



EJE TEMÁTICO 2: Programas y tipologías de la ciudad moderna

¿Modelo o Técnica? Hacia una nueva teoría del diseño *beaux-arts* en la arquitectura del Teatro Municipal de Río de Janeiro

David Sadighian

Harvard University | Cambridge, USA.

david.sadighian@gmail.com

Abstract

Few modern building types are more closely associated with nineteenth-century Paris than the opera house. Therefore, at first glance, Rio de Janeiro's eclectic Beaux-Arts Theatro Municipal (1904-1909) might appear to be a miniaturized replica of Charles Garnier's Second Empire urban landmark—a derivative copy of a European model. However, such thinking overlooks not only the complex hybridity of the Rio building's architecture, but also its unique agency in turn-of-the-century Latin America. This paper draws from archival research conducted in Rio and recent German media theory to argue that the Theatro Municipal utilized methods of Beaux-Arts design not as a "model" imported from Paris, but rather as a "cultural technique" for the development of a Carioca bourgeoisie. This perspective connects Beaux-Arts design practices to a wide variety of material procedures and social milieus that integrated Brazil's First Republic into the Belle Époque's nascent global economy. By using the theater as its central case study, this paper critiques the concept of "model" in the global history of architecture. Moreover, it establishes "cultural technique" as a new theoretical framework for situating Beaux-Arts architecture at the intersection of a wide variety of actors responsible for historical change.

Institución organizadora

HiTePAC Historia, Teoría y Praxis de la Arquitectura y la Ciudad Instituto de Investigación

facultad de arquitectura y urbanismo



Instituciones asociadas

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE



ED paris-belleville école nationale supérieure d'architecture

ipraus institut parisien de recherche en architecture urbanistique & sociale

AUSser UFR 3203 de l'ENS

Auspician

COMISIÓN NACIONAL DE MONUMENTOS, DE LUGARES Y DE BIENES HISTÓRICOS

Alliance Française La Plata

ICOMOS Argentina CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS

AGENCIA

AGENCIA NACIONAL DE PROMOCIÓN CIENTÍFICA Y TECNOLÓGICA

Keywords: Cultural Technique – Hybridity- Development-Composition- Character

El inicio del siglo XX fue testigo de la construcción de una cantidad inaudita de teatros urbanos en todo el mundo atlántico. Y esto resulta más que evidente en las capitales de las repúblicas latinoamericanas. Una extensa base de datos online compilada por investigadores en Praga permite examinar en detalle este fenómeno histórico.¹ Aunque se focaliza principalmente en Europa Central, la amplitud geográfica de la base de datos echa luz sobre los teatros que se extienden desde la Ciudad de México hasta los límites del Cono Sur, lo que da lugar a un vasto inventario de edificios estéticamente sofisticados que estimulan el análisis histórico-artístico. Quizás lo más tentador sea adoptar un enfoque tradicional que clasifique estos edificios según sus cualidades estilísticas. Esta lógica clasificatoria es respaldada por las similitudes formales entre los teatros menos estudiados en Latinoamérica y los más estudiados en los centros metropolitanos europeos. Uno puede imaginarse usando etiquetas familiares como filtros de búsqueda en la base de datos para categorizar edificios que quedan fuera del canon de la historia de la arquitectura occidental: ¿un derivado de La Scala de Milán o de la Staatsoper de Viena? ¿Neoclásico o barroco? ¿Italianizante o *beaux-arts*?

El Teatro Municipal de Río de Janeiro ofrece un convincente caso de estudio.² Finalizado en 1909, el edificio puede parecer a primera vista (Fig. 1) una réplica en miniatura de la Ópera del arquitecto Charles Garnier, la joya de la corona de la transformación urbana de París bajo el mandato del Prefecto del Sena, el Barón Haussmann y el Emperador Napoleón III. Por lo tanto, no resulta sorprendente que la recepción académica del edificio haya sido escasa, si no totalmente despectiva. Los pocos historiadores de la arquitectura que han escrito sobre el Teatro Municipal lo describen en gran medida como una "copia" de la Ópera de París de Garnier, como si no tuviera ningún valor

¹ Nota del autor: Esta investigación forma parte de mi tesis doctoral más amplia, "The World is a Composition: Beaux-Arts Design and Liberal Internationalism, 1867-1932" (Harvard University). Debido a las limitaciones del formato de publicación, no puedo incluir todas las fuentes e imágenes de archivo que reuní en Río de Janeiro. Un artículo más largo sobre el Teatro Municipal se publicará en inglés. El artículo ampliado también conectará el discurso sobre las "técnicas culturales" con el surgimiento histórico de la infraestructura -específicamente el teatro como una forma de infraestructura durante la Belle Époque-, como argumenté en La Plata.

Base de datos de la Arquitectura Teatral Europea (EUTA) (2017). Extraído el 10 de febrero de 2019, de <https://www.theatre-architecture.eu/en/> Agradezco a Claudia Shmidt por haberme llamado la atención sobre este sitio web y por haber aportado generosamente sus comentarios sobre otra versión de este ensayo.

² La ortografía oficial en portugués brasileño es "Theatro Municipal", pero usaré la ortografía en español.

histórico más allá de su referente francés.³ Un ejemplo ilustrativo puede encontrarse en el catálogo de la exposición *Paris s'exporte* de 1995, organizada por André Lortie en el Pavillon de l'Arsenal de París.⁴ El libro de Lortie presenta la Opéra Garnier como uno de los muchos "modelos" creados en París y exportados a una audiencia global. En un artículo dedicado al teatro (Fig. 2), atribuye su innegable atractivo a su condición de "*exemplaire du style Napoléon III*", que los mecenas estaban deseosos de copiar en sus respectivas ciudades. El libro yuxtapone el Teatro Municipal de Río con otros edificios para adoptar el modelo Garnier, como un diseño no realizado para un museo que forma parte del plan maestro de Daniel Burnham y Edward Bennett para Chicago. Sin embargo, ni el teatro de Río ni sus imitadores son considerados capaces de cambiar el programa de Garnier: "*Tout juste adapté à Rio, sa copie est peine plus travestie à Sao Paulo, Santiago et Hanoi.*"⁵ Que Lortie equipare la arquitectura de la Indochina colonial francesa con la de las naciones latinoamericanas soberanas es, de todos modos, revelador. El Teatro de Río recibe el estatus de sujeto colonial que imita la cultura oficial de su colonizador, haciéndose eco de las perspectivas de la Escuela de la Dependencia y de su crítica a la capital europea -tanto financiera como cultural- como un obstáculo para la autonomía latinoamericana.⁶

Si bien es tentador considerar el Teatro Municipal como la imagen misma del "imperio informal" de Europa, esta perspectiva niega la intervención de los protagonistas locales en Brasil o en cualquier otro lugar del Cono Sur. De hecho, el Teatro Municipal de Río fue creado en aras de la autonomía: para ser la sede de un teatro nacional de lengua portuguesa que se independizara culturalmente de las compañías teatrales italianas y francesas que se encontraban de gira. En el apartado siguiente se dará más información sobre los orígenes del edificio. Sin embargo, antes de embarcarnos en el relato de su historia, se necesita un nuevo marco teórico. Ya no podemos acercarnos a la arquitectura del teatro como un "modelo" importado del *atelier* parisino del *patron*

³ Véase, por ejemplo, el capítulo dedicado a la Haussmannización de Río de Pereira Passos en el excelente libro: CARRANZA, Luis, LARA, Fernando Luiz (2014). *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. Austin, TX: University of Texas Press.

⁴ LORTIE, André (1995). *Paris s'exporte: modèle d'architecture ou architectures modèles*. Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal: Picard.

⁵ Lortie pp. 15

⁶ Un panorama completo de esta historiografía, en particular de la Escuela de la Dependencia y de estudiosos afines como Ramón Gutiérrez, se puede encontrar en la introducción de ALMANDOZ, Arturo, ed. (2002). *Planning Latin America's Capital Cities: 1850-1950*. Londres: Routledge. Los escritos de Homi Bhabha sobre el "mimetismo" en el campo de los estudios postcoloniales ofrecen un punto de referencia. Ver: BHABA, Homi (1994). "*Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse*". En *The Location of Culture*. Londres: Routledge.

de la École des Beaux-Arts, Charles Garnier. Al hacer esto, perpetuamos el mito de París como un "centro" universal con el poder unilateral de civilizar las "periferias" globales. En este sentido, Werner Szambien escribe en *París s'exporte* que la creación de un "modelo" sigue siempre un imperativo ético: la necesidad de defender lo que se considera ejemplar y digno de emulación. Esta práctica tiene una genealogía particularmente francesa. Szambien atribuye la preponderancia de los modelos de diseño parisinos a la historia de las academias reales francesas, cuya codificación de los principios ideales creó un marco intelectual-institucional en el que se podían producir y difundir modelos.⁷ Además, los estudiosos han vinculado el dispositivo francés de idealismo académico al proceso de diseño del sistema *beaux-arts*.⁸ Como resultado, entendemos el "modelo" *beaux-arts* como un pensamiento racional del diseño y sus diversas operaciones (por ejemplo, la composición), atado a una noción propia de la Ilustración francesa con respecto a la subjetividad del arquitecto. Cuando hablamos del "modelo" Garnier, perpetuamos estas quimeras eurocéntricas. Al conceptualizar el diseño *beaux-arts* como un conjunto de procedimientos materiales, es decir, como "técnica cultural" además de un proceso intelectual, se obtiene una nueva perspectiva. Me refiero específicamente a un corpus de teoría alemana dirigido por Bernhard Siegert, que enmarca la cultura como una cadena de operaciones técnicas que vinculan a los seres humanos, a las especies no humanas, a las cosas y a los medios de comunicación.⁹ Como explica Siegert, la etimología de "cultura" tiene raíces agrícolas. Los términos latinos *colore* y *cultura* se refieren a métodos y herramientas para dividir el suelo en zonas de cultivo controlado diferenciadas de las que no lo son.¹⁰ Siegert y sus colegas teorizan sobre estos procedimientos como actos de escritura

⁷ SZAMBIEN, Werner. "La fortune des modèles." En André Lortie, ed., *Paris s'exporte* (pp. 177-183). En una reseña para el *Journal of the Society of Architectural Historians*, Barry Bergdoll señala con astucia el tono penetrante del nacionalismo francés que subyace en la exposición y el catálogo de Lortie.

⁸ Podría decirse que las explicaciones más lúcidas del sistema de Beaux-Arts son de David Van Zanten. Ver: VAN ZANTEN, David (1975). *Le système des Beaux-Arts. L'architecture d'aujourd'hui*, 182, 97-106. Para una explicación más reciente, ver: VAN ZANTEN, David (2011). "Just What Was Beaux-Arts Architectural Composition?". En Jeffrey Cody, Nancy Steinhardt y Tony Adkins, eds., *Chinese Architecture and the Beaux-Arts* (pp. 23-41). Honolulu: University of Hawaii Press.

⁹ SIEGERT, Bernhard (2013). *Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory. Theory, Culture & Society*, 30 (6), 48-5. Para más información sobre estas ideas, véase: SIEGERT, Bernhard (2015). *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Traducido por Geoffrey Winthrop-Young. New York: Fordham University Press.

¹⁰ "Desde la antigüedad, la comprensión europea de la cultura implica que está constituida tecnológicamente. La misma palabra "cultura", derivada del latín "colere" y "cultura", se refiere al desarrollo y uso práctico de medios para cultivar y asentar la tierra en granjas y ciudades. Como término de ingeniería, *Kulturtechnik*, normalmente traducido como ingeniería agrícola o rural, existe desde finales del siglo XIX. Tal como se define en la sexta edición de Meyers Groves *Konversationslexikon* (1904), las técnicas culturales comprenden "todos los procedimientos

(*graphé*) no muy diferentes de otras formas de registro cultural, por ejemplo la literatura. El estudio de la cultura a través de las técnicas culturales es, por lo tanto, el estudio de cómo las operaciones técnicas y sus medios se utilizan para hacer distinciones: entre cultura y naturaleza; entre lo humano y lo no humano; entre el interior y el exterior; entre civilización y barbarie. El diseño debe entenderse como una técnica cultural que utiliza herramientas simbólicas y materiales para crear la ilusión del control humano sobre el espacio de lo real. Más específicamente, en el caso del diseño *beaux-arts*, estas herramientas simbólicas incluyen métodos de planificación basados en el dibujo que son inseparables de las tecnologías de producción y de todas sus complejidades sociales.

Volvamos al Teatro Municipal: ¿qué sucede cuando consideramos su arquitectura *beaux-arts* no como un modelo importado sino como una técnica cultural? Entonces surgen nuevas conexiones entre el edificio y su contexto local. El Teatro formaba parte de un plan más amplio de desarrollo urbano (*desenvolvimento*) implementado en 1903 por el presidente brasileño Rodrigues Alves y el alcalde de Río, el ingeniero Francisco Pereira Passos, que se formó en la *École des Ponts et Chaussées* de Francia. Alves declaró que la restauración de Río "a criterio del mundo comenzará una nueva vida, alentará el trabajo en las áreas más extensas de un país que tiene tierras para todas las culturas, climas para todos los pueblos, recompensas para todos los capitales [invertidos]."¹¹ Financiado por capitales de bancos británicos, el programa de desarrollo de Río fue muy amplio: se rellenaron las marismas infestadas de mosquitos, se construyeron farolas eléctricas y se arrasaron cientos de viviendas (*cortiços*). Un puerto reconstruido en la bahía de Guanabara amplió la capacidad comercial de Río como principal entrepôt para el café, desde las florecientes plantaciones del interior hasta los mercados internacionales. Un bulevar de 30 metros de ancho, la Avenida Central, atravesó el densamente poblado tejido urbano de la era colonial de la ciudad, desplazando a 20.000 residentes empobrecidos a cambio de un mejor flujo de tránsito y de una pléthora de instituciones de élite, entre ellas el Teatro Municipal. Un edificio cultural como el Teatro formaba parte de un programa técnico más amplio de cultivación, es decir, para cultivar a la burguesía urbana en una economía todavía dominada por las exportaciones agrícolas rurales.

técnicos agrícolas basados en las ciencias de la ingeniería que sirven para mejorar las condiciones del suelo", como el riego, el drenaje, el cerramiento y la regulación de los ríos." Siegert, p. 56. Traducido por Jerónimo Moretti.

¹¹ Mensaje de Rodrigues Alves al Congreso Nacional Brasileño el 5 de marzo de 1903. Citado en SILVA PEREIRA, Margareth da (2012). "The Time of the Capitals. Rio de Janeiro and São Paulo: Words, Actors, and Plans." En Arturo Almandoz, ed., *Planning Latin America's Capital Cities, 1850-1950* (pp. 89).

El Teatro Municipal empleó técnicas de diseño *beaux-arts* en un entramado de agentes fundamentalmente diferente al de la París de Haussmann. En manos de los burócratas brasileños, conceptos académicos como "composición" y "carácter", y sus respectivas operaciones de programación y renderización del espacio, penetraron en un campo expandido de la ingeniería social orientado hacia la inversión extranjera y el beneficio. A continuación, relataré la historia del edificio y concluiré con ideas esquemáticas sobre la necesidad de teorizar el diseño *beaux-arts* como una "técnica cultural".

Construyendo cultura en el Teatro Municipal

Los métodos de diseño practicados en la École des Beaux-Arts de París proporcionaron tanto el lenguaje de la planificación espacial como los protocolos sociales para la creación de valores republicanos burgueses. A principios del siglo XX, la Escuela era tan conocida por su pedagogía académica de la composición clásica como por la vasta estructura institucional que la acompañaba.¹² La producción *en atelier*, la competencia meritocrática y el juicio estético fueron herramientas integrales para diseñar los contornos físicos de una esfera pública urbana "universal" formada por una arquitectura cívica monumental a lo largo de bulevares planificados para una circulación eficiente. En Río, esa infraestructura era la Avenida Central. Fue allí donde el experimento en marcha de la ciudad con el desarrollo cultural *beaux-arts* alcanzaría su apogeo bajo la dirección de Pereira Passos. Pero fue también en Brasil donde los ideales académicos de la escuela se aplicaron a la demografía urbana, a diferencia de los de París. El cuerpo político de Río era, por lo tanto, un proyecto de diseño en sí mismo, combinando estética, técnica y eugenesia de una manera diferente a todo lo que se había hecho hasta entonces en los talleres de la École.

Los ingenieros nombrados por el Estado y responsables de la Avenida Central fueron los mismos que hicieron realidad la idea de un teatro municipal en Río. Sin embargo, el promotor original del teatro no fue un burócrata carioca, sino más bien un dramaturgo: Arthur Azevedo. Después de la declaración de la Primera República en 1889, Azevedo encabezó una cruzada en el periódico *A Notícia* pidiendo la creación de un teatro nacional similar a la Comédie-Française, con el fin de

¹² Recientemente he explorado esta dinámica en el artículo: SADIGHIAN, David (2018). Die Ökonomie des Klassizismus – Über die Verbreitung des Beaux-Arts-Systems. *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*, 233, 38-43.

establecer una tradición teatral netamente brasileña. Sin duda, no fue la primera vez que los brasileños miraron a Francia por sus tipologías arquitectónicas y su *savoir-faire*. Margareth da Silva Pereira ha escrito extensamente sobre los intercambios transatlánticos entre ambas naciones, comenzando con la llegada de Grandjean de Montigny en 1816 por voluntad de la corona portuguesa, y continuando después de la independencia en las monarquías de Dom Pedro I y II. La transformación republicana de Brasil fue percibida por muchos como un acto de liberación no muy diferente a la Revolución Francesa. Además, figuras como Azevedo creían que la cultura lusófona era una herramienta crucial para forjar la identidad colectiva en las ciudades cada vez más cosmopolitas de la nación. Azevedo buscaba un edificio de la escala de la Comédie y esperaba que los especialistas franceses proporcionaran una guía inicial in situ para incubar una institución brasileña comparable, pero sólo hasta cierto punto. De hecho, alertó sobre la posibilidad de dar a los franceses demasiado margen de maniobra. "No pidan a los agentes franceses nada más que su técnica y su conocimiento", advirtió en un editorial de mayo de 1895, en la que abogaba por un teatro municipal financiado por el Estado.¹³

Una década después de sus primeras peticiones, se anunció la construcción del Teatro en un artículo titulado "Avenida Central", publicado el 13 de marzo de 1904 en el *Jornal do Brasil*. El edificio debía construirse a lo largo de la nueva avenida Haussmannian en su intersección con las antiguas Rua dos Barbonos y Rua da Guarda Velha, frente a una plaza pública rodeada por un nuevo museo y una nueva biblioteca nacional. Passos originalmente planeó ubicar el teatro en un edificio existente, el Teatro São Pedro de Alcantra, pero él y su equipo de ingenieros decidieron que era necesaria una estructura más grande. Además, el diseño del nuevo edificio debía elegirse a través de un concurso público internacional, uno de los muchos que se celebraron en 1904 en medio del frenesí de construcción a lo largo de la Avenida Central.

Si bien el formato de un concurso abierto sugería un compromiso positivista con la asesoría internacional, el establishment político carioca tomó medidas para asegurar que se cumplieran las prioridades locales. Muchas cosas se hicieron evidentes en el inesperado resultado de la convocatoria. El programa del concurso se hizo público el 19 de marzo de 1904, solicitando la presentación de las obras antes del 1 de septiembre. Un total de siete participantes enviaron por correo sus diseños bajo seudónimos para que sólo el mérito guiara la evaluación. Sin embargo, el

¹³ *A Notícia*, 2 May 1895.

resultado sugirió que había otras estrategias en juego. Un jurado de once personas, entre ellas Passos, Azevedo y el ingeniero jefe de la Avenida Central, Lauro Müller, seleccionó dos proyectos para compartir el título de Primer Premio: "Aquila", un diseño del hijo del alcalde, el ingeniero ferroviario Francisco de Oliveira Passos; e "Isadora", del arquitecto francés Albert Guilbert, formado en la École des Beaux-Arts de París. Otro trabajo, "Neo" de Victor Dubugras, también recibió un reconocimiento en forma de tercer premio, pero ningún otro proyecto fue citado por el jurado. La selección del hijo del alcalde provocó un escándalo entre los cariocas, que respondieron con acusaciones de nepotismo. Estas afirmaciones no eran infundadas. Oliveira Passos no tenía formación oficial ni interés en la arquitectura, ya que había estudiado ingeniería civil en el Instituto Politécnico Real de Sajonia (Königlich-Sächsisches Polytechnikum) en Dresde, después de cursar estudios primarios en la escuela de élite Colégio Abílio de Río. Los críticos se apresuraron a señalar no sólo su corta edad (26 años) y sus vínculos familiares con el alcalde, sino también su escasa experiencia profesional. Sin duda, en el momento de presentar la solicitud, sus conocimientos de construcción se limitaban en gran medida a las aceras de Dresde.¹⁴

Incluso más sorprendente que la selección del hijo del alcalde fue el hecho de que él y su co-ganador, Guilbert, se inspiraron inequívocamente en la Ópera de Garnier para sus diseños notablemente similares. ¿Por qué Oliveira Passos elegiría el teatro de Garnier como un precedente en lugar de las muchas alternativas destacadas -incluyendo, en particular, la Ópera Estatal Sajona de Gottfried Semper, un edificio que seguramente conocía bien de sus años de universidad en Dresde? Una crónica manuscrita sobre el diseño y la construcción de "Aquila" ofrece pocas pistas. Oliveira Passos explica que, "sin pretender hacer una comparación con el gran Garnier, debo recordar que fue este efecto, conseguido en su proyecto monumental de la Ópera de París, uno de los elementos que permitieron que esa obra fuera considerada una verdadera conquista de la arquitectura teatral".¹⁵ El énfasis de Oliveira Passos en la monumentalidad y el "efecto" es, sin embargo, revelador. Reitera la importancia de estos elementos en otras secciones de la crónica: "Una lectura directa de la declaración de la licitación pública sugiere que el Municipio tiene la

¹⁴ El relato anterior se basa en la investigación del periodista brasileño Cláudio Figueiredo, quien publicó un resumen descriptivo de la historia del edificio: SANTOS, Nubia Melhem, ed. (2011). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em carta*. Rio de Janeiro: Jauá Editoria. Para obtener más información sobre los orígenes del proyecto, véase: LOPES, Maria Estela Kubitschek (1999). *Theatro Municipal, 90 anos*. Rio: Museu Nacional de Belas Artes; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

¹⁵ OLIVEIRA PASSOS, Francisco de (n.d.). *Concurso para a Construção de um Theatro Municipal – Projecto "Aquila"* (manuscrito inédito). Rio de Janeiro: Museu da Republica, Coleção Família Passos.

intención de dar a la capital de la República un teatro modelo y un edificio digno de ser exhibido como monumento a los valores estéticos."

El gobierno de Passos encontró en la Ópera de Garnier técnicas para construir los "valores estéticos" del espacio público burgués, pero ¿cómo? La Ópera de Garnier ejemplificó la adaptación de la composición de Beaux-Arts a un sitio de forma irregular e infraestructuralmente definido. Esto dotó a Garnier de los medios para apartarse del architipo italiano dominante de arquitectura teatral ejemplificado por La Scala de Milán: un volumen cúbico uniforme que contenía un auditorio elíptico interior detrás de una fachada monocroma y neoclásica. La Ópera de Garnier se separó de este architipo de estructura rectangular y articuló sus elementos constitutivos como un conjunto de formas escultóricas neobarrocas expuestas en un perímetro circundante de bulevares muy transitados. Semper, por cierto, también rompió con la arquitectura teatral cúbica y llana. Su novedosa planta radial introdujo una fachada curvada y convexa para externalizar el espacio interior del teatro, plasmando así su función. Entre los dos, sin embargo, Garnier ofreció un instrumento más efectivo para la puesta en escena de un espectáculo público. El tratamiento escultórico de los elementos de Garnier -desde la Salle des Spectacles con cúpula, pasando por los salones laterales con torreta, hasta las escaleras centrales barrocas- estableció una jerarquía formal combinada con la ornamentación policromada y dorada. Esto último no era un mero embellecimiento, sino más bien un elemento vital para la función de un teatro. De hecho, Garnier creía que el teatro debía ofrecer una experiencia multisensorial que incluyera al edificio como una forma de espectáculo en sí misma.¹⁶

El ornamento desempeñó un papel fundamental en la arquitectura teatral al dotarla de "carácter" y reforzar así su tipología.¹⁷ El "carácter" era crucial para la composición *beaux-arts* tal y como se practica en la École, especialmente en el *atelier* de Garnier. El historiador de la arquitectura Christopher Curtis Mead ha argumentado que fue el énfasis de Garnier en el "carácter" a través del ornamento expresivo lo que dotó a su Ópera de una gran empatía para conectar, a través del placer sensorial, al edificio con el sujeto que lo contemplaba. Sin embargo, en Brasil este enfoque de la relación del cuerpo con la arquitectura funcionaba de manera diferente. El "carácter" era tanto

¹⁶ MEAD, Christopher Curtis (1994). *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. New York: The Architectural History Foundation; Cambridge: MIT Press.

¹⁷ Para otra mirada sobre el "carácter" de las Bellas Artes en el desarrollo urbano latinoamericano, véase: SHMIDT, Claudia (2012). *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la "capital permanente": Buenos Aires 1880-1890*. Rosario: Prohistorica ediciones.

una expresión del tipo de construcción como un deseo de un tipo particular de cuerpo, alimentado por la ansiedad racial de las élites blancas ante la migración urbana posterior a la abolición. Los cambios demográficos explican este fenómeno. Las poblaciones de Río y São Paulo se duplicaron entre 1890 y 1910, cuando los migrantes negros de las plantaciones del norte se unieron a una avalancha de comerciantes y trabajadores agrícolas europeos que capitalizaban la producción de café en estados del sur como Minas Gerais.¹⁸ El "carácter" arquitectónico ofrecía así un instrumento biopolítico para controlar la composición racial de los centros urbanos en pleno crecimiento.

Desde los primeros años de las reformas de Passos abundan en los medios de comunicación las visiones ilusorias de la arquitectura como presagio del cambio demográfico. La revista literaria *Kosmos* publicó en 1904 que los nuevos edificios a lo largo de la Avenida Central cambiarían el "carácter" de la ciudad, invocando un principio central de la composición *beaux-arts*, pero aludiendo en su lugar a la ingeniería social liderada por el Estado. El poeta Olavo Bilac fue aún más explícito a la hora de conectar el desarrollo urbano con la transformación racial. Celebró el cambio de Río de lo que él llamaba el "Viejo Bantustán Portugués" a una capital moderna, a la vez que relataba alegremente la destrucción de las viviendas "mutantes" de los negros liberados y de los pobres de las zonas urbanas. Los dibujos animados en los números inaugurales de *A Avenida* (1904) hacen que este aspecto sea aún más evidente. Allí se encuentra la ciudad de Río personificada como una mujer en evolución darwiniana: desde una trabajadora panzuda con rasgos faciales mulatos, hasta una esbelta mademoiselle francesa vestida con la última moda parisina. Por lo tanto, el diseño fue parte de un programa más amplio de eugenesia emprendido por la administración de Passos, junto con la vacunación forzada y la erradicación de los mosquitos portadores de enfermedades.¹⁹

Las técnicas modernizadoras del diseño *beaux-arts* no siguieron un modelo "puro", sino que implicaron la creación de numerosos híbridos. Un examen minucioso de la construcción del Teatro Municipal revela la existencia de este fenómeno. Por un lado, esto fue el resultado del diseño del edificio. Los co-ganadores del concurso Guilbert y Oliveira Passos sintetizaron sus respectivas

¹⁸ LEVY, Aiala (2013). Stages of a State: From São Paulo's Teatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911. *Planning Perspectives*, 28 (3), 461-475.

¹⁹ NEEDLE, Jeffrey (1987). The Revolta Contra Vacina of 1904: The Revolt Against "Modernization" in Belle-Époque Rio de Janeiro. *The Hispanic American Historical Review*, 67 (2), 233-269.

obras en un plan final (Fig. 3) aprobado por el gobierno municipal en octubre de 1904. En este punto, la participación del arquitecto francés parece haber llegado a un abrupto final. Después de la aprobación de su diseño co-autorizado -que incorporó la fachada más académica de Guilbert en el plan revisado de Oliveira Passos- este último fue nombrado presidente de un nuevo comité municipal de ingenieros y arquitectos designados para supervisar la finalización del Teatro Municipal. Su construcción puso en marcha nuevas pautas de comercio transatlántico de productos básicos para acumular cantidades sin precedentes de capital en la estructura fuertemente ornamentada del edificio. Y fue a través de estos intercambios que se produjo un segundo pedido de hibridación de materiales.

En los años siguientes a su inauguración, en enero de 1905, la mayor parte de los materiales de construcción del Teatro procedían del extranjero. Su estructura central estaba formada por cimientos de losa de granito, muros de carga de ladrillo en las plantas inferiores, y un marco de hierro que reforzaba las habitaciones sobre el suelo y los espacios elevados, como la Salle des Spectacles. Entre estos materiales, sólo la piedra era originaria de Brasil (específicamente, de las canteras de Candelaria). La construcción del Teatro requirió tantos ladrillos que Oliveira Passos se vio obligado a comprarlos a granel en Inglaterra porque los fabricantes locales no podían suministrarlos para satisfacer la demanda del edificio. La estructura de hierro también provenía de Gran Bretaña, en tanto que el mármol interior provenía de canteras en Italia y Bélgica; las esculturas de figuras interiores provenían de fundiciones de bronce en Francia; y su amplia gama de herrajes decorativos de bronce, apliques, y candelabros provenían de abastecedores en Francia, Gran Bretaña y Alemania. Los collages hechos a mano en el Archivo de la Familia Passos revelan el proceso de diseño del edificio como si se tratara de un pedido por correo. Oliveira Passos y su equipo estudiaron las ofertas ya confeccionadas de los fabricantes europeos y las cortaron y pegaron en listas de compra tabuladas. La escultura figurativa fue seleccionada siguiendo el mismo criterio. Las muestras de la fundición de Val d'Osne en Francia ofrecían una serie de desnudos femeninos alegóricos de bronce a partir de los cuales Oliveira Passos hizo sus selecciones.

El escepticismo creció a medida que el público se dio cuenta de la enorme ostentación material del edificio. Artur Azevedo, el defensor original del proyecto, estaba consternado por lo que vio en la construcción: un edificio de tal envergadura que nunca podría escenificar adecuadamente obras brasileñas de comedia y drama, más acordes a un escenario pequeño. Por lo tanto, Azevedo renovó su estrategia para crear su propio teatro para cumplir sus deseos.. No estaba solo en su decepción.

Las noticias revelaron que el proyecto había excedido ampliamente el presupuesto asignado y que se necesitaba una línea de crédito del gobierno municipal. Los editoriales publicados en el *Jornal do Commercio* durante el año 1905 denunciaron el exceso de presupuesto del proyecto y la falta de clientes cariocas adinerados para llenar las butacas del auditorio. En tanto, Oliveira Passos continuó con sus esfuerzos constructivos, con la intención de hacer del edificio una obra de gran maestría estética y técnica.

Los requisitos operativos de un teatro moderno en los trópicos introdujeron nuevas tecnologías en el Atlántico Sur. Después de haberse formado en Alemania, Oliveira Passos ya estaba familiarizado con la oferta de sistemas de construcción producidos por la industria. Entre ellos se encontraba la relativamente nueva tecnología de aire acondicionado con refrigeración eléctrica por compresión de vapor. Passos hizo una oferta para un sistema de este tipo a la compañía eléctrica industrial alemana Siemens-Schuckert Werke, que había abierto oficinas en Río para dar servicio al Teatro Municipal y a las compañías circundantes en la Avenida Central. En diciembre de 1905, Siemens redactó una propuesta para Passos en la que se esbozaba la posibilidad de un "Kühl-und Ventilations Anlage für das Theatro Municipal Rio de Janeiro" para hacer que el auditorio estuviera diez grados más fresco que el aire húmedo del exterior.²⁰ En su propuesta se señala que ese sistema tenía algunos precedentes. La ópera real de Viena (Wiener Hofoper) había incorporado un sistema de ventilación para la circulación de aire fresco; además, Siemens había construido recientemente un Kühlanlage para el Teatro Municipal de Núremberg, que se había inaugurado apenas unos meses antes. Oliveira Passos procedió con la compra, y Siemens contrató a la empresa A. Borsig, de Berlín-Tegel, para la construcción del sistema.²¹ Así nació el primer sistema de climatización implementado en suelo brasileño.

El híbrido de composición, carácter y técnica del Teatro Municipal alcanzó su gran momento de gloria una vez terminado el edificio. Después de sólo cuatro años de construcción, se hicieron los preparativos para la noche de apertura en el Día de la Bastilla, el 14 de julio de 1909. La compañía de servicios públicos canadiense Light and Power dispuso un horario especial de trenes para llevar a los huéspedes de los barrios ricos al Teatro Municipal a las 20:15 horas, después de lo cual

²⁰ Carta de Siemens-Schuckert Werke Companhia Brasileira de Electricidade para Francisco de Oliveira Passos, fechada el 5 de diciembre de 1905. Museu da República, Coleção Pereira Passos.

²¹ Carta de A Borsig, Berlin-Tegel, para A. Cailler, Rio, fechada el 11 de julio de 1907. Museu da República, Coleção Pereira Passos.

esperaban y regresaban a su punto de origen.²² Una multitud se reunió para maravillarse de la modernidad de la élite republicana que, vestida con elegantes atuendos, descendía de diligencias y tranvías eléctricos para ingresar al Teatro. El espectáculo alcanzó el clímax en su interior. Los invitados estaban asombrados por las luces incandescentes y eléctricas que hacían brillar el vestíbulo y el auditorio. De hecho, fueron los sistemas técnicos del edificio (Fig. 4), más que su programa teatral inaugural, los que mejor representaron la llegada de Brasil al escenario internacional de la sociedad civilizada. Al presenciar una demostración del sistema eléctrico de Siemens antes de la inauguración, un periodista escribió:

Sentí que el entorno defendía aspiraciones morales muy altas... y su intenso y abrumador flujo de gloria ampliaba nuestros logros como pueblo civilizado. Cuando la corriente eléctrica se distribuyó en una masiva avalancha de luz, como un gran manto de oro reluciente de joyas para satisfacer el supremo y tierno deseo de un dios antiguo, nos sentimos inmersos en un sueño orgulloso que había borrado todos los recuerdos de la triste y desgarrada visión de la pobreza artística de nuestra tierra.²³

El desplazamiento de la espiritualidad culta a las "aspiraciones morales" y a la valentía técnica - caracterizada como ofrendas a "un dios antiguo"- subraya la creencia colectiva de que el Teatro Municipal podía marcar el comienzo de la transición de Brasil de un imperio católico a una república laica y burguesa.

Con la construcción del Teatro Municipal, la administración de Passos consideró que estaba completo su "desarrollo" en Río. Los burócratas cariocas adaptaron las lógicas del diseño *beaux-arts* para cumplir sus fantasías positivistas de ingeniería de clase, raza y clima en el ambiente controlado del Teatro. Todo esto se pone de manifiesto en la *piece de resistance* del edificio, a

²² La "Light and Power Company" de Río de Janeiro fue creada por el magnate ferroviario canadiense William MacKenzie. "Light and Power" se constituyó en Toronto en 1904 con 25 millones de dólares en acciones y 25 millones de dólares en bonos para supervisar los servicios públicos de electricidad y un nuevo sistema de tranvías eléctricos que conectaba el centro urbano de Río con los extensos suburbios de Botafogo y Copacabana, favorecidos por la elite adinerada. La sede de MacKenzie en Río estaba ubicada en la Avenida Central. Para más información, véase: BOONE, Christopher G. (1995). Streetcars and Politics in Rio de Janeiro: Private Enterprise versus Municipal Government in the Provision of Mass Transit, 1903-1920. *Journal of Latin American Studies*, Vol. 27, No. 2, pp. 343-365.

²³ *Jornal do Brasil*, 11 de julio de 1909.

disposición de los que pudieran entrar. Allí, antes del espectáculo, los invitados se encontraron con un *pano de boca* monumental encargado por Oliveira Passos al pintor brasileño Eliseu Visconti para llenar el arco de proscenio dorado del escenario (Fig. 5). No menos ambiciosa que su escala era la constelación de figuras alegóricas e históricas dentro de su composición. Titulado *A influência das artes na civilização*, presenta una reunión de "grandes hombres" occidentales - Pericles, Beethoven y Delacroix, por nombrar algunos- en un campo paradisíaco dominado por estatuas clásicas monolíticas blancas de Arte, Grecia y Poesía, personificadas como deidades femeninas. Un arco triunfal enmarca las extendidas alas de ángel de Arte, que hace un gesto a la audiencia de abajo, tanto en el lienzo como en el teatro. De hecho, entre la multitud están los brasileños, desde un noble y arquetípico indio guaraní salvaje hasta el propio Oliveira Passos, la única figura viva del mural. El mensaje que se pretendía transmitir era claro: el compromiso de Brasil con el arte a través del Teatro Municipal había dado lugar a la apoteosis cultural del país. A través de la construcción de este interior controlado, Brasil estaba ahora "dentro" del reino imaginario de la civilización.

Conclusión

El discurso sobre las técnicas culturales amplía radicalmente la red de actores en la historia de la arquitectura, que ya no está impulsada por la autoría intelectual de un genial arquitecto que trabaja *en atelier*. Más bien, el diseño se posiciona como un conjunto más grande de operaciones de materiales a través de una amplia variedad de escalas. El Teatro Municipal de Río ofrece un convincente caso de estudio al respecto. Aunque con frecuencia se considera como la copia de un modelo ideal, en realidad utilizó el diseño *beaux-arts* en formas completamente nuevas. En Río, los métodos enseñados en la *École* produjeron no sólo un edificio tecnológicamente complejo, sino también diferencias sociales estables en medio de los rápidos cambios demográficos, económicos y ambientales que se produjeron en los trópicos. Esta perspectiva ofrece una ruptura muy necesaria con un marco de "transferencia cultural" por lo demás eurocéntrico, en el que las ideas circulan unidireccionalmente del centro a la periferia. Además, al ampliar las operaciones que constituyen el diseño, ampliamos la historiografía de la arquitectura *beaux-arts* para incluir nuevos horizontes. Las historias del capitalismo, la desigualdad y el consumo de energía, por ejemplo, emergen en el

diseño del Teatro Municipal. Si mantenemos estos fenómenos "fuera" de nuestros objetos de historia arquitectónica, es porque nuestras propias técnicas culturales de discurso así lo han establecido.

Traducido por Jerónimo Moretti

Imágenes



Fig. 1. “Theatro Municipal” de Río de Janeiro. Foto: <http://arqguia.com/obra/theatro-municipal/>
© Acervo TMRJ / Vânia Laranjeira. Consultado: 05-04-2019.

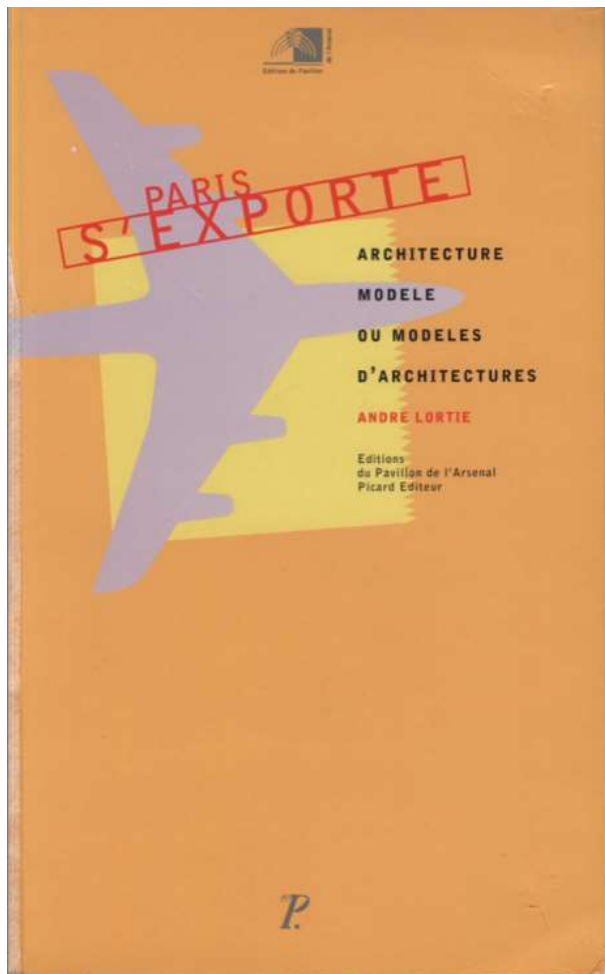


Fig. 2. Portada y sección sobre “L’Opéra” del catálogo de la exposición, *Paris s'exporte*, ed. Andre Lortie, 1995, pp. 15.

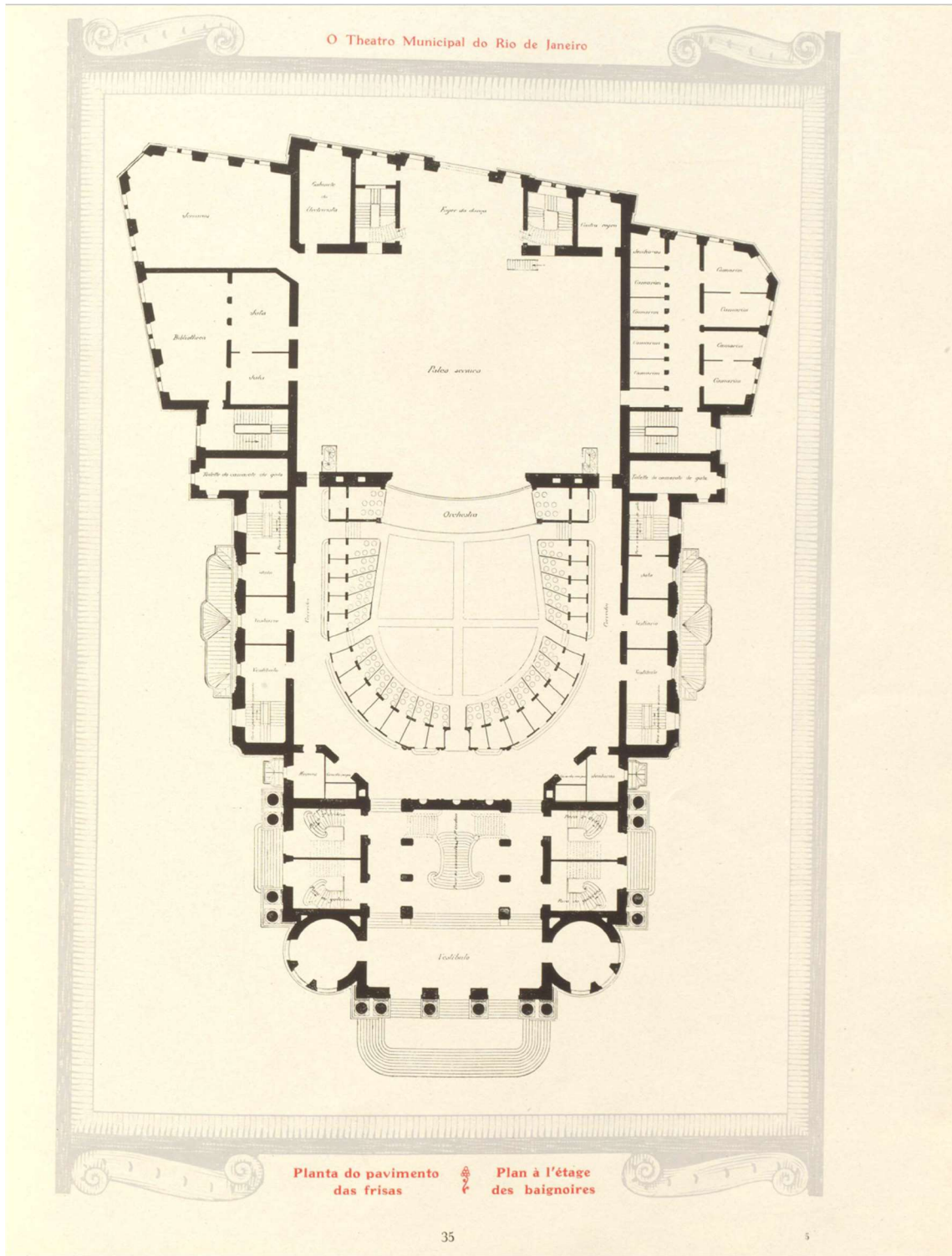


Fig. 3. Francisco de Oliveira Passos y Albert Guilbert, Plano, Teatro Municipal de Ríio de Janeiro, c.1905. Publicado en João do Rio, *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 1913, pp. 35.

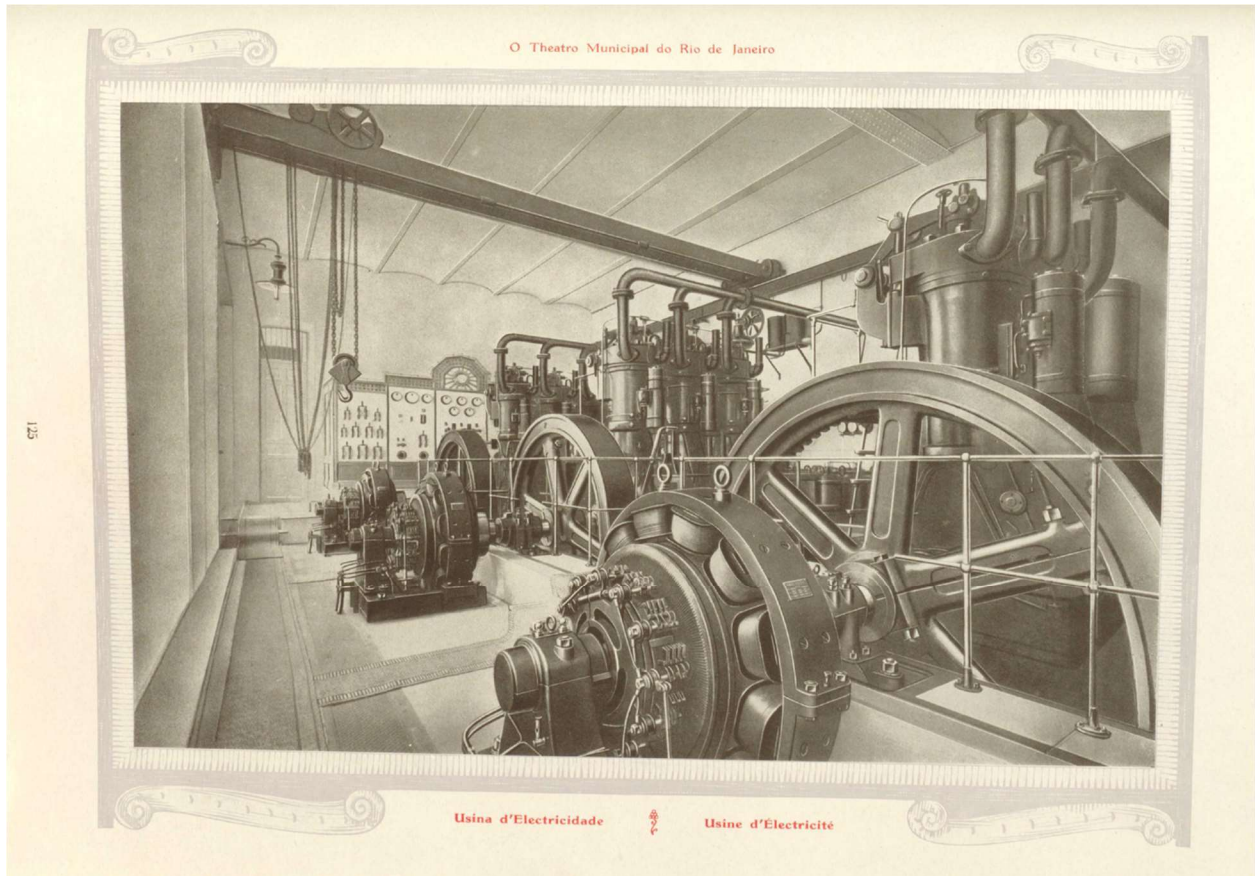


Fig. 4. Fábrica de electricidad del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Publicado en João do Rio, *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, 1913, pp. 125.



Fig. 5. Eliseu Visconti, *A Influencia das Artes sobre a Civilização*, pintura al óleo sobre lienzo, 1906-1908. Foto: <https://tutudaju.com/o-pano-de-boca-do-theatro-municipal-do-rio-de-janeiro/>. Consultado: 05-04-2019.

Bibliografia

ALMANDOZ, Arturo, ed. (2002). *Planning Latin America's Capital Cities: 1850-1950*. London: Routledge.

Arquitectura Teatral Europea (EUTA) (2017). Extraído el 10 de febrero de 2019, de <https://www.theatre-architecture.eu/en/>

AZEVEDO, André Nunes de (2016). *A grande reforma urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso no espaço urbano carioca (1870-1906)*. Rio de Janeiro: PUC-Rio.

BENCHIMOL, Jaime Larry (1990). *Pereira Passos: um Haussmann tropical; a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração.

BHABA, Homi (1994). "Of mimicry and man: The ambivalence of colonial discourse". En *The Location of Culture*. London: Routledge.

BOONE, Christopher G. (1995). Streetcars and Politics in Rio de Janeiro: Private Enterprise versus Municipal Government in the Provision of Mass Transit, 1903-1920. *Journal of Latin American Studies*, Vol. 27, No. 2, pp. 343-365.

BRENNA, Giovanna Rosso del (1985). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Editora Index.

CARRANZA, Luis, LARA, Fernando Luiz (2014). *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. Austin, TX: University of Texas Press.

CARVALHO, Bruno (2013). *Porous City: A Cultural History of Rio de Janeiro*. Liverpool: Liverpool University Press.

Coleção Pereira Passos, Museu da República, Rio de Janeiro.

ERMAKOFF, George, ed. (2011). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro 100 anos*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial.

- LEVY, Aiala (2013). Stages of a State: From São Paulo's Theatro São José to the Teatro Municipal, 1854-1911. *Planning Perspectives*, 28 (3), 461-475.
- LIERNUR, Jorge et al. (2004). *Rio de Janeiro-Buenos Aires: duas cidades modernas*. Buenos Aires: BICE, Banco de Inversión y Comercio Exterior; Rio de Janeiro: BNDES, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.
- LOPES, Maria Estela Kubitschek (1999). *Theatro Municipal, 90 anos*. Rio: Museu Nacional de Belas Artes; Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
- LORTIE, André (1995). *Paris s'exporte: modèle d'architecture ou architectures modèles*. Paris: Editions du Pavillon de l'Arsenal: Picard.
- MEAD, Christopher Curtis (1994). *Charles Garnier's Paris Opéra: Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*. New York: The Architectural History Foundation; Cambridge: MIT Press.
- MEADE, Theresa (1997). *Civilizing Rio: Reform and Resistance in a Brazilian City, 1889-1930*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- NEEDELL, Jeffrey (1987). *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NEEDELL, Jeffrey (1987). The Revolta Contra Vacina of 1904: The Revolt Against "Modernization" in Belle-Époque Rio de Janeiro. *The Hispanic American Historical Review*, 67 (2), 233-269.
- OLIVEIRA PASSOS, Francisco de (n.d.). *Concurso para a Construção de um Theatro Municipal – Projecto "Águila"* (manuscrito inédito). Rio de Janeiro: Museu da República, Coleção Família Passos.
- SADIGHIAN, David (2018). Die Ökonomie des Klassizismus – Über die Verbreitung des Beaux-Arts-Systems. *ARCH+ Zeitschrift für Architektur und Urbanismus*, 233, 38-43.
- SANTOS, Nubia Melhem, ed. (2011). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em carta*. Rio de Janeiro: Jauá Editoria.

- SHMIDT, Claudia (2012). *Palacios sin reyes: arquitectura pública para la “capital permanente”*: Buenos Aires 1880-1890. Rosario: Prohistorica ediciones.
- SIEGERT, Bernhard (2013). Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory. *Theory, Culture & Society*, 30 (6), 48-5.
- SIEGERT, Bernhard (2015). *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*. Traducido por Geoffrey Winthrop-Young. New York: Fordham University Press.
- SILVA PEREIRA, Margareth da (2012). “The Time of the Capitals. Rio de Janeiro and São Paulo: Words, Actors, and Plans.” En Arturo Almandoz, ed., *Planning Latin America’s Capital Cities, 1850-1950*. London: Routledge.
- SILVA PEREIRA, Margareth da, ed. (2011). *1908 um Brasil em exposição*. Brasília: Casa 12.
- SZAMBIEN, Werner (1995). “La fortune des modèles.” En André Lortie, ed., *Paris s’exporte* (pp. 177-183). Paris: Editions du Pavillon de l’Arsenal: Picard.
- VAN ZANTEN, David (1975). Le système des Beaux-Arts. *L’architecture d’aujourd’hui*, 182, 97-106.
- VAN ZANTEN, David (2011). “Just What Was Beaux-Arts Architectural Composition?”. En Jeffrey Cody, Nancy Steinhardt y Tony Adkins, eds., *Chinese Architecture and the Beaux-Arts* (pp. 23-41). Honolulu: University of Hawaii Press.