Fecha de recepción: agosto 2026
Fecha de aceptación: noviembre 2026

El deseo de modernidad y el Art Deco en Colombia

Juan Carlos Pérgolis Valsecchi (*)
Estefanía Quijano Gómez (**)

Resumen: En Colombia, a comienzos del siglo XX, la modernidad se convirtió en una aspiración compartida por diversas ciudades, expresando una coherencia entre las identidades espaciales y culturales que reflejaba los deseos subyacentes de cada comunidad. Sin embargo, el aislamiento impuesto por la compleja geografía del país generó múltiples imaginarios de modernidad, construidos a partir de postales, relatos y representaciones del mundo exterior. En este contexto, Barranquilla, situada en la desembocadura del río Magdalena, adquirió un papel central como puerta de entrada al país gracias a la construcción de un puerto fluvial y marítimo y al ferrocarril que los conectaba. La llegada de inmigrantes, junto con el auge industrial y exportador, favoreció la introducción de nuevas ideas vinculadas al progreso, creando un ambiente propicio para que el Art Déco se asumiera no solo como recurso decorativo, sino como expresión auténtica del espíritu de época y del gusto colectivo. Desde allí, el estilo se expandió hacia Bogotá y otras regiones del interior, donde fue adoptado principalmente como una moda pasajera, dado que los deseos de modernidad permanecían ligados a imaginarios tradicionales.

Palabras clave: Art Déco – modernidad – identidad cultural – deseo – gusto de la época.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 105]

(*) (**) Ver CV de Juan Carlos Pérgolis Valsecchi y Estefanía Quijano Gómez en página 106

Introducción

Italo Calvino, a través de sus ciudades invisibles, dejó entrever que detrás de cada imagen se esconde un deseo. Esta relación entre imagen y deseo permite definir la hipótesis marco que está presente en esta mirada al Art Deco: "*existe una coherencia entre las identidades cultural y espacial, que el ciudadano integra en la imagen de la ciudad*".

Esa coherencia expresa la satisfacción del deseo que impulsó las construcciones y, al igual que otras manifestaciones permiten ver el "espíritu del tiempo", el "*zeitgeist*" (Gottfried Herder, 1959), o lo que Omar Calabrese (1999b) llama "gusto de la época", una categoría que involucra todas las manifestaciones culturales de un momento y, que no se limita a describir las obras o los objetos, sino también a comprender qué tipos de juicios de valor provocan en la sociedad (Calabrese, 1999a).

Estas manifestaciones culturales son también representaciones sociales de una época a través de ideas con alcance colectivo, pueden estar influenciadas por movimientos como la modernidad o la cultura de masas que determinan su temporalidad. Por ese motivo, el término *Zeist* (tiempo) hace referencia y se soporta en una época o período histórico (Derrida, 1987) en el que se desarrolla una forma particular de pensamiento y de sensibilidad (Jodelet, 2020).

La arquitectura es una de esas manifestaciones que está fuertemente influenciada por el espíritu de la época, tanto así que lo refleja y lo manifiesta a través de "movimientos", "estilos" o "lenguajes" donde se crean o interpretan diseños de construcciones representativas de la cultura o la sociedad que los origina.

La arquitectura, tema de esta observación, hace parte -y expresa- el gusto, con mayor o menor intensidad en cada grupo o clase social, pero de una u otra manera está presente en todos. Esto nos permite considerar manifestaciones culturales de diferente procedencia que aparentemente no se relacionan entre sí, pero en su conjunto explican el "gusto de la época" concepto que por provenir de una categoría estética no se limita a la descripción y análisis de formas o lenguajes sino a la comprensión de esas formas y ese lenguaje en el contexto social de un momento. De esta observación surge la primera hipótesis de este trabajo: *La arquitectura hace parte de un corpus de objetos y actitudes culturales que se deben considerar simultáneamente.*

El Art Déco, objeto de nuestra observación, fue mucho más que un lenguaje aplicado a la piel de la arquitectura, fue una expresión del *gusto* que permeó todas las manifestaciones culturales de una época: sus rasgos están presentes en la arquitectura, pero también en la moda y en el diseño gráfico, en los cómics y en los objetos, en el cine cuya penetración en todos los ambientes y grupos sociales definió comportamientos y actitudes.

Por este motivo podemos decir que el análisis del Art Déco puede iniciarse en la arquitectura, en la moda o en una joya, cualquiera de ellos nos llevará a los otros y finalmente a la comprensión del *zeitgeist*, el "espíritu del tiempo". Esta particularidad metodológica, permite ir más allá del análisis formal-espacial de la arquitectura (análisis del significante) e introducirse en las relaciones entre la comunidad, sus habitantes, la arquitectura y la ciudad. Julia Kristeva (1985) llama *práctica significante* a esta relación entre un sujeto y los significantes con que participa y le permite ir más allá de la definición de significados: le

permite establecer un horizonte de sentido. El objetivo, entonces, es entender el Art Déco desde ese horizonte de sentido, en que el sujeto individual o colectivo aporta sus deseos en la conformación de las imágenes, en nuestra observación: imágenes arquitectónicas.
La segunda hipótesis, que particulariza esta mirada, se refiere al deseo, a ese impulso hacia algo anhelado que está más allá de nosotros. En la articulación que propone Lacan sobre el psicoanálisis tradicional, el deseo está enraizado en la relación con el lenguaje y la cultura, y se manifiesta en nuestra búsqueda constante de objetos de deseo simbólicos. Esto nos permite concluir señalando que *En toda imagen subyace un deseo*, frase de Italo Calvino (1972), con que iniciamos este texto, fue la base de la investigación El deseo de modernidad en la Bogotá republicana (Pérgolis, 2011) y nos permite, aquí, vincular las imágenes del Art Déco con el anhelo de modernidad latente en las ciudades colombianas en la primera mitad del siglo XX.

Art Déco, Ornamento y Geometría

El Art Déco aparece como un momento de inflexión en la continuidad que los historiadores han planteado entre la Revolución Industrial y la obra de los Grandes Maestros. Así lo mostraron los textos contemporáneos a la primera etapa del Movimiento Moderno, ya sea producidos por los mismos protagonistas que lo llevaron a la práctica: Le Corbusier (1978); Gropius (1957); o por historiadores y críticos que vivieron y observaron al Movimiento Moderno desde su interior: Nikolaus Pevsner (1976, 1977), Bruno Zevi (1951) y Leonardo Benevolo (1979).
Ninguno de estos autores repara en la articulación que se produjo en el gusto de la época con la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas que se llevó a cabo en París, en 1925; tampoco observan el proceso de geometrización del lenguaje más allá de la Secesión Vienesa, que es considerada por ellos como la última instancia de un desarrollo continuo, iniciado en el lenguaje orgánico y simbolizante del Art Nouveau y concluido en la exclusión del ornamento con la volumetría pura y limpia del movimiento moderno. Sin embargo, la propuesta de la Exposición de París de 1925 parece traer a primer plano aquellas particularidades en la estética de los edificios que señala León Battista Alberti en el Renacimiento cuando identificó a la "belleza" como la armonía entre las partes de la obra y al "ornamento" como "*todo lo agregado que contribuye al mejoramiento de la belleza*", concepto muy cercano a la propuesta estilística del Art Déco.
A la exposición de París de 1925 concurrieron, entre otros, Le Corbusier y Ozenfant y su pabellón *L'Espirit Nouveau* que se oponía a la ornamentación y proponía la vivienda como una *máquina para vivir*[9]. Le Corbusier confirmó: *"Nuestro pabellón contendrá solamente casas estandarizadas creadas por la máquina en fábricas y producidas en serie; objetos verdaderamente del estilo de hoy día"*. Pero varios antecedentes han aportado pasos en el camino hacia el ornamento geométrico, base de la exposición de 1925. El primer paso, a la vez que el más notable lo dieron los arquitectos de la Secesión Vienesa quienes rechazaron la curva cargada de simbolismos del Art Nouveau en favor de formas geométricas

más tranquilas para representar la naturaleza y en un segundo paso expresan la geometría independiente de formas de la naturaleza.

Rastrear los orígenes del Art Déco en la transición del organicismo del Art Nouveau a la geometría de la Secesión implica meterse en los deseos subyacentes en un mundo que asumía e intentaba explicar, desde la razón, el entorno fenoménico que lo rodeaba en el inicio del siglo XX y se debatía entre los códigos orgánicos y la geometría; Worringer (2015), señaló en 1908 en *Abstracción y Naturaleza* que existe en el ser humano una exigencia psicológica que lo impulsa hacia lo orgánico y determina una simpatía con lo bello de la naturaleza. Otra exigencia, de carácter contrario, lo impulsa hacia la perfección matemática y la abstracción.

Por último, hay que señalar las coincidencias en el proceso de geometrización llevado a cabo por la Secesión con la obra de Frank Lloyd Wright a partir del viaje que éste realizó, en 1910, para exponer sus proyectos en Berlín y realizar una publicación de los mismos en Wasmuth; coincidencias cuyo origen habría que rastrear en la herencia del Art Nouveau a través de Sullivan y la Escuela de Chicago en la formación de Wright, esto demuestra que el proceso de abstracción estaba en el *espíritu del tiempo*.

Más adelante, la propuesta estética de la expo de 1925 pasó a Estados Unidos, donde se impregnó del glamour y la exageración asociada al arte cinematográfico y se convirtió en imagen de los "alegres años 20", un lenguaje ecléctico, donde convergen tanto los estilos vanguardistas de la "era de la máquina", como el estilo decorativo tradicional, pero con formas y ornamentos geométricos que atraviesan el gusto de la época en una moda global. Pero el gusto, indica Gadamer (2018) subraya su condición subjetiva y las mediaciones sociales colectivas en el juicio estético. Este juicio está estrechamente relacionado con la moda, ya que esta última es la manera en la que el gusto individual pasa a ser generalizado y convertido en social como resultado de "ciertas conexiones y acuerdos sociales dominantes" (Cadavid Ochoa, 2015, p. 93).

En Colombia, esta renovación estética llegó a través del cine y revistas extranjeras de arquitectura, donde se podían observar edificaciones decoradas "novedosamente" que sustituyen los detalles clásicos o los reducían a estilizaciones geométricas (Malo Toral, 2023). Un estilo que rápidamente se convirtió en una moda, y que fue adaptado por los arquitectos colombianos de la mejor manera en la que pudieron hacerlo, edificios muy parecidos al "promedio Déco" que se encuentra en toda América Latina sin rasgos propios que los identifiquen por su originalidad (Arango, 1997).

Contexto y Ambiente

A pesar de la crisis de 1929 y la consecuente Gran Depresión, la cultura estadounidense de los años veinte influyó en Europa y otras regiones, difundiendo el jazz, el Charleston, y otros ritmos bailables, la moda alegre y desenfadada, el cine de Hollywood y los espectáculos de Broadway que constituyeron una novedad para la élite europea. En 1933, el presidente estadounidense Roosevelt implementó el New Deal, un plan para reactivar

la economía y devolver el optimismo a la población. Este impulso cultural se reflejó en el cine, que ofrecía distracción con escenografías brillantes, y en el cómic, que exaltaba tanto la vida familiar como las hazañas de superhéroes, ambientadas en paisajes urbanos inspirados en el Art Decó y el expresionismo, proyectando un optimismo ligado al poder del capitalismo.

En los ambientes donde se desarrolla la feliz vida de los personajes de los cómics, encontramos el lenguaje ornamental propuesto en París en 1925, lo mismo que en los escenarios de Hollywood y en la moda. Pero evidentemente, donde el Art Déco y sus antecedentes tuvieron más peso es en el paisaje urbano en el que se mueven los superhéroes. Estas imágenes recuerdan las visiones futuristas de Sant'Elia y algunos diseños del expresionismo, pero dejan ver un lenguaje optimista, capaz de evidenciar el poder expansivo del capitalismo, pero con las necesarias connotaciones de frívola alegría que la pureza formal y la sobriedad de la arquitectura del Movimiento Moderno no lo hubieran permitido.

En el sur de Estados Unidos, en la veraniega ciudad de Miami, cercana a la isla de Cuba, lugar de escape a las restricciones de la ley seca, el Art Déco tuvo un importante desarrollo y fue el centro de difusión del lenguaje hacia las islas del Caribe y el norte de Sudamérica. A finales de los años veinte, las casas vacacionales abandonaron el estilo mediterráneo tradicional y adoptaron formas geométricas inspiradas en la Exposición de París de 1925 y en los diseños surgidos tras la crisis del 29.

Esta mediación en el desarrollo del Art Déco, que integra la tradición marítima mediterránea con el ornamento geométrico se la identificó como "*Med- Déco*" y en la década de 1930 dio paso al estilo llamado *Streamline Moderne* o estilo de playa con líneas de fuerza de gran dinamismo y elementos náuticos como ventanas circulares y barandas de cubierta. El autor barranquillero Gustavo García Barrera (2006) señala además de estas variantes del Art Déco, los estilos californiano y tropical, este último derivado de las construcciones de Miami y Cuba, que a través del Caribe llegó a Barranquilla.

¿Existe una Identidad Nacional en el Art Déco?

El Art Déco llegó a América Latina impregnado de las aspiraciones de modernidad, progreso y cosmopolitismo que definieron el contexto de entreguerras. En Colombia, este estilo tuvo una presencia significativa, especialmente en ciudades como Bogotá, Medellín y Barranquilla. Más allá de su carácter decorativo, el Art Déco puede entenderse como un proceso de "democratización" del arte: integró el diseño en la vida cotidiana, lo hizo accesible a un público más amplio mediante la producción en masa, y trascendió clases sociales gracias a su lenguaje visualmente atractivo, su vínculo con la tecnología y su capacidad para incorporar diversas imágenes históricas y nacionales.

Esta incorporación del Art Déco se produjo en un momento clave. La década de 1930 estuvo marcada en Colombia por una creciente urbanización, la modernización de la infraestructura y la consolidación del Estado-Nación liberal. El surgimiento de una incipiente clase media urbana facilitó la adopción de nuevas estéticas y prácticas culturales. En este

contexto, el Art Déco no solo se adoptó por sus cualidades estéticas, sino por lo que representaba simbólicamente: una ruptura con el pasado colonial y republicano, y una promesa de inserción en el mundo moderno industrializado. No obstante, algunos lo consideraron una moda pasajera, una estrategia comercial que respondía a los gustos cambiantes de las élites urbanas.

La influencia del cine y del estilo de vida norteamericano fue determinante en su difusión. Las salas de cine construidas en estilo Art Déco se convirtieron en templos de la modernidad urbana. Estos espacios promovieron nuevos hábitos de ocio, consumo y entretenimiento masivo. En ese ritual moderno de las tardes lluviosas o las noches de sábado, el público bogotano presenciaba las actitudes liberales de Hollywood y, aunque ajenas, estas escenas dejaban huellas visibles en la vida cotidiana: modas, gestos, actitudes, mobiliario y formas de vestir. Como señala Paul Maenz (1974), el Art Decó no fue solo un estilo, sino un lenguaje visual que acompañó el surgimiento de nuevas formas de vida urbana y de aspiraciones colectivas de progreso.

La moda, en particular, se convirtió en un vehículo visible de este cambio. Los figurines europeos y sudamericanos, así como las estrellas de cine, influenciaron el vestuario colombiano, en particular el bogotano, especialmente entre las clases altas. Curiosamente, prendas que en Europa o Estados Unidos simbolizaban austeridad, en Colombia se reinterpretaron como signos de estatus. Entre 1930 y 1940 se consolidaron transformaciones sociales claves que marcaron la emergencia de una clase media, cuya identidad también se expresó a través de la indumentaria. Como resultado, la indumentaria dejó de ser solo una necesidad para convertirse en una forma de expresión cultural y símbolo de progreso. Este fenómeno refleja que la vida cotidiana —como señala Uribe Fernández (2014)— se compone de necesidades, experiencias y visiones de futuro, y constituye un proceso histórico, social y cultural que lleva a los individuos a construir su propia realidad individual y colectiva. En ese proceso, el Art Déco ofreció no solo formas y estilos, sino también símbolos de aspiración y pertenencia a un mundo moderno.

Como bien apunta Silvia Arango (1997), en Colombia no se trató simplemente de una copia de modelos extranjeros, sino de una apropiación creativa: una forma de modernidad periférica, pero con capacidad de representar nuevas identidades urbanas.

Se puede decir,entonces, que el Art Déco en Colombia no fue simplemente una moda pasajera. Si bien fue importado desde centros hegemónicos de producción cultural, tuvo un impacto real en la forma en que las ciudades se imaginaron a sí mismas y en la configuración de nuevas sensibilidades colectivas. Incluso fue parte importante del proceso de construcción de una identidad moderna, urbana y aspiracional.

El deseo de modernidad en las ciudades colombianas y los imaginarios

El psicoanálisis define el deseo como un impulso resultado de una experiencia original de satisfacción que provoca una huella en la psiquis; esa huella puede ser un conocimiento, una percepción anterior, algo guardado en el inconsciente, pero presente en el imaginario

con un halo de satisfacción. Por eso, el objeto que despierta el deseo, se diferencia del que satisface una necesidad.

Entre los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX existió, en las ciudades colombianas, un fuerte deseo de modernidad que permeó la historia y su expresión más visible estuvo en la arquitectura y la ciudad, los escenarios que mostraban los anhelos de una sociedad por integrarse al mundo, aunque la accidentada geografía del territorio acentuaba la identidad individual de cada grupo que buscaba en diferentes imágenes (huellas) la satisfacción de ese deseo: relatos de viajeros, postales de ciudades europeas o estadounidenses.

En este contexto vamos a observar las imágenes que llegan a partir de fines de los años 20 y que, por primera vez, son entendidas y apreciadas por igual en todo el territorio colombiano cuya integración, desde principios del siglo XX, daba los pasos iniciales apoyado en la tecnología del vapor que permitió los nacientes ferrocarriles y la navegación fluvial. Estas imágenes de los años 20 y 30 van a estar signadas por los adelantos en las comunicaciones y básicamente por la cinematografía que muestra ambientes y comportamientos que crean un "gusto de la época" y unifican las imágenes del deseo de modernidad en todo el territorio.

Sin embargo, estas imágenes se articularán con los imaginarios existentes en cada ciudad colombiana: Así, el deseo de modernidad de la sociedad bogotana se centraba en la integración con un mundo conocido solamente por referencias lejanas, muchas veces tardías que mostraban ciudades europeas y arquitectura de las escuelas de Bellas Artes -las mismas a las que concurrían los pocos profesionales que viajaban a "formarse en el exterior"-. Sobre este imaginario, fuertemente definido las imágenes de modernidad del Art Déco, no encontrarán fácil ubicación.

El deseo de modernidad en Medellín se manifestó como un impulso por superar los símbolos tradicionales profundamente arraigados en la comunidad, con el fin de propiciar una transformación social y consolidarse como una sociedad moderna. El comercio y la actividad mercantil se convirtieron en el motor de ese proceso, mientras que la referencia arquitectónica se inspiró en los edificios neoyorquinos de las primeras décadas del siglo XX —previos a la era de los rascacielos— y en el eclecticismo estilístico introducido por el arquitecto belga Agustín Goovaerts.

Todo eso conformó un paisaje urbano homogéneo, sobre el que se asentó posteriormente la arquitectura del Movimiento Moderno, sin referencias especiales a la iconografía del Art Déco.

El Hotel Nutibara, edificio emblemático de la ciudad, diseñado por el arquitecto estadounidense Paul Williams en 1945, conforma un volumen, propio de la arquitectura moderna, tropicalizada con cubiertas de tejas y con lejanas referencias a la geometría del Art Déco en los remates en altura y en algunos ornamentos interiores en mobiliario y objetos.

El análisis del deseo de modernidad en Cartagena y Barranquilla deja ver las dos caras de un mismo anhelo.

En Cartagena, el afán por recuperar las glorias de épocas pasadas —opacadas por el auge de Barranquilla— dio lugar a una modernidad cuya expresión se materializó en la arquitectura republicana, concebida quizá como un imaginario en contraste con la sólida tradi-

ción colonial de la ciudad. Por su parte, en las primeras décadas del siglo XX, Barranquilla, como ciudad-puerto abierta al mundo, recibió inmigrantes y aportes culturales que la transformaron en la urbe más cosmopolita y moderna de Colombia, sede de importantes empresas extranjeras. No sorprende, entonces, que allí se haya difundido con mayor fuerza el Art Déco, presente tanto en la arquitectura profesional como en las construcciones populares. En ese mismo contexto cosmopolita y moderno, Barranquilla también alberga algunos de los mejores ejemplos de la arquitectura del Movimiento Moderno.

Barranquilla

El deterioro del puerto de Cartagena por la sedimentación del Canal del Dique, que lo conectaba con el Río Magdalena y el consecuente decaimiento de la ciudad a fines del siglo XIX, incidieron en el desarrollo de Barranquilla. Esta ciudad a orillas del Magdalena estaba conectada directamente con el interior, a la vez que su cercanía al mar facilitaba intercambios entre la navegación fluvial y marítima.

Pero también hay que observar que para la tradicional sociedad cartagenera el ansia de modernidad se refería más a la recuperación de la importancia de la ciudad en la época colonial, que a la conformación de una nueva articulación con el país y con el mundo en un momento en que Colombia se definía como exportador de bienes naturales; a diferencia de Barranquilla, donde la ciudad nueva nacía junto con una sociedad también nueva.

Por Barranquilla entró la modernidad a Colombia, primero por el puerto marítimo de Salgar, unido al puerto fluvial por el ferrocarril de Sabanilla, luego por el gran muelle de Puerto Colombia, en la cercana bahía Cupino, hasta donde llegó el ferrocarril, que se internaba un kilómetro mar adentro hasta la plataforma que recibía los barcos de ultramar.

El anhelo de modernidad en Barranquilla se manifiesta claramente en el pensamiento de los inmigrantes europeos y del Cercano Oriente que llegaron a la ciudad desde finales del siglo XIX. Al integrarse a una sociedad heterogénea e incluyente —compuesta por comerciantes, banqueros, industriales y agentes de casas comerciales y navieras—, estos inmigrantes aportaron una visión de progreso influenciada por sus experiencias con la Revolución Industrial. Muchos de ellos, marginados en sus países de origen, vieron en Barranquilla una oportunidad para desarrollar lo que no pudieron en sus tierras. Así, la modernidad en esta ciudad adquirió características particulares que la diferenciaron del resto del país, donde lo nuevo no solo era una aspiración, sino también una realidad cotidiana.

Un factor importante en el desarrollo de Barranquilla fue la llegada de las compañías bananeras a la cercana zona del Magdalena, que incentivaron el comercio en la ciudad y la actividad en el puerto. Pero el cambio más significativo se dio en la escala de la producción que condujo a la expedición de la Ley de Circulación, que liberó el control a los desplazamientos en el territorio nacional y permitió que grandes contingentes de obreros llegaran a trabajar en los enclaves bananeros norteamericanos, a la vez que abandonaron las fincas que mantenían relaciones feudales en la producción. A mitad de la década de 1920 se

fundaron la primera Confederación Obrera Nacional y el Partido Obrero Revolucionario, confirmando así la entrada de Colombia en una modernidad que las clases burguesas no imaginaban, pero era consecuente con las transformaciones del país.

En esos años Barranquilla era el principal punto de contacto con los Estados Unidos, principal referencia y paradigma de la modernidad. A partir de 1920, la oficina de Karl Parrish desarrolló el proyecto del barrio El Prado, diseñado por el paisajista norteamericano Ray Floyd Wrick e inspirado en las ciudades jardín de su país; en 1930 se inauguró el Hotel del Prado, primer hotel turístico de Colombia.

Barranquilla fue también la puerta de entrada del Art Déco, un lenguaje arquitectónico ligado a la moda entendida no únicamente como tendencia efímera, sino como un sistema cultural que articula aspiraciones de modernidad, símbolos de distinción y valores colectivos. Este estilo satisfizo tanto el gusto del momento como el imaginario de progreso que vibraba en la ciudad. Fue asumido por la arquitectura profesional, donde el cubano Manuel Carrerá dejó notables ejemplos de arquitectura moderna con referencias al expresionismo alemán y neerlandés de la época. Sin embargo, en la natural transferencia del gusto entre las clases sociales, el Art Déco pronto se convirtió en tendencia dentro de la arquitectura popular, generando un híbrido entre la construcción tradicional y la incorporación de remates y frisos geométricos en las fachadas. De este modo, la moda arquitectónica no solo colmó el gusto popular por el ornamento, sino que también funcionó como un signo de estatus socioeconómico y como expresión tangible de la modernidad en la vida cotidiana.

Gustavo García Barrera (2006) señala que el Art Déco barranquillero constituye una amalgama de las diversas variantes de este estilo —aerodinámico, zigzag, tropical, entre otras— y representa, al mismo tiempo, una expresión del sincretismo cultural que se consolidó en la ciudad, con un marcado predominio de la abstracción geométrica. Se trata de un caso particular de interiorización de un lenguaje foráneo que, al incorporarse a la tradición local, dio lugar a una feliz síntesis arquitectónica. Esta resultante no solo evidenció la identidad de un momento histórico, sino también la manera en que la moda y sus expectativas se inscribieron en las representaciones populares, otorgando sentido y legitimidad a la modernidad urbana.

En la población de Ciénaga, cercana a Barranquilla. También hubo un notable auge económico por la operación de las empresas bananeras que reemplazaron a las antiguas producciones de café y tabaco. Pero en el deseo de modernidad de los habitantes no tenía presencia las imágenes del Art Déco. La modernidad en Ciénaga se expresó en las grandes casonas republicanas, ahora cargadas de referencias a las escuelas de Bellas Artes y en la renovación, con lenguaje neoclásico, de la iglesia y el parque principal, centrado en un templete o gazebo también con elementos neoclásicos: en el imaginario de modernidad de las clases altas cienagueras todavía estaban presentes las imágenes y los relatos de las ciudades europeas de fines del siglo XIX y principios del XX. Tampoco hay referencias a la geometría del Art Déco en el nuevo Palacio Municipal diseñado y construido a fines de la década de 1920 por el estudio Parrish de Barranquilla.

El lenguaje del Art Déco se difundió por toda Colombia como una moda ornamental, no necesariamente como respuesta a ideales de modernidad, pero llegó despojado de las exuberancias tropicales de las ciudades del Caribe. Las referencias neoclásicas o de las

Escuelas de Bellas Artes de la arquitectura republicana: pilastras, capiteles, frontones y demás elementos cedieron el paso o se mezclaron en forma espontánea con los coronamientos geométricos y con las líneas de fuerza del Art Déco.

Arquitectura Art Déco en Barranquilla

Manuel Carrerá fue un arquitecto cubano, radicado en Barranquilla desde 1934. El Edificio García, de 1939 fue su primera obra como independiente, ya que sus primeros trabajos en Colombia fueron con la firma Cornelissen y Salcedo (el Edificio de Scadta, hoy Avianca). La limpia volumetría del Edificio García lo identifica con la arquitectura moderna y el tratamiento curvo de los balcones evidencian fuertes influencias con el expresionismo alemán y holandés. Respecto del diseño del edificio, Carrerá dijo: *"La forma bella de un edificio proviene de la organización útil de los espacios"* y en otro momento señaló: *"…los volúmenes surgen de las necesidades de la planta*". Pero algunos detalles, como pisos, lámparas interiores y el excelente tratamiento de la entrada, basado en planos y volúmenes que definen el acceso, acompañados de líneas de fuerza cercanas al *Streamline*, permiten que la ciudad lo considere uno de sus ejemplos representativos del Art Déco.

Figura 1.
Edificio García, Arq. Manuel Carrerá, 1939



Nota. Imagen obtenida de Jdvillalobos. (2008, junio 22). Barranquilla Edificio García [Fotografía]. Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barranquilla_Edificio_Garc%C3%ADa.jpg

Figura 2.
Fachada de la tribuna, estadio Romelio Martínez de 1934, de la Constructora Parrish con el arquitecto F.R.Molther



Nota: Imagen obtenida de Jdvillalobos. (2008a, 7 de julio). Barranquilla – Detalle déco estadio Romelio Martínez [Fotografía]. Wikimedia Commons. (CC BY 3.0) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barranquilla_-_Detalle_déco_Romelio_Martínez.jpg

Figura 3.
Teatro Colón, Constructora Zeizel y Magagna. 1946, exaltación tardía del diseño aerodinámico



Nota. Fuente: Archivo de los autores

Bogotá

En las primeras décadas del siglo XX, la vida bogotana se concentraba en el centro de la ciudad, en torno a la Plaza de Bolívar. Allí se encontraba el comercio más destacado, la administración pública y los espacios de esparcimiento: cines, restaurantes, paseos y lugares de contemplación. Más allá de ese núcleo urbano comenzaba el "campo", el entorno rural. Para sus habitantes, el centro no era solo un espacio funcional, sino la representación misma de la ciudad, un rasgo de identidad tan significativo como sus cerros. Esta imagen se mantuvo hasta que las migraciones internas transformaron a Bogotá en una ciudad de centro y periferia hacia mediados del siglo XX.

El deseo de modernidad en Bogotá estuvo marcado por el aislamiento propio de una ciudad situada en un altiplano a 2.600 metros de altura. Las referencias del mundo exterior llegaban a través de viajeros o por correspondencia, mediante relatos e imágenes de un

universo anhelado. Sin embargo, ese afán de integración y participación en la modernidad coexisten con un fuerte arraigo a las costumbres locales y con un sentimiento de sobriedad que parecía anticipar la célebre máxima "menos es más" de la arquitectura moderna. En el caso bogotano, no obstante, dicha sobriedad encubría más bien las carencias materiales de la ciudad.

Pero la información del exterior llegaba tardía y sesgada, mostraba paisajes urbanos regidos por el neoclasicismo y la arquitectura de las escuelas de bellas artes que conformaban el ideal deseado y representaban el anhelo de la pequeña ciudad del altiplano. Su materialización se llevaría a cabo en el espacio de mayor significación: la vieja plaza colonial, lugar fundacional, "el centro del centro" de la vida bogotana, allí donde uno de los frentes contenía la catedral con fuertes referencias academicistas, otro mostraba la rítmica y afrancesada fachada del edificio Liévano del arquitecto Gastón Lelarge, sede de la alcaldía de la ciudad; el frente principal contenía el Capitolio, obra del danés Thomas Reed, concluido en 1926, con columnas dóricas y fuertes alusiones a la obra de Schinkel.

En este entorno, centrado en la Plaza de Bolívar con las cuatro fuentes monumentales, encontramos la figura del arquitecto Alberto Manrique Martín, con participación en obras del Capitolio (remate del salón elíptico). Silvia Arango (2017) señala los años 30 como los de mayor relevancia en la obra de este arquitecto e identifica tres estilos, curiosamente más proclives a las influencias norteamericanas que a las europeas (…) cuyo único punto en común es el distanciamiento con cualquier referencia a los estilos académicos… La misma autora señala dos tendencias en su obra de estos años: la arquitectura "de estilo" y los "virajes modernos" que comprenden sus trabajos más representativos en lo que llama "estilo geométrico moderno".

En este lenguaje cargado de referencias y gestos propios del Art Déco, Manrique Martín levantó en el centro de Bogotá el edificio Florián (1935), sede de la Bolsa de Bogotá hasta 1939, y el Teatro San Jorge, cuya culminación estuvo a cargo de la firma norteamericana Fred T. Ley. Entre 1935 y 1938 construyó en el barrio de La Candelaria el edificio Aldana y, sobre la Avenida Jiménez, tres edificios de apartamentos —Crane, Vergara y Uricoechea— que incorporaron interesantes elementos geométricos en sus fachadas. Sin embargo, como señala Arango, detalles como el tamaño de las aberturas acercan estas obras a la arquitectura moderna. Aun así, este lenguaje no fue percibido por la sociedad bogotana como respuesta a sus anhelos de modernidad, a diferencia de lo ocurrido en las décadas de 1950 y 1960, cuando las formas limpias y desprovistas de ornamento del Movimiento Moderno coincidieron con la sobriedad estética de la tradición local.

En Bogotá, el lenguaje y la iconografía del Art Déco fueron entendidos como una moda efímera, asociada al ornamento y al glamour del espectáculo. Se convirtió en un estilo propio de cines y teatros, espacios donde se proyectaban las imágenes de Hollywood que dialogaban con el entorno arquitectónico, el vestuario, las joyas de moda y hasta con los objetos y mobiliario doméstico, impregnando actitudes y gestos cotidianos con un aire de modernidad pasajera.

Muchos detalles ornamentales del Art Déco, como frisos y remates, se repitieron en la arquitectura popular; se pueden ver en infinidad de viviendas construidas por maestros ajenos al discurso arquitectónico y a la moda, allí se buscan coincidencias entre diseños

precolombinos y la geometría del Art Déco, sin embargo, el rombo -uno de los elementos menos presentes en la geometría del Art Déco- es el ornamento de fachada más utilizado en la arquitectura de los barrios populares.

El ornamento geométrico en la arquitectura moderna de Alberto Manrique Martín

Alberto Manrique Martín fue leal al estilo "geométrico moderno", aún en edificaciones de mayor altura, observa Silvia Arango (1997) como se puede ver en los edificios de la Avenida Jiménez. El teatro San Jorge no fue su primera obra en este lenguaje, pero sí la más representativa, no solo por la calidad arquitectónica e instalaciones que la hacían la más moderna del momento, sino también por el tratamiento de la fachada, donde la geometría no es un ornamento agregado sino un concepto total que incluye la articulación de volúmenes y planos, las líneas de fuerza y las piezas escultóricas.

Figura 4.
Teatro San Jorge



Nota. Fuente: Archivo de los autores

Figura 5.
Edificio para rentas Sr. Aldana



Nota. Fuente: Archivo de los autores

Teatro Jorge Eliécer Gaitán

En 1938, para conmemorar los 400 años de Bogotá, la Compañía Colombiana de Seguros encargó al arquitecto estadounidense Richard Aek la construcción de un teatro inspirado en el que años antes había construido en la ciudad de Kansas City. Como se señala en la *Historia del Teatro Municipal de Bogotá* (1997), publicada por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo: "*la obra se inscribirá en el género de las monumentales salas de cine que se levantaron en todo el mundo durante la primera mitad del siglo XX*." Frase que define la función de la futura construcción, que después llegaría a ser además de cinematógrafo, uno de los teatros más importantes de Bogotá. La dirección de la obra, que se concluyó en

1940, estuvo a cargo del arquitecto colombiano Guillermo Herrera Carrizosa, en tanto que la importante ornamentación escultórica en piedra de la fachada corresponde a Bernardo Vieco Ortiz, relieves que representan la música, la tragedia, la danza y la escritura.

Figura 6.
Teatro Jorge Eliécer Gaitán, Fachada



Nota. Fuente: Jairo Valenzuela

Conclusiones

El recorrido del Art Déco en Colombia revela que este estilo fue mucho más que una moda ornamental importada: constituyó un vehículo de modernidad que permitió a las ciudades articular sus aspiraciones con las imágenes de progreso que circulaban globalmente. Aunque su recepción varió según los contextos locales —desde la apropiación cosmopolita de Barranquilla hasta la sobriedad de Bogotá o la tradición republicana de Cartagena—, en todos los casos el Art Déco funcionó como un lenguaje de transición, capaz de expresar tanto los deseos colectivos como las tensiones entre tradición y cambio.

En este sentido, el Art Déco no solo dejó huellas arquitectónicas visibles, sino que también configuró imaginarios urbanos y culturales que marcaron la identidad de las ciudades colombianas en la primera mitad del siglo XX. Su impacto se extendió a la **cultura material**, impregnando objetos cotidianos, mobiliario, vestuario y ornamentos domésticos, que trasladaron la estética arquitectónica al ámbito de la vida diaria. De esta manera, el Art Déco se convirtió en un estilo integral que vinculó la arquitectura con las prácticas sociales y con la materialidad del habitar, consolidando una modernidad que se expresaba tanto en los edificios como en los gestos, los espacios interiores y los objetos que acompañaban la vida urbana.

El "tropicalismo" del Déco colombiano también se manifestó en la gráfica y en la cultura visual: publicidades, afiches turísticos y revistas ilustradas comenzaron a representar palmeras, paisajes costeros y figuras femeninas estilizadas, vinculadas al ocio moderno y al imaginario caribeño. Así, la modernidad aparecía asociada no solo al progreso técnico, sino también al exotismo tropical, reforzando la idea de que el Art Déco en Colombia fue una experiencia cultural total, que trascendió la arquitectura para instalarse en la vida cotidiana y en las formas de representación colectiva.

Referencias

Alberti, L. B. (1992). *De red edificatoria*. Ediciones Akal.

Arango, S. (1997). *Arquitectura colombiana de los años 30 y 40: La modernidad como ruptura*. Universidad Nacional de Colombia.

Arango, S. (2017). La obra arquitectónica de Alberto Manrique Martín. En *Alberto Manrique Martín* (pp. 15–32). Instituto Distrital de Patrimonio y Cultura & Universidad Nacional de Colombia.

Benevolo, L. (1979). *Historia de la arquitectura moderna* (2.ª ed.). Editorial Gustavo Gili.

Cadavid Ochoa, J. J. (2015). El gusto como un factor determinante en el ejercicio crítico del diseño. *Anagramas: Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, *14*(27), 89–99.

Calabrese, O. (1999a). *Cómo se lee una obra de arte*. Ediciones Cátedra.

Calabrese, O. (1999b). *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra.

Calvino, I. (1972). *Le città invisibili*. Einaudi Editore.

Derrida, J. (1987). De l'esprit. Heidegger et la question. En *Heidegger: Question ouverte.*

Actes du Colloque du Collège International de Philosophie (pp. 13–45). Galilée.
Duncan, A. (Ed.). (1988). *Encyclopaedia of Art Déco*. Quantum Books.
Gadamer, H. G. (2018). *Estética y hermenéutica*. Ediciones Tecnos.
García Barrera, y otros. (2006). *Barranquilla, ciudad art déco*. Barranquilla: Ars Antigua Galería.
Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Cornell University Press.
Gropius, W. (1957). *Alcances de la arquitectura integral.* Ediciones La Isla.
Herder, J. G. (1959). *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (Vols. 1–2). Editorial Losada.
Herder, J. G. (2022). *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. KRK Ediciones.
Jodelet, D. (2020). Sobre el espíritu del tiempo y las representaciones sociales. *Cultura y Representaciones Sociales*, *15*(29), 19–36.
Kristeva, J. (1985). Práctica significante y modo de producción. En Kristeva y otros *Travesía de signos* (pp. 11-35.). Ediciones La Aurora.
Lacan, J. (1988). Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis. En *Escritos* (pp. 237–322). Siglo XXI Editores.
Le Corbusier. (1978). *Hacia una arquitectura*. Editorial Poseidón.
Malo Toral, G. (2023). Art Déco: Caracterización morfológica del estilo, entre convergencias y divergencias con el Art Nouveau, el Modernismo y el Expresionismo. En *Cuaderno 192* (pp. 117–139). Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Maenz, P. (1974). *Art Déco: 1920–1940*. Editorial Gustavo Gili.
Morgan, S. (1990). *Art Déco: The European style*. Dorset Press.
Pérgolis, J. C. (2011). El deseo de modernidad en la Bogotá republicana: un ejercicio sobre comunicación y ciudad. *Revista de Arquitectura (Bogotá)*, *13*(1), 4–12.
Pérgolis, J. C. (2013). Art Déco, ornamento y geometría. *Módulo Arquitectura - CUC*, *11*(1), 55–90.
Pevsner, N. (1976). *Esquema de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili.
Pevsner, N. (1977). *Pioneros del diseño moderno*. Editorial Gustavo Gili.
Ruiz García, J.C. (2012). Haciendo del conjuro un encuentro sobre la innombrable nación y la magia de los Bachués. En: *Maguaré*, 26(1), 123-159
Storm, H. J. (2021). The transnational construction of national identities: A classification of national pavilions at world fairs. En J. Leerssen (Ed.), *National Cultivation of Culture; World Fairs and the Global Moulding of National Identities: International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851-1958* (pp. 53-83). Brill. Leiden University
Uribe Fernández, M. L., (2014). La vida cotidiana como espacio de construcción social. *Procesos Históricos*, (25), 100-113.
Worringer, W. (2015). *Abstracción y naturaleza*. Editorial Fondo de Cultura Económica.
Zevi, B. (1951). *Saber ver la arquitectura*. Editorial Poseidón.
.

Abstract: In Colombia, at the beginning of the 20th century, modernity became a shared aspiration among various cities, expressing a coherence between spatial and cultural identities that reflected the underlying desires of each community. However, the isolation imposed by the country's complex geography gave rise to multiple imaginaries of modernity, constructed through postcards, narratives, and representations of the outside world. In this context, Barranquilla, located at the mouth of the Magdalena River, acquired a central role as the nation's gateway thanks to the construction of a fluvial and maritime port and the railway connecting them. The arrival of immigrants, together with the city's industrial and export boom, encouraged the introduction of new ideas associated with progress, creating a favorable environment for Art Déco to be embraced not only as a Decorative resource but also as an authentic expression of the spirit of the time and of collective taste. From there, the style spread to Bogotá and other inland regions, where it was adopted mainly as a passing fashion, since the aspirations of modernity remained tied to traditional imaginaries.

Keywords: Art Deco – modernity – cultural identity – desire – spirit of the time.

Resumo: Na Colômbia, no início do século XX, a modernidade tornou-se uma aspiração compartilhada por diversas cidades, expressando uma coerência entre as identidades espaciais e culturais que refletia os desejos subjacentes de cada comunidade. No entanto, o isolamento imposto pela complexa geografia do país deu origem a múltiplos imaginários de modernidade, construídos a partir de cartões-postais, relatos e representações do mundo exterior. Nesse contexto, Barranquilla, situada na foz do rio Magdalena, adquiriu um papel central como porta de entrada do país graças à construção de um porto fluvial e marítimo e da ferrovia que os conectava. A chegada de imigrantes, juntamente com o auge industrial e exportador da cidade, favoreceu a introdução de novas ideias associadas ao progresso, criando um ambiente propício para que o Art Déco fosse assumido não apenas como recurso decorativo, mas como expressão autêntica do espírito da época e do gosto coletivo. A partir daí, o estilo se expandiu para Bogotá e outras regiões do interior, onde foi adotado principalmente como uma moda passageira, já que os desejos de modernidade permaneciam ligados a imaginários tradicionais.

Palavras-chave: Art Déco – modernidade – identidade cultural – desejo – espírito da época.

Juan Carlos Pérgolis Valsecchi: Arquitecto, M.Sc. en arquitectura.
Universidad Nacional de Colombia
Universidad Piloto de Colombia. Bogotá, Colombia.
pergolisjuancarlos@yahoo.com
https://orcid.org/0000-0002-2397-3812

Estefanía Quijano Gómez: Arquitecta.
Especialista en Economía Urbana y Regional
Universidad Externado de Colombia. Bogotá, Colombia.
estefania.quijano12@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-2758-9858