitectos, algunos de ellos de línea distinta. El creador jalisciense

sigue siendo para nosotros un interesante aportador, pero sus obras, de indudable belleza, se mueven en un reducido ámbito social, poético, exquisito y con una fuerte vocación de soledad.

Estamos convencidos —finalmente— de que nuestros objetivos tienen una nueva dimensión histórica, y que por lo tanto, la actual búsqueda de identidad nos conducirá a estadios cualitativamente superiores. El obligado referente histórico, clave del establecimiento de la continuidad cultural dentro de una nueva modernidad, nos plantea una tarea que ya mencionamos al comienzo de este ensayo: reconstruir, con otra dimensión, nuestra historia urbano-arquitectónica. Y esto implica descubrir el sinuoso proceso de nuestras culturas nacionales y de tomar en cuenta a la totalidad de sus protagonistas ya que lógicamente Barragán no es el único y el carácter de sus determinaciones sociales. Sólo así, *la cultura de expertos*, podrá contribuir sustancialmente a la concreción de las aspiraciones colectivas.

Naturalmente, no podemos pasar por alto opiniones significativas que se han vertido en diversos foros, documentos, etc. No pocos de ellos aportan a la valoración que buscamos. Otros, se dan desde enfoques no coincidentes con los nuestros, pero no por ello dejan de tener interés. Lo sorprendente e innegable es el consenso que ha alcanzado Barragán no sólo en el medio de la crítica arquitectónica, sino en ámbitos más amplios. Aquí sólo mencionaremos algunos casos relevantes.

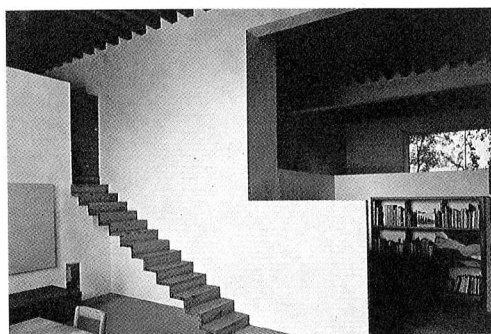
Iniciemos este breve recuento con una cita y una anécdota de dos de los más importantes arquitectos contemporáneos —de líneas ideológicas distintas— Louis Kahn y Aldo Rossi. la cita es del autor de los Laboratorios Salk, y representa un inmenso elogio, aunque dentro de una concepción metafísica —propia del maestro norteamericano— que hace de lado determinaciones históricas de la obra para asumir la perennidad *per se* del arte:

«La arquitectura de Luis Barragán es atemporal, pudo haber sido construida hace cien años o dentro de cien años».⁴

Ahora, la anécdota —y hay que tomarla como tal— que corresponde a Rossi. Cuando el máximo representante de la *Tendenza* se encontraba en Buenos Aires para impartir un curso, se le acercó una arquitecta, profesora de la Universidad Autónoma Metropolitana de México, para invitarlo a nuestro país a transmitir sus concepciones y experiencias sobre tipología, memoria colectiva, y con ello, el problema de la continuidad histórica de la arquitectura contemporánea. ¿Pero por qué yo, si tienen ustedes ahí a Luis Barragán?, fue la respuesta del maestro milanés. El reconocimiento de éste al creador jalisciense, aunque es gratificante para la arquitectura mexicana contemporánea, y sobre todo para Barragán, no carece de desmesura seguramente por estar hecho a

distancia. Porque precisamente el problema que tenemos —al menos nosotros y sin desconocer la poética barragániana— es el de definir la medida en que la obra de Barragán contribuye a la creación de una cultura arquitectónica mexicana en las condiciones ya descritas y en un medio en que la problemática urbana con sus grandes carencias de vivienda y servicios domina en el mundo de nuestra cultura material.

Repasemos ahora algunos planteamientos representativos de este ímpetu latinoamericano por la identidad cultural arquitectónica. Surgen de diferentes líneas dentro de la polémica, pero Barragán es uno de los puntos de convergencia.



En primer lugar, la crítica colombiana Silvia Arango, en su ponencia que presentó al III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana que se realizó en Manizales, Colombia en 1987, ubica la obra de Barragán en lo que llama el *Postmodernismo Latinoamericano*. ¿Cómo define Arango esta corriente?:

«c) Postmodernismo latinoamericano: Se trata de aquella arquitectura que, en la mezcla desprejuiciada y ecléctica de distintas vertientes, obedeciendo a cada requerimiento específico y reaccionando a las facetas más controvertibles del Movimiento Moderno, ha estado produciendo, en manos de los diseñadores más talentosos, una identidad a pesar suyo».⁵

Bajo estas consideraciones, la crítica colombiana coloca en el mismo paquete a creadores aparentemente tan disímbolos como Oscar Niemeyer, Clorindo Testa y Rogelio Salmona.

Y ahora, Barragán, según Arango:

«En los juegos místicos que encierra la luz y el color de las severas superficies de Barragán, está la expresión más acabada de un continente que vive mundos suprarreales al alcance de su mano».⁶

Estas aseveraciones muestran cuán amplia puede ser la calificación de «postmodernismo», si se coloca

5. «Las Arboledas». México D.F. 1958.

6. «Convento de las Madres Capuchinas Sacramentarias». Tlalpan. México D.F. 1952-55.

7. Casa propia de Luis Barragán. Tacubaya. México D.F. 1947.

dentro de él a toda la rebeldía o violación de los paradigmas funcionalistas. Caben menos, pero aún es amplia la gama, si con ese término se comprenden aquellas corrientes o incluso posiciones individuales que utilizan referentes históricos, incluyendo los vernáculos. Y se acota más, si como comúnmente se hace, se considera en esa denominación a obras que se hacen con un repertorio tomado de algunos arquitectos como Venturi, Rauch, Stirling, Reichlin, Jencks. Tal situación, en tanto no se aclare, impide usar el término con posibilidades de consenso.

Regresando a las opiniones sobre Barragán, en el encuentro Tlaxcala, el arquitecto argentino Adrián Gorelik consideró al autor de Los Clubes, La Casa Cristo, etc., simplemente como un *moderno*, junto a Eduardo Sacriste y Lucio Costa, y dice de él:

«Es evidente que la mayoría de las búsquedas de Barragán están signadas por el rechazo a la sociedad que le tocaba vivir; pero también que para eso utilizó las armas que le daba la modernidad, y eso es lo que lo vuelve tan importante a los ojos actuales».⁷

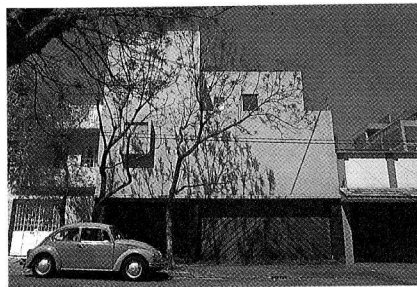
Al señalar a Barragán y a los arquitectos mencionados, como *modernos*, Gorelik muestra desacuerdo con la categoría de «modernidad apropiada» — hoy utilizada generosamente — por considerarla insuficiente para caracterizar a creadores que han combatido «por la modernidad, por el cambio».⁸

Por otra parte, nada más lógico que también se ubique a Barragán dentro del «Regionalismo Crítico», término acuñado por A. Tzonis y K. Frampton. En el Encuentro de Manizales, Antonio Toca, de México, lo hizo, aunque con algunas reservas. Veamos primero cómo habla Toca de esta manera de entender la arquitectura:

«En este sentido el uso del término *Regionalismo crítico* puede ser útil porque apunta a una dirección y una manera de hacer arquitectura en la cual se enfatiza la importancia de la relación entre lugar-cultura y arquitectura. Esta tendencia o actitud intenta superar tanto las limitaciones de los movimientos culturales populistas que han sido privilegiados por varias dictaduras, como los remedos escenográficos del neo-colonial o cualquier otra forma de regionalismo historicista».⁹

En seguida, y sin lugar a duda implicándole en ese contexto, Toca menciona a Barragán, junto a creadores de talla:

«Si se analiza la obra de arquitectos como Wright, Aalto, Utzon, Scarpa, Fathy o, en nuestro contexto la de Barragán, Salmons, Williams, etc., es evidente — más que un estilo — una actitud para hacer arquitectura». El éxito y la aceptación de sus obras muestran — agrega luego — «su paciente interés en el lugar, los materiales y la cultura donde han construido sus edificios».¹⁰



Salta a la vista, después de conocer estas opiniones, que la valoración actual de Barragán — como por cierto la de cualquier arquitecto de América Latina — para ser hecha con profundidad, implica ubicarla dentro de una caracterización del proceso de la cultura arquitectónica latinoamericana, tarea nada fácil por ahora. Por eso las interpretaciones más prestigiadas son las que se orientan en ese sentido.

Finalmente, y aunque de manera sucinta, no podemos pasar por alto el planteamiento del arquitecto chileno Enrique Browne, quien en Manizales expone en lo general su idea acerca de la *otra arquitectura* y ubica a la obra de Barragán con ella. El encuentro de Tlaxcala ahonda estas dos cuestiones. Según su ponencia de Manizales, *la otra arquitectura* representa *ahora* una alternativa de carácter local, que va ganando reconocimiento en la década de los ochenta frente a lo que llama *Arquitectura del Desarrollo*. Sin embargo, dice Browne, la otra arquitectura aparece en América Latina a partir de 1945, en pleno auge de la Arquitectura para el Desarrollo, y por ello, hasta 1970 permanecía en estado marginal. Cuando define sus características, ejemplifica con Luis Barragán:

«Su arquitectura (la de los representantes de la otra arquitectura. Aclaración nuestra) no pretendía ir delante del progreso económico y tecnológico. Utilizaba tecnologías intermedias. Era contextual respecto al entorno urbano y natural, así como respetuosa de las costumbres de usos locales. Su expresividad radicaba en el uso del color, de las texturas y de la luz. Alejada de la euforia desarrollista, esta arquitectura partió en condición marginal, respecto del poder político y económico. Como línea permaneció sumergida durante el SEGUNDO PERÍODO (1945-1970. Paréntesis nuestro). Sus realizaciones fueron modestas y su difusión escasa. Ilustrativas al respecto son las obras de Luis Barragán».¹¹

En Tlaxcala, Browne, al intentar definir las características de la «Nueva Arquitectura Latinoamericana», incluye en primera línea a Barragán:

«La nueva arquitectura latinoamericana no es un Estilo. Es un movimiento, una manera de hacer arquitectura. Claro es que simplísticamente se podría decir que se insinúan dos plásticas: *La arquitectura en color de Barragán*, Legarreta y otros, y la arquitectura en ladrillo de Dieste, Salmons, etc...».¹²

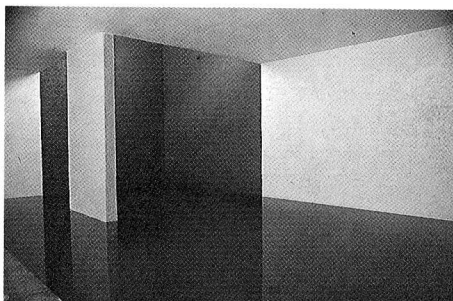
De las características comunes de la nueva arquitectura que plantea Browne, resaltaremos las siguientes;¹³ 1) Se apoya básicamente en la sociedad civil y no en el Estado ni con la gran empresa privada. 2) No trata de sobrepasar las condiciones materiales de nuestros países, aunque no permanece estancada; utiliza predominantemente materiales no importados, tecnologías intermedias, «populares en la Región, como el ladrillo, la albañilería reforzada, el hormigón estucado y pintado. Estas tecnologías se utilizan económicamente pero con ánimo innovativo. Los experimentos en ladrillo de Dieste son ejemplares al respecto». 3) Prescinde de la decoración agregada, evidenciando su lógica constructiva. Es por tanto «más táctil que visual, más para recorrerla que para fotografiarla». 4) Se adapta y refuerza al espíritu físico del lugar. 5) Retoma creativamente la noción de carácter. Éste se deduce del programa (una iglesia que expresa lo sagrado, etc.) y de los valores, costumbres y símbolos de cada cultura». Aquí Browne pone como ejemplo de una arquitectura con carácter mexicano la del Hotel Camino Real, en México, D.F. de Ricardo Legorreta.

Dentro de estas características, Browne plantea retos que a juicio nuestro son de tan gran calado que nos hacen pensar en que la arquitectura latinoamericana tendrá ahora y por mucho tiempo un carácter plural, tanto a nivel formal como tecnológico y que por lo tanto habrá que ahondar continuamente en sus posibilidades.

En efecto, en uno de sus puntos nos dice:

«No hay que desconocer, sin embargo, la necesidad de alternativas propias al problema de los grandes edificios con tecnologías sofisticadas, desafío real para los centros de nuestras metrópolis».¹⁴

Junto a ese reconocimiento, Browne hace otro, clave para la situación de nuestros países: el de abordar la problemática de la vivienda popular. La necesidad de la cantidad y la masividad, no puede excluirlo de la calidad, afirma correctamente, aunque pone un ejemplo dudoso, al menos para nosotros: Las obras vivendísticas del programa de Renovación Habitacional Popular, realizados en la ciudad de México, —como es del dominio público— con motivo de los seísmos de 1985. También, en este punto, menciona el proceso de autoconstrucción, dominante en nuestras grandes ciudades.



NOTAS

1. Evidentemente, esto nos obliga también a asumir un tipo diferente de la *modernidad*, distinta ya a la que dominó el siglo xx.

2. Cali, Colombia 1980, Buenos Aires, 84 y 85, Manizales 1987. Tlaxcala 1989.

3. La primera gran tentación es la de identificar esta tendencia con los grandes consorcios nacionales y trasnacionales

4. Tomada de Aníbal Figueroa, *El arte de ver con inocencia*. Universidad Autónoma Metropolitana. Azc. México 1989.

5. *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. Las Corrientes Actuales y los rumbos posibles de una arquitectura latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia. Sección Manizales. 1987.

6. *Ibidem*.

7. Adrián Gorelik, «¿Cien años de Soledad? Identidad y Modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana» en *IV Encuentro de Arquitectura Latinoamericana/México. «La Trinidad Tlaxcala*. UAM-AzcXoch. CYAD, México 1989.

8. *Ibidem*.

9. Antonio Toca, «Una arquitectura alternativa para Latinoamérica», en *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. op. cit.

10. *Ibidem*.

11. E. Browne, «Líneas arquitectónicas contemporáneas en América Latina», en *III Encuentro*, op. cit.

12. E. Browne, «Precisiones Latinoamericanas» en *IV Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. La Trinidad, Tlaxcala, México 1989.

13. El enumerado es nuestro, no corresponde necesariamente al de Browne.

14. *Ibidem*.

8. «Casa Gilardi». Exterior. Tacubaya. México D.F. 1976.

9. *Alberca*.

10. *Patio*.