

# Arquitectura neocolonial

*Ana Meira y Luisa Durán*

«Ciudades del Nuevo Mundo: pasan directamente del esplendor a la decrepitud, mas nunca son antiguas (...) Jamás convidan a un paseo fuera del tiempo (...) Para las ciudades europeas el paso del tiempo significa promoción; para las americanas el paso de los años es una decadencia (...) Son perpetuamente jóvenes y nunca sanas».

Esta fue la impresión de Claude Levi-Strauss al visitar el Brasil en 1935. A nuestro entender, la comparación a partir del valor de antigüedad, exclusivo de las ciudades del viejo mundo, subestima las ciudades iberoamericanas. La permanencia de los núcleos iniciales de 1194 asentamientos –225 en el Brasil y 969 en los actuales países hispanoamericanos– fundados por las coronas ibéricas entre la última década del siglo XV y las dos primeras décadas del XIX es de incuestionable valor. Por lo tanto, la historia de la arquitectura occidental tiene una deuda con Iberoamerica. En primera instancia, porque han predominado las perspectivas estilísticas sobre los análisis espaciales, más propios de la disciplina, así como la preferencia por las obras excepcionales y eruditas sobre las obras colectivas y populares. En segunda instancia, porque la literatura mas divulgada, en sus capítulos relativos a la ciudad preindustrial –categoría a la cual pertenece cronológicamente la ciudad colonial–, desconoce, o en el mejor de los casos, cataloga la experiencia iberoamericana como periférica y como un subproducto cultural de Europa.

## 1

Los primeros estudios sobre la arquitectura y la ciudad colonial, comenzaron en la década de 1910, como parte del arte neocolonial. Aracy Amaral define este movimiento como el conjunto de experiencias artísticas surgidas a comienzo del siglo XX en el continente americano, incluidos los Estados Unidos, que tenían como finalidad establecer un lenguaje formal auténtico. Tienen en común el origen local, el interés por la arquitectura tradicional y dependiendo de la región, por el legado precolombino. For-

man parte de un proceso mayor, de construcción de la identidad cultural iberoamericana y de la reafirmación de las variantes locales como identidades nacionales.

La mayor crítica al neocolonial, de acuerdo con Ramón Gutiérrez, radica en su incapacidad de establecer un método propio y de haber sido absorbido por el eclecticismo, al cual paradójicamente se oponía. La base historicista y los métodos fragmentarios —como el registro de elementos de la arquitectura del pasado para ser copiados—, generaron falsedades históricas y su asimilación como modas figurativas. A pesar de la validez de la crítica, no podemos desconocer los grandes méritos del neocolonial. Fue le primer proceso cultural con fundamentación teórica, surgido desde América con una relativa autonomía; facilitó la entrada de la modernidad; sistematizó los estudios retrospectivos y motivó las políticas de identificación y protección del patrimonio cultural. El neocolonial y la vanguardia moderna, además de la contemporaneidad, tienen en común el rechazo al academicismo y su fundamentación —por lo menos al inicio— en las estructuras filosóficas de punta en ese momento, como la estética neokantiana y las teorías formalistas que afirmaban la autonomía de la obra de arte.

Intelectuales y arquitectos militantes del neocolonial realizaron los primeros estudios sobre la arquitectura tradicional y dictaron las bases para las políticas de preservación del patrimonio histórico y artístico en sus respectivos países. Patrimonio entendido exclusivamente como el de origen colonial y el representativo de un imaginario conservador y monumental. Ramón Gutiérrez destaca dentro de los primeros trabajos, la catalogación de la cartografía urbana colonial hispanoamericana conforme a la estructura de los virreinos, elaborada por Pedro Torres Lanzas, publicada entre 1900 y 1906 por el *Archivo de Indias* de Sevilla y los inventarios arquitectónicos de las ciudades coloniales de la región del Río de la Plata.

En este contexto, la obra del argentino Ángel Guido (1896-1964) fue trascendental puesto que su producción teórica se centró en incluir con fundamento filosófico el arte americano dentro de la contemporaneidad, implementando las metodologías de análisis formal establecidas por Heinrich Wölfflin (1863-1945) para formular una tesis sobre la fusión hispano-indígena del arte americano:

Este dramático despertar de nuestra autenticidad limpiamente americana —despertar ya profetizado por eminentes maestros de América, entre nosotros por Ricardo Rojas— late hoy en el corazón de jóvenes artistas de Latinoamérica, conjurados, en derroche de sinceridad, decir lo americano en su propia voz.

Como una inédita actitud para su tiempo, Guido demostró que el arte mestizo y genuinamente americano, retornaría a Europa influyendo algunas obras del barroco ibérico: la sacristía de la Cartuja de Granada (1730-1760) se levanta en el más puro estilo mestizo mexicano. Incentivar el neocolonial significaba para Guido, rechazar el academicismo; sin embargo este camino no lo llevó a la vanguardia moderna, por el contrario, la combatió con fuertes discursos: «Campeones como Le Corbusier y Gropius proclamaron la ridiculez de la imaginación en el arte, la absurdidad del espíritu. (...) lanzaron a la máquina como el mito del arte nuevo». En 1930, año en que fue publicada en Buenos Aires la primera traducción al español de una obra de Le Corbusier *Hacia una arquitectura*, Guido escribió un discurso en francés en contra de él, titulado *La Machinolatrie de Le Corbusier*.

La documentación del legado colonial fue uno de los pilares de la construcción de las identidades nacionales y por lo tanto la creación de los primeros Centros de Investigaciones fue una importante política cultural. En el Brasil el historiador Gustavo Barroso fue el primer director del Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro, fundado en 1922. En él, en 1934, sería fundada la Inspección de Monumentos Nacionales, institución anterior al Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (actualmente Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional-IPHAN) donde José Wasth Rodrigues colaboró especialmente en el registro de la arquitectura tradicional y fue autor del libro *Documentario Arquitectónico*. En el prefacio se afirma: «(...) el pasado del Brasil se torna el centro, el eje de su arte». Los primeros viajes de documentación de la antigua arquitectura civil brasileña, en forma de dibujos y con orientación de Otto Weiszflog, fueron a Iguape y Minas Gerais en 1918.

Se vivía la época de los Urupês, de Monteiro Lobato, de Juca Mulato, de Menotti Del Picchia, (...) de la *Revista do Brasil*, donde Mario de Andrade divulgó sus estudios sobre Arte Religioso en el Brasil, época donde en São Paulo se respiraba un clima de brasilidad.

El Laboratorio de Arte de México, también fundado en 1934, daría origen al Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México. Éste se basaba en el modelo del Laboratorio de Arte de Sevilla, al cual estuvieron vinculados Diego Angulo Iníguez y Enrique Marco Dorta. Siguió el Instituto de Arte Americano de Buenos Aires fundado en 1946 por Mario Buschiazzi, militante del neocolonial y los otros centros simila-

res en varias capitales como Montevideo, Santiago de Chile, Caracas y Bogotá.

En el Brasil la relación de la arquitectura moderna y la preservación del patrimonio fue una alianza inédita a nivel mundial, puesto que en todos los países, las dos posiciones –la construcción de una nueva arquitectura y la preservación del patrimonio– eran antagónicas e irreconciliables. La preservación del patrimonio brasileño tuvo como protagonistas, en su origen, la vanguardia del movimiento moderno nacional. Además del arquitecto Lúcio Costa, figura clave en ambos procesos, colaboraron en la creación del Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional –SPHAN en 1937, los intelectuales Rodrigo Melo Franco de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Cardoso, Manuel Bandeira, Mario de Andrade, entre otros. Son modernos estudiosos de nuestro pasado.

Lúcio Costa, en el inicio de su trayectoria profesional fue adepto del neocolonial. En la década de 1920 realizó viajes de estudios a Minas Gerais para registrar elementos arquitectónicos para ser utilizados en sus proyectos. A diferencia de Ángel Guido, el conocimiento de la arquitectura colonial, especialmente la de la región de minera, convirtió a Lúcio Costa en un militante de la arquitectura moderna y de hecho, en uno de sus más importantes incentivadores. En 1929 escribió refiriéndose a la simplicidad constructiva que tornaba evidente la utilización racional de los materiales:

Viendo aquellas casas, aquellas iglesias, de sorpresa en sorpresa, como que nos encontramos, quedamos felices y contentos y nos acordamos de cosas que nunca supimos pero que estaban allá, dentro de nosotros.

Continúa el arquitecto: «Caí de lleno en el pasado, en su sentido más despojado, más puro, un pasado de verdad, que era nuevo para mí». Esta experiencia le llevó a realizar una dura crítica a la arquitectura neocolonial y a afirmar que no había ruptura de la arquitectura moderna con el pasado. Éste, representado por la arquitectura colonial lusobrasileña, tenía un espíritu auténtico de la cabeza a los pies. La arquitectura moderna también tenía ese espíritu y por lo tanto representaba el rescate de la verdad. El eclecticismo y el neocolonial pasaban a ser mentiras arquitectónicas.

El proceso de selección de lo que pasó a ser considerado patrimonio tuvo algunos marcos emblemáticos. Minas Gerais fue identificada como la cuna de la civilización brasileña y el barroco minero, descubierto por los modernos, adquiere valor estético y pasa a ser unánime. El barroco minero