

“Un día, construiremos ciudades para derivar”, GUY-ERNEST DEBORD, 1956

*Artista-arquitecto*¹

Suponer una relación dialéctica entre la modernización de las ciudades y la teoría de la deriva, permite descubrir por qué el “más allá del arte” inspira el punto de partida de la exposición “Desvíos de la deriva: experiencias, travesías, morfologías”. Cuanto más industrializadas y tecnológicas son las aglomeraciones humanas, más se hace imprescindible la elaboración de un antídoto para la supervivencia en el hormiguero. La agitación de la vida urbana, aunque eternizada en los versos de Baudelaire, no alcanzaría el éxito si prescindiese de la dimensión lúdica. Ahora bien, cuando el *espacio para el juego* empieza a solicitar igualmente carta de ciudadanía y bienestar social, los obstáculos que encuentra para ejecutar los proyectos ya son de otro orden. La posibilidad de llevar a cabo un plan de obra en la esfera pública sobrepasa la competencia artística. Por este motivo es preciso averiguar cuál es la figura del arquitecto que hace que la utopía del arte se encamine hacia espacios comunes sin negarles la tensión de su realidad.

Ha sido una obsesión retomar el problema del “más allá del arte”. El tema cruza de punta a cabo el texto “Posición y programa” (julio de 1966), de Hélio Oiticica, cuando el artista buscaba conceptualizar sus programas ambientales —distintos a lo que más tarde se conocería con la denominación genérica de “instalación”—. Es importante ponderar que Oiticica no reparó en esfuerzos para analizar la destrucción del espacio naturalista de la pintura del siglo XIX antes de definir el rumbo hacia una vanguardia brasileña.² La excepción ayuda a entender que la genialidad de ese itinerario-no-itinerario se sitúe en medio: el artista llega al “espacio real”, donde confluyen deseo y libertad, con la ventaja de haber efectuado la “transición de la estructura-color de la pintura hasta más allá de los límites del cuadro”.³

Hasta aquí, ¿nada nuevo? Depende; porque desde un interés que podría haber permanecido en la ambición de la forma por la forma, se derivaron las propuestas para hacer del tedio y de la vida cotidiana un campo para la experimentación colectiva que, en la sintaxis de Oiticica,

recibe el nombre de “Mundo-Cobijo”.⁴ Hay una valiosa diferencial que extraer de una trayectoria que se inicia en el análisis de la pintura: son elementos de la estética que tonifica sus acciones, y que por lo tanto indican un pensamiento de artista y no un pensamiento extra-artístico (sociológico, por ejemplo), como se suele escuchar cada vez que el modernismo pretende explicar (o confrontar) la vanguardia.

Entre los factores que han determinado la organización de este libro, que acompaña una exposición de ideas aún en proceso, he querido interpretar una expresión clave en el discurso del director Manuel Borja-Villel para un museo nacional: “modernidades interpeladas”, investigación inscrita en el ámbito de los estudios comparados del colonialismo. La “conquista de América” requiere de ajustes en el canon y un par de hipótesis extravagantes. ¿Cuál sería la mejor distancia para evaluar la contribución crítica de la *deriva*, considerando que Sudamérica no entró en la agenda de la reconstrucción de posguerra? O mejor, ¿cómo escuchar, fuera de Europa, el mensaje que llevaron los diez (u once) Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (1928–1959)?⁵

Esta tarea exige un retorno a Le Corbusier, notorio portavoz de los CIAM, y “libro sagrado” para el grupo de Lucio Costa. Quien dice arte moderno dice *síntesis de las artes* —tema que sigue por diversas modulaciones, de Gropius a Max Bill, hasta desembocar en The Woodstock Nation—. En Brasil, quien dice síntesis de las artes, dice *Brasilia*, capital concebida con el esplendor de la “obra de arte total”. Mário Pedrosa le dedicó el Congreso Internacional de Críticos de Arte de 1959. Estudios sobre esta ciudad, que cumple ahora cincuenta años, logran aparecer tanto en antologías del surrealismo y arquitectura⁶ como en listas de morfologías urbanas racionales. ¿Cómo es esto posible? Llama la atención que diferentes autores, en momentos desencontrados, hayan presentado el grado de irracionalidad asociado al progreso desarrollista brasileño. El cine de Glauber Rocha tenía plena conciencia de esa condición y pensaba “superar el subdesarrollo con los medios del subdesarrollo”:

“El surrealismo de los pueblos latinoamericanos es el tropicalismo.

Existe un surrealismo francés y otro que no lo es. Entre Breton y Salvador Dalí hay un abismo. Y el surrealismo es algo latino. Lautréamont era uruguayo y el primer surrealista fue Cervantes. Neruda habla de *surrealismo concreto*. Es el discurso de las relaciones entre hambre y misticismo. El nuestro no es el surrealismo del sueño sino el de la realidad. Buñuel es un surrealista, y sus films mexicanos son los primeros films del tropicalismo y de la antropofagia.

La función histórica del surrealismo en el mundo hispanoamericano oprimido ha sido la de ser instrumento para el pensamiento, orientada a una liberación anárquica, la única posible. Hoy utilizada de manera dialéctica, en sentido profundamente político, orientada a la aclaración y a la agitación”.⁷

Junto con esta mezcla de incoherencia y razón, que recuerda temas de la infancia y la utopía, debe mencionarse la sincronización entre el interés del Viejo Mundo por los pueblos indígenas y el arte negro, y una revolución modernista (la vanguardia, en aquel tiempo). El *Manifiesto antropófago* (1928) del poeta Oswald de Andrade, es el documento que permite la salida de un estado de minoría en relación a la cultura colonial. Sin embargo, si bien un cierto primitivismo margina la literatura del surrealismo tropical, según Pedrosa, no sucede lo mismo en arquitectura:

“Pero el modernismo en arquitectura ha sido muy diferente del modernismo literario. La cuestión no era descubrir o redescubrir el país. Siempre ha estado ahí, presente con su ecología, su clima, su suelo, sus materiales, su naturaleza y todo lo que tiene de ineluctable. Sin primitivismo como entre literatos y músicos, y sin nacionalismo ideológico como entre escritores políticos, la realidad geográfica y física es, en cierta forma, para un arquitecto, algo absoluto y primordial. Para los otros es, en cierta forma, una materia de elección o interpretación.”⁸

Si se rastrea la implantación político-cultural del capitalismo entre los años veinte y setenta, el saldo residual revela una simetría entre características surrealistas y la reiterada tesis de una modernidad incompleta: grandes planes abandonados, construcciones inacabadas u obras con desvíos de sus funciones. Instantes de la vida moderna que han quedado sin séquito son más frecuentes que las promesas cumplidas. ¿Hasta qué punto se pueden buscar las pistas de esa falta de continuidad en el desarrollo económico-urbano? Se entiende que la no coincidencia de un proyecto moderno con un programa de Estado permita

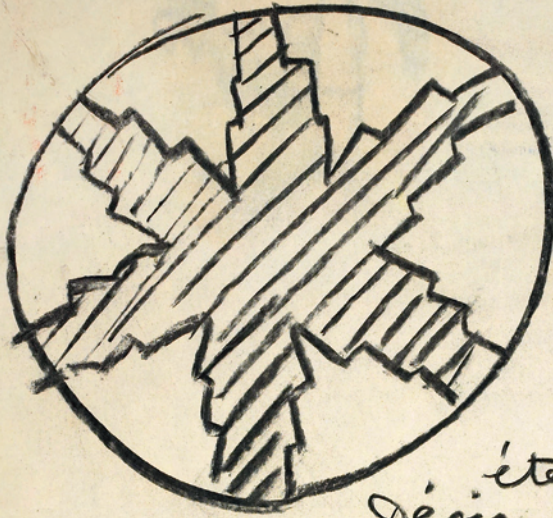
esbozar otro argumento para comprender procedimientos artísticos abortados o en estado inoperante.

Este desajuste justificaría la elección inusual de los protagonistas de la exposición “Desvíos de la deriva” junto con el universo de Le Corbusier. A su lado, tanto el expresionismo de Flavio de Carvalho como las “morfologías psicológicas” de Roberto Matta provocan malestares reales; una interlocución con Juan Borchers y la Escuela de Valparaíso carece de afinidad ideológica; Lina Bo Bardi y Sergio Bernardes admiten convergencias más seguras aunque con perspectivas más ancladas al territorio donde se practica la arquitectura. Tienen en común la voluntad de convertir el espacio público en áreas de experimentación libre o, por lo menos, en ciudades menos tristes. Sin embargo, el discurso era otro. El desarrollo tecnológico lleva a Le Corbusier a fragmentar incontables veces las 24 horas del día para poner en evidencia el tiempo que sobraría para el ocio, en caso de que la máquina se pusiera realmente al servicio del hombre. Pero esas “sobras” de libertad podrían proyectar una sombra inquietante si los gobernantes no impusiesen reglas a la diversión, como por ejemplo organizar una competición deportiva en el ámbito de un club.

En realidad, sin ser *strictu sensu* de arquitectura, la exposición que ha dado lugar al libro aquí presentado no comienza con Le Corbusier: este último surge como una réplica necesaria en virtud del lirismo de su relación con la topografía americana. En este contexto, su “ley del meandro” se pierde deliberadamente; o se camufla en un mar de ambigüedades. Antes de su viaje de 1929, la línea recta sintetizaba el camino de la ciudad moderna, la marcha del hombre con un objetivo, “un hombre que sabe adónde va”. En oposición a esto, el trazado del burro titubea entre la pereza de saltar por encima de los pedruscos, y la ausencia de cualquier lógica en su recorrido.

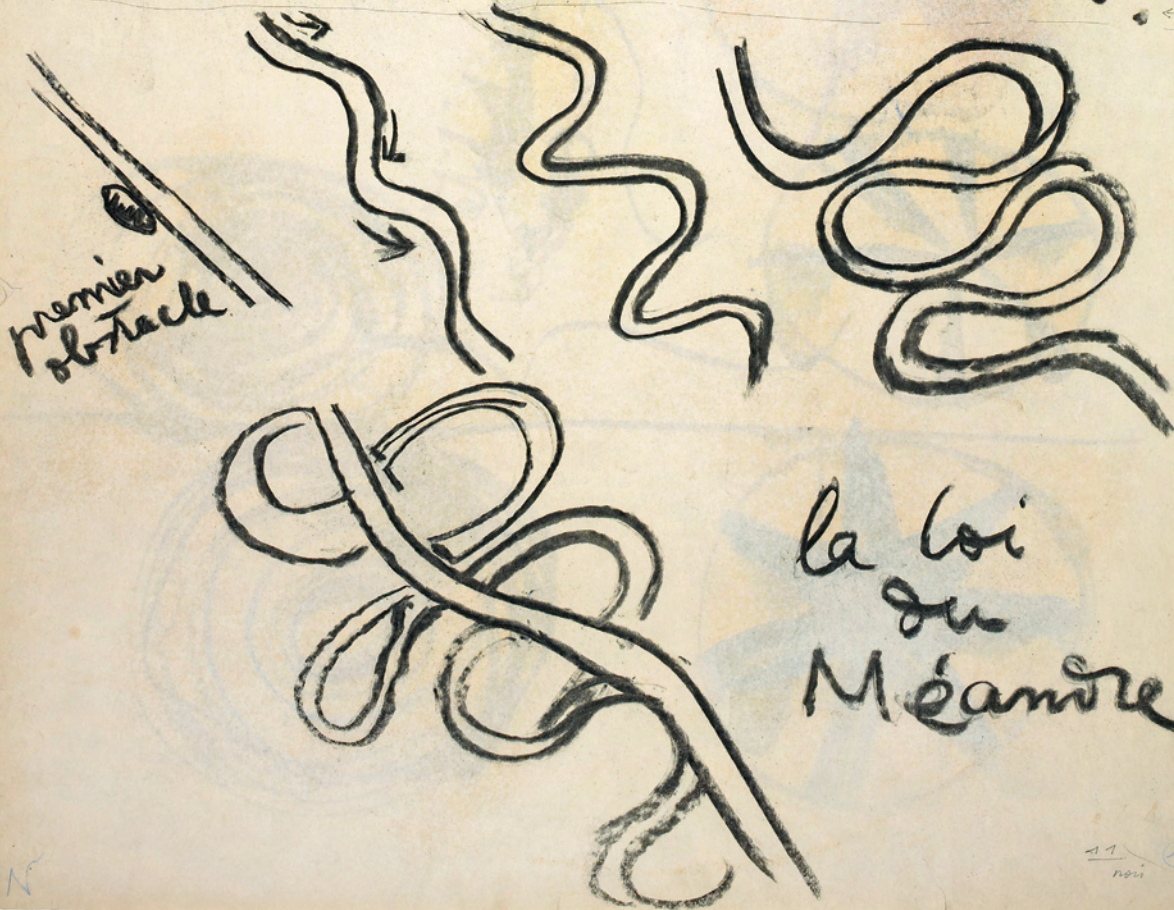
Viviendo y trabajando en Brasil, no es ningún mérito (ni siquiera literario), sino principio básico de realidad, trabajar con esta condición transversal a partir de “sueños sucesivos” o “puntos aislados” —expresiones, entre otras muchas, del archivo semántico de Michel Foucault—, que podrían conducir a la idealización de la recurrencia de líneas interrumpidas.⁹ No deja de ser cautivador imaginar alguna “solidaridad olvidada” entre los artistas y los arquitectos de esta exposición, la mayoría sin un linaje concreto ni conocimiento uno del otro.

Las consecuencias de un razonamiento de esta naturaleza son múltiples. Sin pasar por la demolición de los bombardeos, las ciudades adoptan, por lo menos en forma discursiva, vestigios de una cultura racionalista occidental y su antítesis situacionista. De repente algo insólito comienza a crecer: en la historiografía de la deriva en Sudamérica, el paradigma del Mayo del 68



état
désirable du
régime des rues

Solution à la crise!



la loi
du
Méandre

suplantó al *homo ludens*, suplantó la utopía social de la Nueva Babilonia. Ahora bien, la creación de Constant Anton Nieuwenhuys, además de revalorizar poéticas libertarias (dadás, surrealistas y las del grupo CoBrA), es un medio que permite el acceso a mil y una ciudades imaginarias: Argirópolis, Locópolis, Utopialand, Villautopía, Planetaria, Amereida, Angosta... La presentación de Catherine de Zegher da aliento para desvelar una dialéctica menos negativa:

“¿Qué significa la Nueva Babilonia en la actualidad, cuando la realidad parece indicar que el *homo ludens* imaginado, que forma parte de una comunidad no sujeta al trabajo, no ha dado lugar a una vida de invención y acción, sino de ocio y consumo? ¿Cuál podría ser el papel del arte, sino el de la actual producción de “objetos-de-consolación” en un mundo constituido por continuos desplazamientos y nociones fluctuantes de origen y contexto? [...] La Nueva Babilonia permanece como un asombroso e ingenioso proyecto así como un cuestionamiento crítico de la lógica del espectáculo, y como una sugerencia artística de nuevos modos de comportamiento, interacción y política”.¹⁰

Por estas y por otras razones me parecía urgente reinvertir en el concepto de Crelazer: derivada del *Merzbau* de Schwitters, la totalidad-obra, la casa-obra, el “placer de vivir estéticamente” es, por encima de cualquier otra referencia, bricolaje y “ciencia de lo concreto”. Esto significa repensar en el vínculo ya gastado por la crítica de Guy Debord a la *sociedad del espectáculo*. No es que sea una asociación fuera de lugar; sin embargo, una vez absorbido ese repertorio, era necesario que las deambulaciones de Oiticica se desplazasen, por un tiempo, de su lecho apacible. Y regresar al núcleo-casa; o al *Habitat* de Lina Bo Bardi. Cuando el urbanismo generalizado y las disfuncionalidades de la aplicación del proyecto moderno en la realidad social aún no estaban en el horizonte...

¿Por qué Brasil y Chile?

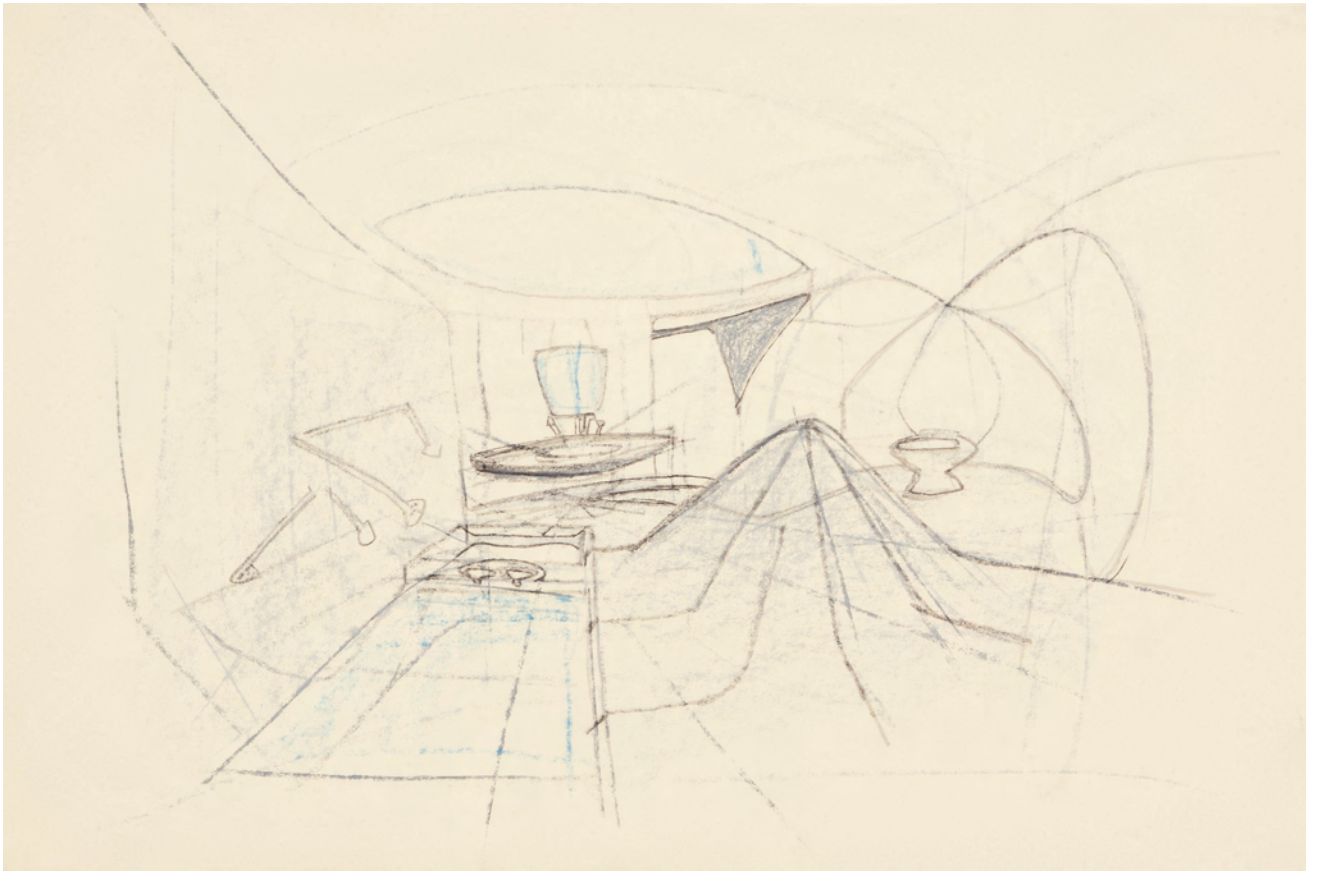
La región formada por Brasil y Chile parece hecha a medida.¹¹ Con historias coloniales distintas (portuguesa y española) y diferencias territoriales importantes (uno tiene escala continental y el otro se constituye como extensión de tierra costera), cada uno dialoga con su herencia europea y se aleja de ella a través de vientos discordantes. Chile asume la falta de un mito fundador e inventa su *Amereida*, referencia confesada a la *Eneida*, pero también a la *Iliada* y a la *Odisea*, y a versos de Hölderlin, Lautréamont y Rimbaud. Bien diferente había sido el *Manifiesto da Poesia Pau-Brasil* (1924), de Oswald de Andrade, derrochando, “bajo el cielo cabralino”, “la nunca exportación de la poesía”

por medio de hechos concretos y estéticos que dan aroma, color y forma a las casuchas.¹² En el tiempo abierto de la infancia todo es rico: la formación étnica, la biología, la botánica, las religiones, la danza, la cocina, los mineros...

Si la influencia de Le Corbusier en Chile se da en la distancia y con arquitectos interpuestos, en Brasil, su crédito como introductor del país en la modernidad se reconoce de manera unánime.¹³ En 1936, el mismo año en que Le Corbusier pronuncia una serie fascinante de conferencias en el auditorio de la Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro,¹⁴ el historiador Sergio Buarque de Holanda publica *Raízes do Brasil* sin abarcar, como pretendía inicialmente, una Teoría de América. Imbuida de la atmósfera de una “filosofía social” (difundida por Georg Simmel), la obra se convierte de inmediato en un clásico sobre la percepción de las consecuencias no superadas del periodo colonial. La coincidencia de fechas tiene una importante resonancia simbólica, sobre todo conociendo el deseo secreto del arquitecto europeo de una invitación para trabajar en la construcción de Planaltina, uno de los nombres sugeridos para la nueva capital de Brasil. Vilanova Artigas relató que “Sergio Buarque de Holanda traía debajo del brazo libros de Le Corbusier para la conveniente agitación de los círculos de intelectuales y artistas de vanguardia”.¹⁵ El hecho es que los dos pensadores atribuyeron un aura casi ilustrada a la línea recta, responsable de una implantación urbana racional.

Entre las diversas observaciones que remiten a las formas de administración colonial, Holanda consagra la tesis que distingue la urbanización española de la portuguesa. Según él, el “trazo rectilíneo” de las ciudades españolas impera en el continente americano por el designio de los conquistadores castellanos. Al contrario, la colonización portuguesa, estimulada por las capitanías hereditarias a defender lotes de tierra dispuestos a lo largo del litoral, no busca establecerse en los planaltos. Así, la América española se definiría por la “voluntad humana”, mientras que la ocupación de los portugueses se entregaría a otra idiosincrasia, que la palabra “dejadez”¹⁶ moldeará a lo largo de varias generaciones. Independientemente del costo implicado, la ocupación territorial se asocia a una determinación de “vencer” y “rectificar la fantasía caprichosa del paisaje”.¹⁷ Aunque sintética, esta recapitulación permite que se localice históricamente un inmediato desinterés político por la inmensidad del interior de Brasil.

Con todo, la América española no perpetuó sólo entramados geométricos y formas abstractas. Es un espíritu tambaleante que modula las laderas sinuosas de la ciudad colonial de Valparaíso, situada a cerca de ciento veinte kilómetros de Santiago de Chile. Adaptada a las colinas, su tejido urbano vernacular rodea un puerto denso de sentimientos oceánicos que soplan desde el Pacífico. Esa



topografía de lo sublime será el anfiteatro natural y experimental para un grupo de poetas-arquitectos. Vencer o rendirse a la vocación designada por el territorio, forjará importantes batallas en el Instituto de Arquitectura de la Escuela de Valparaíso: Achupallas (1954) y la Escuela Naval (1956), entre otros proyectos que buscan dar valor a una vocación immanente a la topografía. Fernando Pérez Oyarzun analiza la renovación técnica llevada a cabo en ciertos proyectos. Cita el caso de dos laboratorios montados para estudiar los vientos, pero también “la introducción de elementos arquitectónicos que a la manera de los *slots* de los aviones pudiesen desviar la dirección del viento generando una suerte de bóvedas aéreas capaces de impedir la presencia del viento en determinados espacios”.¹⁸ La obra de Avenida del Mar (1969) llega a procurar la adhesión de arquitectos brasileños (Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes, entre otros) para impedir la construcción de un viaducto de 4,5 km, iniciativa conocida por el nombre de Vía Elevada.

La fundación de la Ciudad Abierta, en Ritoque, pasa a representar, en los años setenta, los idearios colectivos de un grupo de poetas-arquitectos que no fueron respaldados por la sociedad en su concepción del *habitar*. Fernando Pérez Oyarzun y Rodrigo Pérez de Arce evidencian la frugalidad de la ideología de la Escuela de Valparaíso, una expresión política basada en el deseo de ampliar el reino de lo real, que implica un cambio de cartografía: ¿cómo relacionarse con el referente, una América europea, o, en última instancia, “¿cómo ser americano y moderno?”¹⁹

¿Qué nos dicen tantos proyectos no construidos?²⁰ Que podemos interrogarnos poéticamente nuestra escala, nuestra imagen, nuestro destino: un “mar interior” es este “nuevo mundo” que hay que conquistar, además de su territorio geográfico. La transmisión de un Taller de Amereida como práctica académica, reactualiza la épica de las *travesías* en busca de una *interioridad* chilena. Si fuese posible sentirla no sería un paisaje mental marcado por una razón lógica. Recuerda mucho más al fantasma de Roland Barthes que evoca aglomerados idiorrítmicos. La descripción de varias casas —sobre todo la Hospedería del Errante— trae ecos de los primeros tiempos del cristianismo: una austeridad incorruptible, un lugar despojado de lujo e incluso de comodidad, sin noción de propiedad, como si fuese posible colocar al cenobita en el espacio cotidiano de la vida moderna, hacer de la poesía una disciplina espiritual, donde cada sujeto puede seguir su ritmo propio y vivir sin contradicciones dentro de un sistema que parece una familia sólo en su aspecto comunitario.²¹ Su estatuto se asemeja al de una cooperativa orientada a las fiestas y a la cultura del cuerpo: juegos y deportes, banquetes y vestimentas son elementos constitutivos de una visión por una arquitectura integral

y no fragmentada. De utopía en utopía, sus integrantes encuentran en el formato de “ciudad universitaria” una estrategia para seguir transmitiendo una formación basada en la vivencia en la ciudad y no en a prioris teóricos.

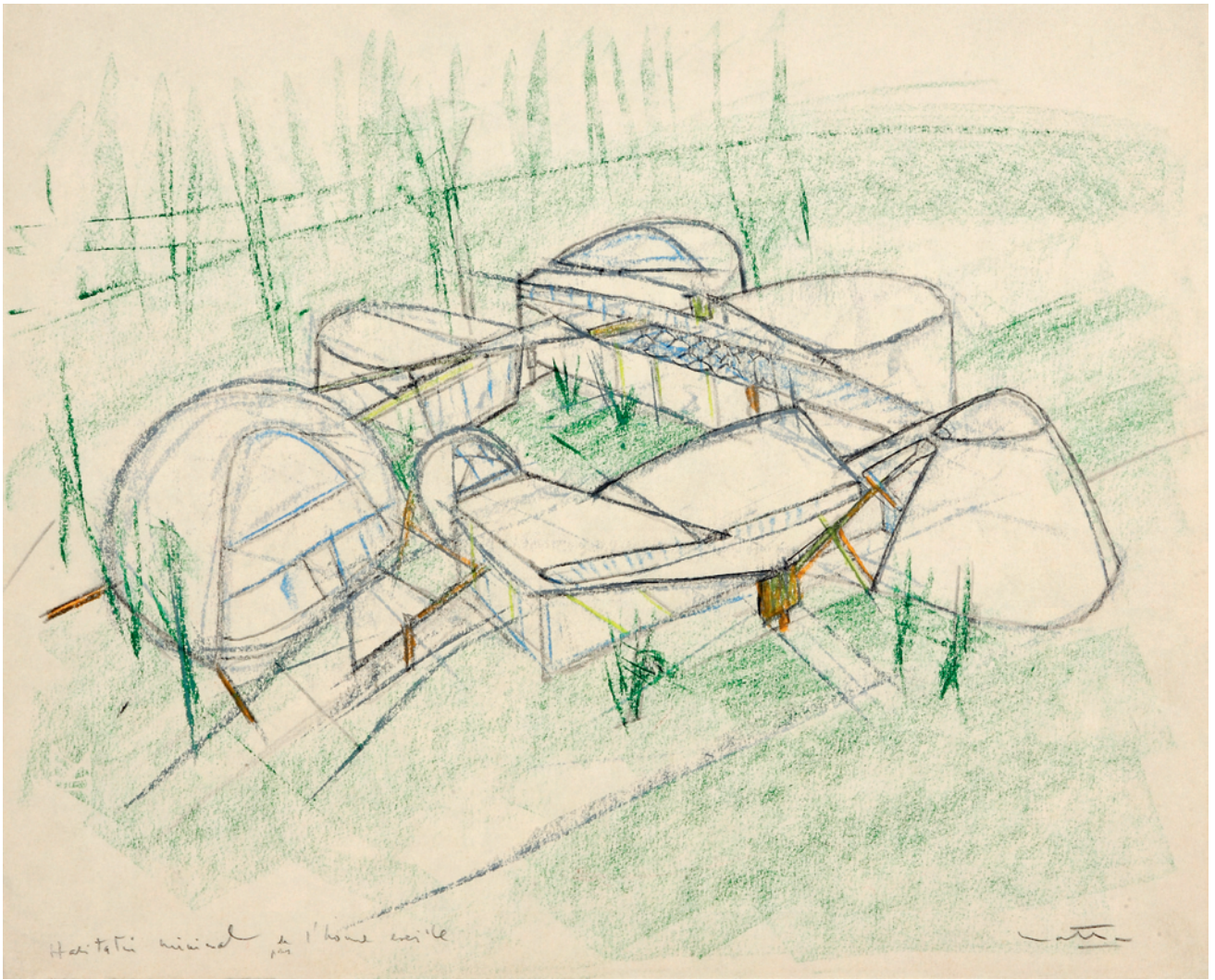
Extranjero, tropical. Y realidad (irrealidad) nacional

En la biblioteca personal de Flavio de Carvalho se conserva un ejemplar antológico de la obra de Maxwell Fry y Jane Drew, *Tropical architecture in the humid zone (Arquitectura tropical en la zona húmeda)*, un libro que permite establecer una sintonía entre las características del ambiente que rodeaba al artista-arquitecto y la concepción de sus únicos proyectos construidos, la Vila América y la Fazenda da Capuava.²² Aunque se pueda rastrear un aprecio por la naturaleza desde el 1^{er} Salón de Arquitectura Tropical, inaugurado en abril de 1933 y cuyo presidente de honor era Frank Lloyd Wright,²³ el modernismo adopta un compromiso con las características vernáculas en una fase tardía. Durante décadas, la amplia colonización de la franja tropical del planeta prevaleció como justificante histórico para explicar el desinterés por el paisaje; pero a este hecho se debe añadir que las perspectivas de orden subjetivo (biológicas o psicológicas) no entraban dentro de los planes de la edificación nacional.

No habría problemas en reconocer la opulencia ecológica de Brasil sino fuese porque la exuberancia de la tierra es una señal manifiesta de exotismo. En Chile, Borchers percibiría en Le Corbusier un proceso de halago similar: “su pasión por el mediterráneo es nórdica [...] hay que distinguir entre pertenecer a esa región y exaltarla”. Progresivamente se llega a las fantasías del extranjero, de paso o inmigrante, que ingresa en el siglo xx atribuyendo al continente americano la promesa de un “nuevo hombre” para un “nuevo mundo”. El europeo, en contraste con su modernidad ilustrada, que no será capaz de evitar el trauma de los regímenes fascista y estalinista, alaba las civilizaciones misteriosamente desaparecidas (en los Andes), pero sobre todo la energía vital que se encuentra en regiones poco exploradas (en el Amazonas).

Dicho esto, me interesa poner de manifiesto una cierta condición de extranjero transversal a ciertos artistas-arquitectos de la primera mitad del siglo xx. No sólo es transversal sino que permite repensar el cociente de “eficiencia racionalista” proyectada e introyectada en la formulación de una utopía. Se confiere al arquitecto la responsabilidad de una obra de contornos políticos, aparte de la construcción de residencias —de ahí su su poder transformador, de ahí la necesidad de re-examinar el problema de la enseñanza—. Esta cuestión, desdoblada en varios aspectos pedagógicos que implican una praxis social, aparece con diversos matices en los autores aquí reunidos.

58 MATTA. *Salle de bain*, s/f. Carboncillo y pastel sobre papel, 33 x 50 cm. Colección Ramuntcho Matta, París. *La Liga de las Religiones*, 1932–1933. Inspirándose en la Liga de las Naciones de Ginebra, Matta concibió *La Liga de las Religiones* como proyecto de fin de carrera en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Su idea consistía en crear un espacio en el que todas las religiones pudiesen convivir y buscar respuestas diferentes a preguntas comunes. La organización del espacio arquitectónico seguía la morfología del cuerpo humano. Matta volvió sobre *La Liga de las Religiones* a lo largo de toda su carrera. | 59



Habitation minimal à l'heure mobile

[Signature]

Eficacia, œufficiency. Experiencias

Abandonar Chile para trabajar en el estudio de Le Corbusier no le fue suficiente a Roberto Matta para convertirse en un arquitecto reconocido. No obstante, tras una breve temporada, entre 1934 y 1936, se convierte en un agudo disidente. El ejercicio de una profesión que está al servicio del funcionalismo, es decir, de los conceptos de eficacia y eficiencia en vigor, es motivo de desencanto para un enamorado de la dimensión onírica presente en el mundo natural. Matta entiende de inmediato los límites de su colaboración en este contexto y preconiza una arquitectura en consonancia con el panorama de su tiempo, a saber, basada en investigaciones atentas al papel del inconsciente en la conquista de la felicidad. A partir de 1938, la investigación formal del pintor chileno analiza el reino psíquico del sujeto y se adentra en “paisajes interiores” (presentes en las *Morfologías Psicológicas*). Es estimulante encontrar una pintura de 1954 titulada *œufficiency*, como si el artista-arquitecto inventara su propia noción de “eficiencia”. Al deformar la palabra en “œufficiency”, genera otra a partir de una fusión (fecundación): *œuf* es en francés “huevo”, matriz de vida y protección. Además de manifestar una crítica a la sociedad mecanizada, es una manera de anunciar que no existe ciencia más sofisticada que la constitución de un huevo. Erotizar el espacio y crear estímulos sensoriales en sus habitantes, encabezan las premisas de la subversión que hace de la “máquina de habitar”.²⁴

Reencontramos la palabra “eficacia” como el pseudónimo que Flavio de Carvalho usa para presentarse, en 1927, al concurso convocado para proyectar el Palácio do Governo do Estado de São Paulo. No satisfecho con atacar la herencia colonial, Flavio rechaza cualquier inspiración futurista, al entender que esta atribución sería un motivo para la inviabilidad del proyecto. Al final deja claro que la representación de la ciudad es lo que está en juego: “¿Qué es São Paulo? Es una fuerza. El estado más fuerte de Brasil”. En este sentido, el objetivo del Palácio do Governo debe transmitir valores de fuerza (el cemento armado) y de eficiencia, comodidad e higiene con formas basadas en la lógica. Al mismo tiempo, ese concepto de eficacia asume con rapidez una inflexión antropológica y psicológica. En 1930, Flavio presenta “La ciudad del hombre desnudo (en el IV Congreso Panamericano de Arquitectura y Urbanismo), tesis cargada de tonos proféticos sobre el proceso de civilización del continente americano: “Es nuestra obligación, pueblos nacidos fuera del peso de tradiciones seculares, estudiar la morada del hombre desnudo, del hombre del futuro, sin Dios, sin pertenencias y sin matrimonio”. Con la proclamación de este hombre, basado en el hombre biológico, Flavio adecúa su paso a la filosofía antropofágica de Oswald de Andrade y Raul Bopp.

Respetado dibujante y pintor, Flavio despierta interés en el contexto de la exposición “Desvíos de la deriva” por motivos no académicos. Resultaba explosiva la conjugación de los actos que protagonizaba en el espacio público (la calle, pero también la prensa escrita como campo expandido de la vida urbana) con las reiteradas negativas que recibía siempre que participaba en algún concurso de arquitectura. Para divulgar su “ciudad del futuro”, Flavio fue un maestro de la movilización de la prensa, alimentando un debate inédito sobre el carácter performático que se podría esperar de los nuevos comportamientos urbanos. Hasta finales de los años cincuenta, hace un gran número de declaraciones en las que describe ciudades pensadas como teatros,²⁵ con espacios propicios a una sociabilidad más intensa y colectiva, que incluyen el diseño de un traje concebido para una mayor comodidad del hombre que vive en el trópico: se podría examinar cómo este discurso adquiere una intensa publicidad —comparable, quizá, a los anuncios mitológicos que de Brasilia hizo el presidente Juscelino Kubitschek—. Este uso de los medios de comunicación lleva a Rui Moreira Leite a evocar una “arquitectura mediática”.²⁶ Es cierto que la yuxtaposición de lenguajes artísticos era un tema que estaba en el ambiente, pero la “síntesis de las artes” se inscribe en esta formulación de lo moderno, sin menoscabo de lo “primitivo”. Moreira Leite describe que, ya en 1928 presenta, en el concurso internacional para la construcción del Faro de Colón en la República Dominicana, un proyecto que “pretende integrar pintura y escultura en el espacio arquitectónico y, de este modo, además de los interiores con motivos de mitologías precolombinas, coloca en el espacio que domina el Salón del Museo esculturas gigantescas caracterizando al ‘hombre y a la mujer en el nuevo mundo’”.²⁷

En suma, es “artista total” porque moviliza escenarios y plateas pero, sobre todo, porque consigue elevar su singularidad a un plano de interés social, y esto se convierte en noticia. Es posible que no exista en Brasil un registro tan bien conseguido de una estrategia de difusión sistemática de la vanguardia por la prensa escrita. Flavio lleva hasta sus últimas consecuencias, para la época, el vínculo entre el desarrollo de un espíritu moderno y su contrapartida manifestada en el escándalo público. Aún así, nadie será indiferente al desajuste que existe entre sus extravagantes apariciones y la recepción de sus proyectos.²⁸ Semejante voluntad totalizadora contó incluso con la invención de otro tipo de acto público, que la jerga del arte no ha podido todavía definir entre *performance* y *happening*: las Experiencias, perspectivas que le permiten estudiar la ciudad (y la civilización) como experimento científico. Ya que lo que podría haber sido la Experiencia n° 1 está envuelta en especulaciones, las Experiencias se reducen a tres manifestaciones puntuales (que comienzan



a partir de la n° 2), realizadas en 1931, 1956 y 1958. La palabra evoca claramente la importancia que el artista atribuye a los estudios de Freud y del hombre en la multitud.

Se pueden visitar las Experiencias de Flavio de Carvalho como procedimiento artístico de inextricable afinidad con el comportamiento lúdico-constructivo que inspiró a surrealistas y situacionistas. Se dice que André Breton salió por la ciudad de París sin dirección, en busca de algo ignorado por su conocimiento consciente. Un juego sin itinerario donde el personaje se pierde deliberadamente en el mundo exterior con el fin de crear la disponibilidad para encontrar algo de su interioridad. Se aprende, leyendo a Johan Huizinga, que participar en un juego tiene un carácter emancipatorio a partir del momento en que se abre al participante la posibilidad de actuar. La publicación del *homo ludens* permitió el reconocimiento de una acepción cultural del juego, diferente de su dimensión biológica: “es en el juego y por el juego donde surge la civilización y se desarrolla”.

Hasta hoy, las Experiencias de Flavio han permanecido en el limbo, al final una justa condena para ese hombre sin fe que, en 1931, atraviesa en sentido contrario una procesión del Corpus Christi. Su Experiencia n° 2 desafía ciencia y religión, en plena conmemoración del Corpus en las calles de São Paulo.²⁹ Sin itinerario previo aunque con un objetivo marcado desde el inicio. El artista declara su interés en analizar factores psicológicos y sociales: “... palpar psíquicamente la emoción tempestuosa del alma colectiva, registrar el desagüe de esa emoción, provocar una revuelta para ver algo del inconsciente”. En lugar de los mapas psicogeográficos de los situacionistas, Flavio registró el acontecimiento por escrito y por medio de dibujos —a posteriori—. El relato se divide en dos partes y tiene un tono *in crescendo*, tanto en el fervor de los rezos como en la indignación contra esa “actitud provocadora”. Inicialmente el artista busca rescatar, de memoria, las reacciones emocionales de la multitud. En mitad del camino suelta varios calificativos de cuño social (el negro, la mujer, las gordas) como quien se entrega al flujo discursivo que caracteriza el método psicoanalítico. El lector pasa rápidamente de una hostilidad pasiva a un ambiente agresivo. Se hace necesario “abandonar el terreno”,³⁰ pero, como justifica Flavio, su “deseo experimental” le incita a continuar. Si el artista quiso demostrar la barbarie de una masa provocada en su fe, también describe de manera significativa el miedo que se apoderó de su mente y de su cuerpo. Dedicó el último capítulo al “instinto gregario”, en el que cuestiona la voluntad de conservar el pasado y la tradición y de vivir en bandos o rebaños, igual que los animales.³¹ El texto narrativo revela el estado primitivo de la ciencia cuando pretende interpretar los conceptos de totemismo, fetichismo y complejo de omnipotencia.

En 1956, con la Experiencia n° 3, Flavio vuelve a “desfilarse” por la ciudad, esta vez usando el traje que acababa de crear, el *New Look*, ropa masculina tropical. Es necesario resaltar la espacialización que ha hecho Dominique Gonzalez-Foerster para recuperar la analogía existente entre las dos caminatas por las vías públicas. En relación a la Experiencia n° 4, una expedición que le lleva hasta el Amazonas para filmar a una supuesta Diosa Blanca raptada por indios rubios con ojos azules, se conoce vagamente que no alcanzó el éxito pretendido por el artista. Hay mucho todavía por descubrir, una vez abiertos los archivos del artista depositados en la Universidade de Campinas —entre las diferentes versiones contradictorias que circulan, hay que confirmar el deseo de Flavio de adentrarse en sociedades arcaicas para extraer una metodología que le permitiera fundar un museo antropológico—. Raymund Frajmund es testigo, y fotografía, una ceremonia entre los indios. Según él, la falta de un guión para el film contribuyó a la separación de ambos artistas a su regreso a São Paulo.³²

En Brasil, aunque la narrativa dominante pretendió anular cualquier inflexión hacia una “arquitectura importada”, el crítico Mário Pedrosa acierta cuando identifica la presencia de la autoridad moral de Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier en el país. Tampoco sorprende que el autor del primer manifiesto de la arquitectura moderna brasileña (1925) haya sido un ucraniano de origen, Gregori Warchavchik,³³ y que el mismo se pronuncie en el sentido de una valoración de la “riqueza de las plantas típicas brasileñas”: “[...] nuestros aliados más eficientes, por lo menos en Brasil, son la naturaleza tropical que enmarca tan favorablemente la casa moderna con cactus y otras plantas soberbias, y la luz magnífica que destaca los perfiles claros y nítidos de las construcciones sobre el fondo verde oscuro de los jardines”.³⁴

Con todo, ningún ejemplo es capaz de concentrar las líneas de fuerza de la autobiografía de Lina Bo Bardi para ilustrar la tortuosa legitimación de una “brasilidad” con *status* de moderno.³⁵ Es necesario averiguar el contexto. Al escapar de Roma, Lina “huía de las antiguas ruinas recuperadas por los fascistas”. Por eso consigue abandonar sin nostalgia el “centro de la cultura clásica”. No obstante, la arquitecta desembarca en Brasil decidida a elevar la objetividad y la racionalidad hasta un plano que salvaría el mundo de la barbarie, haciendo justicia a un pasado de resistencia y militancia en el partido comunista en la clandestinidad. Pero su itinerario brasileño encara dificultades para desembarazarse de su imagen de “gringa”. No logra tomar en consideración la cultura africana mientras el país sigue creyendo en el hecho de que una identificación con Occidente puede suponer una oportunidad de dejar el escenario del subdesarrollo.



BY LA. GEORGES WILDENSTEIN

Paradójicamente, quizá sólo un *extranjero* estuviera en condiciones históricas de desmitificar el áura de cultura sagrada, quitar el marco temporal e instituir el concepto de lo contemporáneo. Con su proyecto de *display* para la pinacoteca del Masp, Lina elimina criterios cronológicos “para producir un choque que despierte reacciones de curiosidad y de investigación”, exhibiendo pasado y presente, tradición y modernidad, en plano de igualdad: “También los marcos se han eliminado (cuando no eran propios de la época) y se han sustituido por bordes neutros. De esta forma, las obras de arte antiguo han terminado por cobrar una nueva vida, al lado de las modernas, para que formen parte de la vida de hoy, en la medida de lo posible”.³⁶

Co-responsable, junto con el historiador del arte Pietro Maria Bardi,³⁷ de la implantación de una política cultural en el Museu de Arte de São Paulo (Masp), Lina se proyecta de inmediato en un terreno dominado por hombres, y sobresale por la postura crítica que asume con la energía de quien se empeña en construir una nación. Es necesario tomar sus declaraciones como un material precioso. Hay por lo menos dos motivos para hacerlo: porque nos ayuda a comprender la dificultad de la ex-colonia para interpretar el lenguaje franco de Lina, sin rodeos ni subterfugios; y porque ella utilizaba un idioma adquirido en la madurez, lo que debe haber contribuido a la creación de (falsos) malentendidos. Uno de ellos, por ejemplo, se puede encontrar en su torpeza al referirse a “países de cultura en sus comienzos, desprovistos de un pasado”; e incluso, a un público que prefiere una “clasificación elemental y didáctica” para instruirse. De hecho, el tema de la formación del público artístico intriga y desafía a Lina Bo Bardi: “¿Qué es lo que hay que enseñar hoy, aquí?”. En 1950, explica el “carácter didáctico del Museo” justo a partir del diagnóstico de un visitante cuya vida está desconectada del arte.³⁸ Vemos claro que esto se puede leer como la manifestación de una visión soberbia. La propuesta, sin embargo, es rigurosamente *otra*: ni antiguo, ni moderno, un museo de arte en São Paulo pretende traer innovaciones concordantes con la *civilización tropical*. La arquitectura es, para Lina Bo Bardi, el “arte que debe considerar la tierra en que se pone en práctica”.

Este pensamiento un tanto dicotómico, desaparecerá a lo largo de su vivencia en el Nordeste. Entre 1958 y 1964, Lina se muda a Bahía, donde escribe una columna en la prensa. Inmediatamente se deja impregnar por la fascinación del trabajo manual del artesano humilde, y se dedica a la cultura popular. En tiempos de modernidad acelerada, sabe que el folclore tiende a confundirse con lo pintoresco; y que el didactismo cotejaba peligrosamente sistemas de relaciones paternalistas y discursos populistas en los países latinoamericanos. Una atmósfera cargada debido a los sucesivos regímenes militares que acabaron

confiriendo tonalidades políticas peyorativas al hecho de elogiar la “mano de obra del pueblo brasileño”. “La arquitectura moderna brasileña no deriva de la colonial sino de aquella primitiva del ‘caipira’ [ámbito rural] del campesino”,³⁹ afirma una Lina portavoz de la selva, de la cabaña de adobe, de la vasija de Marajó, de la iglesia barroca, del Aleijadinho⁴⁰, de los orfebres de Bahía, de los manuelinos de Recife, de los epígonos de la Misión Francesa, de los arquitectos del teatro de Manaus y del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro.⁴¹ Se puede analizar su *Cadeira de Beira de Estrada* como si fuese fruto de la Bauhaus tropical, como desarrollo de una amplia reflexión sobre la técnica, el arte industrial, la artesanía y el arte popular.

Desde el primer número de la revista *Habitat* (octubre-diciembre de 1950), la conciencia de las dádivas de un paisaje generoso no se desvincula de los problemas sociales.⁴² Según ella, el “espíritu de construir” no puede abdicar de su responsabilidad humanística ni del entusiasmo utópico, pero se espera de él una “consonancia con la época, con el clima, con el espíritu nacional”. En su *Contribuição propeédutica ao ensino da teoria da arquitetura*, Lina reafirma su creencia en el hombre como “actor” en el mundo, con una participación colectiva.⁴³ La visión macro-estructural de Sergio Bernardes corresponde al mismo país visto por Lina Bo Bardi, pero a partir de otra ciudad, Río de Janeiro. Así como hizo Le Corbusier décadas antes, la ciudad invita a pensar una civilización tropical para el futuro del continente americano. El punto más avanzado en el tiempo expuesto en “Desvíos de la deriva” adquiere connotaciones de ciencia ficción en pleno auge de la Guerra Fría. Bernardes proyecta un continente unido por acueductos, fruto de su minuciosa observación del territorio:

En un país continental como Brasil, el potencial fluvial es deslumbrante. No sirve aplicar aquí patrones concebidos para otros modelos: por el recorrido de los ríos brasileños se puede trazar una alternativa propia y original que haga que el país se desarrolle como un todo, no sólo en unas parcelas privilegiadas; que una su inmensidad territorial al superar desencuentros regionales, distribuir con equidad sus riquezas nacionales, acabar con la sequía del Nordeste y con las inundaciones del Sur y, también, ofrecer oportunidades para abaratar el coste del transporte de carga y de pasajeros, resolviendo así el problema de la contaminación ambiental y de la producción de energía eléctrica.⁴⁴

Derivas de la deriva

Al final, ¿de qué deriva trata este conjunto de dibujos, fotografías, maquetas y proyecciones? “Desvíos de la deriva” es una expresión que deberá provocar algunos malentendidos, ya que señala la existencia de una deriva anterior a

SESC-POMPEIA

TOTEM SINALIZADOR



J.B. Barros
S.P. '81

la deriva. Y, como si no fuera suficiente, la expresión añade una connotación adicional: el alejamiento en relación a esta idea previa de deriva. Pero, ¿qué puede significar el cambio de curso de algo que ya se define por la ausencia de rumbo?

Tomemos la vista de Río de Janeiro, cuyo horizonte está hecho de curvas. En el contexto de la primera llegada de Le Corbusier a Brasil (1929), el enfrentamiento con la sinuosidad del paisaje marca un giro brusco tanto para el urbanista europeo como para la tierra que acoge sus ideas. Representa un desvío de la supremacía de la línea recta y una deriva por las curvas de las colinas y bahías brasileñas. Es interesante entender los matices existentes entre la figura del arquitecto claramente “racionalista, abstracto, cartesiano, maquinista” y un “urbanismo sensible”.⁴⁵ De hecho, estudiosos de allá y de acá son testigos de un cambio,⁴⁶ sin menospreciar la necesidad de adaptar la temperatura de Le Corbusier al clima sudamericano. En este punto, el dilema entre lo vernáculo y lo internacional sólo amplifica el debate con una nueva carga de argumentos, pero sin ninguna solución.

“Los jóvenes de São Paulo me expusieron su tesis: ‘Somos antropofágicos’”, escribe Le Corbusier, mar adentro, a bordo del Lutetia.⁴⁷ Cuenta que la descarga de novedad le llegó como un pollo a engullir sin tiempo de mastcarlo; y que aprendió que comer carne de los guerreros permite la asimilación de sus antepasados. Breve respuesta, en la que quedan fuera los procesos de moler, pulverizar y destruir el alimento extranjero antes de absorberlo. Retroceder, una vez más, al *Manifiesto Antropófago*, permite recuperar las bases de una independencia cultural que goza de varias percepciones inmediatas: “el comunismo”, “la lengua surrealista”, “la edad de oro”. Entre otras imágenes, la “comunicación con el suelo” se impone a pesar del estado de desarrollo: “¿Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental?”⁴⁸ Todo desplazamiento obedece, en principio, a una razón, esté conectada al trabajo o al ocio. La diferencial de la deriva reside en no reivindicar razones ni metas. Es una técnica poética de investigación del tejido urbano, un estado de inmanencia que remite al grupo constituido en torno a la Internacional Situacionista. Sin embargo, si la mejor deriva debe renunciar a la previsibilidad del paseo o del viaje, en ninguna de sus hipótesis renuncia a los descubrimientos hechos en los meandros del conocimiento. Guy Debord, poeta y escritor, no mencionó sólo el “relevo psicogeográfico de las ciudades”,⁴⁹ sino también un *dejarse* llevar al encuentro de demandas no programadas.

Tomando únicamente a Brasil y a Chile como campo de investigación, han surgido varios sustantivos para calificar la búsqueda de artistas, poetas y arquitectos a través de fenómenos vitales en la ciudad: “experiencia”, dice Flavio

de Carvalho, “morfología psicológica”, prefiere Roberto Matta; en el glosario de la Escuela de Valparaíso, “travesía” se corresponde con una apropiación (metafórica) del territorio, y “ronda” forma parte también de ese conjunto de dispositivos que permiten la comprensión lúdica y colectiva del ambiente. Un ideario comunista, y no propiamente una teoría política, circula entre los jóvenes poetas-arquitectos de Valparaíso. Se puede percibir el romanticismo de un espíritu revolucionario y algunas afinidades con el cristianismo que la filósofa francesa Simone Weil abraza en plena guerra mundial contra el “malestar de la civilización” (el ensayo de Freud, también traducido como *Malestar de la cultura*, está fechado en 1929). No es éste el lugar para seguir esta pista, pero quizá sirva para anclar el marxismo mal definido de los jóvenes de Valparaíso, que abolen la idea de propiedad en nombre de la colectividad.⁵⁰

Otra pista abierta es la de verificar cómo los conceptos de hospitalidad y de don (donación) se corroboran para atribuir una filosofía humanista y espiritual a Valparaíso. Marx, Rimbaud y Breton se alternan continuamente, bien para transformar el mundo, bien para cambiar *la* vida, bien para cambiar *de* vida. En el mapa conceptual de la Escuela, la *pobreza—el esplendor de la pobreza*, tendrá un valor inconfundible como “valor de espíritu”: “es valor troncal en la concepción del mundo y de ahí en todo, que tiene el grupo, desde la propiedad colectiva de sus terrenos y hospederías de la Ciudad Abierta hasta el empleo en sus obras de cualquier material (la “forma” de algo es muy diferente de su materialidad) y la técnica de autoconstrucción”.⁵¹ En este tomar partido por materiales efímeros, encontramos también un elogio a la temporalidad y a la movilidad. Es decir: la naturaleza prevalece sobre la *hybris* del hombre y ejerce su primacía para arrasar sus construcciones.

Notas

- 1 Dedico la reflexión de este texto a Paulo Herkenhoff y a Dominique Gonzalez-Foerster, con quienes aprendo siempre.
- 2 Véase: “Posição e programa/Programa ambiental/Posição ética” (01/07/1966). En: Programa Hélio Oiticica, página web de Itaú Cultural, n° 0253/66.
- 3 Véase: “Os ‘Bóides’ e o sistema espacial” (08/06 a 01/07/1964) [atribuido]. En: Programa Hélio Oiticica, site do Itaú Cultural, n° 0144/64.
- 4 Véase: “Mundo-Abrigo” (16/07/1973). En: Programa Hélio Oiticica, página web de Itaú Cultural, n° 0194/73.
- 5 Véase: Lina Bo Bardi. “Na Europa, a casa do Homem ruiv”. En: *Rio, Rio de Janeiro*, n° 92, febrero de 1947, pp. 53–55 y 95. Texto reimpresso en este volumen en las páginas 112–114.
- 6 Véase: Richard J. Williams. “Surreal City: The Case of Brasília”. En: Thomas Mical (ed.). *Surrealism and Architecture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2005.
- 7 Véase: Glauber Rocha. “Tropicalismo, antropología, mito, ideograma” (1969). En: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 152–153.
- 8 Véase: Mário Pedrosa. “A arquitetura moderna no Brasil”. Texto de introducción a la exposición “Arquitetura Brasileira Contemporânea”, Musée d’Art Moderne de La Ville de Paris, 1953. [cat. exp.]

“Yo soy como una ciudad nueva trazada en una región desconocida, siempre en trance de desaparecer y sucumbir abandonada”. JUAN BORCHERS
 “Nos parece que la condición humana es poética, vale decir que por ella el hombre vive libremente y sin cesar en la vigilia y coraje de hacer un mundo”. ALBERTO CRUZ

I
 En 1950, Juan Borchers (1910–1975), instalado en algún lugar de Sevilla, escribía en una de sus libretas de viaje acerca del documento.¹ Borchers se encontraba trabajando en el Archivo de Indias, revisando cartografías y otros materiales vinculados a las ciudades de fundación española, indagando acerca de la germinación y morfología de las urbes americanas.² En sus apuntes describe el documento como el “retrato de algo, que me permite entreabrir una rendija sobre eso que era objeto viviente y del cual queda algo *ya movido* o no queda nada. La ruina que ello significa: algo así como la *Iliada* respecto a la guerra. El DOCUMENTO COMO POEMA”.³ Borchers considera el “documento como organismo natural”, un objeto que vibra del mismo modo que aquél desenterrado por la picota en un sitio de excavación arqueológica.⁴ El archivo aparece en las notas de Borchers como un lugar que alberga viajes potenciales y desconocidos, en que los materiales son descritos como planos de piratas para explorar y hallar tesoros ocultos. En estos pasajes de su libreta deja entrever su fascinación por la cercanía a esos objetos vivos. Su breve reflexión sobre los archivos termina con una sentencia que —imaginamos— acompañó su vida rodeada de papeles, dedicada a revisar y generar una magnitud importante de estos objetos animados: “Sentido enigmático del documento: Poesía”.⁵

Quince años después, en Punta Arenas, la ciudad natal de Borchers, un grupo de arquitectos, poetas, filósofos y escultores, autoproclamados delegación Universitaria —en representación de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso— emprenderán otro tipo de investigación, ahora sobre la cartografía viva del continente sudamericano. En un viaje “geo-poético” se dirigen hacia Tierra del Fuego, para posteriormente subir a través de la Pampa, rumbo a la ciudad que el grupo había declarado capital poética de América: Santa Cruz de la Sierra, frontera con la cuenca amazónica. Esta expedición, por la violenta topografía y el paisaje imponente del sur, se abre además a otro riesgo: el de lo colectivo, el de la mutua exposición de unos a otros. En “travesía” lúdica el grupo navegará por lo que

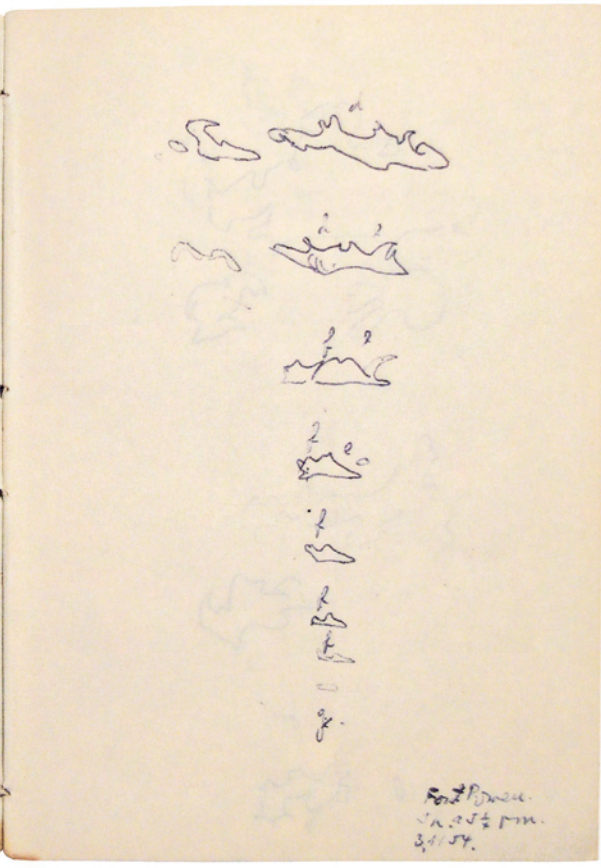
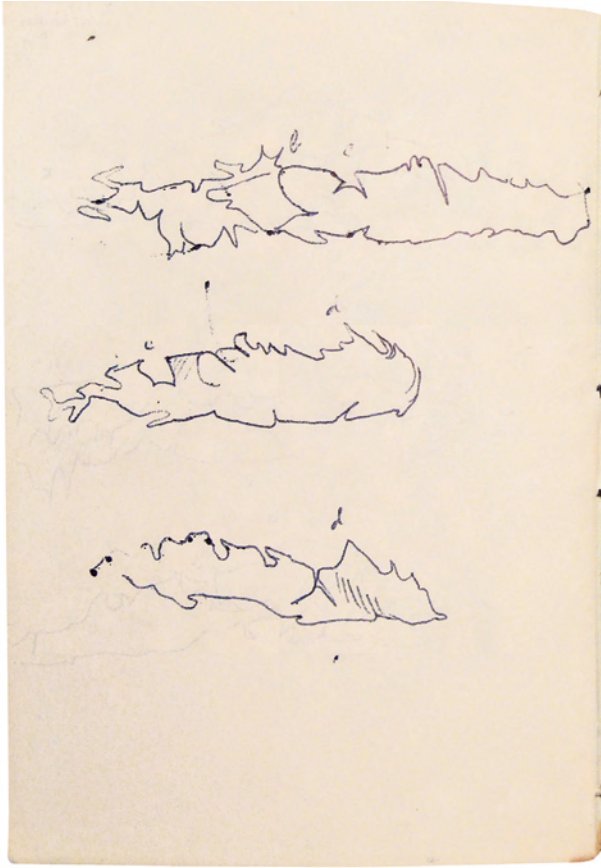
denomina el “mar interior de América”, alejándose de la seguridad de las orillas en que se fundaron las ciudades del continente para penetrar su interior oscuro: mar en tanto misterio poético de una América que no logra ser reducida ni sometida.⁶ Para ellos, el “descubrimiento” no fue más que un invento de la imaginación e idiosincrasia de los conquistadores europeos.⁷ La Travesía de 1965 pretende fundar poéticamente América a través de la experiencia misma de su expedición, para encontrar en ese andar un lenguaje propio, que aparecerá y revelará una nueva palabra: *Amereida*, una *Eneida* para América.

En su camino van dejando signos vinculados a la realización de diversos actos poéticos, más y menos efímeros, aunque siempre cargados del valor de la espontaneidad y la improvisación. El primer documento de la Travesía de *Amereida* es un poema colectivo publicado en 1967, en cuya última hoja —casi en blanco— una frase solitaria afirma, en una suerte de axioma poético-pedagógico, que “El camino no es el camino”.⁸ A pesar de las huellas trazadas en su expedición, el grupo descubre que no hay planificación ni cartografía posible. La Travesía revela que la “ley del meandro”, detectada por Le Corbusier mientras sobrevolaba el continente y visualizaba su topografía desde el aire, estaba en realidad impregnada en el suelo americano; la experiencia de *Amereida* demuestra que se trata de una marca propia del territorio. En tanto irrupción poética, la Travesía celebra y perpetúa el poder enigmático de América en el libro-documento que deja como manifiesto de su aprendizaje arquitectónico en formato de expedición colectiva.

II
 En múltiples sentidos, la investigación curatorial para esta muestra —realizada a lo largo de un año de recorridos semanales entre la orilla oriente y poniente de la zona central de Chile— se alimentó continuamente de ese poder que tienen los documentos para hilar historias que, además de desobedecer los cauces que la historiografía les tenía trazados, dejan en claro que el propósito de la búsqueda no es comprobar hipótesis predeterminadas sino

TIAGO Y RECORRE LA COSTA LES DE SANTO DOMINGO A
 RECORRE LA COSTA DESDE SANTO DOMINGO AL CARROBO
 TERA DE LA SALIDA DE SANTIAGO AL MAR (JERVEN
 CADORES # CON UN PUERTO DE IMPORTANCIA (SANAN
 DO DEL MAR CORTA EL FUNDO OTRO CAMINO PARALELO
 TERA (DE LA CUCA) QUEDA EN EL TERRENO Y ES LA QU
 EXTENSO O SCEPTIBLE DE EXTENSION EN UN L
 NETA Y EN UN SITIO QUE FUE EL ELEGIDO A
 CAMINO. APARTE DE SU REALIDAD PROPIA
 JANDA 200 M DE RADIO A HACER CONCR
 CANZABLE. PENJE EN LOS CAMINOS Y
 LA TOPOGRAFIA Y EL PAISAJE SE HACE
 LA ZONA DE INSTALACION DE LA CASA =
 COMENCE A PENSAR EN LOS VIENTOS, L
 RATURA, ESCURRICION DE AGUA, ETC.
 CION COMENCE A MEDIR Y LAS MEDIDAS
 LA BASE MATERIAL (EUCLIPTOS Y PI
 EN # EL ~~TIEMPO~~ SOLAR (= 24 HORAS), EL
 1 HORA, 1 JORNADA, 168 = ESTADO,
 70, LA ESCALA → CIELO - VERDE - A
 # 1-2-3-J-8-13. = SOLIDO -
 CORPORADO AL CONJUNTO DE LO ESTABLE EN
 LO SUSTITUIBLE, LO REPARABLE, LO QUE SE REPONE
 JOY DE MEDIDAS PROPORCIONADAS AL CUERPO HU
 TEA LA DURACION DE CADA OBJETO Y SU USO. EN RELACION
 Y LO QUE SE HACE ENTRE VARIOS Y EL GRADO DE LA HERRAM
 CALIZACION = UN HOMBRE TIENE UNA RELACION ENTRE SU
 PUEDE MENGUARLO, HASTA DESTRUIRLO. ENTRE SU ~~PO~~
 PROPORCIONA O LOS SUPLE (ORTOPEDIA, MAQUINA, ETC.) E
 LAR Y LO QUE LO EXEDE Y REQUIERE OTRAS PEROTHA
 DEL APARATO DUA LE SQUIERA QUE EL SEA. # UN HOM
 RAMO ~ 168 → 68 KG. VULGARMENTE HABLANDO, PUEDE
 CARGARSE NORMALMENTE UNOS 30 KG MAS ES DECIR REDO
 Y HA DE DARLES FORMA, DISTRIBUCION Y LOCALIZACION. Y DO
 Y MENOS COMODA Y DURANTE MAS TIEMPO SEGUN SU FORMA
 DESCARGADO QUE BAJAR O ANDAR HORIZONTALMENTE SOBRE
 BRE LAS PIERNAS OBRAS. ESTAN LAS DISTANCIAS CONST
 PORITON NORMALMENTE CADA DIA DURANTE 8 HORAS.

VAL PARAISO, PERO SE TRATA DE UN TRECHO REAL QUE
~~ESTAN EN LA COSTA~~ DE TRATA MAS BIEN DE UNA EXTENSION DE
 INSTALACIONES BALNEARIAS, ALGUNAS CALITAS DE PES
 TONID) ~~ESTAN EN LA COSTA~~ MAS ALEJA
 AL DE ASFALTO Y MENOS FRECUENTADO, UNA QUE BRADA EN
 EPASA POR LA CASA. QUEDA LA CASA COMO UN PUNTO
 UGAR DEL TERRENO QUE ES UN LUGAR DEL PLA
 UNA CIERTA DISTANCIA DEL MAR Y DE LA RED DE
 ME PUSE A ADECUAR LA ALTOTAL Y TRABA
 E TA ESA CANTIDAD = TRANSITABLE, AL
 SE PLANTEARON LOS PUENTES, CON ELLO
 VISIBILE. POR OTRO LADO # EL TRATAR
 INSOLACION, SEQUIA Y VISUALIDAD
 A ORIENTACION, LUZ Y SOMBRA, TEMPE
 = EL MEDIO MISMO. PARA LA PROPR
 REFERIDAS A UNA ESCALA (7) MIRE
 NOS # LA ADECUACION E INSCRIPCION
 UNAR (1 AÑO = 4 ESTACIONES) 1 KM =
 CUADRA DE 21 X 21, 42 DELADO, PASO =
 GUA - MOVIBLE - SOLIDO EN SECUENCIA
 MOVIBLE - (LO SOLIDO AQUELLO QUE QUEDA IN-
 LA CONSTRUCCION - LO MOVIBLE, LO CAMBIABLE,
 LO ALTERABLE Y ESTA REFERIDO A UN ORDEN DE PE
 MANO) = # LA EVALUACION DE LOS PESOS PLAU
 NA LO QUE UN HOMBRE PUEDE TRANSPORTAR Y HACER
 IENTA (MAQUINA). UN OBJETO TIENE PESO Y FORMA Y LO
 PESO Y SU ESTATURA Y SU ESTRUCTURA Y UN DESEQUILIBRIO
 DER NETO Y ALGO MAS DE EXCESO ESTA EL APARATO QUE LO
 STA AQUELLO QUE EL PUEDE MANIOBRAR, MANI PO
 MBLEN LO QUE NO ALCANZA SIN O MEDIANTE LA MAQUINA
 BRE PUEDE PESAR LO QUE EXEDE EN CM OS GRAMOS # AL KILO
 LLEVAR SOBRESI, COMO PESO PROPIO 68 KG. (+ Y -) PUEDE SOBRE
 LLEVAR 100 KG. PERO NO LO PUEDE MANIOBRAR FACILMENTE
 RACION. UNA TABLA DE PLANCHAR PESA 7 KG. SE LLEVARA MAS
 Y COMO SE TOME Y LA FORMA DEL RECORRIDO. SUBIR MAS PESADO
 LOS HOMBROS, COMO SOBRE LAS CADERAS MAS POR TABLE ALGO QUE SO
 ITU Y EN OTRO ALCANZE EN LA BASE UN HOMBRE CAE
 EGO SU VIGILIA SON 16 HORAS. CAMINANDO HACE 4 KM



sino abrirse a la irrupción de nuevos problemas. Tomando como punto de partida el viaje exploratorio de la Travesía de Amereida de 1965, me fui encontrando con las pistas enigmáticas de dos constelaciones de la arquitectura situadas en los bordes del canon modernista latinoamericano: la Escuela de Valparaíso y el Taller de Juan Borchers.⁹ En la travesía de la investigación, debí hacer frente al estallido de ambos universos que se fueron abriendo y revelando como vastos y profundos territorios vivos, organismos que exigían la creación de herramientas y sistemas de trabajo a su medida. Esto no sólo en relación a su pensamiento y praxis arquitectónica, sino también a la vida y morfología heterogénea de sus “documentos” y archivos.

El Taller de Juan Borchers y, en menor medida, la Escuela de Valparaíso (sobre todo entre las décadas de los cincuenta y los setenta) aportan con un volumen significativo de su trabajo al inmenso acervo de las arquitecturas de papel, proyectos utópicos no realizados. Pertenecen a aquella producción repartida en archivos y frecuentemente también en repisas, closets o junto a las fotografías familiares, debajo de los muebles, en los espacios íntimos de las colecciones domésticas. No obstante la invisibilidad de estas dos “heterodoxias de la arquitectura chilena” de los años cincuenta,¹⁰ su vitalidad actual como documentos de archivo no se debe únicamente al síntoma evidente de su carácter marginal a la historiografía oficial. Sin pasar por alto el legítimo deseo de reconocimiento que se manifiesta de modo oscilante en las trayectorias particulares de ambos casos, hay una intencionalidad y convicción tras esta ausencia de formas rígidas y funcionales al canon modernista. Conscientes de su situación aislada, alejados de los referentes metropolitanos que conocían y admiraban, cada uno asume, no sin conflicto e incluso a veces con algo de melancolía, su lejanía como condición pero también como posibilidad de un lenguaje propio y transformador. En parte, la invisibilidad relativa de su arquitectura fue resultado de su respectiva y divergente insistencia en la elaboración de una semántica propia. Calificados frecuentemente como herméticos, por motivos radicalmente distintos,¹¹ tanto Borchers como la Escuela de Valparaíso consideran el paisaje cultural y geográfico del sur como un estimulante campo de aprendizaje y acción. Para ambos grupos el mundo entero está poblado de lecciones arquitectónicas y cada uno convierte esa porción del mundo que la cercanía pone a su disposición como laboratorio para la experimentación inventiva.

Los cuadernos de viaje de Juan Borchers revelan de una manera muy íntima el modo en que él transforma la experiencia del paisaje en un sistema de aprendizaje arquitectónico itinerante. A partir de la observación meticulosa de diversos fenómenos en parajes de América,

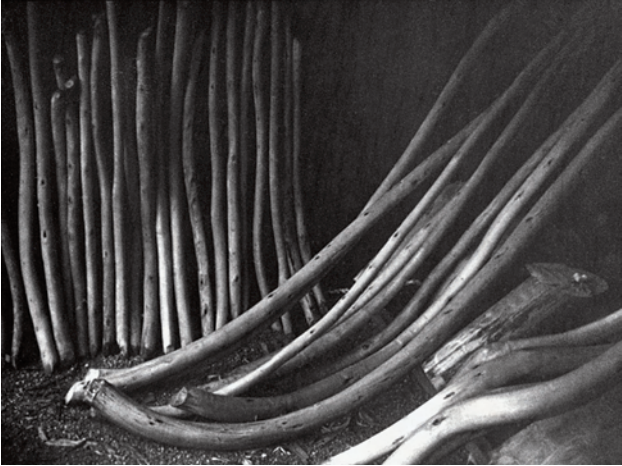
África y Europa desarrolla, a lo largo de los años, estudios acerca de las líneas de horizonte, los bordes costeros, los vegetales, la morfología de las nubes, los infinitos perfiles de las piedras, las puestas de sol y la alteración de las formas en la lejanía, por mencionar sólo algunas materias relacionadas al desarrollo de una teoría orgánica en busca de las formas elementales de la arquitectura. Los cuadernos son pequeñas brújulas que permiten navegar por su concepción de la arquitectura como un animal viviente que comprueba en cada detalle del entorno, desde la membrana de una hoja hasta un mapa de los movimientos “geo-arquitectónicos” de los continentes, la máxima organicista de que “todo está en todo”. De esta manera, el proyecto de arquitectura pasa a ser también un campo de investigación autopedagógica para todos los involucrados.

El proyecto del Taller de Juan Borchers en el fundo de Los Canelos consiste en múltiples intervenciones a pequeña escala que buscan articular el territorio mediante “cortaduras del espacio arquitectónico”. El proyecto es



una experimentación basada en el modo de trabajo local (artesanal) y el estudio de una especie de árbol para el moldeamiento del terreno. A partir del examen y medición de una única especie de árbol, el Eucaliptus —revisando su crecimiento, las variaciones de su forma y sus cualidades materiales— en relación a los movimientos y actos del cuerpo humano, propone una serie de proyectos mínimos: puentes, escaleras, sillas, estacas y “figuros” que buscan crear en el lugar una nueva conectividad, marcando los momentos significativos del paisaje. Borchers consideró Los Canelos una “obra rústica” que germina el territorio a partir del “paradigma de un solo árbol”. Este modo de concebir el trabajo de la arquitectura en tanto organismo vivo entendido en su “cuerpo carnal completo”, implica también considerar su potencialidad como sistema autodidáctico.¹²

74 (arriba) JUAN BORCHERS. Proyecto Los Canelos, Fundo Los Canelos. Cuaderno con anotaciones sobre terreno, 1957–1958. Tinta sobre papel, 17 x 22 cm. Archivo de Originales, PUC, Santiago de Chile. (abajo) JUAN BORCHERS. Diario, 1954, Font Romeu. “Estudio morfológico de las nubes”. Tinta sobre papel, 10,5 x 15,5 cm. Archivo de Originales, PUC, Santiago de Chile. | 75 JUAN BORCHERS. Diario, 1959, Santiago de Chile. “Estudio lejanía y horizonte”. Tinta y lápices de colores sobre papel, 10,5 x 15,5 cm. Archivo de Originales, PUC, Santiago de Chile.



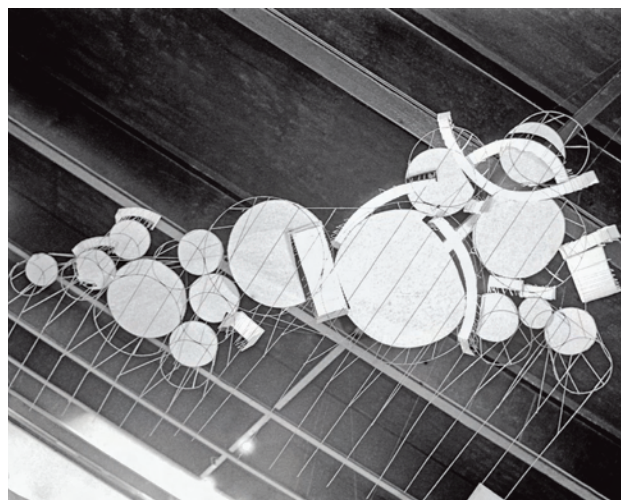
Fue el propio Borchers quien intentó articular el complejo punto de encuentro entre la actividad de su taller y la Escuela de Valparaíso, proponiendo para ello la adherencia de ambos grupos a lo que llamó el “fenómeno poético” de la arquitectura, en tanto los dos “aceptan la destrucción del formalismo externo buscando una forma interna lo que los hace difíciles para quien mira el exterior como único resultado, que ellos abandonan fríos y sin remordimiento, hasta con agresividad involuntaria por perseguir una lógica interna y un coraje moral de extraña calidad”.¹³ Borchers traza también la diferencia entre ambos, planteando que, mientras la Escuela se libera de las trampas de la forma exponiéndose a lo “accidental”, abriéndose a lo “vago, lo indeterminado, lo *inmaterial* entendido como hechos voluntarios y positivos”, disolviendo el objeto, su taller afirma el objeto y lo “desnuda de lo accidental” evitando la prisión de la forma a través de la abstracción, pero una abstracción “metafísica e interior”.¹⁴ La arquitectura como fenómeno poético se distancia no sólo del racional funcionalismo de una tecnocracia arquitectónica, sino que además es reacia al reduccionismo de una noción visual o meramente estética de la arquitectura moderna, incluso de una noción espacial: la arquitectura es una presencia continua, un cuerpo vivo, que no se agota en las masas inertes de los edificios. Lo que tiene cierta consonancia con lo que plantea la Escuela de Valparaíso, en tono de manifiesto, cuando proclama con tiza sobre pizarrón: “no a las ‘viviendas’, y sí al habitar”.¹⁵ La interrelación entre arquitectura y poesía está en su *poiesis*. La poesía como acción y la arquitectura como acto de vida colectiva.

III.

A fines de los años treinta, Godofredo Iommi (1917–2001), junto a un grupo de cinco jóvenes poetas argentinos y brasileños, planificaban un viaje de espíritu similar: juntos en Buenos Aires crean la Santa Hermandad de la Orquídea.¹⁶ En un acto celebrado en una plaza de la ciudad en 1939, los miembros de la Hermandad quemaron sus incipientes “obras” poéticas: “Todo comenzó una larga noche en un bar de Buenos Aires, teníamos veinte años. Salimos con los brazos entrelazados, encendimos una fogata en medio de la plaza, y quemamos centenares de versos. En el aire quedó la frase de Godo: ‘no afirmo nada, no niego nada, celebro’ [...] quemamos todo el poder en la plaza pública, se hizo una hoguera como se queman las naves”.¹⁷ Sellaron, en este rito de no retorno, el “Pacto de la Victoria” (en honor al bar en que se tomó la determinación), en que adscriben a la liberación de la poesía de la escritura y se comprometen con el vivir poético. En 1941, realizan un viaje, cuyo difuso itinerario inicial —que aparentemente incluía Tahití— es modificado debido al estallido de la guerra, por lo que se partió en una

expedición colectiva a la Amazonía. “Perdidos en los misterios de los ritos del cosmos amazónico, los hermanos orquídeos Godofredo Iommi, Efraín Bo, Juan Raúl Young, Napoleón López Fili y Abdías Nascimento, vais una vez embarcados en la aventura pre malograda de descifrar lo indescifrable, enigma de lo humano de la naturaleza frente a lo divino”.¹⁸ La malaria que contrae Iommi durante el viaje lo obligó a desertar del grupo y descender, vía Perú, hacia el sur en dirección a Argentina. En su esfuerzo fallido por regresar a Buenos Aires, el poeta queda varado en Chile debido a las exigencias de reposo impuestos por la enfermedad. Esta primera errancia de Iommi puede considerarse uno de los desvíos originarios de la historia multiforme de la Escuela de Valparaíso. En la Hermandad de la Orquídea encontramos ya la desmaterialización como una de las posibilidades abiertas e incluso necesarias de la improvisación colectiva.

Así, la noción de acto poético formaba parte de la genealogía de la Escuela de Valparaíso incluso antes de



1952, cuando el grupo liderado por el arquitecto Alberto Cruz (1917) y el poeta Godofredo Iommi se reubica definitivamente en el puerto. En ese entonces Cruz trabajaba como profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Santiago y enviaba a sus alumnos a observar la vida de la ciudad, al mismo tiempo que junto a Iommi y otros colaboradores realizaban recorridos urbanos informales por la capital. En esos años ya estaba claro el peso que el grupo le atribuía a la observación y a la experiencia de la urbe, considerados como formas privilegiadas de reflexión arquitectónica.

En referencia al carácter efímero de actos poéticos realizados por él y otros miembros de la Escuela de Valparaíso a mediados de los cincuenta y principio de los sesenta, Iommi recordará que “toda la vida pública son actos que



El gallo, el ojo, el alfiler (cuina - 19)
 La casa se ha de destruir completamente,
 en la tierra, en la tierra.
 No queda en ella un casco.
 La tierra se hace pedregosa. Deja de
 ser una desgracia; como el mundo
 bajo de arriba caído sobre a las
 rocas.

27



En el "patio" este
 se ha formado un viento
 de color negro.
 (Basta una fuente
 a la altura del
 ojo, ahí - 7)

La rampa del patio 30
 La calle allá, al fondo, allá.

Viento de nuevo.
 Pudo ser.

La Biología en casa, la casa.
 Pide así con el viento.
 Cienos con el viento.
 La casa por la casa del tallo
 Por dentro - Viento por fuera.
 Comenzando desde la calle hasta el cráneo.
 Hasta a "una vez más", de arriba, apogeo.
 Entiendo al fondo del viento por el
 la casa. Se continúa el viento.
 La mirada física y lógica, ahí y hacia abajo.
 La casa un viento, se cambia.
 Una casa, se canta una sequía.
 Con la casa.
 La casa (en esta casa) de hacer una casa con
 los vientos!

MAH.



Entiendo, volviendo hacia
 atrás.
 El viento bajando a un lado.
 El viento al otro.
 Viento por el medio de la casa.
 Como por un viento, hacia.
 O la casa un viento para
 bajar al tallo de la casa,
 bajando por la casa.
 (Más de arriba, por la casa,
 más de arriba, por la casa,
 más de arriba, por la casa.)
 Al fondo los vientos del
 viento hacia y sobre ellos
 de casa del viento.

31



32

se deshacen mientras que se hacen”.¹⁹ La noción poética de lo colectivo se basa en la irrupción lúdica del acto, que requiere ser ágil y movедiza. El poeta plantea la desaparición como forma en sí misma, una forma radicalmente moderna: “La modernidad es esa cuota de desconocido”.²⁰ Estas exploraciones del acto poético se puntualizan a partir de los años cincuenta en la “*Phalène*”.²¹ Ésta nace en los diversos recorridos y acciones —realizados por miembros de la Escuela y por transeúntes desconocidos— en campos, puentes, plazas, trenes, playas y bosques de América y Europa.²² Es un tipo específico de acto poético que, en cierta afinidad con la deambulaci3n surrealista, expande el campo de la poesía a la escritura en el espacio, pero se diferencia en tanto es una intervenci3n concreta aquí y ahora, y como tal es un “anti-sueño”. Aunque la *phalène*, más que liberar a la poesía del ámbito de la literatura, busca desatar la acci3n en un “anti-teatro” que da lugar al juego poético.²³ Intenta activar la participaci3n de todos y se abre al resultado indeterminado de lo colectivo. El acto puede tener ciertas directrices pero sobre todo está abierto a la improvisaci3n. La *phalène* irrumpe en el espacio para transformarlo a través del juego lúdico de la poesía en acci3n. Constituye así una clave para comprender el aspecto más experimental de la propuesta arquitectónica de la Escuela de Valparaíso.²⁴

La dimensi3n exploratoria de los actos poéticos está presente en la orgánica misma de la Escuela, por ejemplo en la idea de que la arquitectura no se aprende en las aulas sino en la experiencia de recorrer y conocer íntimamente la vida de la ciudad. Los actos poéticos son, de esa manera, motor de las estrategias constructivas y de diseño. En el caso del proyecto para la Escuela Naval (1956), las experiencias de investigaci3n e3licas sobrepasan el proyecto profesional y continúan como laboratorio pedag3gico en el Taller de los Vientos. El aspecto lúdico de la *phalène* se desarrolla y sistematiza en los Cursos de Cultura del Cuerpo y sus Torneos.²⁵ Asimismo, el trabajo en *ronda* de los actos poéticos, en que cada uno de los participantes es convocado a intervenir en la acci3n colectiva, forma parte de la metodol3gia constructiva de la Escuela. A este respecto, un caso paradigmático es Casa Cruz (1958–1961), el primer proyecto efectivamente construido por miembros de la Escuela. Su proceso de edificaci3n es simultáneamente una metodol3gia de diseño procesual y un trabajo colaborativo abierto, permitiendo la toma de decisiones in situ a partir de proyecciones parciales pensadas para ser ejecutadas en etapas. Se parte de la construcci3n en un extremo del sitio avanzando, creciendo orgánicamente, hacia el otro. La noción de la ciudad como laboratorio de experimentaci3n poética se convierte en estrategia constructiva en cuanto las decisiones se van tomando y transformando en el transcurso

de la edificaci3n. El carácter ensayístico, casi paratático, de la obra permite que el proyecto sea al mismo tiempo una investigaci3n, en tanto se va alimentando de los problemas arquitectónicos que se van manifestando a lo largo del proceso. La escala humana del proyecto pasa a ser una suerte de laboratorio artesanal, por ejemplo las decisiones respecto a la localizaci3n de las entradas de luz y la ubicaci3n de las ventanas se toman colgando pliegos de cart3n. El aspecto aglomerado de la casa tiene relaci3n con las huellas de estos juegos de ensayo y error, que se convertirán en una característica visible de las construcci3nes de Ciudad Abierta en su desplazamiento orgánico y ligero por la topografía de las arenas de Ritoque.²⁶

Casa Cruz estaba ubicada en la calle Jean Mermoz, de hecho el proyecto también es conocido por ese nombre, casualmente fue Mermoz quien pilotó el avión a Le Corbusier cuando sobrevolaba el paisaje topográfico americano que tanto lo afectó. Poco más de dos décadas después, Alberto Cruz pareciera responder a esta anécdota de la aeronáutica, cuando escribe sobre la “marcha de la modernidad” que, jugando con la semántica racio-



nal-funcional, la somete a una edici3n poética: “Aviones: ¿posibilidades que estamos cumpliendo acá abajo? Sí. Estamos cumpliendo. Bajo el vuelo de los aviones estamos realizando otro vuelo acá abajo, estamos empeñados en una gigantesca empresa: renovar el mundo. Renovaci3n. Eficiencia en la renovaci3n, la magia de la eficiencia. Todo está transido por el placer, por el goce de la eficiencia que grita que la renovaci3n se está llevando a cabo, que las posibilidades están tomando carne”.²⁷

Notas

Le doy las gracias a aquellos cuya generosidad intelectual y humana hicieron posible la investigaci3n y rastreo de las huellas de estas arquitecturas invisibles, especialmente a Fernando Pérez Oyarzún, Manuel Casanueva y Lisette Lagnado. Dedicó esta pequeña reflexi3n a los archivos abiertos.

- 1 Borchers estuvo entre 1950 y 1951 en Sevilla investigando la ciudad colonial en el Archivo de Indias.
- 2 Respecto a este trabajo, Ricardo Astaburuaga, colaborador que conoció a



- Borchers en ese período, y que posteriormente continuará con dichas investigaciones, señala en una entrevista: “La ciudad es un ser vivo, que pre-nace, nace y se desarrolla. En su fundación está el germen. Bien vale revisar las condiciones del germen y verificar su origen, mínimo a veces, pero que está cargado de futuro”. Marcelo Somavarría, “Ricardo Astaburuaga. La Poética de la Fisiognómica”. *Diario El Mercurio*, domingo 4 de febrero de 2001.
- 3 Libreta de viaje 10 (1948–1950). Fondo documental Juan Borchers, Centro de Investigación y Documentación Sergio Larraín García Moreno. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
 - 4 *Ibid.*
 - 5 *Ibid.*
 - 6 Véase, en el presente volumen, en las páginas 128–138, los extractos de la bitácora de este viaje, en que se detallan “las reglas del juego poético”. *Ameréida volumen segundo*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso, 1986.
 - 7 En esto siguen libremente al historiador Edmundo O’Gorman, considerado uno de los precursores de la teoría poscolonial latinoamericana. Edmundo O’Gorman. *La invención de América*. México: FCE, 1995 (1ª edición 1958).
 - 8 Se trata de un documento que, desde entonces y hasta el día de hoy, se entrega a los alumnos de la Escuela de Valparaíso, y en base al cual se trabaja en Taller de Ameréida, curso común a toda la Escuela. Aunque *Ameréida*, el poema, se le suele atribuir exclusivamente a Godofredo Iommi, su redacción fue colectiva, sin embargo no participaron todos los que estuvieron en la Travesía sino Boulting, Simmons, Fedier, Deguy, Iommi y Cruz. En el volumen segundo, publicado en 1986 junto con la bitácora del viaje, pero redactado muy probablemente al mismo tiempo o poco tiempo después que el primero (antes de 1968), habrían colaborado todos los que participaron en la Travesía. *Ameréida*. Santiago de Chile: Ediciones Lambda, 1967. Para la cita, p. 287.
 - 9 El Taller de Juan Borchers lo conformaron los arquitectos Isidro Suárez y Jesús Bermejo además del propio Borchers. Su período más activo fue la década del sesenta en que construyeron sus dos obras conocidas: Casa Meneses (1962–1965) y el Edificio para la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1960–1967). Respecto al taller véase el ensayo de Fernando Pérez en este volumen y la edición de CA dedicada al Taller de Juan Borchers. CA. Santiago de Chile, n° 98, 1999.
 - 10 Fernando Pérez Oyarzun, “Ortodossia/eterodossia. Architettura Moderna in Chile”. *Casabella* n° 650, noviembre 1997, pp. 8–16.
 - 11 Ambos fueron objeto de una multiplicidad de malos entendidos y prejuicios. Entre otras cosas, a la Escuela de Valparaíso se le acusó de una admiración absurda por “poetas adolescentes que escriben sobre barquitos ebrios” como dijo el arquitecto y decano histórico de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la Universidad Católica de Santiago, Sergio Larraín García-Moreno. Esto, según Carlos Covarrubias, habría sucedido en algún evento vinculado a la Escuela en el Museo Nacional de Bellas Artes, posiblemente con motivo de la exposición realizada ahí por la Escuela en 1972. A Borchers se le acusar de una relación excesivamente intelectual y abstracta respecto a la arquitectura.
 - 12 Sobre el proyecto de Los Canelos, véase: Fernando Pérez Oyarzun. “Juan Borchers en los Canelos, poética rústica o el árbol de la arquitectura”. *BLOCK*, número 2, Buenos Aires, mayo de 1998.
 - 13 Borchers no firmaba los proyectos que realizaba. Aquí se refiere a la arquitectura de Isidro Suárez, su colaborador más constante. Su análisis de la arquitectura de Suárez hace alusión, sin mencionar la obra explícitamente, al edificio para la Cooperativa de Chillán; en el caso de la Escuela de Valparaíso se refiere a Alberto Cruz e incluye también, entre los adherentes al “fenómeno poético”, al arquitecto Enrique Gebhard, quien había participado junto a él, siendo estudiante, en un fallido intento de Reforma Universitaria de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile el año 1933, inspirados en principios modernos corbuseanos, lo que les costó a ambos la expulsión. Véase: Juan Borchers. *Institución Arquitectónica*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968, p.78.
 - 14 *Ibid.*
 - 15 Texto en Pizarrón exhibido en la “Exposición 20 años de la Escuela de

- Arquitectura de la ucv”, Museo Nacional de Bellas Artes, 1972. Texto disponible en el sitio web de la Biblioteca Constel de la PUCV.
- 16 Véase: “El poeta itinerante Godofredo Iommi”. *Qué Pasa*, 22 de enero, 2002.
 - 17 Gerardo Melo en homenaje a Godofredo Iommi realizado tras su fallecimiento en el año 2001, en Ciudad Abierta. Gerardo Melo. “Alocución” en Homenaje a Godofredo Iommi. Valparaíso, 2001, s/p.
 - 18 Texto de Abdías de Nascimento, leído por Gerardo Melo en el homenaje a Godofredo Iommi. *Ibid.*
 - 19 En rigor, Iommi hace referencia a la desaparición como forma moderna de la belleza. Entrevista a Godofredo Iommi en *TELEDUC*, s/f. Material en vhs disponible en Biblioteca de la Escuela de Arquitectura y Diseño, PUCV, Valparaíso.
 - 20 *Ibid.*
 - 21 Existen diversas historias respecto al origen del nombre de la *Phalène*, según algunos fue una palabra elegida al azar en el diccionario. El testimonio de Francisco Méndez es el siguiente: “En una reunión, el filósofo Francisco Fedier propone el nombre Phalène (polilla) para nombrar ese acto poético. G. Iommi y otros participantes acordaron ese nombre porque era algo que el vuelo de esta mariposa es lo que el poeta pretende”. En: Francisco Méndez. *La Phalène*, Santiago de Chile, 2004. (texto inédito facilitado por el autor).
 - 22 Respecto a la *phalène* véase el capítulo dedicado a los actos poéticos de la Escuela de Valparaíso en: Alejandro Crispiani. *Objetos para transformar el mundo*. Buenos Aires/Santiago: Ediciones Universidad Nacional de



- Quilmes/ Ediciones ARQ (a publicarse el segundo semestre de 2010).
- 23 Véase: Godofredo Iommi. *Carta del Errante*. Valparaíso: Edición Talleres de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso, 1976. Publicado por primera vez en: *Ailleurs*, n°1, París, verano 1963.
 - 24 Véase el texto de Alberto Cruz publicado en este volumen en las páginas 158–166.
 - 25 Respecto a la dimensión lúdica de la Escuela de Valparaíso véase el ensayo de Rodrigo Pérez de Arce en este volumen, como también: Manuel Casanueva. *Libro de Torneos*. Valparaíso: E(AD) Ediciones Universitarias de Valparaíso, Taller de Investigaciones Gráficas, 2009.
 - 26 Véase: Anne Pendleton-Julian. *The Road That is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge: MIT Press, 1996.
 - 27 Alberto Cruz. “Proyecto Achupallas y Capilla Pajaritos”. *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*. Valparaíso, n° 1, Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso, 1954.

La obra arquitectónica de Flavio de Carvalho consta de cerca de veinte proyectos, de los cuales sólo dos se llegaron a edificar.¹ Un primer conjunto de proyectos no construidos data de los años 1927–1928 —el arquitecto se presenta a una serie de concursos públicos en los que desafía el lenguaje convencional de los demás participantes—. Actúa como un francotirador, según Lucio Costa declara en 1992.² Elabora cinco proyectos para cuatro concursos celebrados en Brasil y otro de carácter internacional para la construcción del Faro de Colón, en la República Dominicana.

En 1930, proyecta una residencia en São Paulo que permanece sobre el papel; y en 1934 se vuelve a presentar al concurso para el Viaduto do Chá, en el centro de la ciudad. Inaugura una tienda con la fachada realizada en aluminio en el área comercial de São Paulo, a la que siguen sus dos únicas construcciones: el conjunto residencial compuesto por diecisiete casas en la Alameda Lorena, un barrio de clase media también en São Paulo, y su propia casa en la hacienda que poseía en Valinhos, en el interior del estado.

A partir de entonces retoma la rutina de los concursos. Primero con tres propuestas sucesivas para el Paço Municipal de São Paulo (1939, 1946 y 1952), seguidas de su proyecto más complejo en número de edificaciones: la Universidade Internacional de Música (1953–1954), una iniciativa personal que realizó, invitado por el maestro Eleazar de Carvalho (1912–1996), y que no se llevó a cabo por falta de financiación.

En esos años se suceden los concursos públicos: Assembleia Legislativa de São Paulo (1959), Paço Municipal de Valinhos (1966), Teatro Municipal de Campinas (1967) y la Biblioteca Municipal de Salvador (1968). Se presenta también a concursos internacionales: la Organización Panamericana de Salud (1961) y el Edificio Peugeot en Buenos Aires (1962). En 1969 es invitado a realizar un último proyecto: la Catedral de Pinhal.

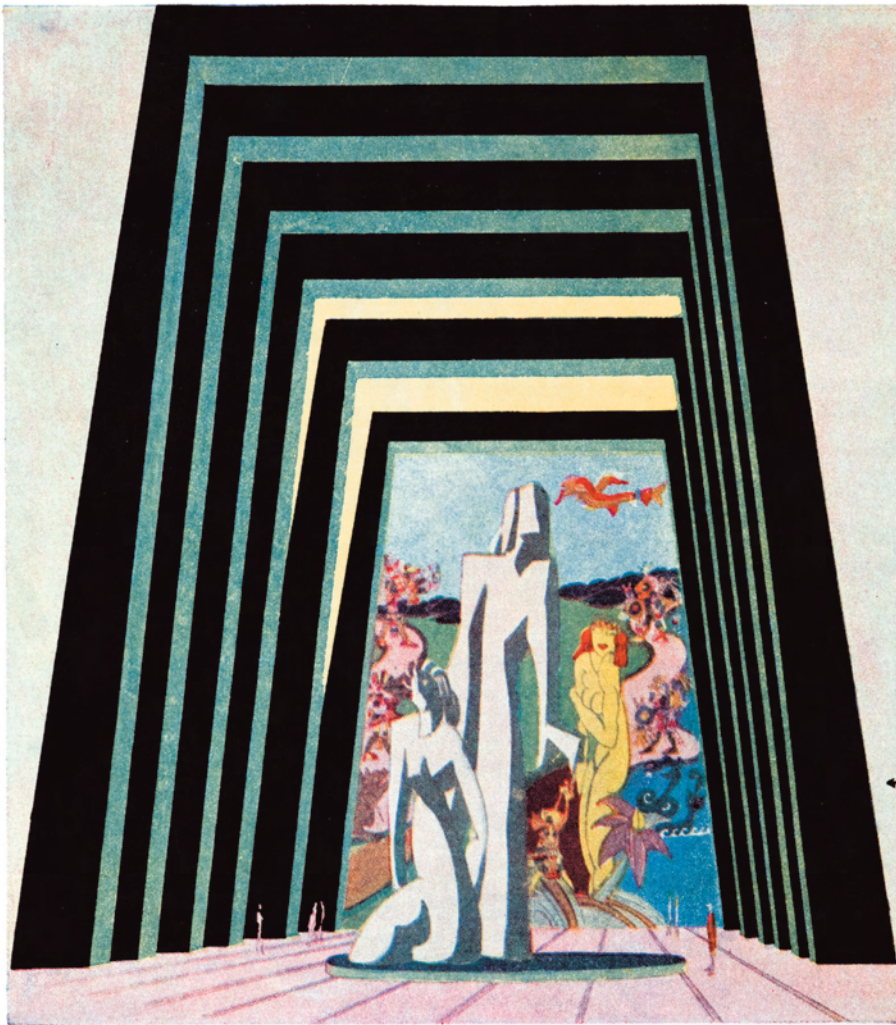
En la primera serie de proyectos, aunque el único nombre que cite en sus memorias y declaraciones sea el de Le Corbusier³ su interés es otro: considera el futurismo

italiano, a través de los proyectos y visiones urbanas de Antonio Sant’Elia, un referente para la invención personal y para una nueva concepción del proyecto arquitectónico, anterior a la asociación de éste con la producción industrial. En este primer conjunto busca la monumentalidad, combinada con un cuidado especial por los acabados a través de la integración de diversos elementos (paneles, grupos escultóricos, gradas y suelos, especialmente concebidos para cada proyecto), lo que le confiere unas características inusuales, sobre todo si se le compara con sus competidores en los concursos.

El Palácio do Governo do Estado de São Paulo, pensado como una fortaleza de cemento armado y como un sistema defensivo sin precedentes, incluía una base para aviones de combate y baterías antiaéreas. Al mismo tiempo, se proyectó un jardín con árboles tropicales y salones de baile, en un juego de volúmenes simétricos, distribuidos alrededor de un eje: la torre de ascensores. Estos volúmenes se iban a decorar con paneles en los que se representaba a un grupo de bailarinas en uno y una escena de la vida rural en otro. El texto de Flavio de Carvalho sobre el proyecto menciona guindastes, hangares con talleres, un gran faro para guiar a los aviones en vuelos nocturnos, un pequeño observatorio meteorológico, cabinas de mando con todo tipo de maquinaria, una base de observación, pequeños globos aerostáticos, catapultas, aparatos transmisores y receptores de radio y una estación generadora.

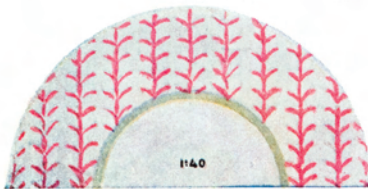
El arquitecto describe su proyecto para la Embajada de Argentina en Río de Janeiro como una construcción de cinco plantas con una gran cubierta, destinada a proyectar sombras inmensas, que relaciona su concepto del volumen edificado con el material empleado. Se refería a las grandes superficies de hormigón poroso y a los espejos de agua.

Desde los proyectos para el concurso de la Universidade de Minas Gerais se hace evidente que, igual que su pseudónimo (“Eficácia”) no cambia, su vocabulario es siempre el mismo. El recurso a la monumentalidad y a diferentes propuestas para los acabados son el sello de identidad que convierte sus proyectos en manifiestos con



PERSPECTIVE OF MUSEUM

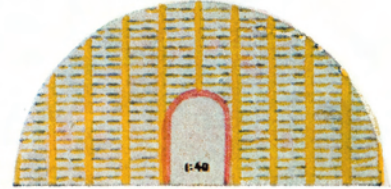
1/2 way in the museum will be placed a graphic sculpture group representing the man and woman of the Indian world. The sculpture will be formed of a number of primitive smooth surfaces, impressionistic in character and symbolism. The scene is on the basis of thought is to be made in its simple but expressive and tragic form. It is designed to make man think about the real nature of things. The scene on the wall represents the valley of water (aztec) battling by the sea and being ruled by various gods, however approaching warriors who come with their valiant spirit the godly manner and prepare for battle. The gods were taken from aztec literature. The warriors are Zapotec and the accessories are Toltec. It should be noticed that the American man is left from the sea. Also call forth other of the American man are placed between the pillars.



Grille in painted iron for Nations rooms in Guarany style, taken from document (just the motif of course). Guarany is Brazilian tribe with a most interesting civilisation.



Grille for Nations rooms in Guarany style. Single motif taken from document. made of painted iron and polished brass.



painted iron grille of equal appearance on both sides for Nations rooms. Still in a similar principle to the one previously described. The grille is polished brass and will remain to all Americans. I should like to notice that all designs and sketches are absolutely original and entirely out of my head. They are not copied and are taken from anywhere except when mentioned. I am against copying and believe that best art can never gain by copying.

los que el autor pretende introducir la arquitectura moderna en Brasil.

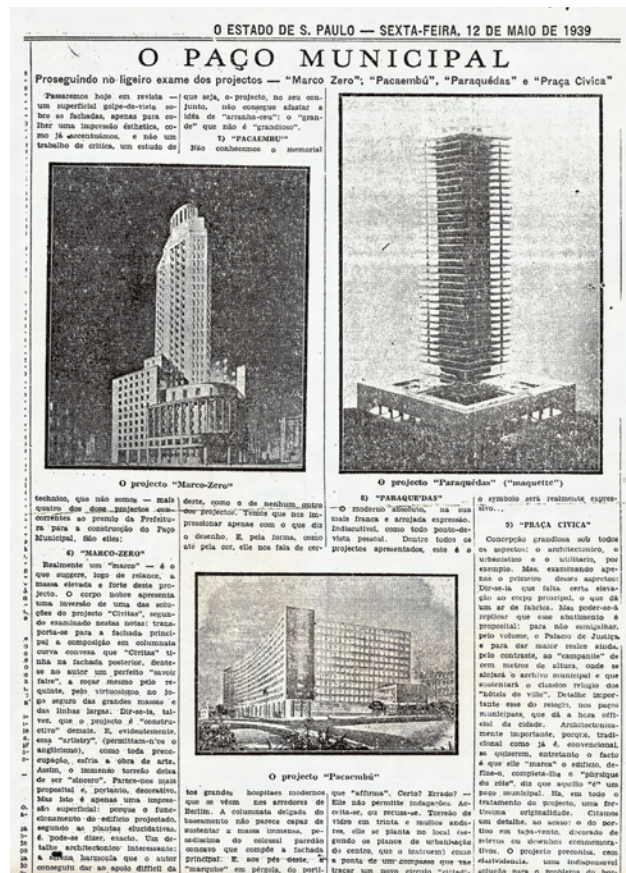
El arquitecto sabía de antemano que sus propuestas serían sistemáticamente descartadas y, sin embargo, no renunció a presentarlas. Sabía que cada uno de sus proyectos pondría en tela de juicio el lenguaje de los demás competidores,⁴ y aún así protestó cuando no se exhibió su propuesta para la Embajada de Argentina, alegando que había cumplido todas las exigencias del concurso. Más tarde, celebra esta exclusión al poner un sello rojo en el álbum donde guarda sus primeros proyectos con las palabras “expulsado del concurso”.

En esta primera fase destaca el proyecto para el concurso internacional del Faro de Colón. Realiza un evidente esfuerzo para combinar un lenguaje moderno —el conjunto de edificios alrededor de la torre del faro— con los paneles y los grupos escultóricos de los interiores, inspirados en la mitología precolombina.⁵ Por aquellos años estaba desarrollando el programa de la Antropofagia, corriente del movimiento moderno brasileño al que perteneció y que pretendía realizar en la literatura la siguiente tarea: absorber (de aquí la referencia al canibalismo) las corrientes modernas desde una perspectiva propia, proporcionada por las tradiciones y los mitos indígenas. Éste es el último momento de la fase combativa inicial del modernismo brasileño, iniciado en 1928 por los escritores Oswald de Andrade y Raul Bopp a partir del lienzo *Abaporu*, de Tarsila do Amaral.

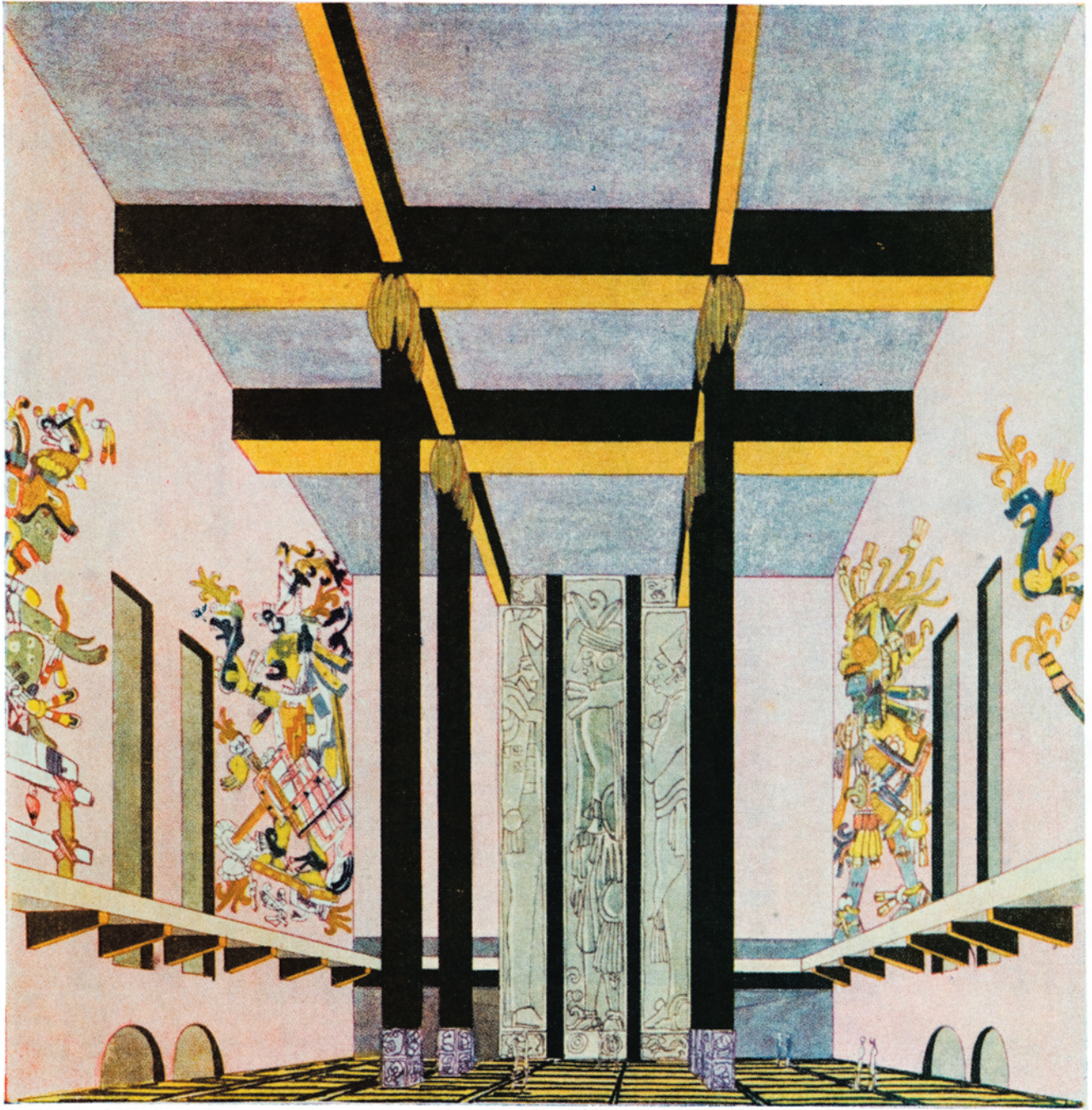
Como delegado antropófago, Flavio de Carvalho presenta en 1930 su tesis “La ciudad del hombre desnudo”, en el IV Congreso Panamericano de Arquitectos de Río de Janeiro.⁶ Esta utopía urbana propone una organización racional —una serie de construcciones distribuidas en círculos concéntricos, cuyo Centro de Estudios sería la única autoridad— para el hombre desnudo, es decir, el hombre liberado de los tabúes cristianos. Se enfrenta a la platea del Congreso prácticamente sólo (el otro arquitecto moderno presente en la sala era el ruso Vladimir Constantinovski, que desarrolló su obra en Argentina, con el nombre de Wladimiro Acosta y que declaró a la prensa, que, frente a un Congreso conservador, no tomaría la palabra para “no perjudicar la armonía unilateral reinante”).⁷ Aparte de unos pocos proyectos construidos, Acosta fue el autor de una utopía urbana que proponía la yuxtaposición de apartamentos y áreas de trabajo uniformes con sistemas de circulación diferenciados, que se sucedían en línea alrededor de grandes parques. Una utopía que se puede relacionar con ciertas propuestas soviéticas de los años veinte o con la ciudad de Ludwig Hilberseimer. Curiosamente, fue José Mariano Filho, defensor de la arquitectura neocolonial, quien dejó que Flavio de Carvalho completase su conferencia delante de un público hostil.

Así como estos primeros proyectos representaban en realidad una propuesta de intervención urbana a gran escala, Flavio de Carvalho se centra en la etapa siguiente en proyectos residenciales. En su texto “La casa del hombre del siglo xx”, inicialmente una disertación para Rádio Cultura en 1938, defiende que la evolución social y económica es la responsable del menor uso del espacio doméstico y la mayor utilización de los espacios públicos.⁸

Inicia entonces una nueva etapa en la que vuelve a los proyectos de intervención urbana, realizados con motivo de, los concursos públicos convocados para el Paço Municipal de São Paulo. El primero de ellos, presentado en



1939 bajo el pseudónimo de “Paracaídas”, es una torre inmensa sobre una plataforma. Ya se prevé aquí la remodelación del entorno explicitada en los siguientes proyectos, de 1946 y 1952. En el de 1946, variante del anterior, cambia la torre solitaria por cuatro, lo que reafirma su carácter de monumento. El de 1952 propone acoger, en un único conjunto, los edificios administrativos, el Ayuntamiento y tres auditorios con capacidad para tres mil, ochocientos y trescientos espectadores, respectivamente.



PERSPECTIVE OF FEASTING HALL: The walls are decorated with painted toltec figures in front are three figures belonging to the toltec and maya periods they are sculptured in stone; the column bases are of early, maya period and are also sculptured in stone. The capitals represent rubber leaves.
 The gods, the sculptured figures and the column bases were taken from documents.

Justo al acabar esta serie comienza su empresa más ambiciosa —el conjunto para la Universidade Internacional de Música, concebido con el maestro Eleazar de Carvalho, para la Juventude Musical Brasileira—. Llegan a conseguir unos terrenos próximos a la ciudad de Guaratinguetá, en el estado de Río de Janeiro, para levantar el conjunto, pero el proyecto no tendrá continuidad. Se caracterizaba por una gran variedad de soluciones estructurales para un total de veinte edificaciones. Según declara entonces, pretendía dar valor al paisaje montañoso, donde los estudiantes permanecerían aislados.

Se suceden entonces una serie de concursos públicos en los que el arquitecto ya no se hace notar: la Assembleia Legislativa de São Paulo, el Paço Municipal de Valinhos, el Teatro Municipal de Campinas y la Biblioteca Municipal de Salvador. Algunas de las soluciones que concibe parecen recuperar el lenguaje formal de proyectos anteriores. El Paço Municipal de Valinhos, por ejemplo, sugiere una aproximación a la vista frontal del salón de la casa en la Fazenda da Capuava. Otras, sin embargo, son propuestas de cálculo menos convencional, como el Teatro de Campinas cuyos grandes vanos sin columnas se hacen posibles gracias a caballetes, que sostienen las losas por encima y que están localizados en la periferia del edificio.

Continúa participando en concursos internacionales: el Edificio Peugeot, en Buenos Aires, y la Organización Panamericana de Salud, en Washington. El primero es un portentoso ejercicio de cálculo, una inmensa torre que se sostiene por una estructura metálica, que la envuelve con una serie de anillos externos. En el segundo diseña un conjunto de paneles en el interior.

Su último proyecto es un encargo para realizar una iglesia en Pinhal. Del exterior de la nave se desprende un gigantesco grupo escultórico, una solución que se combina, una vez más, con la monumentalidad.

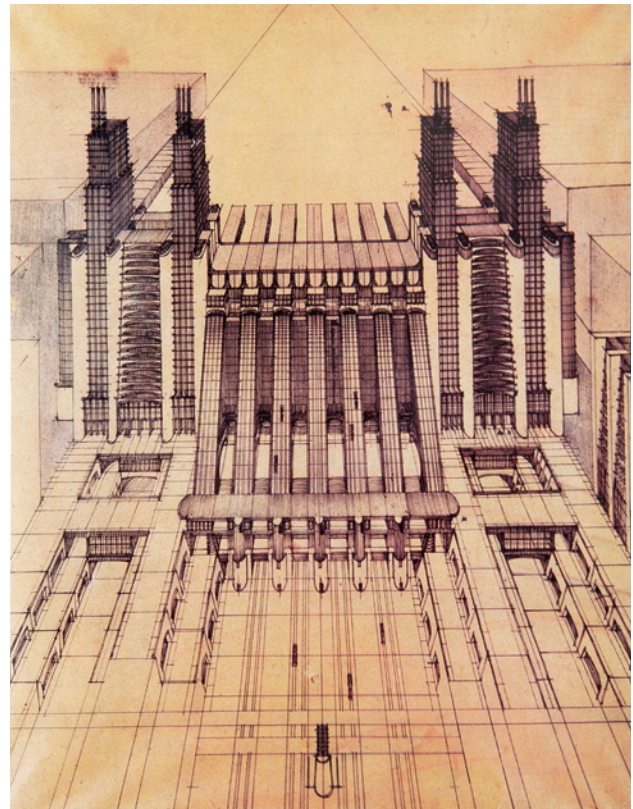
¿Qué importancia tienen estos edificios que no se llegaron a construir? El papel que se atribuye a la obra arquitectónica de Flavio de Carvalho ha cambiado con el tiempo. La primera serie de proyectos de finales de los años veinte se puede considerar, por un lado, una de las vías de introducción de la arquitectura moderna en Brasil —junto con las primeras residencias del arquitecto de origen ruso y formación italiana Gregori Warchavchik— y, por otro, el primer momento en su actividad profesional en el que se considera un artista moderno y reconocido por sus colegas.

Su integración en el grupo modernista y el inicio de su relación con los escritores del movimiento sucede de inmediato. El poeta y crítico Mário de Andrade, uno de los fundadores del grupo, elogia en una serie de artículos el proyecto del Palácio do Governo. Asimismo, Carlos Drummond de Andrade describe en la prensa local de

Belo Horizonte sus impresiones sobre el proyecto para la Universidade de Minas Gerais.⁹

El conjunto de casas de la Alameda Lorena y su residencia en la Fazenda da Capuava en Valinhos, financiada con sus propios recursos, significaron un cambio de escala. Esta vez, la intervención urbana se hace a través de la construcción de un gran edificio público destinado a vivienda unifamiliar, y coincide en el tiempo con la aparición de los primeros edificios modernos en São Paulo: el Columbus de Rino Levi, en 1932 y el Esther de Álvaro Vital Brazil, en 1936.

El primer proyecto y el último para el Paço, en 1939 y 1952, causan un cierto impacto y obtienen una clasificación destacada en el concurso: es de las últimas veces que

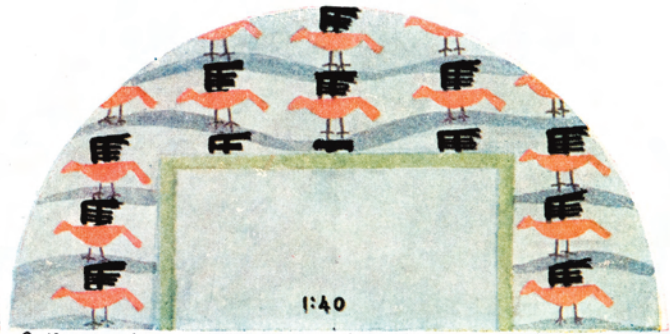


esto sucede. Hasta entonces había necesitado a representantes de corrientes opuestas para destacar, pero a partir de ese momento, los arquitectos modernos ya constituían el discurso hegemónico, su presencia nunca más tendría el mismo peso. Desde mediados de la década de los cincuenta no sólo no se construían sus proyectos, sino que ni siquiera se tenía constancia de que se presentara a ningún concurso. Aparentemente, la única razón por la que Flavio de Carvalho siguió concibiendo proyectos para concursos públicos, fue porque encontraba cierto

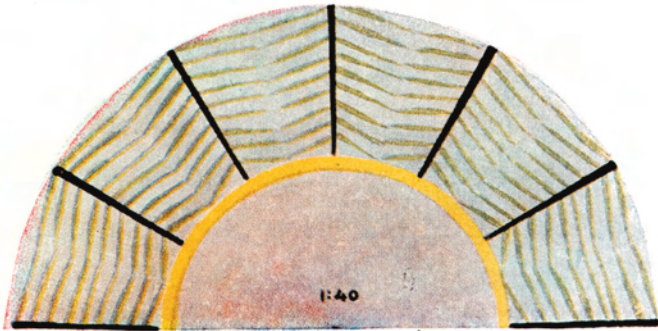
262 FLAVIO DE CARVALHO. Proyecto para el concurso internacional para la construcción del Faro de Colón en República Dominicana. Salón de fiestas, 1928. Fotografía, copia de exposición, 2010. Archivo Leonardo Crescenti, Sao Paulo. | 263 ANTONIO SANT'ELIA. Estación de trenes y aviones, con tranvías y ascensores en tres niveles de calle, 1914. Musei Civici de Como. (Luciano Caramel, Alberto Longatti. *Antonio Sant'Elia. The Complete Works*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1988).



Grille for Nation's rooms in Guarany style, single motif taken from document. made of painted iron



Grille for Nation's rooms: painted sheet iron birds flying over aluminium clouds. In guarany style



Grille for Nation's rooms - painted iron and polished brass, represents palm trees. The leaves are held by radiating stays which are secured to a circularly bent I beam over which on each side are placed the polished cut brass



Iron grille for Nation's rooms - represents a swarm of Aztec birds in flight. Unit motif from document of totemy stamp

estímulo intelectual en las diferentes actividades a las que tal participación le obligaba.

Flavio de Carvalho siempre mantuvo una independencia agresiva ante las corrientes renovadoras de la arquitectura. Si sus primeros proyectos se acercan a una estética futurista, en especial el Faro de Colón, su obra construida explora otras posibilidades. En las casas de la Alameda Lorena, la interpenetración de los volúmenes interiores sugiere la influencia de Gerrit Rietveld. Sin embargo, Flavio de Carvalho se permite combinar en dos fachadas los salientes y las aberturas para componer un rostro.

¿Qué lugar ocupa su obra en la historia de la arquitectura brasileña y cuál es su importancia? Durante mucho tiempo la respuesta a esta cuestión ha sido sencilla: no había lugar para una obra vista como una curiosidad inclasificable. El hecho de que sólo se edificaran dos proyectos suyos, había reducido a Flavio de Carvalho a una nota a pie de página.¹⁰ Para Lucio Costa, el hecho de que la corriente hegemónica se hubiese constituido cuando se formó el grupo responsable del proyecto del Ministerio de Educación y Salud (1937) de Río de Janeiro con Le Corbusier, bastaba para borrar todo lo que había ocurrido hasta entonces, incluso la obra de Warchavchik.¹¹ O, como menciona otra fuente, testigo de la mayor parte de los hechos que relata, la obra de Flavio de Carvalho se tendría que entender como destinada a *épater les bourgeois* —escandalizar, sin que su impulso destructivo revele una pasión creadora—.¹² Las referencias a su trabajo se pueden resumir en unas citas sobre la perplejidad, causada por las residencias de la villa en São Paulo, y las reacciones que originaron.¹³ También a las innovaciones y el interés del conjunto de casas de la Alameda Lorena se les reconocía un valor excepcional, aunque se lamentaban sus excesos: una solución extravagante, *pour épater*.¹⁴

En los años sesenta se inició un recuento de la obra de Flavio de Carvalho, en el que se aportaban imágenes de todos los proyectos que había desarrollado en cuarenta años de actividad.¹⁵ Según estas referencias, sus primeros proyectos de finales de los años veinte se entienden como intervenciones de carácter mediático, divulgadas por la prensa —un espacio con mayor difusión que el destinado a las exposiciones de los concursos— en tanto que manifestaciones urbanas pioneras. A estos proyectos les siguen los edificios de la villa y los concebidos para el Paço Municipal, combinados con las intervenciones realizadas por el artista en el espacio de la ciudad: la provocación en la procesión del Corpus Christi y el lanzamiento del traje de verano.¹⁶

A partir de este esfuerzo por comprender sus proyectos arquitectónicos y sus otras actividades desde una perspectiva diferente, es posible dejar de verlo como una figura aislada e integrarlo, en cambio, como parte de un campo de fuerzas compuesto no sólo por la arquitectura

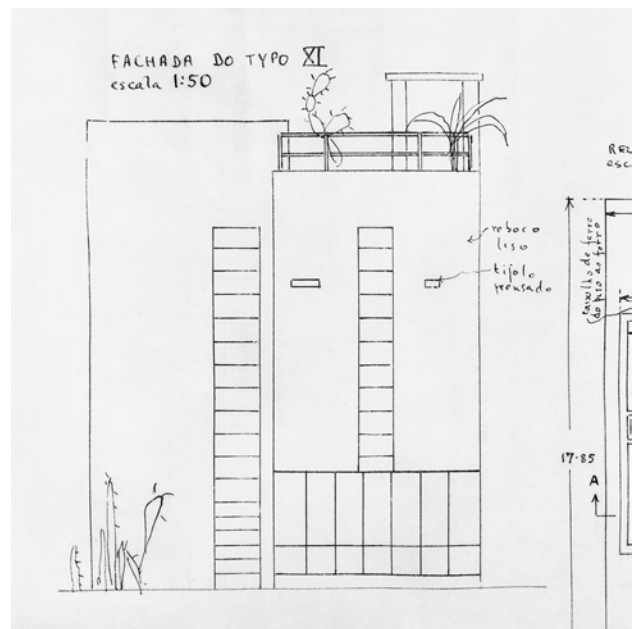
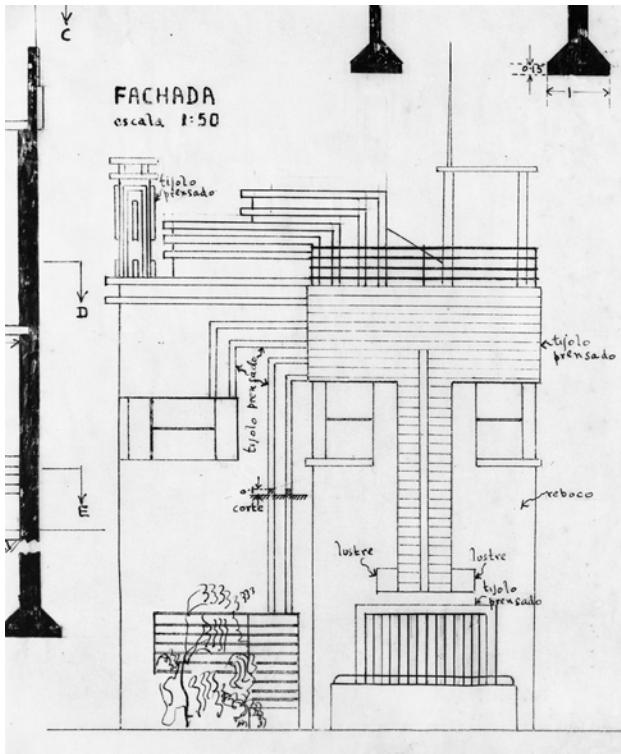
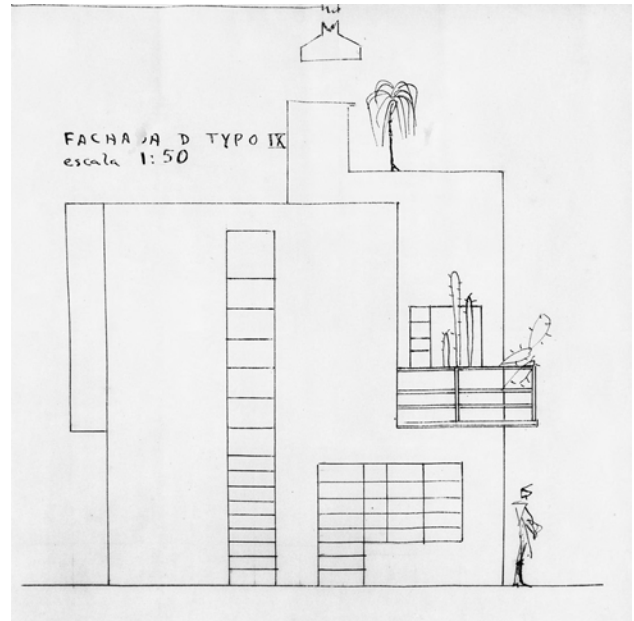
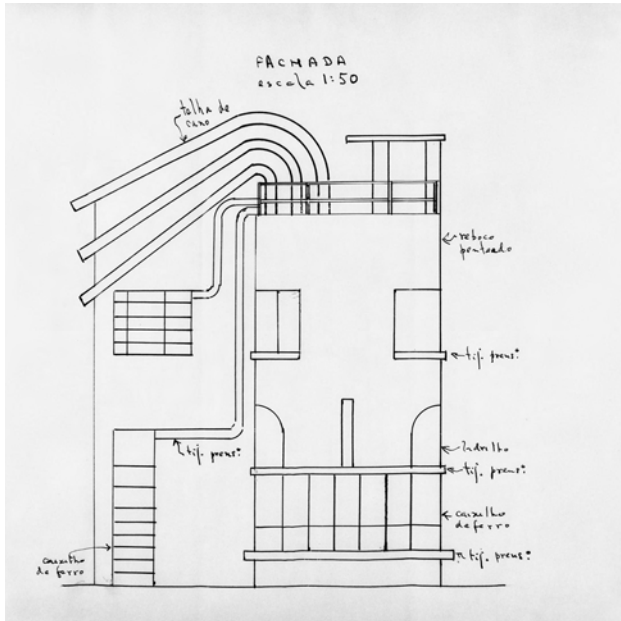
moderna, sino también por los seguidores del estilo neocolonial y del clasicismo.¹⁷

Es posible identificar entre las obras de Flavio de Carvalho y de Warchavchik hasta 1936, cuando se forma el grupo que trabajó con Le Corbusier en la concepción del edificio del Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, aquellas que representan al movimiento moderno y que se contraponen al *passadismo* de José Mariano Filho y Christiano Stockler das Neves.¹⁸ No hay que olvidar, sin embargo, el lugar especial que ocupa Lucio Costa, que llega a la arquitectura moderna tras sus inicios en el estilo neocolonial.¹⁹ Teniendo en cuenta las características especiales de cada uno de ellos y los matices generales del movimiento al cual se incorporarán los demás arquitectos, Warchavchik, al contrario que Flavio, se interesa por el alcance de las soluciones de la industria y Jayme da Silva Telles por las posibilidades expresivas de las nuevas técnicas y materiales, mientras que a Christiano das Neves se le puede considerar el defensor intransigente del clasicismo francés.



Especialmente curioso es el papel desempeñado por la ciudad de São Paulo, donde se desarrollan otros discursos distintos al de Le Corbusier. Allí los arquitectos tienen otras referencias, aparte de la familiaridad con sus escritos y el contacto que tuvieron cuando pasó por la ciudad: en el caso de Warchavchik, Gropius y la Bauhaus; en el de Rino Levi, Hans Poelzig y Erich Mendelsohn. Únicamente Jayme da Silva Telles, a quien se le atribuye un papel modesto entre los pioneros de la arquitectura paulista, sigue al arquitecto franco-suizo.

Reconocer el papel central que el primer periodo de Flavio de Carvalho desempeñó en la actividad arquitectónica, durante el que no se edificó ninguno de sus proyectos, invierte la visión generalizada y sugiere que ésta fue la posición naturalmente ocupada por el arquitecto. Su realización profesional se dio a través de las polémicas



creadas por los proyectos que presentó a los distintos concursos y de las conferencias que impartió en los congresos y su oposición a los representantes de las corrientes *passadistas* en arquitectura.

En el periodo que se extiende desde su primera presentación a un concurso, en 1928, hasta la última propuesta para el Paço Municipal, en 1952, Flavio de Carvalho —aunque represente de forma aislada su posición— no deja de manifestar, a su manera, la categoría profesional a la que pertenece: participa en congresos, en asociaciones de arquitectos, opina, discute. Tanto es así que, cuando muere, en 1973, el entonces presidente del Instituto de Arquitectos de Brasil, Paulo Mendes da Rocha declaró:

“Flavio de Carvalho ha sido siempre para los arquitectos, a pesar de su peculiar individualismo, un ejemplo de artista extremadamente vivo y creador. Hombre cuya obra ha tenido siempre un exuberante significado urbano. Hombre de ciudad, siempre ha dibujado a partir de ésta —casas, palacios, esculturas—. Su trazo vigoroso ha registrado hábitos y malos hábitos, figuras y retratos, siendo uno de los más avezados cronistas de la vida cotidiana de la ciudad de São Paulo”.²⁰

El propio desarrollo de sus actividades en la escena artística se encargó de situarlo como foco de interés e investigación. En los años sesenta, se recupera la obra teatral de Oswald de Andrade, escenificada entonces por primera vez; resurge el interés por el surrealismo y su contacto con el grupo francés, en especial con Benjamin Péret y los tropicalistas lo introducen en el recorrido de un programa de televisión en el que aparecía su proyecto para el Palácio do Governo.

En cierto modo sus intervenciones urbanas —la provocación en la procesión, el lanzamiento del traje de verano— se vieron como antecedentes de las *performances* que se realizaban por aquel entonces. Algunos artistas no sólo se identificaron con este tipo de trabajos sino que querían que Flavio de Carvalho participase de alguna manera en sus actividades.

Notas

- 1 La tienda de la fachada en aluminio, inaugurada en 1934–1935 y reproducida en un folleto publicitario de su estudio, fue probablemente una reforma y no un proyecto propio.
- 2 Declaración grabada en el vídeo *Flavio de Carvalho, o revolucionário romântico*, dirigido por Marcos Rogatto en 1993.
- 3 Algunos de los primeros libros y textos de Le Corbusier se habían divulgado en Brasil. En noviembre de 1929, al regresar a Europa después de un viaje a Argentina, el arquitecto francosuízo impartió conferencias en São Paulo y Río de Janeiro. Flavio de Carvalho escribe para la prensa una breve presentación de los conceptos urbanísticos de Le Corbusier y concede una entrevista, ocasión que aprovecha para registrar sus rasgos en dos caricaturas.
- 4 Los otros competidores eran *passadistas*: recurrían a estilos históricos o

- se empeñaban en encontrar un estilo brasileño a partir del neocolonial.
- 5 Una de sus fuentes de inspiración fue el libro de Thomas Athol Joyce, *Maya and the Mexican Art*. Londres: The Studio, 1927. Entre los libros conservados en la biblioteca del artista se encuentra un ejemplar, firmado por él, en el que indica el año de adquisición: 1927.
- 6 Este texto está reproducido en las páginas 40–48.
- 7 Acosta estudió arquitectura e ingeniería en Italia y Alemania en los años veinte, donde recogió las ideas radicales de los grupos racionalistas y de figuras como Hannes Meyer y Ernst May. Por este motivo se apartó del medio profesional argentino, un tanto limitado y en el que no pudo integrarse. Construyó algunas casas, un hospital y un bloque de apartamentos.
- 8 Una redacción más extensa de esta disertación, se convirtió en una conferencia impartida en el v Congreso Panamericano de Arquitectos de Montevideo, en 1940. No ha sido posible localizar su comunicación “La Casa del Hombre Americano”, escrita para el vi Congreso, realizado en Cuzco y Lima en 1947, cuyas actas no se han reproducido, editado ni publicado en Brasil.
- 9 Flavio de Carvalho inició su relación con el medio intelectual y artístico brasileño cuando regresó de Inglaterra en 1922, después de acabar su curso de ingeniería.
- 10 Yves Bruand. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 64. El autor menciona que “su influencia fue tan insignificante que la opinión pública atribuía a Warchavchik sus extrañas obras”.
- 11 Lucio Costa. *Arquitetura brasileira, depoimento de um arquiteto carioca*. Río de Janeiro: Ministério da Educação, 1952. El grupo carioca pasó a ser la corriente dominante por su figura clave: Oscar Niemeyer.
- 12 Paulo F. Santos. *400 anos de arquitetura*. Valença: Valença Ed., 1977, p. 108.
- 13 Nestor Goulart Reis Filho. *Quadro da arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 68.
- 14 Carlos Lemos. “Arquitetura Contemporânea”. En: Walter Zanini (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983, vol. 2, p. 836.
- 15 La relación inicial, de Carlos Henrique Heck, está depositada en el archivo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo. Otros estudios sobre su obra son la disertación para obtener la Maestría y el volumen *Arquitetura e expressionismo* (1982), de Luiz Carlos Daher; y la retrospectiva “Exposição Flavio de Carvalho” (1983), comisariada por el autor de este texto y Walter Zanini.
- 16 Rui Moreira Leite. “Flavio de Carvalho media artist avant la lettre”. *Leonardo*, v. 37(2):150–7, 2004.
- 17 Pienso aquí en un abordaje realizado a partir de las herramientas conceptuales adaptadas por Raymond Williams para su uso en la historia cultural —las nociones de hegemonía y contrahegemonía, de emergente, residual e incorporación—. *Marxismo e literatura*. Río de Janeiro: Zahar, 1979, pp. 77–142. [*Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.]
- 18 Christiano Stockler das Neves, el más “duro” de los tradicionalistas y defensor irreductible del estilo Luis xv, fue acusado injustamente por Flavio de Carvalho de haber destruido su proyecto para la Embajada de Argentina en Río de Janeiro, de 1928.
- 19 Ricardo Forjaz Cristiano de Souza. “O debate arquitetônico brasileiro 1925–1936”. Tesis doctoral. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005
- 20 “O arquiteto: revolucionário e poeta”. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 6 de junio de 1973.