

## El color en el habitar doméstico latinoamericano

Arqs. Mariana Inardi, Liliana Rost

El gusto por el uso del **color** está presente en América desde antes de los tiempos coloniales, y amalgama los aportes culturales de elementos aborígenes, africanos e hispanos. El referente **polícromo** propio de la estética precolombina abarca desde la artesanía textil, los tocados y maquillajes rituales, las comidas, los mercados, las pinturas murales, y la arquitectura. Estas expresiones forman parte del reconocimiento de nuestra cultura, a la que definimos en diálogo o, a veces, en lucha con lo que los otros significativos, o el "resto del mundo", quiere ver en nosotros.

La bandera (**whipala**) usada como símbolo de los pueblos originarios, proviene del emblema sagrado aimara y está compuesta de los siete colores del arco iris y de los cuatro colores correspondiente a los cuatro SUYU del período Inca. Representa, entre otros aspectos, la colectividad y la unidad en la diversidad geográfica y étnica.

Desde la cultura africana, el color aparece también asociado a la expresión de la espiritualidad: los rituales de los Orixas, divinidades prohibidas por los europeos, fueron ocultados y asimilados por **sincretismo** bajo el aspecto de ciertos santos católicos, reapareciendo en forma encubierta a través de los colores vivos y variados de las vestimentas y de las fachadas de las casas caribeñas y brasileñas, puestas bajo su tutela y protección. Esto nos remite a la noción del "**color como simulacro**, y (...) a la raíz de la propia palabra: *Celare, que significa ocultar, esconder.*" (1)



Imagen 1. Bandera de los pueblos originarios / Imagen 2. Salvador de Bahía- Casas típicas

El aporte europeo-hispano sumaba además, la predilección por la decoración y el color de influencias andaluza, africana y musulmana del Sur de España, propia del arte mudéjar. El color aparece entonces como un fuerte componente antropológico, tejiendo relaciones entre lo corporal, lo religioso, lo mítico y lo físico-espacial, y sumando la exuberancia cromática de su presencia desde el componente natural. Tejidos, textiles, vestimentas como huipiles, con la riqueza expresiva y cromática de la cultura maya que aún pervive, se erigen como videntes legados de gran identidad simbólica.

En la construcción de esa identidad, Latinoamérica ha transitado a lo largo de su historia por procesos de **transculturación** –que han implicado el intercambio de rasgos van desde una cultura a otra (en general impuestos en la cultura receptora), por procesos de **sincretismo**,

que son procesos de unificación naturalizada de construcción cultural a partir de la diversidad de orígenes (sobre todo en Brasil y México) y por procesos de **hibridación**.

*"Siempre la latinoamericanidad fue una construcción híbrida, en la que confluyeron contribuciones de los países mediterráneos de Europa, lo indígena americano y las migraciones africanas. Esas fusiones constitutivas se amplían ahora interactuando con el mundo angloparlante... Más allá, lo latino se remodela también en diálogo con culturas europeas e, incluso, asiáticas".(2)*

García Canclini, Néstor: "Latinoamericanos buscando lugar en nuestro siglo".

Desde los tiempos de las **vanguardias** de principios de siglo XX hasta los actuales, la discusión sobre lo latinoamericano involucra la tensión entre lo global y lo local, lo central y lo periférico, lo colonizador y lo colonizado, como problemáticas que reaparecen y se reinventan cíclicamente.

La puesta en crisis de las categorías propias del pensamiento moderno, fuertemente identificado con la hegemonía de lo europeo, llevó a muchos de los artistas locales a adherir a los cambios ideológicos, formales y estéticos introducidos por las vanguardias europeas que irrumpieron en escena durante las primeras décadas del siglo XX. En la búsqueda de la ruptura con la **racionalidad** y la autoridad del **pensamiento positivista**, las vanguardias

---

(1) Strahman, Edith. El Color del Texto, Revista Científica UBP, Córdoba, V6, N° 15, 2001.

(2) García Canclini, Néstor: *Latinoamericanos buscando lugar en nuestro siglo*. Paidós SAICF. Buenos Aires 2002

encontraron en el subconsciente y el onirismo, en las experimentaciones con sustancias psicoactivas o en la tradición de otras culturas consideradas exóticas o primitivas, la inspiración para sus nuevas formas de expresión y los caminos válidos para desestabilizar y distorsionar los sistemas dominantes de la tradición artística.

Consecuentemente, se inicia para Latinoamérica el camino de la reivindicación de lo propio y de la construcción de una Modernidad local, conectando con el pasado para nutrirse de las raíces culturales nativas, antes tantas veces ignoradas o despreciadas. A través de la vibración del color (entre otras variables), los grandes **artistas latinoamericanos** de la vanguardia de principios del siglo XX han comunicado expresiones humanas como la alegría, el dolor, la lucha por la libertad, al tiempo que se embarcaban en la búsqueda de una expresión cultural moderna propia y con identidad local, enlazando lenguajes, y liderando batallas entre lo tradicional y lo nuevo.

En ese contexto, entre 1910 y 1930 surgen el **neocriollismo** de Xul Solar (en Argentina) de contenido poético y metafísico, el **vibracionismo** de Barradas y el **universalismo constructivo** de Torres García (ambos en Uruguay), un arte construido en base a los principios de proporción, unidad y estructura, que buscaba poner en equilibrio la tradición del arte occidental y "una positiva originalidad nuestra", evitando intencionadamente caer en el folclorismo.

En Brasil, a finales de la década del '20, **Oswald de Andrade** y **Tarsila do Amaral** desde su Antropofagia, propugnaban retomar las raíces canibales tupí-guaraníes y "deglutir lo europeo", tomando de él lo que pudiera servir y desechando lo que pudiese ser perjudicial, en clara

alusión a la construcción de una identidad cultural propia y a la ruptura de la dependencia cultural de Europa.

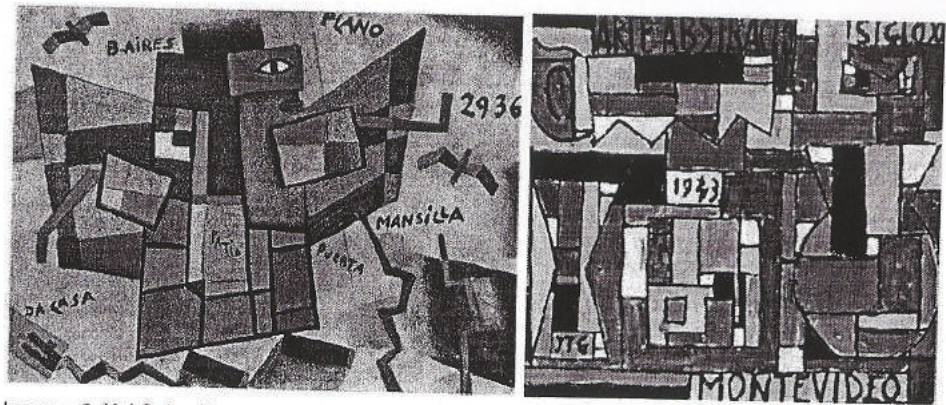


Imagen 3. Xul Solar / Imagen 4. Torres García

Contemporáneamente en México, se destaca la obra de **Rafael Coronel** con la dramatización de los colores de las antiguas culturas y la recuperación de sus formas y motivos. El binomio **arte y política** es liderado por los muralistas mexicanos: **Diego Rivera**, **José David Alfaro Siqueiros** y **José Clemente Orozco** enlazan en sus obras las manifestaciones artísticas con sus contextos sociales, políticos e históricos, en pinturas murales que, desde los edificios públicos, van dirigidas a las masas populares.

**Berni** en Argentina y **Portinari** en Brasil, con sus **nuevos realismos** exponen también a

través del color, los reclamos sociales, las celebraciones de las tradiciones, la vida del pueblo trabajador. Éstos y otros artistas investigan el mundo de lo fantástico y de lo mágico creando imágenes relacionadas con las propias vivencias, las expresiones de las nuevas corrientes provenientes del Viejo Mundo, como también con críticas políticas y sociales.



Imagen 5. Xul Solar / Imagen 6. Torres García

### **Arquitectura, identidad y color**

Desde el plano de la arquitectura, **Luis Barragán** consideraba "*el color como algo que emana de las raíces culturales más profundas.*" En una entrevista realizada por Ramírez Ugarte al arquitecto, éste expresó: "*el interés por la arquitectura se me fue despertando visitando los pueblos de México... Yo encuentro que la casa popular en México es de una belleza increíble*"(3)

En su búsqueda de la quintaesencia mexicana, Barragán conjugó el legado de Le Corbusier y las influencias de la Bauhaus con el propio paisaje y las atmósferas del pueblo donde vivió (el poblado de Mazamitla en Guadalajara), y con la pintura de José Clemente Orozco (con quien compartió meses de trabajo), María Izquierdo y Chucho Reyes. De esta manera presenta en su etapa madura, a puro color, una síntesis personal de obras singulares que conjugan la arquitectura moderna con la propia idiosincrasia mexicana. Entre estas obras, la **casa Gilardi** destaca por el uso que Barragán hace del color: *“Los colores los tomé de una pintura de Chucho Reyes “-cuenta-. “Es un gallo, de ahí salieron el magenta y el azul turquesa. Chucho Reyes tenía un excelente ojo para el color. Dedicó su vida a las cosas bellas. No entendía de planos, pero me ayudó con el color. El color de los mercados mexicanos... el color de los dulces mexicanos... de las golosinas... la belleza de un gallo.”(4)*

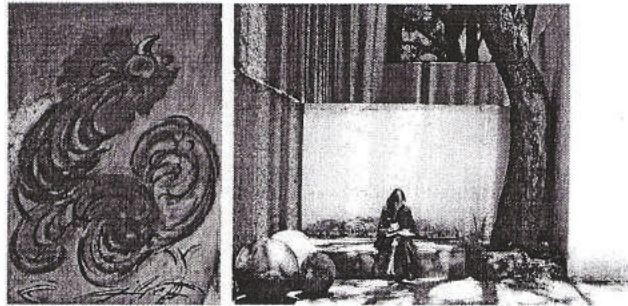


Imagen 7. Chucho Reyes - Gallo  
Imagen 8. Luis Barragán- Casa Gilardi

(3) X. de Anda Alanis, Enrique. *Luis Barragán, Clásico del silencio*. Ver: Entrevista con Luis Barragán. Pág. 24. Colección Como SUR. Ed. Escala. Colombia, Bogotá 1989.

(4) Revista House & Garden, Entrevista a Luis Barragán, 1981, citada en Blog Al Ma Lé - <http://almale.blogia.com/2006/121701-casa-francisco-gilardi.php>

También para **Ricardo Legorreta**, el color era *“parte inseparable del mundo que nos rodea, un símbolo de nuestras emociones, sin embargo como elemento cultural y local, es específico de su ubicación.”*

Y sobre la asociación del color con lo mexicano expresaba: *“¿Qué cosa es mexicano? Dices tú, mexicano son los muros aplanados. No, pues esto existe en todo el Mediterráneo. Entonces el color. No, pues ese color también existe en África. Entonces qué es lo mexicano. Es cómo lo usamos. Así, no traigo una actividad preconcebida de lo que es ser mexicano.”(5)*

En Brasil, **Joao Batista Vilanova Artigas**, emerge como uno de los referentes de la Modernidad local que también logró conjugar el legado de Le Corbusier y las influencias de las vanguardias artísticas con la tradición del lugar. Muchas de sus obras son la reinterpretación de la “casa paranaense”, que retoma desde sus recuerdos de la infancia.

En su proyecto para la **casa Bettega**, en Curitiba de 1929, se destaca el uso de pocos colores saturados reforzando las líneas, los planos, los volúmenes y los elementos estructurales. A través de la forma y el color, trabajó en forma escultórica una escalera caracol que servía de acceso independiente al área de servicio en planta alta, poniendo en crisis categorías funcionales modernas al jerarquizar la entrada al cuarto de la empleada doméstica, algo nunca visto antes.

En la **casa Baetta**, en Sao Paulo, se hace evidente la influencia del neoplasticismo de De Stijl en la elección y el uso de los colores. En la composición, el color va unido a la lógica estructural: utilizó el azul para elementos como columnas y muros portantes, amarillo y rojo para los muros de cerramiento y el blanco para toda la superficie del techo, generando contrastes de figura y fondo entre líneas y planos.



Otra referente en Brasil, **Lina Bo Bardi** (arquitecta ítalo-brasileña), al aplicar la modernidad aprendida en Europa a Latinoamérica, encuentra que no son los **modelos mecanicistas y maquínicos** los que cuajan en esta cultura, sino otros valores, como la simplicidad de lo primitivo, o la expresión del trabajo artesanal. Así, sin perder los valores propiciados por los maestros, su arquitectura logra superar los esquematismos modernos aportando innovación a través de su interpretación de la forma, el color y las texturas, superando las iconografías, e integrando la riqueza y la creatividad del arte popular brasileño en una "**modernidad específica**", a decir de Montaner.<sup>(6)</sup> De esta manera los **habitares domésticos e institucionales** adquieren características particulares, puentes entre la modernidad y la cultura del lugar.

Los fuertes ejes verticales que marcan y dominan los espacios en varias de sus obras, como la **casa para Valeria Cirell** de 1958, retoman el carácter festivo presente en los mástiles de la religión del Candomblé, y en los "paus-de-sebo" o "paus-de-fita" de las fiestas populares. Según De Oliveira, en la escalera para el teatro de la **Fundación Gregorio De Mattos** hay alusiones al líquido vital en la tensión y expresividad del movimiento de derrame, y en la elección del color rojo marcando la columna central a modo de "axé", elemento central en el culto de los Orixas.<sup>(7)</sup>

---

(5) Ponce, Armando, Entrevista a Ricardo Legorreta: *Una Arquitectura terciamente mexicana*, en *Proceso*, 30 de diciembre de 2011 - Sitio: <http://www.proceso.com.mx/?p=293245>

(6) Montaner Joseph María. *La Modernidad superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del SXX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1997. Pag. 22

(7) De Oliveira, Olivia. *Sútiles inversiones urbanas. Un Proyecto para la recuperación del Centro Histórico de Salvador*. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Universitat Politècnica de Catalunya. Sitio: <http://www.etsav.upc.es/urbpersp/num10/art10-3.htm>

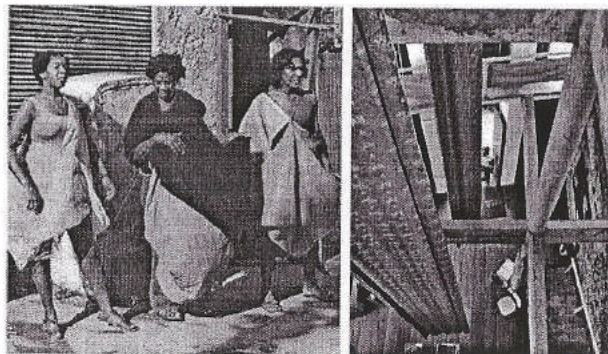


Imagen 9. Helio Oiticica - Parangolés  
Imagen 10. Lina Bo Bardi - Casa de Benín

En su intervención para la **Casa de Benín** en Bahía, remodelación diseñada para consolidar los lazos con la nación africana de donde provino el mayor contingente de esclavos del estado de Bahía, Bo Bardi recubrió las columnas con hojas de coquero trenzadas y colgó coloridas telas en los espacios, retomando prácticas de las arquitecturas de barro de Benín y el concepto de los "Parangolés" de **Helio Oiticica**, artista brasileño que en los '60 experimentó con texturas y telas capaces de convertir al cuerpo, a través del movimiento y el color, en una escultura.

En los procesos de diseño de otros referentes arquitectónicos latinoamericanos ligados a la contemporaneidad, como **Clorindo Testa** y **Miguel Ángel Roca** en Argentina, o **Juvenal Baracco** y **Luis Longhi** en Perú, sigue apareciendo esta relación dialéctica que tensiona modernidad y contextos locales, y que involucra el uso del color. Desde los aspectos del paisaje, en propuestas ligadas a zonas de playa como la **casa Tumbona** de Testa en Valeria

del Mar, o la de Baracco para la **Playa del Misterio** cercana a Lima, la unidad lograda desde la forma y la **monocromía**, sumada al uso de **colores contrastantes**, las vuelve legibles y las destaca como focos de atracción y como figuras sobre fondos, en la extensión continua del paisaje. En cambio, propuestas como las de Longhi en **Pachacamac**, o de Roca en **Calamuchita**, asumen ante el entorno montañoso más fragmentado una actitud mimética desde el color, al utilizar materiales ligados al contexto, como la piedra, la madera y el hormigón, y desde las formas, al adaptarse y articularse a sus entornos, logrando efectos de coincidencia y diálogo con los paisajes.

Este tipo de procesos culturales que validan las tradiciones locales, aquellas que la modernidad europea había excluido o buscado superar, es entendida por García Canclini desde su teoría de la "**hibridez cultural**" como una heterogeneidad multitemporal. Aparecen entonces categorías propias de las **derivas posmodernas**, y más que de identidad, se trata de *identidades*.

Lo **híbrido** enlaza lo culto, lo popular y lo masivo, y es contrario al concepto de síntesis. Implica mezcla y coexistencia -de culturas étnicas, de nuevas tecnologías, de producción artesanal y producción industrial-. En su relación con ese "otro" moderno y europeo, la hibridez, que otrora podía ir desde el "mestizaje" en una "raza cósmica" de José Vasconcelos, hasta la "antropofagia" o "deglutição" enunciada por Oswald de Andrade, hoy se enfrenta a otras maneras de concebir las tensiones entre cultura y poder, mercado y simbolismos, tradición y globalidad, más orientadas hacia el **multiculturalismo**.

En relación a ello, podemos afirmar que lo híbrido no es sinónimo de lo multicultural. Este

último concepto, como expresión cultural del **capitalismo tardío** implica la falsa homogenización del mundo actual, donde el sujeto está "desenraizado", y su posición es el vacío de la universalidad.

Por estos tiempos de cambio de paradigmas y disoluciones, podemos inferir que la mayoría de las sociedades se están convirtiendo en forma creciente en multiculturales, lo que implica por un lado que sean más abiertas y más permeables a la migración multinacional, y por otro, que pierdan en ocasiones, ciertas marcas de identidad, con un sentido de marginación y de "imposición de algunas culturas sobre otras, y con la superioridad asumida que significa esta imposición".(8)

En el caso del color, y a partir de la unión de patrimonio y desarrollo turístico como mecanismos de mercantilización, estaría apareciendo una **coloración global latinoamericana**, estereotipada y acorde a las expectativas idealizadas de un consumidor global, una realidad simulada y forzada que parece (o pretende) ser más auténtica que la real. Una coloración que responde más a la lógica del multiculturalismo y del mercado polimorfo, globalizado e industrializado, que a la de la hibridez propia de las experiencias latinoamericanas de etapas previas.

Como ejemplo de estas tendencias aparecen intervenciones que, a modo de velo, como las del "Painting Favela" en Río de Janeiro, retoman el concepto de "color como *celare*" en

---

(8) Taylor. Charles. *Argumentos filosóficos*. Cap. La política del reconocimiento. Pág. 107. Ed. Paidós. Bs. As.

enclaves urbanos informales, buscando ocultar realidades aún no resueltas de exclusión y pobreza mediante maquillajes coloridos y pintorescos, a la medida del ojo del turista.

Por otra parte, las relocalizaciones (como los planes de **Barrios- Ciudades** ejecutados por el gobierno de Córdoba, producto de estrategias émicas refinadas para enfrentar la otredad), generan ghettos alejados del casco urbano, a la vez que sensaciones de destierro, segregación y falta de identidad en sus nuevos habitantes. El uso del color es simplemente anecdótico, nuevamente como un velo colorido que pretende generar una relación subjetiva allí donde no la hay, donde todo es desarraigo y homogeneización.

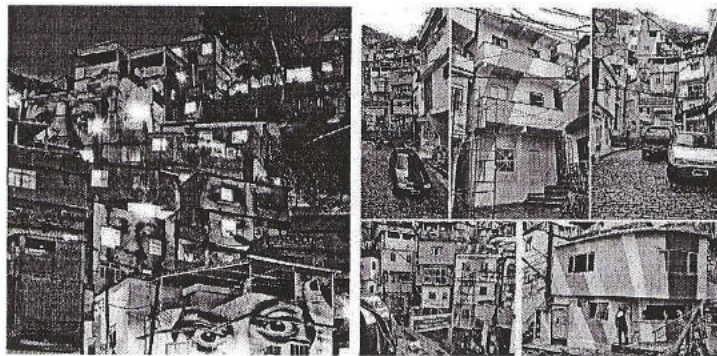


Imagen 11. JR- Morro da Providencia / Imagen 12. Painting Favela

Como contrapartida, intervenciones que consideran la singularidad del otro, operan a modo de acupunturas urbanas, *“en la disolución, en las intermitencias, no creando límites sino*

*precisamente buscando su difuminación, especialmente entre lo formal y lo informal". La obra del arquitecto **Jorge Mario Jáuregui** en Rio de Janeiro se destaca en el contexto del "**Programa Favela-Rio**", con intervenciones que buscan "disminuir las distancias entre integrados y excluidos de los beneficios de la vida urbana, entre conectados y desconectados, entre lo "formal" y lo "informal", buscando provocar la conectividad de todo el sistema urbano." A decir del propio Jáuregui, el color es utilizado para reforzar estas intenciones: la intervención cromática opera desde la **lógica del rizoma por intensidades**, ya que "la osadía en el trato cromático es inversamente proporcional a la escala de los objetos proyectados y a la regularidad formal propuesta. Cuanto más contrasta el edificio formalmente en el conjunto de la favela, más discreto es en sus colores. Lo que unifica estos distintos objetos, es la predominancia de superficies monocromáticas en la totalidad de la composición" (9).*

Otro aporte en la misma línea inclusiva es la propuesta de **Alejandro Aravena** y asociados en **Quinta Monroy**, para el Elemental Chile. Sobre un terreno vacante, el conjunto se resuelve con una lógica que piensa y articula desde el proyecto la participación del otro en prácticas asociativas. La edificación porosa desde lo formal, prevé y limita las expansiones a realizar por sus moradores, y anticipa también las adiciones espontáneas de colores variados, al aportar una coloración neutra de fondo dada por la materialidad gris de los bloques de sus muros, que tiende a mantener la unidad del conjunto en la diversidad.

---

(9) Passaro, Andrés Martín. *La Dispersión. Concepto, Sintaxis y Narrativa en la Arquitectura de finales Del siglo XX / Tesis (Doctorado) – Etsa de Barcelona UPC, 2004- Sitio: [http://www.jauregui.arq.br/miscelaneas\\_dispersion.html](http://www.jauregui.arq.br/miscelaneas_dispersion.html)*

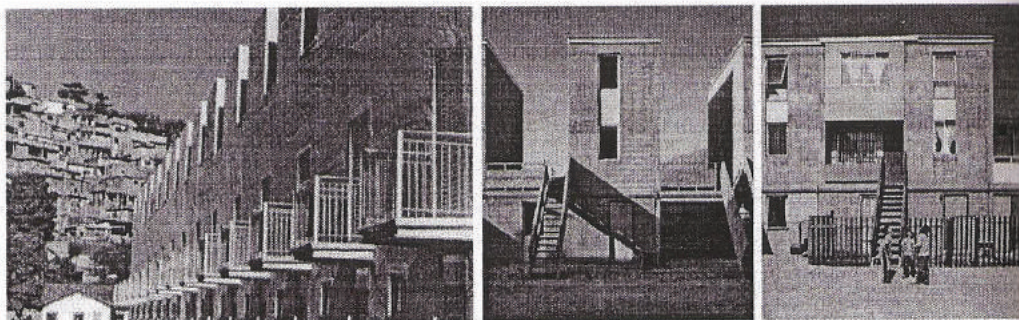


Imagen 13. Jorge M. Jáuregui - Morro dos Macacos. / Imagen 14. Alejandro Aravena- Quinta Monroy, Elemental Chile.

Para concluir, consideramos que las propuestas de los arquitectos latinoamericanos seleccionados en esta ocasión (con el pretexto del color) son, por un lado, algunos ejemplos de búsquedas y materializaciones de formas y modos de habitar singulares y locales en tiempos de la construcción de una modernidad específica latinoamericana, ante la expansión de lógicas proyectuales racionales que se aplicaron a todas las latitudes e idiosincrasias sin distinción, y que intentaron dominar los escenarios de proyectación arquitectónica en buena parte del siglo XX. Por su parte, estas búsquedas -que indagaron en las identidades de los orígenes- fueron recreadas y resignificadas en los espacios que siguieron proyectando autores contemporáneos, desplazando y poniendo en cuestión las fórmulas que disminuyen en importancia las dimensiones espacio-temporales y culturales. Asimismo, todas estas propuestas acentuaron aquellas categorías formales y espaciales propias de las **lógicas fenomenológicas** como el color, las texturas, las nuevas maneras de usar los mismos

materiales, o la recreación de las atmósferas perceptuales propias, en amalgama y consonancia con los aspectos aportados por las **lógicas orgánicas** dominantes.

El actual escenario de **derivas** en América Latina, atravesado por contextos de marginalidad, exclusión y diferencias sociales muy acentuadas, nos insta a enfrentar nuevos desafíos, en la intención de comprender y reinterpretar los modos de vida, las formas de habitar, los imaginarios, y en distinguir y diferenciar las marcas de lo auténtico de las culturas tradicionales, en un territorio segmentado donde los procesos de transformación "globales" del capitalismo mundializado no nos son ajenos.

Por todo lo expuesto, las amplias problemáticas del habitar contemporáneo latinoamericano estimulan a ser indagadas y estudiadas, *"en tanto calidades de vida y de intercambio social en los ámbitos de la espacialidad urbana contemporánea"*. (10) En este caso, se las aborda en el marco de un trabajo de Investigación de la Facultad de Arquitectura de la UNC, dirigido por la arquitecta Edith Strahman (*"Arquitecturas del habitar contemporáneo: procesos de proyecto del espacio doméstico en Latinoamérica"*), que intenta ser una apertura a conocer los procesos que participan y determinan los modos de habitar, y los alcances en ellos de la acción de nuestra disciplina.

---

(10) Strahman, Edith. *Trabajo de Investigación : Arquitecturas del habitar contemporáneo: procesos de proyecto del espacio doméstico en Latinoamérica*. 2012



## Bibliografía

- › Del Castillo, Orestes. *Architecture of syncretism Caribbean symbolism*, Periferia - Internet Resources for Architecture and Urban Design in the Caribbean (<http://www.periferia.org/publications/santeria.html>)
- › De Oliveira, Olivia. *Sutiles inversiones urbanas. Un Proyecto para la recuperación del Centro Histórico de Salvador*. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès, Universitat Politècnica de Catalunya. Sitio: <http://www.etsav.upc.es/urbpersp/num10/art10-3.htm>
- › Diez, Fernando, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. 10º Ed. Buenos Aires. Donn 2008.
- › García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo. 1990
- › García Canclini, Néstor: *Latinoamericanos buscando lugar en nuestro siglo*. Paidós SAICF. Buenos Aires 2002
- › Montaner Joseph María. *La Modernidad superada. Arquitectura, Arte y Pensamiento del SXX*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1997
- › Passaro, Andrés Martín. *La Dispersión. Concepto, Sintaxis y Narrativa en la Arquitectura de finales Del siglo XX* / Tesis (Doctorado) – Etsa de Barcelona UPC, 2004- Sitio: [http://www.jauregui.arq.br/miscelaneas\\_dispersion.html](http://www.jauregui.arq.br/miscelaneas_dispersion.html)
- › Revista House & Garden, Entrevista a Luis Barragán, 1981.
- › Strahman, Edith. *El Color del Texto*, Revista Científica UBP, Córdoba, V6, Nº 15, 2001.
- › Strahman, Edith. Trabajo de Investigación: *Arquitecturas del habitar contemporáneo: procesos de proyecto del espacio doméstico en Latinoamérica*. FAUD, UNC, 2012.
- › X. de Anda Alanis, Enrique. *Luis Barragán, Clásico del silencio*. Ver: Entrevista con Luis Barragán. Pág. 24. Colección Como SUR. Ed. Escala. Colombia, Bogotá 1989.