

## La ciudad de atrás

The back city

Mariana Puga

### Abstract

The subject matter of this reflection was established by two discourses about the modern in architecture at the beginning of the XX century in Brazil and Argentina, embodied in the figures of Lucio Costa and Alberto Prebisch, red from crossing with each of them debates about the demographic mixture and also embodied by certain literary elites that though for each case the Brazilian or the Argentinean identity. The whole of the representations and resultant formulations, which were expressed in the texts written by these two architects, can't be dissociated from the cities where they lived, neither from the debates installed in them. Junction of two different ways of thinking simultaneously architecture and race, city and citizenship.

### Resumen

Constituyen la materia de esta reflexión dos discursos sobre lo moderno arquitectónico de inicios del siglo XX, en Brasil y Argentina, encarnados en las figuras de Lucio Costa y Alberto Prebisch, leídos a partir del cruce con sendos debates sobre la mezcla demográfica, encarnados a su vez por ciertas elites literarias que pensaban para cada caso la identidad brasilera, o la argentina. El conjunto de representaciones y formulaciones resultantes, expresas en los textos escritos por estos dos arquitectos no puede disociarse de las ciudades en las que vivieron, ni de los debates instalados en ellas. Junción de dos formas diferentes de pensar en simultáneo arquitectura y raza, ciudad y ciudadanía.

modern architecture - Prebisch - Costa - cultural history - urban culture - Argentina - Brazil

arquitectura moderna - Prebisch - Costa - historia cultural - cultura urbana - Argentina - Brasil

Arquitecta; FAUD/UNMdP, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Mar del Plata; 1994.

Master en Historia; PUC-Rio, *Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Brasil; 1998.

Doctora en Historia; PUC-Rio, *Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro*, Brasil; 2003.

Adscripta a la cátedra de Teoría y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo "A", Javier Sáez.

(1996). (en colaboración con Gerardo Silva). "La Boca de Quinquela Martín. Imágenes e imaginario de un mundo porteño", *Aquapolis* n. 3, Venecia.

(2008). "La máquina brasilera de habitar", *Revista X* n. 1, Mar del Plata, FAUD, UNMdP.

Propongo un diálogo entre dos arquitectos del siglo XX que nunca se conocieron, y de haberlo hecho, quizás poco hubieran dialogado. Sus figuras se recortan desigualmente en sus respectivos lugares de origen, como es desigual la trascendencia cualitativa de sus pensamientos y obras y hasta la repercusión alcanzada por cada uno en el plano internacional. Hablaron dos lenguas distintas: castellano y portugués, aunque probablemente ambos dominaron el francés. ¿Por qué forzar entonces su reunión impar?

Porque Alberto Prebisch y Lucio Costa discurrieron simultáneamente sobre lo que para su época era la nueva arquitectura, leyeron simultáneamente los textos de Le Corbusier, se decidieron a traducirlo, a difundirlo, a recrearlo desde la ciudad tropical o la metrópolis pampeana, lo conocieron en persona en el mismo año –1929– en Buenos Aires y en Río de Janeiro y paradójicamente, ninguno trabajó en esa oportunidad un vínculo prometedor. Uno de ellos –Costa– forzó una segunda instancia y la capitalizó al punto de desplegarse a partir de ahí todo un movimiento, una escuela. Prebisch recogió la anécdota en algunos textos, lo invocó en sus diatribas vanguardistas y le dio un lugar accesorio en sus concepciones arquitectónicas y urbanas. Los “fondos” que mapean esta imparidad son la figura de este análisis.

Misma formación en línea *beauxartiana*, similar pasaje por lo Neocolonial, simultáneo sentimiento de incomodidad o desajuste entre forma y tecnología. Uno alcanzó el pico de su notoriedad con la construcción de un símbolo urbano incontestable, el Obelisco de Buenos Aires; el otro, con la invención de Brasilia.

Pero no se trata aquí de evaluar hasta dónde llegaron, ni las interferencias de sus personalidades o capacidades u oportunidades con esos resultados, sino más bien y específicamente desde dónde partieron. Dónde estaban parados mientras sostenían en sus manos un texto como *Vers une architecture*, o *Précisions...*; hacia dónde levantaban sus miradas, qué materiales decantaban el sentido. Cuáles los contextos espaciales,

culturales, intelectuales que impulsaron dos lecturas profundamente diferenciadas, con acentos agudos y circunflejos puestos en distintos vocablos, verbos.<sup>1</sup>

Hay dos grandes ciudades detrás de estos dos grandes arquitectos. Tanto o más determinantes de sus posiciones modernas que cualquier futura proposición urbana de su autoría, sea de la escala de un monumento o de una capital. Ciudades que para la época en que ambos emprendieron su misión renovadora seguían en plena ebullición modernizadora, procesando sus efectos, debatiendo sus ritmos y rumbos. Y más: ciudades capitales de república intervenidas a la francesa, pensando lo nacional desde instituciones de cultura y enseñanza con imponentes sedes academicistas, por lo general engarzadas en ejes compositivos que surcaban centros embellecidos. Ciudades surcadas sobre todo por ejes ideológicos diversos, fragmentadas en barrios y facciones a su vez internamente divididas por “lo nuevo” y lo que esto dejaba atrás. Ciudades como mundo de valores en disputa, con ciudadanías metamorfoseadas, con otras voces y otros colores; ciudad[es] como gran escenario de una cultura de mezcla, tal como Sarlo definiera a la Buenos Aires de su ya clásico estudio (SARLO, 1983).

La mezcla que rezuma la ciudad es la figura. Costa y Prebisch pensaron la nueva arquitectura desde dos ciudades en que la mezcla, en sus múltiples variantes –racial, demográfica, cultural, estética– además de instalada, estaba siendo simultáneamente problematizada, violentamente debatida: combatida o estimulada, proscrita o legitimada.

Pretendiendo cuestionar el *status quo* académico que abonaba el pastiche ecléctico de formas cada vez más artificiosas, y sintiendo ambos ya la incomodidad del desfase, sus trayectorias como pioneros comenzaron a perfilarse a partir de una filiación táctica con los grupos de intelectuales que, básicamente desde el campo literario, centralizaban las líneas de aquel debate.<sup>2</sup>

Un debate sobre la mezcla que excedía –pero comprendía– el tema del pastiche, de las formas tomadas de la historia de la arquitectura occidental y/o de las amerindias, de la propiedad o impropiedad de una arquitectura nacional basada en las sintaxis coloniales españolas o portuguesas, para encontrar su núcleo duro en la composición demográfica de la población: la masa de ciudadanos y su diversidad y sus expresiones, que la inflexión metropolitana recalca cada vez más.

Ahora bien; mientras que en Argentina –Buenos Aires– la mezcla encarnó en el fenómeno moderno de la inmigración europea, cuya proporción impuso un cambio radical en el panorama sociocultural y sus escenarios, en Brasil las alteraciones demográficas –mezcla racial y cultural– aunque plenamente vigentes en los años 20 y 30, se remontaban al pasado colonial del país, a sus orígenes como nación. La novedad radicaba en el cambio de signo que por esa época se operó sobre la cuestión del mestizaje. Sin embargo, la diferencia cultural y lingüística planteada por la inmigración europea y la diferencia racial que anexaba el mestizaje no terminan de explicar las particularidades que el problema de la mezcla demográfica presentó en cada uno de los casos: es básicamente el grado de aceptación o rechazo de que fue objeto por parte de las respectivas *intelligenzias letradas a las que Costa y Prebisch adhirieron lo que marca la imparidad e invita a su lectura contrastada. Así, mientras que en el caso brasilero* y dentro de los círculos en que Costa se movió la mezcla significó la posibilidad de una articulación positiva –inclusiva de un modelo de identidad nacional– una *formación*; en el caso argentino y dentro de los círculos de Prebisch la idea de mezcla significó prácticamente lo contrario: amenaza de disolución, perversión o *deformación* de los componentes del ser nacional.

Desde este ángulo, no sólo el movimiento de ellos en el interior de la disciplina implicaba la asimilación de los fuertes cambios con los que

la técnica y la máquina habían conmovido las propias bases proyectuales de la arquitectura, sino que el movimiento de ellos en cuanto intelectuales en el lance de articular un discurso sobre lo nuevo arquitectónico se consumó en un momento de particular efervescencia cultural y política, rico en tensiones y facciones que incidieron en los parámetros de sus misiones difusoras, en las claves de sus lecturas sobre lo moderno, en el diagnóstico y terapéutica sobre la ciudad; esto es: inocular la nueva arquitectura como antídoto o como placebo frente a una mezcla entendida como patología o como síntoma de salud nacional.

Es a partir de estos registros y no de los más usuales y propios del debate intra-disciplinar que pretendo establecer el diálogo entre algunos textos sueltos de Prebisch y Costa como pioneros modernos. Porque puestos a traducir e introducir los discursos europeos sobre la nueva arquitectura –con ascendiente en la versión corbusierana–, o sea, puestos a mezclar ideas foráneas con ideas y propósitos locales, procedieron dentro de las pautas que cada una de sus culturas de origen, en el marco de la construcción de las modernas identidades nacionales, venían definiendo con respecto a la dinámica de las relaciones con “lo otro”.

### De los beneficios de una comparación impar

Alberto Prebisch, nacido en Tucumán en 1899 y habiendo egresado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1921, emprende un viaje por Europa junto con su socio Ernesto Vautier con el fin de completar su formación profesional; experiencia que se extiende desde aquel año hasta 1924. A su regreso, y en paralelo a su actividad profesional, elige el ámbito de la vanguardia *martinfierrista* para desempeñarse como crítico de arte y difusor de las nuevas corrientes artísticas y arquitectónicas con las que se había deparado durante su viaje. A partir de allí quedó siempre ligado a la cultura

de elite porteña y a sus órganos de expresión. Sus textos aparecieron sistemáticamente en publicaciones tales como *Martín Fierro*, *Revista de Arquitectura*, *Criterio*, *Número*, *Sur* y *Nuestra Arquitectura*.

Hijo de brasileños pero habiendo nacido en Francia en 1902, Lucio Costa llega al Brasil en 1916 y se matricula al año siguiente en la *Escola Nacional de Belas Artes*, de la que egresa con el título de arquitecto en 1922. Al graduarse monta un estudio que abona la línea del eclecticismo en boga. Viaja a Europa en 1926, aunque la meta primera no es la del tradicional viaje de estudios, sino algo más bien introspectivo, de reconstrucción de un pasado reciente. Regresa en 1927 pero antes de establecerse en Río y continuar trabajando en la vertiente del neocolonial, pasa una temporada en Minas Gerais, donde se inicia la etapa de valoración de la auténtica arquitectura colonial brasilera y la consecuente crisis respecto del ejercicio ecléctico. En 1930 es convocado por el Ministro de Educación para ocupar el cargo de director de la *Escola Nacional de Belas Artes*, cuya gestión, aunque breve, dio en una reforma cuyos efectos en el mediano plazo lo llevaron a encabezar la experiencia del proyecto y construcción del edificio del Ministerio de Educación y Cultura con la asesoría directa de Le Corbusier, entre 1935 y 1936. A raíz de esos episodios quedó vinculado a la *intelligentzia* letrada que desde ese mismo Ministerio constituyó uno de los ejes principales de la política cultural de Getúlio Vargas; verdadera *elite* intelectual de *funcionários na repartição* (MICELI, 1979). Sus textos acompañaron todo el histórico de su trayectoria pero solo algunos alcanzaron el dominio público, y en forma discontinua.<sup>3</sup>

Ahora bien; la equiparación de estas situaciones en el interior de los territorios frecuentados por Costa y Prebisch no implica ninguna igualación con respecto a la naturaleza y calidad de las experiencias y transferencias a las que cada uno de ellos estuvo expuesto. De hecho, la "inflación literaria", su larga soberanía en el contexto de

la vida del pensamiento brasileiro, la preeminencia de la interpretación poética por sobre la racional, y la débil división del trabajo intelectual (CANDIDO, 1965) no se corresponden demasiado con el caso argentino, en el cual la precoz emergencia de una historiografía nacional, la gran influencia de la Generación del 37, la aventajada organización de la enseñanza superior –con las facultades de Filosofía y Letras y de Derecho y Ciencias Sociales reconocidas con estatutos desde 1886– y aún la Reforma Universitaria de 1918, dan cuenta de otro protocolo para las letras argentinas en el concierto de la producción cultural.

La dialéctica entre lo local y lo cosmopolita, trabajada explícitamente en ambos grupos de filiación, y aunque indicada por Candido para el decenio del 30 como *un momento de equilibrio entre aspiraciones universalistas y fidelidades a lo propio*, resulta aún predominantemente local y folklórica cuando comparada a su estadio argentino-porteño, obstinadamente universal incluso en sus diversas aproximaciones al criollismo o a la gauchesca. Baste con revisar el estudio de Jorge Schwartz,<sup>4</sup> centrado en los representantes más cosmopolitas de cada país en la época –Oliverio Girondo y Oswald de Andrade– para detectar las condiciones de radicalidad posibles en cada caso.

Finalmente, el carácter privado inherente al emprendimiento editorial de *Martín Fierro* –e incluso, del resto de las publicaciones en que Prebisch escribió– y las variables de su organización interna, determinó una línea de participaciones bien diversa y no necesariamente coordinada ni consensuada por el total de sus colaboradores; caso bastante diferente al ámbito de inserción de Costa, más homogéneo en cuanto a la línea rectora de las producciones y los posicionamientos frente a "lo brasileiro"; producto, en gran medida, del lugar político que ocuparon prácticamente desde el mismo momento de su integración en bloque a la función pública.

**Lucio Costa**

La singular lectura efectuada por Lucio Costa sobre la arquitectura moderna corbusierana y la operación diferenciada –aunque casi simultánea– de definición de una versión local (la legitimación discursiva de la existencia de una arquitectura moderna brasilera) no puede comprenderse en todo su alcance sin asociarla al debate intelectual sobre los destinos del país, que estaba hacia la década del 30 profundamente marcado por el tema del mestizaje. En efecto, si hubo algo que determinara la particularidad de aquella arquitectura con relación al patrón general de lo producido en la época fue la expresión *insoluble del ingenio nativo* (COSTA, 1951) en la aprehensión de la experiencia extranjera, o sea, el exitoso cruzamiento entre la técnica internacional y una serie de recursos de carácter local, dando en un producto sincrético, o en la determinación de mostrarse abiertamente como resultado intencional de una mezcla. En palabras de Lucio Costa:

*A pesar de esa factura internacional, que le es propia (...) la arquitectura brasilera de ahora ya se distingue en el conjunto general de la producción contemporánea y se identifica a los ojos del forastero como manifestación de carácter local, y esto, no solo porque renueva unos cuantos recursos superficiales peculiares a nuestra tradición, sino fundamentalmente porque es la propia personalidad del genio artístico nativo. Si bien se anticipara al desarrollo cultural ambiente, ella se ajusta e integra fácilmente al medio, porque fue concebida concientemente con tal propósito.*<sup>5</sup>

No obstante, ese tal propósito –que fue ganando conciencia de sí a la par de la necesidad de Costa de ir explicando y legitimando la “brusca irrupción local” de la nueva arquitectura y la simultánea irrupción del genio nativo encarnado en la persona de Oscar Niemeyer– fue tributario en gran medida del impacto que sobre el total de la cultura brasilera tuvo aquel debate sobre el mestizaje y, dentro de él, de la drástica redefinición operada por Gilberto Freyre a partir de la publicación de *Casa-Grande &*

*Senzala* (CGS) en una maniobra a la que se ha llegado a atribuir el carácter de una cierta reinención del Brasil (BENZAQUEN, 2001). Fuera de ese contexto, el cotejo con las fecundas tensiones intrínsecas a la arquitectura de Le Corbusier o el modo en que fueron asimiladas habría sido otro. Sin estar abiertamente comprometido en ese debate, Lucio Costa no hubiera podido redactar y confirmar, aún unos veinte años después de aquella *reinención* (1933), semejante adhesión a la mezcla sincrética:

*Asumir y respetar nuestro lastre original –lusio, afro, nativo.*

*Reconocer la gran importancia para el Brasil de hoy del aporte de la migración europea –mediterránea y nórdica– bien como la de oriente –próximo y distante.*

*Aceptar como legítima y fecunda la resultante de ese apareamiento, pero considerar fundamental la absorción, en este aporte, de nuestra manera peculiar, inconfundible –brasilera– de ser.*

*Preservar y cultivar tales características diferenciadoras, originales.*

*Recusar servilismo, inclusive cultural, pero absorber y asimilar la innovación ajena.*

*Considerar un ejemplo válido de cómo proceder la construcción del edificio-sede del antiguo Ministerio de Educación y Salud (1936-45), episodio que vale como lección y advertencia.*<sup>6</sup>

Aquella “reinención del Brasil” desencadenada a partir de la obra de Freyre, CGS (cuyo título resume todo el sistema económico, social, político y cultural de producción del Brasil colonial a través de la figura de la Casa-grande –residencia de los amos– y la *Senzala* –alojamiento de los esclavos– se especificó en el viraje radical de la noción de mestizaje, hasta entonces estigmatizada como carga heredada del pasado, que limitaba y coercía la historia nacional dificultando el acceso del Brasil a los valores de la civilización occidental.

*El enorme impacto que produjo la aparición de Casa-grande & Senzala contribuyó a alterar drásticamente esta apreciación, al enfatizar no sólo el valor específico de las influencias indígenas y africanas, sino también la dignidad de la articulación híbrida y plástica de tradiciones que habría caracterizado a la colonización portuguesa.<sup>7</sup>*

Pero no se trató sólo de una operación de puesta en valor del mestizaje, sino de la elevación de éste en cuanto especificidad nacional, al articular todo el cuerpo social de la colonia según una lógica de la igualdad o la semejanza que reunía desde los colonos portugueses hasta los esclavos negros bajo la impronta de la predisposición a la mezcla y la flexibilidad frente a lo diferente. El portugués, *pueblo poroso, capaz de amoldarse plásticamente a las más diversas experiencias culturales* pues híbrido por naturaleza: amalgama de árabes, romanos, galeses y judíos, mezclándose con los negros. Y éstos, a su vez, con su *predisposición como que biológica y psíquica para la vida en los trópicos, su mayor fertilidad en las regiones calientes [convirtiéndose] en el mayor y más plástico colaborador del blanco en la obra de colonización agraria* (BENZAQUEN, 2001).

Apoteosis de la mezcla, de lo híbrido, en la cual el elemento puro casi pasa desapercibido, sino eclipsado: ni previo al mestizaje –ya brasilero– los componentes son puros de una manera cabal. Pureza que Costa tampoco se molesta en perseguir en sus análisis sobre la arquitectura portuguesa, que se presenta siempre imprecisa, desregulada, esquiva de todo canon:

*La importancia adquirida por el desarrollo de la arquitectura portuguesa en la colonia fue de tal orden y se procesó de forma tan irregular y especial que sus manifestaciones no pueden ser consideradas apenas como derivaciones de determinados regionalismos metropolitana-nos, sino como un complejo en cuyo todo intervinieron variadas filiaciones y caprichosas interferencias rectificadoras o desintegradoras, y que en las varias provincias brasileras la arquitectura portuguesa se desarrolló*

*algunas veces idéntica a los patrones metropolitanos, otras veces diferente, de la misma forma como se desarrolló igual o diferenciada en las provincias del propio reino, cada cual portuguesa a su modo; y nuestros modos de ser –porque hubo varios– fueron siempre brasileros.<sup>8</sup>*

No obstante, lo escurridizo del elemento puro o la constante de lo contaminado no presupone necesariamente la homogeneidad en la mezcla: como señala Benzaquen, el concepto de mestizaje en Freyre no implica que las propiedades singulares de los portugueses se disuelvan por completo o se fusionen en una nueva identidad indivisible, sino que definen “un lujo de antagonismos”, una concepción *sincrética y nunca sintética que guarda el recuerdo de las diferencias*. El nativo brasilero quedará integrado en esa misma definición: guarda el recuerdo de la mezcla que guarda el recuerdo de las diferencias.

Volviendo al “manifiesto-recomendación” de Costa, y en una jugada que resume magistralmente el objeto de su misión, el edificio del Ministerio de Educación y Cultura,

*(...) marco definitivo de la nueva arquitectura brasilera que habría de revelarse igualmente, apenas construido, patrón internacional, y en el cual la doctrina y soluciones pregonadas por Le Corbusier tomaron cuerpo en su forma monumental por primera vez...<sup>9</sup>*

es presentado como ejemplo y paradigma del buen mestizaje: asumiendo el lastre original luso-afro-nativo, absorbiendo la innovación ajena, aunque preservando las características diferenciadoras. Esto es: legitimidad y fecundidad de la mezcla que guarda el recuerdo de las diferencias. Y en el acto, así como Freyre, elevando tal producto mestizo a la dignidad de patrón de especificidad –arquitectónica– nacional.

El Brasil de Costa se asume congénitamente mestizo, producto heterogéneo de cruces raciales y culturales de base colonial. Al relanzar la mezcla, y actualizarla con las innovaciones tecnológicas y estéticas procesadas en Europa, él se posicionó como

“intelectual mestizo” y procedió con la naturalidad de quien continuaba dentro de la tradición. Esa y no otra era la posición generalizada dentro del grupo de intelectuales al que adhirió desde 1930, y en el que participó activamente como funcionario desde 1937, cuando fue creado el *Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional* (SPHAN). Gilberto Freyre, Mário de Andrade, Alcides da Rocha Miranda, Carlos Leão, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Joaquim Cardoso y otros tantos nombres ilustres confluyeron junto con él en aquella *intelligentia* que, en el marco de la política cultural de Getúlio Vargas se reunió en torno al Ministro de Educación Gustavo Capanema y a su jefe de gabinete, Rodrigo M. F. de Andrade, orientados en la construcción de un nuevo concepto de cultura brasileira.

Todavía, la poderosa influencia ejercida por la obra de Freyre dentro del debate de los años 30 no fue la única ni la primera en promover una idea de identidad basada en la positivación de la mezcla y el mestizaje. De hecho, el *Macunaíma* de Mario de Andrade ya había efectuado una operación semejante de aproximación y engarce de las diversidades raciales y culturales, incorporando el *primitivismo* como fuente de belleza, desandando la obturación de que fuera objeto en manos de la cultura académica oficial. Poco importa que su enfoque, a diferencia de la naturaleza ensayística del de Freyre, proviniera desde la ficción literaria: la materia ideológica de *Macunaíma*, por su propia fuerza artística, logró encarnarse en una cosmogonía pluralista y de acusada raigambre popular que atravesó tanto las premisas del proyecto para el SPHAN como todas las derivaciones del programa cultural en curso. De hecho, fue a él a quien le cupo la redacción del proyecto original de esa repartición. La amplitud de incumbencias allí definida así como la participación de intelectuales de las más variadas vertientes es indisociable de la amplitud del propio concepto de cultura andradiano. Una amplitud que se expresaba, por ejemplo, dentro del listado de posibles bienes patrimoniales a proteger: en él cabían

tanto arquitecturas (ruinas, iglesias, fuertes), pinturas y esculturas, como recetas de cocina, paisajes (“tal morro de Río de Janeiro, tal agrupación de *mocambos* en Recife”), fetiches, folklore (música popular, leyendas, cuentos, danzas), etc.

En razón de tal confluencia espacial e ideológica, la afección por todo lo que fuera producto de la cultura popular, el énfasis en la oralidad escrita, en el tono desenfadado, en el humor y hasta en la irreverencia, el relativo recelo hacia lo maquinico (como contrapartida de lo humano) y la consecuente tendencia hacia lo *cyborg* o a su hibridación; en suma, todos esos “lances de vocación dionisíaca” que se expresan en el lirismo telúrico-crítico del *Macunaíma* de Mário de Andrade (CANDIDO, 1993) también aparecen –salvando las distancias– en el pensamiento y obra de Lucio Costa; menos acusados o más discretos en los textos del arquitecto, pero siempre presentes para mitigar una reflexión tensada por el fundamento positivista e internacionalizante del desarrollo tecnológico moderno y de su arquitectura derivada.

Ablandamiento, masticación, contaminación, resultan nociones inseparables de las estrategias de producción del discurso cultural del modernismo liderado por aquella *elite*, mediando e instrumentando los mecanismos de “deglutición antropofágica” de los valores de la herencia ilustrada europea y de la modernización tecnológica internacional, y promoviendo el necesario equilibrio dentro del “lujo de antagonismos” desplegado por el concepto de mestizaje de Freyre.

*De hecho, este énfasis en lo que Gilberto (Freyre) llama “antagonismos en equilibrio” –antagonismos exacerbados, por cierto, por las divisiones y por el despotismo típicos de la esclavitud colonial– llega a tal punto que se torna necesario el interrogar acerca de la existencia de algún valor o institución capaz, por lo menos, de suavizarlos, evitando que tal equilibrio llegue a quebrarse.*<sup>10</sup>

Los textos de Lucio Costa, como parte de ese discurso cultural, están permeados por

elementos y mecanismos semejantes, que no sólo se manifiestan en el proceso de enunciación y propuesta de una arquitectura moderna brasilera sino también en las lecturas de lo *moderno-europeo*, que se configuran según rasgos puramente locales aún antes de articularse con las variables convencionalmente atribuidas a lo "local-brasilero": la geografía/paisaje y la historia/tradición. Esto es; lo local como predisposición a lo poroso, a lo inclusivo, a lo orquestado según los principios de la integración de opuestos, de la riqueza de la variedad que nunca se sintetiza por completo, de la idea de obra (de arte) como producto de tensiones en equilibrio (estático/dinámico) o de contrastes (artificial/natural). Esta clave de lectura es la que permite a Costa asimilar de un modo tan cabal el ideario corbusierano, con todos los matices y tensiones que le son propios; a aceptar la regla y su contravención en simultáneo, integradas en una estructura equilibrada a fuerza de la lógica dicotómica, dialéctica que la sustenta.

Ya en la Memoria del proyecto de Monlevade (COSTA, 1934), que aún se inscribe dentro de un período de aproximación cautelosa del ideario corbusierano, resulta difícil resistirse a tensar su propia operación de mestizaje arquitectónico a partir del concepto de "antagonismos en equilibrio", basada a su vez en una estrategia que debe apelar a dimensiones del orden de las raíces, de lo más primitivo y original para viabilizar un cruce que no colapse por el violento contraste de sus variables, tal como Benzaquen detecta en la estrategia *freyreana*. La mitigación de las tensiones presentes en los ejemplos corbusieranos utilizados como fuente (casas Monol y estructura Domino) es una de las pruebas de que su intención de armonizar dentro de lo posible las diferencias entre los términos convocados, sin renunciar a la mezcla, pudo ser también estimulada por razones quizás antes culturales que disciplinares. La interpretación más tradicional y menos revolucionaria de los pilotis como sistema constructivo responde a una lógica similar, en la medida en que la reducción de

ese aporte a su *esencia tectónica* puede leerse como el paso necesario para consumir un trabajo de equiparación de los términos, previo a su ulterior articulación, esto es: sólo entendiendo a los pilotis como sistema constructivo es que pueden combinarse más suavemente con el bagaje local brasilero, de naturaleza '*honestamente*' técnica. La flexibilidad reconocida por Costa en la técnica moderna, que torna posible la articulación con el sistema del barro-armado, bien puede identificarse con la "porosidad" detectada por Freyre en los portugueses, razón por la cual lograron adaptarse tan bien a las más variadas tradiciones locales:

*(el empleo de los pilotis se recomienda) pues permite el empleo, encima del forjado de sistemas constructivos leves, económicos e independientes de la sub-estructura, como el barro armado ( ... ); una de las particularidades más interesantes de nuestro anteproyecto es, precisamente, esa de tornar posible –gracias al empleo de la técnica moderna– el aprovechamiento de ese primitivo proceso de construir.*<sup>11</sup>

En la medida en que Costa abandona la cautela inicial y declara a la doctrina de Le Corbusier *no más como un ejemplo entre tantos, sino como el Libro Sagrado de la arquitectura*, abriéndose a sus más amplias y revolucionarias dimensiones, la mezcla irá tendiendo cada vez más hacia el contraste sin abandonar –o más bien, realizando, la razón mestiza de los 'antagonismos en equilibrio'. En el texto que documenta esa inflexión, "Razones de la nueva arquitectura" (COSTA, 1936) puede leerse cómo la anterior comprensión de los pilotis como sistema constructivo de fundamento económico y social deja lugar a un otro sistema compositivo espacial, que ahora reclama la revisión de los valores plásticos tradicionales y estimula intensidades de expresión hasta entonces no reveladas. Una '*razón de la libertad*' se interpone –sin excluirla– a la '*razón de la honestidad*', adhiriéndose a los elementos constructivos y compositivos que,



tornados *milagrosamente* independientes los unos de los otros, habilitan y potencian el juego de los contrastes, las combinaciones, las mezclas.

*Pared y soporte representan hoy, por tanto, cosas diversas; dos funciones nítidas, inconfundibles. Diferentes en cuanto al material de que se constituyen, en cuanto al espesor, en cuanto a los fines; todo indica y recomienda vida independiente, sin ninguna preocupación nostálgica y falsa superposición.*<sup>12</sup>

La razón de la libertad tiene una presencia incontestable dentro de la economía general del texto, al punto de aproximarse casi a una clave de interpretación de Costa sobre la nueva arquitectura y los efectos que ésta dispara sobre las antiguas formas de construir. Así, comparecen literalmente la libertad frente a la tradición cultural brasilera superficialmente instrumentalizada (mal conceptuada, academizada); la libertad de la carga predeterminante y limitadora de los saberes disciplinares; la libertad intrínseca de los artistas y del arte; libertad del peso de los materiales; libertad de la antigua dependencia del trabajo manual en la construcción; planta libre, fachada libre, estructura independiente.

No es que este texto exponga explícitamente la articulación híbrida, la mezcla típicamente brasilera; su origen como guión de un curso a dictarse en la Universidad Federal y dentro de un contexto en que primara la reflexión teórica y la ausencia de encargos concretos lo sitúa un paso atrás en ese proceso. Pero sienta las bases definitivas de un sistema desenfadado, abierto, compuesto por diversidades identificables y autónomas que deberán ser conjugadas en un todo que dará cabida, una vez consumado el encargo de un Ministerio o de una Ciudad Universitaria nacionales, al conjunto de aquellos *cuantos recursos superficiales peculiares a la tradición local*, y que gracias a la *propia personalidad del genio artístico nativo*, no podrá ser sino un todo-mestizo.

### Alberto Prebisch

¿Qué configuración adquiere entonces la cuestión de la mezcla en el panorama sociocultural argentino y específicamente en los sectores en que Prebisch actuó? La mezcla argentina tuvo bien poco que ver con la brasilera; a comenzar porque nunca llegó a alcanzar el estatuto de programa cultural de ésta. La mezcla subyació, pero en el llamado a desmarcarse de ella, promoviendo una “vuelta a lo homogéneo” –su contraprograma– o la invención de otras formas alternativas que se configuraran como productos de síntesis, sobreimpresiones y desplazamientos, en un marco general de disolución de los límites entre lo propio y la cultura occidental.

Así, frente a la forma explícita en que Freyre articula la cuestión del mestizaje dentro de la formación sociocultural brasilera, y frente a la simultánea expresión que Costa otorga a una arquitectura moderna y sincrética cuya mezcla “preserve el recuerdo de las diferencias”, nos deparamos con un Prebisch que prácticamente no habla de mezcla sino para incriminarla, que reconoce abiertamente en el fenómeno de la inmigración y en el “*parvenu*” las causas de la disgregación urbana y moral de Buenos Aires, que perteneció a un grupo intelectual que se ufana de su cosmopolitismo –aunque a la vez trazaba solapadamente ciertas líneas de identificación nacional, y cuya obra y pensamiento se inscriben dentro de los ideales de pureza, orden y simplicidad. El diccionario define “pureza” como la ausencia de mezcla con otra cosa.

*Vivimos en la ciudad más fea del mundo ( ... ) Hasta fines del siglo pasado, la superstición progresista que hoy padece Buenos Aires no había turbado la felicidad de sus calles ni afeado el espíritu de sus habitantes. Era, en todo sentido... una ciudad de América. Una ciudad humilde, sin diagonales, subterráneos ni pretensiones; pero con la belleza de las cosas que son exactamente lo que parecen ( ... ) El avance inmigratorio no había alterado aún la ordenación jerárquica de su sociedad ni la fisonomía moral de su pueblo.*<sup>13</sup>

Por otro lado, si la problematización de la mezcla por parte de Freyre implicó un trabajo sobre el *proceso histórico* del mestizaje, ensayando una nueva lectura pluralista e inclusiva de la génesis sociocultural brasilera, en el reducto argentino se trató de una reacción ante un *fenómeno de origen reciente*, cuyos efectos no paraban de emerger. Además, si aquella operación invirtió lo antiguamente desacreditado en valor positivo, las reconsideraciones que sufrió la cuestión de la inmigración desde Alberdi hasta Lugones o Borges diseñaron el camino inverso: de la hospitalidad y el estímulo al recelo y el menosprecio. Beatriz Sarlo dice que al volumen real del impacto inmigratorio sobre la población del país debe incorporarse la dimensión subjetiva de ese impacto, en función del breve lapso en que se consumó:

*(...) hombres y mujeres pueden recordar una ciudad diferente a aquella en la que están viviendo; y si ya en 1890 se había quebrado la imagen de ciudad homogénea, 30 años aún eran pocos para asimilar, en la dimensión subjetiva, las radicales diferencias introducidas por el crecimiento urbano, la inmigración y los hijos de la inmigración.*<sup>14</sup>

De ese panorama surge la reacción, encarnada en los representantes de la alta cultura, los “criollos viejos”: la amenaza de confusión provocada por la mezcla de voces, lenguas y comportamientos, junto al espectáculo modernizador que iba minando progresivamente los lugares de reconocimiento biográfico, indujeron la emergencia de varias operaciones o enunciados programáticos que apuntaron a un rescate de los tópicos de la tradición nacional, vinculados a la ideología del Centenario. El factor común a este grupo de constructos estuvo dado por la oposición de la figura positivada del gaucho o criollo a la del gringo o inmigrante, en contraste con la carga despectiva que aquel había ganado en la segunda mitad del XIX. El nuevo “bárbaro” pasó a ser el inmigrante europeo, despojada de toda filiación áurea con el Viejo Mundo y portador de una contaminación vetada que nada tenía que ver con aquella operada por la

Generación del 37 en torno del español rioplatense (ALTAMIRANO Y SARLO, 1997). Por su lado, el gaucho que se le oponía fue también neutralizado en un limbo mítico: su condición nómada, desposeída, analfabeta, fue obturada para poder corresponderse con los valores de una figuración idealizada en su nexa con la tierra, o con la patria.

Así, mientras que la apuesta moderna por la especificidad brasilera se fundamentó en el hombre de raza mestiza con origen en la colonia vigente aún hoy y, con más razón, presente en la realidad social brasilera de los años 30; la formulación de una identidad argentina en torno al gaucho desde Buenos Aires capital se apoyó en una figura idealizada; una representación que además ya estaba ausente de la vida política y cultural del país. Ese gaucho simbólico y suavizado no fue el único caso de apelación a un universo metafórico sobre lo propio: la operación borgiana sobre la historia y rumbo al mito —que incluye al gaucho en su versión urbana, el paisano—, el anclaje de la esencia nacional en el terreno inmaterial de la lengua activado por el martinfierrismo y la serie de imaginarios superpuestos a la naturaleza y al territorio que tienden a huir de lo geográfico para preferir lo cartográfico, los mapas como representación del “cuerpo de la nación” y la trama urbana como sinécdoque de la ciudad, constituyeron otras tantas elaboraciones sintéticas de la realidad (GORELIK, 2001), operando como velos amortiguadores de su aprehensión directa.

La atención dada a este conjunto de operaciones en el plano de la producción de la alta cultura porteña tiene que ver con la necesidad de poner en evidencia un panorama general en que esa especie de familiaridad con lo abstracto, la síntesis, la depuración, constituye de por sí un sistema de valores y procedimientos que avaló la promoción de la arquitectura moderna en su versión más despojada y racional, sin muchas resistencias por la consecuente pérdida de los repertorios figurativos que tradicionalmente encauzaban las expresiones de lo nacional.

Ni Prebisch ni el resto de los maestros racionalistas se plantearon específicamente el problema de dar *forma* a una arquitectura moderna argentina, pues más allá de adherir al programa de *retour à l'ordre* fundado en el diagnóstico del caos babélico, e incluso más allá de asumir en primer plano las demandas de tipificación y regulación edilicia devenidas de la metropolización de la capital, comulgaron también con la idea de una argentinidad siempre más latente que manifiesta, connotada antes que revelada.

*Para mí, el artista verdaderamente americano lo será a pesar suyo, sin saberlo. La preocupación tradicionalista me parece absurda y reveladora de una flaqueza de la personalidad. La voz de nuestros antepasados hablará en nuestra obra a pesar nuestro ( ... ) Bajo el pretexto de resucitar un pasado muerto, muchos de nuestros artistas, con un ojo no depurado, y apto solamente para captar el aspecto pintoresco y anecdótico de las cosas, llenan nuestras exposiciones con cuadros en que ponchos, quevas y cacharros se reúnen para evocarnos, con una técnica copiada de las más reaccionarias escuelas europeas, un pasado carnavalesco.*<sup>15</sup>

El criollismo, como término condensador de las diversas figuras –conservadoras y de vanguardia– que adoptó la cuestión de la nacionalidad cultural, conformó un campo de disputa en el que la afirmación de un criollismo se hizo siempre explícitamente en contra de otro (SARLO, 1983). La inclusividad inherente al programa brasileiro (casi una prescripción dentro de la coyuntura populista de Vargas), incorporando toda manifestación cultural, sea popular o erudita, local o foránea, contrasta a simple vista con la idea de un criollismo presentado no sólo como producto de una síntesis depurada y actualizada, sino como expresión excluyente de la supremacía de un modelo sobre otro. Son estos caracteres del campo intelectual, sumados a la política vanguardista de 'dividir el público' asumida por los martinfierristas, los que en gran medida explican los términos rigurosos y hasta inflexibles con que Prebisch trató desde esa

revista los nuevos valores en arte y arquitectura.

*He aquí algunas obras nacidas de una confrontación masculina y decidida con las necesidades de la vida. Valoremos en ellas la claridad de un concepto que no admite ninguna frívola blandura, ninguna concesión sentimental ( ... ) La sensibilidad domina todo el movimiento renovador; pero el poder exclusivo de esta sobre la facultad de crear del artista expone a éste a serios peligros ( ... ) El arte actual se presenta con los caracteres de un intelectualismo exacerbado, del cual no está exenta una intensa pasión. Es el producto de una lucha dolorosa contra nuestros instintos e inclinaciones individuales.*<sup>16</sup>

Por otro lado, la cuestión del "nacionalismo lingüístico" constituyó un punto central de las búsquedas de ese grupo, y dentro de éste, el énfasis puesto sobre la oralidad, la fonética, los matices del tono. Todavía, el móvil era el mismo que el de los poetas del Centenario: el rechazo del inmigrante y la individuación de lo argentino en una esencia que pudiera hurtarse de la corrupción lingüística devenida de la mezcla cultural. Esencia pura contra mezcla licenciosa; el acento se instauró en la realización natural, no mediada de la lengua materna, incompatible con el esfuerzo intelectual de "argentinizarse" presupuesto en su adquisición por parte de los hijos de inmigrantes (SARLO, 1983).

El lema de "ser argentinos sin esfuerzo" apareció reiteradas veces en la defensa de Prebisch de un arte y una arquitectura locales que, sostenidos en una sintaxis inconciente o ya dada pretendían desmarcarse de los repertorios afectados y apriorísticos de lo nacional.

*Sin duda alguna, el cuño racial de una arquitectura es un resultado, una consecuencia. Un pueblo llega a marcarlo sin proponérselo de antemano, por voluntad inconciente de la raza y no por el designio preconcebido de un artista..., dice Prebisch en otro de sus artículos.*

Al margen de la formulación pionera de Oliverio Gironde en el contexto del *Manifiesto* aparecido en el n. 4 de la revista, y de la variedad de imágenes que éste estimuló (*describir la Cochinchina y que el poema tenga un sabor, inconfundible, a carbonada*), fue la figura de Borges la que se recortó nítida en el origen de esta operación; tan distante de las exageraciones artificiosas del gaucho o del arrabalero como de las impermeabilizaciones preservadoras del español castizo. Dice Sarlo:

*Esa "exageración del prototipo" es, precisamente, lo que Borges busca evitar: la 'mala' mezcla donde los recién llegados o sus hijos no operan dentro de una tradición verdaderamente propia y, en consecuencia, subrayan aquellos elementos culturales o lingüísticos que creen nacionales, pasando por alto el hecho de que la nacionalidad reside en los matices del tono, el sistema de las connotaciones, los desplazamientos del humor y la ironía, todos esos rasgos que no son sustanciales ni pueden adquirirse por una acción completamente voluntaria y conciente (...). Lo nacional de una cultura y una lengua no tienen una presencia positiva, más bien responden a un conjunto de restricciones: ni exageraciones, ni marcas demasiado evidentes, ni pintoresquismo folklorizante.*<sup>17</sup>

Por el rumbo de ese nacionalismo como serie de restricciones se revela una considerable porción de la trama ficcional tejida por Borges en los años 20, que va desde la invención de las "orillas porteñas" (ni ciudad ni pampa, escasamente pobladas por tipos urbanos que no son ni gauchos ni españoles ni inmigrantes) hasta la diagramación de las "historias infames" como corolario insospechado de la universalidad contenida en aquel territorio sintético de lo criollo.

Gorelik destaca que aquel barrio mítico de Borges fue construido a partir de la reunión poética de una serie de objetos existentes en el barrio real: casas modestas de muros rectos y ciegos, rectas hileras de árboles sobre calles también rectas, la luz del atardecer sobre las esquinas. Imágenes o visiones que fueron capturadas por el fotógrafo Horacio Cópola,

amigo personal de Borges y frecuente compañero de sus paseos suburbanos (GORELIK, 1998). Ese mismo paisaje modesto, recortado de los barrios suburbanos fue sostenido por la mirada de dos arquitectos de vanguardia que visitaron la ciudad por esa época, el ya citado Le Corbusier en 1929 y Hegemann en 1931, y elevado al rango de "patrimonio moderno ya existente en Buenos Aires".

La importancia de esas miradas –Borges, Le Corbusier, Cópola, Hegemann– y su notable coincidencia resulta central para comprender la operación llevada adelante por Prebisch. No sólo por la potencia con que ese imaginario de ciudad blanca, simple y sintética engarzó con el imperativo de *retour à l'ordre*, sino también por el acento puesto en la función de la mirada dentro de la realización de la experiencia de lo moderno. De hecho, el desarrollo de su pensamiento estético estuvo fuertemente marcado por el gran compromiso exigido en la recepción de las obras de arte y de arquitectura modernas. Contando desde su entorno martinfierrista con un público apto para aceptar los desafíos de la renovación estética, Prebisch distribuyó casi simétricamente entre fruidores y productores de obras ese esfuerzo colectivo insoslayable.

*Para comprender verdaderamente una obra de arte comprimida, sintetizada, reducida a su mínimum indispensable, es necesaria casi tanta sensibilidad como la requerida para crearla (...). La máquina nos indica cual es el espíritu de nuestra época: espíritu científico, preciso, mecánico, que busca afanosamente la claridad y el orden perdidos. Los artistas conscientes no han dejado escapar esta lección de probidad que brindan las máquinas. Y su espíritu no ha permanecido insensible a la sensación nueva de belleza severa que produce su contemplación.*<sup>18</sup>

La mayoría de sus textos del período martinfierrista –y aún los posteriores–, abonan aquella opción por lo discreto, lo

unitario, lo reglado, la adhesión a la serie de restricciones que no sólo garantiza la pertenencia “a la cuna” como instaura lo moderno sobre una ética/estética de lo homogéneo que apunta a sobreimprimirse en un cuerpo social fatalmente heterogéneo, desregulado, cacofónico. Lo caprichosamente singular, los brotes de individualismo exacerbado, que sumados son los responsables por la crisis desde la que Prebisch piensa y escribe serán sus blancos de ataque predilectos. Y “la máquina” –o la estética maquinista–, el dispositivo redentor para viabilizar ese programa estandarizador, apto para borrar los rastros de tanta diversidad suelta por ahí. Tanto los textos dedicados al arte como a la arquitectura comparten las mismas categorizaciones y adjetivaciones contundentes, absolutas, incitando a una reeducación estética por la vía de la reducción –nunca exenta de sacrificio– a lo mínimo indispensable. Un “mínimo común múltiplo”, podría decirse, desde el enfoque más amplio del contexto metropolitano irrefrenable. La mirada sobre el arte y desde el arte propone el patrón que luego podrá hacerse extensible a otras escalas de la experiencia. En un texto sobre la escena teatral moderna –y que bien podría asimilarse a la escena urbana deseada– Prebisch observa:

*La individualidad del actor –que dificultaba la acción concentrando en su gesto más insignificante la atención del público– queda anulada. La expansión de cada actor se modera en relación a los otros. El egocentrismo pretensioso del cantor privilegiado desaparece de hecho. Y el interés de la acción se reparte en un trabajo conjunto, donde cada individuo constituye una pieza imprescindible de un vasto organismo.<sup>19</sup>*

Gestualidad expansiva, egocentrismo pretensioso, 'rumboso capricho personal del parvenu', todos desvalores que se reiteran desde la escala humana hasta la escala urbana de la “Buenos Aires inhumana” y que confluyen en aquella exageración del prototipo contra la que Borges opuso sus orillas y Prebisch su *standard sintético*.

Dentro de ese marco de verdadera e intolerante exageración del diagnóstico, que refracta la perplejidad anticipada por Sarlo frente al volumen de las transformaciones que aún no han podido procesarse, no sorprende que Prebisch, puesto a comentar *Précisions...* en un artículo a pedido de Victoria Ocampo para *Sur*, articule la siguiente síntesis:

*( ... ) arquitectura concebida en acuerdo riguroso con las necesidades del hombre normal. La arquitectura surge directamente de una aplicación racional de los nuevos elementos constructivos, liberados de toda aureola académica y reducidos a la escala humana (PREBISCH, 1931).*

En efecto, difícilmente pudiera inferir de estos fragmentos el potencial ilimitado implícito en aquellos nuevos elementos y sus técnicas afines, tal como lo hará Lucio Costa unos tres años después (1934) leyendo el mismo texto. En el Prebisch que lee al Corbusier del *post-rètour à l'ordre* siguen vivas las premisas del Corbusier de *Après le cubisme*, en las que la arquitectura no saca partido sino 'aplica metódicamente', y su acuerdo con lo aplicado es 'directo y riguroso'. La idea latente es siempre antes de orden que de libertad, ya que liberar las posibilidades significa, una vez más, tentar a los demonios de la individualidad y sensibilidad incontroladas. Y Buenos Aires, como lo prueban la mayoría de sus comentarios, necesita de un exorcismo urgente. De hecho, prácticamente la única cuestión en que coincide con el Corbusier de *Précisions* –y no con los vestigios de sus anteriores lecturas– es en torno del diagnóstico que el Maestro articulara sobre la 'Buenos Aires inhumana'. Así, vuelven a aparecer la simplicidad y pureza de las 'casas de los colonos' observadas durante sus paseos suburbanos y sus viajes en avión. Al citar aquellas impresiones contenidas sobre todo en el “Prólogo Americano”, Prebisch da secuencia a la estructura de *Précisions...*; no obstante, nada menciona en relación al “Corolario Brasileiro” y menos aún, al “Plan de Buenos

Aires". Aunque muchas puedan ser las causas de tal omisión, no puede eludirse el hecho de que en esa última parte del libro es donde se percibe con mayor énfasis el modo en que la sintaxis abstracta derivada del espíritu maquinista incorpora el dato singular, la contingencia de los elementos del paisaje y el territorio, y la propia naturaleza como un "otro" plástico y no como estructura esencial; haciendo de ellos el correlato de una poética más *gestual* que ressignifica aquel 'lirismo de los tiempos modernos'.

## Notas

<sup>1</sup> Dice Darnton: Como los filósofos de la lingüística han demostrado desde Wittgenstein, el significado no es inherente a las ideas. Es transmitido por expresiones vocales e interpretado por interlocutores; activa patrones de discurso convencionales y funciona en determinado contexto, de modo que las palabras pueden transmitir mensajes diferentes en momentos y textos diferentes ( ... ) ¿Como es que entendemos normalmente las cosas? Encajando percepciones en estructuras. ( ... ) Nuestro mundo está organizado –dividido en categorías, moldeado por las convenciones y coloreado por emociones comunes. Cuando nos deparamos con algo significativo, tratamos de insertarlo en el orden cognitivo que heredamos de nuestra cultura; y en general, lo verbalizamos. DARNTON, Robert (1998). *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*, São Paulo, Companhia das Letras.

<sup>2</sup> Para la época en cuestión, la literatura era la *forma* o medio más frecuente para la expresión del pensamiento y la sensibilidad corrientes, tanto en la Argentina como sobre todo en Brasil, donde, para decirlo con Antonio Candido, fue la *viga maestra, patrón de cultura, fenómeno central de la vida del espíritu*. CANDIDO, Antonio (1976). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*, São Paulo, Editorial Nacional.

<sup>3</sup> La gran mayoría de los textos escritos por Costa fueron reunidos por él mismo en la especie de libro autobiográfico que publicó tres años antes de morir; COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro de uma vivência*, São Paulo, Empresa das Artes. No obstante, intermitentemente sus textos aparecieron en algunos periódicos y publicaciones especializadas, como la conocida *Revista da Engenharia*. La revista del SPHAN fue el órgano que sí dio cabida sistemática a sus informes sobre patrimonio.

<sup>4</sup> SCHWARTZ, Jorge (1983). *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*, São Paulo, Perspectiva.

<sup>5</sup> COSTA, Lucio (1951). "Muita construção, alguma arquitetura e um milagre", en COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro... op.cit.*, p.:157.

<sup>6</sup> COSTA, Lucio, "Opção, recomendações e recado", en COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro... op.cit.*, p.: 382.

<sup>7</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo (2001). "Rayos y truenos. Ambigüedad y exceso en la obra

de Gilberto Freyre”, *Prismas. Revista de historia intelectual*, Buenos Aires, año 5, n. 5.

<sup>8</sup> COSTA, Lucio (1948). “Introdução a um relatório”, en COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro... op.cit.*, p.: 456.

<sup>9</sup> COSTA, Lucio (1951). “Muita construção, alguma arquitetura... op.cit., p.: 157.

<sup>10</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo (2001). “Rayos y truenos... op.cit., p.: 194.

<sup>11</sup> COSTA, Lucio (1934). “Monlevade”, en COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro... op.cit.*, p.:91.

<sup>12</sup> COSTA, Lucio (1935). “Razões da nova arquitetura”, en COSTA, Lucio (1995). *Lucio Costa: registro... op.cit.*, p.: 108.

<sup>13</sup> PREBISCH, Alberto (1931). “Una ciudad de América”, *Revista Sur* n 2, año 1, Buenos Aires.

<sup>14</sup> SARLO, Beatriz (1983). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

<sup>15</sup> PREBISCH, Alberto (1924). “La falacia del americanismo”, *Revista de América*, Buenos Aires.

<sup>16</sup> PREBISCH, Alberto y VAUTIER, Ernesto (1926). “Como decíamos ayer...”, *Martín Fierro*, n. 27-28, Buenos Aires.

<sup>17</sup> SARLO, Beatriz (1997). “Oralidad y lenguas extranjeras”, en ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, p.: 278-279.

<sup>18</sup> PREBISCH, Alberto (1924). “Ensayo de estética contemporánea”, *Revista de Arquitectura*, n. 47, Buenos Aires.

<sup>19</sup> PREBISCH, Alberto (1925). “El Coq D'Or en el Colón”, *Martín Fierro*, n 20, Buenos Aires.

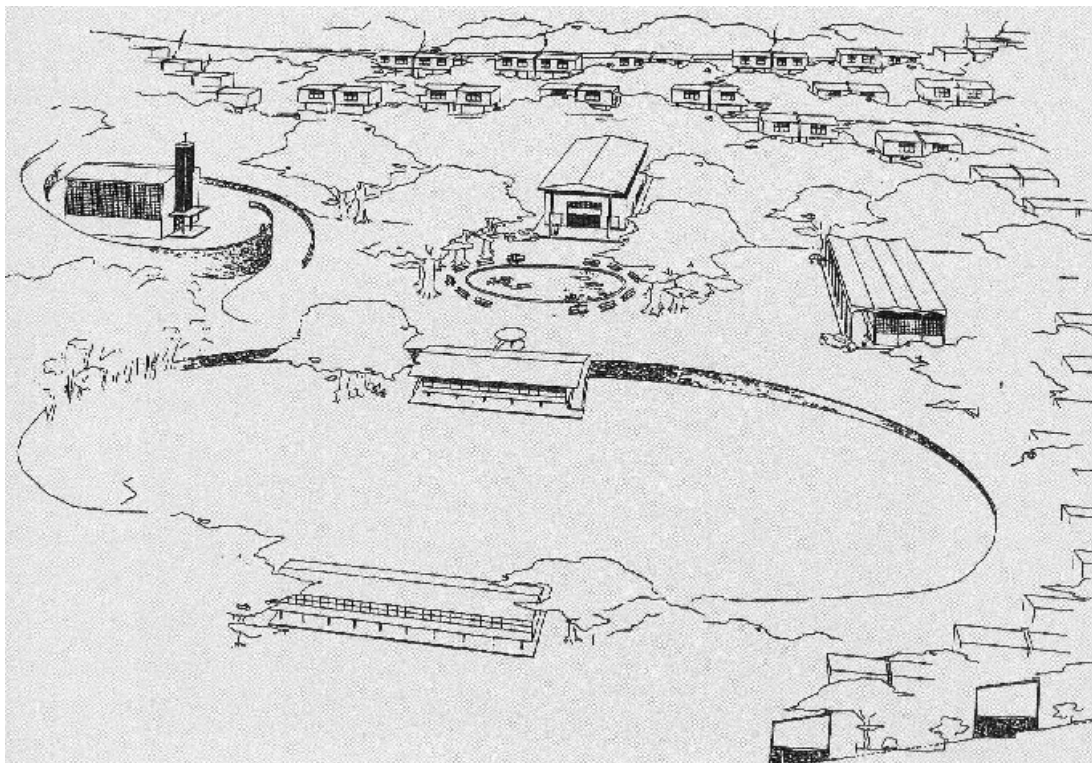


Fig. 1. Lucio Costa; Conjunto de Monlevade (1934). Proyecto de pueblo para los trabajadores de una compañía siderúrgica en Minas Gerais. (COSTA, Lúcio (1995). *Lúcio Costa: registro de una vivência*, San Pablo, Empresa das Artes)

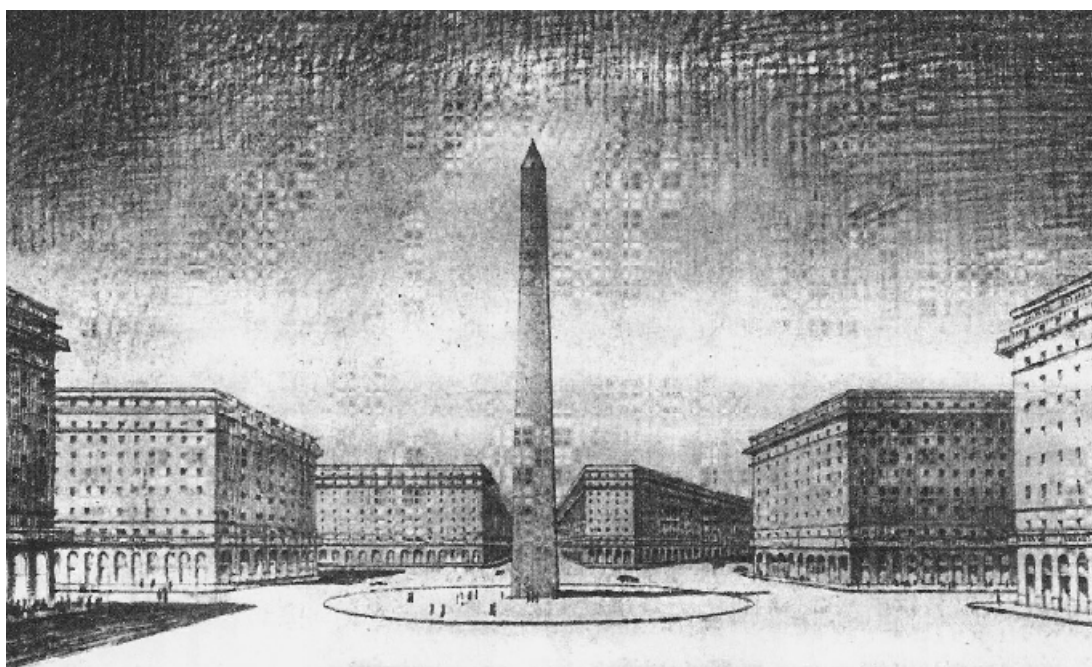


Fig.2. Alberto Prebisch; Proyecto para la plaza de la República (1936), Buenos Aires. (AAVV (1998). "Protagonistas de la arquitectura argentina; Guido, Noel, Prebisch", Cuadernos de Historia IAA n. 9, Buenos Aires; IAA, FADU/UBA)





Fig.3. Lucio Costa; Casa Saavedra (1942) en Correias, RJ; con jardines de Bulevar Marx. (WISNIK, Guilherme (2001). *Lucio Costa*, San Pablo, Cosac & Naify)

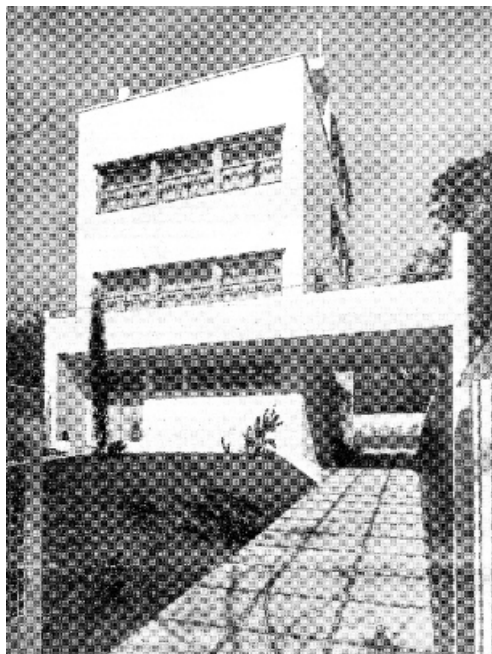


Fig.4. Alberto Prebisch; Casa Raúl Prebisch (1931) en Belgrano, Buenos Aires. (AAV, (1999). *Alberto Prebisch . Una vanguardia con tradición*, Buenos Aires, Fundación Cedodal)



Fig.5. Lucio Costa, Edifícios del Parque Guinle (1948-54), Rio de Janeiro. (COSTA, Lúcio (1995). *Lucio Costa: registro de uma vivência*, San Pablo, Empresa das Artes)

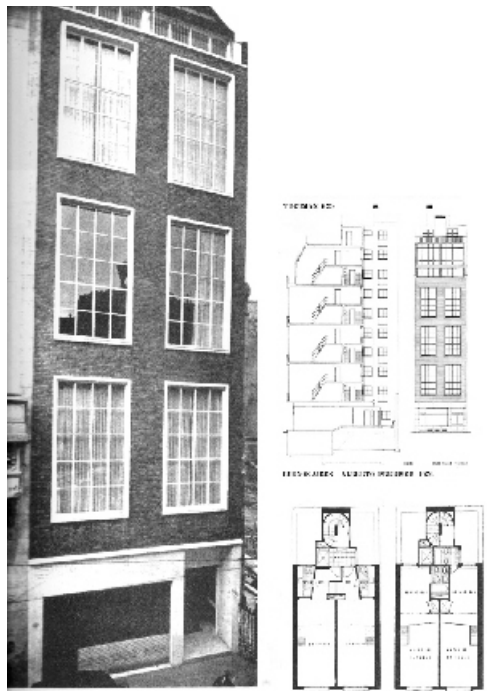


Fig.6. Ateliers de la calle Tucumán (1935), Buenos Aires. (AAV (1998). "Protagonistas de la arquitectura argentina; Guido, Noel, Prebisch", Cuadernos de Historia IAA n. 9, Buenos Aires, IAA, FADU/UBA)