

# La guerra fría en arquitectura: racionalismo vs. organicismo

## The *Cold War* in architecture: rationalism vs. organicism

Recibido: 29 de junio de 2014. Aprobado: 2 diciembre de 2014. Modificado: 30 de enero de 2015

María Cecilia O'Byrne

✉ [mobyrne@uniandes.edu.co](mailto:mobyrne@uniandes.edu.co)

Doctora arquitecta y profesora asociada del Departamento de Arquitectura de la Universidad de los andes, Bogotá, entre 1996 y 2001 y desde 2008. Autora de los libros *Le Corbusier en Bogotá, 1947-1951*, vols. 1 y 2 (2010), *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier, 1928-1939* (coord., 2011), con Marcela Ángel, *Casa+casa+casa=¿ciudad?. Germán Samper. Una investigación en vivienda* (coord., 2012) y *Le Corbusier y la arquitectura* instalada en su sitio: *los museos de Ahmedabad y Tokio* (2015). Autora de artículos, en *Le Corbusier Plans, Massilia, anuario de estudios lecorbuserianos* y *Revista dearq*, entre otros.

### Resumen

En París, durante los años cincuenta, se discutía cómo el mundo de la arquitectura estaba dividido en dos vertientes: la *racionalista-funcionalista* versus la *organicista*. En las notas de clase del joven Germán Samper del seminario que sobre arquitectura moderna toma con Pierre Francastel, hay una serie de dibujos tomados del libro *Historia de la arquitectura moderna* de Bruno Zevi. Con una selección de estos dibujos, en este artículo se recuerda la forma en que Zevi catalogó la arquitectura de la primera mitad del siglo XX, exaltando las posturas *organicistas* y, a la vez, sirven para poner en tela de juicio una división que pareciera más política que arquitectónica. Para discutir sobre arquitectura, se recuerda la propuesta corbuseriana: buena arquitectura es aquella que logra ser una impecable “máquina de habitar” en estricto equilibrio con ser también una “máquina de emocionar”.

**Palabras clave:** racionalismo, organicismo, Le Corbusier, Francastel, Zevi, Samper, máquina de habitar, máquina de emocionar.

### Abstract

In Paris during the fifties the way in which the world of architecture was divided into two camps was heatedly debated: the *rationalist-functional*ist versus the *organicist*. In the young Germán Samper's notes from the class he took on modern architecture with Pierre Francastel there are a series of sketches taken from the book *History of Modern Architecture* by Bruno Zevi. Choosing a selection of these sketches, this article recalls the way in which Zevi catalogued the architecture of the first half of the twentieth century, highlighting the organicists' position, and, simultaneously they function as works to cast doubt over a division that seems to be more political than architectural. In order to discuss architecture this text recalls the Corbusian maxim: good architecture is that which achieves to be a complete “machine for living” in strict balance with also being a “machine of emotion”.

**Key words:** rationalism, organicism, Le Corbusier, Francastel, Zevi, Samper, machine for living, machine of emotion.

Uno de los cuadernos de notas que guarda Germán Samper de su estancia parisina entre 1949 y 1953 lleva como título *Conferencias del Centro de Investigaciones Sociológicas sobre Arquitectura Moderna (funcionalismo) 1951 al 52, bajo la dirección de Pierre Francastel*.<sup>1</sup> Es el tercero de una serie de cursos que tanto Samper como Rogelio Salmons, con otros jóvenes, tomaron con el famoso sociólogo del arte parisino. El primer curso fue sobre la sociología de la iglesia, entre diciembre de 1949 y marzo de 1950, cuando Francastel reflexionaba sobre la construcción del espacio cristiano, desde Roma hasta el Renacimiento (fig. 1). El segundo curso, tomado durante 1950, tuvo como tema central de discusión el Renacimiento, en el cual se indagaba sobre el origen de la arquitectura de este período en la pintura (fig. 2). El tercero, sobre la arquitectura moderna, al igual que los otros, era un curso tipo seminario, en que los participantes tenían tareas. En la copia del programa que guarda Samper se establece que —por falta de material sobre el tema— el seminario iba a trabajar a partir de un material bibliográfico que se discutiría en clase, a partir de una temática que intenta dar cuenta del origen del funcionalismo:

- Las ideas de Viollet le Duc sobre el funcionalismo gótico.
- Funcionalismo romano y funcionalismo gótico.
- El funcionalismo y la arquitectura en hierro.
- Problemas contemporáneos.<sup>2</sup>

1 El listado completo de los cuadernos parisinos está en (O'Byrne 2012). Todos los libros pertenecen al archivo privado de Germán Samper, de los cuales hay una copia digital pública en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de los Andes.

2 Una fotocopia del programa del seminario hace parte del cuaderno del tercer curso de Francastel tomado por Salmons y Samper, con el título: "Círculo de estudio de problemas arquitectónicos: Dentro de un esfuerzo por esclarecer los problemas de la arquitectura y el urbanismo contemporáneos, el Círculo de Estudio ha tomado una digna propuesta de trabajo de interés [...] los orígenes de las teorías modernas sobre el funcionalismo". Resultado de este seminario está el libro de Francastel, *Art et technique aux XIX et XX siècles*.



Figura 1. Germán Samper, Cuaderno 3 con las notas del seminario tomado en París con Francastel sobre la construcción del espacio cristiano, desde Roma hasta el Renacimiento: figura de Pantócrates, siglo XII. © Archivo Personal Germán Samper (APGS)



Figura 2. Germán Samper, Cuaderno 5 con las notas del seminario tomado en París con Francastel sobre el origen de la arquitectura del Renacimiento en la pintura: carátula del cuaderno. © APGS

De acuerdo con el cuaderno de notas de clase que guarda Samper, a Rogelio Salmona le fue adjudicado su turno el 18 de febrero de 1952. Unas pocas frases aisladas no logran dar cuenta del tema estudiado por Salmona:

Artes para las élites

Ciudad – rutas                      velocidad (influencias)

Agricultura

Industria (lineal)                      digestión contusa

Intercambio                      hombre –y naturaleza

Hombre y cosmos

Intensidad

Condiciones de la naturaleza

Política pasajera

3 El cuaderno está dividido en tres apartados: 1) las notas de clase del seminario con Francastell; 2) notas y dibujos del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, y 3) notas y dibujos del libro *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion (1941).

4 De acuerdo con Zevi, Walter Curt Behrendt está "entre los más importantes historiadores del movimiento moderno [...] había sido el único en dar un valor fundamental a la palabra *orgánico* en arquitectura. Recordaba que el término había sido usado por Burckhardt y hacía notar que, por lo demás, Vasari se refería a algo similar cuando, al elogiar el edificio de la Farnesina, decía: *no construido, sino verdaderamente nacido*". Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*, 364.

La mayor parte de las notas del cuaderno se refieren al tema estudiado por Samper para el seminario: *La historia de la arquitectura moderna*, de Bruno Zevi, que se había publicado por primera vez en 1950.<sup>3</sup> De los muchos dibujos, notas y reflexiones que forman el cuaderno, hay tres páginas llamativas. Se trata del largo listado que copia Samper, a manera de cuatro sinóptico, de lo que Zevi indica, en el capítulo VII del libro: "La evolución del pensamiento arquitectónico", como la manera en que se diferencian el *funcionalismo* y el *organicismo* en arquitectura, de acuerdo con Walter Curt Behrendt<sup>4</sup> (figs. 3a, 3b y 3c).

	Arquitectura orgánica	Arquitectura formal (racionalismo)
1	"Arte formativo"	"Bellas artes"
2	Producto de sensaciones intuitivas	Producto del pensamiento
3	Obra de imaginación intuitiva	Obra de imaginación constructiva
4	Arquitectura amante de la naturaleza	Arquitectura que desdeña la naturaleza
5	Arquitectura en busca de lo particular	Arquitectura en busca de lo universal
6	Arquitectura que se complace en lo multiforme	Arquitectura que aspira a la regla, al sistema, a la ley
7	Realismo	Idealismo
8	Forma irregular (Medioevo)	Forma regular (Clasicismo)
9	Naturalismo	Estilismo
10	La estructura concebida como un organismo que crece de acuerdo con la ley de su propia esencia individualidad, según su propio <i>orden específico</i> , en armonía con las propias funciones, con lo que lo circunda como una planta o cualquier otro organismo vivo	La estructura concebida como un mecanismo en el cual todos los elementos son dispuestos de acuerdo con un <i>orden absoluto</i> , según la ley inmutable de un sistema <i>a priori</i>
11	Arquitectura de formas dinámicas	Arquitectura de formas estáticas
12	Formas independientes de la geometría elemental	Formas basadas en la geometría y en la estereometría elemental
13	Sensatez (arquitectura indígena) y belleza "regional"	Búsqueda de la proporción perfecta, de la sección áurea y de la belleza absoluta
14	Anticomposición	Composición
15	Producto de la vida que sale de la realidad	Producto de la educación

	ARCHITECTURE ORGANIQUE	ARCHITECTURE FORMALE. (RACIONALISTE)
1.	"Formative art."	"Fine art"
2.	Produit des sensations intellectuelles	Produit de la pensée.
3.	Oeuvre de l'imagination intellectuelle	Oeuvre de l'imagination constructive
4.	Architecture aimant la nature	Architecture dédaigneuse de la nature
5.	Architecture à la recherche du <del>particulier</del> particulière.	Architecture à la recherche de l'universel.
6.	Architecture propose de la multiplicité	Architecture qui aspire à la règle, au système, à la loi
7.	Realisme	Idealisme
8.	Forme <del>irreguliere</del> <sup>irreguliere</sup> (Medieval)	Forme reguliere (classicisme)
9.	Naturalisme	Stylisme

a

10.	L'architecture conçue comme un organisme qui se développe selon la loi de sa propre activité individuelle essence, selon son propre ordre spécifique, en harmonie avec la propre fonction à exécuter ce qui l'entraîne comme une plante, ou n'importe quel autre organisme vivant	L'architecture conçue comme un mécanisme dans lequel toutes les données sont placées selon un ordre absolu, selon l'immuable loi d'un système a-priori
11.	Architecture de forme dynamique	Architecture de forme statique
12.	Forme indépendante de la pesanteur élastique	Forme basée sur la géométrie et sur l'élasticité élastique
13.	Bon sens (architecture française) et belle beauté « régional »	Recherche de la proportion parfaite de la section d'arc, de la beauté absolue

b

14.	Anti-composition	Composition
15.	Produit de une partie de la réalité	Produit de l'éducation.

c

Figura 3 a, b y c. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del seminario tomado en París con Francastel sobre el origen del funcionalismo y la arquitectura moderna: primera parte del listado de Walter Curt Behrendt citado por Zevi sobre las diferencias entre funcionalismo y el organicismo. © APGS

El estudio del libro está compuesto por notas manuscritas y dibujos. Estos últimos parecieran ser una selección (intencionada o no) de algunos de los proyectos que acompañan los textos de Zevi. Una selección de las arquitecturas que más interesaron al joven Samper mientras leía y resumía los principales apartados del libro son:

Del capítulo 1, la génesis de la arquitectura moderna, no hay dibujos. En este capítulo Zevi trabaja varios temas donde intenta dar respuesta a la pregunta “¿por qué nace el movimiento moderno en arquitectura?”, para lo cual da razones técnicas, estéticas, artísticas y sociales. Del capítulo 2, “La primera época de la arquitectura moderna”, hay dos dibujos en el cuaderno de Samper: dos plantas con color de la “primera ciudad jardín” de Raymond Urwin y Barry Parker, del centro de Letchworth (1903) con localización en el territorio y el detalle de la planta (fig. 4); y una serie de dibujos de la casa del pueblo en Bruselas de Victor Horta (1897) acompañados de notas, que usa Zevi para mostrar como ejemplo del Art Nouveau y con este, la manera en que se transforma el *gusto* con el cambio de siglo (fig. 5). Luego sigue el proyecto del pabellón belga de Henry van de Velde de 1939 para la exposición de Nueva York (fig. 6), y, saltándose la escuela de Glasgow, el Modernismo catalán y la Escuela Holandesa, continúa con la secesión vienesa con varios proyectos: el Banco Postal de Viena, de Otto Wagner (1903) (fig. 7); la Casa de los Artistas en Darmstadt (1901-1908), de Olbrich (fig. 8), donde a un costado hay un croquis de la ciudad del refugio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1930-1933). En una sola hoja recoge proyectos de Behrens, como la Fábrica de Turbinas de la AEG en Berlín (1909), la casa Lowke en Northampton (1926) y dos casas en Hagen de 1911 y, en la esquina inferior izquierda, la casa Steiner (1910) de Adolf Loos (fig. 9).

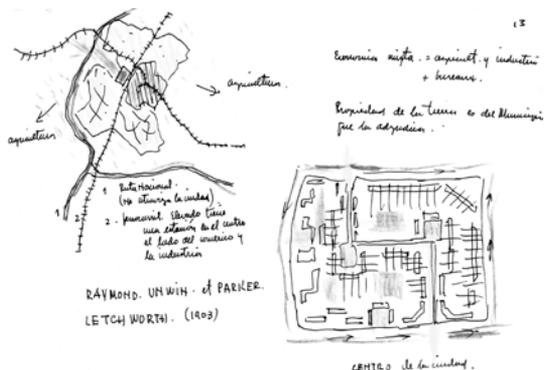


Figura 4. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, “La primera época de la arquitectura moderna”, la primera ciudad industrial. © APGS

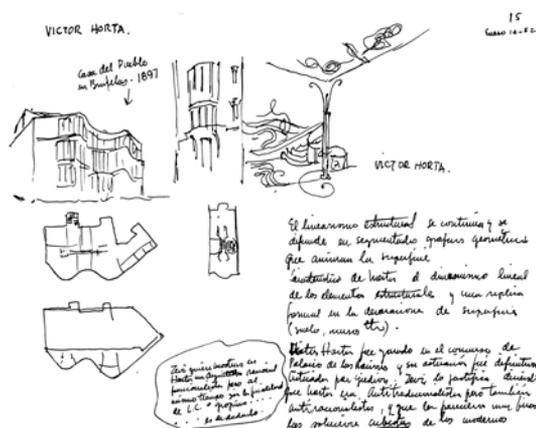


Figura 5. Germán Samper, Cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, “La primera época de la arquitectura moderna”, Victor Horta y el Art Nouveau. © APGS



Figura 6. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, "La primera época de la arquitectura moderna", Pabellón Belga de Henry van de Velde de 1939. © APGS



Figura 8. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, "La primera época de la arquitectura moderna", la secesión vienesa, Olbrich. © APGS

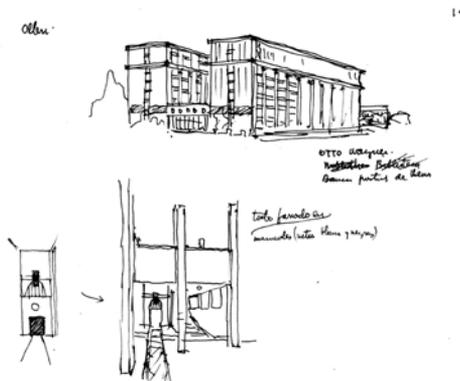


Figura 7. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, "La primera época de la arquitectura moderna", la secesión vienesa, Wagner. © APGS

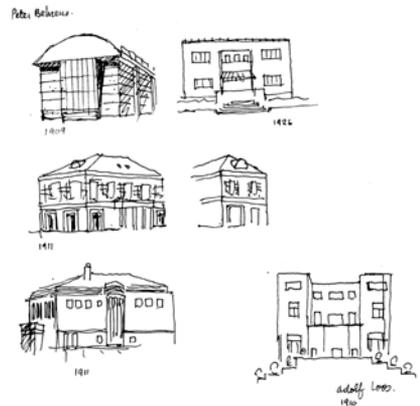


Figura 9. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 2, "La primera época de la arquitectura moderna", la secesión vienesa y la Werkbund alemana. © APGS

El capítulo 3 está dedicado a los cinco maestros del periodo racionalista, que para Zevi son: Le Corbusier, Gropius, Mies, Oud, Mendelsohn. En un primer folio aparecen reunidos el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro (1943), que en el libro aparecen como autores Costa, Niemeyer, Reidy, Leao y Moreira, y que Samper coloca como "hecho por Le Corbusier". Así mismo, los almacenes Schocken, en Chemnitz (1928), de Mendelsohn y, finalmente, lo que pareciera ser el Edificio de Investigaciones sobre Minerales y Metales, en Chicago (1942-1943), de Mies van der Rohe (fig. 10). Continúa Samper con un popurrí de varios proyectos. En el costado izquierdo del folio, cinco proyectos de Gropius: el primero es la casa Sommerfeld, en Dahlem (1921), que en

el libro aparece publicada en el capítulo “Los *-ismos* figurativos: *expresionismo*”; debajo, el edificio Industrial de la exposición del Werkbund en Colonia (1914), publicado en el capítulo “La primera época de la arquitectura moderna”; continúa el edificio de la Bauhaus en Dessau de Gropius (1925-1926), una de las casas para profesores de la Bauhaus (1925-1926) y la propuesta para el Concurso del Palacio de los Soviets (1931-1933), que aparece en el apartado “Constructivismo y racionalismo en Rusia”. En la franja derecha, dos proyectos de Le Corbusier y Pierre Jeanneret: dos vistas y una planta esquemática del Pabellón Suizo en la Universidad de París (1930-1932) y una vista de la Villa Savoye en Poisy (1929-1931). Al final de todo, una pregunta de Samper: “¿Arquitectura orgánica en E. U.?” (fig. 11).

El segundo folio de los maestros del racionalismo está dedicado a varios proyectos de Mies, también en dos columnas. A izquierda, primero, la panta de una casa de ladrillos (1923), seguida por una axonometría y una planta del pabellón de Barcelona (1929) y, finalizando, la casa para la Exposición de Berlín, de 1931. A derecha, dos plantas de la casa Tugendhat en Brno (1930) (fig. 12).

Continúa con Mendelsohn y cuatro proyectos: el cementerio hebreo en Königsberg (1927); la Columbus Haus, Berlín (1931); los almacenes Schocken, en Chemnitz (1928), y la torre de Einstein (1929), que aparece en el libro también en el apartado sobre expresionismo, lo cual es rescalcado por Samper en las notas que acompañan los dibujos (fig. 13).

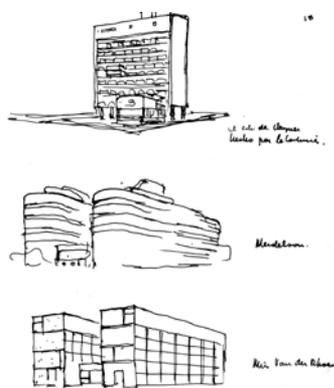


Figura 10. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 3, proyectos de tres de los cinco maestros del periodo racionalista. © APGS

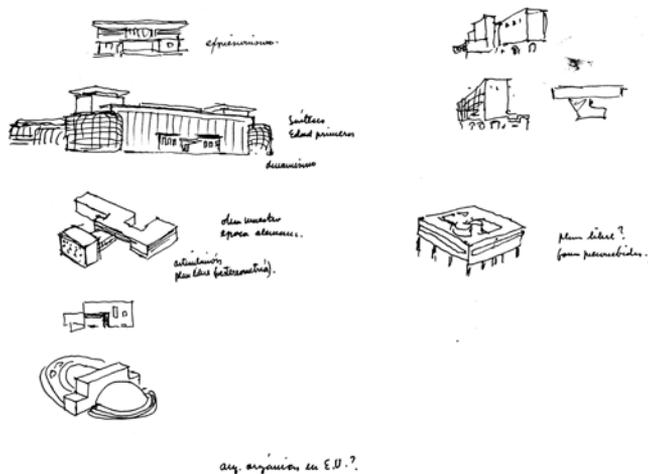


Figura 11. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 3, proyectos agrupados con el título “Los *-ismos* figurativos: expresionismo”. © APGS

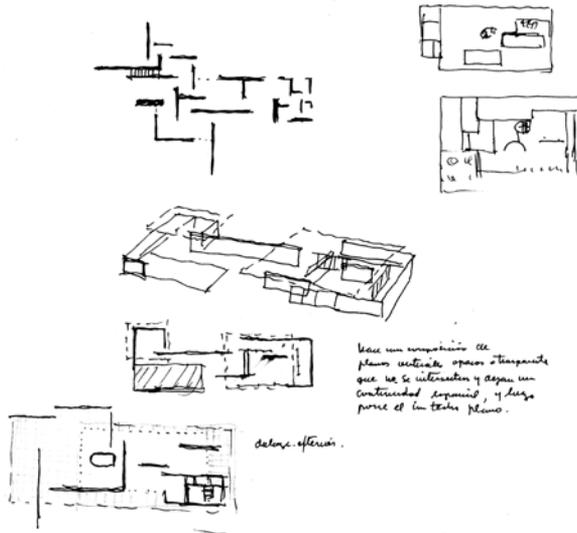


Figura 12. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 3, proyectos de Mies van der Rohe. © APGS

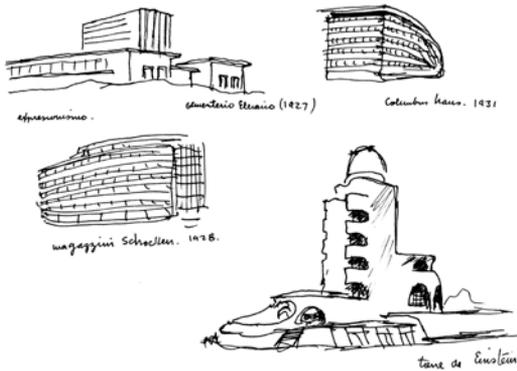


Figura 13. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 3, proyectos de Mendelsohn. © APGS

Sin incluir ningún dibujo de la obra de Oud, Samper pasa en sus notas al capítulo 4 sobre “La crisis del racionalismo en Europa”, donde las notas están acompañadas de dos pequeños dibujos del club de tranviarios en Moscú de Melnikov (1929) y el proyecto para el palacio de la III Internacional en Moscú de Tatlin (1929) (fig. 14).

IV CRISIS DEL RACIONALISMO ARQUITECTÓNICO EN EUROPA.

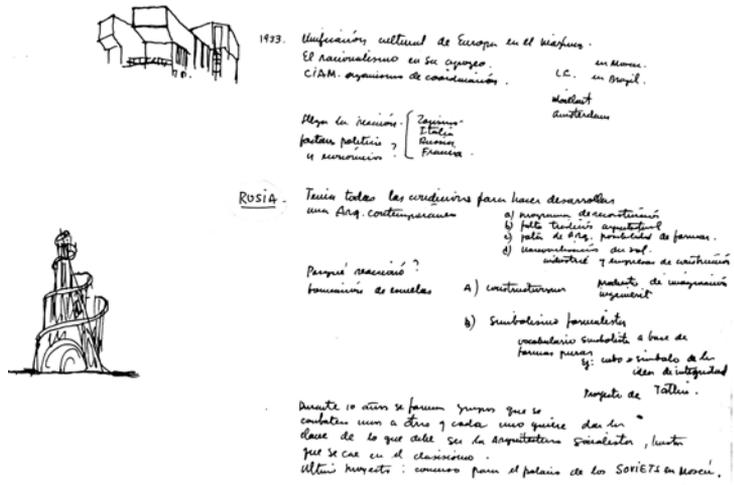


Figura 14. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 4 sobre "La crisis del racionalismo en Europa". © APGS

Nuevamente Samper saltará muchas páginas del libro sin volver a dibujar los proyectos que discute Zevi para llegar al capítulo 5, "El caso italiano", donde hay un folio con varios proyectos de Terragni: a izquierda, dos plantas y fachada de la Casa del Fascio en Como (1932-1936), y un detalle de la fachada de la Casa Rustici. A la derecha, un detalle de fachada de la esquina de los departamentos Giuliano-Frigerio en Como (1934-1940), otra vista de la Casa del Fascio y, finalmente, una perspectiva de la casa Bianca en Seveso (1936-1937) (fig. 15).

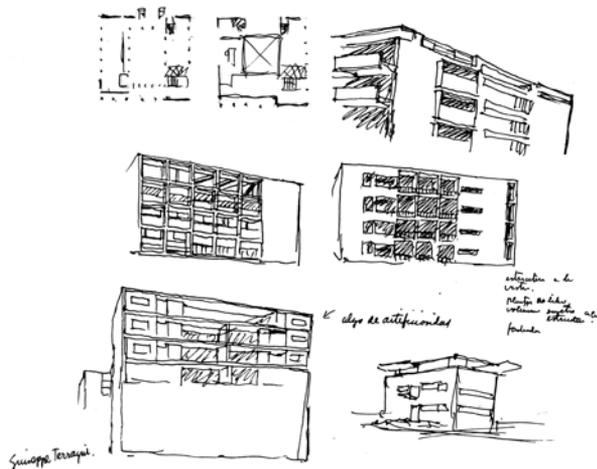


Figura 15. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 5, "El caso italiano" y Terragni. © APGS

Del capítulo 6, “El movimiento orgánico en Europa”, se encuentra un folio con proyectos de Alvar y Aino Aalto en el cuaderno de Samper. A izquierda, la planta, una perspectiva y un detalle de la habitación de los enfermos del Sanatorio de Paimio (1932); a la derecha, el pabellón finlandés para la Exposición de París de 1937 en perspectiva, axonometría y planta, y, finalmente, el pabellón finlandés para la Exposición de Nueva York de 1939 en perspectiva y planta (fig. 16).

Salta el capítulo 7 de donde toma el cuadro de arquitectura orgánica vs. arquitectura racional y llega al capítulo 8 titulado “Tradición moderna y primer racionalismo en Estados Unidos”, de donde toma la perspectiva del Auditorio de Chicago de Sullivan y Adler (1886-1890) (fig. 17).

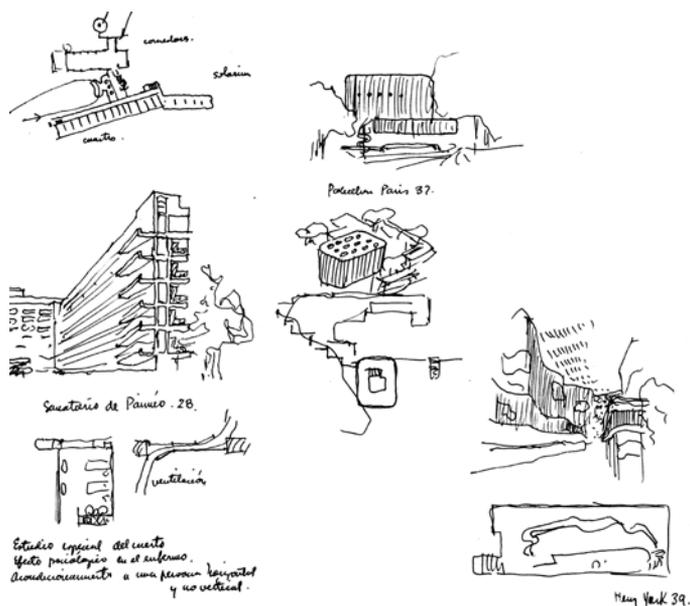


Figura 17. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 8, “Tradición moderna y primer racionalismo en Estados Unidos”, y Sullivan & Adler. © APGS

Figura 16. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 6, “El movimiento orgánico en Europa” y Aalto. © APGS

El capítulo 9 está dedicado al maestro del organicismo: Frank Lloyd Wright. Son tres las casas que dibuja del compendio de imágenes publicadas por Zevi del protagonista de su libro: arriba, la casa Martin; abajo, una vista de la casa Hickox, en Kankakee III (1900), aunque debajo de la imagen esté nombrada la Casa Winslow en River Forest III (1893). A la izquierda está una perspectiva de la casa Bradley, en Kankakee III (1900). Samper hace un listado de elementos que caracterizan esta arquitectura: “techos inclinados, grandes aleros, expresión de la madera, arq[quitectura] un poco ciclópea: grandes sócalos” (fig. 18).

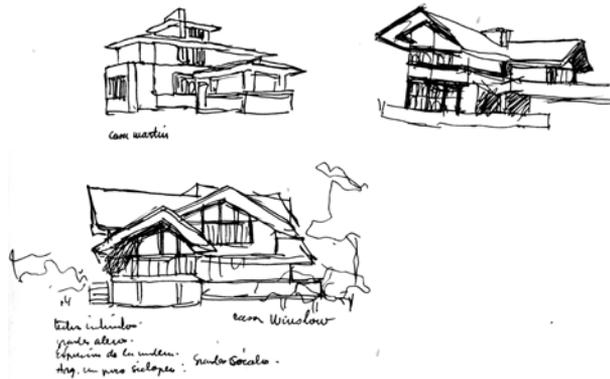


Figura 18. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 9, dedicado al maestro del organicismo en Estados Unidos, Frank Lloyd Wright. © APGS

El capítulo 10 se titula “La influencia internacional de Wright”, donde aparecen, entre otros, la obra de Gropius en Norte América. La de Neutra no aparecerá en el cuaderno de apuntes de Samper, quien salta al capítulo 11, “El movimiento orgánico en Estados Unidos”, de donde toma una serie de proyectos. En la columna izquierda, arriba de todo, del H. H. Harris, la Hillside House, en Berkeley (1942), con una perspectiva exterior, una interior y la sección; y en la columna derecha, de William W. Wurster, una perspectiva de la casa para obreros en Vallejo, California (1943), y otra del edificio de Oficinas Schuckl, en Sunnyvale, California (1942). Termina con un proyecto de Vernon DeMars del centro comunal de la comunidad rural en Chandler, Arizona (1936-1937) (fig. 19).

Finaliza la curiosa selección de imágenes del libro de Zevi que hace Samper, con una página donde se encuentran, entre otros, dos axonometrías: una de la Villa Savoye de Le Corbusier (1929) y otra de la planta social de la casa Tugendhat, en Brno (1930), que aparecen nuevamente nombrados en el último capítulo, el 12, titulado “La renovación de los estudios históricos de la arquitectura” (fig. 20).

Una selección estupenda, de excelente arquitectura, indiferente a los títulos donde Zevi la ordena. Recordar, a través de los dibujos de Samper del libro de Zevi, la historia de la primera mitad del siglo XX en arquitectura, que fue dividida por los teóricos en dos posturas tan distantes como la *orgánica* y *racional*, hace que uno se pregunte si en realidad fueron tan distantes las unas de las otras. Volvamos al listado que define las diferencias entre una y otra. Dice Zevi que en toda la historia, de acuerdo con lo expuesto por Behrendt, solo había un ejemplo en el que lo formal y lo orgánico se juntaran en un solo objeto arquitectónico:

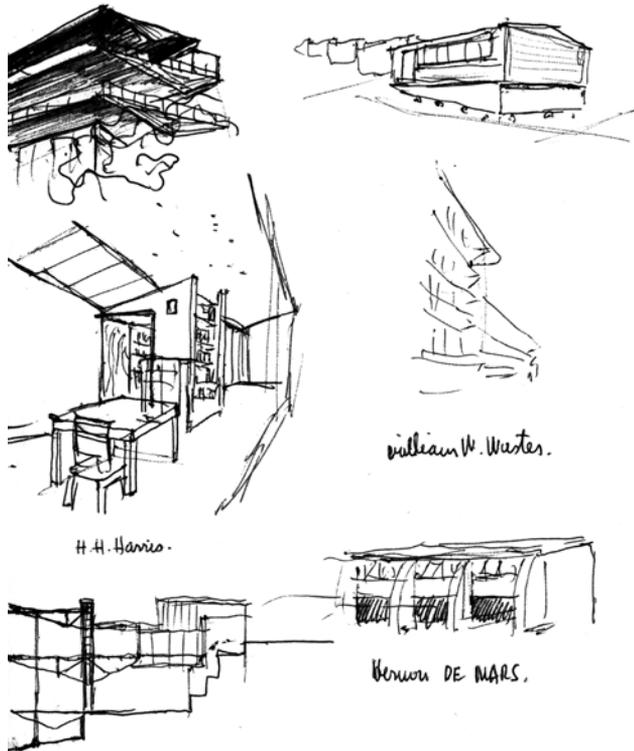


Figura 19. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 11, "El movimiento orgánico en Estados Unidos". © APGS

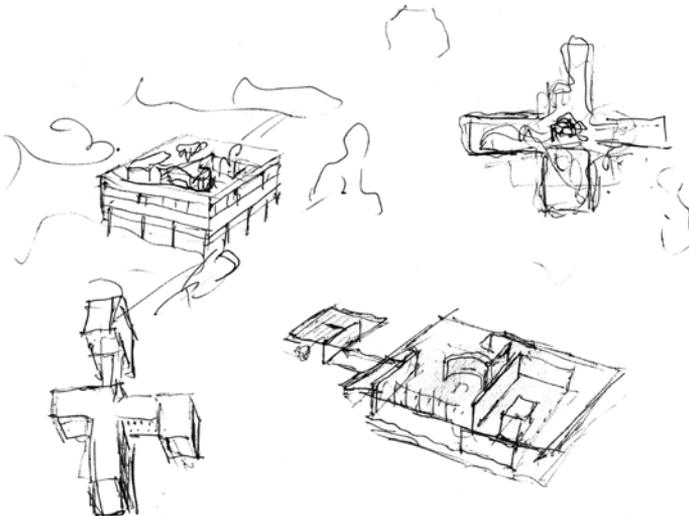


Figura 20. Germán Samper, cuaderno 7 con las notas del libro de Bruno Zevi, *Historia de la arquitectura moderna*. Capítulo 12, "La renovación de los estudios históricos de la arquitectura", con proyectos de Le Corbusier y Jeanneret y de Mies. © APGS



## ARCHITECTURE

### III

## PURE CRÉATION DE L'ESPRIT

Figura 21. Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1923: portada del capítulo "Arquitectura-III-Pura creación del espíritu" con fotografía del Partenón. © FLC

el templo dórico (fig. 21). Dice Zevi: "Todo el resto de la producción arquitectónica puede repartirse entre las dos categorías antitéticas; para usar las palabras de Goethe, entre el *formative art* y su contraria, la del *fine art*".<sup>5</sup> El cuadro habla de un dualismo, de un enfrentamiento, de dos posturas que son contrarias, que no se encuentran. Se expresa, sin decirlo, un choque, la guerra. El libro de Zevi está escrito en 1950. Cinco años atrás ha terminado la Segunda Guerra Mundial.<sup>6</sup> La gran confrontación armada había terminado, pero comienza una que es la que caracteriza la segunda mitad del siglo XX y que se conoce con el nombre de *Guerra Fría*.<sup>7</sup> La confrontación entre las dos potencias mundiales exponentes de dos modelos antagónicos como el capitalismo y el comunismo pronto se ve reflejada en un mundo donde los opuestos y las luchas son infinitas. Entre ellas, en arquitectura, el racionalismo *versus* el organicismo.

Para Zevi, el declive del racionalismo va de la mano de las diferentes dictaduras que dieron pie a la Segunda Guerra Mundial. El organicismo no tiene tanto una intención naturalista o biológica como social y cita a Wright cuando dice "una arquitectura orgánica significa ni más ni menos una sociedad orgánica". Por lo cual, en su libro, la arquitectura racionalista aparece como fría, artificial, desnuda y geométrica; mientras que la orgánica es "humana". Una arquitectura que si bien se reconoce en Europa de la mano de Asplund y Aalto, es Wright en América quien es la inspiración para los suecos.

Samper y Salmona, asistiendo a la vez a las clases con Francastel y trabajando en el *atelier* de Le Corbusier, son partícipes del conflicto entre funcionalistas y organicistas. Entre polos que parecieran irreconciliables. Aunque, tras recordar la arquitectura que cataloga Bruno Zevi en *La historia de la arquitectura moderna*, a través de los dibujos de Samper, ¿es tan grande la brecha entre una arquitectura y otra? Los jóvenes Samper y Salmona estuvieron expuestos a comentarios que ponían en tela de juicio el valor de la obra del maestro a quien, en el caso de Samper, había seguido con devoción desde Bogotá,<sup>8</sup> cuando su otro maestro, Francastel, decía:

Le Corbusier se sirve de ejemplos del pasado como medios de justificación para defender su doctrina, ejemplos que son completamente errados en su interpretación histórica. Esta es una de las formas más corrientes de utilización de la historia, que es errada y consiste en establecer una doctrina y encontrarle antecedentes históricos y escudarse o defenderse con dichos argumentos.<sup>9</sup>

Y, otro ejemplo, cuando Salmona presenta en el seminario su aporte, los comentarios de Francastel son:

Literatura de L. C. edificar sobre arena  
Superestructura de L. C. no es defendible. Presentación.  
Además L. C. no es original.<sup>10</sup>

\* \* \*

5 *Ibid.*, 364.

6 Zevi no fue el primero que intentó explicar la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Justo antes de su historia, Gidion había publicado *Espacio, tiempo y arquitectura*, en 1941, es decir, en medio del conflicto armado. En este libro, también estudiado en el seminario de Francastel, Gideon establece cómo el gran pionero de la arquitectura del siglo XX a Gropius, quien ya ha viajado a Estados Unidos y, a partir de su legado, establece cómo es la arquitectura que se hace en el país que lo acoge, aquella que puede estar en condiciones de entender y valorar a todos aquellos que huyen de la barbarie fascista y que, por supuesto, tendrán la posibilidad de devolver a Europa la razón.

7 Hobsbawm, *Historia del siglo XX*; Gil, *La Guerra Fría*.

8 Son muchos los textos en que Samper aparece refiriéndose a su decisión de viajar a París en busca de la posibilidad de trabajar con Le Corbusier. Entre otros, véase O'Byrne y Daza, *El Plan Piloto visto por Germán Samper*, 136-141.

9 Samper, *Conferencias sobre arquitectura moderna*, 10. Recordemos que Bruno Zevi dijo, en las celebraciones de la muerte de Le Corbusier, en un seminario de historia de la arquitectura: "[...] un discurso sobre Le Corbusier se adapta muy bien a un curso de historia ya que la función de la enseñanza histórica en el proceso de formación de los arquitectos se ve iluminada del modo más evidente y

Al llegar a Colombia tras sus estancias parisinas, primero Samper en 1954 y luego Salmona en 1959, posiblemente sin buscarlo, terminaron siendo los abanderados de las dos tendencias en el país. Así, Samper, con el uso del concreto, se considera la vertiente “racionalista”, más heredera de Le Corbusier; entre tanto, Salmona, con el uso del ladrillo, será abanderado de la corriente organicista. En el libro que ha marcado la historia de la arquitectura en Colombia, con ese mismo nombre, de Silvia Arango, de 1989, es posible encontrar un trato diferencial a uno y otro arquitecto. Dice Arango sobre la firma Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper: “A pesar de la destreza en el diseño y construcción demostrada en [varias] obras, se ha hecho con frecuencia la crítica de su escasa preocupación por su inserción en el contexto urbano”.<sup>11</sup>

Y aunque no refiriéndose directamente a Samper, dice Arango, a manera de crítica de lo que sucedió, según su punto de vista, con la arquitectura en concreto:

En términos generales puede decirse que la arquitectura de los quince años que van de 1945 a 1960 estuvo marcada por la adopción de las técnicas de construcción del concreto y poseyó dos características fundamentales: la primera fue la de haber sido impulsada básicamente desde Bogotá [...]; la segunda fue la del énfasis técnico y constructivo, que condujo a la asociación de ingenieros y arquitectos que con el tiempo llegaron a convertirse en grandes firmas que concentraron los mayores proyectos del país.<sup>12</sup>

Respecto a Salmona y sus vínculos con la arquitectura que por ese tiempo también buscaba Fernando Martínez Sanabria, dice Arango:

Con la arquitectura de Martínez y de Salmona, la corriente “topológica” u “organicista” en los años 60 evolucionó de un “sentido del lugar” definido en términos del contexto natural inmediato a un “sentido del lugar” entendido en términos más globales, que incluían aspectos de índole física, social y cultural. Por ello las formas arquitectónicas fueron dejando de concebirse a partir de determinaciones directas de un lote (su topografía, su orientación, sus “vistas”, etc.) y se enrumbaron hacia lenguajes que —libres o rigurosos— fuesen capaces de interpretar un sentimiento de pertenencia al lugar.<sup>13</sup>

Para Carlos Niño no hay una fractura tan contundente como la que plantea Arango, al colocar juntos a buena parte de los arquitectos que tienen una producción arquitectónica importante en Colombia durante los años cincuenta y sesenta, como artífices de una mezcla de las dos posturas, al decir que:

Un país que asumiera muy tarde los lineamientos del racionalismo moderno, apenas hacia 1940, no sólo los asimila pronto para elaborarlos con ímpetu, sino que capta los cuestionamientos a la ubicuidad y abstracción del estilo internacional, acoge las ideas del organicismo y las desarrolla de manera original y profunda.<sup>14</sup>

eficaz por la experiencia de Le Corbusier, por la fusión de sus itinerarios culturales y creativos, por la consonancia entre conciencia histórica y escape poético — un fenómeno único en el panorama de los maestros de la arquitectura moderna—y, por ende, adquiere un valor al mismo tiempo técnico-operatorio, lingüístico y ético”. Zevi, “El coloquio de Le Corbusier con la historia”, 10.

10 *Ibid.*, 19.

11 Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia*, 233. Recientes estudios demuestran que la sentencia de Arango es incorrecta. Por ejemplo el de Ángel y O’Byrne, *Casa+casa+casa*.

12 Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia*, 228. Publicaciones como la realizada por Llanos *et al.* (*Obregón & Valenzuela en Bogotá, 1949-1969*) exponen lecturas de la arquitectura de los años cincuenta en Colombia donde lo técnico no demerita lo especial ni lo urbano.

13 Arango, *Historia de la arquitectura en Colombia*, 243.

14 Niño, “La construcción del lugar y la tradición”, 12.

La postura vinculante de Niño es muy posterior a todo el movimiento que durante los años ochenta y noventa se teje en América Latina, a partir de la obra de Salmons y de otros muchos arquitectos de la región, quienes crean un movimiento que se denominó *regionalismo crítico*, término acuñado por Frampton, en 1983:

Hoy la arquitectura solo puede mantenerse como una práctica crítica si adopta una posición de retaguardia, es decir, si se distancia igualmente del mito de progreso de la ilustración y de un impulso irreal y reaccionario a regresar a las formas arquitectónicas del pasado. [...] La estrategia fundamental del regionalismo crítico consiste en reconciliar el impacto de la civilización con elementos derivados *indirectamente* de las particularidades de un lugar concreto.<sup>15</sup>

15 Frampton, "Hacia un regionalismo crítico".

Sin embargo, por estar intentando resolver a qué bando pertenece tal o cual autor o creando discursos que lo avalen o lo sepulten, hemos olvidado ver la arquitectura.

\* \* \*

Le Corbusier no se cataloga a sí mismo ni como racionalista, ni como funcionalista ni como organicista. En *Hacia una arquitectura*, para exponer las ideas con las cuales propone hacer arquitectura, habla de geometría, de trazados reguladores, de la producción industrial, de paquebotes, aviones y automóviles, de relaciones, de plástica, de la creación del espíritu, de la serie, de la experimentación, etc.<sup>16</sup> De hecho, sus escritos, catalogados tantas veces de "propagandistas", son leídos superficialmente y nos quedamos en palabras que no logran desentrañarse. Por ejemplo: "Une maison est une machine à habiter". Dice Quetglas:

16 Le Corbusier, *Vers une architecture*.

Leída apresuradamente, la frase afirma que la casa es una máquina que sirve para habitar. Machine. ¿Qué es una "máquina"? Es algo que existe en una actualidad sin progreso, una ley sin consciencia, que responde repitiendo idéntico gesto a cada nueva solicitud, cuyo comportamiento sólo conoce un posible cambio: la avería. Funciona o no funciona, pero, cuando funciona, está siempre en un eterno presente. ¿Y qué es, por el contrario, "habitar"? Walter Benjamin lo ha dejado escrito: habitar es dejar huellas, porque no se habita si no en el pasado, en la costumbre, en el reconocimiento de los lugares y las cosas. La diferencia entre un cuarto de hotel y cualquier habitación es, precisamente, la presencia de una memoria capaz de dar sentido a los objetos, los muebles, el deterioro, las manchas, con las imágenes que el habitante ha ido adquiriendo en su pasado, y asocia a cada rincón. La habitación es el lugar de la memoria personal, de la presencia del pasado. "Máquina" y "habitar" son, pues, los términos diametralmente opuestos de un activismo amnésico y de una mirada pendiente del pasado. ¿Nunca se encontrarán?, ¿es su escisión definitiva? No. Allí donde se resuelva su oposición, allí donde lleguen a coincidir, a aquello podremos llamarle "casa". La definición que da Le Corbusier

de "casa" es, por tanto, una pura fusión de opuestos. Aunque quizás la parte más sugestiva de su definición no esté en ninguna de las dos palabras fuertes, "machine" y "habiter", sino en esa breve preposición, tan discreta, "à", que las separa. "Machine à habiter", máquina de habitar. Pero la traducción no es correcta, porque el "de" no recoge todos los sentidos que hay en el francés "à". "Une machine à coudre", por ejemplo, es, sin duda, una máquina de coser, pero "un mur à peindre" no es una pared de pintar, sino una pared por pintar, una pared que no está pintada y que toca ponerse a pintar. "Machine à habiter": ¿máquina de habitar?, quizás, pero también, y sobre todo, máquina por habitar, máquina que hay que llegar a habitar, máquina de la cual nuestra tarea es volverla habitable.<sup>17</sup>

17 Quetglas, *Les heures claires*, 590.

Pero, incluso, una vez entendido el término, "máquina *por* habitar", y nos remitimos a uno de los textos donde el propio Le Corbusier lo utiliza, nos damos cuenta de que para él, el contrario, el opuesto, sin el cual no era posible la unidad, podríamos denominarlo *máquina de emocionar*:

La casa tiene dos finalidades. Es, primeramente, una *machine à habiter*, es decir, una máquina destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y la exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad. Pero luego es un lugar útil para la meditación, y finalmente el lugar donde la belleza existe y aporta al espíritu la calma indispensable; no pretendo que el arte sea un plato de todo el mundo, simplemente digo que, para ciertos espíritus, la casa debe aportar el sentimiento de belleza. Todo lo concerniente a las finalidades prácticas de la casa lo aporta el ingeniero; en lo concerniente a la meditación, al espíritu de belleza, al orden reinante (y que será el soporte de aquella belleza), lo hará la arquitectura. Trabajo del ingeniero por una parte; arquitectura por otra parte.<sup>18</sup>

18 Le Corbusier, *El espíritu nuevo en arquitectura*, 25.

Toda buena arquitectura es a la vez racional, funcional y orgánica. No hay arquitectura si no hay una simbiosis de las posturas que tan juiciosamente se han colocado desde los años cincuenta como antítesis, como irreconciliables. Los opuestos no son opuestos como se ha enseñado y dictaminado una y otra vez. Tampoco son irreconciliables. Por el contrario, son caras de una misma moneda.<sup>19</sup>

¿Debe ser una finalidad de todo arquitecto el lograr que sus proyectos sean funcionalmente (uso) correctos? ¿Debe ser finalidad de todo arquitecto que sus proyectos estén técnicamente resueltos con impecabilidad? Pero, también, ¿no sería maravilloso el que un arquitecto consiga, por lo menos una vez en la vida, el crear una "obra de arte"? "Nacen entonces las sensaciones diversas, evocadoras de todo lo que un hombre de alta cultura ha visto, sentido, amado, que desencadenan, por medios implacables, esos temblores ya sufridos en el drama de su vida: la naturaleza, los hombres, el mundo".<sup>20</sup>

19 Quetglas, en el capítulo 3 de *Les heures claires*, presenta una y otra vez la manera en que Le Corbusier juega con los opuestos en su obra para convertirlos en unidad: luz y sombra; izquierda y derecha; lo ondulante y lo ortogonal; lo instintivo y lo racional.

20 Le Corbusier, *Vers une architecture*, 114.

Sin duda, los dos colaboradores más conocidos de Le Corbusier en Colombia, Samper y Salmona, quedaron inmersos en una discusión

21 La selección de los dos proyectos aquí presentados es posible que parezca arbitraria. Pero otro aprendizaje que hacen Salmons y Samper en el taller de Le Corbusier, consciente o inconscientemente, es que arquitectura y ciudad son otra unidad. Las Torres del Parque en Bogotá y la Ciudadela Real de Minas en Bucaramanga son dos proyectos donde la arquitectura permite que lo privado y lo público formen también una unidad. Espacios donde el espíritu se conmueve.

que poco le ha servido a la arquitectura de ellos en lo personal y en general a la producción nacional. También es cierto que cada uno, a su manera, logró concretar de su aprendizaje en el 35 rue de Sèvres proyectos en los que resumen y logran fundir la razón y función con el sentimiento (lugar, naturaleza, arte) de manera tal que, como la hace tantas veces Le Corbusier, logran resolver el conflicto haciendo Arquitectura (figs. 22 y 23).<sup>21</sup>



Figura 22. Esguerra, Sáenz, Urdaneta y Samper, Ciudadela Real de Minas, Bucaramanga, 1977-1978: dibujo de Germán Samper de la plaza central de 1987. © APGS

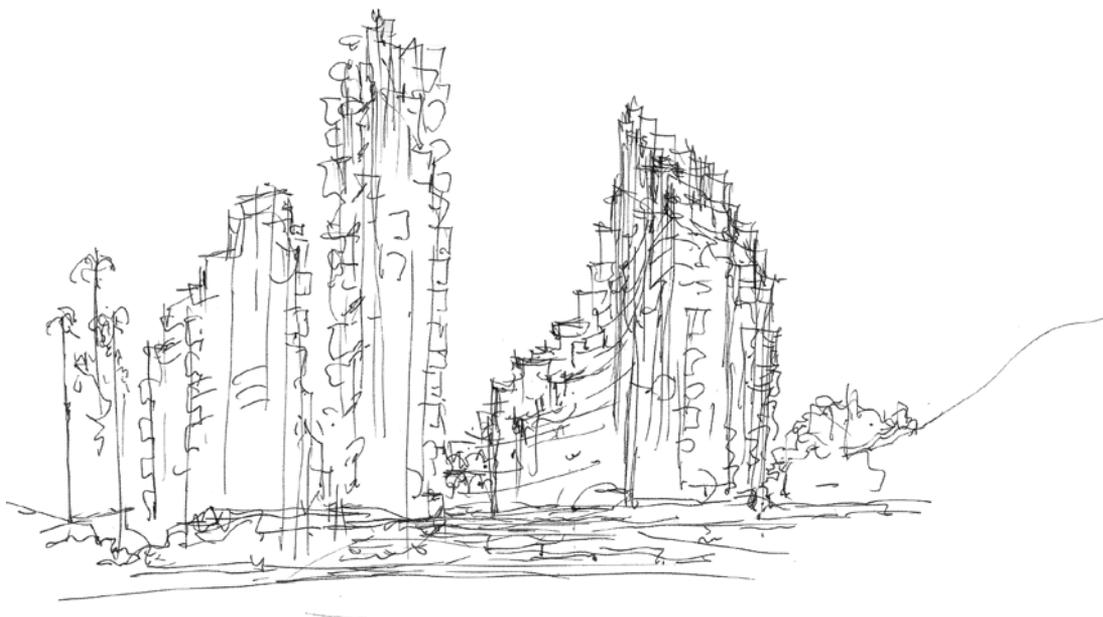


Figura 23. Rogelio Salmons, Conjunto Residencial las Torres del Parque, Bogotá, 1965-1971: dibujo realizado por el autor, sin fecha. © Fundación Rogelio Salmons

## Bibliografía

1. Ángel, Marcela y María Cecilia, O'Byrne. *Casa+casa+casa = ¿ciudad?: Germán Samper, una investigación en vivienda*. Bogotá: Uniandes, 2012.
2. Arango, Silvia. *Historia de la arquitectura en Colombia*. Bogotá: Centro Editorial y Facultad de Artes Universidad Nacional de Colombia, 1989.
3. Francastel, Pierre. *Art et technique aux XIX et XX siècles*. París: Minuit, 1956.
4. Frampton, Kenneth. "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia". *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n° 20 (1983).
5. Gidion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
6. Gil, Julio. *La Guerra Fría: la OTAN frente al Pacto de Varsovia*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
7. Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica, 1998.
8. Le Corbusier. *El espíritu nuevo en arquitectura*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, 1993.
9. Le Corbusier. *Vers une architecture*. París: Crès, 1924.
10. Llanos, Isabel, Edison Henao, Ma. Pía Fontana y Miguel Y. Mayorga. *Obregón & Valenzuela en Bogotá, 1949-1969: doce arquitecturas urbanas*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
11. Niño Murcia, Carlos. "La construcción del lugar y la tradición de la arquitectura en Colombia". En *Arquitectura en Colombia y el sentido de lugar*, 11-36. Bogotá: Sociedad Colombiana de Arquitectos, 2004.
12. O'Byrne, María Cecilia y Ricardo Daza. *El Plan Piloto visto por Germán Samper (entrevista)*. Vol. 2, *Le Corbusier en Bogotá 1947-1951: precisiones en torno al Plan Director*, editado por María Cecilia O'Byrne, Carles Martí Aris et al., 138-141. Bogotá: Universidad de los Andes y Pontificia Universidad Javeriana, 2010.
13. O'Byrne, María Cecilia. "París y Germán Samper: una historia por contar". En: Marcela Ángel y María Cecilia O'Byrne (coord), *Casa+casa+casa= ¿ciudad? Germán Samper. Una investigación en vivienda*, 25-41. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2012.
14. Quetglas, Josep. *Les heures claires. proyecto y arquitectura en la Villa Savoye de Le Corbusier y Pierre Jeanneret*. Sant Cugat del Vallés: Massilia-Associació d'Idees. Centre d'Investigacions Estètiques, 2008.
15. Samper, Germán. *Conferencias sobre arquitectura moderna (funcionalismo) de Pierre Francastel. Notas de clase, Centro de Investigaciones Sociológicas*. Bogotá: Archivo Privado Germán Samper-Cuaderno 7, 1951.
16. Zevi, Bruno. "El coloquio de Le Corbusier con la Historia". *La Torre. Revista General de la Universidad de Puerto Rico. Homenaje a Le Corbusier*, XIV, n.º 52 (1966): 167-180.
17. Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1959.