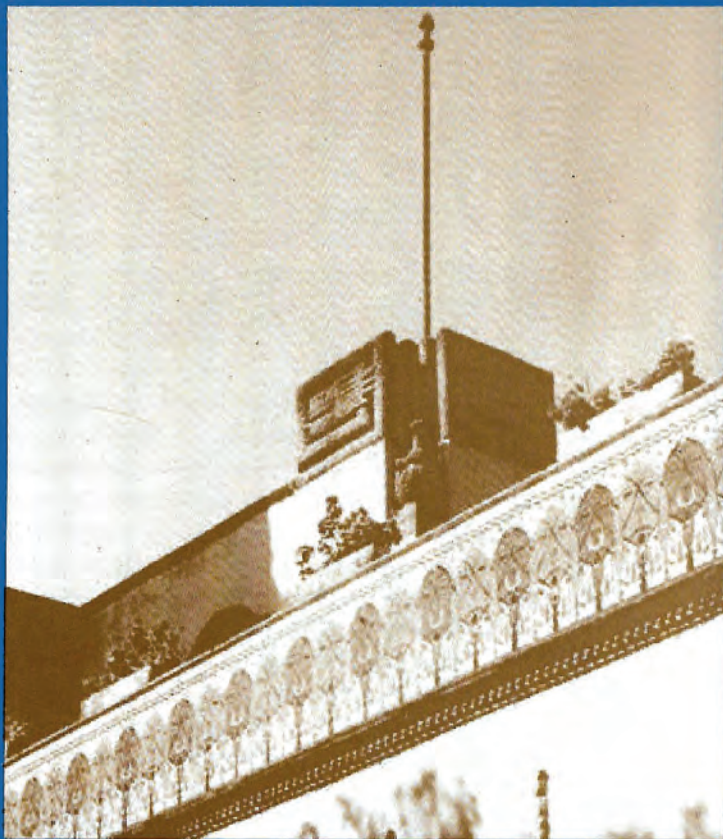


SERIE MEMORIA Y TERRITORIO

Nacionalismo y Arquitectura: El Revival Neoindigenista (1930-1950)



Francisco Ramírez Potes

Jaime Gutiérrez Paz

Centro de Investigaciones en Territorio Construcción y Espacio
CITCE

Universidad del Valle

**Nacionalismo y Arquitecturas:
EL REVIVAL NEOINDIGENISTA
(1930 - 1950)**

Francisco Ramírez Potes
Jaime Gutiérrez Paz

Escuela de Arquitectura
Centro de Investigaciones en Territorio Construcción y Espacio
CITCE
Universidad del Valle

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Nacionalismo y Arquitectura-El Revival Neoindigenista (1930-1950)*
Autores: Francisco Ramírez Potes y Jaime Gutiérrez Paz
ISBN PDF: 978-958-765-812-5
DOI: 10.25100/peu.185
Colección: Arquitectura y Urbanismo
Primera Edición Impresa 2000
Edición Digital junio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Francisco Ramírez Potes y Jaime Gutiérrez Paz

Digitalización y Diagramación: Sandra Jaramillo y Andrés Quintero

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

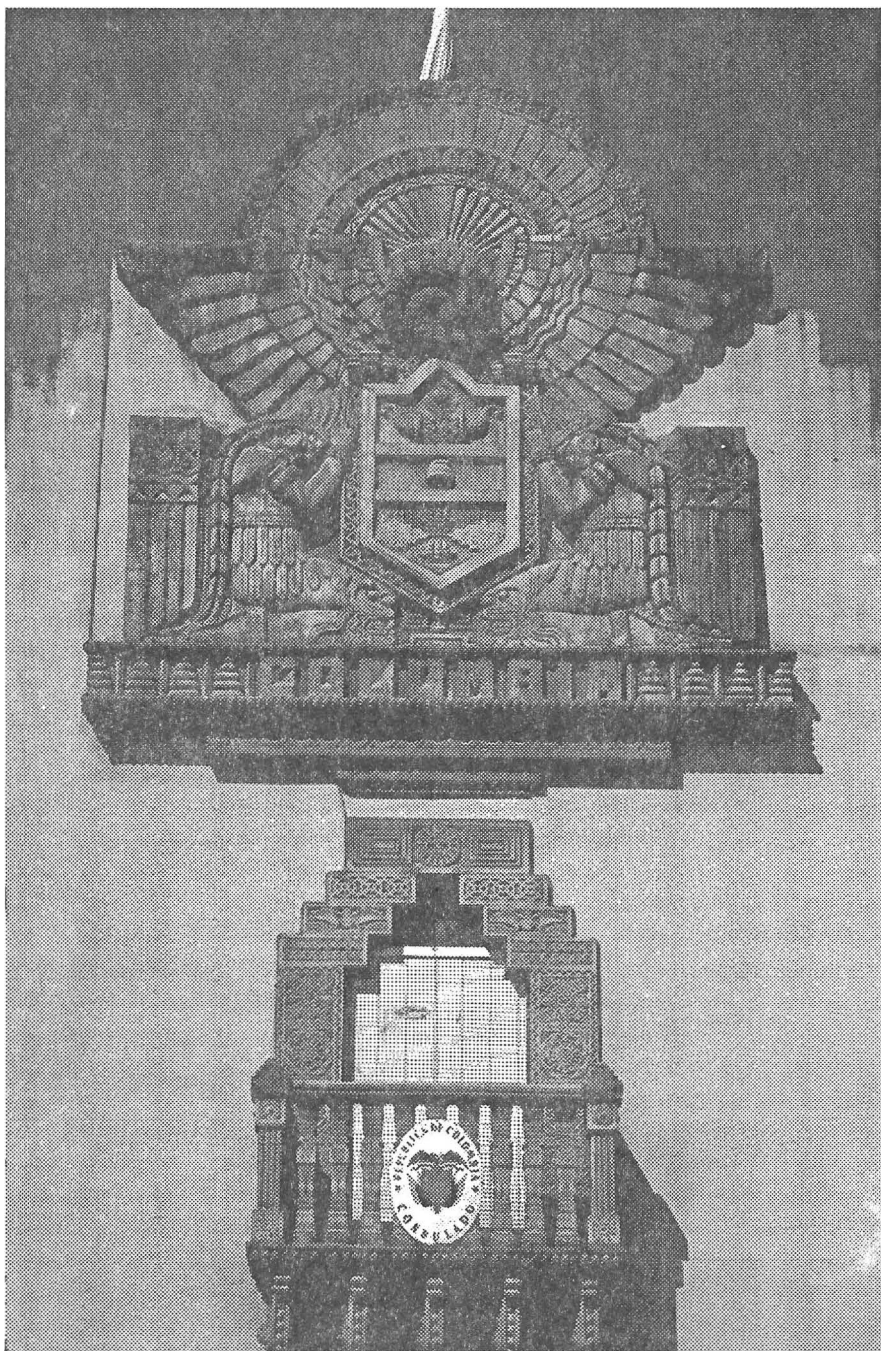
El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

ÍNDICE

Introducción

1. La arquitectura prehispánica y el eclecticismo	11
2. El revival neoindígena en Norteamérica: el neomaya el art-déco	21
3. Indigenismo y nacionalismo en la arquitectura latinoamericana	35
4. El revival neoindigenista en Colombia	57
5. Perspectivas	75
Bibliografía y Fuentes Documentales	77



Rómulo Rozo: Decoración arquitectónica del Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929. Fachada principal, estado actual.

Introducción

“Despertarán los no despiertos, los que están sin despertar todavía en este tiempo de siete días de reinado efímero, de reinado pasajero, de siete soles de reinado. El aspecto de sus hombres será de Holil Och, Zarigüeyas-ratones, pero inútilmente gobernarán disfrazados con piel de jaguar...”

El libro de los libros del *Chilam Balam*.

En las primeras décadas del presente siglo, se desarrolló en los países latinoamericanos una serie de arquitecturas con un pretendido carácter nacionalista que incluían formas inspiradas en el pasado propio, unas de ellas en la arquitectura colonial española y otras en las construcciones y arte prehispánico. Estas arquitecturas nacionalistas si bien se relacionan con cierto exotismo romántico, corresponden a un momento específico de la historia latinoamericana que tenía como fondo la celebración de los distintos centenarios de las independencias de los países americanos y un complejo -y muchas veces contradictorio y confuso- contexto de invención cultural de la nacionalidad, en las que la historia y geografía fueron fuentes temáticas asumidas por los artistas.

En este contexto en el que se buscaba una expresión simbólica de la identidad, confluían las idealizaciones de distinto tipo del pasado, las influencias temáticas de algunas de las vanguardias artísticas europeas que dirigían su mirada a las formas artísticas primitivas y, en algunos casos, la reivindicación social y política de grupos sociales marginados como los campesinos e indígenas a la luz de las ideas socialistas. Con distintos orígenes y propósitos culturales y políticos, el espectro formal resultante impidió la codificación de estas arquitecturas en un único sistema, aunque se presentó, en más de una ocasión, su yuxtaposición e interacción parcial. Estas arquitecturas nacionalistas presentan la mayoría de las principales características de los revivales arquitectónicos académicos como el neoclasicismo, el neogótico, etc. , de allí que sus nombres se han acuñado de manera análoga: neocolonial, neoindigenismo, e incluso, en un caso particular, neoperuano, en los cuales se identifica el propósito nacionalista y los distintos motivos de inspiración y reelaboración.

En el caso que nos atañe, el revival neindigenista nos remite a las formas del pasado prehispánico, en las cuales pretendía encontrar un contenido cultural fundador, un reencuentro con las raíces culturales en las cuales legitimarse y a las cuales dar continuidad. En este momento, las culturas primitivas eran el centro de muchas miradas, desde la de los científicos sociales, pasando por la del arte de vanguardia hasta la del simple interés mercantil. En estos años se hicieron importantes descubrimientos de conjuntos arquitectónicos prehispánicos de la importancia de Monte Albán y Machu Pichu, y se dieron a conocer las literaturas indígenas en traducción española como las del Popol Vuh y el Chilam Balam,¹ los que tuvieron un gran impacto en la percepción del mundo prehispánico. De esta forma, la búsqueda y desarrollo de unas formas artísticas propias, correspondió con grandes preocupaciones antropológicas e historiográficas que se habían traducido en el desarrollo de la etnohistoria y la investigación y en el rescate sistemático de las zonas arqueológicas de las altas culturas americanas. Mientras tanto en Europa, los artistas vanguardistas preocupados por refundar el arte a partir del mito de los orígenes, se inspiraron, como fue el caso bien conocido de Picasso, en las formas africanas; en Estados Unidos, florecía un mercado que especuló con la revalorización de la artesanía indígena. En América Latina, en varios países, la reflexión sobre las raíces de la nacionalidad y la reivindicación del indígena oprimido fue además un tema central no sólo del arte y la literatura, sino también de la política, como queda ejemplificado ampliamente en el muralismo mexicano y en novelas como las de Arguedas e Icaza, entre muchos otros² o en el pensamiento de Jose Maria Mariategui y el ideario del APRA en el caso del Perú.

Sólo hasta hace muy poco, y en la medida en que hace crisis el hegemónico modelo interpretativo “moderno” y se reconsideraron las posibilidades comunicativas y expresivas de la arquitectura contemporánea, fue posible la valoración de las arquitecturas divergentes de los modelos hegemónicos del racionalismo-funcionalista de tipo internacional (abstracto) como fueron los diversos intentos de hacer arquitectura contemporánea en clave regional. En la década de los 1980s muchos autores revisaron críticamente los productos más prestigiosos de la cultura moderna. El debate modernidad-posmodernidad de entonces, dio lugar a distintas reflexiones, entre ellas la revisión de las relaciones centro-periferia y sus efectos en las dinámicas culturales, el sentido de la vanguardia, el papel de la técnica, las ideas de desarrollo, el sentido de la historia, los valores de la ciudad, el espacio público, el patrimonio cultural, etc. Gracias a estos hechos, se empezó a estudiar en su propio contexto y valores las distintas arquitecturas nacionalistas hispanoamericanas de comienzos de siglo y sus posibles relaciones con las arquitecturas contemporáneas, que si bien han abandonado la exploración de los elementos más expresivos y la manipulación estilística, mantienen una preocupación por aprender y transformar las lecciones de las arquitecturas prehispánicas.

Un esfuerzo por presentar el conjunto de arquitecturas de índole nacionalista en América Latina fue realizado por Aracy Amaral en la coordinación editorial del libro *Arquitectura Neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*, en el que participaron autores de todo el continente, donde junto a las arquitecturas neocoloniales se hizo mención de las manifestaciones neoindigenistas.³ En la comprensión del contexto artístico en que se manifestó el neoindigenismo han sido muy importantes exposiciones como *Art déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita* (Museo Nacional de Arte, MUNAL) donde se mostró la enorme presencia de la temática indigenista en el entorno cultural del art deco del México posrevolucionario de los años 1920s a los 1940s. La muy completa exhibición contempló distintas secciones, donde junto a las de *Estética de la Máquina* (que destacó la importancia concedida al desarrollo industrial en artistas como Carlos Tejeda, Jorge Gonzalez), *Sociedad dinámica y Estado Revolucionario* (óleos de Francisco Gutierrez, Diego Rivera, Angel Zarraga, Tina Modotti, vitrales de Villaseñor y maquetas y fotografías); *Magazine de Novedades* (muebles y objetos de uso doméstico) y *Espectáculo Fugaz* (básicamente diseño gráfico en publicaciones, películas de Cantinflas, canciones de Cri Cri y cuentos que podían escucharse con audífonos) se destacó la de *Idolos jicarismos- Pirámides y rascacielos* (con esculturas y algunas maquetas del colombiano Rómulo Rozo).⁴ Igualmente la exhibición *Misiones Culturales- Los años utópicos* (Bellas Artes) presentó una muestra de los objetos artísticos desarrollados en la gran cruzada cultural y educativa de Jose Vasconcelos en los años 1920s, primero como rector de la Universidad Nacional de México y después como Secretario de Educación Pública en el gobierno del general Alvaro Obregon.⁵

Aunque la exposición *Rómulo Rozo, Sincretismos* para celebrar el centenario del nacimiento del escultor colombiano se realizó en el Palacio de Bellas Artes de México, tiene para nosotros particular significado, no sólo por la nacionalidad del autor sino por su enorme influencia en los nacionalismos en el arte colombiano y su participación en obras arquitectónicas como el Pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (actual consulado de Colombia) y su colaboración en distintas obras arquitectónicas con el arquitecto yucateco Juan Amábilis.⁶ En el caso colombiano, Silvia Arango, prácticamente ha sido la primera historiadora y crítica en valorar este tipo de arquitecturas, aunque fuesen escasas en el país.⁷ La exploración de la relación entre modernidad y nacionalismos en el arte colombiano ha sido un tema central de la exposición *Colombia en el Umbral de la Modernidad* (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997-1998) con la curaduría de Alvaro Medina, la cual está basada en su investigación y libro *El Arte Colombiano de los años Veinte y Treinta* (1995),⁸ en los que desarrolla ampliamente el problema del contexto cultural en que emergen estas formas, constituyendo el más completo documento sobre el tema, pero en el que la arquitectura fue abordada sólo de forma tangencial.

Aunque la temática neoindigenista en Colombia se concentró básicamente en las artes plásticas (restringido casi que al grupo de artistas conocidos como los bachués) pues el número de obras arquitectónicas con temática neoindigenista fue bastante reducido y los efectos sociales del trabajo de los artistas no se tradujeron en una mayor sensibilidad hacia las manifestaciones culturales de las comunidades indígenas existentes, ni tuvieron desgraciadamente mayor efecto en su reivindicación social, este primer momento, dejó una serie de planteamientos y obras que merecen un mejor tratamiento que el recibido por la crítica y la historiografía arquitectónica hasta ahora.

El presente trabajo surgió como un complemento necesario a nuestra investigación sobre las arquitecturas neocoloniales en Cali, la cual fue realizada con la financiación de Colciencias. Distintas circunstancias académicas nos permitieron ampliar la base documental y gráfica. Igualmente fue muy estimulante el intercambio de opiniones, en distintas ocasiones, con el arquitecto yucateco Roberto Ancona, sobre los trabajos del escultor Rómulo Roza y del arquitecto Félix Mier y Terán, quienes tienden un puente entre Colombia y Cali con México y Yucatan.

El interés en estudiar estas arquitecturas, no se limita entonces a la exclusiva valoración patrimonial de un ya muy escaso número de obras amenazadas en su conservación, sino que se extiende a identificar los desarrollos conceptuales y las soluciones formales que, aunque distantes de los enfoques contemporáneos, constituyen un precedente de las búsquedas actuales de muchos arquitectos, preocupados por desarrollar unas arquitecturas que respondan a las condiciones ambientales en el territorio americano explorando las lecciones espaciales de quienes nos antecedieron en él.

La preparación y publicación del presente libro fue posible gracias al apoyo del grupo de investigación del CITCE (Centro de Investigaciones en Territorio, Construcción y Espacio) en particular, al auxilio en el manejo de la información gráfica del arquitecto Andrés Quintero y de la estudiante Sandra Jaramillo, monitora en los Cursos de Teoría de la Arquitectura Latinoamericana Contemporánea y Arquitectura y Urbanismo en Cali del Departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Valle. El arquitecto Alejandro Restrepo nos facilitó fotografías del estado original y los levantamientos del Teatro Rienzi de Palmira, el cual recuperó y cuida con esmero. A ellos nuestro agradecimiento.

¹ Mientras que las traducciones del Popol Vuh (idioma quiché, siglo XVI) se hicieron por Carl Scherzer en Viena en 1857 y por Charles Etier Brasseur de Bourbourg en Francia en 1861, la primera traducción al castellano la publicaron Villacorta y Rodas en 1927. En la primera mitad de este siglo se hicieron nuevas traducciones del original al francés (Raynaud, 1925), al alemán (Phorilles, 1913; Schultze-Jena, 1944), castellano (Recinos, 1947) e inglés (Recinos, 1950). Los libros del Chilam Balam son una obra redactada en maya pero con caracteres latinos, escrita entre los siglos XVI y XVIII; se conocen dieciocho de ellos, identificados con el lugar en el que se supone fue escrito. El más famoso es el Chilam Balam de Chumayel, que contiene, en forma de cantos, notas calendáricas y astronómicas, textos religiosos y proféticos junto a la narración del sometimiento del pueblo por la Conquista. Los principales textos mayas han sido recogidos en De la Garza, Mercedes, y León-Portilla, Miguel: *Literatura Maya. Compilación de textos: Popol Vuh, Memorial de Sololá, Libro de Chilam Balam de Chumayel, Rabinal Achí, Libro de los Cantares de Dzibalché, Título de los Señores de Totonicapán, Las historias de los Xpantzay, Códice de Calkiní*. Biblioteca Ayacucho. Caracas, 1980.

² El indigenismo fue un tema central de la literatura latinoamericana de la primera mitad del siglo XX. La lista de grandes obras y escritores es amplísima, tanto en poesía como en novela, desde Santos Chocano, Arguedas, Gregorio López y Fuentes y Jorge Icaza a Ciro Alegría, Miguel Angel Asturias, entre tantos otros.

³ Amaral, Aracy (et.al): *Arquitectura Neocolonial. America Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fondo de Cultura Economica, México, 1994.

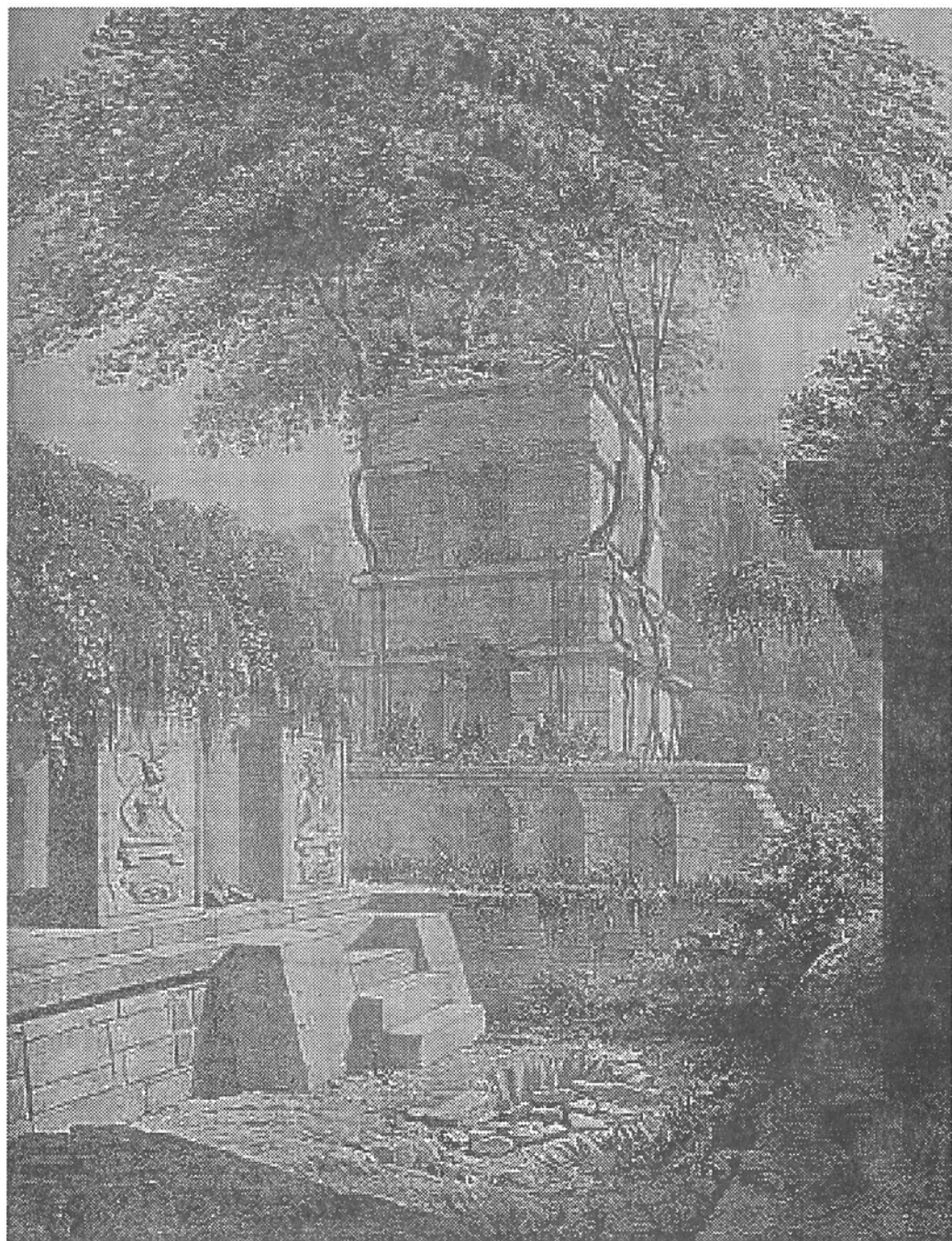
⁴ *Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita*. Museo Nacional de Arte / MUNAL, México D.F., Diciembre de 1997-Junio de 1998.

⁵ *Misiones Culturales. Los años utópicos*. Palacio de Bellas Artes, México D.F. 1999.

⁶ *Rómulo Roza, Sincretismos*. Palacio de Bellas Artes, México D.F. 1999.

⁷ Según Arango, "el debate que se presenta normalmente en el arte en los países que han sido colonias, acerca de la identidad nacional y que se vio acentuado en esta época por la ideología política nacionalista que prevaleció en Europa y América en los años 30... sólo tuvo algún eco en Colombia a través del grupo llamado de los Bachúes, en pintura y escultura, a pesar de que uno de sus exponentes, Pedro Nel Gómez (...), era arquitecto (...) fueron muy pocos los arquitectos que defendieron de manera explícita la postura nacionalista, y los que lo hicieron, privilegiaron sobre todo las raíces coloniales (...). Nos interesa sin embargo, dejar aquí consignada la aparición de este tema, que va a ser recurrente en la arquitectura colombiana, aunque se plantee con distintos matices en las distintas épocas". Arango, Silvia: En Anuario 13, Sociedad Colombiana de Arquitectos/SCA, Bogotá, 1984, p. 14-16.

⁸ Medina, Alvaro: *El Arte Colombiano de los años Veinte y Treinta*. Premios Nacionales de Cultura, Colcultura, Bogotá, 1995.



Waldeck, Palenque, *Voyage Pittoresque et archéologique*, 1835.

1. La arquitectura prehispánica y el eclecticismo



C. Nebel: Dibujo de ruinas mayas en “*Voyage Pittoresque et archéologique...*”, 1836.

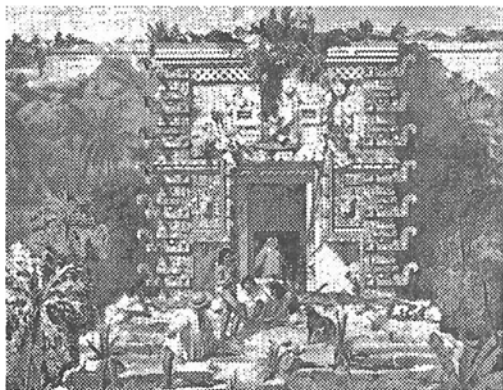
En arquitectura las formas prehispánicas no fueron extrañas en la ampliación del espectro del eclecticismo arquitectónico en la segunda mitad del siglo XIX. La fractura del canon clasicista había empezado a finales del siglo XVIII con el ideal romántico por un lado y la difusión de los distintos hallazgos arqueológicos por otro. El romanticismo exaltó la individualidad, la diferencia y el redescubrimiento de las culturas populares y nacionales dando paso al exotismo de proyectos inspirados en Egipto, India o China, tanto que Arthur Murphy escribió en 1759: “*Basta ya de Grecia y Roma: las agotadas glorias de cada una no atraen ya más*”.¹ La campaña de Egipto de Napoleón permitió conocer otras formas artísticas, lo que llevó a principios del siglo XIX a construcciones en “estilo egipcio”, mientras en Inglaterra, el Príncipe Regente encargaba a John Nash un Pabellón Oriental (Brighton, 1815-1821), extravagancia que fue calificada en su momento como “gótico hindú”. En este contexto europeo la difusión de imágenes del arte mesoamericano causó gran impacto.

El arte y la arquitectura mesoamericanas empezaron a ser conocidos gracias al explorador Guillermo Dupaix enviado por Carlos IV a explorar las ruinas mexicanas, lo que lo convirtió en el pionero de la arqueología americana.² En 1831 Lord Edward Kingsborough publica *Antiquities of México*. A estos trabajos le siguen los de C. Nebel: *"Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique"* (París, 1836); Jean Frederic Maximilien Waldeck: *"Voyage pittoresque et archéologique"* (París, 1838); John Lloyd Stevens y Frederic Catherwood: *"Incident of travel in Yucatan"* (1843, a partir del cual se popularizó la denominación "maya") y *"Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan"* (1844); Alfred Percival Maudslay *"Biología Centrali-americana, Archeology"* (veinte volúmenes, 1889-1902); Dupaix: *"Ma dernière expedition au Yucatan"* (París, 1887).³ Hay que destacar en particular los trabajos del fotógrafo-arqueólogo Desiré Charnay (1828-1915), quien fotografió entre 1858 y 1861 las ruinas mesoamericanas por encargo de Eugene Viollet-Le-Duc (en ese entonces ministro de Bellas Artes de Napoleón III), muchas de ellas trasladadas a grabados, los cuales fueron recogidos, junto a los de otros científicos franceses (Charles Wiener, Jules Crévaux, Edouard André) que visitaron la América Central y la América del Sur entre los años de 1875 y 1882 en una edición española: *América Pittoresca*.⁴ Partes del conjunto de estos trabajos fueron objeto de distintas publicaciones: *"Le Mexique et les monuments anciens"* (20 fotos de Mitla, Chichen Itza, Uxmal. París, 1864), *"Le Mexique et ses monuments"* (París, 1864), *"Les Anciennes villes du Nouveau Monde"* (París, 1884) y *"Cités et ruines américaines"* (París, 1863),⁵ las que tuvieron una amplia difusión en los medios científicos y artísticos europeos.

El gusto romántico por lo exótico, junto al eclecticismo que había fracturado el academicismo Beaux Arts, había puesto los distintos revival del arte gótico, el egipcio, el oriental, prácticamente al mismo nivel del clasicismo, lo que facilitó el gusto e interés por el arte mesoamericano y su valoración. El ejercicio de estilo, base de la formación Beaux Arts, permitió que más de un arquitecto europeo pudiese hacer la incorporación de las formas arquitectónicas prehispánicas en algunos encargos particulares, donde las propusieron y utilizaron como elementos de composición. De hecho el mismo Eugene Viollet-Le-Duc diseñó su propia interpretación de habitación indígena azteca en 1884, mientras que E. Barberot⁶ incluyó en su manual de composición motivos ornamentales indígenas, ampliando el repertorio de uso de formas en la Ecole de Beaux Arts de París, lo que muestra el impacto que tuvo en Europa la arquitectura prehispánica, fundamentalmente la mesoamericana. De hecho, esta aproximación se transformó en ecléctica fascinación de algunos intelectuales europeos de la importancia de Paul Valéry, quien llegó a escribir: *"No me sorprendería, por ejemplo, que combinaciones muy felices puedan resultar de la acción de nuestras ideas estéticas insertándose en la poderosa naturaleza del arte autóctono mexicano"*⁷

El principal laboratorio formal del eclecticismo en el siglo XIX fueron las distintas Exposiciones Universales. Aunque las Exposiciones Universales tuvieron como objetivo exhibir los nuevos descubrimientos científicos y los adelantos técnicos, el interés en la promoción de los productos de los distintos países llevó a la construcción de escenografías que funcionaran como reclamos comerciales. Esta necesidad hizo que al margen del desarrollo técnico-constructivo que caracterizó a los edificios principales de estas exposiciones, los pabellones nacionales incluidos se convirtieran, gracias a su carácter efímero, en un territorio propio para la especulación fantástica, el caldo de cultivo ideal para la ampliación del eclecticismo arquitectónico. Estas Exposiciones eran concebidas en gran medida como unos efímeros “museos del mundo” que demandaban unos pabellones que permitiesen una visión panorámica de la diversidad del planeta.

En el célebre Palacio de Cristal de Joseph Paxton para la primera Exposición Universal de 1851 en Londres, los objetos se dispusieron en su interior con sólo unos carteles que identificaban su procedencia. Para la Exposición de París de 1867, ya se buscó diferenciar escenográficamente las muestras de los distintos países, pues se demandaba explícitamente que “hablasen” de la nación a que pertenecían.⁸ La muestra se recogía en un gran edificio concebido por el ingeniero Jean Baptiste Krantz (con quien colaboraron Léopold Hardy, Charles Duval y Gustave Eiffel). Este era una gran elipse de siete anillos con pasillos radiales; cada



F. Catherwood: Dibujo de ruinas mayas en *Ancient Monuments in Central America, Chiapas and Yucatan*, 1844.

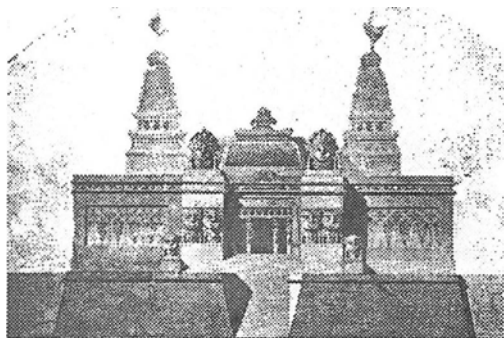


Eugene Viollet-Le-Duc: Habitación “azteca”, 1884.

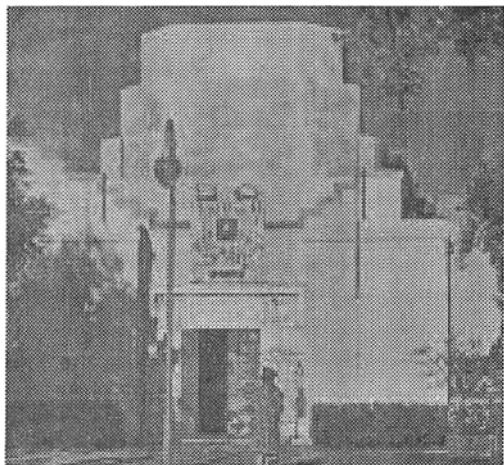


El exotismo de los pabellones “monkey style” de las Exposiciones Internacionales. Visita de los duques de York a la Exposición de París en 1931.

A. Anza y M. Peñafel: Pabellón de México, París 1889. Foto archivo Ramón Vargas Salguero.



G. Lelarge: Proyecto Pabellón de Colombia, 1889. Fuente: Silvia Arango, *Gastón Lelarge, Arquitecto*, 1986.



Pabellón de Perú, Expo Golden Gate, San Francisco, 1939.

anillo tenía un tema: el primero (el central y más pequeño) se dedicó a la historia del trabajo, el segundo a las Bellas Artes, el tercero a las Artes Liberales, el cuarto al mobiliario doméstico, el quinto al vestuario, el sexto a las materias primas y el último (el más grande y alto) fué la famosa Galería de las Máquinas; estos anillos se cortaban radialmente con “calles” asignadas a los distintos países los cuales levantaron unas fachadas que intentaban con sus motivos arquitectónicos, evocar o representar lo más destacado de cada nación.

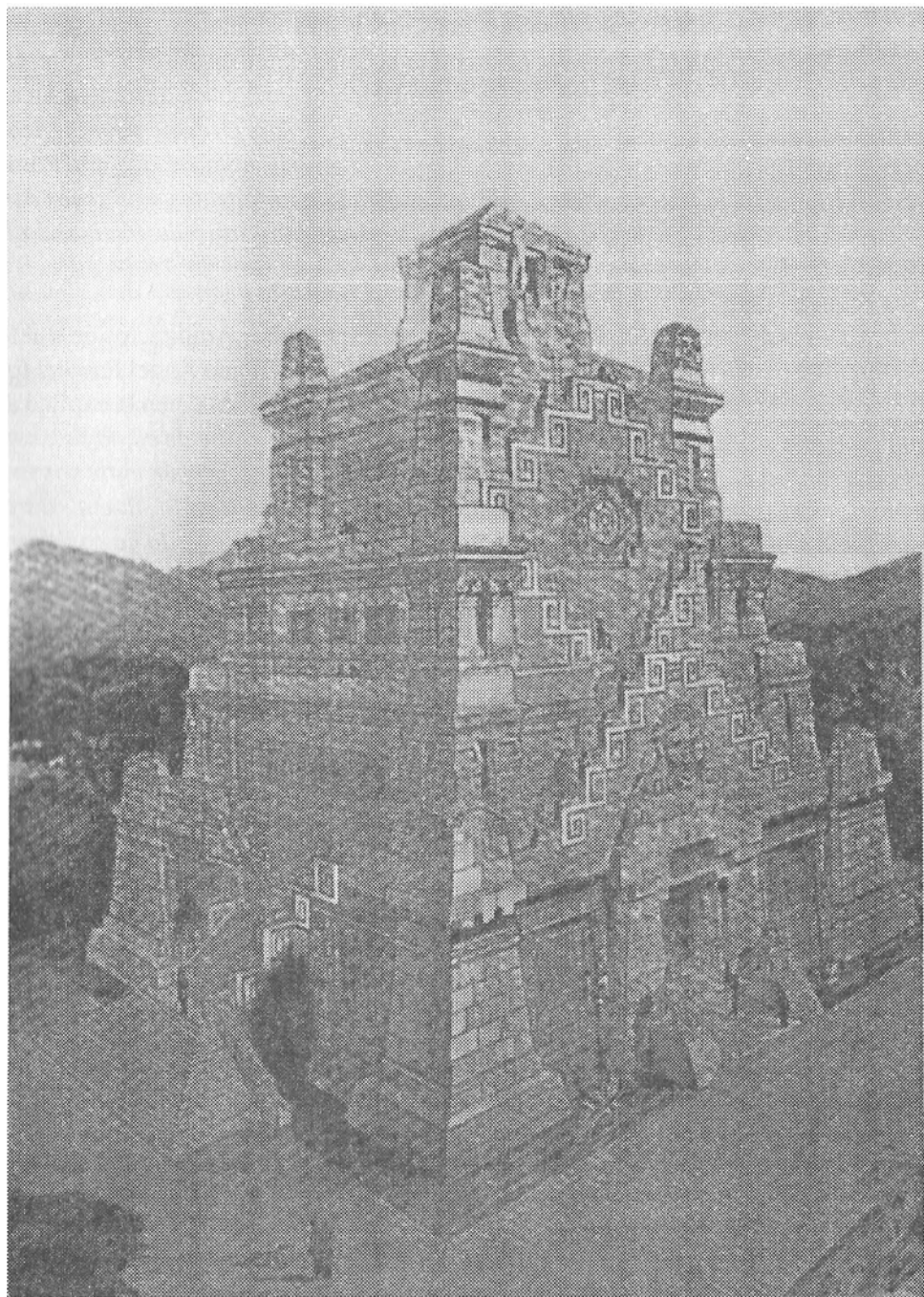
En la de 1887, también en París, la dirección del certamen sugirió posibles modelos en los cuales debían inspirarse los pabellones, como los propuestos para Alemania (el Palacio Heidelberg, aunque al final no concurrió debido a la guerra franco-prusiana) o Inglaterra (el parlamento de Londres).⁹ En la de 1900 se volvió a hacer el mismo tipo de recomendaciones por parte de los promotores franceses, pues como señaló en su momento Carlos Luis de Cuenca, era “*reglamentario el que cada país recuerde... los tipos más interesantes de sus monumentos locales, eligiendo aquellos cuya reproducción caracterice marcadamente una época de su historia o una región de su territorio*”.¹⁰ Es así como Hyppolyte Gautier exaltó como gran valor en la Guía de la Exposición de 1878 el carácter de amplio muestrario arquitectónico de la Exposición cuando señaló que no había en ella “*nada tan interesante como este desfile arquitectónico, como este alineamiento comparativo de los gustos más diversos, más disparatados, más pintorescos*”.¹¹

Los Pabellones de exposición por ser un tema nuevo, así como por su propósito de promoción de un país sirvieron como verdaderos laboratorios para explorar formas distintas a los convencionalismos académicos que hacían corresponder los estilos a los programas o usos de los edificios (el neoclasicismo se asociaba, por ejemplo, con edificios estatales o el neogótico con la arquitectura religiosa), en lo que Claude Mignot ha caracterizado como *eclecticismo tipológico*.¹² El tipo de recreación formal o ejercicio estilístico que demandaban los programas de las muestras, generó en cambio, un conjunto de arquitecturas bizarras, verdaderas mescolanzas inéditas de supuestos estilos nacionales -tanto europeos como de lejanos y exóticos países- que llegó a ser conocido y ridiculizado como *monkey style*.¹³ A pesar de que los pabellones nacionales pretendían asumir la carga ideológico-representativa de ser la imagen en el exterior de un país, sus motivos formales respondían más al deseo de destacarse llamando la atención al espectador a partir de la exageración de la diferencia y del exotismo que a la fidelidad histórica y una búsqueda de raíces nacionales. De hecho, el afán comunicativo del programa de este tipo de obras facilitó una reinterpretación muy particular de las arquitecturas del pasado “*por medio de sus efectos psicológicos, por una simbología elemental y explícita (por ejemplo, en la llamada arquitectura parlante), y por unos valores emblemáticos y didácticos*”, como ha señalado Luciano Patetta en sus estudios sobre el eclecticismo del siglo XIX.¹⁴

Recurrir a las formas prehispánicas (utilizadas decorativamente y sin la intención de reivindicar una cultura) sería entonces una práctica en los pabellones de los países latinoamericanos que participaron en algunas de las Exposiciones Internacionales realizadas en Europa en la segunda mitad del siglo XIX y en las Ferias Mundiales ya en la primera mitad del siglo XX. Los pabellones mexicanos para las Exposiciones Internacionales de París de 1867 y 1889 ilustran lo que fueron las mayores aventuras estilísticas neoindígenas. En la primera, se exhibía una maqueta del templo de las serpientes emplumadas de Xochicalco. En la segunda, el pabellón fue obra de un equipo que incluyó al arquitecto Antonio M. Anza, el arqueólogo Antonio Peñafiel y el escultor Jesús Contreras. Esta obra fue presentada por Luis Salazar en el XI Congreso Internacional de Americanistas en México en 1895, como “*Un ensayo de la arquitectura moderna*”, con la siguiente descripción: “*La fachada principal de dicho proyecto presenta un motivo central saliente donde tres grandes claros permiten el ingreso al edificio... encima un pequeño cornisamento ornamentado con una greca, sacada de la obra de Lord Kinsborough. La parte central del piso superior consta de tres ventanas con grandes grecas como antepechos y unas trenzas como chambranas, tomadas de la citada obra de Waldeck. El perfil de las ventanas se calcó de una ilustración de la obra de Dupaix referente a Palenque, y como remate central se puso una composición hecha con el sol de la piedra de Cuautitlán, una culebra y una esfinge tomando todo de la obra México a través de los siglos*”.¹⁵

El primer (y por mucho tiempo solitario) intento de neoindigenismo en la arquitectura colombiana, fue el proyecto para el Pabellón Colombiano para la Feria Exposición de París en 1900 del arquitecto francés, residenciado en Colombia, Gastón Lelarge (Rouan 1861, Cartagena 1934), con el que ganó el Primer Premio de Arquitectura en la Exposición de Bellas Artes de Bogotá en 1899, y que nunca se realizó. Lelarge, según Silvia Arango, *“al parecer, estudió un tiempo en la Academia de Bellas Artes de París y trabajó como ayudante de Charles Garnier, el arquitecto de la Ópera de París... exaltado modelo sin parangón en toda América Latina”* e *“influencia...visible en la obra posterior de Lelarge”*. Para Arango, *“el pabellón de Colombia para la Exposición de París en 1900 es ... un precipitado químicamente puro, con diferentes referencias. En este interesante proyecto Lelarge hace un intento que no repetirá nunca después y que se adelanta mucho a su tiempo: el de inventar un “estilo” autóctono que “refleje” la historia de un pueblo, revelando al provenir el brillo de su pasada prosperidad, adquiriendo el prestigio y nobleza que le corresponden. Las alusiones Chibchas en la decoración y el volumen “americano” poseían también una intención demostrativa pensada ahora para un público europeo. En otras palabras: les muestra “chibchismo” a los europeos y academicismo a los colombianos... En cierto modo resignado a que sus obras no serían construidas, Lelarge puede permitirse el lujo del joven entusiasta: el de hacer proyectos-manifiesto, ideológicamente incontaminados de las concesiones que el realismo constructivo impone a la arquitectura.”*¹⁶

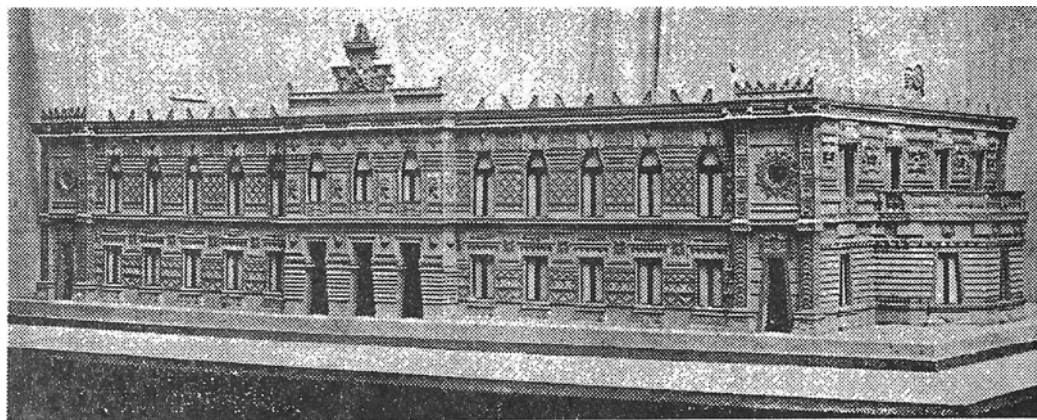
Este proyecto, como era frecuente en los pabellones nacionales para las Ferias Exposiciones Internacionales, tenía como objetivo el desplegar una exótica iconografía que sirviese como un reclamo publicitario. Como la mayoría de estos montajes escenográficos era una arquitectura bizarra, calificada como “pseudo-chibcha” por Alfredo Ortega¹⁷ y uno más de los tantos ejemplos *kitsch* del *monkey style*. Como se observa en la fachada, tanto la base en terraplenes, así como los cuerpos laterales compuestos con tableros parecen estar elaborados a partir de las imágenes de la arquitectura mesoamericana, las cuales debió haber conocido en Europa a través de los grabados de los viajeros europeos del siglo XIX, e incluso en la interpretación de esta arquitectura mesoamericana por Peñafiel en el ya citado Pabellón de México en la Exposición de París de 1889; el proyecto de Lelarge está coronado con una cubierta central coronada con una pseudocúpula Beaux Arts flanqueada por un par de torres bajas de cubiertas pronunciadas y la única asociación del pabellón propuesto por Lelarge con el arte prehispánico colombiano fue la extrapolación de las formas de cerámicas antropomórficas muiscas para adjudicarles el papel de cariátides. El tipo de estrategia compositiva de Lelarge podría catalogarse como *eclecticismo sintético*, expresión extrema del eclecticismo del siglo XIX, caracterizado según Mignot por *“combinar de manera nueva principios, soluciones y motivos de épocas diferentes”*¹⁸



Héctor Greslebin: *Proyecto de Mausoleo Noeazteca*, Buenos Aires, 1920.

Este tipo de eclecticismo fue el que caracterizó a muchos de los intentos neoindigenistas en la propia América Latina. De hecho hasta bien entrado el presente siglo, permaneció en muchos países una aproximación superficial y decorativista a la arquitectura prehispánica, muestra de la cual es el *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono* del español Vicente Nadal Mora,¹⁹ o por ejercicios como el que cita Ramón Gutiérrez, cuando “*en 1920 se premia en un concurso de arquitectos en Buenos Aires una “casa neo-azteca” cuyos diseñadores explican que fue realizada inclinando los parámetros de los muros de un petit hotel francés.*”²⁰

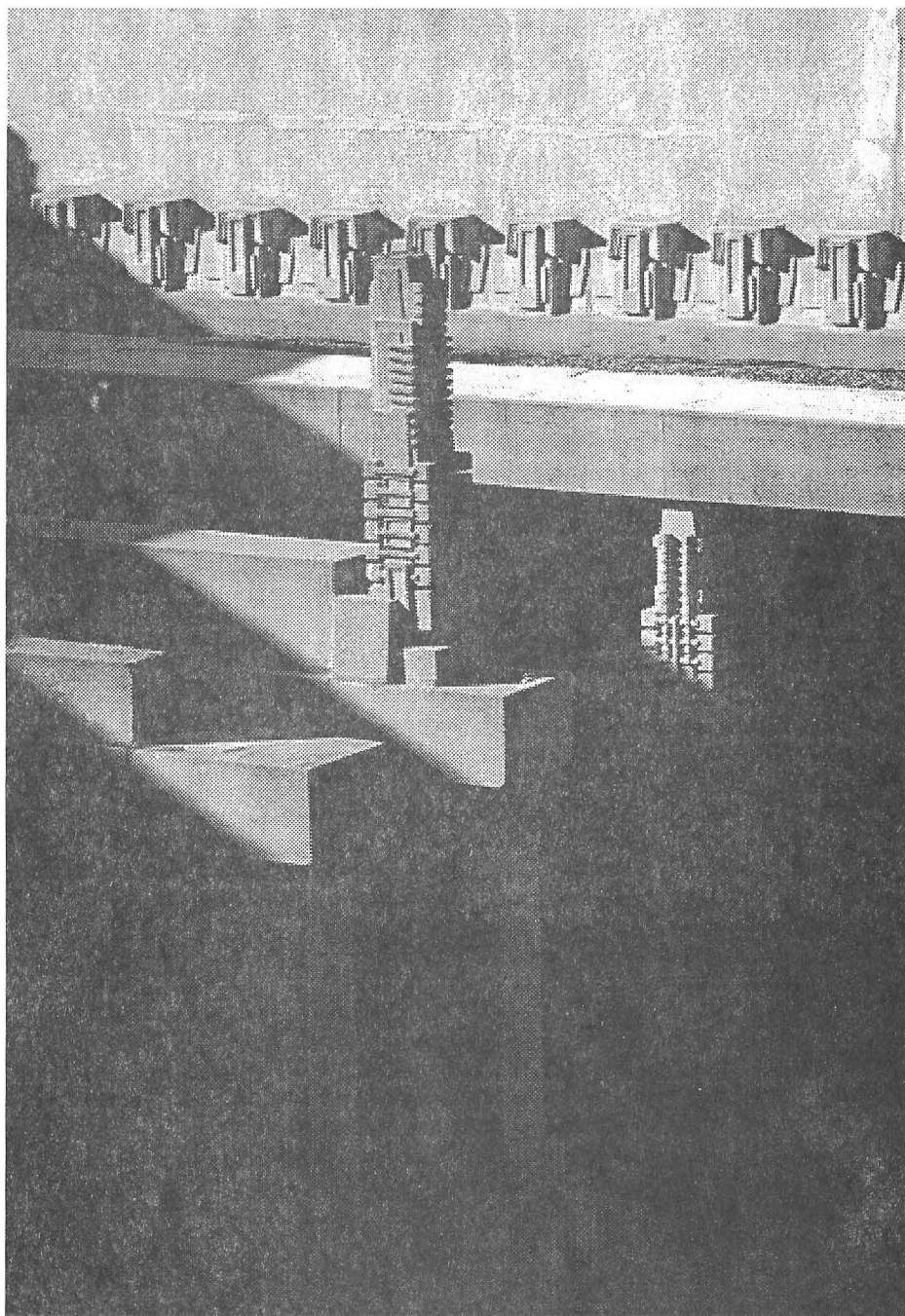
Esta casa premiada en el Salón Anual de la Sociedad de Arquitectos de Buenos Aires, fue proyectada por Héctor Greslebin y el arquitecto sevillano Angel Pascual (que ya habían diseñado un “Mausoleo Americano” en clave neoazteca) quien la explicó así: “*Con la intención de que fuera más clara la idea de adaptación y no de copia fiel, como podría creerse, proyecté primero un hotel privado Luis XVI, el más común entre nosotros, y después, respetando en un todo la distribución y casi en su totalidad la silueta exterior, fui, mediante anteproyectos intermediarios, operando el cambio de estilo hasta llegar al proyecto que presenté.*”²¹



L. Salazar: Proyecto para el pabellón de México, París, 1889. Foto archivo Ramón Vargas Salguero.

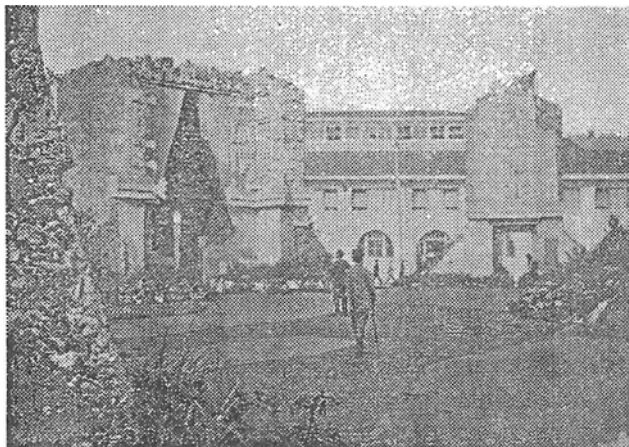
Notas

- ¹ Citado por Fleming, William: *Arte, Música e Ideas*. McGraw-Hill, México, 1994. p. 313.
- ² Las ilustraciones de la comisión de Dupaix fueron realizadas por José Luciano Castañeda, quien después fue profesor de dibujo de arquitectura en ciudad de México.
- ³ La imagen difundida por los viajeros e ilustradores en el siglo XIX de los mayas y aztecas es el tema de la tesis doctoral de Oriana Baddeley: "*The Cacaxtla Murals: The Problems they Raise for Mesoamerican Art History*", Universidad de Essex, 1984.
- ⁴ Montaner y Simón, Barcelona, 1884 (Edición facsimilar de los grabados, El Ancora Editores, Bogotá, 1984).
- ⁵ Traducción al castellano de Víctor Jiménez: *Ciudades y ruinas americanas*, 2 Vol. Banco de México, México D.F. 1994.
- ⁶ Barberot, E: *Traité de Constructions civiles*. (1891). Reedición Ch. Beranger, París, 1922.
Ver también Gutiérrez, R: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Catedra, Madrid, 1992, p. 551.
- ⁷ Valery, Paul. *Miradas al mundo actual*, traducción de José Bianco (Buenos Aires, 1954). Edición original: *Regards sur le monde actuel* (París, 1945).
- ⁸ Bueno Fidel, Maria José: *Arquitectura y Nacionalismo (Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX)*, Colegio de Arquitectos y Universidad de Málaga, Málaga, 1987. p.
- ⁹ Gamilly, Hector: *Les façades caractéristiques de la section étrangère en AAVV Exposition de París de 1878*. M. Dreyfous, París, 1878, p. 34.
- ¹⁰ De Cuenca, Carlos Luis: *La Exposición Universal de París en La Ilustración Española y Americana (I.E.A)* No. IX, marzo de 1889, p. 36.
- ¹¹ Gautier, Hippolyte y Desprez, Adrien: *Les Curiosités de L'Exposition de 1878. Guide du visiteur*. Ch. Delagrave, París, 1878.
- ¹² Mignot, Claude. *L'architecture au XIXe siècle*. Editions du Moniteur. Fribourg, 1983, p. 100.
- ¹³ Ver Collins, Peter: *Los ideales de la Arquitectura Moderna*. G. Gili, Barcelona, 1970, p. 321.
- ¹⁴ Patetta, Luciano: *L'architettura del'Ecllettismo*. Gabriele Mazzotta, Milan, 1975, p. 9.
- ¹⁵ Salazar, Luis: *La arqueología y la arquitectura*. En *La polémica y el arte nacional en México 1850-1920*. FCE, México, 1975.
- ¹⁶ Arango, S: *Gastón Lelarge-Arquitecto*. Revista Escala / Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional, Universidad Nacional, Bogotá, 1986. p. 4 y 13.
- ¹⁷ Citado por Téllez, Germán: *La arquitectura y el urbanismo en la época republicana. 1830-40/1930-35*. En *Manual de Historia de Colombia*, Tomo II, Colcultura, Bogotá, 1979, p. 539.
- ¹⁸ Mignot, C: *Op. Cit.* p. 100.
- ¹⁹ Nadal Mora, Vicente. *Manual de Arte Ornamental Americano Autóctono*. Buenos Aires, 1935.
- ²⁰ Gutiérrez, R: *Historia de una ruptura. La arquitectura latinoamericana vista desde América*. En *A&V-Monografías de Arquitectura y Vivienda* No. 13, Madrid, 1988, p. 11.
- ²¹ Pascual, Angel: *Mansión neo-azteca*. En *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo de 1922.



Frank Lloyd Wright: *Casa Barnsdall III (Hollyhock)*, Los Ángeles, 1920. Detalle. Foto: Mary Ann Sullivan.

2. El revival neointígena en Norteamérica: neomaya y art-déco



“Pabellón Azteca” en la Exposición Colombina, Chicago 1892. Foto cortesía Sociedad Histórica de Chicago.

El interés por las culturas prehispánicas de muchos arqueólogos norteamericanos se extendió al mundo de las colecciones -públicas y privadas- y de las exhibiciones, como la Exposición Colombina de Chicago en 1893 que incluyó “ruinas” mesoamericanas como el “pabellón azteca” -llamado así, aunque eran mayas-. Este precedente explica la difusión de las formas prehispánicas en la comunidad de arquitectos, lo que contribuirá en buena medida a que incluso un arquitecto inglés que trabajaba en Norteamérica como Alfred C. Bossom propusiera la adopción de la forma piramidal para los rascacielos de Nueva York a partir del reconocimiento del tipo de las pirámides de Tikal como *“el rascacielos original americano”*¹, en el mismo orden de ideas que llevó a la formulación de los Aztec y Mayan Style que practicaron varios arquitectos norteamericanos a principios de siglo y que tendría en el arquitecto y artista Robert Stacy-Judd el principal promotor en California de la idea de desarrollar una *“arquitectura completamente americana, con viejos motivos mayas como fondo”*².

Sin embargo los proyectos de inspiración maya más interesantes y conocidos fueron los de Frank Lloyd Wright como el almacén Richland Center en Wisconsin y sobre todo, las casas construidas en Los Ángeles entre 1917 y 1925.

Wright reconoció en *Testamento* su admiración por la arquitectura prehispánica: *“Recuerdo como, de muchacho, la arquitectura americana primitiva -tolteca, azteca, maya, inca, etc.- despertaba mi curiosidad, excitaba mi anhelante imaginación... Todas esas abstracciones americanas eran arquitecturas telúricas; gigantescas masas de mampostería levantadas sobre un terreno pavimentado de grandes losas...”*.³ Aunque la influencia es evidente en varios de los proyectos realizados entre 1913 y 1930, el arquitecto norteamericano no adoptó los estilemas ornamentales, sino que los reelaboró transformándolos, al tiempo que comprendió y asimiló sobre todo las lecciones en el manejo de los espacios exteriores de la arquitectura mesoamericana.

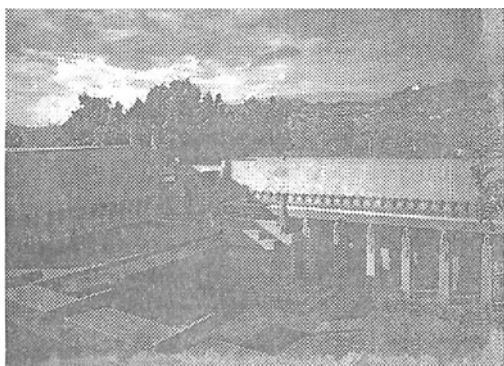
El primero de los proyectos de Wright de inspiración maya en Los Ángeles fue la “Hollyhock House” (la casa malvarrosa, por la analogía de la decoración arquitectónica con esta flor) para Aline Barnsdall. La casa construida completamente en concreto vaciado en sitio, una adaptación de la forma constructiva desarrollada por Irving Gill, se levanta en Olive Hill, de forma similar a un centro ceremonial maya. Terminada la primera parte de la obra hacia 1920 (aunque los primeros bosquejos son de 1913), sirvió como un centro para las artes y el teatro, complementado por otras edificaciones, varias de ellas diseñadas y supervisadas por el arquitecto austriaco Rudolph M. Schindler, por entonces colaborador del gran arquitecto norteamericano.⁴ La sensación de pesadez producida por la continuidad de los muros de hormigón del cuerpo principal se acentuó por la inclinación de los muros en su parte superior, forma que se remiten a coronamientos de algunos templos mayas. La casa sin embargo domina sobre el paisaje, el que contempla a través de grandes ventanales del mirador saliente del cuarto de estar. La casa se extiende en el paisaje a través de sus alas secundarias, más abiertas que el cuerpo principal, vinculadas a los jardines diseñados por Wright mediante pérgolas, tapias de jardín y terrazas que ayudan a mantener la analogía con las disposiciones aterrazadas de las construcciones mesoamericanas.

Wright abandonó el vaciado de hormigón en las casas siguientes, donde introdujo un sistema constructivo de bloques prefabricados que encajaban dentro de una trama de varillas metálicas, a la manera de tejido, por lo que fueron conocidos como “bloque de cemento textil”. Henry-Russell Hitchcock cuenta como esta técnica de construcción *“se utilizó en la mayor parte de las obras realizadas entre 1921 y 1930. La primera cristalización del procedimiento del bloque textil se produce en un proyecto seguramente diseñado en 1921 para realizarse en Los Angeles justo antes del último viaje de Wright a Japón... El muro resultante no era de la misma naturaleza de un muro de obra, como la mayor parte de los edificios a base de bloques de cemento, y tampoco se parecía a un forjado continuo. Era más bien una especie de cascarón de mosaico fortalecido con refuerzos en las juntas... Se pretendía utilizar esta construcción por bloques en los grandes proyectos de 1921 y 1922 que nunca se realizaron: el rancho Doheny, el complejo*

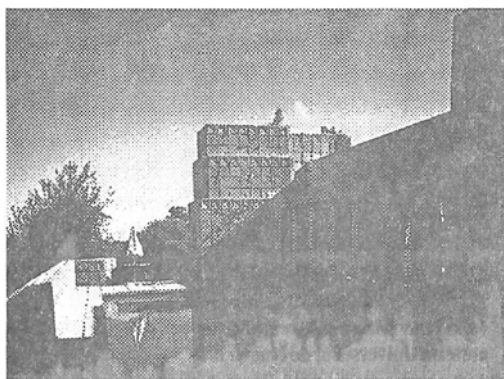
Johnson en el desierto y la infraestructura de las casetas de la colonia de verano Tahoe. Pero su calidad se puede apreciar mejor en la serie de casas proyectadas en 1922 y construidas en 1923 y 1924 en Pasadena y Hollywood".⁵ Las casas más conocidas construidas con esta técnica son la casa para George Madison Millard ("La miniatura", Pasadena, 1923) y la casa para Charles Ennis (Los Ángeles, 1924).⁶ Para Hitchcock la Casa Millard "parecía establecer... un estilo regional californiano", destacando junto a sus virtudes constructivas "la solidez aislada de la casa y las superficies texturadas... muy apropiadas para el clima de California con su sol abrasador y su calor".⁷

En estas casas los bloques son extraordinariamente ornamentales, con un dibujo moldeado que recuerda la más cuidadosa ornamentación de los frisos de piedra tallada de los templos mayas. Algunos de los bloques están perforados, acentuando las geometrías con efectos de luz y sombra. Wright, por otra parte, asesoró a un antiguo discípulo suyo, el arquitecto Albert Chase McArthur, en el diseño y construcción del Hotel Arizona Biltmore (Phoenix, 1929), en el cual se utilizó también un sistema de bloques textiles pero en el cual ya se abandonó toda pretensión de rememorar la arquitectura mesoamericana.⁸

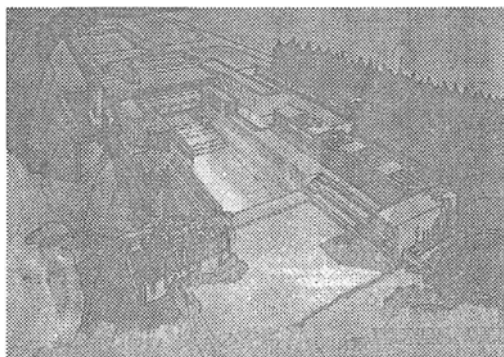
La arquitectura mesoamericana fue también una referencia para el propio Schindler en el proyecto de 1927 de una nueva casa para



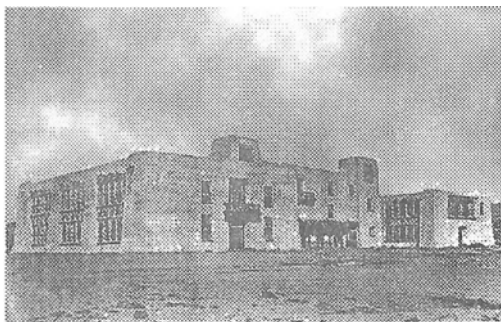
Frank Lloyd Wright: Casa Barnsdall (Hollyhock). Vista del patio, Hollywood Hills, Los Ángeles, 1930. Foto Mary Ann Sullivan.



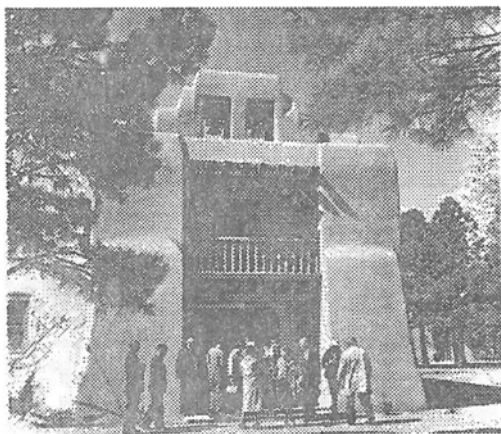
Frank Lloyd Wright: Casa Ennis, Los Ángeles, 1924. Foto: Mary Ann Sullivan.



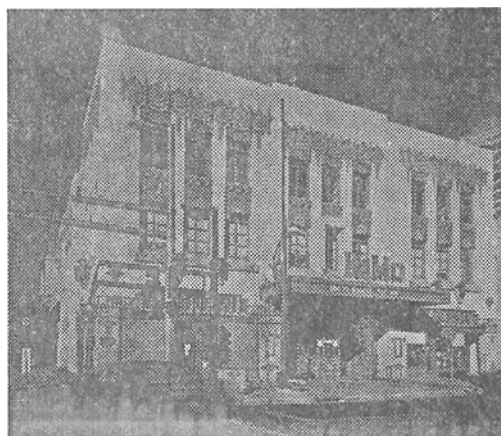
Rudolph M. Schindler: Perspectiva del proyecto para la Casa Barnsdall, Palo Alto California, 1927.



Scholles Hall, Universidad de Nuevo México.



John Gaw Meem : Alumni Memorial Chapel, 1954. Foto cortesía Universidad de Nuevo México.



John y Carl Bolter: Kimo Theatre, Albuquerque, 1926.

Aline Barnsdall en Palo Alto. Si bien en este proyecto (bautizado por el autor como Translucent House) Schindler tiene intenciones espaciales y materiales muy distintas a las casas en las que trabajó para Wright, mantiene ciertas lecciones de la arquitectura mesoamericana como son la disposición de volúmenes en formas de talud y sobre todo el sistema de plataformas que estructura la casa como un conjunto volumétrico-espacial.⁹

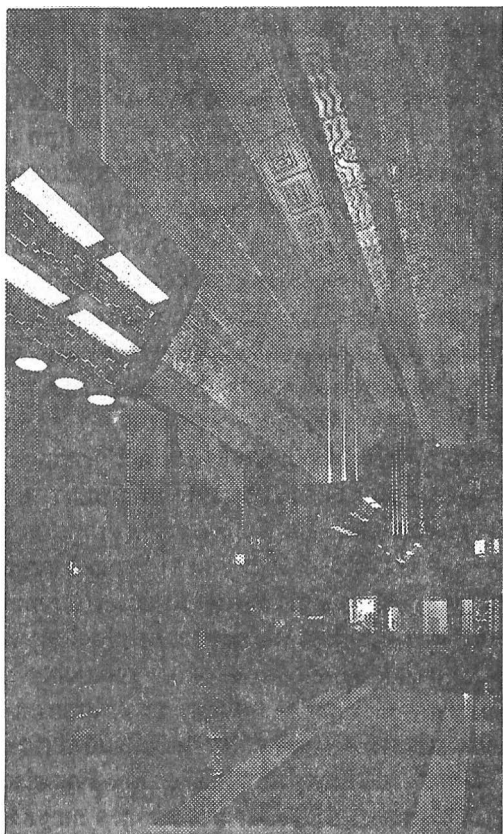
A pesar de la colaboración con Schindler del también inmigrante austriaco Richard Neutra (empezaron a trabajar juntos en abril de 1925), la arquitectura indígena que impresionó a este último fue la norteamericana de los indios pueblo, la que asoció con las búsquedas volumétricas modernas. De hecho en su libro *Amerika* publicado en Viena en 1930, colocó fotografías de esta arquitectura al lado de fábricas, rascacielos y productos industriales contemporáneos.¹⁰ Los magníficos conjuntos supérstites de la arquitectura pueblo se habían constituido de hecho en unas referencias propias, distintas de las mayas para quienes habían intentado desarrollar una expresión local basado en las raíces indígenas.

Desde comienzos del siglo XIX varios arquitectos en Nuevo México habían explorado un revival de la arquitectura pueblo.¹¹ Existían ya bastantes obras en el revival pueblo cuando Rapp y Rapp proyectaron el Pabellón de Nuevo México para la Exposición de San Diego en 1915 (edificio reconstruido en 1916 en Santa Fé para Museo de Bellas Artes).

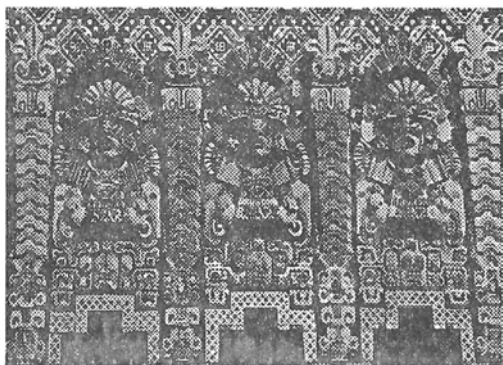
Pero quien mejor representó el ideal del revival pueblo fue John Gaw Meem, diseñador principal de la firma Meem, Holien, Buckley and Associates (y quien desde 1933 diseñó 36 de las construcciones del Campus de la Universidad de Nuevo México en Albuquerque, tal vez el conjunto edilicio más complejo y grande en este tipo de arquitectura).¹² Meem en un artículo de 1933 sobre los edificios en adobe de la arquitectura pueblo señala como *“ellos son incuestionablemente la más temprana expresión de una forma fundamental americana... carente de ornamento, el efecto estético depende enteramente de la relación proporcional de las masas. El resultado es una casi automática armonía con el entorno”*.¹³ El campus de la Universidad de Nuevo México ha continuado con este tipo de arquitectura,¹⁴ el que por demás es practicada ampliamente, con enorme éxito comercial bajo la autodenominación de *“estilo del sudoeste”* norteamericano.

Sin embargo el catálogo de obras norteamericanas con alusiones indígenas está lleno de referencias aztecas y mayas aunque estas fundamentalmente se limitaron al empleo decorativo de sus estilemas. Entre estos edificios sobresale en Los Ángeles el *Mayan Theater* (hoy un night club) diseñado y construido en 1927 por la firma Morgan Walls y Clements. La fachada con el decorado realizado por el artista Francisco Cornejo se conserva en términos generales, aunque los colores del frente no son los originales pues fueron modificados en 1950 (En lo que los Angeles Times llamó en su momento un *“¡auténtico esquema de color maya!”*). Los patrones decorativos mayas proliferan en el interior, tanto en pisos como paredes y muebles, mientras el candelabro del auditorio es una copia del Calendario Azteca. Por su parte, Timothy L. Pflueger diseñó en San Francisco un *“moderno”* edificio de veinticinco pisos de altura en 1929, con alusiones mayas y aztecas.¹⁵

Otro proyecto importante en que la referencia a la arquitectura mesoamericana fue evidente es el Bass Museum of Art en Miami. Diseñado en 1930 por Russel T. Pancoast como sede del Miami Beach Library and Art Center y decorado con bajorrelieves realizados por Gustav Bohland en los que aludió a la historia y ambiente del Sur de la Florida (tres carabelas, la cruz de los españoles y un pelícano volando sobre el mar). Aunque la decoración no recurrió expresivamente a las formas mesoamericanas, la composición volumétrica y la utilización de la piedra en la fachada se basaron en las arquitecturas de los templos mayas. Todos estos proyectos se clasifican actualmente bajo la denominación art-déco, una manifestación artística subvalorada en muchos medios académicos a pesar de su enorme aceptación en prácticamente todo el mundo en el período de preguerras, cuando fue sinónimo de diseño moderno: *“El término Art Déco se emplea para definir una de las tendencias artísticas más interesantes de este siglo, su desarrollo se ubica en el período entreguerras, es decir en las décadas de los años veinte y treinta, momento en el que el hombre habiendo enfrentado las experiencias de conflictos armados,*



Timothy L. Pflueger: Detalles neo-mayas del hall de ascensores del Medical Arts Building, Oakland, California, 1928.



Morgan, Walls & Clemens: *Maya Theatre*, Detalle de la fachada. Los Ángeles, 1927.

tiene como fin primordial la búsqueda de una vida plena, constructiva y placentera, favorecida por los avances tecnológicos..."¹⁶

El término art-déco fue acuñado en 1968 por Bevis Hillier en su libro *Art Deco of the Twenties and Thirties*¹⁷ y en la exposición *The World of Art Deco*.¹⁸ A partir de entonces el término fue no sólo rápidamente aceptado, sino que también esta exposición revivió el interés por las formas decorativas dinámicas de tipo geométrico. El nombre se derivó de la influyente *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada en París, entre Abril y Octubre de 1925 y que Hillier consideró la coyuntura fundamental para la generación de una tendencia en el diseño que expresa el vigor y optimismo de los años 1920s y el pesimismo y escapismo de la depresión de los 1930s. El amplio espectro formal del art-déco que contemplaba la decoración, la escultura y la pintura, asociadas a una arquitectura que repetía en sus muros los temas del mobiliario y el arte, había tenido hasta entonces nombres tan distintos, confusos y equívocos como estilo "Modernista", "cubista", Modern Zig-Zag, "Estilo Vertical", Streamline y Patrón Jazz.

El art-déco surgió como una contrapartida al diseño y la decoración *art nouveau* (cuya manifestación española es el verdadero "modernismo") los cuales se basaban fundamental en la valoración de la artesanía que permitía en últimas expresar "orgánicamente" los materiales. Por el contrario el art-déco tradujo en códigos

formales las distintas manifestaciones del arte moderno de principios de siglo que estaban de acuerdo con la industrialización y la tecnología, a tal grado, que llegó en sus desarrollos últimos a expresar plenamente la edad industrial, reconciliando estéticamente arte y máquina, cuestión central del trabajo de artistas y diseñadores desde el comienzo de la Revolución Industrial, junto a una utilización masiva de las formas y estilizaciones geométricas que junto al gusto por lo exótico lo remitían a las formas orientales y prehispánicas.¹⁹

Uno de los motivos por los cuales el art-déco fue tradicionalmente marginado del ámbito académico fue su carencia de soporte intelectual como el que respaldaba a las vanguardias artísticas de principios de siglo. Sin pensamiento teórico que lo avalase, sus formas carecieron de precisión conceptual. Sin embargo aunque no se originó en los círculos vanguardistas, el art-déco fue un arte subsidiario del arte moderno, lo que en cierto sentido, ha permitido ver al art-déco puede como una vulgarización de la vanguardia y como una expresión ecléctica de la arquitectura moderna. En buena medida, la arquitectura art-déco funcionó como una transición del academicismo al racionalismo del Movimiento Moderno, pues permitió a muchos arquitectos que no querían seguir militando en el academicismo Beaux Arts, no abandonar el sentido ornamental ni asumir plenamente las formas funcionalistas, pero si incorporar expresivamente los sistemas constructivos derivados del cemento en estructuras y acabados; en otras palabras: permitió hacer una arquitectura moderna sin perder la ornamentación y el culto al detalle.

Aunque el contexto de origen de las formas art-déco fue la Europa de los 1920s y los estilemas y formas compositivas más difundidas están referidos a las formas del arte de vanguardia (fundamentalmente de Francia y Alemania) en los 1920s y 1930s, sus más importantes conjuntos arquitectónicos se localizaron fuera del viejo continente, como son los casos del Nueva York de los rascacielos, Miami Beach, Bandung (Indonesia) o Napier (Nueva Zelanda). Cuando la Société des Artistes Décorateurs organizó la exposición de París, los norteamericanos declinaron su participación aduciendo que no existía un “arte moderno” en los Estados Unidos y que los diseñadores americanos tampoco diseñaban en un estilo moderno; sin embargo en muy poco tiempo los norteamericanos asimilaron las formas art-déco y ciudades como Nueva York, San Francisco y Miami (con su famoso distrito art-déco) se convirtieron en centros de irradiación de las nuevas formas.

El conjunto urbano art-déco más conocido en el mundo, no sólo por la publicidad de la que ha gozado en los últimos años, sino por la coherencia urbana tanto en el diseño como escala de sus edificios, es el de Miami Beach.²⁰ Sus edificios fueron construidos entre los 1920s y 1950s, y en su mayoría tenían un uso fundamentalmente vacacional (hoteles, apartamentos de vacaciones, residencias de veraneo).

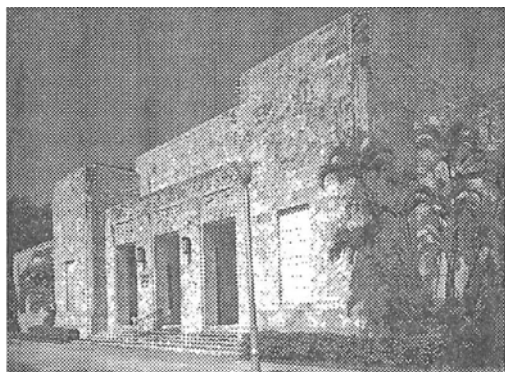
Un hecho muy importante de esta arquitectura fue que debido a la Gran Depresión, debió adaptarse a limitaciones presupuestales notables, esto se tradujo en una gran racionalidad técnica y en un recursivo repertorio formal que sirvió para adoptar sensiblemente la arquitectura al clima. Estas condiciones particulares derivaron en lo que Laura Cerwinske ha llamado *Tropical Deco*:²¹ colores pastel, motivos decorativos alusivos al trópico, planos diferenciados, ojos de buey, mástiles, balcones redondeados y barandas de tubos metálicos tipo buque, delgadas losas en voladizo a manera de aletas que protegían las ventanas, realizado todo a muy bajo costo, con unas formas de manejo del hormigón muy sencillas, lo que facilitó su difusión sobre todo en los países latinoamericanos tropicales. Algunos de los ejemplos más conocidos son el Plymouth Hotel (1940) de Anton Skislewicz, los edificios de L. Murray Dixon como el Edificio Rapsodi (1939) y Palmer House (1939) y los de Henry Hohauser, el Cardozo Hotel (1939) y Collins Park (1939).

Para Jorge Ramos de Dios, *“este asentamiento constituyó una vía de escape para un sector de la naciente clase media norteamericana en los años de la “gran depresión”, como alternativa “edénica” a la estresante y oscura perspectiva de los centros urbanos. Precisamente la acentuación de esta alternativa, parece motivar estas arquitecturas que, no obstante la escasez de medios (construidas sin materiales lujosos, sólo con cemento, ladrillo, revoque y carpinterías metálicas baratas), sugieren con su colorido, levedad y fantasías una integración óptima y consciente con el océano, la luz diáfana, las palmeras y el aire libre. Según John Caplans, esta arquitectura “fue originalmente diseñada para combinar ventajosamente una construcción extremadamente modesta, de bajo costo, con una apariencia fulgurante, popular y moderna para atraer específicamente a grupos de turistas de una nueva y sólida clase media.”*²²

El art-déco se difundió a través de las revistas de modas (*Vogue*, con ediciones en Nueva York, París y Londres y *Vanity Fair*), las revistas sociales (*Gazette du Bon Ton*), de arquitectura y diseño (*Feuilles d'Arty Art Et Décoration*), la publicidad y el cine con películas como *El Gran Gatsby* (1925), *El ángel Azul* de Von Sternberg (1930) y las empresas internacionales de decoración. El mundo del cine fue uno de sus mejores difusores, no sólo a través de las escenografías de películas sino a través de la arquitectura misma de las salas, que dieron lugar a lo que Jorge Ramos de Ríos denominó “décollywood”: *“Los sets de todos los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers están diseñados en “décollywood”. Lo mismo acontece con la bisutería de Greta Garbo y Marlene Dietrich; los vestuarios de Mary Pickford, Josephine Baker o los bailarines de charleston; los envases, tonos y diseños de la cosmética de Helena Rubinstein y Elizabeth Arden; las salas de cine a lo largo de Sunset Boulevard; el isotipo y los carteles de los films de la 20th Century Fox.”*²³

La arquitectura, el mobiliario y en general todo el diseño art-déco se caracterizaron por el retallo de las volumetrías, ejemplificado a gran escala en los rascacielos (símbolos del pujante siglo XX), el empleo de iridiscencias, resplandores, colores llamativos y chillones, y efectistas “chorros” de luz (representando la fuerza y el amanecer de la nueva era moderna), las alusiones al vuelo y la velocidad en formas aerodinámicas (como expresión de las nuevas máquinas), el uso de materiales “modernos” (acero y aluminio junto a cristales y mármoles y pisos afinados y en terrazo) junto a una exaltación de la nueva mujer (expresando las recientes conquistas sociales), la fractura de las reglas establecidas (en el vestuario, el pelo, la danza), junto al gusto por las antiguas culturas (Egipto, África y Centroamérica), lo que encontró su vehículo en un expresivo y recursivo de formas geométricas como planos y líneas.

Manteniendo unos principios competitivos generales, el art-déco prácticamente se combinó con casi todas las expresiones y búsquedas de principios de siglo: el expresionismo, el cubismo, el revival colonial o el prehispánico, el cual, de hecho, encontró en el art-déco su mayor posibilidad de expresión “moderna”, pues los juegos geométricos como los zigzags, los “chevrons”, las rayas, los arcos, y las estilizaciones florales y de la naturaleza simplificadas se asimilaron sin ningún inconveniente con los motivos prehispánicos, en particular de los tejidos y orfebrería.



R. T. Pancoast: *Bass Museum*, Miami, 1930. Foto: Steven Brooke.



Héctor Greslebin: Casa en estilo art-déco con motivos neotípicos, Buenos Aires, 1930. Foto: J. Greslebin.

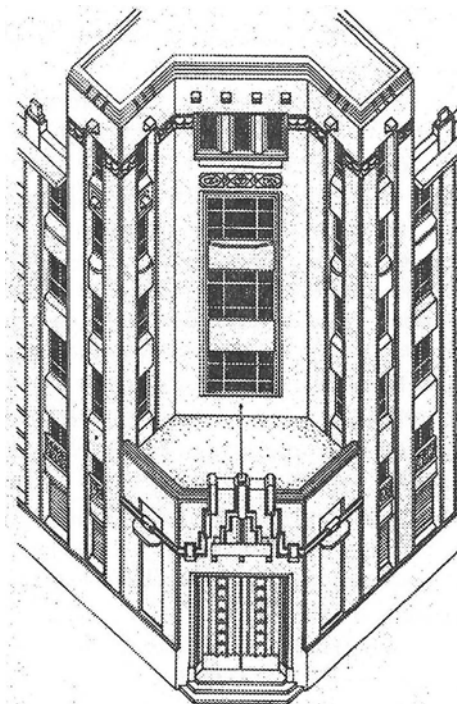
La influencia de este tipo de soluciones en Europa provino no sólo de las publicaciones o las muestrasetnográficas y arqueológicas, sino de hechos como la muestra -acompañada de conferencias- de arquitectura mesoamericana hecha en París en 1927 en la Association France-Amerique, por el arquitecto chileno Francisco Mujica y Diez Bonilla, cultor del neindigenismo. De hecho, la influencia prehispánica no se limitó a la decoración aplicada, sino que también influyó en la solución volumétrica, como es el caso del escalonamiento en los remates, provenientes de las construcciones piramidales. La influencia de estas formas es detectable en Europa, por ejemplo, en el proyecto del Faro de Colón para Santo Domingo, del inglés J. L. Gleave, con el cual ganó el concurso en 1929; el edificio, que sólo se terminó recientemente, era una pirámide escalonada de planta cruciforme, en el cual las reminiscencias mesoamericanas acompañaron una composición que en su dinamismo y uso de la luz correspondieron al art-déco. En Nueva York muchos edificios incorporaron formas mesoamericanas, hecho facilitado además porque sus formas volumétricas, coincidían con las formas escalonadas derivadas de la normativa urbana.

Aunque para Ramos de Dios, en América Latina *“la adscripción al modelo Art Déco, en general no fue debatida; no mediaron grandes polémicas cuestionadoras de la arquitectura academicista ni de otras expresiones del Movimiento Moderno... La mayoría de los profesionales que diseñaban en Art Déco lo hacían sin mucho entusiasmo crítico, y, cuando surge un manifiesto como el del arquitecto A. Virasoro en Buenos Aires (mayo 1926) cuestionando el academicismo, lo hace en nombre de “las artes nuevas” en general, reivindicando como maestros modernos a los “arquitectos franceses de la Exposición de Artes Decorativas”, “a los yanquis y a los rusos” en forma indiferenciada”*²⁴. Sin embargo, esto no es totalmente cierto, o al menos no lo es en todos los países. De hecho las pugnas universalismo-localismo, historia-modernidad, que caracterizaban el proceso de autoconciencia nacional en los países latinoamericanos se conectó parcialmente con el art-déco, asumiéndolo como una forma de solucionar estas tensiones.

De hecho, y como hemos señalado antes, la posibilidad compositiva de vincular formas prehispánicas al art-déco nos permite considerarlo como un complemento a las búsquedas formales de tipo estrictamente nacionalista. En Norteamérica incluso existen ejemplos de art-déco con elementos “coloniales españoles” y “mediterráneos”. En Miami por ejemplo se encuentran los conjuntos de Palm Gardens (1923) de H.H. Mundy, edificios de Henry Hohauser, Robert Taylor, Henry J. Maloney.²⁵ El Kimo Theatre en Albuquerque (Nuevo México, 1927) de Jhon y Carl Boller es un singular ejemplo de art-déco con elementos de la arquitectura pueblo y colonial española.

La adopción del art-déco (en particular en su versión miami) en los países latinoamericanos no obedeció simplemente a una simple moda superflua, sino a que sus

formas se consideraron apropiadas por aspectos climáticos y ventajas constructivas, pues sus líneas de simples decoraciones en relieve sin ornamentos al igual que los planos en voladizo que protegen las fachadas de los rigores del sol en las zonas tropicales. El art-déco servía así para resolver problemas de acondicionamiento ambiental, una actualización de las formas constructivas y una modalidad compositiva distinta a las formas académicas (e incluso neo-coloniales), consecuente con los elementos formales de la arquitectura moderna, pero sin abandonar el uso de la ornamentación como vehículo comunicativo y recurso estético primordial. La cuestión del art-déco y su lugar en la discusión nacionalista mexicana fue explorado ampliamente en la exposición que el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México (MUNAL) presentó entre finales de 1997 y Junio de 1998: “*Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita*”,²⁶ mostrando la enorme presencia de éste en el entorno cultural del México posrevolucionario de los años 20s a 40s del presente siglo. Laura Barrón, curadora del museo ha señalado como la linealidad, geometría y repetición de elementos de la arquitectura prehispánica fueron fácilmente adaptados a las formulas estilísticas del art-déco.²⁷



Ricardo González Cortés: *Caja de Crédito Hipotecario*, Santiago de Chile, 1930.

¹ Aunque Bossom no fue el primero en hacerlo, pues ya otros habían hecho consideraciones similares. Para ilustrar su idea, Bossom propuso la construcción de un moderno edificio de treinta y cinco pisos con formas y decorados semejante a las pirámides de Tikal. Ver: Bossom, Alfred C: *Building to the Skes*, Studio, Londres, 1934, p. 18.

² Stacy-Judd, Robert B, ideas expresadas en *Architect and Engineer*, Vol CXV, No. 1, 1933, p. 11. Ver también Gebhard David y Peres, Anthony: *Robert Stacy-Judd: Maya architecture and the creation of a new style*. Taschenbuch, 1993.

³ Wright, Frank Lloyd: *Testamento*, Cia. General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p.101.

⁴ La casa, diseñada como residencia en la Cosa Oeste para Aline Barnsdall, se complementó con una serie de talleres construidos a lo largo de Hollywood Boulevard. Los Estudio-Residencia A y B, reflejan la mano de Schindler, aunque son menos atrevidas que la propuesta de Wright. Varios de los edificios del conjunto ya han sido demolidos (el jardín infantil, el Estudio-Residencia B) y el teatro proyectado nunca se construyó, pero gran parte de los jardines diseñados por Wright se mantienen. Hoy la casa forma parte del Museo Municipal de Arte de Los Ángeles.

⁵ Hitchcock, Henry-Russell: *Frank Lloyd Wright-Obras 1887-1941*. G.Gili, Barcelona, 1979, p.125.

⁶ Otros proyectos menos conocidos y accesibles son la Casa Storer (Los angeles, 1923) y la Casa Freeman (1924).

⁷ Hitchcock, Henry-Russell: *Op Cit*. p. 126.

⁸ El bloque utilizado en este edificio fue diseñado por el escultor Emry Kopta. Prefabricado en el sitio (con arenas del lugar), el peculiar bloque es conocido como "Biltmore block".

Ver: www.arizonabiltmore.com

⁹ Ver: March, Lionel y Sheine Judith: *R.M. Schindler, composition and construction*. Academy Editions, Londres, 1993. p. 146 y ss.

¹⁰ Ver: Burchard, John y Bush-Brown, Albert: *La arquitectura en los Estados Unidos, su influencia social y cultural*. Ed. Letras, México, 1963, p. 453.

¹¹ Es muy significativo el reemplazo de un edificio "richardsoniano" (el Hodging Hall, 1892) por arquitectura *estilo pueblo* para el edificio principal de la Universidad de Nuevo México promovido por el presidente de la Universidad William Tight y que ejecuta A.W. Hayden en 1908.

¹² Ver: Bunting, Bainbridge: *John Gaw Meem. Southwestern Architect*. Museum of New Mexico Press, Santa Fé, 1983.

¹³ Citado por Gugliotta, Terry en las páginas web de la Universidad de Nuevo México. <http://www.unm.edu/~unmarchv/buildings.html>.

¹⁴ Entre los edificios más importantes se encuentra la University House, diseñada por Miles Britelle (de George Williamson Architects).

¹⁵ Este edificio, el 450 de Sutter Street en San Francisco, incluyó un garaje para mil automóviles, ascensores y modernas instalaciones mecánicas, y es una de las obras más importantes de este arquitecto californiano, uno de los más exquisitos diseñadores del art-déco. Pflueger fue amigo y admirador de Diego

Rivera a quien promueve para pintar un mural en el Palacio de Bellas Artes de San Francisco en el marco de la Golden Gate International Exposition; la carta de aceptación del mexicano explica la afinidad electiva de Pfüegler: “*Por años he pensado que el verdadero arte de las Américas debería de ser el resultado de fusionar la maquinaria y el nuevo poder creativo del norte con la tradición arraigada en la tierra del sur, de los toltecas, tarascos, mayas, incas, etc*” Documento en el City College of San Francisco.

¹⁶ Delgado, Celia y Guerrero, Rocío: *El Art Déco una nueva alternativa cultural*, en: *México en el Tiempo*, México Desconocido/INAH, Núm. 23. México, 1998. p. 27.

¹⁷ Hillier, Vevis: *Art Deco of the Twenties and Thirties*, Studio Vista, Londres, 1968. Edición norteamericana de Dutton Studio Vista, Nueva York, 1969.

¹⁸ Exposición realizada en el Minneapolis Institute of Arts. julio 8 – septiembre 5 de 1971. El catálogo fue editado por E. P. Dutton, Nueva York, 1971. Esta exposición tuvo como precedentes las exposiciones *Paris 09-29* promovida por Georges Lepape en el Musée Galliera en 1957 y *Les Années 25* realizada también en París en el Musée des Arts Décoratifs en 1966.

¹⁹ Ver por ejemplo: Breeze, Carla y Whiffen Marcus: *Pueblo Deco, The Art Deco Architecture of the Southwest*. University of New Mexico Press, 1984.

²⁰ El distrito art-déco en el Condado de Dade (Miami) se encuentra protegido como patrimonio arquitectónico desde 1979, lo que permitió preservar el valioso conjunto, después de años de deterioro y relativo abandono.

²¹ Ver: Cerwinski, L: *Tropical deco (architecture and design-Old Miami Beach)* Rizzoli, Nueva York, 1981.

²² Ramos de Dios, Jorge: *El sistema de Art Déco: Centro y Periferia -Un caso de apropiación en la Arquitectura Latinoamericana*. Cuadernos Escala No. 18, Escala, Bogotá, 1991, p. 19-21.

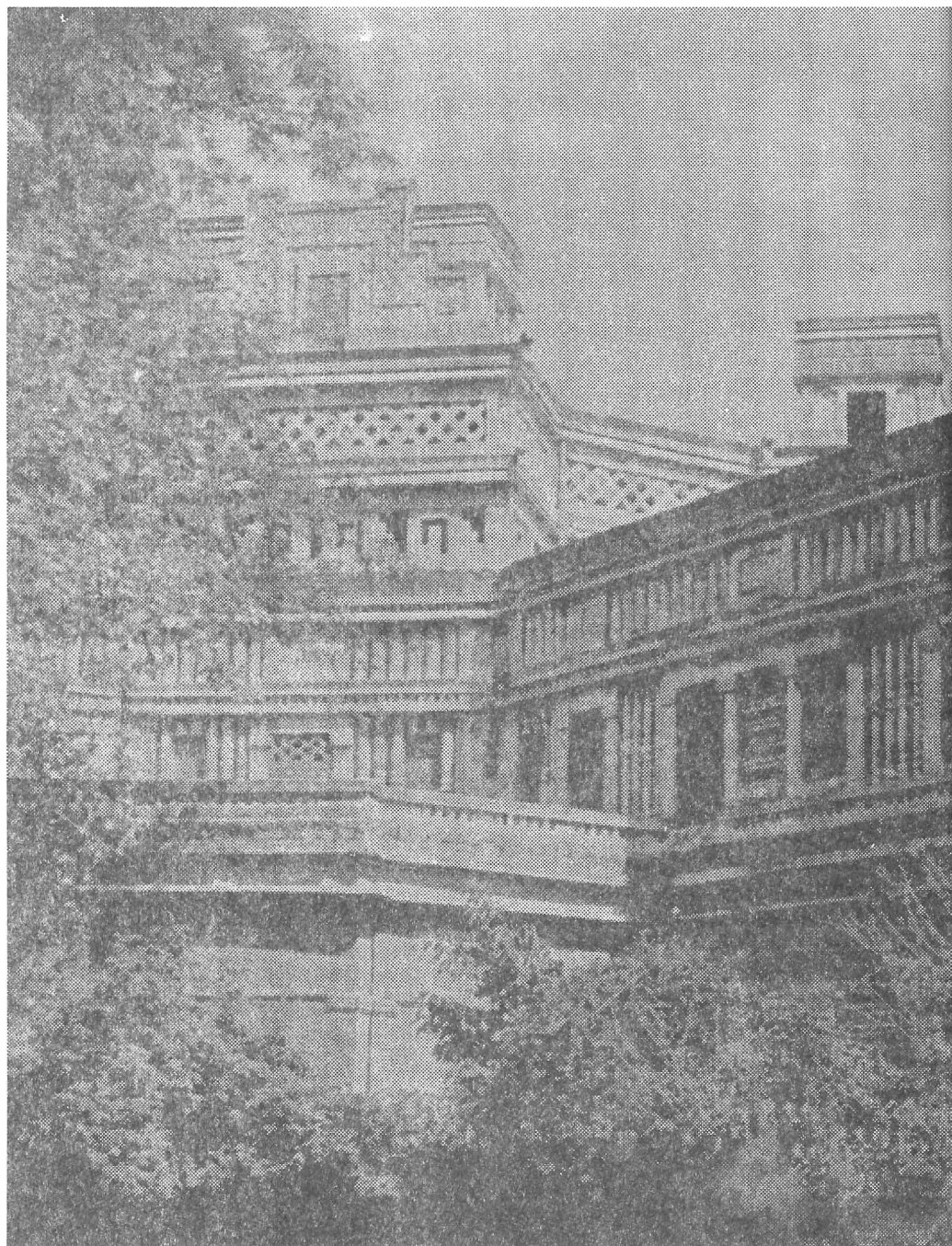
²³ Ramos de Dios, J. : *Op. Cit*, p. 35. El Art Déco fue mucho más allá de lo arquitectónico: infinidad de objetos de esta tendencia artística inundaron los hogares latinoamericanos desde los objetos decorativos hasta los nuevos electrodomésticos.

Idem.p. 21

²⁵ Ver: Capitman, Barbara Baer: *Deco Delights: Preserving the Beauty and Joy of Miami Beach Architecture*. E.P.Dutton, Nueva York, 1988.

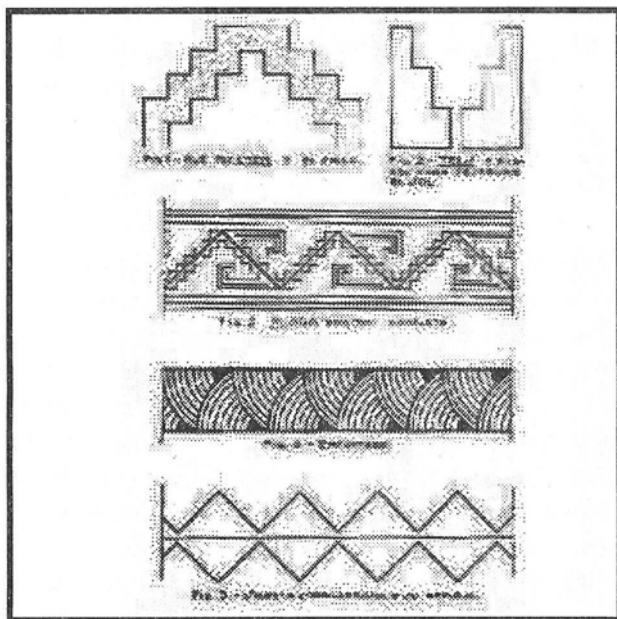
²⁶ Cuatro secciones conformaron la exposición: *Estética de la máquina* (que destaca la importancia concedida al desarrollo industrial en óleos de Carlos Tejeda, Jorge González Camarena y Manuel Centurión, entre otros), *Magazine de novedades* (muebles y objetos de uso doméstico como relojes, radios, cubiertos, joyas), *Espectáculo fugaz* (básicamente diseño gráfico en publicaciones, películas de *Cantinflas*, canciones de *Cri-Cri* y cuentos que podían escucharse con audífonos), *Idolos, jicarismos-Pirámides y rascacielo* (esculturas, fundamentalmente donde se destacan las de de Manuel Centurión y el colombiano Rómulo Rojo) y *Sociedad dinámica y Estado revolucionario* (óleos de Francisco Gutiérrez, Diego Rivera, Angel Zárraga, Tina Modotti , Vitrales de Villaseñor, y maquetas y fotografías).

²⁷ Museo Nacional de Arte: *Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita*. Catálogo de Exposición. MUNAL, México D.F., 1997.



Manuel Amabilis: *Pabellón de México*, Sevilla, 1929. Foto: Francisco Ramírez.

3. Indigenismo y nacionalismo en la arquitectura latinoamericana



Diseños precolombinos en *Arquitectura y Arte Decorativo*. Chile, 1929.

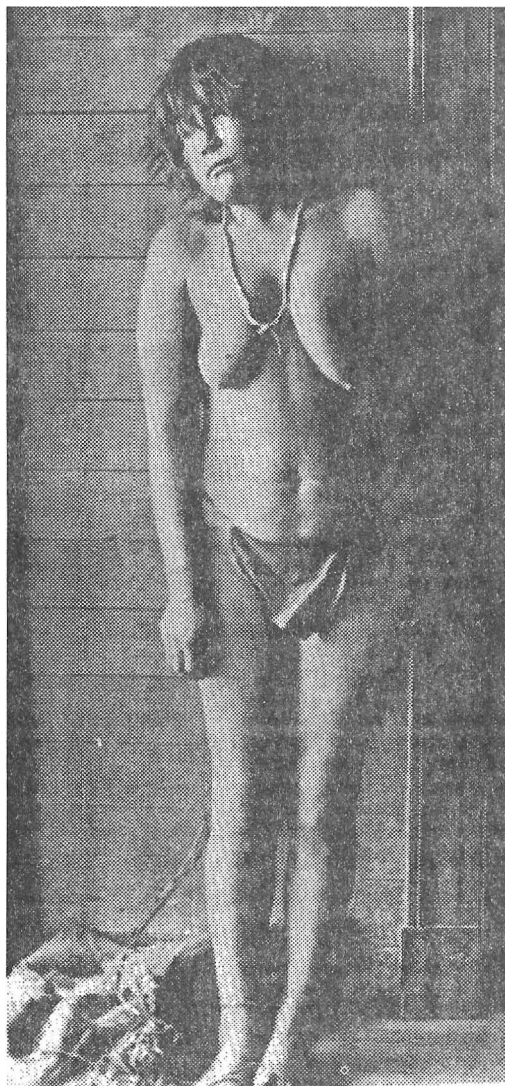
Antonio Toca, señaló la existencia de dos orientaciones en las búsquedas nacionalistas de principios de siglo: “una buscó la identidad en el pasado indígena; la otra, en el período colonial.”¹ En todas estas búsquedas se creyó que la construcción de la identidad se relacionaba directamente con la recuperación del pasado, tarea en la que si bien se impulsó la arquitectura neocolonial sirvió igualmente para formular una alternart “neointigenista” que en ciertos contextos llegó a considerarse mucho más original y pura al remontarse a las raíces más antiguas y autóctonas y en algunos contextos específicos, políticamente más progresista y comprometida con su pueblo, operación en la que se legitimaba. Las formas de incorporar el pasado prehispánico a la arquitectura de principios de siglo varió notablemente en formas, calidad y motivos. Sin embargo aún en aquellos países en que el testimonio de una gran arquitectura monumental aborígen no estuvo disponible, se buscó en otros elementos del arte indígena motivos plásticos formas que sirvieran para la construcción de una nueva expresión arquitectónica.

Un texto del chileno Carlos Feuereisen publicado en *Arquitectura y Arte Decorativo* ilustra este tipo de búsquedas: *“Así pues, si existe una tendencia decidida de nacionalizar el arte ésta debe ejercerse primera y principalmente en la arquitectura (...) Y, exceptuando algunos inciertos balbuceos, con resabios de la colonia, puede decirse que en ninguno de los países de la América del Sur existen ejemplos de una arquitectura autóctona. Así, por ejemplo, cuando en nuestro país se desea construir algo que deba tener sabor local, se recurre al tan trillado y adulterado estilo llamado colonial, que no responde a ninguna tendencia actual, que no marca ningún paso en la evolución de la arquitectura que no es sino uno de tantos estilos importados... Es cierto que en Chile no hay tradiciones arquitectónicas (...) no es menos cierto que en la cerámica y en los tejidos que los museos han recogido puede hallarse una abundante colección de motivos, puede servir de base a toda una decoración arquitectónica un sello característico, netamente nacional (...) es necesario buscar en ciertos motivos aborígenes líneas que puedan marcar un ritmo para la creación de formas de arquitectura chilena. Y la única que puede hallarse, según parece, es la línea escalonada que se encuentra en la representación del cielo, Hue Nu Chen, y en los tels o pilares que servían para observar el sol.”*² En la misma línea de argumentación, otro colaborador de la misma revista señaló: *“Si pensamos que la intensificación del sentimiento americanista nos encamina a las fuentes mismas aborígenes, para obtener de ellas la precisa orientación, encontramos que nada nos puede ofrecer mayores posibilidades que los dibujos simples, de planos utilizados hasta la ingenuidad armoniosa, de los viejos huacos y de los trarihues o fajas y demás tejidos y choapinos mapuches (...) Bastaría tener a la vista algunos ejemplares para comprobar la enorme riqueza decorativa, fácilmente aprovechable en la concepción de una arquitectura típica nacional, que darían un maravilloso carácter a nuestras ciudades”*.³

Si bien hubo muchos nacionalismos simplistas y superficiales y excesos de costumbrismo y pintoresquismo, hubo también razones mucho más complejas que el exotismo romántico y la ampliación del espectro formal del eclecticismo arquitectónico, como fue la reivindicación, en ciertos contextos, de lo indígena en sus aspectos culturales, sociales, económicos y por tanto políticos. Pero más allá de ver en lo indígena la única raíz autóctona de la realidad americana la cual debía ser retomada de alguna manera, el indigenismo fue una reacción frente a las posiciones de los intelectuales y políticos hispanoamericanos del siglo XIX que intentaron “modernizar” sus países no sólo imitando las formas culturales europeas, sino que promovieron una sustitución étnica mediante migraciones por un lado y persecución a los indígenas por otro. Es así como más que una simple elaboración cultural, el indigenismo pretendió ser una reivindicación de los indígenas mismos, sojuzgados, explotados y perseguidos aún en regiones en que eran absoluta mayoría demográfica. Basta recordar la campaña del general Julio Argentino Roca persiguiendo a los indios de la Pampa, o la represión porfirista a los indios Yaquis del norte de México,

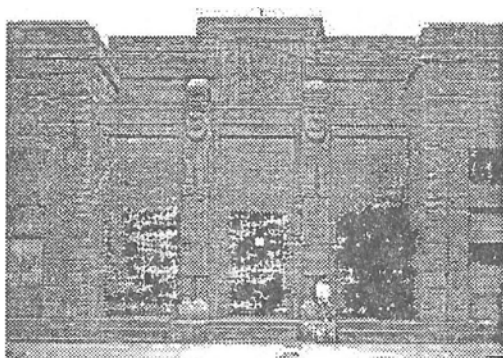
obligándolos a trasladarse a las plantaciones yucatecas de henequén en una doble operación de represión ante su resistencia a la colonización de blancos y de provisión de una mano de obra de costo ínfimo para una floreciente industria exportadora. De esta manera el indigenismo en su doble condición de expresión cultural y reivindicación política estuvo vinculado al espíritu social más progresista de los intelectuales de las primeras décadas del siglo, como es el caso de Víctor Raúl Haya de La Torre, Cesar Vallejo o José Carlos Mariátegui en Perú y Miguel León Portilla o Manuel Gamio en México.

La revolución mexicana fue un importante catalizador del movimiento indigenista americano. Como ha señalado Carlos Fuentes, la Revolución Mexicana fue una Revolución Cultural (entendida ésta en su sentido más complejo). La revolución le devolvió el rostro al indio, cambiando la actitud del pueblo hacia él y adjudicándole un nicho en la mitología revolucionaria. El nacionalismo mexicano de los años veinte y las décadas sucesivas ha recibido más de una crítica, pero tuvo una justificación cultural que siempre será necesario ver en una perspectiva adecuada: después del cosmopolitismo del porfiriato, un avanzado ejemplo de la construcción de una imagen de un país por encima de sus realidades sociales, el desplazar los modelos de Europa o Norteamérica y buscar en su propio suelo el lugar donde pudieran sujetarse las raíces de una cultura nacional y dotar de un rostro a sus gentes, es una decisión política justificada y razonable.

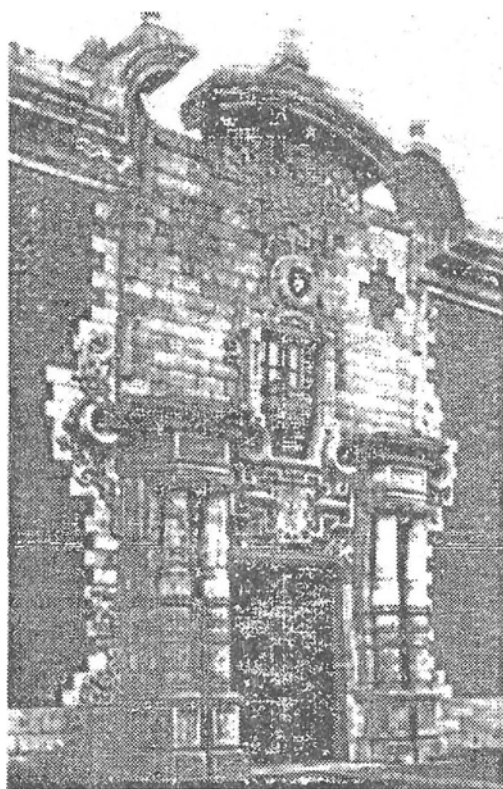


Fotografía (detalle) de prisionera india, 1895. Colección Hoffenberg.

La marginación a la población indígena en el siglo XIX por algunos sectores ilustrados, llegó en muchas ocasiones a operaciones de persecución e incluso exterminio.



Jaxa Malachowski: Museo Arqueológico, Lima.



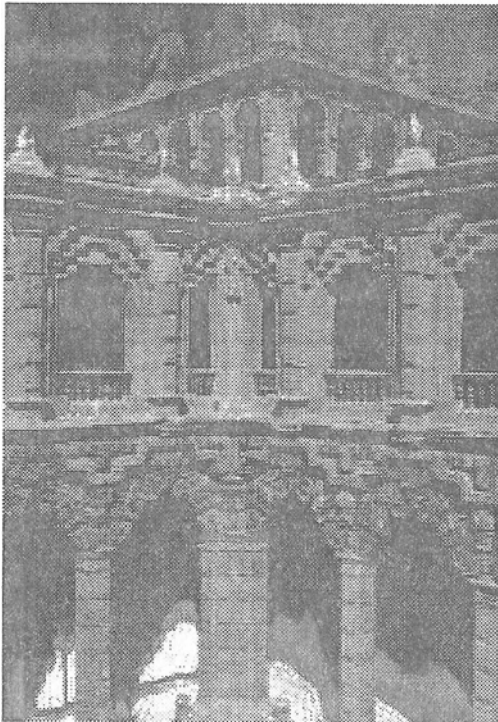
Manuel Piqueras Coto: Portada de la Escuela de Bellas Artes, Lima.

Sin embargo sobreviven en Lima varios ejemplos de lo que fue el neoindigenismo peruano. El más ilustrativo de estos fue el Museo Arqueológico del polaco Jaxa Malachowski, arquitecto formado en el academicismo de la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Arquitectura de París y profesor de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Ingenieros de Lima. Malachowski mantuvo, en términos generales, una composición de tipo académico (de forma análoga a lo que hizo en el proyecto “neocolonial” del Palacio Arzobispal también de su autoría) pero incorporando referenciales formales a las arquitectura de piedra incaicas y de Tiahuanaco cumpliendo con las exigencias del promotor del concurso para su construcción, el arqueólogo peruano Eugenio Larco, quien solicitó que el proyecto simbolizara en su exterior su uso futuro.

Una arquitectura “neoperuana” que conciliara la oposición entre neocolonialismo y neoindigenismo en el Perú fue propuesta por el arquitecto y escultor español, residente en Lima, Manuel Piqueras Coto. El primer proyecto en que Piqueras ensayó esta arquitectura fue la fachada de la Escuela de Bellas Artes (1920-1924), la cual además dirigió influyendo en toda una generación de pintores y escultores peruanos que exploraron las distintas posibilidades de desarrollo de un arte peruano nacional sobre la premisa conceptual de un reencuentro con las raíces, ya sea en los temas abordados como en la misma iconografía.

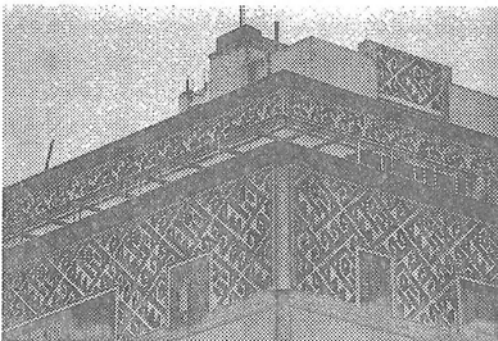


Manuel Piqueras Cotoí: *Pabellón de Perú en Sevilla*, 1929. Foto: Francisco Ramírez.



Manuel Piqueras Cotolí: Pabellón de Perú en Sevilla, 1929.
Patio interior. Foto: Francisco Ramírez.

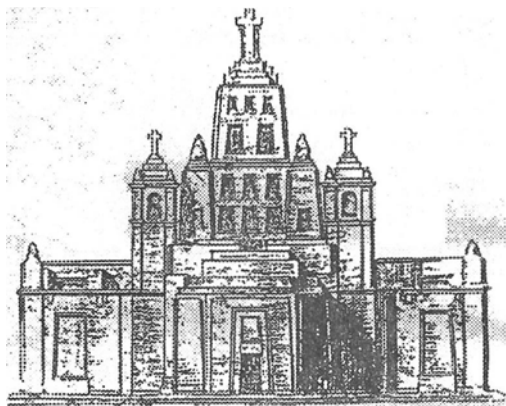
Piqueras explica el origen de su arquitectura en el mestizaje *“viendo algunos ejemplares de la arquitectura peruana en la Colonia, especialmente Arequipeños, y observando en ellos que los temas ornamentales (españoles) estaban fuertemente influenciados por la mano de obra indígena, me hizo pensar que era posible ensayar -o resucitar- como veremos más adelante una arquitectura netamente peruana, moderna, en la cual estuvieran reflejados el espíritu, los ritmos, el alma de un pueblo; de los pueblos y las culturas que pasaron por esta tierra. Pensando más, creí que así como la raza que puebla hoy el Perú en su mayor parte es reflejo de esa unión (pese a algunos grupos que intentan y luchan por separarla) así su arte debiera ser la unión misma, “la fusión”, no la superposición de aquellos temas, tanto indígenas como españoles, que nos ha legado la tierra en donde vivieron y lucharon, se odiaron y se amaron estos pueblos, para crear otro, que no prescindiera de lo que fue; como hijo no puede prescindir de aquello que le legaron sus padres, ni en su sangre ni en su subconsciencia”*.¹⁰



Enrique Seoane Ros: Edificio de vivienda en Lima, 1947.
Foto: José Bentin.

La mejor ilustración de la posible arquitectura neoperuana de Piqueras Cotolí fue el Pabellón peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 en el que concilió los aparentemente opuestos neocolonialismo y neoindigenismo peruanos. En este singular edificio si bien se reconocen los balcones limeños y los vanos en forma trapezoidal de origen prehispánicos, la reelaboración de los

elementos coloniales, indígenas y clásicos, dieron lugar a un nuevo y muy elaborado repertorio formal: vanos de doble y triple jamba, estípites, jambas escalonadas, frontis-penachos, alfices en retallos art déco; en las fachadas en piedra, en altorrelieves se encuentra un amplio despliegue iconográfico que incluye distintos tipos de heráldica y formas precolombinas andinas, que hacen prácticamente imposible una descripción general de ellos. Búsquedas conceptuales y proyectuales análogas al neoperuano de Piqueras Cotoquí fueron las de arquitectos como Enrique Seoane Ros o Héctor Velarde. En ambos hay un intento de desarrollo de una arquitectura moderna que capitalice los elementos de las arquitecturas tanto prehispánicas como coloniales.



Héctor Velarde: *Proyecto de la iglesia para Santa Rosa de Lima.*

Pero en hispanoamérica el mayor número (y más temprano) de ejemplos del revival neoindigenista se encuentra en México, los que incluso, para Ernesto Alva Martínez, se remontan en sus formas pioneras al propio período colonial como símbolo de resistencia y rebeldía. Según Alva Martínez, *“se han presentado en México dos corrientes: una “prehispánica”, que se origina en la Colonia como resultado de un sentimiento patrio de los criollos y de un gran esfuerzo de resistencia, que vuelve a aparecer en el porfiriato como rescate de una historia que tenía por objeto crear una imagen de identidad nacional que legitimara al régimen en el poder, y que posteriormente reaparece en la arquitectura de la revolución en sus diferentes fases; otra, hispanista o “colonial”, que intentando reencontrar la identidad como parte del proyecto de reconstrucción nacional reproduce elementos formales de la arquitectura de la Colonia”*.¹¹

En el siglo XIX se utilizaron pretendidas formas “neoaztecas” y “neomayas”, como por ejemplo, en los monumentos a Cuauhtémoc en Ciudad de México de 1869 y 1887. Dado que el eclecticismo académico dominó la arquitectura mexicana de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, no es de extrañar la incorporación de formas ornamentales de inspiración prehispánica, como de hecho se dió por ejemplo en el pedestal del monumento a Benito Juárez en la ciudad de Oaxaca en el cual se utilizó una decoración inspirada en la decoración geométrica de las arquitecturas prehispánicas de Monte Albán y Mitla.

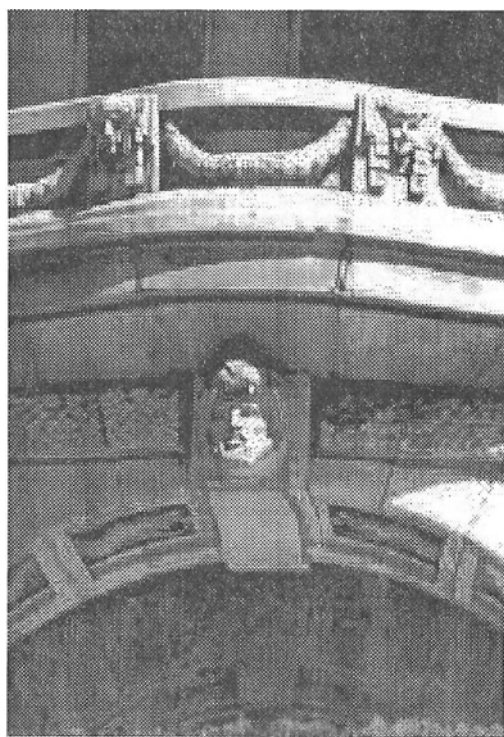
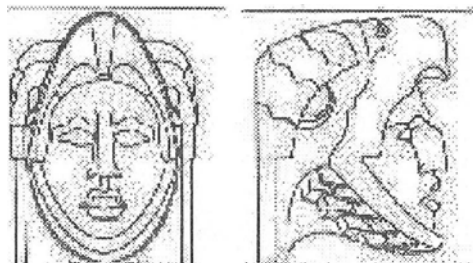
Incluso en un momento de absoluta inclinación oficial en la época del porfiriato por las formas académicas europeas, se levantaron arcos triunfales neomayas en honor a Porfirio Díaz en las ciudades de México en 1899 y Mérida en 1906. Igualmente hay que recordar los ejemplos del eclecticismo aplicado al neindigenismo de los pabellones de México en las Exposiciones Universales de París, mencionados ya en el primer capítulo.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX la revista *El Arte y la Ciencia*, fundada por Nicolás Mariscal en 1899, recoge la discusión del propio Mariscal y Jesús T. Acevedo, miembros del Ateneo Mejicano, sobre Arquitectura, y las discusiones de Luis Salazar o Antonio Anza sobre la posibilidad de lograr una arquitectura mexicana a partir del pasado prehispánico. En ella Luis Salazar defenderá la idea de una arquitectura neointígena: *“La arqueología nos ha enseñado los estilos arquitectónicos de los antiguos pueblos de nuestro suelo; utilicemos sus datos y de la observación de monumentos hoy ruinosos, tomemos los principios y distintivos de nuestras futuras construcciones”*.¹² Aunque la revista desaparece con la caída del porfiriato, sus ideas perduraron y sus propuestas estéticas fueron prácticamente asumidas una década más tarde, cuando el neointígenismo pudo expresarse en la arquitectura art-déco.

La cuestión del art-déco y su lugar en la discusión nacionalista mexicana fue explorado en la exposición que el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México (MUNAL) presentó entre finales de 1997 y Junio de 1998: *“Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita”*, mostrando la enorme presencia de éste en el entorno cultural del México posrevolucionario de los años 20s a 40s del presente siglo. Laura Barrón, curadora del museo ha señalado como la linealidad, geometría y repetición de elementos de la arquitectura prehispánica fueron fácilmente adaptados a las formulas estilísticas del art-déco.¹³

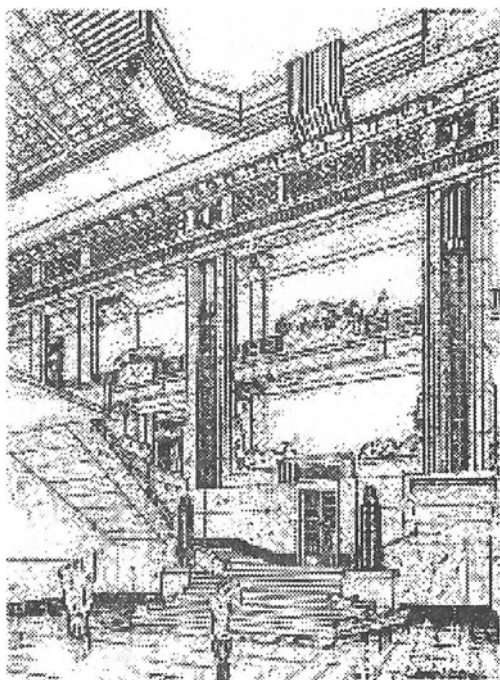
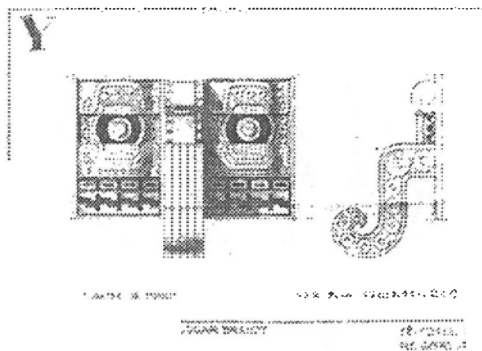
De hecho, en México quizá sea el lugar donde la arquitectura art-déco mejor desarrolló la síntesis entre la modernidad europea y las búsquedas figurativas nacionalistas, que incorporaban elementos indígenas, tanto que Ramos de Dios reconoce como *“El Déco mexicano, tanto en su más explícita versión “décolonial” como en su fusión con estilemas precortesianos, incursiona en una modernidad propia, donde todas referencias han sido reinterpretadas alejándose de una visión textual de las fuentes o de cierto arqueologismo.. Tal es el caso del re-empelo del azulejo talavera con disposiciones más libres que las tradicionales, los antepechos de arco invertido, el esgrafiado en los revoques que remite a cierta rusticidad colonial ahora geometrizada, reelaboraciones del arco mixtilíneo, de las grecas y serpientes zigzagüantes, de los rulos y volutas (ahora planos y de segmentos rectos...)”*.¹⁴

El paso del eclecticismo al art-déco pudo verse perfectamente en el Palacio de Bellas Artes de ciudad de México, pues expresa perfectamente los cambios sucedidos en las artes tras la revolución. Diseñado durante el porfiriato por el italiano Adamo Boari, la construcción empezó en 1904 y se interrumpió en 1916. El proyecto inicial yuxtapuso elementos académicos y art nouveau, algunos de los cuales se inspiraron en temáticas prehispánicas como los mascarones de guerreros tigre y águila, serpientes y deidades mayas (esculpidos en mármol de carrara por el italiano Gianetti Fiorenzo, uno de los varios escultores que trabajó en el edificio). En 1913 las circunstancias políticas obligaron a abandonar la construcción. En 1929 se reinició la obra hasta su terminación en 1934 bajo la dirección de Federico Mariscal, el cual introdujo formas prehispánicas estilizadas a la manera art-déco, lo que es observable en las lámparas y carpintería interior.



El descanso de la escalinata frente a la puerta del teatro semeja un templo, con mascarones de Tláloc (dios mexicano del agua) en bronce, complementados por los crócalos-columna que arrancan en este piso para terminar en el tercero con unos mascarones de Chaac (dios maya de la lluvia). Las lámparas y los mascarones mayas de la decoración del teatro fueron realizadas por la casa Edgar Brant de París pero dibujadas por el arquitecto José Giorbea Trueba, quien viajó a Francia expresamente para este trabajo.¹⁵ El lujo de la sala del Teatro inicia con el gran telón

Adamo Boari: *Palacio de Bellas Artes*. México, D.F. Decoración de G. Fiorenzo, 1914-1916.



Mascarones mayas para el Palacio de Bellas Artes, dibujo de J. G. Trueba para la Casa Brant, París, 1929.
F. Mariscal: Interior del Palacio de Bellas Artes, México, 1929-1934.

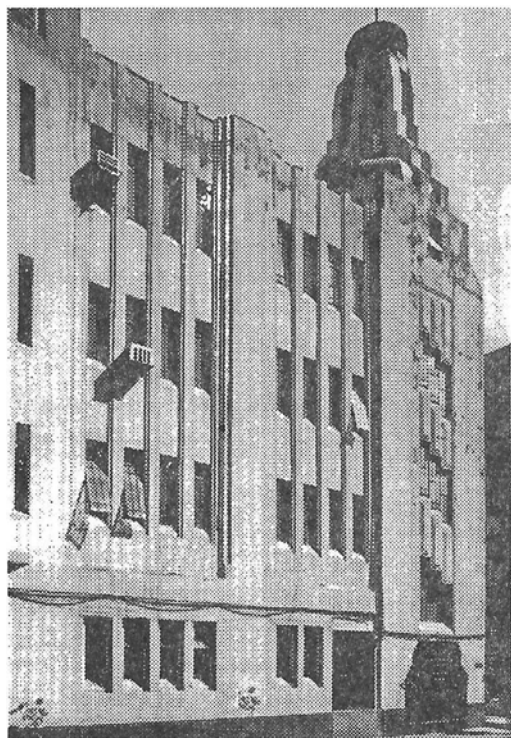
de cristales opalescentes en los que se dibujan los volcanes mexicanos encerrados en miles de piezas. Este telón fue diseñado desde el proyecto inicial, luego dibujado por Gerardo Murillo (Dr. Atl. 1875-1964) y realizado por la casa Tiffany de Nueva York para servir de cortina incombustible.

Sin embargo, en la arquitectura oficial de los primeros Gobiernos Revolucionarios se impulsó básicamente las formas neocoloniales, como muestra de repudio al modelo cultural norteamericano y afirmación de la consciencia hispanoamericana. Su principal impulsor fue José Vasconcelos (ministro de educación entre 1921 y 24), consolidó lo que el gobierno de Venustiano Carranza había promovido, al declarar exención de impuestos a las construcciones que adoptasen el repertorio arquitectónico neocolonial.

El neoindigenismo sólo apareció realmente tras la terminación del gobierno del General Obregón y en edificios que corresponden al art-déco a partir de 1925. Muchos artistas mexicanos se inclinaron paulatinamente por la exploración de otras instancias expresivas que expresaran la condición moderna de las circunstancias posrevolucionarias; algunos arquitectos (Alfonso Pallares entre otros) habían venido difundiendo a través de artículos periodísticos la necesidad de renovar la arquitectura mediante soluciones plásticas que propugnaran por una mayor pureza de formas, en consonancia con los ejemplos que habían surgido en Europa y

Norteamérica desde principios de la década, abandonando las expresiones neocoloniales. En este sentido fue muy importante la labor de la revista *Cemento*, publicada por Cementos Tolteca y dirigida por Federico Sánchez Fogarty,¹⁶ la cual no sólo promovió la introducción del concreto armado a través de la publicación de construcciones de vanguardia que pudiesen servir de modelos sino que publicó proyectos de una gran radicalidad neoindigenista como los de Manuel Amábilis. Arquitectos como Carlos Obregón Santacilia, Juan Segura, José Villagrán García, Javier Savoli, Vicente Mendiola, Guillermo Zárraga, Antonio Muñoz, entre otros asumieron el art-déco, una modalidad compositiva distinta al neocolonial y a las formas académicas, consecuente con los elementos formales de la arquitectura moderna europea, pero sin abandonar el uso de la ornamentación como vehículo comunicativo y recurso estético primordial.

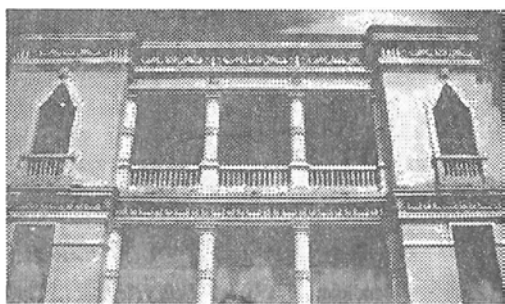
De esta manera, entre 1925 y 1935, el art-déco fue adoptado prácticamente como el estilo oficial de una política que buscaba institucionalizar el movimiento revolucionario en su doble condición de modernizador de un país y restaurador de una cultura nacional. Es así como el art-déco mexicano expresaba el optimismo ante la abundancia de recursos y la confianza absoluta en el poder revolucionario de la tecnología, sin abandonar necesariamente los elementos ornamentales de tipo nacionalista. Los propósitos post-revolucionarios se conjugaron así en el art-déco, que permitía una arquitectura que



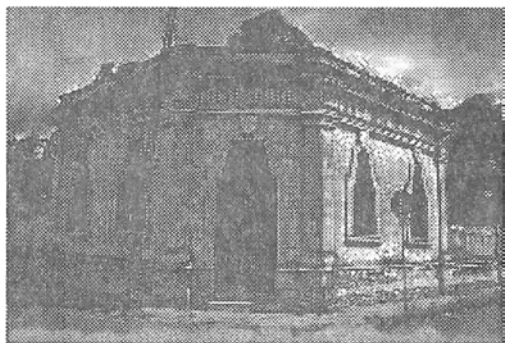
Zárraga y Mendiola: *Edificio de Policía y Bomberos*, Ciudad de México, D.F. 1930.



Zárraga y Mendiola: *Detalle de ornamentación con motivos prehispánicos en el Edificio de Policía y Bomberos*, México, D.F. 1930s.



Angel Bachini: *Casa del Pueblo*, Mérida, Yucatán, 1926-1928. Fotos: México Desconocido y Humberto Ricalde.



Manuel Amabilis: *Sanatorio Rendón Peniche*, Mérida, Yucatán, 1919. Foto: Francisco Ramírez.

expresara el progreso social y que se actualizaba internacionalmente a través del purismo geométrico y la claridad en los volúmenes, al tiempo que incluía estilemas derivados de la iconografía precolombina.

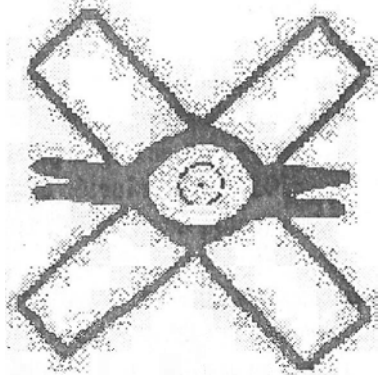
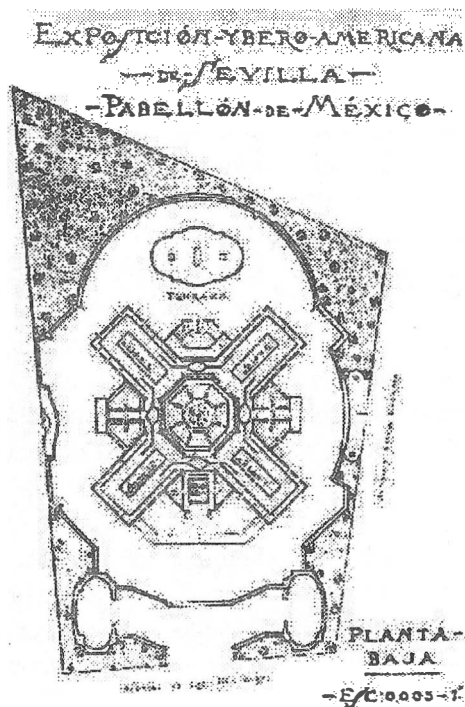
La “causa” neoindigenista alcanzó tal vez su mayor radicalidad en la provincia mexicana de Yucatán, donde ya desde el siglo XIX era posible encontrar puntuales y explicables referencias a las formas indígenas mayas. Aunque el “neomaya” ha sido considerado por más de uno como un estilo, sus formas fueron asumidas en versiones del academicismo historicista de fines del siglo XIX, en las formas de art-déco de los años veintes y treinta y están presentes en numerosos ejemplos de arquitectura popular. Dentro del academicismo habría que mencionar necesariamente los arcos triunfales neomayas en honor a Porfirio Díaz, uno levantado en México en 1899 y en Mérida en 1906, levantado en la Plaza Mayor. Pero el momento más importante, tanto por el tipo de obras como por sus desarrollos ideológicos se encuentran en Mérida en las décadas de los 1920s y 1930s, en el contexto del socialismo yucateco y el furor del art-déco.

En Yucatán, el empleo de las formas prehispánicas obedeció a un proyecto cultural realmente compartido por varios artistas y arquitectos. Con la llegada del General Salvador Alvarado a Yucatán en 1915, se dan grandes cambios promovidos por el socialismo yucateco: se liberan los indígenas esclavizados en las haciendas

henequeneras y se reparten la tierra de los latifundios. Este período es muy importante en la historia cultural de Yucatán, pues para la construcción de la identidad local se recurre a elementos formales de la cultura maya, como vehículo de comunicación con el pueblo. La iconografía oficial asume formas neomayas, las cuales son usadas en carteles, proclamas, esculturas, etc. Un ejemplo evidente de la expresión en arquitectura de un contenido político en Yucatán fue *la La Casa del Pueblo* en Mérida. El edificio fue proyectado por el italiano Angel Bachini (1861-1948), quien en 1926 ganó el concurso organizado para su diseño y fue inaugurado el primero de mayo de 1928. El edificio se construyó como Sede de las Ligas de Resistencia, órganos de base del Partido Socialista del Sureste que gobernó Yucatán en esa época; Felipe Carrillo Puerto, su dirigente e impulsor, sostenía que *“la liga es el instrumento que está rejuveneciendo al indio maya y dándole el poder que necesita...”*. Aunque el edificio en su organización espacial y composición volumétrica obedece a los modelos académicos Beaux Arts, la ornamentación y las características de sus elementos formales presentan reminiscencias mayas y toltecas: la columnatas que enmarcan los accesos tienen la forma de serpientes, las grecas toltecas corren a todo lo largo de la fachada y los vanos de la planta alta rememoran las bóvedas mayas.

El espíritu revolucionario hace que Manuel Amábilis, el más importante exponente del neoindigenismo arquitectónico yucateco señale como: *“ la gran revolución que conmovió hasta sus cimientos todos los organismos sociales de México y que implantó entre sus más justas reivindicaciones el cultivo de nuestras artes populares, iniciando una floración nacional inaudita, llena de goce y bienestar...”* es el contexto en el que asume el diseño de una arquitectura *“recurriendo a las tradiciones, leyendas y costumbres de nuestro pueblo, o inspirándose en la naturaleza que lo rodea”* ¹⁷.

Existen otra serie de construcciones oficiales con referentes neomayas en Yucatán como los palacios municipales de Hunucm y Oxcutzcab, el mercado municipal de Tekit, la estación del ferrocarril también de Oxcutzcab (1940). Entre los encargos privados se encuentra el Diario de Yucatán (Francisco Rubio Ibarra, 1933) una solución académica pero con reminiscencias mayas en la fachada y en la decoración interior, el Cine Maya (Maglioni Gaetano, destruido por un incendio) y en otros edificios más pequeños y casas de habitación. En su mayoría estos son edificios convencionales de corte académico, donde los elementos mayas son exclusivamente ornamentales, fundamentalmente: arcos maya, mascarones zoomorfos, grecas en las cornisas, molduras, frisos, alfardas y cresterías. El más conocido y consistente (tanto en su trabajo teórico como en sus proyectos) de quienes intentaron definir una arquitectura mexicana a partir de la “estética indígena” fue Amábilis (1883-1966), autor del Pabellón mexicano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.

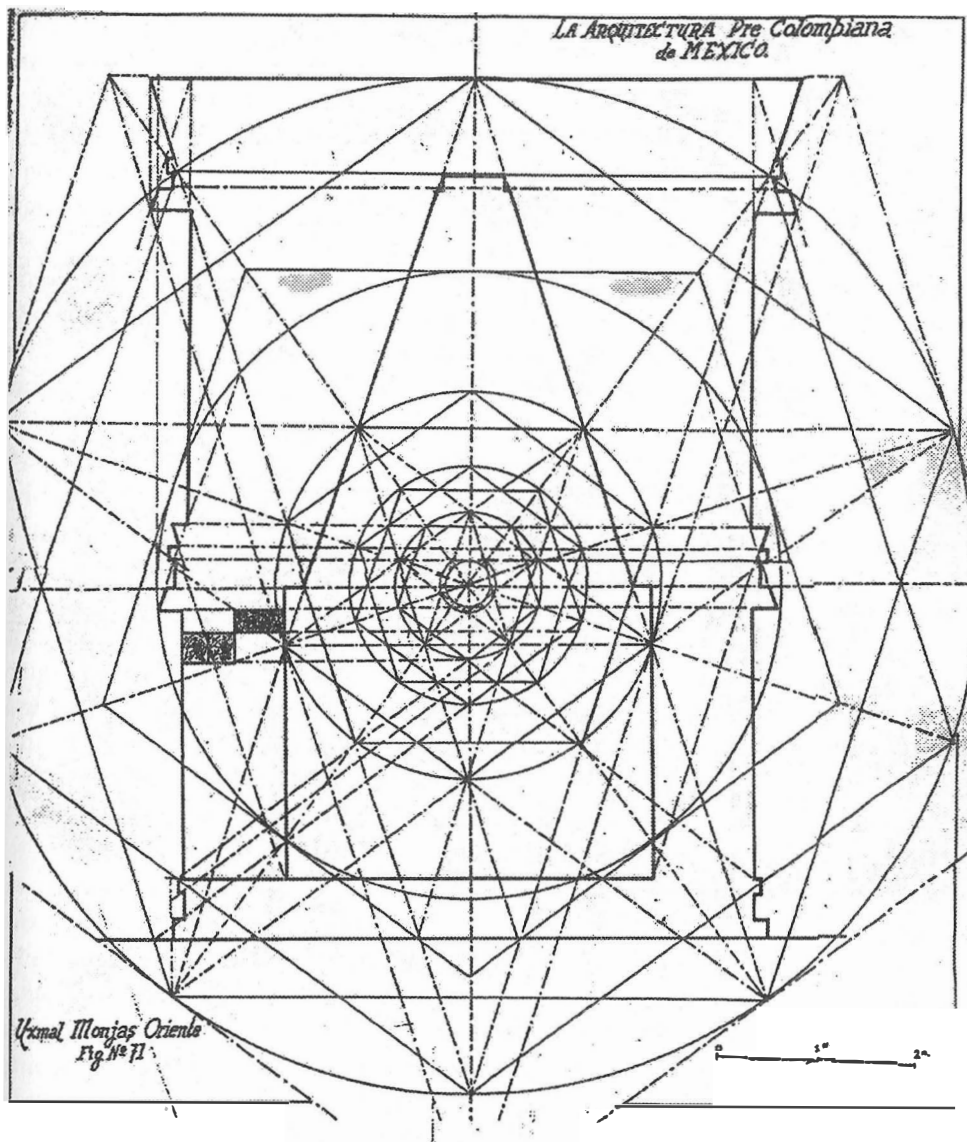


Manuel Amábilis: Planta del Pabellón de México en Sevilla, 1929.

Símbolo nahuatl del movimiento.

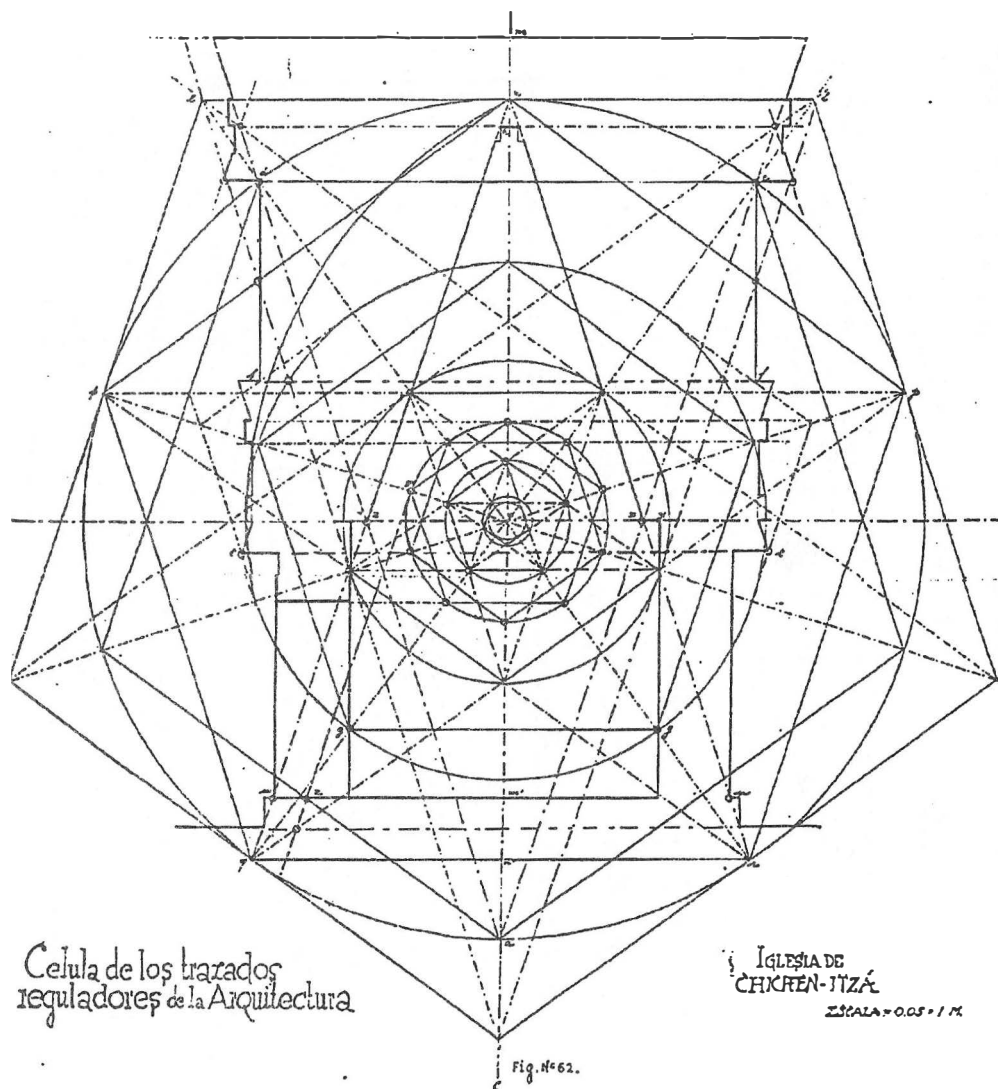
Amábilis hizo sus estudios en la École Spéciale d'Architecture de París (1908-1913) y sus primeras obras responden a un afrancesado eclecticismo. Ocupó la dirección de Obras Públicas del Estado de Yucatán en el gobierno revolucionario de Alvarado entre 1915 y 1918, época en el que empieza a ejercer un estilo que él mismo calificó como "maya-tolteca", como el que practicó en la desaparecida fachada de una logia masónica diseñada y construida en el antiguo templo del "Dulce nombre de Jesús" o de "Jesús María" (Mérida, 1915).¹⁸ En 1919 diseñó el Sanatorio Rendón Peniche en el que yuxtapuso formas ornamentales mayas relativamente austeras (primordialmente del estilo puc) a un proyecto que por su naturaleza obedecía incipientemente a principios funcionalistas.¹⁹ En los veinte se acentuará su búsqueda de una expresión nacionalista: en 1924 hace un monumento y fuente cerca al Estadio Nacional por encargo de José Vasconcelos; en 1926 realiza otra fuente, también desaparecida, en el que también trabaja una matriz formal maya-tolteca.

Para el proyecto del Pabellón en Sevilla (1927-1929) se realizaron tres concursos distintos. La convocatoria misma expresaba la política nacionalista del edificio pues pedía que el edificio fuera de estilo nacional, siguiendo los estilos "precortesiano o colonial"²⁰ El primer concurso lo ganó Ignacio Marquina, pero cambios en el programa del proyecto y distintas protestas obligaron a realizar un segundo concurso que ganó Alberto



Manuel Amábilis: Interpretación compositiva del edificio oriental del cuadrángulo de Las Monjas, Uxmal.

Arquitectura Precolombina de México



Manuel Amábilis: Trazados reguladores de la "iglesia" de Chichén Itzá.

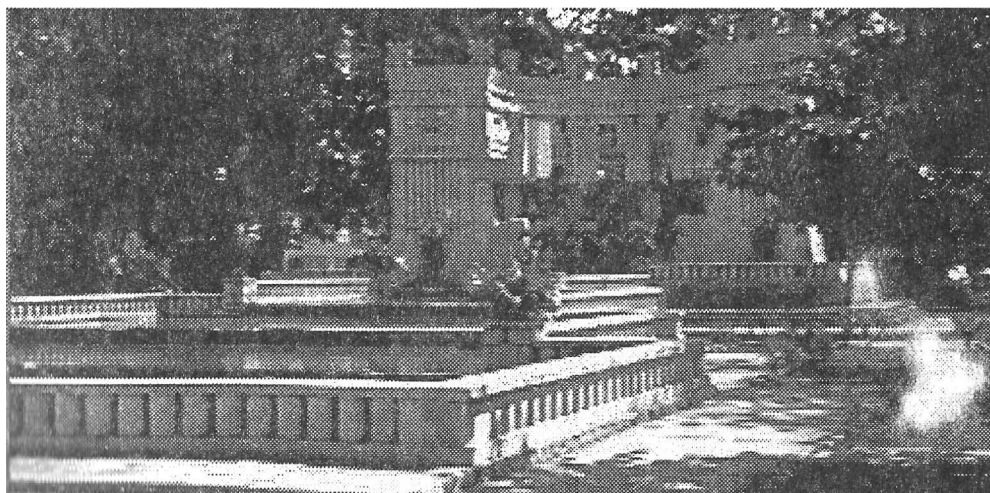
Mendoza, para después citar un tercer concurso, en 1926 que gana Amábilis. Los jurados en los tres concursos, se inclinaron siempre por los que utilizaron formas prehispánicas. La planta, de casi 3000 m² reproduce el símbolo nahuatl del movimiento. Colaboraron con Amábilis en el pabellón el arquitecto y escultor Leopoldo Tommasi López y el pintor Víctor Manuel Reyes.

Antonio Toca ha subrayado la importancia del trabajo teórico de Amábilis en el intento de definir una arquitectura americana a partir del reconocimiento de la “estética indígena”²¹. El principal trabajo en este sentido fue el ensayo *La arquitectura precolombina en México* con el que se presentó al IX Concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Abril de 1927 con el “objeto de cooperar al esplendor de la Fiesta de la Raza” el cual tenía como tema el “estudio de la Arquitectura precolombina en una o varias de las naciones americanas”, y que se falló en 1929, siendo nombrado además como académico correspondiente. En este trabajo de “exaltado nacionalismo del autor”, como lo señaló el Boletín de la Academia, “llega a suponer que el antiguo arte americano (Yucateca) está llamado a un nuevo florecimiento, vivificado por la aún no terminada revolución, ...apoyándose en las teorías estéticas establecidas, ...con verdadero espíritu arquitectónico... revela... la extensa cultura y vastos conocimientos artísticos que posee, así como el entusiasta y acendrado amor que profesa por su país, poniendo de manifiesto las largas investigaciones y profundos estudios realizados sobre los monumentos mismos, que la han inspirado (salvo algunas atrevidas y exageradas hipótesis) sugerencias y conclusiones de gran valor para el conocimiento del arte americano”. El trabajo incorporó el estudio de los trazados compositivos de la arquitectura maya-yucateca, “que constituye por sí solo un notable trabajo ilustrado con ilustraciones gráficas muy felizmente logradas”²².

En este trabajo, Amábilis sostiene: “La Revolución Mexicana que ha abierto nuevos cauces a la vida y el pensamiento de mi país, que ha abarcado en sus vastísimos radios todas las actividades de los hombres, coordinándolas para que contribuyan mejor al bienestar general, en el dilatado campo de las artes, ha señalado una nueva orientación... La filosofía surgida de la Revolución discurre en estética así: hasta ahora el disfrute de lo bello ha sido patrimonio de las clases ricas y de las cultas, mientras que el pueblo ha vivido en ambientes desolados, morbosos y feos que han oscurecido densamente su capacidad para disfrutar la vida..., la Revolución necesita transformar el Arte en un apostolado cuya misión sería aficionar al pueblo a la admiración de lo bello y desterrar de los ambientes populares la fealdad. Estos nuevos conceptos acabarían con los artistas encerrados en su torre de marfil: haciéndolos descender de ellas y mezclarse con el pueblo,... Para esto, necesitarían expresarse en un lenguaje artístico irreligible, accesible al pueblo: es decir adecuado a la idiosincrasia y alma americanas ..

El estudio de nuestras artes arcaicas, nos ha descubierto la manera que tuvieron nuestros antepasados de interpretar y de sentir las cosas de la vida; cómo supieron forjar su morada eurítmica con el ambiente que les rodeaba; por qué sistema de eliminación y abstracción lograron sintetizar sus ritmos y hacerlos armónicos, expresando con formas no naturales, es decir, no copiadas de la naturaleza, movimiento y vida naturales; cómo se lanzaban al aire libre, en plena naturaleza, a copiar el movimiento o vida de todo lo bello que les rodeaba y cómo se servían de los objetos y seres materiales para expresar la vida que late en ellos, interpretándolos por esta vida, jamás por su materialidad. Nos enseñaron que es necesario hacer intervenir la pintura en la escultura y en la arquitectura, porque la naturaleza es polícroma por excelencia; nos enseñaron que la simetría diagonal genuina de esas artes, es la que mejor expresa nuestra exuberante naturaleza americana, y no la simetría vertical u horizontal de los europeos, que debemos abandonar”. Razones son las que lo llevaron a afirmar que: “El arte antiguo americano (Tolteca) está llamado a un nuevo florecimiento, vivificado por la aún no terminada revolución, para llegar con esa base a ser capaz de expresar los ideales que hoy agitan a la humanidad”.²³

La posterior obra arquitectónica de Amábilis se caracterizó por su fidelidad a las ideas que sustentaban el revival indigenista por él propuesto, como puede verse en sus proyectos arquitectónicos más conocidos en la región de Yucatán como la Escuela Socialista Belisario Domínguez (Chetumal, 1938), la remodelación del Diario del Sureste (1946), el Centro Escolar Felipe Carrillo Puerto (demolido en 1989), el Parque de las Américas (Mérida, 1945), el Proyecto Monumento a la Raza, realizadas junto a su hijo Max y en los que contó en la mayoría de los casos con la colaboración en el trabajo de ornamentación del escultor colombiano Rómulo Rozo.



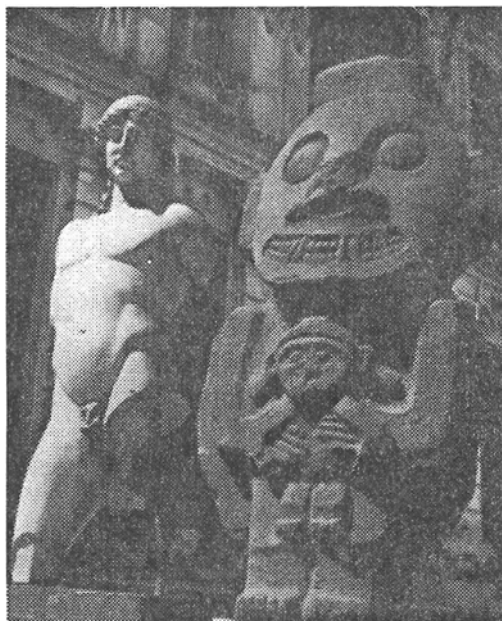
Manuel y Max Amábilis: Parque de las Américas, Mérida, Yucatán, 1945.

- ¹ Toca, A: *Del neocolonial al internacional. Una modernidad peculiar, 1920-1960*. En A&V-Monografías de Arquitectura y Vivienda No.13, Madrid, 1988, p. 13. En Cuadra K, M: *La arquitectura y el proceso de constitución nacional. Los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú*. En Revista de Arquitectura -Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, No.2 . Santiago, 1991, p. 35.
- ² Feureisen P., C: *Hacia una arquitectura y una decoración autóctonas*. En *Arquitectura y Arte Decorativo* 6-7 Santiago de Chile, 1929, p. 312-314.
- ³ C.C.N: *Los tejidos araucanos como base para una arquitectura típica nacional*. En *Arquitectura y Arte Decorativo* 6-7, Santiago de Chile, 1929, p. 292.
- ⁴ Como antropólogo Gamio luchó por la recuperación de los bienes patrimoniales precolombinos, fuerzo que se concretó en los primeros estudios y restauraciones de Teotihuacan y Monte Alban.
- ⁵ Mariátegui, . C: *El proceso de la Literatura, en 7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*. Lima, 1928.
- ⁶ *Idem*.
- ⁷ Schwartz, J: *Las vanguardias latinoamericanas*. Ed. Cátedra, Madrid, 1991, p. 23.
- ⁸ Citado por Belaunde, Pedro: *Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales*. En Amaral , A (ed al): *Arquitectura Neocolonial, América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, Fundacao Memorial de América Latina, Sao Paulo, 1994, p. 79.
- ⁹ Cuadra, M: *Op. Cit*, p. 35.
- ¹⁰ Piqueras Cotoí, M: *Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano*. En *Perú 1930* (Antología), Lima, 1930, p. 130-131.
- ¹¹ Alva Martínez, E: *La búsqueda de una identidad*, en González Córdaz, F (Ed): *La Arquitectura Mexicana del Siglo XX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Mexico, 1994, p. 36.
- ¹² Salazar, Luis: *La Arquitectura y la arqueología*, En *Arte y la Ciencia* No. 7, México, Julio de 1899. Citado por Gutiérrez, Ramón: *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1992. p. 551.
- ¹³ Museo Nacional de Arte: *Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita*. Catálogo de Exposición. MUNAL, México D.F., 1997.
- ¹⁴ Ramos de Dios, J: *Op.Cit.*, p.26.
- ¹⁵ Gómez, L. y Quevedo, M.A: *Entrevista con el arquitecto Jose Gorbe Trueba*, el día 2 de Octubre de 1979. En *Testimonios Vivos*, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1981.
- ¹⁶ *Cemento* Nos. 1 al 38, México, 1925-1930.
- ¹⁷ Amábilis, M: *La arquitectura precolombina en México*, México, Orión, 1956.
- ¹⁸ Esta fachada fue destruida al parecer entre los años cincuenta y sesenta, pero quedó registrada en la Enciclopedia Yucatanense que editó el Gobierno del Estado de Yucatán en Mérida, en 1944.
- ¹⁹ Edificio construido por el ingeniero Gregory Webb y destinado a los trabajadores de los ferrocarriles Unidos del Sureste. Actualmente su estado es ruinoso.
- ²⁰ Pérez Escolano, V: *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, fotocopia.
- ²¹ Toca, A: *Op. Cit.* , p. 13 y 14.
- ²² *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, No. 96, Madrid, Dic. de 1930.
- ²³ Amábilis, M: *La arquitectura precolombina de México*. Ed.Orión, México, 1956. p. 30-37 y 14.



Rómulo Rozo y *la Bachué*. Fuente: Catálogo Exposición Colombia en el Umbral de la Modernidad.

4. El revival neoindigenista en Colombia



Leo Matiz: *Dos culturas*, 1939. Fuente Catálogo Exposición Colombia en el Umbral de la Modernidad.

La diferencia del caso colombiano con los casos estudiados de Perú y México es muy grande. En Colombia no existió una arquitectura monumental como la de México o Perú, y los conjuntos prehispánicos en el país eran casi desconocidos. Por ejemplo, el conjunto arqueológico de San Agustín aunque estaba registrado en las crónicas de Fray Juan de Santa Gertrudis (1758) y había sido visitado y divulgado con algunas imágenes por la Comisión Coreográfica, sólo hasta 1913 fue estudiado por el arqueólogo alemán K.Th.Preuss. Habría que esperar hasta las investigaciones de José Pérez de Barradas en 1936 para encontrar de nuevo avances importantes, los que sólo se consolidarían con un trabajo sistemático desde 1943 con Luis Duque Gómez y otros investigadores que le siguieron.'

Solo con la fundación en 1941 -bajo la influencia de Paul Rivet quien viene a Colombia invitado por Eduardo Santos- del Instituto Etnológico Nacional bajo el tutelaje de la Escuela Normal Superior de Colombia se consolida el trabajo antropológico y arqueológico en Colombia de investigadores como Gregorio Hernández de Alba, Eliécer Silva Celis, Graciliano Arcila, Roberto Pineda, Gonzalo Correal, Duque Gómez, Reichel Dolmatoff, etc.



Manuel Quintín Lame.

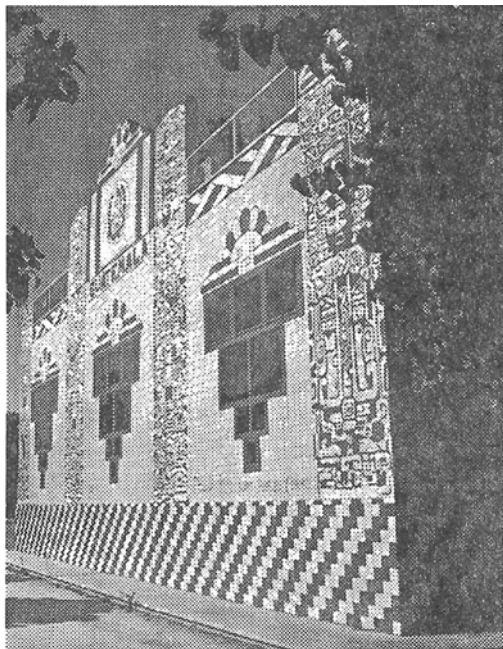
Por otra parte la causa indígena no tuvo eco en general en la sociedad colombiana a pesar de la importancia de la lucha por la reivindicación social de sus gentes de un líder indígena como Manuel Quintín Lame (1880-1967), quien desde comienzos de la década de los 1910s, empezó a liderar políticamente el naciente movimiento indígena. Quintín Lame viajó en 1914 a Bogotá a estudiar en los Archivos las Cédulas Reales de los resguardos indígenas, con el fin de luchar por el derecho a las tierras, para lo cual intentó ser escuchado por el Congreso de la República. En 1914 promovió una República indígena en el sur del país, por lo que fue apresado, por primera vez. Su lucha si bien lo convirtió en perseguido y lo llevó a la cárcel por más de cuatro años entre 1917 y 1921, se tradujo en la restitución de los resguardos de Ortega y Chaparral y fue la base de la lucha organizada de los indios por la recuperación de sus tierras y su valoración social.²

A pesar de la trascendencia de la lucha del movimiento indígena colombiano, su problemática sólo alcanzó a tener eco, a comienzos del siglo XX, en unos pocos autores como los escritores boyacenses Armando Solano y Juan Clímaco Hernández quienes asumieron el tema de lo indígena como objeto central de reflexión y elaboración social y cultural. En este orden de ideas Solano planteó el desarrollo de una cultura que tuviera lo indígena como centro, base de un nacionalismo necesario frente al imperialismo norteamericano: *“Ahondando en nuestra índole y en nuestros antecedentes”*, en *“los factores históricos y étnicos... encontraremos la verdadera consigna para el movimiento nacionalista”*³.

Por su parte Hernández dirigió su atención a la defensa de las formas sociales y características culturales de las sociedades indígenas, al tiempo que promovía un ideal “panindianista” en el que pretendía encontrar un único espíritu de raza y nación para una América auténtica culturalmente y en pie de lucha. Hernández consideraba que el reconocerse como un vital mundo indígena era el primer paso libertario para América.⁴

Sin una arquitectura prehispánica que retomar, la ornamentación arquitectónica de tipo indigenista se redujo a la traducción de algunas formas ornamentales geométricas de las cerámicas y tejidos y de la orfebrería, en particular de los tunjos, los que por su forma aplanada facilitó su traducción en altorrelieves, dibujos en la cerrajería, lámparas, etc. Los pocos edificios en que se aplicó este tipo de ornamentación, por fuera del proyecto noconstruido de Gastón Lelarge para la Exposición Universal de París de 1900, mencionado en un capítulo anterior, serían expresiones asociadas al art-déco. El Pabellón de Colombia en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* de 1929 fue sin lugar a dudas el ejemplo de revival indigenista colombiano más importante e influyente. Esta exposición, que en buena medida impulsó el desarrollo de la arquitectura neocolonial hispanoamericana nació, según Víctor Pérez Escolano, *“de la profunda fuerza de la nostalgia”*. Fue inaugurada el 9 de mayo de 1929 *“superando una larga vicisitud de veinte años”*, con *“exhibiciones de carácter retrospectivo”* del arte español, y con una arquitectura donde se incorporó de forma decidida las artes aplicadas de carácter tradicional como azulejos, herrajes, carpintería, etc.⁵ La Exposición pretendió ser una muestra de regionalismos y nacionalismos españoles e iberoamericanos *“puesto que era deseo de los organizadores del certamen que los pabellones se inspiraran en los estilos históricos de cada país o región”*.⁶

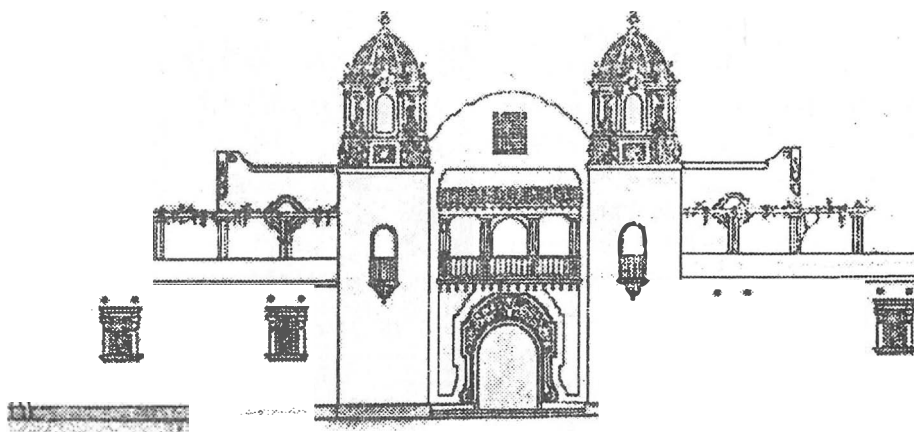
En esta Exposición sólo cuatro proyectos exploraron las posibilidades formales de la arquitectura prehispánica: Guatemala, Perú, México y Colombia. El modesto Pabellón de Guatemala era un volumen muy sencillo con una decoración aplicada en azulejos con motivos tomados de las estelas y las decoraciones arquitectónicas mayas; la entrada principal estaba conformada por un arco kobel estilizado, tema que se repitió en forma invertida en los antepechos de las ventanas de las fachadas laterales; el Pabellón de Perú y el de México, mucho más complejos fueron descritos e ilustrados en el capítulo anterior. El Pabellón de Colombia se ubicó prácticamente frente al de México, enmarcando la Avenida Reina Victoria, razón por la cual se destacaban en el conjunto.



Pabellón de Guatemala, Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Foto: F. Ramírez.



Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Plano del conjunto urbano de la muestra.



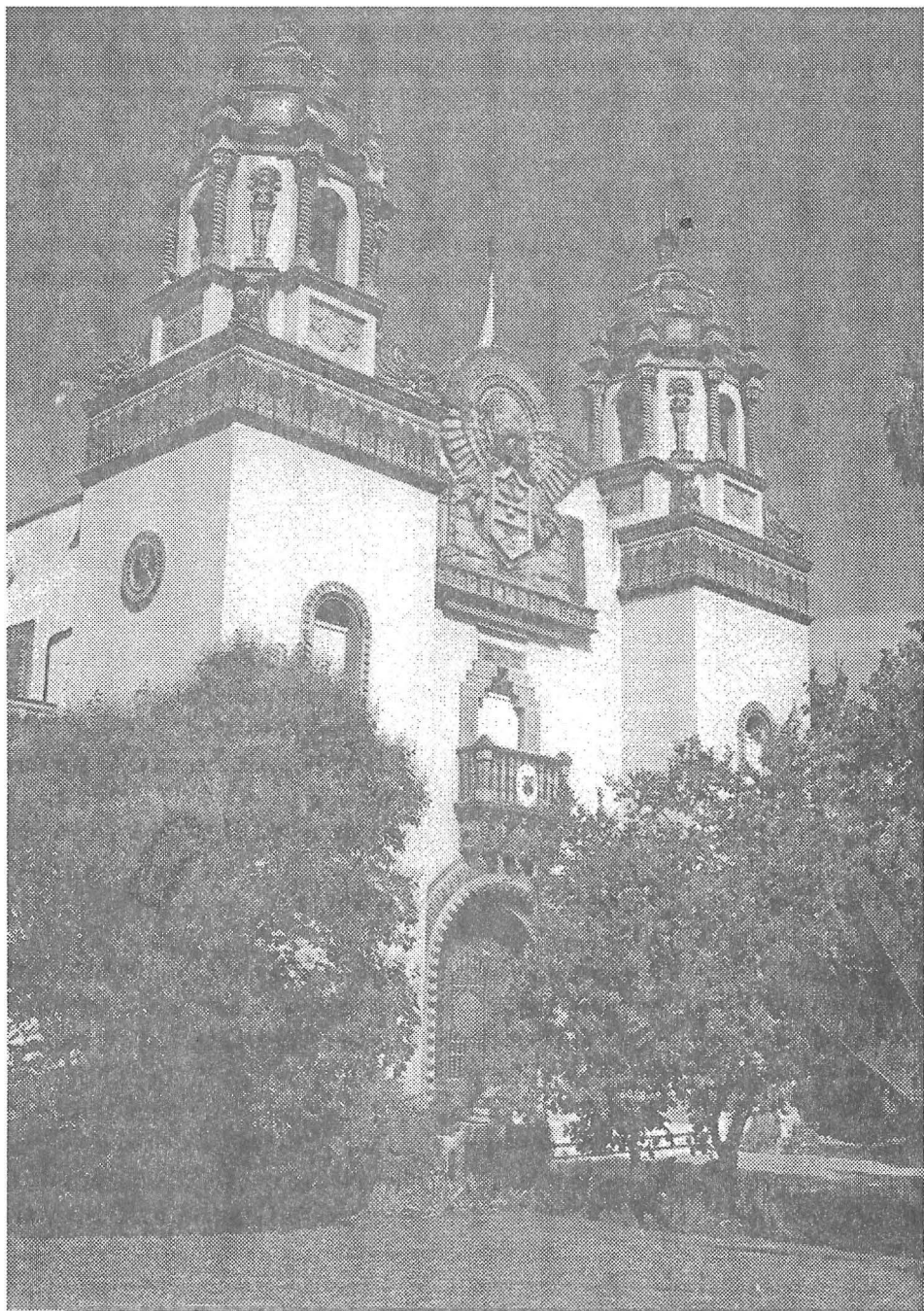
Granados de la Vega: Fachada del Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929. Fuente: Correo del Cauca.

La mayoría de los pabellones hispanoamericanos (además de los de Portugal, Brasil y Estados Unidos) fueron realizados por arquitectos de cada país, algunos encargados directamente (Argentina, Martín Noel; Cuba, Evelio Govantes y Félix Cavarrocas; República Dominicana, Martín Gallart; Perú, Piqueras Cotoí), pero la mayoría adjudicados por concurso (México, Manuel Amábilis; Uruguay, Mauricio Cravotto; Chile, Juan Martínez Gutiérrez; Venezuela, Germán de la Falla). El pabellón colombiano, en cambio, fue encargado para su realización al Gabinete Técnico del Comité Ejecutivo de la hispalense que a su vez delegó el proyecto arquitectónico en el arquitecto sevillano José Granados de La Vega.⁷

El proyecto de Granados de La Vega contempló un edificio organizado alrededor de un patio cubierto, una fachada principal absolutamente jerarquizada con un acceso flanqueado por un par de torres a las que se articula un volumen más bajo; el eje principal remata en la parte posterior en un volumen semicilíndrico, a la manera de ábside entre dos semitorres. Un planteamiento tan confuso llevó a una solución compositiva bastante torpe y el resultado final fue algo muy próximo a la insólita imagen de una iglesia católica inserta en un atrio de planta cuadrada.

A pesar de que el proyecto estaba completamente definido y avanzado en su construcción, en 1928 se designó al escultor Rómulo Rozo (1899-1964) para su ornamentación, el cual redefinió completamente el programa iconográfico del edificio, encargándose del diseño y dirección de los acabados, ejecutando personalmente muchos de ellos.⁸ Aunque Jorge Ricardo Bejarano en una crónica sobre el trabajo de Rozo en el Pabellón señala que el escultor enfrentó un edificio que “*encontró ya levantado y sin posibilidad de adaptarlo a su manera*”,⁹ lo cierto es que a pesar de no poder modificar la volumetría, el carácter del edificio cambió notablemente.

El trabajo de Sevilla no fue la primera ocasión (ni la última) en que Rozo trabajó en la ornamentación de un edificio, pues fue en este tipo de tareas donde demostró su vocación y capacidad artística.¹⁰ Según Alvaro Medina “*Rozo había trabajado en Bogotá, desde la edad de 12 años, en la construcción de la Estación de la Sabana, obra de inspiración neoclásica que se distingue por el rigor de los motivos ornamentales tallados en piedra. Según una carta de recomendación firmada por el ingeniero residente, fechada el 5 de Julio de 1917, el futuro escultor se podía desempeñar a los 18 años de edad como “oficial de cantera o de albañilería”. Más tarde cuando Rozo viajó a París y visitó el Louvre, su experiencia edilicia lo llevó a identificarse con las piezas esculpidas en función de la arquitectura. De allí que sus primeros trabajos tendieran a lo hierático, monumental y simétrico, prefiriendo las soluciones que tienen a la frontalidad y la geometría un denominador común*”.



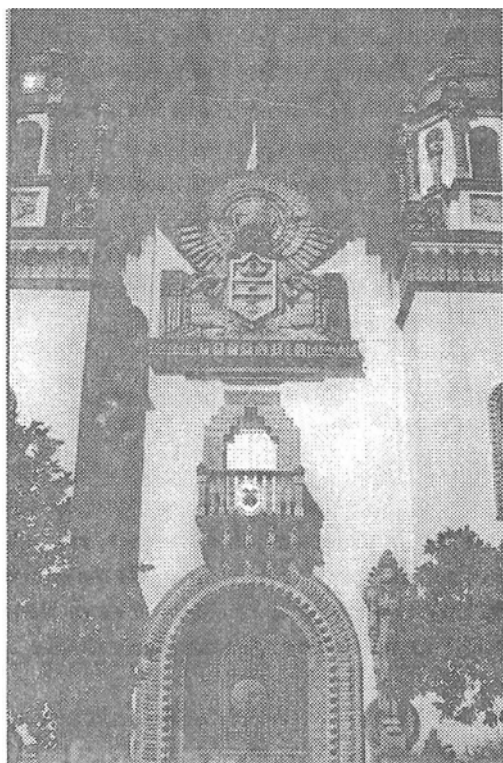
Rómulo Rozo: ornamentación arquitectónica Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929.

Las habilidades de Rómulo Rozo lo llevaron a estudiar primero en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá, estudios que continuó en la Escuela de San Fernando en Madrid (1923) y después en la Escuela Nacional de Bellas Artes de París (1924). En su estancia en París asistió a la Academia Julián entrando en contacto con muchos artistas modernos. En 1925 participó, ganando una medalla de plata, en la *Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Moderns*, lo que muestra como el trabajo de exploración geométrica y de contenidos indigenistas de su obra se insertaba en el contexto de origen del art-déco.¹² Con el carácter nacionalista de su trabajo en París, Rozo, como señala Alvaro Medina, “realizó la paradoja de liberarse de Europa cuando residía en Europa”.¹³

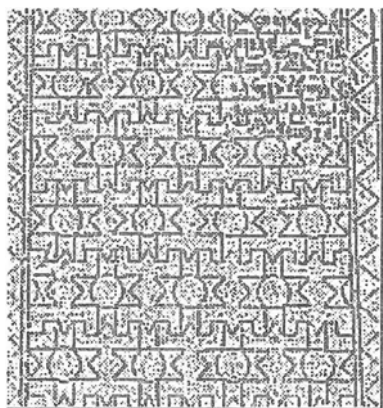
En París Rozo esculpió *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* (1925), *Tequendama* (1927), *Bochica, dios todopoderoso de los chibchas* (1927),¹⁴ entre otras obras. Estos trabajos fueron conocidos en Colombia gracias a la publicación en revistas como *Universidad*, donde un colaborador lo resalta como “el más exaltado propagandista del arte indígena. No solamente descuella en ese sentido entre los jóvenes, sino que emprende esa valorización antes que ninguno, porque mirando hacia atrás no encontramos, entre los artistas de las viejas generaciones, quien se halle dispuesto a darle un sentido estético a la obra escultórica de los primitivos pobladores de nuestro territorio”.¹⁵

Rozo residía en París en 1928, cuando recibió el encargo del diseño de la muestra y ornamentación arquitectónica del edificio diseñado por Granados de La Vega para la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Como se puede ver en una ilustración de la fachada principal publicada en el *Correo del Cauca*,¹⁶ el proyecto poseía un carácter neocolonial con pequeños balcones de repisa en las torres, un arco en el acceso principal profusamente decorado en su extradós, un balcón en madera con un tejadillo soportado por piedrechos y un remate del volumen central a la manera de un recorte mixtilíneo. La intervención de Rozo, por el contrario, estuvo dirigida a eliminar el carácter españolizante del edificio a través de la sustitución del repertorio formal por un amplio espectro de formas de inspiración indigenista.

El diseño del extradós del arco del acceso principal cambió completamente, pasando del barroco peruano que había adoptado Granados de la Vega, a una estilización art-déco partir de la mazorca del maíz. El balcón en madera fue sustituido por uno en piedra, mucho más pequeño y sin tejadillo; igualmente el arco de medio punto que daba acceso al balcón fue sustituido por un arco kobel, con una serie de dovelas proyectadas y diferenciadas en su diseño que rematan en una clave con la forma de un mascarón precolombino con un aura radiante flanqueada por tableros. Las peanas de los balcones de las torres quedaron conformadas por tríadas de ranas, en una reelaboración evidente de formas de la orfebrería precolombina.



Rómulo Rozo: Entrada al Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929. La entrada la flanquean las esculturas "Diosas de la Luz". La cerrajería de la puerta está compuesta por piezas inspiradas en figuras zoomorfas precolombinas.



Rómulo Rozo: Diseño de rejas para las ventanas del Pabellón de Colombia en Sevilla, inspirados en figuras de rana de la cultura Tolima.

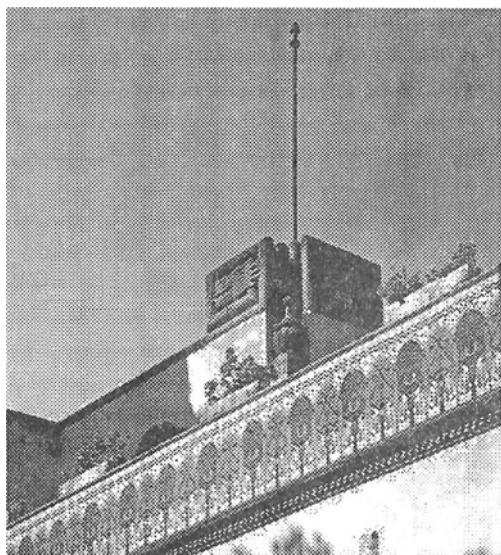
El remate inicial de curvas mixtilíneas fue sustituido por el escalonamiento del muro al que se integró una estilización art-déco del escudo nacional, con un cóndor de cuello serpentiforme, totalmente geometrizado en sus alas y coronado con una gran cresta; el escudo cambió su forma a una angular, flanqueada por dos indígenas alados con rodillera jaguar que le rinden tributo, sustituyendo a las banderas. Las ranas de la orfebrería quimbaya sirvieron como motivo evidente para el trabajo de cerrajería de las rejas de la puerta principal y de las ventanas. El capitel de las columnas salomónicas diseñadas por Granados de La Vega para soportar los pináculos de la base de las cúpulas fue sustituido por mascarones con motivo precolombino. Otros motivos antropomorfos, absolutamente geometrizados y frontales aparecen también en la decoración de las columnas de los dinteles de las ventanas y en la decoración de los antepechos de las ventanas del ábside, en los cuales un mascarón precolombino inscrito en un aura solar, extiende sus potencias en formas de mazorcas de maíz en las diagonales del cuadrado exterior.

Dado que Rozo presentó en la exhibición varias de sus esculturas realizadas en París, donde se destacaba la *Bachué* que ocupó el centro del patio, el escultor hizo para el exterior del edificio distintas variaciones, anunciado su pieza principal. En la fachada lateral, dos columnas que se encuentran sobre el dintel de la puerta presentan el relieve de una bachue que emerge serpentiforme para dar

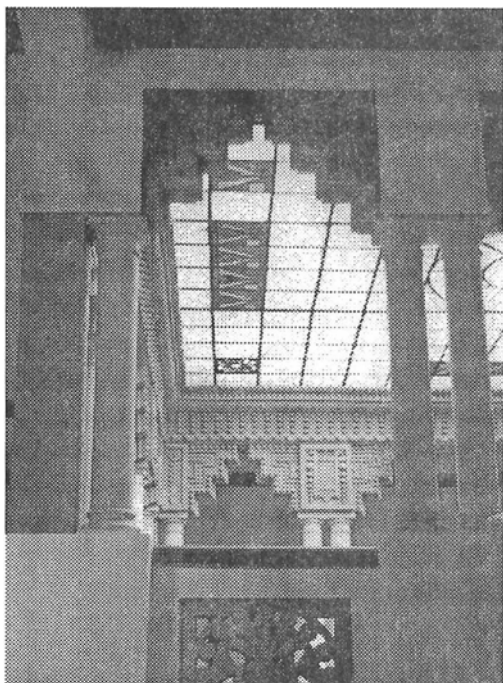
lugar al torso desnudo mientras levanta a lo alto como una ofrenda su hijo. En las esculturas que guardan la entrada principal, un par de figuras femeninas estilizadas se levantan sobre un pedestal de líneas ondulantes, mientras sus brazos sostienen un par de discos con unos mascarones análogos al que portan sobre su rostro; la figura posee un tocado sobre el que se encuentra a su vez una segunda figura antropomorfa.

Tal como se ha descrito, las esculturas como la decoración del edificio poseen un tratamiento muy distinto, como también lo son los elementos en los que se inspiran. Aunque existe una temática indigenista en casi todos los elementos, no todos son una elaboración a partir de formas artísticas prehispánicas. De hecho el propio escultor señaló que había esculpido la *Bachué* como la imaginaba y no como podía haber sido, lo que se podría extender al tratamiento del edificio.

En favor de Rozo y de sus colegas que siguieron su ruta en el país, estos difícilmente podían conocer la arquitectura y escultura prehispánica en el país, pues las labores de estudio de las culturas prehispánicas eran todavía incipientes. Nieto Caballero justifica plenamente a Rozo cuando señala *“quizá no dejaron nuestros indios nada que permita la presentación de sus dioses y sus símbolos en la forma que ideó el artista. Pero hay líneas y figuras que recuerdan los rostros aplanados, los cuerpos rectangulares, los brazos y las patas de rana de los tunjos”*.¹⁷



Rómulo Rozo: Serpientes Sagradas. Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929.

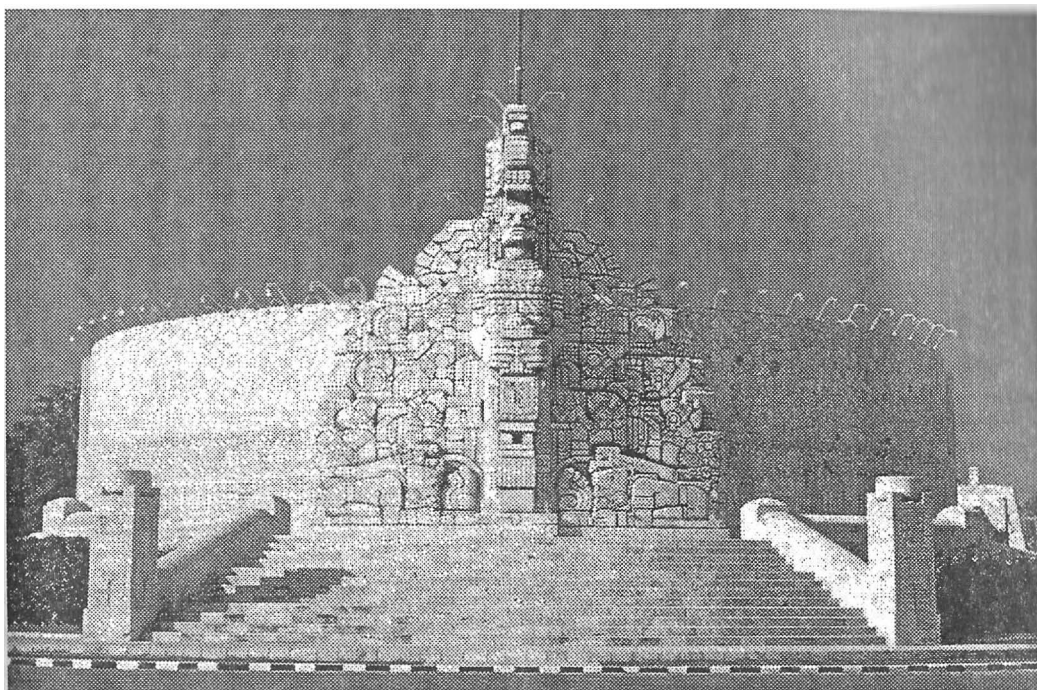


Rómulo Rozo: Interior del Pabellón de Colombia, Sevilla, 1929.

En general, con la intervención de Rómulo Rozo el edificio ganó en levedad pues al marcar las aristas produjo un énfasis en el valor del plano diferenciado en vez del sentido de grandes masas que poseía el proyecto original; este efecto fue conseguido a través de una cenefa en cerámica (con motivos antropomorfos de origen desconocido) que recorre todos los bordes del primer piso y con las *Serpientes Sagradas* (París, 1928) que marcan las aristas del segundo. Aunque la intervención de Rozo en el edificio no fue totalmente coherente ni en contenido temático ni en desarrollo formal, lo que se acusó con la enorme diferencia existente entre las elaboradas esculturas que sirven de guardia en la fachada principal y las figuras de indígenas que aparecen en la fachada posterior o en los flancos de las puertas interiores del primer piso o las gigantescas libélulas que marcan los ángulos interiores del gran vacío central, pues muchas de estas intervenciones no sólo son esquemáticas, sino que su resolución formal y material son de tono menor, el Pabellón de Colombia en Sevilla fue un importante hito en los intentos de un revival neoindigenista colombiano

De la Exposición Iberoamericana de Sevilla surgió la amistad entre Rómulo Rozo y Manuel Amábilis y que años después se convirtió en colaboración. Ya hemos señalado no sólo la afinidad temática de estos proyectos, sino su vecindad física. Al parecer el arquitecto mexicano invitó al colombiano a visitar Mérida, pues el escultor colombiano decide quedarse en México a partir de 1931, cuando fue enviado como agregado cultural. En México trabaja como profesor (1932) y aprovecha para estudiar la arquitectura mesoamericana (1936).

Una vez establecidos su residencia y estudio en Mérida vuelve a realizar trabajos de ornamentación arquitectónica para los proyectos de Manuel Amábilis y su hijo, también arquitecto. Ejemplo de este tipo de trabajo es el caso del *Diario del Sureste* (1944) que los arquitectos Amábilis diseñaron y donde realizó los bajorrelieves de la ornamentación art-déco neoindigenista del edificio. El ejemplo más conocido del trabajo de Rozo con los Amábilis es el Monumento a la Patria en Mérida. Otro ejemplo significativo de arquitectura-escultura neoindigenista: el Monumento a la Patria, la obra de mayor envergadura y popularidad del artista. Este fue diseñado por Amábilis en 1944 para que se construyera en una glorieta ubicada al poniente de la ciudad, pero sólo fue construido años más tarde y concluido en 1956 por Rómulo Rozo, en la glorieta donde termina el Paseo de Montejo. Otros trabajos de Rómulo Rozo en la península de Yucatán, cuya supervivencia no está confirmada fueron la ornamentación escultórica de relieves en un arco maya en Ticul, (Yucatán) para la Secretaría de Recursos Hidráulicos, en la escuela Belisario Domínguez y el Hospital Morelos (1937-38) en Chetumal (Quintana Roo), y un teatro registrado fotográficamente pero sin identificar ni fechar.¹⁸



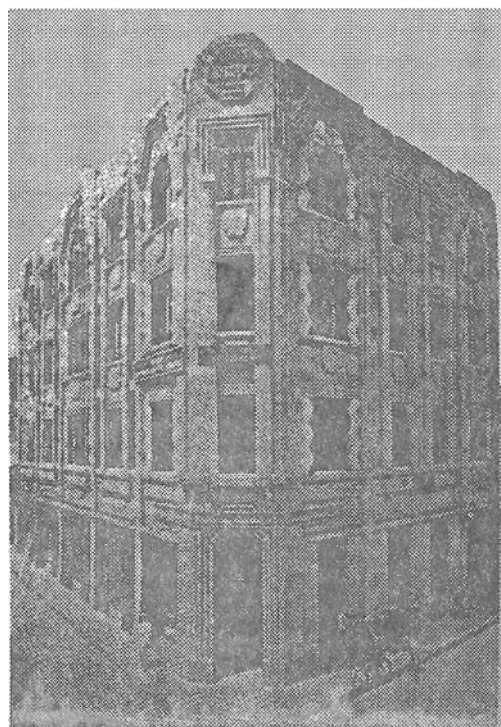
Rómulo Rozo: *Monumento a la Patria*, Mérida, Yucatán.

Aunque Rómulo Rozo desarrolló su carrera fuera de Colombia, su influencia en el medio artístico e intelectual colombiano fue determinante. Este fenómeno fue posible gracias al eco que tuvo en la prensa colombiana, tanto nacional como regional; fotografías y comentarios sobre su trabajo ocuparon las páginas de revistas como *Universidad y Cromos* y periódicos como *El Tiempo* en Bogotá, *El Colombiano* de Medellín y *Diario del Pacífico* y *Correo del Cauca* en el Valle del Cauca. *Bachué* se convertiría así en una pieza fundamental del arte colombiano y en referencia de los artistas e intelectuales nacionalistas conocidos justamente como bachués. Juan Pablo Varela uno de los intelectuales que impulsó con beligerancia intelectual esta búsqueda escribiría: “*Si es verdad que los dioses iluminan, a Rómulo Rozo debió tocarlo con su espíritu la diosa bajo cuya égida se inicia ésta cruzada*”.¹⁹

Sin embargo es muy difícil encontrar en Colombia proyectos neoindigenistas, a pesar del momentáneo efecto que el Pabellón de Sevilla pudo haber causado en nuestro medio y en la revaloración de lo indígena que se produjo en los 1930s y 1940s. Es así como se pueden calificar de excepcional casos como el Edificio Girardot (Medellín, demolido), obra de Tulio Ospina y Cia., con el que incluso se hizo publicidad esta oficina en el que reseña Emilio Murillo de “hombres de dinero y dotados de amor por lo nuestro



Tulio Ospina y Cia. : Formas inspiradas en los elementos ornamentales del estilo "poooc" maya. *Clínica Santa Ana*, Avenida La Playa con Sucre, Medellín 1935 (Demolida).



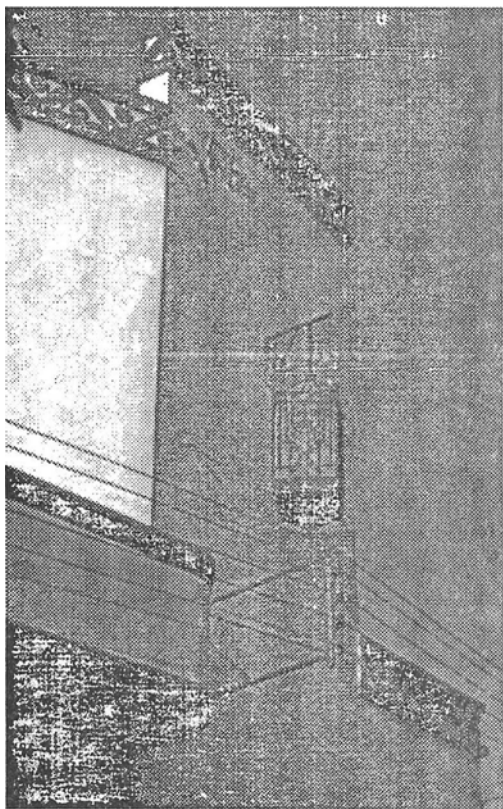
Tulio Ospina y Cia: *Edificio Girardot*, Carrera Carabobo con Boyacá, Medellín (Demolido).

*que han empezado a decorar sus edificios con motivos de esta ornamentación chibcha (algunos juzgan como pecador a quien emplee el nefando vocablo). Uno de estos hombres es Aristides Salgado, el cual adornó su hermoso edificio de la calle 13 con carrera 10ª con motivos de éste arte”.*²⁰

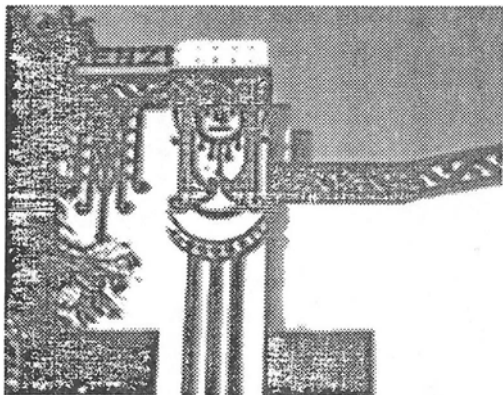
Una de las pocas obras sobrevivientes en Colombia de este tipo de arquitectura fue el Teatro Rienzi (1944) en Palmira de Roberto Sicard Calvo (1907-1966). Para Silvia Arango, Sicard fue uno de los pocos arquitectos colombianos “*que hicieron de la actitud nacionalista una posición ética, conceptual y formal coherente*”²¹. Su diseño para el demolido edificio de El Tiempo (Bogotá, 1935) fue uno de los primeros ejemplos en el país de decoración arquitectónica neoindigenista en un edificio art-déco.

En Palmira, una década después, volvió sobre las formas precolombinas para el diseño del Teatro Rienzi, una sala de cine bastante modesta, sobre todo cuando se contrasta con las magníficas salas de cine art-déco norteamericanas que eran el modelo dominante y que tuvieron eco en la región como las lujosas decoraciones del Teatro Palmeras en el mismo Palmira o los Teatros Colón y Aristi en Cali. Sicard propuso una calle lateral, lo que le permitió aislar el edificio y así resaltarlo en el conjunto urbano, pues no superaba en mucho las alturas de las construcciones vecinas; el edificio se organizó como una gran sala flanqueada por pequeños locales, con dos salidas de emergencia laterales y con el

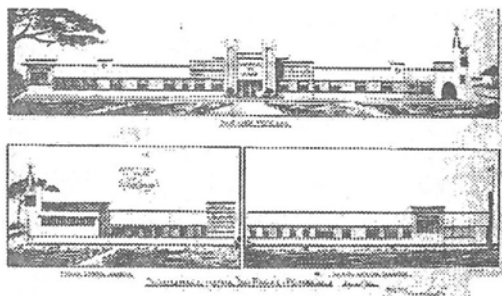
vestíbulo de taquillas y público sobre la entradaprincipal, organización que se acusó en la volumetría final donde se diferenció perfectamente la nave central correspondiente a la sala de los cuerpos laterales de los locales. El interior de la sala no poseía ninguna ornamentación, la cual se dejó exclusivamente para el vestíbulo y las fachadas; el paso del vestíbulo a la sala se hace a través de un arco korbel o arco maya, tema que repitió en los vanos de las puertas laterales; en el exterior las puertas laterales y el cuerpo superior de la entrada fueron ornamentadas con figuras antropomorfas inspiradas en tunjos, mientras la cenefa -a manera de cornisa- inspirada en grafismos precolombinos recorre los distintos cuerpos del edificio; el tratamiento ornamental fue complementado con el diseño de la cerrajería, donde volvió a retomar figuras antropomorfizadas en las rejas en hierro y en las lámparas exteriores, también en hierro.



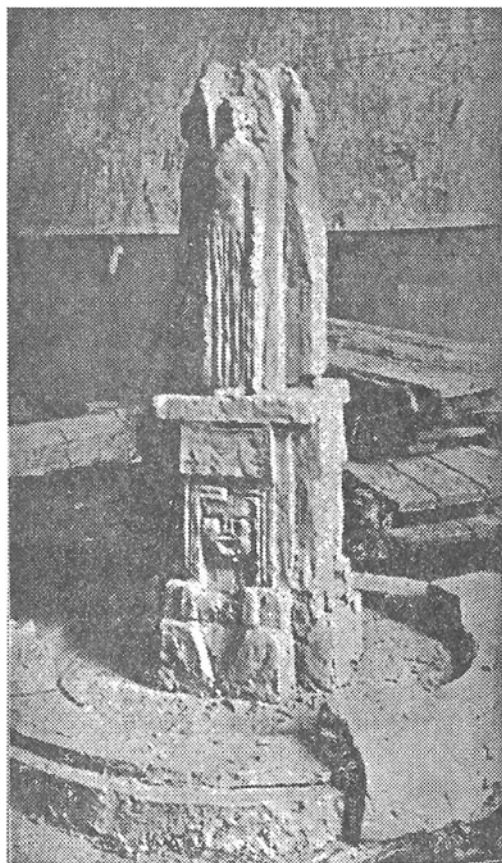
Sicard diseñó y construyó poco después un escenario para actos culturales en el Colegio de Cárdenas, también en Palmira (1946-7 y demolido a comienzos de la década de los 1950s). Al parecer era una modesta construcción que se limitaba estrictamente a cubrir el escenario con una cubierta a un agua. Al frente, en el muro que formaba la boca del escenario, retomó los temas ornamentales prehispánicos.²² Para Silvia Arango *“Sicard es tal vez el único arquitecto de su generación que intenta conciliar la nueva arquitectura con los vestigios plásticos indígenas, en una búsqueda solitaria y difícil”*.²³



Sicard Calvo: Detalles ornamentales con motivos inspirados en la orfebrería prehispánica (tunjos) del Teatro Rienzi, Palmira, 1945.



Roberto Sicard: Hospital San Roque, Pradera, 1950. MOP.



Navia Cifuentes: Propuesta de Monumento para Palmira. 1930s

Sicard alternó la temática decorativa prehispánica con el repertorio neocolonial, en proyectos que realizó para la Empresa Constructora Ltda. y en proyectos para el Ministerio de Obras Públicas como el Proyecto para el Hospital de Zarzal (1948). El proyecto para el Hospital San Roque de Pradera (1950) corresponde en líneas generales al art-déco con un curioso híbrido con neocolonial en la capilla de uno de los extremos de la fachada principal.²⁴ Su trabajo como “asesor técnico” y constructor para la Empresa Constructora Ltda. tuvo objetivo construir “*bellas quintas de estilo californiano, lujosamente amobladas para ser rifadas periódicamente de acuerdo con sorteos de la Lotería del Valle*”.²⁵ Ejemplos de este trabajo sobreviven en el Barrio de San Fernando en Cali, donde además se conserva el edificio para el Albergue Heladio Perlaza (1952).

Palmira fue también el centro del trabajo del escultor Navia Cifuentes, figura poco destacada en el arte colombiano, pero que realizó en su ciudad natal una serie de propuestas de monumentos urbanos y ornamentaciones arquitectónicas en obras de menor importancia caracterizadas todas ellas por la geometrización art-déco y las referencias a las diversas iconografías del arte prehispánico. Otro arquitecto que eventualmente utilizó decoración con motivos prehispánicos fue el mexicano Félix Mier y Terán, autor de algunos de los mejores edificios art-déco de Cali y autor junto a sus socios, los hermanos Hermann y Alvaro Calero Tejada, de un gran número de residencias neocoloniales en la ciudad.

Entre las obras art-déco de Mier y Terán se destacan un edificio de apartamentos en la calle 9ª, en el centro de Cali y el Hotel y Teatro Aristi. Mientras la composición general del edificio del Hotel Aristi es una adaptación evidente del Hotel Albion en Miami, la sala de cine del Teatro anexo es el mejor ejemplo de ornamentación art-déco de Cali. El gran vestíbulo de la entrada posee un piso a la manera de tapiz en terrazo de bandas de color rojo y negro, separados por otra banda zigzagueante blanca y decorados con perfiles antropomorfos; la sala de cine propiamente dicha despliega en sus paredes laterales unas bandas decorativas con motivos fitomorfos muy estilizados los que adquieren particular dramatismo con la iluminación. La residencia de Mier y Terán (1950, demolida) ejemplifica la etapa final de Mier y Terán en Cali, antes de viajar a Mérida (México) donde prosiguió su carrera de arquitecto. Es un proyecto que se promocionó como un ejemplo de arquitectura moderna racionalista, adecuada funcionalmente a las condiciones ambientales y a los recursos técnicos disponibles, pero en la cual el arquitecto mantiene elementos de su etapa art-déco como fue la decoración interior con mascarones mayas, testimonio de la región de la cual era originario y a la cual regresó y de la idea de arquitectura “pan-americanista” que le acompañó en todas las etapas de su carrera artística.

El periódico *Relator* describió así la obra: *“Presentamos hoy en esta página de arquitectura, la moderna residencia del arquitecto Félix Mier y Terán proyectada y construida por el mismo, en la bella Urbanización Santa Rosa de esta ciudad. Esta casa posee la cualidad de haber sido construida no solamente de acuerdo con las necesidades y gustos de sus propietarios, sino también adaptada admirablemente a nuestro clima y paisaje, aprovechando ventajosamente la topografía del terreno, la belleza de sus alrededores... Llama la atención particularmente la bien definida distribución de todos los elementos que forman el conjunto de la casa. El salón y el comedor han sido tratados como una sola unidad, separados solamente por una atractiva chimenea rústica de piedra azul. Las alcobas cuidadosamente orientadas con ventilación cruzada, el área de servicio está muy bien planeada, ocupando poco espacio y completamente separada del resto de la casa... Los jardines y terrazas vienen a formar parte integral de la residencia con el fin de hacer posible una vida al aire libre y al mismo tiempo bajo techo. Bastante interesante y originales son las ventanas estilo persiana, las cuales aseguran una magnífica aireación y al mismo tiempo sirve de quebra-soles asegurando así más frescura... También tiene la ventaja de no necesitar vidrio, pues la lluvia no alcanza a mojar el interior... construidas de ángulo de hierro de 11/4” y celociding ... Una platina une estas hojas y hace que se muevan al tiempo. El tratamiento exterior es muy sencillo, los muros son de ladrillo prensado pintados de blanco, combinados con piedra azul rústica cordoneada. El techo de losa de concreto con aislamiento térmico ...la chimenea tiene un bello detalle decorativo de cobre martillado representando cuatro dioses de la mitología maya...”*²⁶

- 1 Como Julio Cesar Cubillos y Gerardo Reichel Dolmatoff, entre otros destacados arqueólogos.
- 2 Para Arturo Alape, el despojo a los indígenas inspiró la "*vida de rebeldía y persecución*" de Quintín Lame. Durante la primera mitad del siglo XX Lame se enfrenta al gobierno y a los latifundistas. Según Diego Castrillón Arboleda, su biógrafo, el triunfo "*le fue esquivo, debido a su singular concepción que le dio a su lucha: rechazó el capitalismo que calificó de "blanco" y; al propio tiempo, alejó de su mente toda otra solución, llegando a romper abruptamente con los líderes marxistas cuando estos lo invitaron a unírseles en el Tolima, porque consideró vital la libertad y la religiosidad, con las limitaciones que les exige la convivencia humana y la esencia del pensamiento*". En 1924 Quintín Lame escribió su libro *El pensamiento del indio que se educó en las selvas colombianas*. Este libro fue publicado a comienzos de la década de los 1970s con el título de *Las luchas del indio que bajó de la montaña al valle de la civilización*. Ed. La Rosca, Bogotá, 1972.
- 3 Solano, Armando: *La melancolía de la raza indígena*. En *Universidad*, No. 124, Bogotá, 9 de marzo de 1929.
- 4 Ver Hernández, Juan Clímaco: *Raza y Patria*. Dulima, Bogotá, 1931. Otros libros de Hernández son *Prehistoria Colombiana* (1937), y las crónicas, novelas y libros de cuentos *Escenas y leyendas del Páramo* (1938), *Hunza* y *De mi Rancho*.
- 5 Pérez Escolano, Víctor: *La Exposición Iberoamericana de 1929 en Sevilla. Alcances ideológicos, urbanos y arquitectónicos* en *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. p.131 y 143. De paso, muchos de los motivos arquitectónicos desarrollados por las arquitecturas regionalistas españolas, serán aplicadas posteriormente en muchas arquitectura neocoloniales en Hispanoamérica.
- 6 Villar Movellán, Alberto: *El regionalismo andaluz en El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. p. 123.
- 7 Graciani García, Amparo: *La participación Argentina en la Exposición Iberoamericana. La actuación de Martín Noel: un edificio y una misión*. En *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1995. pgs. 164 y ss.
- 8 Documentación gráfica de este trabajo fue publicado en *Cromos* No.665, Bogotá, Junio de 1929.
- 9 Vejarano, Jorge Ricardo: *A propósito de Rómulo Rozo*, en *Cromos* No.717, Bogotá, 28 de Junio de 1929.
- 10 Sobre la vida de Rómulo Rozo, ver el libro de su hijo: Rozo Krauss, Rómulo: *Rómulo Rozo, escultor indoamericano* Ediciones Universidades de Latinoamérica, México, 1974 y el libro conmemorativo del centenario del nacimiento del escultor, publicado por la Alcaldía de Chiquinquirá: *Rómulo Rozo el mestizo de América*, 1999. Sobre su obra, y para celebrar el centenario del nacimiento del escultor colombiano, el Museo del Palacio de Bellas Artes en México preparó la exposición *Rómulo Rozo. Sincretismo*, donde se exhiben 51 piezas. (Palacio de Bellas Artes, Salas Justino Fernández y Paul Westheim, México D.F., Mayo-Junio 1999). Sobre el trabajo de Rozo en arquitectura ver Ramírez, Francisco: *Rómulo Rozo y la arquitectura neoindigenista*. Revista Citce No. 3, Cali, 2000 y Ramírez, Gutiérrez y Uribe: *Arquitecturas Neocoloniales, Cali 1930-1950*, Ed. Citce, Cali, 2000.
- 11 Medina, Alvaro: *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Colcultura, 1995, p. 39.
- 12 De hecho Rómulo Rozo ocupó un lugar destacado en la exposición sobre el Art Déco mexicano

realizado en 1997 en el Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México (Munal): “*Art Déco. Un país Nacionalista. Un México Cosmopolita*”.

¹³ Medina, A: *Op Cit.*, p. 41.

¹⁴ Aunque Rozo Krauss fecha esta obra en 1928, Alvaro Medina se apoya en una fotografía de la misma publicada en el Suplemento Literario de El Espectador del 11 de febrero de 1926. Ver: Medina, Alvaro: *Op. Cit.* p. 334.

¹⁵ L.D.D: *Los que llegan: Rómulo Rozo*, Universidad No. 133, 11 de mayo de 1929. Citado por Medina, Alvaro: *Op. Cit.* p. 334.

¹⁶ *Correo del Cauca*, Cali, 8 de marzo de 1928, p.1.

¹⁷ Nieto Caballero, Luis Eduardo: *Rómulo Rozo en México*. En *Lecturas Dominicales, Periódico El Tiempo*. Bogotá, junio 18 de 1933, p. 11.

¹⁸ Según conversación con el arquitecto Roberto Ancona.

¹⁹ Varela, Juan Pablo: *La pintura en Colombia*, en *Monografía del Bachué*, Lecturas Dominicales de El Tiempo, 15 de junio de 1930, p. 11.

²⁰ Murillo, Emilio: *Los bachués lo que opina Emilio Murillo*. En *El Colombiano*, Medellín, 9 de julio de 1930, p. 3.

²¹ Arango, S: *Historia de la Arquitectura en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 184.

²² Los testigos entrevistados no han podido precisar las características específicas de la decoración.

²³ Arango, S: *Op. Cit.*, p. 185.

²⁴ Archivo Ministerio de Obras Públicas. Ver: Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1991, p. 293.

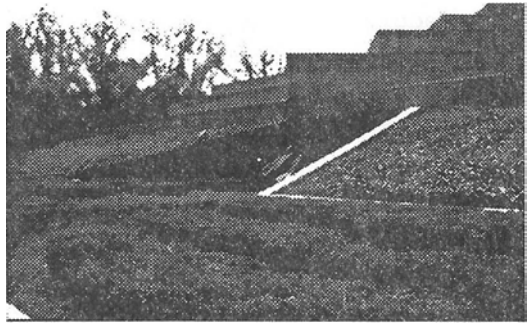
²⁵ Relator, 2 de enero de 1945, última página.

²⁶ *ARQUITECTURA EN CALI*. Relator 10.145, Cali, Viernes 21 de julio de 1950, p. 12.



Mario Schjetnan: *Parque Ecológico de Xochimilco*. México. Proyecto que recupera parcialmente una forma agrícola y ambiental prehispánica. Foto M. Schjetnan.

5. Perspectivas (a manera de conclusiones)



Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky: *Museo Rufino Tamayo*, México, D.F. 1981.

Los valores dominantes de la arquitectura moderna contraponían la inspiración a la imitación, en una estrategia creativa que centraba la esencia en la novedad. En los últimos años, ha tomado fuerza en la crítica la noción de “reinterpretación” como un valor positivo, una forma de legitimación social y cultural de las arquitecturas en función del lugar, las tradiciones o la historia. En cierta medida, se reconoce así la demanda de actualización de los legados culturales y artísticos y las necesidades expresivas y simbólicas de sociedades y culturas conscientes de sus diferencias con los centros de irradiación de los modelos culturales del racionalismo funcionalista y de la simplificación o nulidad expresiva. Este hecho favorece y obliga a la revisión de los revivales como el neoindigenista, hasta hace muy poco marginados en las reflexiones y valoraciones académicas.

Los revivales (y el neoindigenista no es la excepción) se presentan como una reacción frente a una o unas condiciones del presente y dirige la atención hacia aspectos particulares del pasado, en una tarea de revaloración y reafirmación. Este tipo de tareas implica investigación, pero también idealización e imaginación: al tiempo que se pretenden rescatar formas, hay transformaciones y reinenciones y mezclas inéditas en función de los programas y problemas arquitectónicos del momento. Pero el indigenismo a diferencia de muchos revivales europeos, no respondió a la nostalgia y aunque se limitó en la mayoría de los casos a aspectos casi exclusivamene ornamentales, lo que limitó su trascendencia,

la búsqueda no fue de ninguna manera ingenua. El neoindigenismo poseía para entonces, ciertas características especiales, que resolvían lo que podría verse en otro contexto como condiciones antitéticas: búsqueda y afirmación. De hecho la mayoría de los arquitectos vinculados a la exploración de las posibilidades expresivas del neoindigenismo -en el momento en que se hacía el tránsito de las formas sociales, técnicas y artísticas no modernas a las modernas-, consideraron que la reivindicación y construcción de unas culturas nacionales era parte de la modernización y por tanto comprometía no sólo la reivindicación de un pasado artístico olvidado, sino de sectores sociales y culturales segregados, marginados e incluso reprimidos. En este sentido, a diferencia de los conservadores y nostálgicos románticos, apostaron por una estética en la que veían una promesa de liberación cultural y social, que a la postre fracasó pues no fue posible conquistar un efectivo mejoramiento de las condiciones de vida de los pueblos indígenas. Sin embargo la persistencia en este intento, nos obliga a comprender la legitimidad de sus motivaciones, el contexto en que surge, y en la medida de lo posible, descubrir la imagen de sociedad a la que aspiran.

El momento actual es, por supuesto, diferente aunque en hispanoamérica todavía existe la marginación social cultural y social del indígena en medio de la tensión entre formas sociales y culturales no-modernas y modernas. Sin embargo muchos arquitectos contemporáneos formados en el espíritu de la modernidad- y lejos del exotismo y sin buscar una legitimación en la historia o lo propio para su quehacer- exploran la riqueza de las lecciones de las arquitecturas prehispánicas en el tratamiento del espacio, en las formas de emplazamiento y su relación con el paisaje y en el tratamiento del medio ambiente.

Estas lecciones pueden encontrarse asumidas en las obras de arquitectos hispanoamericanos como el colombiano Rogelio Salmona o los mexicanos Teodoro González de León o Mario Schjetnan (o europeos como Jorn Utzon), quienes entre otros y de distintas maneras nos muestran las posibilidades contemporáneas de la comprensión, valor e importancia del legado arquitectónico prehispánico. Es así como muchos arquitectos en América Latina creen necesario aún, junto al esfuerzo creativo, el esfuerzo comprensivo, dirigido a la construcción de un escenario social integrador por un lado, y sensible, como muchas de las formas de ocupación prehispánicas, a las condiciones ambientales de las distintas regiones de nuestro continente, por otro. Este trabajo buscó explorar justamente los precedentes de este tipo de búsquedas.

Bibliografía

- Amaral, Aracy** (et al.): *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Arango, Silvia**: *La evolución del pensamiento arquitectónico en Colombia, 1934-1984*. En Anuario 13. Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá, 1984.
- Arango, Silvia**: *Historia de la arquitectura en Colombia*. Universidad Nacional, Bogotá.
- Arango, Silvia**: *Gastón Lelarge, arquitecto*. Escala/J.I.E. Escala, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional. Bogotá, marzo de 1986.
- Assassin, S**: *Séville: l'exposition ibéro-américaine 1919-1930*. Norma, París, 1992.
- Badger, Rei**: *The Great American Fair: The World's Columbian Exposition and American Culture..* Nelson Hall, Chicago, 1979.
- Barney, Benjamín y Ramírez, Francisco**: *Problemática de una arquitectura regional*, en Revista Proa No. 373, Bogotá.
- Bernal, Marcela, Gallego, Ana Lucía y Jaramillo, Olga Lucía**: *100 Años de arquitectura en Medellín*. Banco de la República, sin fecha.
- Brown, Julie K.**: *Contesting Images: Photography and the World's Columbian Exposition*. The University of Arizona Press, Tucson, 1994.
- Burchard, John y Bush-Brown, Albert**: *La arquitectura en los Estados Unidos, su influencia social y cultural*. Ed. Letras, México, D.F., 1963.
- Capitman, Barbara**: *Deco Delights: Preserving the Beauty and Hoy of Miami Beach Architecture*. E. P. Dutton, Nueva York, 1988.
- Cerwlnske, Laura**: *Tropical Deco: The Architecture and Design of Old Miami Beach*. Rizzoli, Nueva York, 1981.
- Columbian Art Company**: *The Artistic Guide to Chicago and the World's Columbian Exposition, Illustrated*. R.S. Peale Co., Chicago, 1891.
- Cuadra K. Manuel**: *La Arquitectura y el Proceso de Constitución Nacional. Los siglos XIX y XX en Chile, Ecuador, Bolivia y Perú*. Revista De Arquitectura No. 2, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1991.
- Crowe, Michael F.**: *Deco by the bay. Art Deco Architecture in the San Francisco Bay Area*. Viking Studio Books, Nueva York, 1995.
- Curtis and Associates** (Editores): *Guía de Miami*, Miami, 1945.
- Curtis and Associates** (Editores): *La Ciudad Mágica: La Nueva Riviera - Miami, Miami Beach, Coral Gables y Alrededores*. A.E. Curtis and Associates, Miami, 1946.
- Donald, Albrecht**: *Designing Dreams, Modern Architecture in the Movies*. Harper & Row, Nueva York, 1986.
- Fraci, Giovanna** (et al): *A Journey thorough American Art Deco: Architecture, Design and Cinema in the Twenties and Thirties*. University of Washington Press, 1997.
- Gaitán, Gloria**: *Arquitectura Liberal*. Centro Gaitán, Editorial Litografía Arco, Bogotá, 1990.
- Giraldo, José Luis y Borrero, María Esther**: *Inventario de patrimonio arquitectónico de Cali*. Oficina de Planeación Municipal, SCA, Cali, 1993.
- Goldberger, Paul**: *The Skyscraper*. Alfred A. Knopf Inc., Nueva York, 1981.
- Guido, Angel**: *Orientación espiritual de la arquitectura en América*. Ed. Tierra, Rosario, 1927.
- Gutiérrez, Ramón**: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Ed. Catédra, Madrid, 2da. Edición, 1992.
- Gutiérrez, Ramón**: *La historiografía de la arquitectura americana. Ente el desconcierto y la dependencia cultural (1970-1985)*. En Summa 215/216, Buenos Aires, Agosto de 1985.
- Gutiérrez, Ramón** (coordinador): *Arquitectura Latino americana en el siglo XX*. Lunwerg, Editores, Barcelona-Madrid, 1998.
- Harris, Neil**: *Great American Fairs and American Cities: The Role of Chicago's Columbian Exposition*. En *Cultural Excursions: Marketing Appetites and Cultural Tastes in Modern America..* University of Chicago Press, Chicago, 1990.
- Hillier, Bevis y Escritt, Stephen**: *Art Deco Style*. Phaidon Press, 1997.

Hitchcock, Henry-Russell: *Frank Lloyd Wright, Obras 1887-1941*. Ed. G. Gili, Barcelona, 1979.

Ingle, Marjorie: *The Mayan Revival Style: Art Deco Mayan Fantasy*. Gibbs. M. Smith, Inc., Peregrine Smith, Books. Salt Lake City, 1984.

Jordy, William H. *American Buildings and their Architects, Vol 3. (Progressive and Academica Ideals at the Turn of the Twentieth Century)*, Doubleday Anchor, Nueva York, 1972.

Miller, Henry y Knill, Harry (Ed): *California Missions: The earliest series of vieww mode in 1856*. Bellerophon Books, 1985.

Nadal Mora, Vicente: *Manual de arte ornamental americano autóctono*. Buenos Aires, 1935

Niño, Carlos: *Arquitectura y Estado*. Universidad Nacional, Bogotá, 1991.

Ocampo López, Javier: *Historia de la cultura hispanoamericana, Siglo XX*. Plaza y Janés, Bogotá, 1987

Placzek, Adolf K: *Macmillan Encyclopedia of Architects*. Vol. 3. The Free Press, London 1982.

Poppeliers John C., Chambers, S. Allen y Schwartz, Nancy B: *What Style is it? A guide to american architecture*. The Preservation Press, National Trust for Historic Preservation. Washington, 1983.

Ramírez, Francisco: *Identidad y Adecuación en la arquitectura profesional. El suroccidente colombiano*. Beca Francisco de Paula Santander, Colcultura. Cali 1993-1995. (Inventario)

Ramírez, Francisco: *Arquitectura profesional en Cali y su área de influencia*. Departamento de Proyectos, Escuela de Arquitectura, Universidad del Valle (Informe Final de Investigación), Cali, 1995.

Ramírez, Francisco; Gutiérrez, Jaime y Uribe, Rodrigo: *Arquitecturas Neocoloniales: Cali 1920-1950*. Ed. Citce, Cali, 2000.

Ramírez, J. Antonio: *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1986.

Ramos de Dios, Jorge: *El sistema del Arte Déco: Centro y Periferia. Un caso de apropiación en la arquitectura latinoamericana*. Cuadernos Escala No. 18, Ed. Escala, Bogotá, 1991.

Schavelzon, Daniel (et. al.): *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, 1988.

Whifenn, Marcus: *American Architecture Since, 1780. A guide to the Styles*. The M.I.T. Press, Massachusetts, 19

Fuentes documentales:

Archivos:

Archivo de levantamientos planimétricos, Curso Geometría Descriptiva, Departamento de Proyectos Escuela de Arquitectura, Universidad del Valle, Cali.

Archivo Fotográfico y digital Mary Ann Sullivan.

Archivo Fotográfico y digital Sociedad Histórica de Chicago.

Archivo Fotográfico Francisco Ramírez, Cali.

Centro de Documentación, Centro de Investigación en Territorio, Construcción y Espacio.

Universidad del Valle, Cali. Planoteca, arquitecto Alejandro Restrepo, Palmira.

Periódicos:

Correo del Cauca, Cali.

Diario del Pacífico, Cali.

El Colombiano, Medellín.

El Tiempo, Bogotá.

Relator, Cali.

Revistas:

Architectural Record.

Cromos, Bogotá.

Revista de Arquitectura, Buenos Aires.



Programa Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co