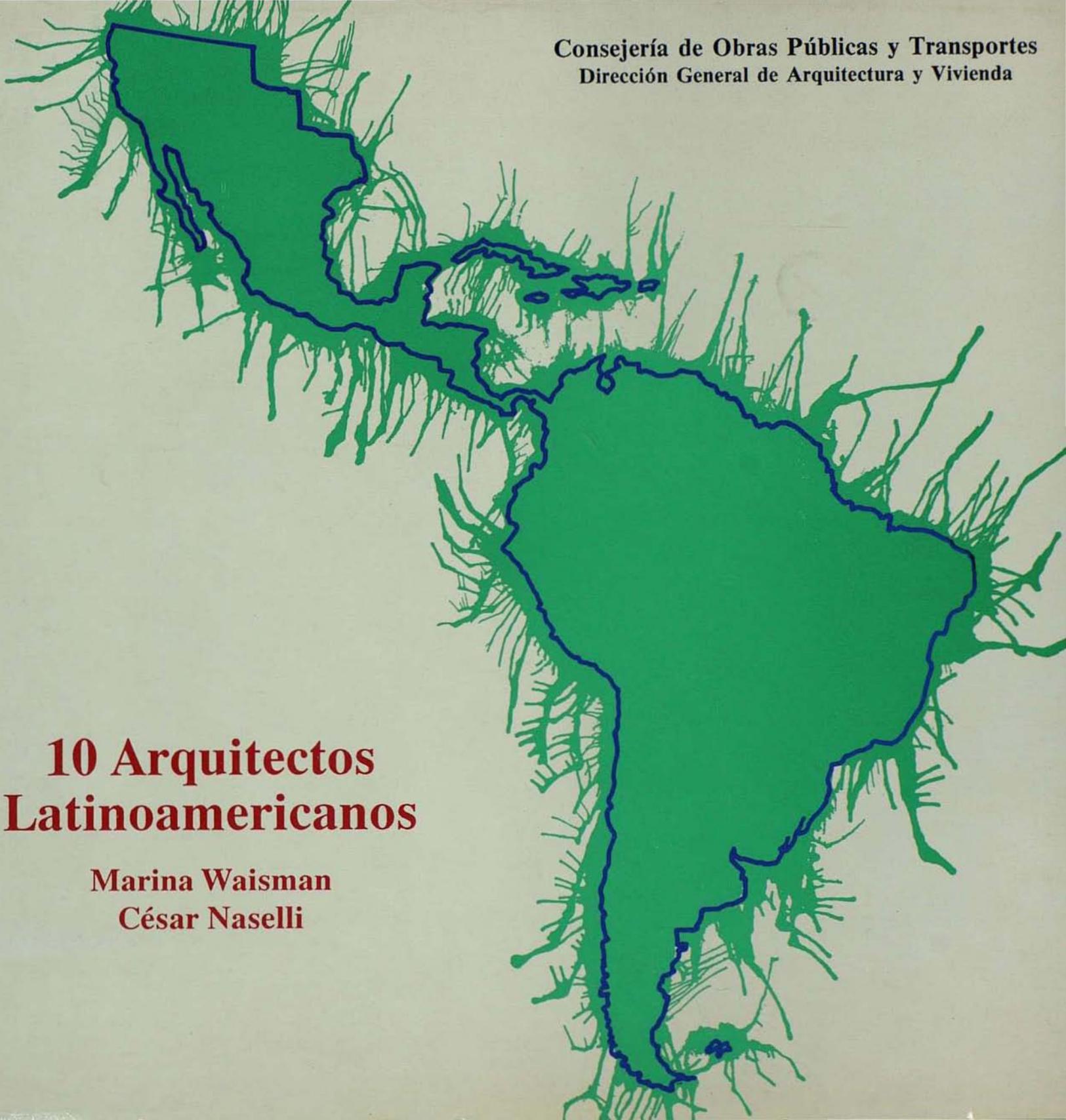


Consejería de Obras Públicas y Transportes
Dirección General de Arquitectura y Vivienda

10 Arquitectos Latinoamericanos

Marina Waisman
César Naselli



10 Arquitectos Latinoamericanos

Dentro de la corriente de intensificación de los lazos que unen a la cultura española con las iberoamericanas, la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía ha impulsado una serie de iniciativas, entre las que se contó el ciclo de conferencias que ha dado origen a este libro, así como la edición del mismo.

La calidad de la producción arquitectónica latinoamericana, su creciente tendencia a enfrentar sus problemas desde su propia circunstancia, invitaba a una relectura crítica, que se ha realizado sobre la base de las citadas conferencias. Para su mejor comprensión, los autores han trazado un panorama global que incluye a los múltiples factores que interactúan en los procesos de producción de estas arquitecturas.

Surge del análisis la existencia en ellas de valores propios, que les otorgan el derecho a recibir una consideración específica, sin recurrir a la confrontación con los modelos de las arquitecturas tradicionalmente consagradas.

*Marina Waisman es directora del Instituto de Historia y Preservación de la Universidad Católica de Córdoba y de la Colección **summarios**. Es autora de libros sobre Historiografía arquitectónica y de numerosos artículos en revistas argentinas, europeas y estadounidenses. Ha dictado conferencias y cursillos en universidades latinoamericanas, europeas y norteamericanas. Ha recibido el Premio América por su labor crítica. Es Académica Delegada en la provincia de Córdoba, de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina.*

César Naselli es profesor de Historia de la Arquitectura y Diseño en las Universidades Nacional y Católica de Córdoba, Argentina, y en los cursos de Posgrado de esta última. Se ha especializado en Morfología, Morfología Urbana y Paisajismo, temas sobre los cuales ha publicado numerosos artículos y dictado cursillos y conferencias en diversas instituciones latinoamericanas.



Es una publicación de la

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Obras Públicas y Transportes
Centro de Estudios Territoriales y Urbanos

10 Arquitectos Latinoamericanos

SEVILLA 1989





10 Arquitectos Latinoamericanos

Marina Waisman
César Naselli

Consejería de Obras Públicas y Transportes
Dirección General de Arquitectura y Vivienda

WAISMAN, Marina

10 arquitectos latinoamericanos/ Marina Waisman, César Naselli.- Sevilla :
Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1989.

227 p. : il. col. y n. ; 23 cm

Presentado por la Dirección General de
Arquitectura y Vivienda

ISBN 81 87001 38 9

I. Naselli, César II. Andalucía. Junta.
Dirección General de Arquitectura y
Vivienda III. Andalucía. Junta. Consejería
de Obras Públicas y Transportes, ed.

El diseño gráfico y el de la tapa fueron
realizados por Nélida Contreras de
Maserá. La revisión de textos estuvo
a cargo de Jorge Rodríguez Novo.
Inés Mardecich es la autora de los mapas.
El tipado lo efectuaron Rafaela Victoria
Ayala y María Elena Ledesma en las
instalaciones de Ediciones Summa,
Buenos Aires.

© JUNTA DE ANDALUCIA. Consejería de Obras Públicas y Transportes

© Marina Waisman y César Naselli

Coordina la edición: Centro de Estudios Territoriales y Urbanos

N.º de Registro. JAPO/E - 013 - 89

ISBN 84-87001-80 0

Depósito Legal: MA 1.404 - 1989

Impresión: Gráficas Urania, S. A. Tels. 333058/215702. Málaga.

Indice

Presentación, Ramón Gutiérrez	6
Introducción	10
Mariano Arana Sánchez	54
Roberto Segre	74
Francisco Monaldi	88
Antonio Díaz	102
Jorge Moscato	120
José Ignacio Díaz	136
Eladio Dieste	150
Edward Rojas	170
Severiano Porto	186
Rogelio Salmona	202
A modo de conclusión	224
Datos biográficos	225

Presentación
Arquitectura
iberoamericana

Recuperación de la conciencia

La historia de este ciclo de conferencias sobre arquitectura americana que organizó la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía forma parte indisoluble del propio ciclo pues expresa y testimonia su espíritu y significados.

La actitud de apertura que Jaime Montaner y José Ramón Moreno definieron, desde el campo específico de la arquitectura, hacia la realidad americana no era aséptico ni abstracto sino que partía de su propio compromiso cotidiano con la cultura y la sociedad de su realidad andaluza.

Esta intencionalidad vital del consejero Montaner y el director de Arquitectura Moreno inducía un sesgo claro sobre el signo de aquella visión de la arquitectura americana que se deseaba conocer, reflexionar y debatir en común. No era la arquitectura que se hacía genéricamente en América, sino aquella que aspiraba a ser Arquitectura americana. No era aquella colocada en un ámbito acontextuado, como un objeto ensimismado, sino la que respondía superadoramente a los parámetros de su circunstancia.

.....

Conocí a José Ramón Moreno en oportunidad de la adjudicación del Premio Andalucía-América que la Junta de Andalucía nos otorgó para realizar una investigación sobre "Arquitectura andaluza y americana, una influencia mutua".

Este marco definió una cálida relación profesional y de compartidas esperanzas y proyectos que han devenido en una sólida amistad. La convocatoria que José Ramón Moreno nos hizo para colaborar en las tareas de su Dirección de Arquitectura han dado lugar a una serie de actividades entre las cuales se encuentra este ciclo que venía a proyectar al exterior de nuestro continente alguno de los iniciales pasos que un grupo de diseñadores y críticos veníamos desarrollando desde los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) que impulsara la revista SUMMA en Buenos Aires.

A este ciclo le precedió un Seminario de críticos e historiadores de Andalucía y América que dirigió Víctor Pérez Escolano en el marco de la Universidad Menéndez Pelayo con el mismo auspicio de la Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía. Comenzado este diálogo de la

inspección técnica se concretaba la circunstancia propia para encarar la presentación de una producción arquitectónica que testimoniaría la búsqueda profesional de los diseñadores de la arquitectura americana.

El ciclo no fue concebido como una instancia cerrada sino como el comienzo de un intercambio de experiencias que pusiera en contacto a los colegas de Andalucía con los proyectos, propuestas y logros de algunos arquitectos americanos preocupados por una búsqueda reflexiva de una teoría que avalara y reformulara su producción.

No sólo era abierto en estos términos de no pretender cerrar homogéneamente una propuesta, sino también en la idea de configurar un ciclo ideológicamente pluralista capaz de expresar, sobre este basamento común, las referencias multifacéticas de una América compleja y rica en diversidades y potencialidades.

Cuanto más fuerte aparecía la relación entre la arquitectura y medio natural, mayores eran las distancias de los productos formales y a la vez las proximidades entre actitudes y conceptos.

Los diseñadores, como antes los críticos e historiadores, tenían un compromiso asumido con su cultura y continente, fuera éste de profunda adhesión o de dialéctica perplejidad sobre el camino y sus opciones. No todos los expositores tenían superada —como es evidente en los textos— la dualidad eschindida de su tiempo y de su espacio.

Formados como hemos sido en una modernidad abstracta y universal, transitando también a menudo por el eje de nuestro tiempo, fuimos incapaces de comprender nuestro espacio. La encandilante opción excluyente de una modernidad así concebida testimonia buena parte de la producción arquitectónica de América. Ella está incluida en el ciclo, aunque no con la gravitación cuantitativa que expresa en el conjunto de la arquitectura que se produce en el continente. Optamos por la otra arquitectura.

Hemos preferido —y aquí reitomo el sesgo cultural de la tarea que la Dirección de Arquitectura impone a su acción— la presentación de arquitectos que nos hablaran de sus regiones y de su

circunstancia local, que crearon caminos de tecnologías alternativas, que discurrían sobre las vías posibles desde el espíritu de su lugar sin soslayar las demandas de su tiempo.

Así el ciclo evidenció una pléyade de propuestas donde se conjugaban innovadoras búsquedas tecnológicas y creativas arquitecturas de fuerte raigambre regional. En ellas la arquitectura americana ratificaba su capacidad de resolver sus problemas desde su circunstancia y a la vez de apropiarse de lo transculturado que era pertinente a sus posibilidades y necesidades.

.....

Una modernidad apropiada que conjugaba las coordenadas de tiempo y espacio comenzaba a delinearse en la conciencia de los críticos y diseñadores en un diálogo fecundo que luego se continuó en los hitos referenciales de Manizales (Colombia, 1987) y Tlaxcala (México, 1989).

La convocatoria andaluza sirvió para catalizar el diálogo y la reflexión no sólo sobre las respuestas sino también sobre los requerimientos. Afloraron así las urgencias sociales, las soluciones y propuestas variadas desde diversos sistemas económicos y políticos.

No hubo evasión de la dura realidad ni de las interpretaciones posibles de la misma.

La arquitectura presentada mostró distancias y acercamientos culturales e ideológicos pero a la vez exhibió contrastes y procesos diferenciados pero no excluyentes en la contemporaneidad plural del continente.

El diálogo maduro permitió acrecentar la propia visión del conjunto superando ópticas parciales y reductivas y facilitando las potencialidades de una comprensión abarcante.

.....

Andalucía, propulsora germinal de una solidaridad cultural iberoamericana, contribuía así a retomar la conciencia raigal, la dimensión espacial y la veta plural de esta búsqueda contemporánea de una arquitectura americana.

El ciclo nos puso en evidencia lo ya transitado y lo pendiente de realizar, las identidades y las contradicciones, los logros y los fracasos.

Fue en definitiva un buen balance y una lectura posible, abierta e intencionada de nuestra circunstancia.

Junto a las disertaciones se exhibieron diversas exposiciones de arquitectura colombiana, mexicana, vernácula del Caribe, etcétera, que nos ayudaron a todos, andaluces y americanos, a vernos en plenitud en una perspectiva histórica y a fortalecer la convicción de un sentido de pertenencia que va más allá de la comunidad de problemas y necesidades.

La Consejería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía que hoy contribuye con este libro, como ayer lo hizo con el ciclo y las exposiciones, nos otorga generosamente a los americanos un espacio para la difusión y la reflexión sobre nuestra arquitectura.

Tenemos en ello una herramienta apta para ratificar la recuperación de la conciencia a escala continental y para movilizar voluntades en la búsqueda de respuestas calificadas para nuestra circunstancia, es decir comprometidas con nuestro tiempo y con nuestro espacio.

Este ciclo no es para nosotros un ciclo más, es un hito en un camino que retoma antiguos y a veces borrados senderos que hemos transitado en nuestra historia. Es un hito similar a los apachetas que los indígenas de mi continente forman depositando una piedra en señal de ofrenda y petición de buena suerte al comenzar su camino.

.....

La resonancia de las voces y las imágenes de aquellas jomadas andaluzas se multiplican en las páginas de este libro, pues el contenido cultural del mismo las proyecta en el tiempo y ayuda a jalonar la trayectoria de un movimiento de la cultura arquitectónica de nuestro tiempo. Aquel, que desde una aparentemente remota periferia, está llamado a demostrar la vitalidad y creatividad de la arquitectura de la necesidad.

Una arquitectura comprometida con cultura y sociedad cuyo perfil volvió a dibujarse nítidamente en este ciclo que la Junta de Andalucía nos permitió protagonizar.

Ramón Gutiérrez

I Introducción

Habrà que aceptar la realidad de la paradoja, habrà que reconocer la armonía de la contradicción, habrà que asumir la discontinuidad, la superposición o la alteración de los tiempos culturales o experimentar la fabulosa escala de los espacios, percibir la presencia de la semejanza junto a la diversidad o la multiplicidad en la unidad, si se quiere intentar la aventura de comprender a América Latina.

Estas condiciones parecen necesarias cuando se toma conciencia de su realidad y se desea valorar en su justeza a un continente donde coexisten restos urbanos de antiguas culturas con ciudades modernas, primitivos modos de producción con industrias de avanzada y la multiplicidad consiguiente de técnicas, artesanías y tecnologías; centros de investigación de elevado nivel científico con núcleos de poblaciones analfabetas, sofisticadas producciones literarias y artísticas con formas elementales del folclore rural y urbano, religiones modernas con ancestrales cultos y ritos misteriosos.

Unidad y diversidad

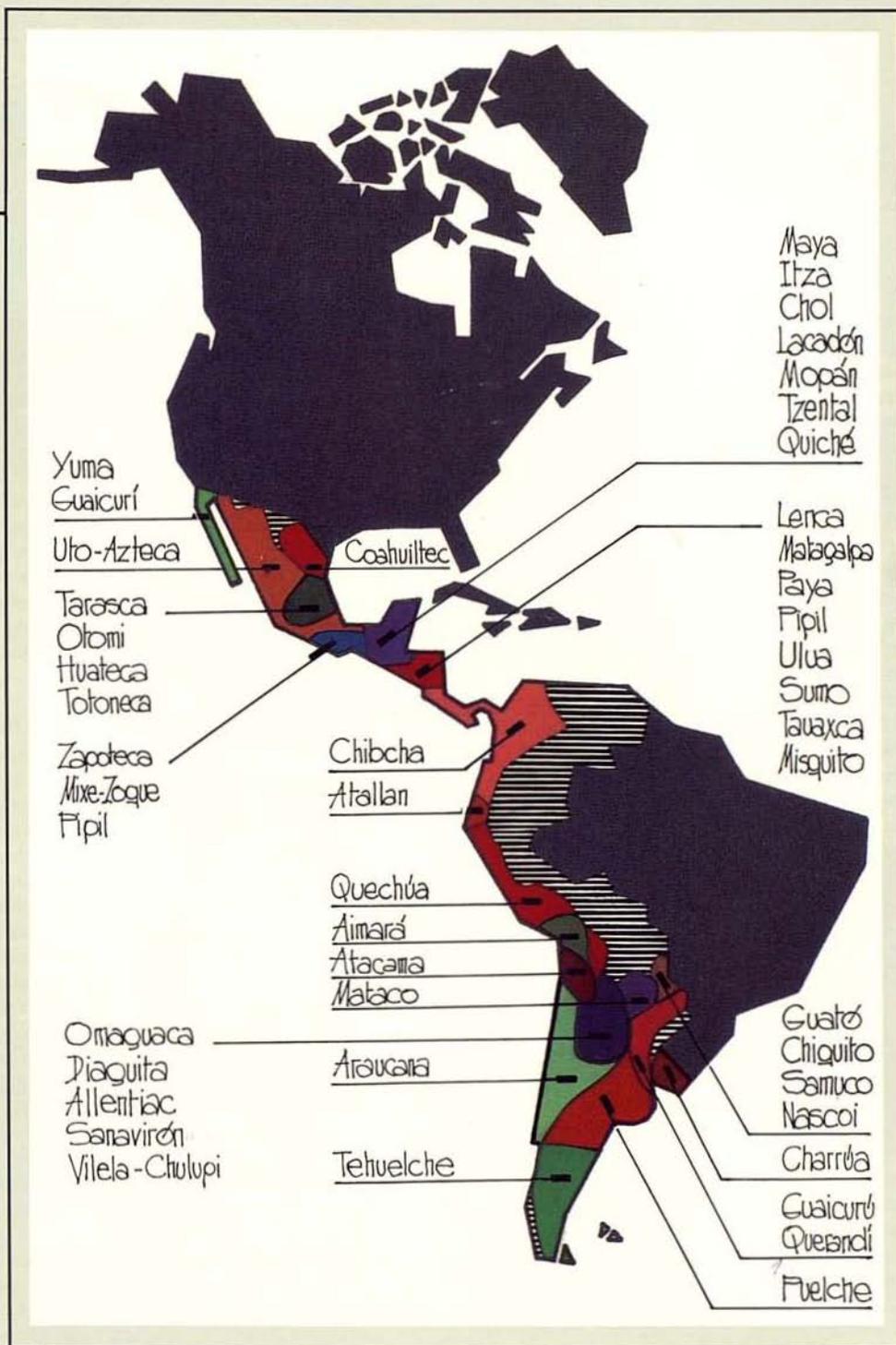
El proceso histórico que tuvieron las comunidades latinoamericanas para emerger como pueblos y naciones actuales, el encuentro secular de culturas inmigratorias sucesivamente nativas y foráneas, donde coexistieron y tal vez aún lo hacen los extremos de asimilación y exterminio del indígena, el inmigrar a la nueva tierra americana y cultivarla para sembrar vida y futuro junto a la destrucción del bosque, constituyen algunas de las raíces importantes de este panorama cultural. En él, la tradición y la diversidad juegan su dialéctica contradictoria de dominio y rebelión, de opulencia y marginalidad, de ciudad y chabola.

El aparente dilema de "civilización y barbarie" que formulara en el siglo XIX el estadista argentino Domingo F. Sarmiento, para contraponer la cultura urbana "moderna" a la (para él) incultura rural, incapaz de incorporarse al mundo moderno¹, es una de las tantas búsquedas de solución en las últimas centurias para estas contradicciones. Expresa ya el aflorar de ese debate final que batalla hoy América Latina en la búsqueda de su identidad, de su derecho a ser plenamente y de ocupar su lugar estimable en el mundo contemporáneo.

Por lo demás, hablar de una "cultura latinoamericana actual" como si fuese una entidad total y homogénea, es casi

como hablar de una "cultura europea" o una "cultura oriental" homogéneas también. El grado de complejidad y diversidad internas de todos estos segmentos de la realidad es semejante. Sin embargo, América Latina, mirada desde el exterior, existe como una unidad cultural, tanto por su casi insularidad como por la forzada convivencia de sus pueblos diversos en una misma placa continental. También por la ocupación y organización de origen ibérico del territorio latinoamericano, que ha dejado trazas persistentes hasta hoy; por un común grupo idiomático y por un igualmente común sentimiento de pertenencia y hermandad, de fuerza tal vez sin igual en la historia occidental. Este sentimiento resulta en buena parte de un cuasi nuevo **proyecto cultural** —parangonable al que los historiadores de la cultura de la primera mitad del siglo XX llamaron "proyecto moderno"— auténticamente latinoamericano, que consiste en descubrir, proponer, crear y consolidar para la región su propia identidad, su propia adultez. Históricamente este proyecto aparece, ya a comienzos del siglo XIX, desde las independencias nacionales, y va manifestándose desde entonces en los múltiples planos de la actividad humana —historia, literatura, artes, música, pensamiento—, cuyos desarrollos, a veces simultáneos, a veces sucesivos, marcan una evolución hacia la autoconciencia subcontinental.

Hermana asimismo a los latinoamericanos la exasperada introspección de su condición histórica que a partir de la reflexión y prédica de algunos grupos de pensamiento cultural, va generalizándose cada vez más; la consiguiente rebeldía "generacional" contra sus "progenitores" europeos y toda una suerte de problemas comunes y similares en sus respectivos países. Otro punto de coincidencia son los procesos políticos nacionales de etapas similares, con similares objetivos y consecuencias, iniciados con la construcción y deconstrucción de los Imperios español y lusitano, desmembrados en las diferentes nacionalidades actuales. Esta historia implica, aún hoy, un proceso político-económico social **diferente** (y no directamente colateral, sucedáneo o derivado) de los europeos y del norteamericano que le son paralelos en el tiempo. Pues si bien la pertenencia al sistema económico-productivo cultural occidental hoy universalizado, hace que repercutan en esta región las transformaciones que se producen en el mundo que se autodenomina desarrollado,



Culturas indígenas (sobre la base de W. Lehmann, P. Schmidt, Thomas-Swanton, Rivet).

por una parte no implican siempre transformaciones estructurales profundas en América Latina sino puramente formales o subsidiarias de las originales; y por otro lado, a este fenómeno causado por la cohesión del sistema internacional mundial y la estrecha interdependencia que existe entre sus miembros, se superponen las fuerzas, las circunstancias y los procesos locales iberoamericanos, de tal modo que nunca podría darse un mero reflejo de las situaciones internacionales, sino resultados propios de cada lugar. (Entre las fuerzas locales es de suma importancia el peso del Estado, que orienta no sólo el manejo de los asuntos políticos y económicos sino también el de las cuestiones culturales, con mayor o menor fuerza.)

En el comienzo de la historia iberoamericana de la región, en el primer encuentro de culturas, puede leerse ya el conflicto y la paradoja de una unificación cultural bajo la cual persistirán, sin embargo, diferencias e individualidades locales. Las culturas ibéricas se incrustan traumáticamente sobre las culturas locales, cuyos desarrollos interrumpen, desvían, modifican, asimilan, sumergen o anulan según los casos, hasta lograr casi el vaciamiento de sus significados propios. Las grandes culturas americanas habían florecido independientemente unas de las otras –en el área azteca, maya, inca, chibcha– desarrollando cualidades profundamente diferentes, tanto en lo social o político como en lo artístico, lo científico, lo religioso. También otras culturas menores, en el área de la costa peruana, en el área guaranítica, habían alcanzado un grado de desarrollo propio. La conquista española realizó la increíble hazaña de unificar lingüística, política y religiosamente a estas civilizaciones y sus territorios secularmente separados. Sin embargo, una tradición cultural, ya sea ésta primitiva o desarrollada, no se hace desaparecer por la simple imposición de una nueva. Este mundo dominado “contaminó” a su vez con mayor o menor fuerza a la cultura dominante y de allí las diferencias perceptibles que identifican las diversas regiones del subcontinente.

Las diferencias entre subregiones no se refieren solamente a las culturas originarias: geografía, clima, fauna y flora, latitud, distancias, recursos y también etnias variadísimas producto de migraciones, inmigraciones internas y externas y de “importaciones” esclavistas, acentúan las diversidades. Ciertos países tienen una

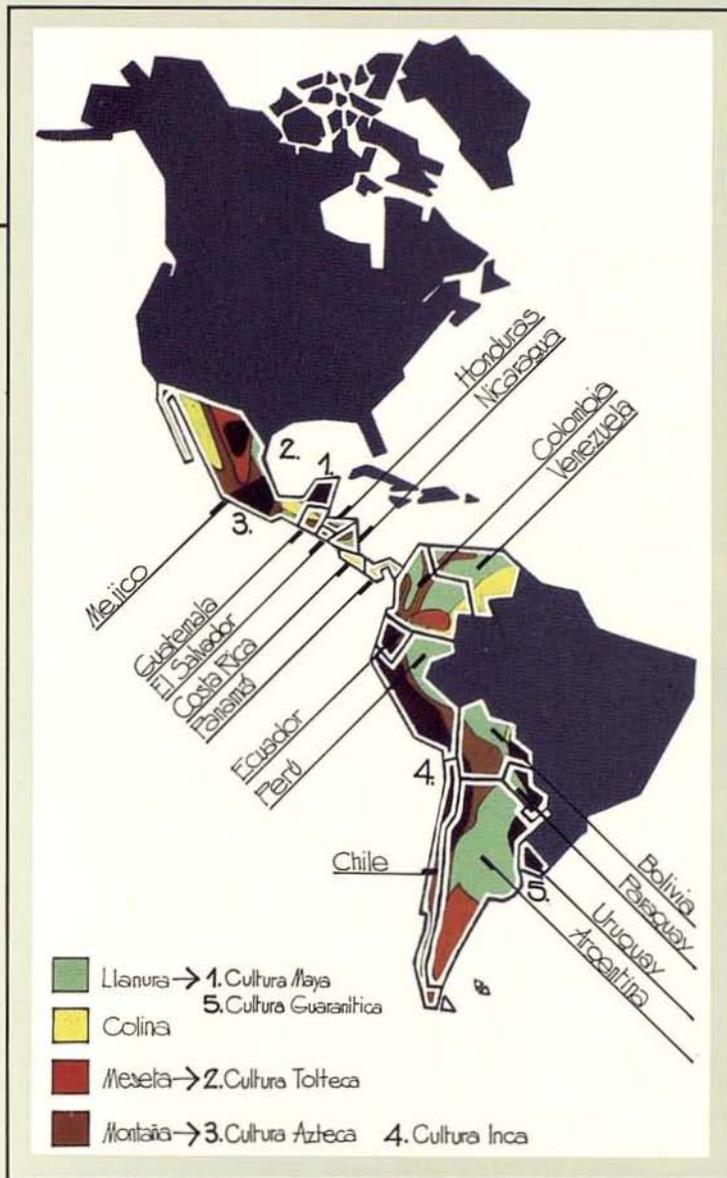
importante herencia indígena y una inmigración básicamente española –Colombia, Perú, Guatemala, México, Bolivia, Ecuador, Paraguay, etcétera–; en otros se ha agregado un componente africano de gran peso –Brasil, países del Caribe– y en otros, finalmente –los del Cono Sur: Argentina, Uruguay, Chile– hay una población de origen mayoritariamente europeo, la que a su vez implicó la formación de una fuerte clase media. En cuanto a la geografía, la región se extiende desde el sur del hemisferio norte, pasando por el Ecuador y llegando hasta las frías zonas del sur chileno y argentino con grandes áreas montañosas, fértiles llanuras y desoladas mesetas, selvas impenetrables, zonas desérticas y caudalosos ríos que despliegan juntos la inmensa variedad que se produce en tan dilatado territorio, receptor de diferentes formas de asentamientos humanos.

Las políticas de ocupación del territorio

El desarrollo de esos asentamientos a partir de la conquista y colonización ibérica, no estuvo siempre en relación directa con las realidades geográficas y climáticas, pues debió responder a un proyecto político y económico no más de las veces. La ocupación del territorio estuvo guiada por la necesidad de establecer un sistema de comunicaciones con las metrópolis, por una parte, y por otra, de crear una cadena de ciudades enclaves –ordenadas de acuerdo con un esquema planificado político-económico– desde las cuales se podría administrar vastos territorios que permanecían casi vacíos. Y grandes vacíos siguen subsistiendo en un subcontinente en el que, paradójicamente, se encuentran algunas de las ciudades más pobladas del mundo (México, con unos 16 millones de habitantes, San Pablo con 10 millones, Buenos Aires con 9).

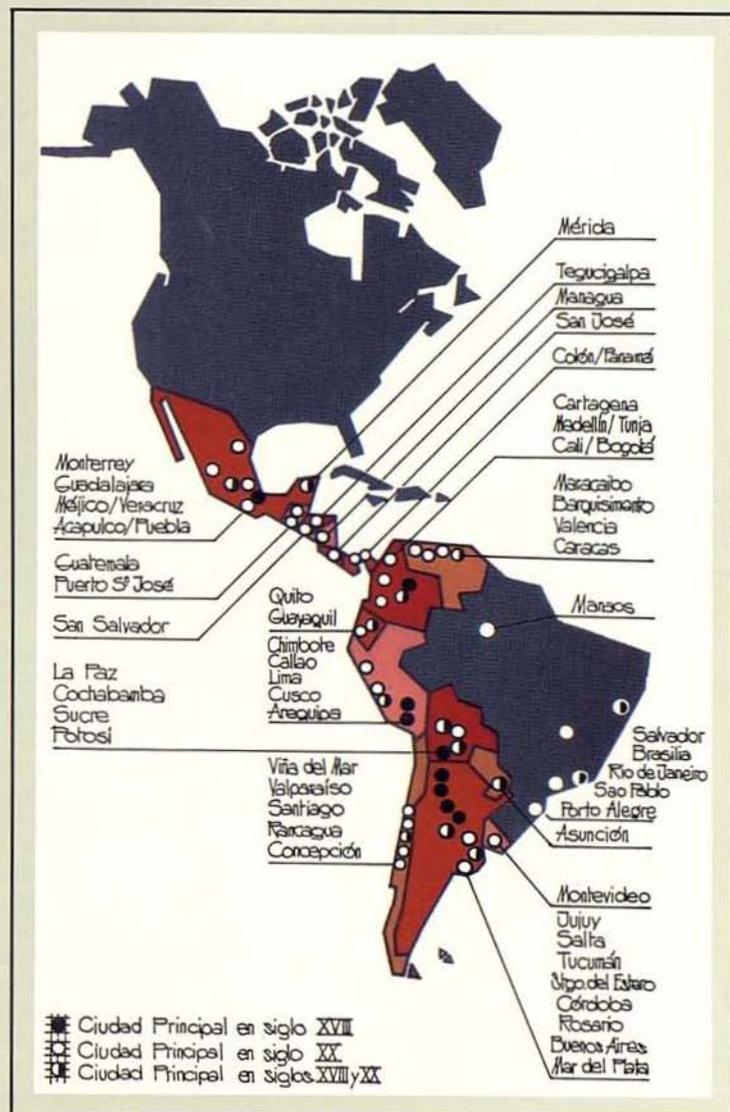
La colonización ibérica logra una unidad a través de aquel proyecto, unidad cuya partición adviene al constituirse la independencia política de las nuevas naciones latinoamericanas en el siglo XIX. Esta división no respondió tampoco a la realidad de las regiones ecológico-culturales y los intereses de los nuevos grupos de decisión armaron su propio rompecabezas, así como la ocupación del territorio en la Colonia había superpuesto su propio proyecto a la realidad geográfico-cultural local precolombina.

Estas grandes regiones –México, El Caribe, el área



División política.

Principales ciudades.



andina, el altiplano central, las grandes selvas de Venezuela, Colombia, Brasil, Bolivia, incluyendo el litoral argentino, el Cono Sur pampeano y la costa chilena— resultaron en su casi totalidad desmembradas, compartidas, mutiladas, al trazarse las fronteras político-administrativas.

Desde las décadas iniciales del siglo XIX, hasta mediados del actual siglo, los movimientos panamericanistas que desembocaron en la creación de la Organización de Estados Americanos (OEA), intentan la re-construcción de una totalidad, sin haber logrado aún solucionar los problemas creados por la realidad de las fronteras. Antes bien, un segundo desmembramiento, que esta vez afectará inclusive al interior de los países, se produjo con la incorporación de la región al sistema económico del siglo XIX, especialmente con el advenimiento del ferrocarril: se trazan entonces las vías de comunicación internas en función de las necesidades de exportación, desconociendo la estructura interna de los países, y destruyendo conexiones entre regiones interiores, afectando de ese modo a las economías regionales, y aun destruyéndolas en la mayoría de los casos. Las comunicaciones de cada uno de los países con los centros europeos —a través de los puertos primero, y luego de los aeropuertos— fueron desde entonces y hasta hoy mucho más fáciles y fluidas que las comunicaciones de los países del subcontinente entre sí, constituyendo una de las mayores fuerzas de disociación interna².

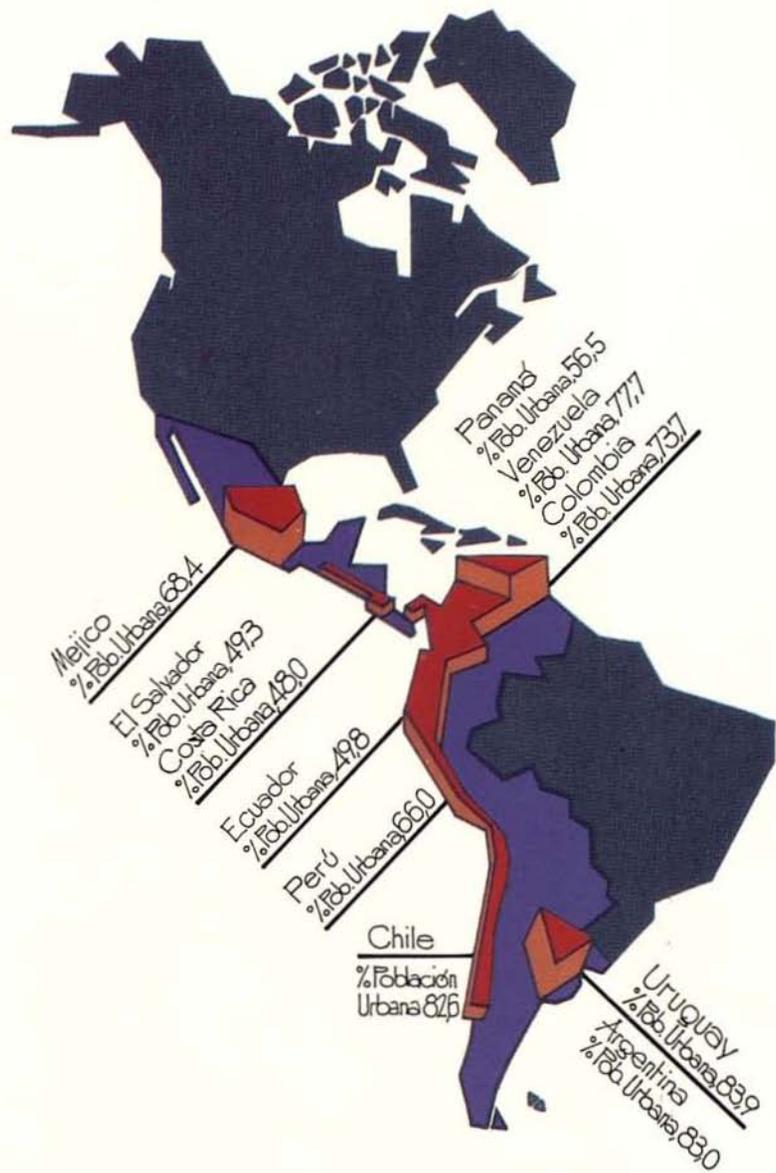
El sentido que tuvo en aquel entonces el sistema de comunicaciones territoriales en América Latina permanece aún en algunas persistencias no totalmente modificadas en las modalidades de las políticas económicas actuales y sus objetivos: ser fundamentalmente un medio de circulación de recursos y materias primas hacia una metrópoli económica, **externa** desde un puerto exportador o **interna** al país o sus regiones en un polo concentrador de bienes, desde el cual se recirculan a su vez importaciones. Tal el caso histórico de Buenos Aires, desde el Virreinato del Río de la Plata.

Las corrientes revisionistas de la historiografía americana señalan el pasaje de la hegemonía política colonial, en el siglo XIX, a la dependencia económica con respecto a nuevas potencias: se marca el papel de Inglaterra para la generalidad del continente y el de Estados Unidos para el área del Caribe (hasta la sorpresa cubana). Se establece desde aquel entonces hasta hoy, un circuito

desequilibrado de comercio, productos y servicios, que ha creado, con otras causas adjuntas, vastas regiones subdesarrolladas y otras hipertrofiadas en el continente o en sus países, como en los casos de Buenos Aires con respecto a la Argentina o el sertón bahiano en relación de Salvador (Brasil). Las actuales crisis económico-sociales y culturales, las aún no plenamente desarrolladas industrias productivas de los países de la región, y la desigualdad de oportunidades que se agudiza en una geografía rural sin trabajo ni recursos, han causado su despoblación y la emigración masiva hacia las sorprendentes megalópolis latinoamericanas, que no están preparadas para soportar semejante impacto.

La herencia común

Diversidades y desencuentros forman parte importante del carácter de estos países; pero, como se ha advertido ya, la paradoja y la contradicción están siempre presentes. Y es así que, junto a las fuerzas que tienden a negar la unidad latinoamericana, están las que la confirman. Entre ellas, la realidad histórica: pues la historia ha marcado profundamente el carácter de estos pueblos, y se revela en rasgos estructurales como en comportamientos sociales. Por de pronto, del compartido origen colonial han heredado ciertos caracteres comunes. En primer término, la ya comentada forma de ocupación del territorio y con ella la base de la distribución de la población, que implica, además de determinado orden económico, la existencia de dos tipos de cultura (o de subcultura, si se prefiere) que se establecen desde un principio y permanecen hasta el presente: la cultura urbana y la rural. La incompatibilidad entre estas dos formas de vida ha provocado problemas políticos y ha sido la causa fundamental de las guerras civiles que ensangrentaron a casi todos los países latinoamericanos durante buena parte del siglo XIX, apenas conseguida su independencia de España. El triunfo de las fuerzas urbanas explica en parte la acentuación del desequilibrio entre las grandes ciudades y los inmensos territorios apenas poblados, y la persistencia de los vacíos territoriales. Muchos conflictos políticos posteriores, y las actuales tragedias en países como Colombia, Perú o los centroamericanos, tienen asimismo sus raíces en esa doble personalidad social.



% Total Población América Latina (1983/BID) Urbana: 67,5
 % Total de Urbanización en América Latina (1980) : 66,7
 % Total de Industrialización (1980) : 24,2

Densidades de población.

Otro rasgo heredado es la contradicción entre la legalidad formal y la legalidad real. Las enormes distancias entre las metrópolis europeas y sus colonias hacían que las normas legales dictadas por el poder central de aquéllas raras veces se aplicaron exactamente en éstas, por su demora en llegar a destino o por las dificultades que oponían las condiciones del medio, ya fueran ecológicas, culturales o políticas, las que no siempre eran adecuadamente conocidas o juzgadas por los encargados de dictar las normas. Esta distancia conceptual entre la norma y el medio al que debía regular se repite más de una vez en la historia posterior: en la organización del Estado argentino luego de la independencia (1816), por ejemplo, se toman elementos de las Constituciones norteamericana y francesa, con lo que se pretendió regir ese país culturalmente diverso de Europa y Estados Unidos, escindido en dos situaciones sociales contradictorias que lo conducirían a una larga guerra civil durante el siglo XIX: la de una elite urbana gestora del poder político-económico —que incluye a las elites del entonces pensamiento moderno, universalista, “ilustrado o progresista”— y la de una población mayoritaria campesino-rural, subculturizada, de escasos recursos, fuertemente tradicionalista y de un apego ancestral a la voluntad de caudillos regionales, señores casi feudales.

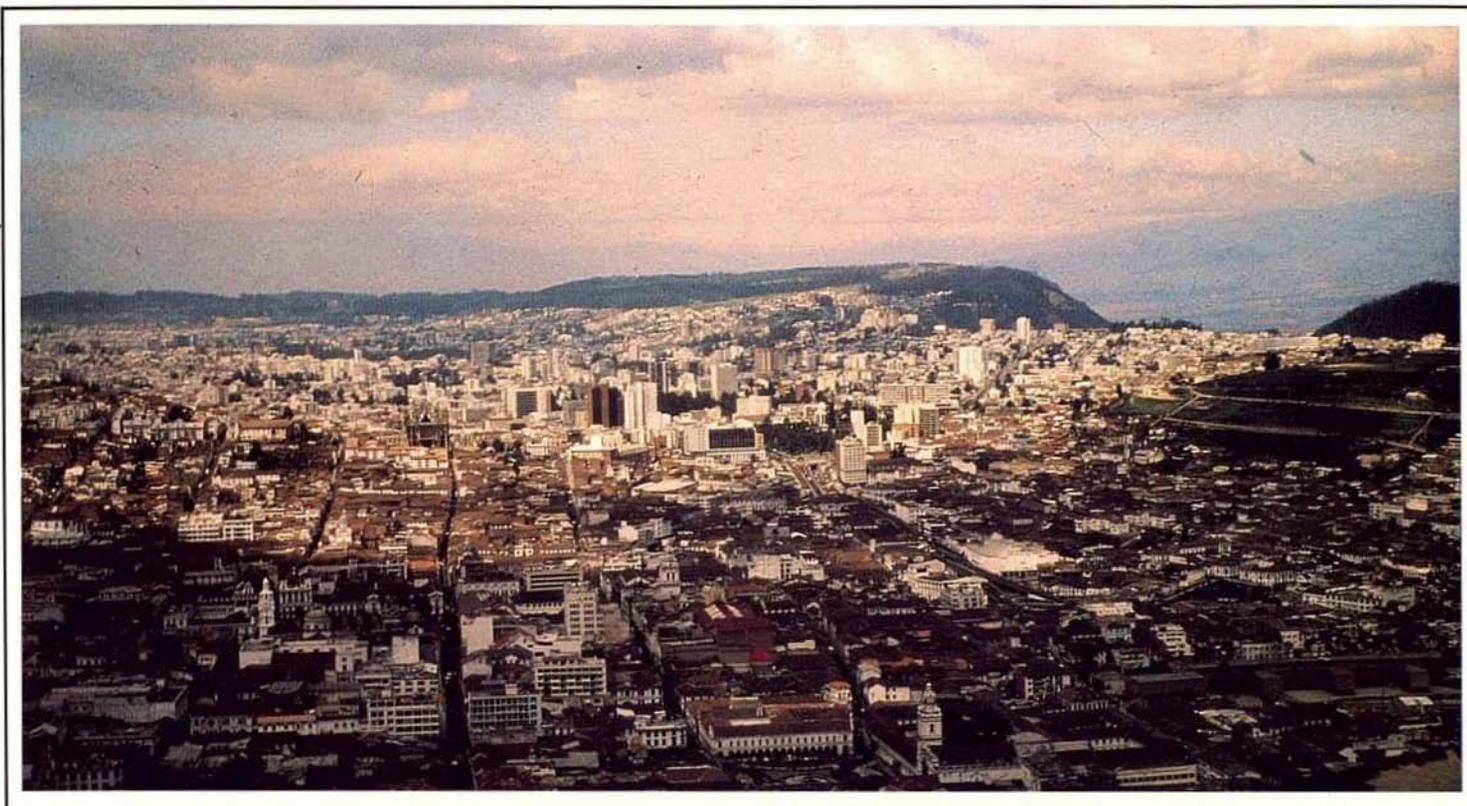
Cierto cultivo de imágenes ideales, signos de alto desarrollo cultural o político, persiste aún hoy en los instrumentos y estructuras institucionales, que no llegan a confrontarse con las condiciones de la realidad económica, social, tecnológica o burocrática de los países latinoamericanos. Se trata de imágenes consoladoras que en más de una ocasión sirven para enmascarar una realidad bastante menos elevada: formas “desarrolladas” sobre un subdesarrollo efectivo.

Un tercer rasgo derivado del común origen colonial es el siempre presente problema de la definición de una identidad nacional, sentido vivamente en la mayoría de estos países, y que aparece a menudo como contrapuesto a las aspiraciones de modernidad. Es esta una preocupación difícilmente comprensible para pueblos como los del Viejo Mundo que han ido consolidándose a lo largo de muchos siglos, aun cuando se hayan formado por sucesivas dispares capas históricas de población. En este problema tan de

América Latina deben tomarse en consideración dos situaciones distintas: por un lado, la traumática experiencia de los miembros de las antiguas culturas indígenas, que sufrieron la forzada imposición de las pautas culturales —y en particular las religiosas— de los conquistadores, y por otro la que proviene del hecho de que estos pueblos, de dominadores pasaron a ser dominados por fuerzas que no lograban comprender, y que aun cuando conservaron buena parte de sus tradiciones, estas quedaron entremezcladas con nuevas formas y nuevos valores. Su antigua identidad no desapareció por completo, sino que quedó confundida en este nuevo mundo que había dejado de pertenecerles. Desarraigados en su propia tierra, inmersos en una civilización extraña, no podían sino transmitir a las generaciones posteriores un sentimiento de angustioso cuestionamiento de la propia nacionalidad.

En cuanto a los criollos, esto es, los hijos de europeos nacidos en tierra americana, la doble vertiente de sus lealtades —hacia la patria de sus mayores y hacia su nueva tierra, e incluso hacia sus antiguos habitantes— creaba una situación ambigua que no siempre pudo definirse en uno u otro sentido. Especialmente compleja fue la situación de los hijos de inmigrantes en países tales como la Argentina, que recibió una enorme corriente inmigratoria de múltiples orígenes europeos y asiáticos en el pasado y presente siglos, lo que ha causado que los habitantes de ciudades particularmente cosmopolitas, como Buenos Aires, se sientan más cercanos a Europa que a los países del continente. El peso de una formación cultural esencialmente europea que campea en este continente produce asimismo la convicción de una genuina pertenencia a la órbita de la cultura occidental, y borra a menudo la conciencia de las distancias y las peculiaridades que separan a la cultura americana de la europea.

El sentimiento de ser simplemente “una provincia de Europa”, y una provincia marginal, prevaleció durante mucho tiempo en la conciencia latinoamericana y aún hasta hoy, alentado, por lo demás, por la mirada de los intelectuales europeos, que así veían a América Latina. La posición que ha ocupado el arte americano en la historiografía tradicional del arte señala con mucha claridad este tipo de visión: en capítulo casi a la manera de un apéndice, agregado a la gran historia lineal del arte



Centro histórico de Quito.

europeo, el arte americano posterior al período precolombino ha sido presentado de manera desmembrada, alienado de sí mismo y despojado, por lo tanto, de todo significado propio, recibiendo apenas reflejos de significados ajenos. Como es sabido, la noción de la propia personalidad está formada en gran parte por la noción que los demás tienen de ella: de ahí que esa confusión de la identidad americana con un residuo marginal del mundo europeo no sea fácil de eliminar de la propia conciencia americana.

En este marco, puede comprenderse que el tema de la identidad nacional aparezca una y otra vez, no sólo como preocupación cultural sino como bandera ideológica, con los consiguientes peligros de caer en cerrados nacionalismos o folclorismos arcaizantes; pero, por otro lado, con resultados profundamente positivos, como es el reconocimiento, el análisis y la aceptación de la propia circunstancia histórica o la posibilidad de formar la sustancia de un proyecto cultural de amplio alcance. Dentro de este contexto debe comprenderse la aparición del movimiento regionalista en arquitectura, al cual se hará referencia en los capítulos siguientes. Las propuestas arquitectónicas orientadas en esta

línea cobran así un significado enmarcado en un proyecto cultural más general. Pero puede comprenderse, asimismo, la actitud internacionalista presente en todos los países, generalizada en algunos de ellos como Venezuela o en algunas de sus ciudades como Buenos Aires.

Desarrollos paralelos

A más de los rasgos comunes provenientes del origen compartido, pueden distinguirse etapas paralelas a partir de la conquista y de la colonización en la historia cultural y en la historia económica de las naciones latinoamericanas. A grandes rasgos, por ejemplo, podría hablarse de cuatro etapas en la ideología cultural de la región: una primera que comprende el período de dominación española, durante el cual las pautas culturales de ese origen —y las francesas al avanzar el siglo XVIII— de aceptación indiscutida, constituyeron un factor de unificación, más allá de la conciencia histórica, aun cuando aparecieran teñidas con los resabios de las culturas indígenas avanzadas; una segunda etapa corresponde al período republicano —siglo XIX—, cuando las ansias de integrarse al mundo industrializado

producen el rechazo de ambas herencias, la española y la indígena, y una adhesión total a los modelos culturales de los países entonces rectores de la Europa occidental; en una tercera etapa, al comenzar el siglo XX, se produce un despertar de la conciencia nacional e inversamente, la afirmación de una identidad nacional expresada como rechazo al invasor europeísmo, buscándose las raíces de la nacionalidad en un regreso a la herencia cultural hispano-criolla. Hacia la tercera década de este siglo, se hace explícita la tensión entre nacionalismo e internacionalismo, al tiempo que en la mayoría de los países de la región el modelo norteamericano sustituye al europeo. Esta tensión permanece a lo largo del siglo, y el predominio de una u otra corriente estará ligado a vaivenes políticos locales, tanto como a las cambiantes situaciones culturales y políticas de los países desarrollados.

En lo referente a la historia económica, la independencia política latinoamericana de la Corona española o portuguesa no significó como ya se ha comentado la definitiva autonomía económica de la región. Al integrarse explícitamente, a partir de mediados del siglo XIX al sistema de economía mundial liderado por Inglaterra y desarrollado a partir de la Revolución Industrial, a estos países se les asignó un papel definido: el de proveedores de materias primas, con lo que el monocultivo caracterizó a la mayoría de las regiones. La inserción en el sistema mundial permitió a alguno de ellos alcanzar una notable prosperidad que, sin embargo, tendría límites muy estrechos en cuanto evolucionaran las formas de la producción y aparecieran los grandes sistemas financieros. La debilidad estructural de países dotados, paradójicamente, de grandes riquezas naturales, se ha hecho evidente a partir de la cuarta década de este siglo. La actual deuda que compromete la subsistencia de las naciones latinoamericanas y las precipita en el desamparo, el subdesarrollo o el compromiso político-económico con las grandes potencias mundiales, es en buena parte consecuencia de esa debilidad originaria.

Por otro lado, el nuevo orden económico no hizo sino prolongar y acentuar la heterogeneidad de las sociedades, marcando dramáticamente las distancias entre los grupos sociales privilegiados y el resto de la sociedad. El fenómeno de la **urbanización salvaje**, por el cual se ha creado una

población marginal que en algunas ciudades alcanza al 50% de la población, es uno de los subproductos de este sistema económico-productivo, que afecta principalmente a la población rural.

Algunas de estas grandes ciudades no sólo concentran gran parte de la población del respectivo país³ sino también el poder de decisión político y económico, las oportunidades culturales, etcétera, y acaban viviendo de espaldas a su propia nación, a la que desconocen y explotan, en un proceso de colonialismo interno que va minando las economías y las culturas regionales, en el que quizá los casos más clamorosos sean los de Buenos Aires o Caracas, y el más equilibrado, tal vez, el de las ciudades colombianas, y aun las de Brasil, que posee centros urbanos en cantidad y poder suficientes como para establecer un mejor balance.

El proceso hacia la modernidad

En este condensado perfil, figura de un continente evanescente que se une y se desune, es importante considerar el proceso latinoamericano hacia la modernidad. Es una característica común del subcontinente durante el siglo XIX y la primera mitad del XX: sin Revolución Francesa, sin Revolución Industrial, sin guerras mundiales, se quisieron reproducir sus consecuencias y obtener sus frutos, en un afán sin paralelos por ser "modernos". Lo que se propuso fue una cultura de deslizamientos de formas foráneas sobre la bullente realidad local. Alejo Carpentier, el gran novelista cubano, lo ha descrito magistralmente en sus novelas *El siglo de las luces* y *El recurso del método*. Las formas de pensamiento, ciencia, literatura y artes latinoamericanas contemporáneas provienen de conocimientos producidos en Europa o Estados Unidos, de una cultura de la información que implicaría saberes previstos desde centros creadores-emisores hoy transnacionales —un conocimiento de "subsistencia", según François Lyotard—. Su hipótesis del "saber es poder"⁴ pronosticaría sombríamente un nuevo dominio del llamado mundo desarrollado sobre Latinoamérica; por otro lado, la utilización de instrumentos de conocimiento extracontinentales en la realidad latinoamericana no deja de constituir un grado de dependencia⁵.

Hay, pues, una forma de "modernidad" corriente en estas tierras, que no se presenta como algo que deviene



Bogotá, vista general.

naturalmente de un proceso y que es **actual** en cada etapa del mismo, sino como algo que se adquiere o se compra o que se recibe como donación súbitamente, algo que es **futuro**, siempre escapándose. Por eso prima la información sobre la profundización, en una cultura urgida por esa condición posmoderna de no volverse rápidamente "antiguo" o desactualizado. La modernidad así entendida por una alarmante y extensa porción del panorama cultural latinoamericano parece proveer de un estatus de prestigio, al tiempo que constituye una patética declaración de desconfianza en los propios valores, una revelación de la crisis de identidad, del desesperado intento de ser alguien simulando serlo.

Pero contemporáneamente, el concepto de una **modernidad propia**, específica de este continente, sin chauvinismos ni xenofobias, una modernidad que acepte las contradicciones de estos espacios en este tiempo, y que incluya el aparentemente irreversible hecho de pertenecer a un sistema planetario de naciones interdependientes, es una corriente de energía que recorre la cultura latinoamericana actual en todos sus campos. No se trata de una creación puramente imaginaria, pues la intersección de la cultura "universal desarrollada" con la "particular autóctona" ha producido objetos culturales singulares y dotados de valor propio que, particularmente desde las décadas del 40/50, han hecho reconocer mundialmente una cultura original donde solo se veían culturas provinciales, marginales, dependientes. Así lo atestiguan las creaciones en literatura, pensamiento y crítica, artes y arquitectura, música y teatro, así como las grandes e ingeniosas individualidades en todos los campos científicos, técnicos y artísticos... a menudo realizándose o triunfando fuera de su propia tierra; pero esto sería motivo de otro análisis.

"Modernidad apropiada" es una idea desarrollada por el arquitecto chileno Cristián Fernández Cox⁶, mediante la cual se propone un pensamiento crítico a la actividad culturalmente paralizante antes descrita, y propone, junto con otros estudiosos latinoamericanos, como el argentino Ramón Gutiérrez, una reacción en el campo de la

arquitectura, reacción que ha superado ya el estadio puramente combativo para dar lugar a productos profundamente originales, signos esperanzados del alumbramiento de una nueva y real arquitectura latinoamericana.

Notas

1. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), estadista y escritor argentino, autor, entre otras obras, de **Facundo**, excelente pintura de tipos de la campiña argentina, propuso, con otros estadistas de su generación, abrir el país a una inmigración masiva, cuya composición étnica debía ser predominantemente nórdica, proveniente de aquellos países que marchaban a la cabeza del mundo industrializado. Un total recambio de la composición étnica del país les parecía la única opción para alcanzar la modernización. En la realidad, la proveniencia de los nuevos inmigrantes fue precisamente la opuesta a la deseada por los líderes.
2. Hasta el día de hoy parece imposible lograr la difusión de las publicaciones de arquitectura latinoamericana entre los países de la región, en tanto que circulan abundantemente libros y revistas de los países desarrollados.
3. En la Argentina, por ejemplo, la ciudad de Buenos Aires (el Gran Buenos Aires), concentra aproximadamente la tercera parte de la población del país.
4. Jean-François Lyotard, **La condición Postmoderna**, Ed. Cátedra, Madrid, 1986.
5. Marina Waisman, en **El interior de la historia**, libro aún inédito, ha desarrollado el tema de los instrumentos de análisis desde este punto de vista.
6. Cristián Fernández Cox, "Hacia una modernidad apropiada. Factores y desafíos internos"; Ramón Gutiérrez, "Identidad en Arquitectura", ponencias al III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana realizado en Manizales, Colombia, 1987. También R. Gutiérrez, "Identidad en la arquitectura argentina", en SUMMA N° 229, setiembre 1986.

II *La arquitectura en América Latina*

El destino de la arquitectura en el subcontinente se encuadra dentro del panorama general esbozado: el juego dialéctico entre las corrientes internacionales y las fuerzas locales se inclina hacia uno u otro lado según las circunstancias, aunque sólo excepcionalmente se dé la transcripción directa de un modelo “central”. El peso de las condiciones del medio –clima, tecnología disponible, sitio, formación de los arquitectos y artesanos, etcétera– hizo que las versiones locales latinoamericanas de los tipos europeos alcanzaran frecuentemente un alto grado de originalidad, tanto en la época de la Colonia como en el siglo actual. Baste recordar, para la arquitectura de la Colonia, el tema de la relación del edificio con el espacio, que hace de la Catedral de México, por ejemplo, un grandioso edificio de inigualada monumentalidad en el paisaje urbano, aun cuando los elementos de su estructura respondan a modelos europeos; o el cambio de significado producido en tantos espacios barrocos colombianos, ecuatorianos, mexicanos, por la profusa decoración que los recubre, haciéndoles perder su cualidad racional para sustituirla por una condición mágica. En la época del liberalismo latinoamericano, época de rechazo de las tradiciones locales y adscripción total al europeísmo, como se ha comentado ya, se produjo, en cambio, la **importación directa**, no sólo de modelos sino de técnicos (arquitectos, ingenieros, constructores), materiales constructivos y planos, de tal modo que pueden hallarse ejemplos del eclecticismo y academicismo sin mayores “contaminaciones” en la mayoría de las ciudades, entre las cuales se destaca particularmente Buenos Aires. La arquitectura adhiere así a la ideología de la época, convirtiéndose en el símbolo visible de la europeización, concepto que en ese momento equivale a **modernización**. (Conviene notar la diferencia semántica entre los términos “modernización” y “modernidad”, que utilizábamos hace un momento, pues la modernización sería una acción tendiente a lograr una condición, en tanto que la modernidad es esta condición misma. Podría decirse que en el primer caso se aspira a una condición que no nos pertenece; en tanto que en el segundo se afirma un modo de ser-en-el-mundo, y al agregársele el calificativo de “propia”, se corrobora que se trata de nuestro propio modo de ser-en-el-mundo y no de aquel que corresponde a otras culturas.)

La importación directa de modelos ocurrirá raramente



Santa Prisca, Taxco, México.

Sincretismo



Sagrario, Quito.



Casa Uriburu, Salta, Argentina.



*Alejandro Christophersen,
Palacio San Martín, Buenos Aires.*

Europeización



*Francisco Tamburini, Víctor Meano,
Teatro Colón, Buenos Aires, 1982/1906.*



Municipalidad, Manizales, Colombia.

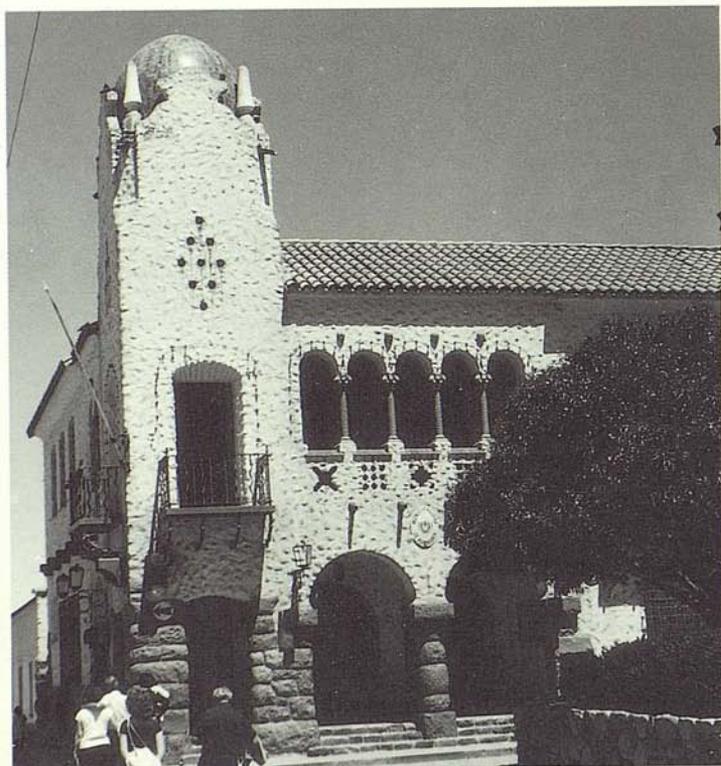
Nacionalismo: del Neocolonial al Neofolclórico



Martín Noel, Casa de Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1921.



Llorente y Ponce de León, Guatavita la Nueva, Departamento de Cundinamarca, Colombia, 1960/1966.



Edificio Municipal, Humahuaca, Argentina.

en el presente siglo, luego de la experiencia nacionalista de las primeras décadas, que se tradujo en los estilos neocoloniales o neoindígenas. Sin embargo, en áreas de muy directa influencia –económica, tecnológica, cultural– de Estados Unidos, como Venezuela y otros países cercanos, la apropiación de los modos de construir, el uso de materiales importados, la repetición de ciertas tipologías, es todavía vigente.

Una arqueología del saber arquitectónico latinoamericano permitiría descubrir dos estratos culturales de diversa índole, unas veces superpuestos, otras interpenetrados: un complejo saber **patrimonial**, de amplia base cultural, consolidado a lo largo de varios siglos, y un saber moderno técnico-profesional de carácter **universal**, recibido durante el último siglo. El primero se ha formado por la confluencia del saber popular con el de los técnicos de diverso grado llegados a América desde el período colonial hasta el siglo XIX –arquitectos, ingenieros militares o aquellos curiosos idóneos de las artes de construir, los “inteligentes de la arquitectura”¹–. Es la amalgama del saber practicado “espontáneamente” con el saber transmitido dentro del mecanismo de los gremios en los distintos períodos históricos y con el saber enseñado en las Academias americanas y españolas². Este saber está aún vivo en las tradiciones constructivas rurales o en el quehacer de constructores subprofesionales de raigambre popular. Incluye el empleo persistente de tipologías edilicias tradicionales rurales y urbanas, originarias o consolidadas en la práctica local durante los siglos XVIII y XIX³, usos y

Arquitectura popular urbana



Arquitectura vernácula, Maracaibo, Venezuela.



Arquitectura italianizante, Argentina.

modos locales de apropiación de los lugares con específicas formas latinoamericanas de equipamiento y de su localización; incorpora una cultura técnico-constructiva artesanal que, por las apropiadas relaciones de los tipos con el entorno, por la sabiduría de un efectivo control ambiental, por el conocimiento de los materiales constructivos que son más compatibles con los modos de producción y los recursos naturales de la región, genera una morfología particular, que distingue a la cultura a la que pertenece, y que es visible especialmente en el tejido urbano y en la vivienda tradicional.

La moderna cultura arquitectónica técnico-profesional de carácter universal se implanta en América Latina hacia fines del siglo XIX y en la primera mitad del XX, con la creación de Escuelas de Arquitectura. Pero el primer embate contra la síntesis que se había construido lentamente en los siglos anteriores, al decir de Ramón Gutiérrez⁴, se produjo ya durante el siglo XVIII, cuando la imposición del poder centralizador de la Academia entabló la lucha contra el gusto barroco e impuso las normas del Neoclasicismo, un lenguaje universal que sería mucho más rígido de lo que en otro tiempo fueron los estilos Gótico, Renacentista o Barroco, los que al expandirse por Europa pudieron tomar en cada caso características propias. El Neoclasicismo no admite variaciones, puesto que se trata de una "puesta en regla" del libre equilibrio clásico; la norma se superpone a la creatividad y la paraliza. La separación entre saber popular y saber académico resulta, pues, mucho más tajante de lo que fuera la

distinción entre saber popular —o el saber de los artesanos indígenas, que probablemente no es justo calificar de popular— y el de los arquitectos o técnicos del período barroco. Entre estos últimos podía llegarse a síntesis o "contaminaciones"; en tanto que el diseño académico eliminaba toda posibilidad de interferencia.

En 1781 se había creado en México la Academia de San Carlos, que no subsistió luego de la independencia; y en 1856 se crea la Escuela de Arquitectura e Ingeniería Civil, también en México⁴, que será seguida de otras Escuelas, ya casi a fines de siglo, en otros países, con características semejantes, esto es, subordinar la enseñanza de la arquitectura a la de la ingeniería, algo que persistirá hasta bien avanzado el siglo.

De este modo se inicia la transmisión directa de las culturas arquitectónicas de los países europeos o "centrales". Las Escuelas actuarán como repositorios y academias reguladoras de ese saber; pero los modelos serán importados posteriormente, además, por otras vías: ante todo por los profesores y arquitectos extranjeros que actuaron en el medio desde fines del siglo XIX; por otro lado, por los arquitectos latinoamericanos que, en particular antes de la creación de las Escuelas, hicieron sus estudios en el extranjero, y creadas éstas y avanzando en nuestro siglo, por los que realizan estadas profesionales en los más prestigiosos estudios u oficinas profesionales extranjeros⁵, por los estudios de posgrado en renombradas universidades europeas o norteamericanas o las frecuentes visitas de arquitectos y teóricos de la arquitectura⁶, y, por cierto, por

las publicaciones de libros y revistas especializadas. Las publicaciones extranjeras y locales actúan como instrumento de control, concentración, difusión de la modelística y las ideas teóricas arquitectónicas europeas, norteamericanas y también de las locales.

El mayor o menor acceso a la información de lo que ocurre en los países mirados como centros de desarrollo envidiable, así como la mayor o menor presencia de maestros carismáticos, determina la orientación de la emigración de estudiantes y de profesionales, ansiosos de paliar supuestas carencias de la formación o información que reciben en sus respectivos países. Europa –Francia, Alemania, Italia, Inglaterra– hasta la segunda guerra mundial, y Estados Unidos en los años posteriores, con la inmigración recibida de los grandes maestros y la consolidación de sus formidables universidades, son los polos elegidos. Los países del Cono Sur –la Argentina, Uruguay, Chile– en líneas generales, forman sus profesionales internamente, sin proponerse, en forma obligada, completar su formación con cursos extranjeros. La probada calidad de sus Escuelas de Arquitectura, las mayores distancias y los menores recursos de una extensa población universitaria de clase media, de menor poder adquisitivo que sus pares de otras latitudes, tal vez sean causas determinantes para esta confianza sureña en sus instituciones educativas.

El arco noroeste del subcontinente, quizá por razones inversas, parece no satisfacerse con el desarrollo de sus estudios locales, y busca completarlos con títulos en universidades norteamericanas o inglesas prestigiosas, caducado ya el sistema de aprendizaje en el taller de un maestro, vigente desde la época de las *Beaux Arts* hasta la de Le Corbusier o Wright. El reciente auge de la preservación patrimonial ha acentuado el interés por realizar estudios en Italia, y ha colocado en primer plano los cursos españoles, incorporando asimismo centros latinoamericanos, particularmente en México, Brasil y la Argentina. En este campo de estudios se ha hecho evidente la necesidad de contar con centros regionales, ya que la problemática de la preservación –así como los recursos disponibles– difiere grandemente en los países europeos y los americanos.

Modernidad y posmodernidad en la arquitectura latinoamericana

La actual arquitectura latinoamericana, a cuyo estudio se dedicarán los capítulos siguientes, se inscribe en el marco de la cultura posmoderna, pero sus reacciones frente al juego entre cultura moderna y cultura posmoderna señalan las diferencias entre su historia y la de los países centrales, una diferencia que no debe entenderse como “diferente de”, esto es, como una definición por comparación, sino como una caracterización en sí misma⁷.

La cultura moderna es la de la sociedad nacida con las revoluciones políticas, industriales, sociales, de los siglos XVIII y XIX. La ideología del progreso técnico-científico, el ideal de racionalidad como fundamento de la organización productiva y de la organización social, la creencia en la validez universal de tales ideas, a la vez que la convicción de que el mundo occidental, creador de los instrumentos de producción y de pensamiento de la nueva sociedad, es la guía indiscutible del resto del mundo, son algunos de los rasgos que definen a esta cultura.

La ideología del progreso conducía a la formulación de un proyecto de sociedad, en el cual participaron activamente los maestros de la arquitectura, elaborando un modelo urbano/arquitectónico que, del mismo modo que el proyecto social, pretendía tener validez universal. Los arquitectos de América Latina, y ya desde la década del 30 algunas autoridades políticas⁸, pudieron aceptar con toda convicción las propuestas del modelo moderno, puesto que desde el siglo anterior se compartía la ideología del progreso, se ansiaba la modernidad y se formulaban proyectos para alcanzarla. De tal modo que muy temprano (en México, en la década del 20) pueden encontrarse obras que responden a las nuevas teorías, o, en algún caso, meramente a la nueva estética.

El moderno saber arquitectónico universal se construyó fundamentalmente sobre el funcionalismo decimonónico y sobre el pensamiento y los instrumentos técnico-formales del Movimiento Moderno, en su vertiente bauhausiana⁹. Implica una práctica articulada por los mecanismos de una abstracta percepción visual, convenientes para los ideales socialistas de la Europa de entreguerras, y por valores estéticos derivados de un secular contacto con la cultura grecolatina y la cultura romántica¹⁰.



Sánchez, Lagos y de la Torre, edificio Kavanagh, Buenos Aires, 1936.

La modernidad asumida



Gregorio Warchavchik, vivienda, San Pablo, Brasil.

El pensamiento teórico-crítico que les es propio, su práctica con procesos y metodología fijos y su acervo morfológico-técnico-tipológico, sistematizado y universalizado, elaboraron una producción arquitectónica que se propuso como modelo absoluto para la cultura occidental, y por ende para América Latina. Pero en esta región sufrirían un proceso impensado. Una doble impostación sobre el saber universalista configura este proceso: su conjunción e interacción con la realidad latinoamericana, por una parte –luego de una fase de asentamiento acrítico–; y con el saber arquitectónico local, al que hemos llamado patrimonial y consolidado, por otra parte. También deberíamos agregar a estos encuentros los procesos de selección de temas, elementos lingüísticos, modelos, por parte de los operadores locales¹¹, y asimismo la multiplicidad de las fuentes, el modo indiscriminado en que se trasmite la más variada información¹².

Esta alquimia, con sus operaciones de asimilación, transformación, contradicción entre los varios planos culturales, ha producido, en el mejor de los casos, un sincretismo, y en otras ocasiones un eclecticismo arquitectónico o urbanístico que puede alcanzar rasgos originales, que hoy son motivo de una profunda observación crítica por parte de la comunidad protagonista¹³. Se instaura así la continuidad en el círculo teoría/praxis/crítica/teoría... que usualmente presentaba cortes e interferencias, al manejarse con pautas de valores, datos y experiencias ajenos al medio en que realmente trascurría¹⁴. Nuevos instrumentos de análisis, nuevas categorizaciones, están permitiendo hoy trazar una historia propia de la arquitectura latinoamericana, que no aparece ya como mero apéndice de la arquitectura mundial sino diferenciándose, y aun adelantándose a sus desarrollos¹⁵. Pero para que esto sucediera era menester que se produjera un profundo cambio en el signo mismo de la cultura.

En efecto, después de la segunda guerra mundial se define un nuevo tipo de cultura, correspondiente a una sociedad que, según el punto de vista que se adopte, se califica como postindustrial, sociedad de consumo o de los medios masivos de comunicación, neocapitalismo, neocolonialismo, etcétera. Es esta una sociedad fragmentada, tanto en el interior de las naciones industrializadas como en el contexto mundial. Los

pensadores, por su parte, verifican la fragmentación en el proceso de “autonomización” de las esferas de valor y de experiencia, la pluralización de la vida social, la pérdida de fe en la posibilidad de hallar un principio primero¹⁶.

Dentro de las naciones desarrolladas, durante los movimientos contestatarios de la década del 60, numerosos grupos marginados –o automarginados– reivindicaron su propia identidad tomando conciencia de su marginación. Y en el contexto mundial la toma de conciencia alcanzó a las naciones del llamado Tercer Mundo, en pleno proceso de descolonización, llevándolas a reconocer sus valores culturales tradicionales, históricamente despreciados por propios y ajenos en su confrontación con el modelo europeo.

En América Latina, la realidad socio-política y económica gestada a lo largo de la primera mitad del siglo, en un proceso específico de la región, hizo su explosiva crisis alrededor de 1950, con el comienzo de los movimientos sociales, su cruel politización partidista, su liberación teológica, sus inhumanas y represivas dictaduras, sus revoluciones y duras guerras civiles que continúan aún, así como la posterior aparición de los movimientos guerrilleros que todavía ensangrientan algunos de los países; junto a ello, su despectivo y doloroso estatus de republiquetas “bananeras”, “cafeteras”, o de “graneros del mundo”... El Mercado Común Europeo y diversos otros mercados de países desarrollados, con la marginación a que condenaron a Latinoamérica en las crisis posteriores a 1970, el manejo de las instituciones financieras internacionales y de las deudas externas, exhibieron su fea desnudez e hicieron caer el último velo de los ingenuos afanes americanos por una europeización ennoblecedora. La pérdida de la inocencia y de la fe en el “padre” son las amargas consecuencias. Ese abrir de ojos alcanzó a la teoría, la crítica y buena parte de la práctica arquitectónica de estas regiones, ayudado, bien es cierto, por el trasvasar mundial de los contenidos y métodos de las ciencias humanas y sociales a la proyectación arquitectónica.

Pero además, la fe en el progreso técnico-científico, en la racionalidad del proceso de industrialización, había entrado en crisis como consecuencia de la guerra misma y sus horrores, y de los desastres ecológicos que se comprueban día a día. De ese modo, varios elementos,



Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, Unidad Vecinal Portales, Santiago de Chile.

fundamentales de la cultura moderna se ponían en cuestión: el valor universal de las propuestas basado en la pretendida universalidad de las pautas culturales; la bondad intrínseca del proceso tecnológico-industrial; la autoridad moral de la racionalidad científica; el fundamento racional del modelo estético. La fórmula cultural del Occidente moderno y desarrollado, pauta obligada, hasta entonces, para la categorización de cualquier producto cultural, había perdido su cetro.

La nueva etapa cultural se presentó, por todo esto, como eminentemente crítica, incapacitada para formular proyectos.

La arquitectura, por su parte, difícilmente podía elaborar su proyecto en tales circunstancias. La actividad de teóricos y diseñadores pareció centrarse en la crítica, atacando uno a uno los resultados —y los principios— del modelo modernista. La idea misma de **modelo** pierde vigencia, y de esta situación resulta un desorientado pluralismo, dentro del cual toda propuesta tiene idénticas

posibilidades de ser aceptada, dado que no hay patrones universales que permitan emitir juicios de valor “canónicos”.

Para los arquitectos y críticos latinoamericanos se hizo más difícil compartir esta instancia crítica de lo que había sido la positiva actitud proyectual moderna, en parte porque no habían llegado a experimentarse los modelos en una medida que permitiera formular sus propias críticas, en parte porque tampoco se había agotado la ideología del progreso —pues subsiste el ansia de modernización, nunca plenamente alcanzada—, y fundamentalmente porque estos países están requiriendo urgentemente proyectos y realizaciones, y sus profesionales no pueden permitirse una permanencia indefinida en el elegante ámbito intelectual de una crítica puramente destructiva¹⁷ o melancólica.

La crítica se centró, entonces, en aquello que más directamente podía experimentarse: en la enseñanza universitaria. Se cuestionó el saber de su formación universalista, considerándola elitista e irreal en relación con

su recién reconocido contexto. La ruptura de lanzas con esa cultura arquitectónica en las universidades de casi todos los países del subcontinente¹⁸ –aproximadamente entre el 60 y el 75, aunque en algunas partes se prolongó más–, y en la práctica masiva que implica la actividad de las oficinas estatales de diseño y construcción, fue su consecuencia. Mucho se produjo, y no todo fue un éxito, salvo en los números, con ciertas valiosas excepciones como la arquitectura social mexicana, líder en su género, o la que se realizó en Chile bajo gobiernos democráticos como el de Salvador Allende, entre otros. No debe olvidarse que este tipo de producción de servicios sociales depende básicamente de la voluntad del Estado, de su actitud política. Al arquitecto le compete llevarla a cabo, y son bien estrechos los límites de su intervención.

Tal vez en esos tumultuosos años –entre el 60 y el 80– no se haya producido demasiada arquitectura de relevancia formal, funcional, o tecnológica, pero el haber descubierto que la arquitectura tiene un compromiso político y humano de servicio social y una batalla que librar frente a los gigantescos problemas de habitabilidad, marginalidad, desastres ecológicos, salud psicofísica, cultura, ética, espiritualidad... que afligen a la mayor parte de la población de este subcontinente, es una revulsiva puesta en realidad de enorme validez.

Alguna vez¹⁹ hemos llamado al breve período de los años 60 la “década libertaria”, porque en ella pareció que un irrefrenable viento de libertad arrebató a la mayoría de las sociedades del mundo. En el territorio de la arquitectura la corriente pareció barrer con las más sólidas estructuras: se negó el saber disciplinario, se abrieron las compuertas, dejando entrar las más dispares disciplinas, que acabaron por ocupar los sitios de honor; se desmitificó implacablemente a maestros y obras veneradas; se eliminaron del vocabulario usual términos que aludían a valores consagrados –Reyner Banham comentó en una ocasión que la palabra “belleza” se había convertido en una obscenidad– y, en fin, se llegó a una negación tan completa como nunca habían imaginado las vanguardias arquitectónicas clásicas. Solamente la actitud del Dadá podría de algún modo tomarse como parangón. También por eso preciera que podría considerarse la verdadera y única vanguardia²⁰, si es que por vanguardia se entiende el

rechazo total de la situación recibida.

Pues bien, luego de semejante explosión, agotada la instancia destructiva pero al mismo tiempo desechados definitivamente los modelos, y perdida la capacidad de formular proyectos, no había más solución que buscar apoyo en la autoridad. Consumido el esfuerzo de asumir el tremendo riesgo, la azarosa aventura de la libertad, se hacía presente la necesidad de contar con límites, con normas, y aun con prohibiciones que proveyeran alguna base firme para la acción, y aun para el pensamiento. Se busca entonces refugio en un pasado presuntamente idílico, anterior a la industrialización del mundo, o bien en la autoridad disciplinar: la autoridad de la Academia, la autoridad de la Historia. Esta última tendrá vertientes de opuesto signo: el despojo arbitrario del repositorio histórico, generalmente ajeno –fabricando, a la manera de nuevos doctores Frankenstein, monstruos sin alma con trozos de cadáveres, pero además enmascarando con el manto de la libertad la presunta libertad de elegir impunemente el vocabulario saqueado de ese repositorio–; o la imitación superficial de supuestos “estilos nacionales”, en un folclorismo cosmético destinado al consumo fácil de tradiciones *prêt-à-porter*, o bien, en una línea ideológica contraria, el respeto por la propia historia, la revalorización del propio patrimonio.

La pérdida del modelo, el pluralismo de actitudes, teorías y posibilidades, han tenido aspectos positivos y negativos. Estos últimos están relacionados con el consumo de imágenes alentado por la difusión que efectúan los medios de comunicación, en particular las revistas de arquitectura. El deseo de modernización proclamado enmascara a menudo el mero deseo de estar a la moda, y de ahí surgen las versiones locales de las fórmulas más superficiales que se manejan a nivel mundial.

Entre los aspectos positivos deben contarse la recién adquirida libertad en el diseño y la renovada confianza en los valores de la propia cultura que, como se ha dicho, se traducen en el ámbito latinoamericano tanto en el diseño como en la teoría. La propia historia, la propia tradición urbana y arquitectónica, las tradiciones tecnológicas y sociales, las formas de producción, se presentan como temas de análisis, de reflexión, de búsquedas proyectuales. La mencionada tensión entre nacionalismo e internacionalismo

se resuelve frecuentemente por la primera de las opciones, dejando de lado posturas anteriores de mera propuesta estilística. En las décadas recientes, como se verá en el desarrollo de este libro, la consideración de la circunstancia local ha alcanzado la necesaria profundidad como para no desembocar en un formalismo más, y abrir caminos posibles para un desarrollo fructífero.

Las arquitecturas divergentes

Nace así en esos años una actitud de mirar hacia adentro de las costas continentales y buscar allí pautas para generar la arquitectura que responda a preguntas formuladas desde ese mismo territorio; actitud que madurará hasta alcanzar la situación actual. No se pretende rechazar, en infantil aislamiento, el saber universal, sino despojarlo de esa irrealdad intrínseca que lo aqueja cuando reduce personas y situaciones a una abstracción, cuya condición se multiplica cuando es extrapolada a esta nueva realidad.

Pero la mirada hacia sí mismos, la crítica proyectual al modelo universal, no esperó en América Latina a la "canonización" del Posmodernismo: ya desde la década del 40 habían surgido propuestas alternativas de indudable valor, que han hecho decir a la crítica colombiana Silvia Arango que el Posmodernismo se originó en esa época en estos países. Para nombrar solamente las realizaciones más relevantes, recordemos la arquitectura brasileña, con la obra de Lucio Costa, de Oscar Niemeyer, de Alfonso Reidy, los hermanos Roberto y tantos otros. Nació con ellos una arquitectura que, tomando elementos estructurales del modelo corbusierano, adquiría una fluidez, una libertad, un color, una adecuación al clima físico y cultural de su país que la convirtió durante algún tiempo en la *vedette* de la arquitectura mundial. Pero también protagonista de esta orientación, en la década del 50, la Ciudad Universitaria de México, con sus brillantes ensayos estructurales y el intento —no demasiado feliz, por cierto— de recuperar el arte muralista tradicional para la nueva arquitectura. Pero quizás uno de los logros más serios fue el de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria de Caracas (1940/1960), con una arquitectura que utilizó los avances tecnológicos, los productos artísticos, los procedimientos de diseño de las vanguardias europeas, para crear ambientes

adecuados a los modos de uso, al clima, a la naturaleza de Caracas. El resultado, de alta calidad arquitectónica, es una original creación de arquitectura moderna, o quizá debiera decirse posmoderna, considerada su libertad con respecto a los modelos, el imaginativo *collage* de formas estructurales y estilos combinados para atender a los requerimientos de las circunstancias locales.

Y aun desde 1936 Luis Barragán, el gran arquitecto mexicano, estaba desarrollando su propia concepción, que culminaría con sus espléndidas obras de la década del 50: una arquitectura moderna por la ascética economía de su lenguaje formal, original por el sutil empleo del agua y de la luz, e intensamente mexicana por el color no canónico y por el manejo de la escala que alude, en su abstracción, a la inmensidad de los espacios propios de esa cultura y ese lugar.

Comienza también por entonces la obra de Eladio Dieste en el Uruguay, que continuará hasta el presente, maravillando por la síntesis de estructura y forma, textura, color y luz, conseguida con el uso de casi un solo material: el ladrillo común (ver página N° 150): Produjo también un gran impacto la audacia estructural y la elegancia de las creaciones de un español, Félix Candela, que residió largamente en México y colaboró con brillantes arquitectos del país, como Enrique de la Mora.

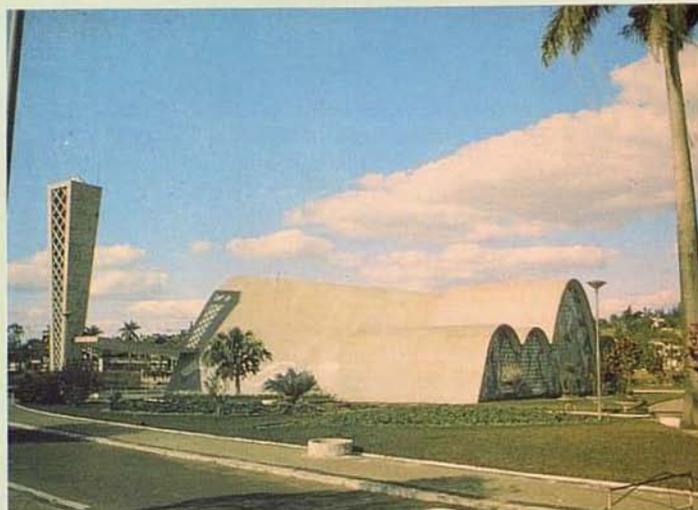
No todas estas experiencias tuvieron continuidad en épocas posteriores. Quizás el corte que la década del 60 representó en el panorama mundial en general, y en particular en la arquitectura, pudo contribuir al desperdicio de algunas de las grandes ideas que se habían desarrollado en aquellas décadas: la experiencia brasileña tuvo su culminación, pero también su canto del cisne, en el grandioso proyecto de Brasilia; la herencia de Villanueva ha sido casi totalmente descuidada²¹; la arquitectura mexicana emprendió nuevos caminos, en gran parte inspirados en la arquitectura brutalista, pero llevados a una escala como solamente se puede concebir en el vasto y semivacío territorio americano; tan sólo Ricardo Legorreta ha recogido en parte la herencia de Barragán, aun dentro de la escala aludida.

Sin embargo, tales interrupciones no deben quizás imputarse totalmente a los cambios en el pensamiento internacional, sino, al menos en buena parte, a uno de los



*Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros, Le Corbusier (esquema original),
Ministerio de Educación, Río de Janeiro, 1936.*

El camino de la divergencia



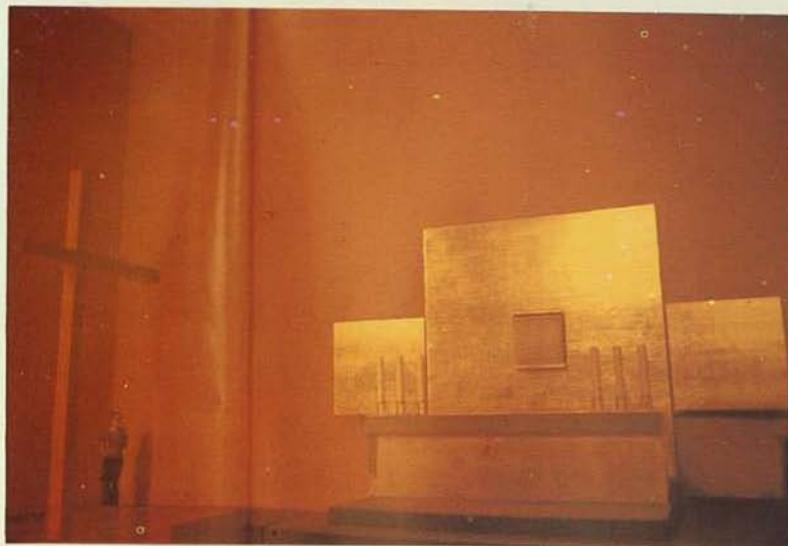
Oscar Niemeyer, Pampulha, 1942/1943.



Carlos Raúl Villanueva, Ciudad Universitaria, Caracas, 1950/1965.



El camino de la divergencia



Luis Barragán, Mathias Goeritz, Retablo.



Félix Candela, Enrique de la Mora, Capilla del Attilio, 1956.



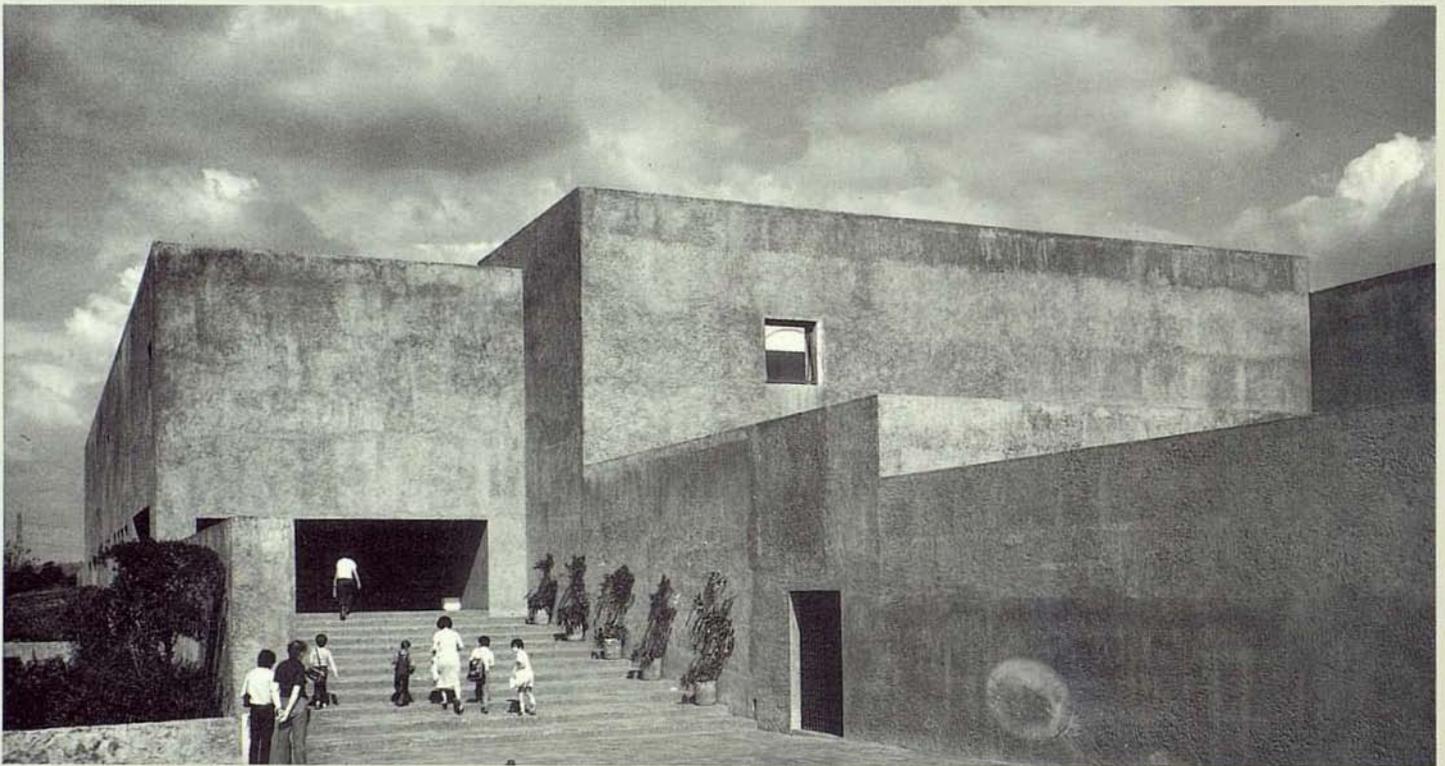
Juan O'Gorman, Ciudad Universitaria, Biblioteca, México, circa 1950.

La utopía congelada



Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Brasília, vista general.

La modernidad propia



Ricardo Legorreta, Lomas Sporting Club, México.



P. Gabriel Guarda, Capilla de Las Condes, Santiago de Chile, 1965.

caracteres más constantes en la historia de la arquitectura de América Latina: la discontinuidad. La discontinuidad no es, por cierto, privativa de esta historia particular, sino que es propia de la marcha general de estos países. Ligados sucesivamente a distintos centros de poder o de prestigio sufren la irrupción de los modelos por estos producidos, que ha cortado más de un promisorio desarrollo cultural; por su lado, los avatares de una política y una economía oscilantes ha producido o inducido azarosas fluctuaciones en la orientación de una actividad tan ligada al Estado como lo es la producción de arquitectura.

Se retoma, pues, ahora, esa joven tradición de “modernidad propia”, intentando continuar una línea histórica que enlace el patrimonio recibido con las necesidades del presente y las expectativas del futuro.

Pero para unir patrimonio con modernidad era necesario acuñar un apropiado **concepto de patrimonio**. No podía tratarse ya meramente de un monumento, un sitio o un estilo arquitectónico. Era necesario integrar todo aquello que hace que la obra de arquitectura pertenezca a un lugar, a un tiempo y a una comunidad, todo aquello que contribuya a definir una identidad reconocible por el habitante, que haga posible la apropiación de un lugar, de un barrio, de una ciudad, de una región, por parte de quienes deben habitarla. Por esa razón, más allá de un lenguaje o un estilo, constituyen el patrimonio la tecnología, los materiales, el saber de los artesanos y su capacidad para adaptarse a nuevos requerimientos, las respuestas al clima, al paisaje urbano o al paisaje natural, así como la traza urbana y los tipos edilicios que responden a un modo de vida vigente, sin olvidar la escala, creada y sentida, dato fundamental para la aprehensión del espacio propio.

Es a partir de este modo de concebir el patrimonio cuando se desarrolla una **arquitectura regionalista** valiosa en el subcontinente. Se comprende que no puede haber una fórmula única, puesto que cada arquitecto pone el acento en los aspectos que le interesan más directamente, o que resultan más afines con su propia intención de diseño, o más significativos en su medio. Aparecen así diversas líneas, que servirán de estructura a los próximos capítulos.

Los procesos resultantes se contraponen a los procesos eclécticos de Posmodernismo a la moda, que al recortar indiscriminadamente elementos del repertorio histórico

destruyen la dimensión histórica y parecen justificar la afirmación de muchos pensadores acerca del "fin de la historia" que caracteriza a nuestra época²². En efecto, lejos de conducir al total de la historia a un presente unidimensional, la atención al patrimonio cultural pretende insertarse en el tejido histórico y darle continuidad: retomar la trama histórica, agregándole nuevos hilos, dejando de lado aquellos que hayan perdido vigencia, sin encerrarse en los arquetipos que la memoria social confunde con el transcurrir real de la historia²³.

Podría pensarse que la adhesión a la idea de patrimonio se enfrenta radicalmente a la idea de modernidad, y que con ella el ideal de progreso queda abandonado, prefiriéndose permanecer adheridos al pasado. Esto sería cierto si, por una parte, se concibiera al patrimonio como un dato estático que debe permanecer congelado en el tiempo, lo que es opuesto a la orientación descrita; o, por otro lado, si se aceptara un concepto de modernidad basado únicamente en la ideología del progreso técnico-científico. Conviene recordar aquí que la idea de progreso no siempre estuvo centrada en los logros materiales. Es tan sólo a partir de la Revolución Industrial cuando la idea de progreso queda confundida con los avances técnicos y científicos considerados como inseparables del crecimiento económico. El progreso se mide en proezas tecnológicas y en todo aquello susceptible de ser cuantificado. Como se ha comentado más arriba, la fe ilimitada en este tipo de progreso ha entrado en crisis en las últimas décadas; ello implica la necesidad de definir un nuevo concepto de progreso, desplazando el núcleo del interés y de las metas hacia la recuperación de la dignidad humana, hacia el mejoramiento de la vida social, hacia un mayor equilibrio entre los grupos humanos y entre las naciones del mundo. De allí derivaría una idea de modernidad consistente en poner en obra esos ideales²⁴.

Semejante idea de modernidad, lejos de contraponerse a la revaloración del patrimonio cultural de los pueblos, encontraría en él su soporte más sólido.

Las arquitecturas regionalistas son un medio de poner en valor las "identidades periféricas", frente a la presión del sistema universal de fuerzas políticas, económicas y organizativas, y a sus medios de información. La contraposición entre ese "mundo aparentemente

homologante" y las "identidades periféricas" puede ser interpretada de diversos modos. El filósofo italiano Gianni Vattimo²⁵ piensa que el modo de fusionar este mundo homologante consiste en dejar aparecer las diferencias, pero confiriéndoles una existencia "débil", puramente "ornamental". Kenneth Frampton, en cambio, opina que el acento en estas diferencias, en estas identidades, críticamente ejercido, conduce a una "arquitectura de resistencia". "Resistir en un sentido institucional, erguirse contra el interminable flujo procedimental de la megalópolis"²⁶. Por nuestra parte, hemos señalado en varias oportunidades que tales corrientes, consumada ya la crítica a la arquitectura moderna, son modos de actuar que se separan conscientemente de los caminos marcados por la coerción del aparato de la sociedad posmoderna, y de intentar abrir caminos para mantener y reforzar la riqueza del conquistado pluralismo cultural. Por esta razón, estos "divergentes"²⁷ aparecen con mayor frecuencia y con resultados más positivos en sociedades en mayor o menor grado marginales a los grandes centros de poder como las latinoamericanas.

En América Latina existe un pensamiento arquitectónico consolidado que sostiene y fundamenta esa posición. Está representado, por una parte, por los diseñadores –un conjunto de los cuales se verá en el presente volumen–, quienes demuestran una notable claridad en sus intenciones y en su actitud frente a la arquitectura; y por otro lado, por la producción historiográfica y crítica, que ha alcanzado excelentes niveles, y a la que en los últimos años se han incorporado jóvenes estudiosos que están explorando y profundizando los conceptos de la nueva arquitectura y analizando críticamente la del pasado.

El fin de la historia, que Gianni Vattimo advierte especialmente en la desaparición de una historia única lineal de la humanidad²⁸ aparece, por el contrario, desde este punto de vista, como un enriquecimiento de la historia, formada ahora por multiplicidad de trayectorias, que con sus interacciones aportan al conjunto de la sociedad humana sus expectativas y sus ideales, sus conflictos y sus tragedias, sus realizaciones, con su propia grande o pequeña cuota de originalidad.

Así Iberoamérica, Latinoamérica, Indoamérica,

propondría una historia paralela –no una historia desgajada de algún tronco extraño– que se imbricaría en las líneas múltiples y heterogéneas de la historia europea, a su vez anudadas y desanudadas a lo largo de los siglos. Esa coincidencia, aparentemente aleatoria –como las líneas existenciales de los protagonistas de *Rayuela*²⁹– es el orden lógico de historias que transcurren en un mismo espacio, y conformaría el revés de una trama que cobra su sentido y su unidad cuando, como dijimos al iniciar estas líneas, se asume su compleja diversidad.

Notas

1. Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Ed. Cátedra, Madrid 1983, pp. 345 y sqq.
2. Id. capítulos 15 y 18.
3. Por ejemplo el rancho (Argentina), el bohío (Guatemala), entre los múltiples tipos rurales, o la casa de patio, la “casa-chorizo”, la *cité*, el chalet, etcétera, entre los urbanos.
4. Ramón Gutiérrez, op. cit. pp. 349 y 408. Según Alberto De Paula (en AA.VV., *Documentos para una historia de la arquitectura argentina*, Ed. Summa, Buenos Aires, p. 153), desde 1878 se podía obtener el título de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires cursando los cuatro primeros años de Ingeniería con algunas variantes. La Escuela de Arquitectura de la misma Universidad se creó en 1901 bajo la dependencia de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, para independizarse en 1948. Un proceso semejante siguieron otras Escuelas argentinas, hasta convertirse en Facultades en la década del 50.
5. Algunos de los más importantes arquitectos latinoamericanos trabajaron algún tiempo con Le Corbusier, entre ellos Emilio Duhart y Rogelio Salmons.
6. Es conocida la importancia de las visitas que Le Corbusier realizó a varios países de Sudamérica alrededor de los años 30; la presencia de Zevi en la Argentina, en 1950, causó un gran impacto en el pensamiento arquitectónico local; otro tanto ocurrió en la década del 60 con las conferencias de historiadores y teóricos como Nikolaus Pevsner, Giulio Carlo Argan, Vincent Scully, Umberto Eco y otros; en años más recientes, es frecuente la presencia de Colin Rowe o Kenneth Frampton en países del norte de Sudamérica; los arquitectos que ocupan la escena internacional son asimismo visitantes asiduos a la región. En cuanto a los arquitectos y teóricos extranjeros que se radicaron a lo largo del siglo en estos países, su lista es tan larga como valioso y en algunos casos decisivo fue su peso en el desarrollo de las arquitecturas locales.
7. “La diferencia de que habla Deleuze es la ‘diferencia en sí misma’, que no debe confundirse con la diferencia entre dos cosas

(...) en vez de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue (...). La diferencia es este estado de la determinación como distinción unilateral...”. En la voz **Diferencia**, Ferrater Mora. *Diccionario Filosófico*, Alianza Diccionarios, Madrid.

8. En México, para “consolidar la imagen plástica del Estado revolucionario”, los sucesivos gobiernos adoptaron uno después de otro los estilos neocolonial y neoindígena, el Art Decó, y luego el Funcionalismo, durante el gobierno de Cárdenas (1935-1940), cuando este “estilo” “alcanzó el valor simbólico de ser una arquitectura de transformación”. En Enrique X. de Anda, *Evolución de la Arquitectura en México*. Panorama Editorial, México, 1987, pp. 179 y 194. En Córdoba, Argentina, el gobierno de Amadeo Sabattini promovió en la misma época la construcción de edificios públicos (escuelas, hospitales, gimnasios) con la específica intención de “modernizar”. El caso de mayor repercusión es quizás el de Brasil, cuando el presidente Getulio Vargas y su ministro Capanema rechazaron el resultado (clásico) del concurso para el Ministerio de Educación, encargando el proyecto a Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros, quienes luego de la intervención como asesor de Le Corbusier, dieron inicio con esa obra al brillante capítulo de la arquitectura brasileña.
9. Juan Carlos Pérgolis, “Realidad y abstracción en la enseñanza del diseño arquitectónico”, ponencia en el Encuentro citado en nota 6 del capítulo anterior.
10. La cultura de la **composición arquitectónica** aún vigente, formal y geométrico-elemental, derivada de la pintura del Bauhaus y de los mecanismos de la percepción visual propuesta por la psicología experimental de la Gestalt, pone su centro en **la visión** y no en el **objeto visto**. En cómo se ve y no en lo que se ve. Las leyes morfogenéticas para la construcción y la percepción de una arquitectura concebida como plano, volumen y partición espacial, arrastran esta ceguera para el significado y el rol social cultural de la arquitectura, hasta que los procesos político-económicos de las décadas 50-70 devuelven súbitamente la luz a los arquitectos latinoamericanos. La codificación de esta cultura de composición se realiza en la representación abstracta y descriptiva de los objetos, que posibilite los mecanismos de su fabricación, tan propios de los afanes de la era industrial: el sistema Monge –planta, corte, vista y también la axonométrica–. Esta representación excluye al hombre en su mecanismo y por tanto implica una teoría de la forma que es alienante, acentuando la descontextualización antropológico-cultural de todo el sistema proyectual moderno. La práctica que propone es coincidente en muchos aspectos con la de la composición clásica y académica, de la que persisten asimismo ciertas valoraciones estéticas de proporción, orden, armonía, valores luminosos, “carácter”, junto con la configuración consciente de una espacialidad interior,

objetiva y geométrica. En todo caso, si el diseñador bauhausiano emplea una teoría de la forma alienante y no ve la realidad circundante (urbanismo de Hilberseimer, Gropius, May) es porque ideológicamente está construyendo una nueva realidad, desestimando la existente al superponerle su utopía. Extrapolarla a América Latina (planes para Buenos Aires, Bogotá, Santa Cruz de la Sierra en Bolivia) es algo evidentemente ajeno a este contexto, siéndolo ya al de su propia generación.

11. Señalado por el teórico e historiador argentino Pancho Liernur en conferencia sobre arquitectura mexicana contemporánea, en el Instituto de Historia, Universidad Católica de Córdoba, 1987.
12. La multiplicidad de las fuentes fue comentada por Ramón Gutiérrez en su conferencia en el mismo ciclo. En cuanto a las revistas, es interesante el caso de **Moderne Bauformen**, en alguno de cuyos números se presentaban en pie de igualdad obras de Fritz Höger, Walter Gropius y otros arquitectos de posiciones totalmente disímiles, sin comentario alguno que señalara sus diferentes enfoques.
13. Ver las ponencias presentadas en el Encuentro citado en nota 9, por Carlos Eduardo Dias Comas, "Una cierta arquitectura moderna brasileña; experiencias a reconocer", sobre la formación de Lucio Costa; por Silvia Arango, "Siete anotaciones para pensar la arquitectura latinoamericana". Asimismo **Summarios** N° 122 Buenos Aires, abril 1988, dedicado a varios jóvenes críticos latinoamericanos.
14. Marina Waisman, "Alienación e integración en el traspaso de las ideologías", en **Summa** N° 212, mayo de 1985. Conferencia pronunciada en seminario de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo, Santander, agosto de 1984.
15. Enrique Browne, "Espíritu del tiempo y espíritu del lugar", en **Summa** N° 232, diciembre 1986. También en el Encuentro citado en nota 9.
16. Gianni Vattimo, "Progetto e legittimazione", en **Lotus** 48/49, p. 118.
17. Para un mayor desarrollo de este tema, ver Marina Waisman "El posmodernismo arquitectónico y la cultura posmoderna", en **Summarios** N° 112, abril de 1987; asimismo su intervención en el Encuentro de Críticos Españoles e Iberoamericanos realizado en Sevilla en setiembre de 1987, en el volumen en prensa.
18. En estas universidades la lucha política alterna con períodos de frío academicismo, en consonancia con la situación política de cada país. La transformación de los planes de estudios en el período que nos ocupa abarcó tanto la inclusión de temáticas relativas a las condiciones histórico-políticas de la realidad local, como la supresión de otras que se consideraron obsoletas o impropias de estos contextos. La acción universitaria en el medio intentó la colaboración con instituciones estatales, gremios, programas políticos, organismos populares, etcétera. Este proceso hubo de

pagar un precio por la democratización de la enseñanza, que se tradujo por momentos en la demagogia de un caótico "poder estudiantil". El debate sobre las relaciones entre arquitecto y sociedad, formación y praxis profesional, universidad y nación, todo ello visto desde la óptica de la dependencia cultural, ocupa buena parte de la energía intelectual arquitectónica, como puede constatar en las periódicas reuniones de la CLEFA (Consejo Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura) o la UDUAL (Unión de Universidades Latinoamericanas), que raramente se centran en una discusión profunda de la naturaleza de la arquitectura y la proyectación en la región, práctica que permanece aun trabada en los cánones internacionales para la mayoría de los profesionales.

19. Marina Waisman, "El ocaso de las vanguardias", en **summarios** N° 70, octubre 1983.
20. Pocos ejemplos hay de un ambientalismo actual; entre ellos cabe citar la obra de Gorka Dorronsoro, que trabajó largamente con Villanueva en la Ciudad Universitaria; otro ejemplo es el edificio Altolar, de James Alcock, quien es al mismo tiempo autor de obras de modernismo tardío como el Palacio de Cristal de Caracas.
22. Gianni Vattimo, "Identità, differenza, con-fusione", en **Casabella** N° 519, p. 42.
23. Vittorio Magnago Lampugnani, "Obstinazione senza illusioni", en **Domus** N° 677, noviembre 1986, p. 17.
24. Ver nota 9.
25. Gianni Vattimo, "Identità...", pp. 42/43.
26. Kenneth Frampton, "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia", en el volumen **La posmodernidad**, Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 50.
27. Marina Waisman, en "El posmodernismo arquitectónico..." op. cit.: "Parece posible distinguir en el panorama general de las formas de aproximación al diseño tres grupos bastante bien diferenciados: los llamaremos los 'integrados', los 'persistentes', los 'divergentes' (...). Los **integrados** serían aquellos que, lejos de ejercer una crítica real -aun cuando en ocasiones pretendan hacerlo- no hacen sino reproducir los rasgos de la sociedad posmoderna, con lo que no dejan vislumbrar salida alguna a la situación actual. (...) Hemos denominado **persistentes** a las distintas orientaciones que aparecen como continuadoras de los varios aspectos del Modernismo. (...) **Divergentes** serían aquellas corrientes que constituyen intentos de escapar a las condiciones del sistema. No se trata ya de rebeldías o críticas que tiendan a socavar las bases de esta cultura, sino de modos de actuar que, consumada ya la crítica, se separan de los caminos marcados por la coerción del aparato de la sociedad posmoderna".
28. Gianni Vattimo, "Identità...", op. cit., p. 42.
29. Novela del escritor argentino Julio Cortázar.

III Temas y cuestiones

Diferentes temas y cuestiones ocupan el centro de la atención de los arquitectos latinoamericanos, dentro de las dos grandes orientaciones generales que se han señalado, esto es, la de una preferente atención a las circunstancias locales y a la búsqueda de una identidad regional, o bien la de una adscripción a las tendencias internacionales. Estas últimas predominan en las grandes ciudades y en algunos países especialmente ligados a otros del mundo desarrollado –Venezuela y Estados Unidos, Cuba y la Unión Soviética, por ejemplo–.

Hay muy distintos grados y modos de adherir a estas tendencias. Puede considerarse una situación extrema aquella en que se llega a la importación de materiales y tecnologías, los que a su vez implican un determinado proceso de diseño semejante al de las metrópolis. Esto no impide que los arquitectos locales lleguen a actuar con capacidad e imaginación, produciendo edificios de excelente calidad de diseño. Este tipo de obras se encuentra frecuentemente en Caracas (Venezuela) o en Medellín (Colombia). (Un ejemplo relevante es el Banco Unión, de Gómez de Llarena, en Caracas.) La tipología de la torre miesiana y del respectivo lenguaje, característico de las curtain walls, son utilizados desde hace varias décadas por Mario Roberto Álvarez (Buenos Aires), con un cuidado del detalle y perfección en la ejecución que lo han convertido en un “clásico moderno”. Hay otros arquitectos, como Manteola/Sánchez Gómez/Santos/Solsona (Argentina), que manejan los elementos lingüísticos y compositivos del tardo Modernismo y del Posmodernismo con una libertad y creatividad que hacen de ellos uno de los grupos más prestigiosos en el medio, aunque en ocasiones la utilización de los modelos tardo modernos puede resultar profundamente conflictiva con el entorno, tanto por su lenguaje como por su volumen y por su falta de adecuación a condiciones climáticas (Banco de Corrientes). No falta el artista de gran creatividad plástica que utiliza los más variados elementos para producir una obra de indudable originalidad y alto valor arquitectónico y urbano, como Clorindo Testa (Argentina).

Ya en lo que podríamos calificar como el borde de este territorio aparece una aproximación particularmente valiosa a la arquitectura: en efecto, ciertos elementos del Modernismo, profundamente enraizados en el modo de



Carlos Gómez de Llarena, Moisés Benacerraf, Banco Unión, Caracas.

La modernidad internacional



CEI, Darco Ltda., TAMS, arqs, Aeropuerto Internacional "José María Córdoba", Antioquia, Río Negro, (Medellín), Colombia.

La imagen de la modernidad



Carlos Bratke, Torre Uchoa en San Pablo, Brasil.

trabajo de los arquitectos de este siglo, como la fluidez espacial, la sobriedad en la calificación plástica, la síntesis compositiva, están en la base de producciones que por otra parte se hallan íntimamente ligadas al sitio y a la cultura locales. Eduardo Sacriste (Argentina) y Christian de Groot (Chile) marcan desde hace décadas este camino hacia una "modernidad propia". Y quizá no sería equivocado ubicar en este "sector" del espectro los orígenes de la obra de Luis Barragán, que llegaría a adquirir una fuerza tan unida a la cultura de su país, México.

No faltan aspectos francamente negativos en la adhesión a los modelos internacionales, aun en la arquitectura que pretende superar el nivel de lo meramente comercial: así, el espejismo de la alta tecnología conduce a menudo a soluciones inadecuadas para las condiciones climáticas y luminosas de un lugar, como ocurre en el aeropuerto de Medellín (Colombia), sin entrar a considerar la espléndida calidad espacial lograda; o las audaces búsquedas estructurales combinadas con efectismos formales que intentan hallar variaciones al repetido tipo de la torre, y que agregan nuevos motivos de desorden visual al paisaje urbano (torres de Carlos Bratke en San Pablo, Brasil).

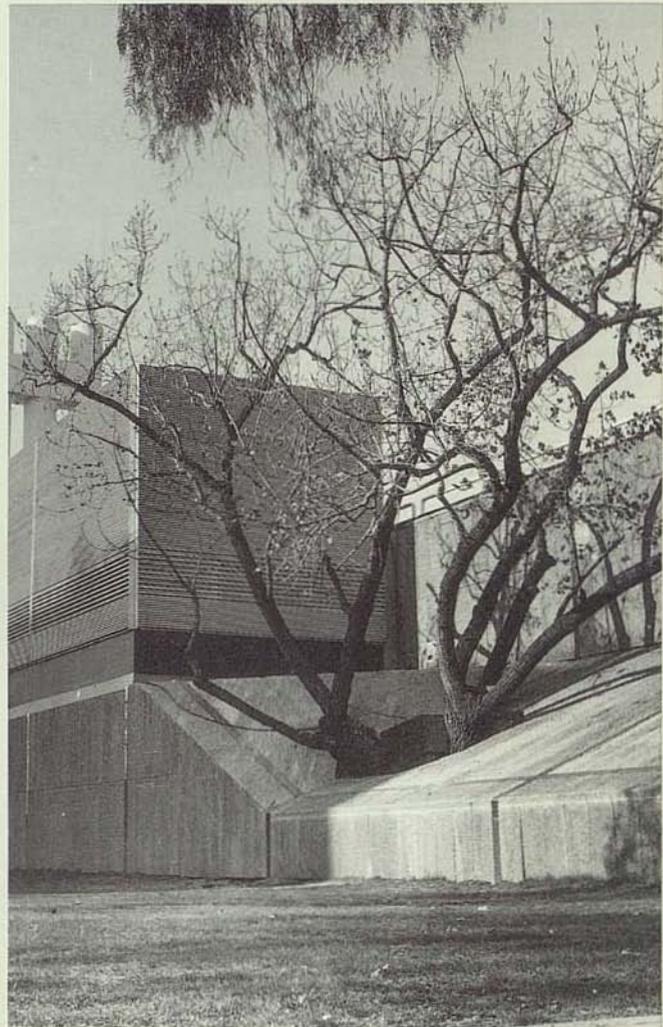
Podría concluirse que el ya comentado proceso de sincretismo permite que, dentro de las corrientes internacionales, sea posible la producción de obras valiosas y aun armónicamente insertadas en su entorno urbano. No debe olvidarse que la mayoría de las ciudades latinoamericanas son ciudades modernas, ciudades desarrolladas durante los años del Modernismo. En los casos de antiguas ciudades con centros históricos consolidados, estos quedaron marginados del crecimiento urbano, convertidos en enclaves, a menudo turgurizados, en tanto que las ciudades se extendían hacia nuevos emplazamientos (Quito o Bogotá son ejemplos especialmente claros).

Este conjunto de observaciones no es, por cierto, válido para la totalidad de la producción arquitectónica, sino para su fracción de mayor calidad. Pues la mera imitación superficial de imágenes, la inserción de tipologías incoherentes con el paisaje urbano, la carencia de un modelo urbano y de tipologías urbano/arquitectónicas adecuadas a las necesidades del crecimiento, y, básicamente,

La modernidad internacional



Mario Roberto Alvarez y Asociados, edificio SOMISA, Buenos Aires.



Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly, edificio para ATC (Argentina Televisora Color), Buenos Aires, 1978.

La modernidad transgredida



Clorindo Testa y SEPRÁ, Banco de Londres, Buenos Aires.



Eduardo Sacriste, casa en Tucumán, Argentina.



*Christian de Grootte.
Residencia, Chile.*

la fuerza de la especulación inmobiliaria, hacen que la mayor parte de la producción contribuya al desorden urbano y a la disolución de la identidad, trabajosamente anclada en algún monumento, en la topografía, en algún grupo edilicio significativo. Y es la verificación de semejantes situaciones la que impulsa a la investigación de los caracteres que resulten útiles para reconstruir o bien para crear una imagen urbana reconocible.

En cuanto a la arquitectura cubana, como se verá en el capítulo correspondiente, la indiscutida adhesión a las fórmulas de la prefabricación adoptadas en aras de solucionar los graves problemas habitacionales y educativos, ha hecho que se deje de lado toda la riqueza del patrimonio cultural del país, que se percibe, en cambio, en las artes gráficas.

Ahora bien, el peso de las tendencias internacionales no se revela únicamente en el diseño propiamente dicho, sino en las teorías, las que, del mismo modo que los elementos del diseño, las tipologías o las técnicas, pueden aceptarse acrítica y superficialmente, o, por el contrario, servir de base para el desarrollo de un pensamiento propio, de un instrumental intelectual adecuado para abordar los problemas locales. Quizá todas las teorías nacidas en los centros de mayor poder productivo contengan conceptos de validez universal, que pueden resultar útiles para el desarrollo de la arquitectura en cualquier parte del mundo. Sin embargo, tomadas literalmente, sin ser sometidas a análisis o crítica que conduzcan a una adaptación a las cuestiones locales, quedan reducidas a sus aspectos más superficiales y obvios, muy a menudo contradictorios con su verdadera esencia. El predominio de las imágenes, en esta cultura visual que nos domina, hace que muy a menudo se sustituya la teoría por ciertos aspectos figurativos que desempeñan un papel auxiliar o accesorio, o quizás ejemplificador, en el conjunto de los argumentos, y que carecen en realidad de significado si se los aísla de ese contexto. Tal lo que ocurre muy frecuentemente con el pensamiento de Aldo Rossi, de quien se toman como elementos lingüísticos literales lo que no son sino esquemas tipológicos derivados de las tradiciones arquitectónicas de su país o su región, en lugar de profundizar en la idea de tipo por él utilizada y estudiar su vigencia o sus posibilidades instrumentales.

La confusión entre teoría e imágenes se advierte también en ciertos temas urbanos, como el de la recuperación del tejido urbano y la reivindicación de su estructuración en manzanas, usuales en ciudades hispánicas e hispanoamericanas. La consideración de un parentesco puramente morfológico entre las manzanas de unas y otras ciudades conduce a graves errores, si se descuidan los modos del uso social corriente en ambos casos –y por tanto el tipo urbano/arquitectónico– que, en general, difieren sustancialmente.

Debería adoptarse como principio inamovible que toda teoría urbana formulada en un medio ajeno a aquél en que ha de aplicarse debe ser cuidadosamente revisada sobre la base de las diferencias que separan ambos medios en cuanto a origen, desarrollo histórico, formas de la vida social, circunstancias históricas y culturales actuales, etcétera. Cumplida tal premisa, la difusión de ciertas teorías ha resultado indudablemente positiva. Pues hay teorías que, al llamar la atención sobre la herencia histórica y sobre el valor positivo de las persistencias y circunstancias locales, han coadyuvado a la aparición de los movimientos regionalistas, más o menos explícitos, y, en modo más general, a aquellas orientaciones que tienden a contrarrestar las fuerzas homologantes de la producción arquitectónica y la consiguiente alienación y pérdida de identidad de las ciudades en desarrollo. Toda vez que el interés por la historia se refiera a la historia propia, y siempre que se piense a la historia como una herencia viva, en permanente evolución, como una parte del ininterrumpido fluir del tiempo, su consideración permitirá instalar sobre bases más firmes un proyecto de futuro.

La atención prestada al ambiente urbano y a la calidad de la vida, el reconocimiento de la significación del tejido urbano como parte de la herencia cultural de una comunidad, son otras tantas ideas que marcan el profundo cambio producido internacionalmente en la ideología arquitectónica en las últimas décadas, y que, adecuadamente interpretadas, favorecen la consolidación de una identidad urbana en los países de América Latina. No faltan ejemplos de intervenciones urbanas realizadas exitosamente dentro de tales parámetros. Citemos solo un par de ejemplos: la peatonalización del centro histórico de Córdoba (Argentina), por Miguel Ángel Roca, destinada a unificar

el disperso conjunto de edificios de valor histórico e institucional, a más de favorecer el ritmo de vida urbana común a la mayoría de los habitantes. Y por otra parte, el caso quizá más espectacular del Metro de Caracas, el que, mediante sus propias instalaciones y los numerosos parques y paseos situados en sus estaciones, creando espacios peatonales antes inexistentes en la ciudad, ha transformado en pocos años el carácter del uso social de la misma.

Puede argumentarse que estas intervenciones y otras semejantes habrían atentado contra la identidad de la ciudad al cambiar su imagen tradicional. Y en efecto, las primeras reacciones al trabajo de Roca fueron altamente polémicas. Pero la apropiación de los nuevos ámbitos por parte de la población ha demostrado (en ambos casos) que sin duda alguna ellos tenían una íntima relación con los requerimientos de los habitantes y con sus posibles modos de apropiación del ambiente urbano en el presente, que seguramente difieren de los del pasado. Es que la **identidad**, al decir de Ramón Gutiérrez¹, no es un dato estático, dado y consolidado de una vez por todas, sino que es en sí misma un proceso. Y podríamos agregar que debe ser al mismo tiempo un proyecto. La identidad de un lugar está construida (¿o destruida?) con los proyectos de las sucesivas generaciones.

En el campo del nuevo respeto por la **historia** debe asimismo considerarse el gran movimiento de recuperación de edificios existentes —de mayor o menor valor estético o histórico—, un movimiento que cuenta sin duda entre sus motivos el peso de su valor económico, al que las circunstancias de la economía mundial han acabado por otorgar el debido crédito. Es sabido que las operaciones de recuperación no se refieren ya solamente a los monumentos consagrados, sino a toda edificación que presente intereses de alguna índole. Traslada esta actitud al medio latinoamericano ha producido resultados excelentes en más de una ocasión. Los distintos criterios puestos de manifiesto en las diversas ocasiones conducen a un continuo debate que a su vez contribuye a afinar los instrumentos de la crítica. Una libre y fantástica ocupación de unos espacios poco significativos caracterizó la conversión de unos viejos mercados barriales en centros culturales en la ciudad de Córdoba (Miguel Angel Roca); un manejo imaginativo del



Miguel Angel Roca, Peatonal, Córdoba, Argentina.

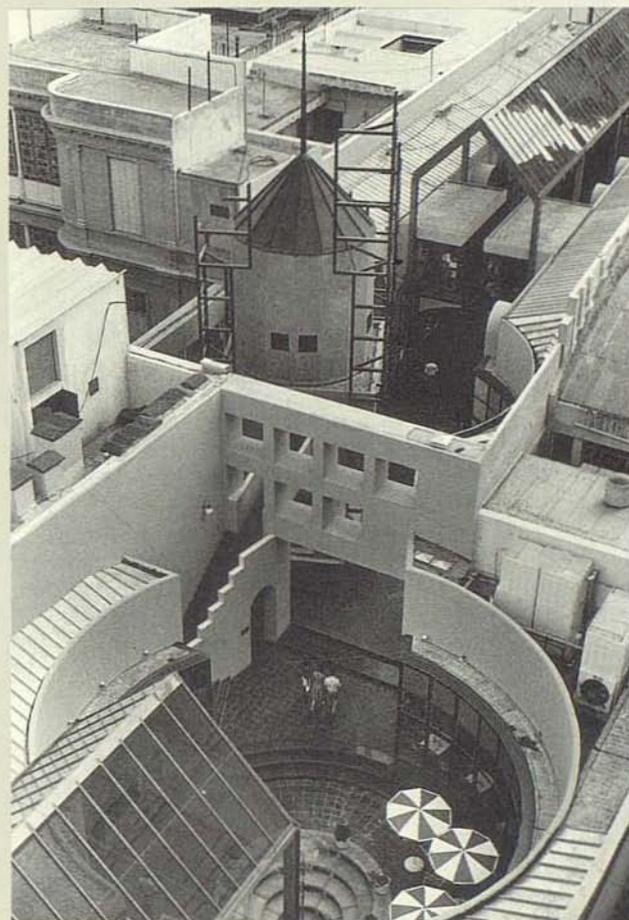


*Gramatica/Guerrero/Morini/Pisani/Urtubey, asociados con
Togo Díaz, Paseo de la Ciudad, Córdoba.*

La vida urbana



Max Pedemonte, Metro, Caracas (puesta en servicio 1983).



lenguaje permitió transformar el sórdido ámbito de un antiguo asilo en un centro destinado al arte y los espectáculos (Centro Cultural de Buenos Aires, Clorindo Testa, Luis Bénédict, Jacques Bedel); en contraste, un respeto notable por el edificio existente guió a Laureano Forero en la adecuación de las alas antiguas y la adición de nuevas alas en un lenguaje moderno muy hábilmente armonizado con el existente, al convertir un antiguo monasterio en un centro comercial (Centro Comercial, Medellín)². Por cierto, no todos los ejemplos merecen ser mencionados en estos términos, y existen continuamente atropellos de mayor o menor cuantía en todos estos países³, producidos tanto por clientes privados como por el Estado y sus respectivos arquitectos.

Con la apropiación de estas nuevas actitudes provenientes de corrientes internacionales, nos hemos aproximado ya a la línea arquitectónica que busca las raíces para su desarrollo dentro de su propio ámbito cultural. La tradición cultural de una región o un país presenta múltiples facetas que hallarán eco en la obra de diferentes arquitectos, según sus intereses, su formación, su particular creatividad.

Uno de los temas que pareciera favorecer una aproximación más directa al concepto de una arquitectura regional es la utilización de **materiales y tecnologías** que poseen una tradición en la región. La cuestión no es, por cierto, nada simple. Estas tradiciones pueden resultar inadecuadas para las necesidades de la vida actual, ya sea por su costo, por las dificultades en conseguir mano de obra adecuada, que en muchos casos se ha extinguido, por el contraste negativo que ellas pueden representar en el ámbito urbano, etcétera. El peligro de caer en un pintoresco folclorismo acecha a quienes emprenden este camino tanto como a quienes buscan una continuidad en lenguajes tradicionales. Es por eso, que los arquitectos que han logrado propuestas valiosas dentro de esta línea han intentado en todos los casos partir de una herencia tecnológica y desarrollarla para servir a nuevas situaciones, a nuevos requerimientos, a nuevos lenguajes, aprovechando la sabiduría de los artesanos locales pero sin permitir que sus tradiciones congelen el proceso de desarrollo de la arquitectura.

Por otro lado, es claro también que la tecnología

La recuperación del patrimonio



Laureano Forero, Centro Comercial Villanueva, Medellín, Colombia.



*Clorindo Testa, Jacques Bedel, Luis Benedit,
Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.*



Miguel Angel Roca, Centro Cultural San Vicente, Córdoba.



Arquitectura en Guadua (bambú), Colombia.



La tecnología tradicional

puede constituir el soporte pero no la finalidad última de la arquitectura, y así encontramos en estos arquitectos, junto a los intereses tecnológicos, ya sea la preocupación ecológica (Assis Reis, Severiano Porto), como la climática (James Alcock, Togo Díaz), la cultural (Edward Rojas), o la espacial (Eladio Dieste), etcétera.

No falta en este espectro quien hace de la sabia utilización de una tecnología aparentemente precaria un modo de producir arquitectura que pretende acercarse al modo de hacer de las viviendas marginales (Zanine Caldas, en Brasil), claro está que para grandes residencias de alto costo y magnífica ubicación. Esta especie de snobismo al revés ha producido, sin embargo, bellos espacios muy bien insertados en su entorno.

La consideración del ambiente urbano tiene cada vez más peso en el diseño del edificio mismo, no solo en las intervenciones de diseño urbano. Se ha citado antes al edificio del Banco de Londres en Buenos Aires (arquitectos Clorindo Testa y SEBRA), un caso notable no solo por sus resultados sino por lo temprano de su fecha con respecto a esta orientación contextualista (1960): se logró una excelente armonía con el entorno urbano, aun con la utilización de un lenguaje y una tecnología totalmente diferentes de los existentes. Otra forma de respeto por el ambiente circundante se evidenció en el Centro comercial Vitacura, de Santiago de Chile (arquitectos Enrique Browne, Eduardo San Martín, Patricio Wenborne); se optó en este caso por una solución fragmentada para evitar la incidencia de un gran volumen en un ámbito urbano de baja altura, al tiempo que se recreó en el interior el carácter urbano representado por la presencia conjunta de vehículos y peatones, buscando una continuidad con la vida urbana circundante.

La presencia del ambiente urbano como protagonista (o co-protagonista) del diseño no se limita a una atención a la escala o a los usos: el paisaje urbano (arquitectos Rogelio Salmons, Togo Díaz); la forma de incidencia de la luz, la calidad ambiental, los juegos formales (arquitectos José Miguel Galia, Fernando Martínez); la adecuación a la topografía (arquitectos Salmons, Dicken Castro); la relación entre espacios privados y espacios públicos (Salmons); todo ello concierne a la caracterización y a la identificación de un ambiente urbano, y en los capítulos siguientes se podrá



Assis Reis, edificio para la CHESF, Salvador de Bahía, Brasil.

Hacia una arquitectura regionalista



James Alcock, edificio de departamentos El Altolar, Caracas.

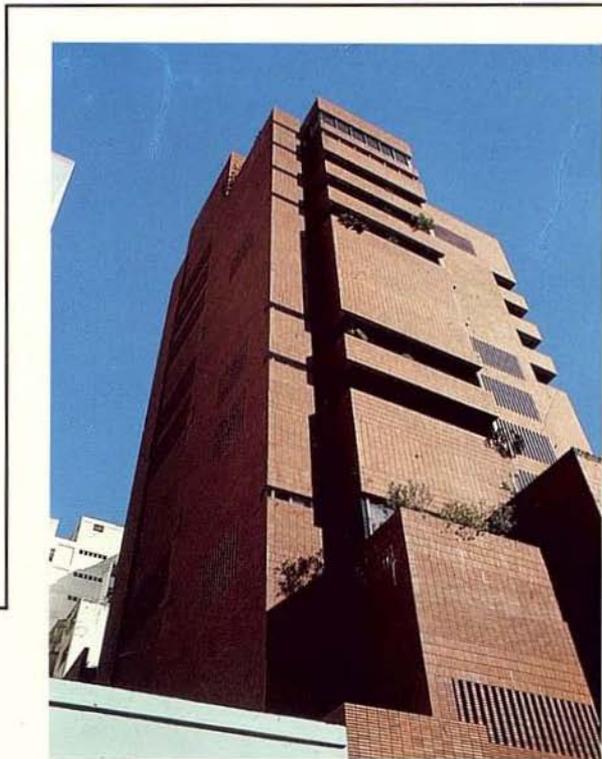


Enrique Browne, Eduardo San Martín, Patricio Wenborne, Centro Comercial Vitacura, Santiago de Chile.

apreciar el tratamiento dado a estos temas por distintos arquitectos.

Una de las cuestiones que han preocupado –y dividido– al campo de la teoría en los años recientes, ha sido la recuperación del concepto de **tipo**. Considerado por algunos como una rémora, como un obstáculo para la invención, como un retorno a modos de diseño del pasado, es visto por otros como una base ineludible, precisamente

Hacia una arquitectura regionalista



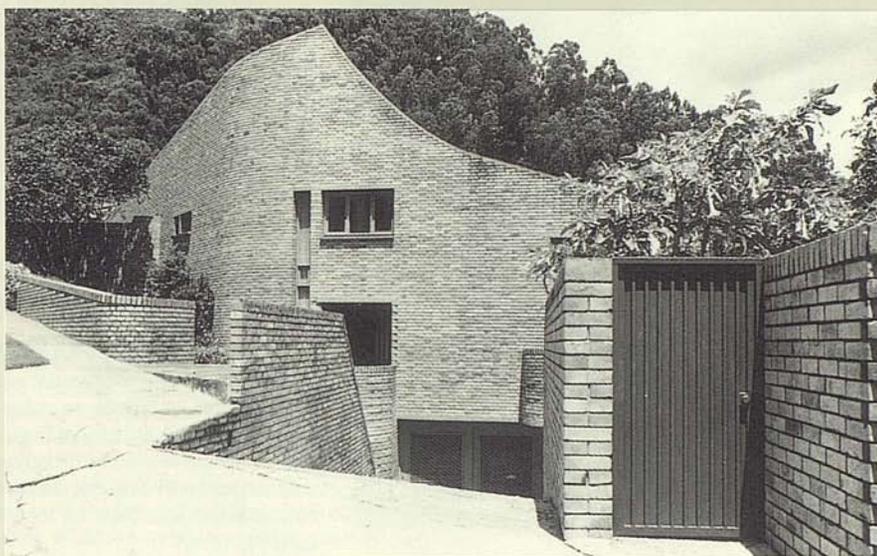
José Miguel Galia, Edificio de Seguros Orinoco, Caracas.



José Miguel Galia, Banco, Caracas.



Dicken Castro, casa Castro, Suba, Bogotá 1966/1968.



Fernando Martínez Sanabria, casa Santos, Bogotá.

Hacia una arquitectura regionalista



Enrique Browne, casa del arquitecto, Santiago de Chile.

para la invención, como un punto de partida que permite, por medio de la crítica, transformar o innovar las soluciones tradicionales hasta hallar las que resulten adecuadas al problema por resolver⁴. En esta búsqueda de una arquitectura regional, el tipo parece ser un instrumento de gran valor para descubrir la pertinencia o la obsolescencia de determinados modos de vida, puesto que el tipo edilicio es la concreción de una manera de ocupar el espacio, lo que equivale a decir una manera de habitar. Una inteligente consideración de tipo puede, entonces, ayudar a formular propuestas de formas de habitar propias de un tiempo y un lugar; esto siempre que no se pretenda prolongar en el tiempo formas de organización del espacio que corresponden a formas de vida sobrepasadas por los cambios sociales y culturales⁵. Son varios los arquitectos latinoamericanos que han tomado este sentido histórico y por lo tanto flexible y cambiante del tipo como base para algunas de sus propuestas⁶. En tanto que existe también algún caso de interpretación del tipo como modelo, aunque no es frecuente esta actitud⁷.

No faltan, por cierto, en el panorama latinoamericano quienes están intensamente preocupados por el tema de la **participación** del futuro habitante en la construcción de su hábitat, al par que de la búsqueda de soluciones al acuciante problema de la vivienda para las capas marginales de la población urbana. Dos instituciones de larga trayectoria en la Argentina (el Centro Experimental de la Vivienda, dirigido por Horacio Berreta; el Departamento de Investigaciones de la Universidad del Nordeste, dirigido por Víctor Pelli), y la ya tradicional actividad de las organizaciones cooperativas en el Uruguay (de la que se ocupa Mariano Arana en su presentación), dan muestra de ello.

Así, pues, tendencias proyectuales y teóricas internacionales, debidamente elaboradas para servir a sus nuevos fines coexisten en estos países con los intentos de alcanzar una arquitectura regional identificable, intentos que se apoyan ya en la tecnología, ya en las tradiciones culturales, en el carácter del ambiente urbano, en las condiciones del clima, en los usos, aspiraciones o ilusiones de las gentes.

En los próximos capítulos, al estudiar la obra de cada uno de los arquitectos que conforman este ciclo, podrán

apreciarse las distintas orientaciones, y los diferentes temas y cuestiones que los preocupan. Se hará claro, asimismo, al avanzar en las presentaciones, que no era pertinente en nuestro caso, ensayar una clasificación a la manera de Charles Jencks, dado que difícilmente se presente en la obra de cada uno de estos arquitectos una preocupación tan excluyente que autorice a “etiquetarlo” con una definición que dé precedencia absoluta a un aspecto del diseño.

Si bien, dado el carácter de este libro y la naturaleza del ciclo que le dio origen, no están presente todos aquellos que representan las orientaciones mencionadas –a muchos de los cuales hemos hecho referencia en esta presentación– creemos que se podrá tener un panorama bastante amplio y variado de la nueva arquitectura en esta región del mundo.

Notas

1. Ramón Gutiérrez, “Identidad en la arquitectura argentina”, en SUMMA 229, setiembre 1986.
2. Deben mencionarse en este punto las acciones de quienes defienden denodadamente el patrimonio arquitectónico y urbano, ya desde la acción pública como de la académica o institucional (las importantes y activas instituciones del Brasil y sus numerosos y calificados especialistas, las entidades y los expertos colombianos, los estudiosos chilenos, argentinos, uruguayos, etcétera). Se hace solo una mención de carácter muy general, pues una enumeración más completa excedería el marco de este trabajo.
3. De vez en cuando algún atropello mayor merece del “Premio Atila”, instituido por la revista **DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana)**, que dirigen Ramón Gutiérrez y Ricardo Alexander, y es publicación del Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. El “Premio” se destina a quienes hayan causado más daño al patrimonio en el período anual.
4. En la revista Colección **summarios** N^{os}. 79 (julio 1984) y 86/87 (febrero/marzo 1985) se han recopilado diversos artículos sobre el tema, entre ellos el ya clásico de Giulio Carlo Argan publicado primeramente en la **Enciclopedia dell'Arte**; las notas de César Naselli y Marina Waisman tratan respectivamente del tipo como instrumento de diseño y de análisis histórico.
5. Dentro de la búsqueda de tipos tradicionales muchos arquitectos de Buenos Aires han reivindicado un tipo largamente desdeñado:

el de la llamada “casa-chorizo”, vivienda desarrollada linealmente, con patios laterales, resultantes de la subdivisión de lotes efectuada en esa ciudad en el siglo pasado. Algunas variaciones interesantes sobre el tipo, muchas recuperaciones de viviendas destinadas a la demolición, son aspectos positivos de este reencuentro. En tanto que la consideración del tipo como un modo adecuado en sí mismo para organizar la vivienda sin mayores variaciones, y, además, ubicado en otros contextos que el de la ciudad capital para crear un nuevo tejido, es sumamente discutible. La separación del tipo de su contexto urbano, esto es, el descuido de su condición de tipo urbano/arquitectónico, de elemento constitutivo de un tejido; la deshistorización de una forma condensada en circunstancias históricas determinadas; la falta de comprensión del tipo como una concreción espacial de formas de vida, no siempre trasladables de una a otra área de un mismo país, son algunos de los errores que conducen a resultados opuestos al que se persigue al recurrir a la historia.

6. El patio como núcleo de la vivienda ha inspirado más de una feliz realización (casa Franco, de Rogelio Salmona; casa Urtubey, de Gramática/Guerrero, Morini/Pisani/Urtubey, en Córdoba, Argentina). Enrique Browne, en Santiago de Chile, ha retomado exitosamente el tema de la pérgola, allí llamada “parrón”, para entroncar sus modernas viviendas con una tradición local que hace directamente a un modo de usar el espacio. Jorge Moscato, como se verá en el correspondiente capítulo, ha conjugado tipos locales con características técnicas, requerimientos climáticos, en busca de una mejor calidad ambiental.

7. Utilizamos aquí los términos “tipo” y “modelo” según Giulio Carlo Argan, esto es, considerando el tipo como la organización general de los espacios, sin calificación formal alguna, susceptibles de variación e interpretaciones diversas; y al modelo como una forma definida en todos sus términos, que no admite otra opción que la repetición lisa y llana. Quizás habría que agregar ahora, dadas ciertas experiencias recientes, la confusión entre tipo y modelo que se produce frecuentemente con las propuestas de Aldo Rossi, cuyos esquemáticos dibujos, que pretenden condensar los elementos históricos de determinadas tipologías, suelen tomarse como modelos formales para ser repetidos sin mayores modificaciones ni traducción a términos constructivos definidos.

Autores de las fotografías

23 Enrique de Anda; 53-58 Enrique Browne; 5-19-20-21-22 Freddy Guidi; 13 Margarita Gutman; 32-36 Marcelo Martín; 14 Elena Martínez; 17 César Naselli; 39 revista **Proyecto**; 31-56-57 Alberto Saldarriaga; 9-10-33-34-35 Ernesto Sijerckovich; 29 Julius Shulman. El resto corresponde a Marina Waisman.

*Mariano
Arana Sánchez* Arquitecto uruguayo

"El hombre moderno ha olvidado la disciplina de la pobreza y de la escasez. Y como bien se sabe, en cada fenómeno biológico, el exceso puede ser tan fatal al florecimiento de la vida, como la carencia."

Lewis Mumford

(Cita leída por Arana en sus exposiciones realizadas en Sevilla y Málaga en setiembre de 1987.)

El arquitecto iberoamericano y su obra

En setiembre de 1987, la Conserjería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía (España), inauguró en Sevilla el ciclo de conferencias "El arquitecto iberoamericano y su obra", en un encomiable esfuerzo que trasciende su mero dictado objetivo. El ciclo fue introducido por el arquitecto uruguayo Mariano Arana Sánchez, personalidad de su país, tanto como arquitecto como hombre público¹. Defensor del patrimonio cultural, ha hecho una obra arquitectónica centrada en la vivienda, especialmente la enmarcada en el cooperativismo, del que Uruguay es un ejemplo a nivel mundial.

Este arquitecto es un pensador comprometido con la existencialidad de su lugar y con la función social de la arquitectura, de cuyo valor de servicio está convencido. En esa línea su aporte al debate arquitectural contrastará necesariamente con lo que otros colegas suyos practican en este subcontinente. Mariano Arana realiza su labor alejado del campo teórico de los valores exclusivos y autónomos de la arquitectura que suele apartar a los diseñadores regionales de las ulcerantes realidades que son la cara americana e inclusiva de la profesión.

La síntesis que presentó MA de la arquitectura iberoamericana estuvo centrada en las distintas actitudes que toman sus practicantes frente a la problemática de lo nacional y de lo foráneo, de lo particular de estos lugares y de lo universal del viejo mundo².

En esta perspectiva, de la que ofrecemos una paráfrasis, trató de decir lo que la Historia de la Arquitectura corriente acalla, tal vez ideológicamente, calificándola de historia de des-información.

La vocación plural de la arquitectura

Las reflexiones de Mariano Arana sobre una cita que atribuye a Hans Hollain introducen su panorama crítico: "la arquitectura no es la satisfacción de las necesidades de lo mediocre; no es el entorno

destinado a la mezquina felicidad de las masas... la arquitectura es un asunto de elite"³. Las consideraciones que esta opinión le suscita comienzan por la creencia "en la vocación necesariamente plural de la arquitectura presente y, por ello, para poder elegir entre alternativas diversas, es necesario que las mismas nos sean claramente explicitadas".

"Hans Hollain habla claro"... "Nos permite con igual nitidez definir posturas opuestas. No interesa sin embargo probar que Hollain está equivocado. Dentro de sus particulares parámetros culturales e ideológicos, y enmarcado por su específico contexto económico y nacional, él decide por una opción. Nosotros pensamos que el arquitecto iberoamericano debe optar por otra. Pero debemos permanecer alertas. Nuestra condición de iberoamericanos y periféricos no debe coartar nuestra libertad y amplitud de juicio." Aun en el caso de una voluntad de franco compromiso con nuestras obras, gente y países iberoamericanos, MA cree que no se debe ignorar o desaprovechar todo logro arquitectónico diverso y efectivo por el hecho de haberse producido desde ópticas diferentes a las iberoamericanas: "Debemos reconocer que son múltiples las opciones posibles, como son múltiples las racionalidades en juego, según los variados actores sociales involucrados. Debemos, asimismo, desconfiar de toda falsa oposición".

Un conocimiento de la realidad internacional, de su producción arquitectónica y teórica, no podría ser excluido del conocimiento de nuestra realidad, pues precisamente por considerarla limitada y condicionada necesita esa información. La cautela obvia para aceptar ideas, métodos y tecnologías que le sean apropiados, es tan necesaria como un rechazo a toda directa y mecánica trasposición que nos aparte de la arquitectura adecuada a nuestra intransferible realidad.

Hoy, la posibilidad de una arquitectura nacional provoca numerosas controversias no siempre explicadas claramente, pero con todo, MA cree que no es realmente posible hablar de una auténtica arquitectura nacional en tanto nuestros países no consigan devenir verdaderamente en auténticas naciones. En este debate son positivas las publicaciones especializadas iberoamericanas que críticamente procuran revertir la tendencia a trasponer irreflexivamente modelos consagrados en la producción internacional.

Sin embargo, estima que esta reconversión aún está lejos de producirse. Los rioplatenses, por ejemplo, han mirado más a Europa que a su propia interioridad y dentro de Europa hacia los focos culturales considerados de mayor prestigio: Francia e Inglaterra. Ser

universalista es casi natural para todo integrante de esa particular cultura. Serlo **auténticamente** para todo iberoamericano sería fundamentar con la crítica una asimilación ponderada de la cultura y experiencias locales y de las ajenas, disolviendo falsas oposiciones: el universalismo no es la inevitable contracara de todo cuanto sea nacional. Lo que parece difícil de superar es ese reduccionismo que soslaya la realidad pluridimensional de lo arquitectónico y que supone contradicciones allí donde hay complementariedad. Así puede MA entender que "la arquitectura pueda ser arte y técnica, pero no sólo eso; pueda dar respuesta a requerimientos funcionales, pero de ninguna manera se agota en ellos; inversión redituable, pero que no se limita sólo al mercado inmobiliario". "También está condicionada por su contexto social, pero no es tan sólo reflejo de ese mismo contexto". Cada propuesta arquitectónica no es neutra e indiferente a su mundo, y de allí nuestra responsabilidad de concretar su realización y su trascendencia. La arquitectura debiera ser "una y múltiple, pasado y presente; testimonio y profecía permanencia y cambio". Debería proporcionar sobre todo lecturas en diferentes niveles, convertirse en el estímulo de personas o de grupos y coincidiendo también con preocupaciones propias de áreas periféricas, vivir la vida cotidiana de sus hombres.

En esta postura que lo diferencia de otros arquitectos presentados en este libro, MA piensa que las buenas obras de arquitectura no lo son, ni siquiera son las mismas, en cualquier lugar y circunstancia. No cree en la validez *per se* de una obra fuera de su contexto ni de los postulados teóricos que la sostienen. La arquitectura y sus obras no son en sí, sino con el lugar, "conmigo", según MA.

Mariano Arana trata de evitar las simplificaciones extremas que se expresan validando todo lo basado en la tradición propia o rechazando todo cuanto se inspire en propuestas generadas en los países centro.

El arquitecto iberoamericano, si actúa responsablemente, "está tensionado entre el respeto al patrimonio cultural o natural y la especulación inmobiliaria; entre las aspiraciones populares y el sistema de poder; entre la indigencia y el consumismo (L. Mumford); tensionado entre la labor callada y el estrellato (De Carlo), que parece ser tan caro a la práctica profesional contemporánea". El arquitecto en países como los nuestros, debería rehuir tanto de lo tecnocrático como de lo nostálgico; tanto del elitismo como de la mediocridad.

Con esa vocación plural del hecho arquitectónico, pensando que su realidad depende de las circunstancias contextuales y con los



Mercedes Benz-ataúd.

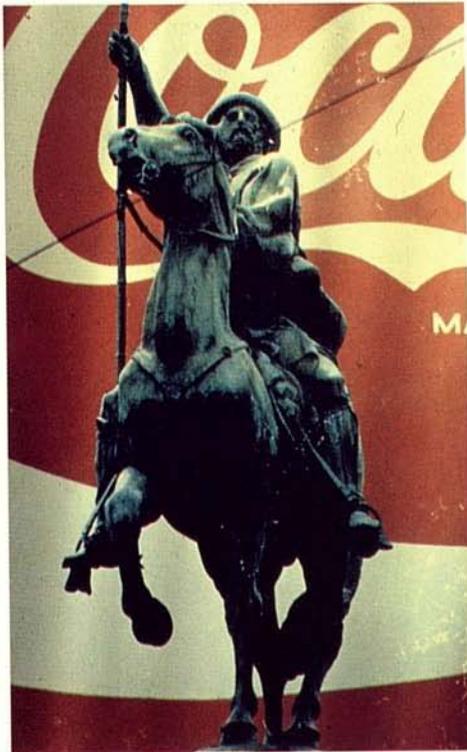


Imagen en Montevideo.

fundamentos culturales expuestos, M. Arana ofrece un panorama de la práctica arquitectural iberoamericana actual donde “la visión que habremos de brindar será, por fuerza, selectiva.

Y en tanto selectiva, parcial.

Y en tanto parcial, discutible.

Pero creemos que vale la pena tentarlo, al menos para estimular la reflexión y convocar al debate”.

Iberoamérica lee las Tablas de la Ley

En muchos lugares de este subcontinente, comprar un automóvil es todo un acontecimiento económico. Por eso la imagen de “cementeros de automóviles” en ciudades como Lima o Montevideo, además de exponer uno de esos hechos contradictorios y violentos de estas tierras, parece expresar un extraño afán de exhibir signos opulentos propios de países desarrollados. El Banco de Crédito en el centro de Montevideo (circa 1950), de Juan A. Rius, cuyo probable referente es la Lever House de Nueva York, es otro indicador de la misma situación: deseo de asemejarse a un mundo acreditado universalmente y sin carencias materiales.

Ese falso prestigio también puede percibirse en una insólita imagen publicada por Tomás Maldonado que muestra un albo ataúd infantil con forma de Mercedes Benz, fabricado en un país americano de mayoría negra –“auto blanco para niño negro”–. La patética relación que vincula automóvil, desarrollo, modernidad y cementerio, en la que se desecha lo valioso (automóvil) “porque tengo mucho” y donde los despojos son revestidos de lo valioso (automóvil y blanco) muestra un anhelo de ser semejante a un padre rico y poderoso, según MA.

La representación del gaucho uruguayo evoca en su país toda una cultura nacional y el proceso heroico de su emancipación; pero cuando en un afiche comercial se contrasta con el emblema de una gaseosa vendida mundialmente, esto induce a pensar en una peligrosa subordinación subyacente de estos valores particulares a un mundo prestigioso e internacionalizado económicamente.

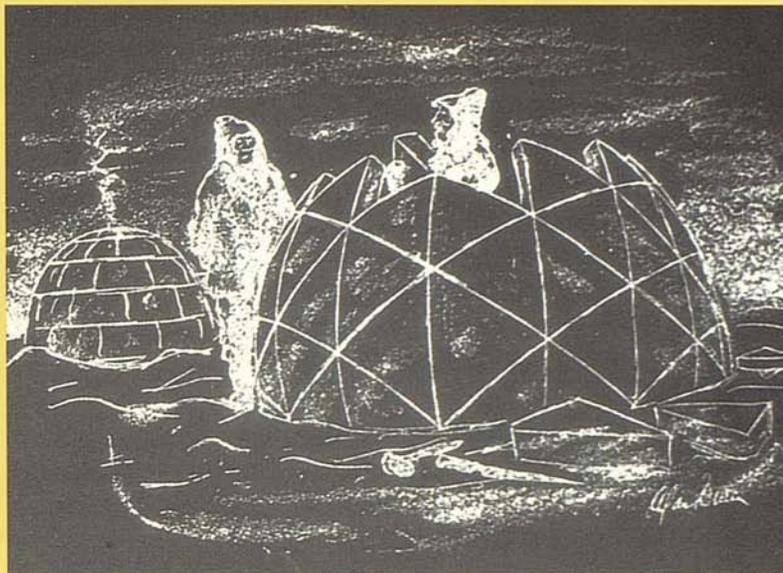
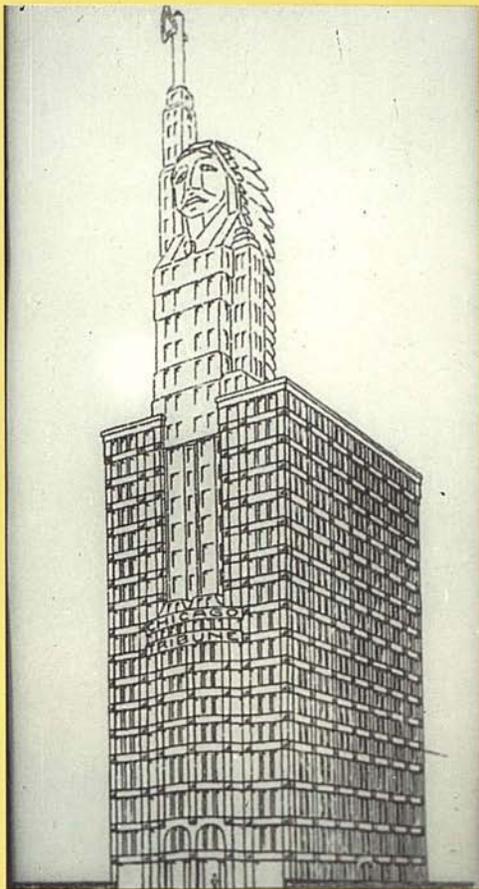
En una obra generada con gran competencia profesional como el Banco de Galicia en Buenos Aires (Justo Solsona y socios), se percibe lo mismo en ese algo de transcripción que tiene su arquitectura de reflejos, herencia miesiana en estas tierras.

Frente a estas presunciones surge la pregunta sobre cuáles deberían ser las actitudes de los arquitectos iberoamericanos, pregunta muchas veces contestada con lo que Mariano Arana señala

irónicamente a través de dos ejemplos. Uno es el proyecto de Heinrich Mossdor para el Concurso de 1922 del edificio del **Chicago Tribune** en Nueva York. Allí se propone una arquitectura "nacional" bajo la máscara del folclorismo antropomórfico, vestido de piel roja. El otro es un fino sarcasmo gráfico de Steinberg para el **Architectural Record**, donde un esquimal construye su iglú con las leyes geodésicas de Bucky Fuller, en una unión de la "cultura desarrollada" con la tradición tipológica autóctona de la "subdesarrollada".

En esta discusión, MA cree que a pesar de todo, Iberoamérica ha generado tempranamente una arquitectura de señalable valor como la de las márgenes del río de la Plata. El edificio Kavanagh en Buenos Aires (1935) es evaluado por MA como una de las más soberbias obras de la arquitectura renovadora de todo el mundo, corriente de diseño que no desea designar como Movimiento Moderno⁴. La arquitectura universitaria de Julio Vilamajó en Montevideo testimonia notablemente (1938) también que no siempre la producción alineada con postulados del ámbito internacional es desechable.

Por otra parte, la ejemplificación abunda con los fracasos de arquitecturas bienintencionadas, supuestamente "autóctonas". Mariano Arana reflexiona acertadamente que los conocidos condicionamientos iberoamericanos y restricciones para su arquitectura no coartan realmente a un diseñador cuando tiene voluntad y talento creativo: la arquitectura de la pobreza no debe fatalmente producir un mal diseño ni una pobre arquitectura. Cree que siempre hay márgenes en los que un arquitecto puede moverse y que no existen recetas ni encasillamientos rígidos. Sin embargo una célebre portada de la revista norteamericana **Time** parece indicar lo contrario: allí fue consagrado Philip Johnson como el "padre-referencia" de la posmodernidad, presentándolo abrazado a la maqueta de su irritante edificio para la ITT, "como Moisés con las Tablas de la Ley", según MA. Esta imagen parece mostrar los postulados incondicionales de una cultura arquitectónica que impuesta bibliográficamente, ha determinado tendencias, posturas y propuestas similares en todos los ámbitos de Iberoamérica. Diana Agrest, argentina en Nueva York, con su "casa-escalera", cuya particularidad es ser "eso para ser subido" –sin llegar a ninguna parte digna de acceder– propone algo que no queda en lo teórico en Córdoba, Argentina, donde un argentino en París, diseña un "auditorio-escalera" con el mismo particular alpinismo desemantizado: el dieciochesco "Oratorio" del Obispo Mercadillo, frente a la plaza matriz, receta como marco la oquedad de esta discutible serie de peldaños que construida destruye la continuidad del



Dibujo de Steinberg.

*Propuesta para el concurso del Chicago Tribune,
por Heinrich Mossdor.*

*J. Vilamajó, Hotel en Villa Serrana,
Lavalleja, 1946/1948.*



amanzamiento. Se supone que obras como éstas son muy ingeniosas o muy irónicas, pero también es evidente que su lógica interna inventada puede disolver la lógica de la historia urbana, cuando se las impone a la ciudad pensando que se hace algo muy actual. Como respuesta a una actitud diferente pero de similares resultados, un edificio-esquina hecho de altura y de vidrio contribuye a deformar el ámbito de la tradicional Plaza de Armas de Santiago de Chile, desde circa 1984. Sus formas prismáticas y reflectantes que resuenan con los sensores internacionales la transforman en una escenografía descontextualizada, y compiten con las de la Catedral.

En esa misma ciudad, la seducción de la posmodernidad foránea muestra en un centro comercial de Cristián Boza y Asociados en Santiago Chile (circa 1982), una imagen formal con evidentes alusiones a momentos de la Historia de la Arquitectura, no asentados necesariamente en la historia local.

De estas tentaciones poco diseñadores iberoamericanos escapan, pero Enrique Browne y Asociados, arquitectos chilenos, realizan sin embargo una muy buena elaboración en un centro comercial, el llamado "Pueblo Inglés", en un barrio de alto nivel de Santiago de Chile. La obra no es la excrecencia urbana habitual en trabajos de este tipo, sino que, con sentido de escala, sabio empleo de desniveles, uso de la luz y texturas, crean espacios de gran riqueza, apropiados a vivencias tradicionales de la ciudad. Ecos de esta experiencia se escuchan en las fachadas del Centro Televisivo que construyen en una zona poco consolidada de Santiago, que se caracteriza por una arquitectura de antiguos depósitos mercantiles. Estos diseñadores se arriesgan a aludirlos con una razonable adaptación al espíritu del lugar.

Lo propio y lo apropiado

Iberoamérica es una tierra donde coexisten consumismo e indigencia. Esta contradictoria proximidad ha desarrollado una capacidad insólita para apropiarse técnicamente de las imágenes de falso progreso anheladas, generando la particular tradición sudamericana de la adaptación. El "Ferro-camión" potosino, híbrido de tren y autobús y el falso *courtain wall* argentino, son signos de ese reconocido ingenio meridional, capaz de construir catedrales con "alambres y palitos". Tal vez esto sea el origen de esa nueva panacea que circula por estas desorientadas tierras: la arquitectura y la tecnología "apropiadas".

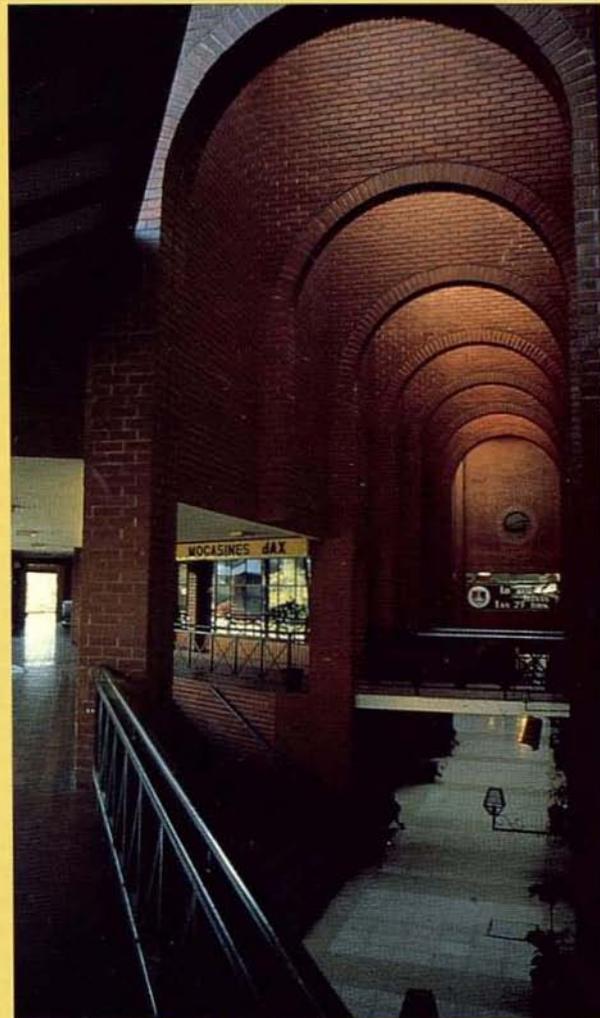
Con todo, lo último es más serio y más honesto que lo que ocurre paradójicamente en algunas zonas más aptas para recibir los mensajes



Cristián Boza y Asociados, Centro Comercial en Santiago de Chile, 1982.



*Enrique Browne, Eduardo San Martín, Patricio Wenborne,
Centro de Televisión, Santiago de Chile.*



*Enrique Browne, Eduardo San Martín, Patricio Wenborne,
Centro Comercial Viacura, Santiago de Chile.*

progresistas o renovadores: innumerables conjuntos de viviendas llamadas "de interés social", construidos alrededor de la década del 70, para erradicar chabolas o "villas miserias" en la Argentina, muestran lo contrario de una tecnología "apropiada". Las "Tablas de la Ley" de aquel entonces dictaminaban los hormigones de Kenzo Tange, el futurismo metálico de la Expo de Osaka o la exhibición de la parafemalia tecnológica de los Smithson o de Piano y Rogers. Pero la Argentina o el Uruguay no son Japón o Francia y sus posibilidades técnicas de reposición, de mantenimiento y conservación no son las de Sudamérica. No es que haya malos arquitectos, opina Mariano Arana, poca competencia profesional, pero en el diseño la idea formal o la imagen prestigiosa no bastan; no es sólo con el diseño que se formulan las propuestas arquitectónicas y urbanas. Se debe tener cuidado cuando están destinadas a sectores sin capacidad económica y cultural para un mantenimiento de su propia arquitectura, en un contexto de carencias tecnológicas. Es así que el aspecto ruinoso de casi todos estos conjuntos, más de una década después, desvanece el sueño rioplatense de poseer una "arquitectura de punta" a nivel mundial. El conjunto de viviendas construido en el Malecón Norte de Montevideo por el Instituto Nacional de Viviendas Económicas en la década del 50, muestra a los arquitectos uruguayos imitando la arquitectura de Oscar Niemeyer con la precariedad comentada. Este juego en el que se supone que la arquitectura de la pobreza puede tener los mismos elementos que la arquitectura de la opulencia, es lo que opina Tomás Maldonado, según M. Arana, cuando dice que los arquitectos iberoamericanos han diseñado elementos, por ejemplo de madera, que en ciertos climas y condiciones no sólo no pueden tener conservación sino que son desmontados para cocinar o calentarse. En general estos arquitectos han concebido la vivienda social o popular como una vivienda burguesa degradada. Lo que hay que cambiar para hacer una obra válida a nivel arquitectónico y cultural que simultáneamente sirva para su destino social, son los parámetros neurales. En esta actitud es ejemplar el pensamiento y la obra del ingeniero Eladio Dieste, personalidad uruguaya que ha sido capaz de proponer una tecnología apropiada para las circunstancias restringidas de su país: existencia de buen ladrillo, muy buena mano de obra y escasez de hierro, madera y energía. Con estos datos inventa casi de nuevo ese material que es la cerámica armada con ladrillos de pequeños elementos huecos y ferrocemento. Así produce obras con cubiertas de doble curvatura que salvan luces de 50 metros, como el Depósito Julio Herrera y Obes de 1975 en el puerto de Montevideo,



González de León y Zabudovsky, Museo Tamayo, México.

o las bóvedas voladizas de 14 metros de la Terminal de Omnibus de Salto. Aún más, con este simple material puede generar espacios de alta calidad, controlar estéticamente la luz y manejar texturas, como en las iglesias de Atlántida (1958) o de Durazno (1968), ambas en Uruguay.

Mariano Arana cree que es en esa “técnica apropiada” donde tiene que ponerse el acento para no hacer transcripciones mecánicas, pero también con más razón en hacer arquitectura **culturalmente apropiada**. Efectivamente, en este sentido los espacios de gran escala no son insensatos en México, desde la óptica de su arraigada cultura precolombina, pero sí lo serían en el Uruguay.

Las planicies pampeanas o el suave relieve uruguayo no han generado las estructuras espaciales, ni los grandes gestos o la capacidad compositiva de los mayas, aún hoy evidentes en las obras de Teodoro González de León y Zabudovsky, como el Museo Tamayo, la Oficina de Promoción de Viviendas, o el Colegio de México en esa ciudad. El gusto por las grandes explanadas o los desniveles fuertes está presente en la primera; y en la última, las vinculaciones con el espacio externo propias de la antigua cultura. En el Colegio de México se perciben en una gran plaza interior, visible desde afuera a través de una gran rampa y un enorme hueco semicerrado por la volumetría edilicia.

Estos edificios son importantes inversiones públicas que van calificando, a veces a nivel político, la ciudad reconocida como tal: la ciudad “regular”. Pero en Iberoamérica ciudades como Lima, Caracas, San Pablo, Río de Janeiro o Buenos Aires encierran zonas que son ciudades “irregulares” o de la **marginalidad**, a veces muy importantes por su extensión. Esta situación plantea a la arquitectura una nueva pregunta sobre lo que es “apropiado” cuando alguien quiere dar respuesta a la demanda de condiciones humanas de habitabilidad de una enorme masa indigente. La magnitud de algunas de estas poblaciones invasoras de tierras vacantes urbanas, que pueden llegar a tener 300.000 habitantes o más aún, es la expresión escalar del problema.

Una habitabilidad posible

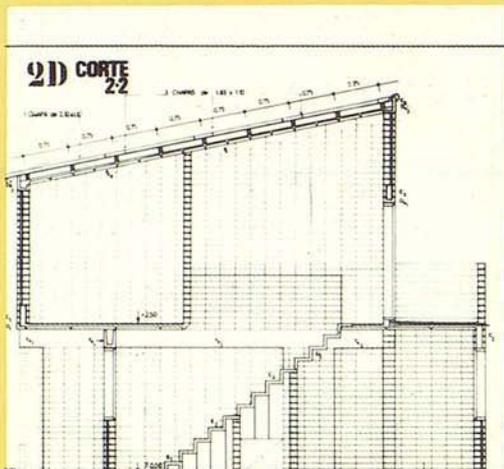
Iberoamérica contrasta ciudades de crecimiento acelerado como Ciudad México, que llega hoy a los 20.000.000 de habitantes, con otras como Montevideo de uno muy lento, pero que concentra la mitad de la población del país, cuyo total alcanza a los 3.000.000 de habitantes. Este fenómeno de una mayoría poblacional urbana, atosigando las capitales iberoamericanas, provoca formas de supervivencia desde la generación de un sumergido micromercado comercial capitalista, hasta la ocupación promiscua del espacio. Los recolectores y fraccionadores clandestinos de basuras, la ocupación ilegal de viviendas, la autoconstrucción precaria manifiestan esta lucha por vivir en una ciudad ajena. Frente al empobrecimiento urbano se encuentran alternativas de resistencia, subalquilando fracciones de espacio privado en viejas casas familiares, por ejemplo. Así en Montevideo aparece además de la vivienda indigente periférica, una degradada en el área central o en la "ciudad vieja".

La reacción ha surgido tanto en la ecología humana y en el pensamiento político iberoamericano, como en propuestas de profesionales y estudiantes de arquitectura, de instituciones públicas y privadas, o de la propia participación popular para recuperación de casas degradadas. En el barrio de Tepito, zona central de la ciudad de México, en la reconstrucción de lo afectado por el reciente terremoto, una de las universidades produjo un estudio apoyado en la decisión de expropiar una vasta área para viviendas de bajo costo. En esta propuesta se procuró no desalojar masivamente la población ocupante durante las obras para no agudizar los problemas sociales. Los usuarios discutieron sobre la conformación de sus ámbitos interiores y también se les permitió la autoorganización de la convivencia colectiva. Las formas tradicionales de ésta fueron retomadas por una arquitectura que originó asentamientos y relaciones interpersonales o grupales, en una tipología similar a la del "corralón" sevillano. Las viviendas resultantes tienen el colorido vivísimo y el tono de todo lo mexicano, sin refinamientos usuales, pero con una técnica muy apropiada.

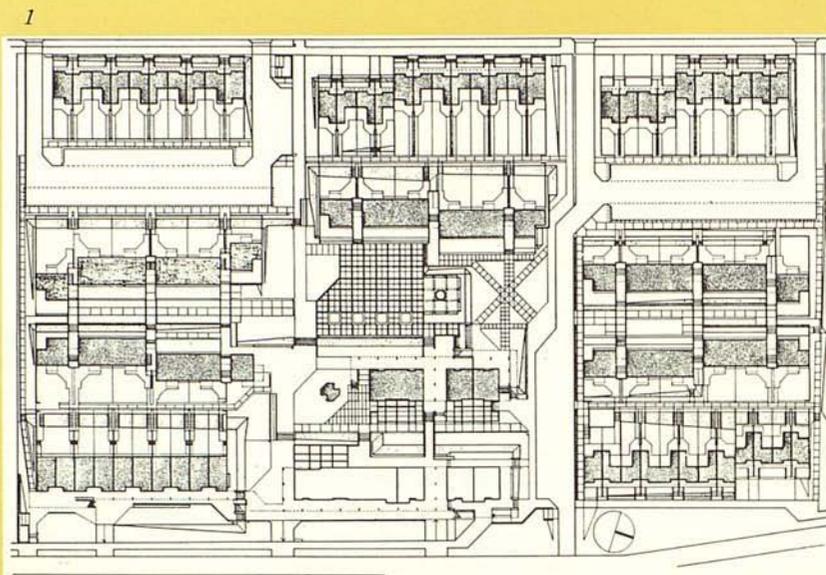
En otro ejemplo en Montevideo actuó Mariano Arana en un área antigua bastante degradada y devastada en los últimos años de la dictadura militar por una acción alentada por esa suerte de neoliberalismo actual, que se ha transformado en sinónimo de progreso y civilización. Sus casas tradicionales con patios y corredores se han transformado en inquilinatos, donde en cada habitación habita inadecuadamente una familia. El proyecto de readecuación trató de mejorar la ocupación de la vivienda existente recuperando la estructura

patrimonial del edificio. Luego de recibir las apetencias de los habitantes, el Grupo de Estudios Urbanos que integraba MA diseñó un proyecto, asistido por el ingeniero Eladio Dieste en el cálculo de la estructura y de la posible supervivencia de las vigas existentes de madera. Se optó por colocar algunos pequeños núcleos de cocina y baño que sirviesen a cada cuarto donde habitaba una familia. También se decidió construir algunos forjados sobre cocinas, baños y parte de la habitación dividiendo la altura de 5 metros, posibilitando así una ampliación espacial y un mínimo de intimidad interna, en una suerte de minidúplex. Se procuró que la gente entendiese el proyecto a través de maquetas y de la expresión de sus opiniones, basándose en la experiencia previa de las cooperativas uruguayas, particularmente la de Ayuda Mutua. Esas instituciones han permitido a peones rurales o industriales generar sus viviendas elementales y simples, por ejemplo con bloques de hormigón, proveyendo condiciones térmicas mínimas y respetando una forma tradicional de vida, aun en dimensiones espaciales reducidas como en el conjunto de Florida. Si bien en algunos casos los socios pueden producir elementos constructivos, como las losetas de ladrillo y alambre de Eladio Dieste, Mariano Arana señala que las cooperativas de Ayuda Mutua no son de autoconstrucción necesariamente, habiendo una organización específica para ello. Cuando fue empleada para construir edificios o conjuntos de mediana densidad, permitió la elaboración de elementos prefabricados, la utilización de mano de obra contratada y hasta una pequeña industrialización. En esa escala de 150 a 300 viviendas, la economía de los bajos costos de producción consintió la construcción de marcos y puertas o ventanas. Lo que es también importante, permitió alternativas espaciales donde la gente se siente partícipe y a las que se inclina a cuidar y mantener, diferentes de las abstracciones planteadas por el urbanismo de los CIAM. En otros casos cuando las cooperativas son de Ahorro Previo, hay otras posibilidades que permiten la construcción en altura y ricas conformaciones del paisaje urbano.

La especulación inmobiliaria, en cambio, compartimenta un lote urbano hasta sus posibilidades máximas y crea una abundante producción de viviendas comerciales en países que no crecen como el Uruguay y la Argentina, donde paradójicamente hay un enorme déficit de unidades habitacionales. En los cerros de Caracas, y a pesar de la calidad de Carlos Villanueva (Barrio Obrero, 1940), fueron propuestos esos derivados de la Unidad de Marsella, monobloques a contrapelo de todo paisaje y rápidamente transformados en esos edificios

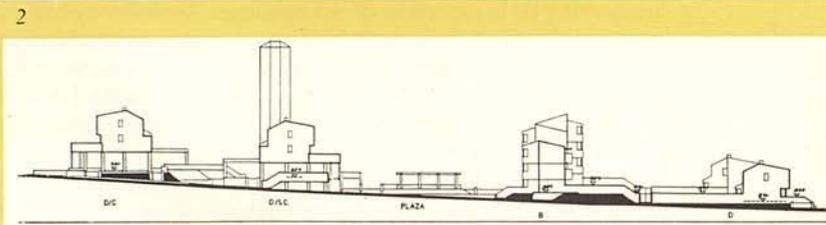


Tipología de viviendas por Ayuda Mutua, Montevideo, 1971.

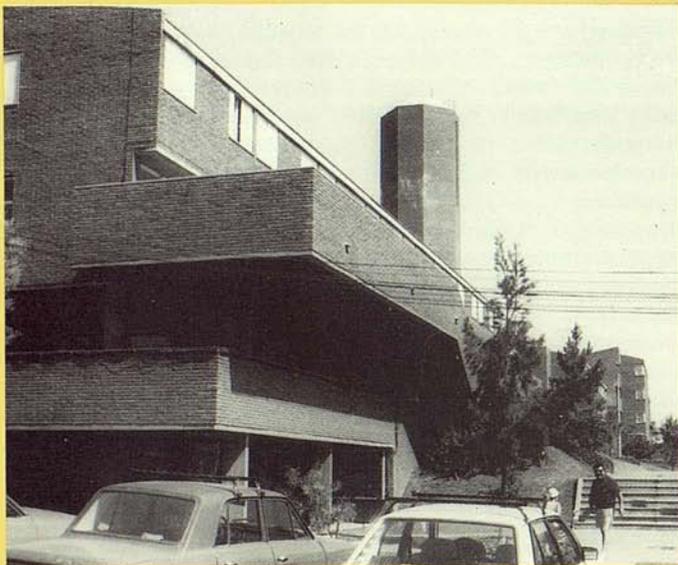


Mariano Arana, Barrio Norte, Maldonado, Uruguay.

- 1 Planta de conjunto; 2 corte transversal;
3 viviendas dúplex sobre locales comunales;
4 bloques de departamentos.



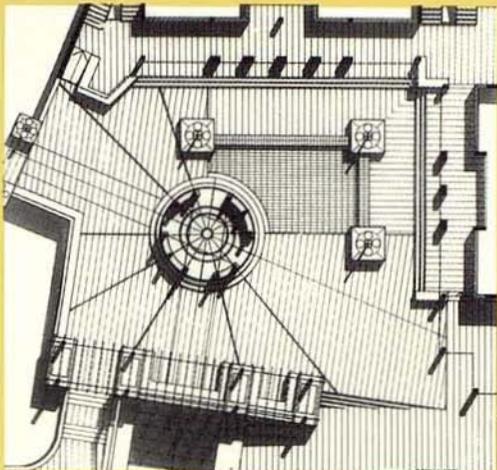
3



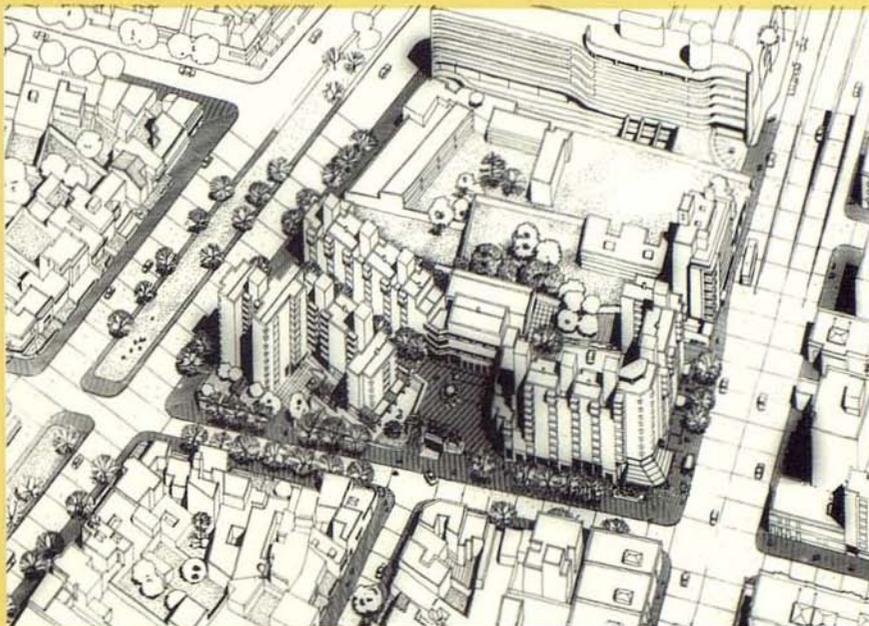
4



5



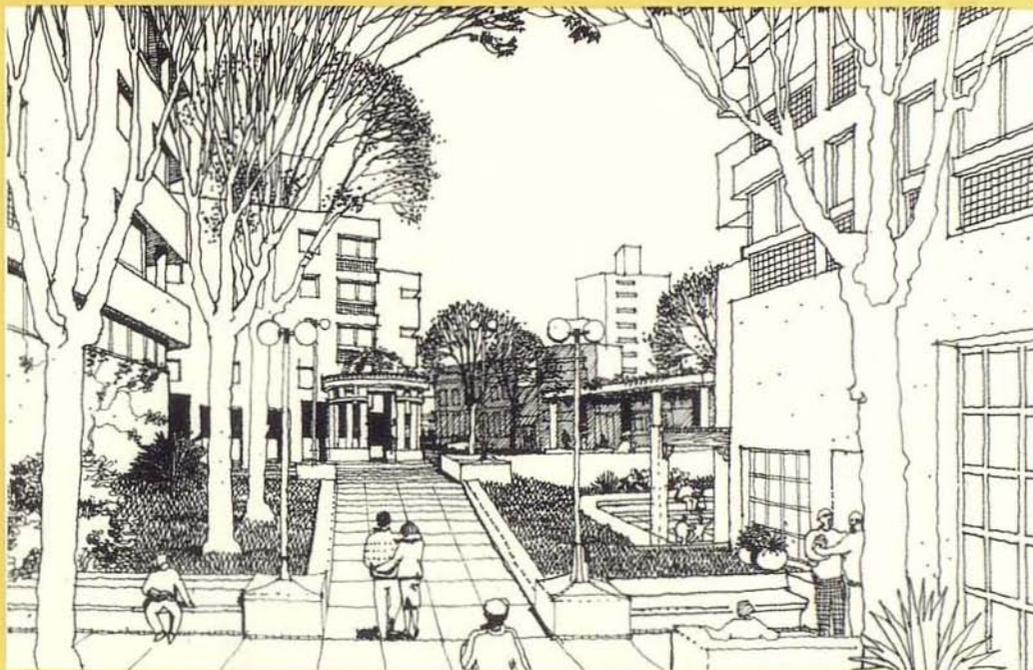
6



Mariano Arana, *Conjunto Arsenal*, Montevideo,
Uruguay.

5 Planta de la plazoleta; 6 vista de conjunto;
7 vista de senda peatonal hacia la plazoleta.

7



especulativos llamados "urbanizaciones". Esas cajas para encerrar gente son llamadas "nichos" mortuorios por MA, a la vista de conjuntos similares que afligen los suburbios de Montevideo. Desde el otro borde de esta ciudad, aguas adentro de Pocitos, la vista costera muestra una alta pantalla de rascacielos, imagen americanamente difundida como signo de progreso, modernidad y potencia del país que la ostenta. Traspuesta esta engañosa escenografía, se perciben los valores del amanzamiento tradicional, de la calle de barrio con sus tipologías sensatas y su agradable forestación. El arquitecto actual ha comenzado a ver en este decoro, material para el estudio, la discusión y el aprendizaje.

La barbarie urbana moderna lo devasta sin embargo, generando los vacíos especulativos y los hiperestacionamientos para hipermercados, que desgarran el tejido y extienden costosa e inútilmente los servicios públicos.

La ciudad agredida y la ciudad recuperada

Las ciudades iberoamericanas se caracterizaban a mediados del siglo XIX por sus bajos perfiles dominados por un cielo punzado sólo por las torres de sus iglesias. Esa lectura hoy está cruel y ahistóricamente degradada con el maridaje sin control de Catedral y rascacielos adyacente entre otros daños, como en la ciudad de Río Cuarto (Argentina), de Mercedes (Uruguay) o de Santiago de Chile. En muchos casos el ciudadano respetuoso de su patrimonio protestó, pero la omnipresente especulación comercial apoyada en las leyes de medianería, de la propiedad privada y en la imagen "progresista" de los ascensores, hizo caso omiso de ese desacuerdo.

Este no es el menor de los castigos urbanísticos para las posibles culpas de nuestras ciudades. Efectivamente, podría decirse que esa Babilonia ecléctica que es Buenos Aires —o Montevideo o Córdoba— es el espacio donde restalla una Historia de la Arquitectura construida desde el Romanticismo al Movimiento Moderno. Ese escaparate urbano exhibe ejemplares o conjuntos edilicios de notable calidad de diseño y cualidad ambiental, como las viviendas del arquitecto Muñoz del Campo en Montevideo o el tejido pintoresquista de la Mar del Plata argentina de los años 40. Pero esos atributos no son valores conservables, al menos para herederos e inmobiliarias, sus fatales y finales propietarios. Son, en todo caso, una valía agregada a los méritos económicos de una buena ubicación y de una potencialidad especulativa del terreno. Esta predestinación ha hecho desaparecer una enormidad de testimonios históricos urbanos, deformando



Arquitecto Muñoz del Campo, vivienda en Montevideo.



Conjunto de viviendas en Montevideo realizado por la empresa Bello y Reborati, hacia la tercera década del siglo.



Plaza de la Nacionalidad, Montevideo.



Punta del Este, degradación urbana.



Carteles en Punta del Este, Uruguay.

irreversiblemente la identidad de las ciudades y dando lugar a su trivial y caótica expresión de apiñadas torres entre medianeras, emergente de la dialéctica entre especulación y normativa edilicia.

El caos urbano es real para algunos arquitectos y sinónimo de progreso o profesión rentable para otros. Este antagónico compromiso explica las imágenes de la degradación urbana que MA combate y los esfuerzos que aprueba, hechos por arquitectos y paisajistas para recuperar o reconstruir un paisaje enfermo o perdido. Los edificios modernistas de Río de Janeiro, devorados por bloques de departamentos; algunas "puesta en valor" de edificios históricos en Córdoba (Argentina), donde se alteran sus antiguas cualidades urbanas y formales; la naturaleza aniquilada por las construcciones invasoras de las costas turísticas, son alteraciones irreversibles. Las autopistas urbanas han mutilado el antiguo Barrio Sur de Buenos Aires y deshecho el hermoso Parque Santiago Vázquez de Montevideo, ambos casos en aras de la megalomanía, imprescindible para autócratas iberoamericanos. Espacios vacíos y declamatorios como la Plaza de la Nacionalidad de Montevideo, la vocinglería anárquica de los carteles comerciales de Piriápolis o la degradación urbana especulativa de Punta del Este, cuyas enormes "playas" de estacionamiento superan a la playa misma, no pueden sustituir un paisaje significativo hecho por la naturaleza y la Historia, a las que no respetan.

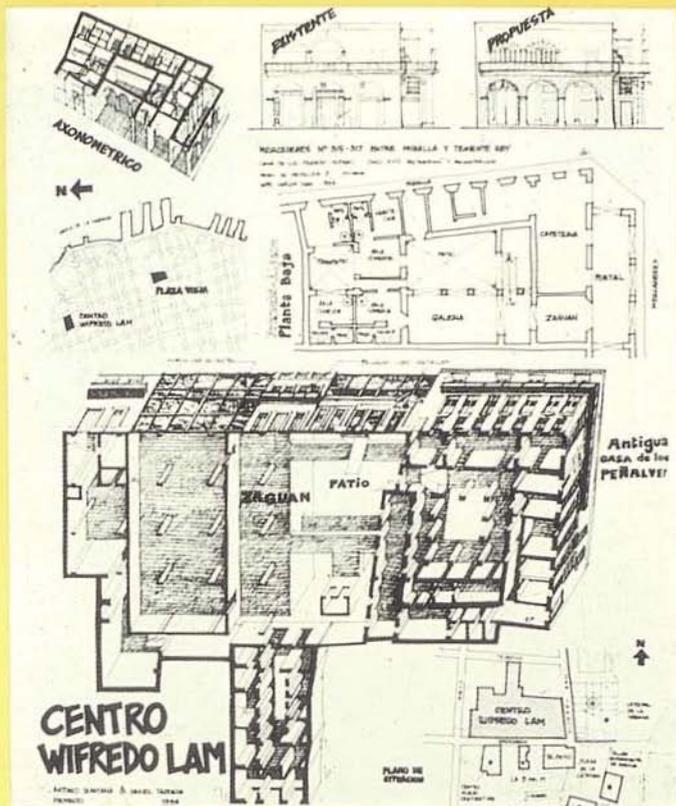
Sin embargo, existe un paisaje arquitectónico con realizaciones como para sentir que la vida creativa reanuda una nueva sensatez aun dentro de las leyes de juego de las estructuras de este mundo. Obras construidas en Punta del Este, como las "Terrazas de Manantiales", por el equipo argentino de Justo Solsona y socios, lo indicarían. Aparece como alternativa de los monótonos bloques de departamentos costeros corrientes, proponiendo un asentamiento a modo de pequeño poblado con callejuelas, placitas y pasajes abovedados en una arquitectura apropiada a un lugar poco alterado. La obra de Rogelio Salmons en Bogotá cuya expresión está contenida ya en las Residencias "El Parque", es posiblemente la más importante de la

Iberoamérica actual. La cercana Plaza de Toros y las verdes montañas le proponen un diálogo que resuelve con maestría formal y dinámica. La Habana Vieja en Cuba señala el auge de la recuperación del patrimonio histórico poco cuidado en el continente. En el casco histórico se preservan los monumentos y recicla el tejido antiguo, como el proyecto del Centro Wilfredo Lam, que unificando patios de su manzana e interrelacionando obras, genera una minitránsito urbana.

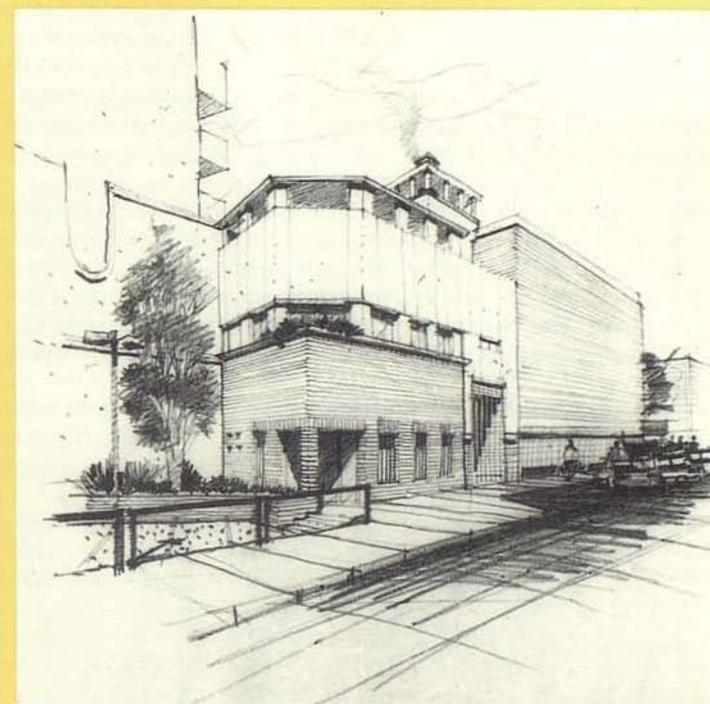
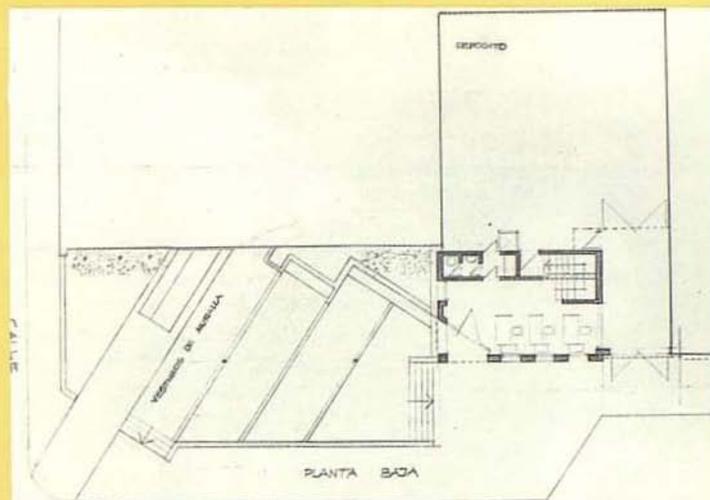
En el Barrio Santa Lucía de Maracaibo (Venezuela), una propuesta de los arquitectos uruguayos José Luis Parodi y Pietro Chiancone señala el valor de intervenciones pequeñas pero resueltas con calidad. Un callejón, ruta de estudiantes, ha sido transformado en un agradable lugar de estar con pocos elementos de bajo costo: pavimento, canchales y pérgolas. Esta idea de una transformación pequeña que produce un espacio distinto y humano, la han realizado también cerca de una iglesia tradicional del mismo barrio, generando sobre una gran pendiente espacios públicos, conservando arquitectura autóctona y uniendo el conjunto con escaleras urbanas de doble acceso.

El Grupo de Estudios Urbanos, con profesionales en equipo con Mariano Arana, incursionó en este campo en el Barrio Reus de Montevideo, un conjunto de viviendas populares de 1888 muy bien ubicado cerca del centro, comercialmente valioso y destrozado por demoliciones. Se quiso demostrar que era factible la recuperación de los edificios multiplicando su posibilidad de locación. Así, las alturas interiores divididas aumentaban el número de plantas y unidades habitables, sin destruir el volumen, sus perfiles y la unidad del conjunto. Esta viabilidad constructiva, funcional y financiera del reciclaje del barrio, fue apoyada por una campaña periodística, publicitaria y popular de defensa patrimonial: el lugar, antigua residencia de la población negra de Montevideo, tenía el atractivo de sus festividades y otras formas culturales propias. La percepción de estos valores tradicionales confluye en proyectos como el que reunió a profesionales y estudiantes para el reciclaje del Mercado del Puerto de Montevideo y que fue construido parcialmente. Se propuso peatonalizar una zona demolida para estacionamientos, generando un espacio diferente en la ciudad, complementado por servicios y restaurantes en el Mercado.

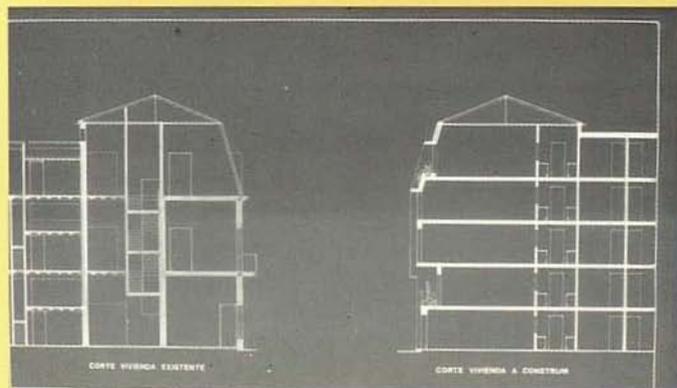
Esta línea de la recuperación de edificios y lugares hace valorizar a MA intervenciones arquitectónicas en el continente con juicios no totalmente compartidos por colegas y críticos iberoamericanos; el Centro Cultural de Buenos Aires, por ejemplo. Realizado por Clorindo



Centro Wilfredo Lam, en La Habana Vieja, Cuba.



Mariano Arana, depósitos y oficinas en la Ciudad Vieja de Montevideo.



Grupo de Estudios Urbanos, Montevideo, Barrio Reus al Sur, propuesta.

Testa y Asociados, es la transformación de una estructura de los siglos XVIII y XIX, primero Convento y luego Asilo de Ancianos. Mariano Arana ve en la remodelación una pequeña estructura urbana con espacios para la cultura moderna o para la recreación y encuentra una transformación creativa, pensando que en este tipo de obras no todo debe ser reconstruido con exactitud. Su opinión valoriza una cierta flexibilidad para el manejo de estas estructuras, que puede incluir la acción de la sensibilidad con parámetros originales. Otros estudiosos de la arquitectura opinan, por el contrario, que éste es el caso en que cuando la originalidad de los parámetros supera a la sensibilidad, se alteran y deforman irreversiblemente los valores históricos y tipológicos de una obra existente.

Otra alternativa urbana para MA es el edificio construido en Buenos Aires en 1978 y diseñado por Justo Solsona y socios para la Televisión en Color, ATC. Encuentra en esta obra también una porción de ciudad. Su urbanidad reside en la integración de su techo ajardinado con el Parque 3 de Febrero, en su intención de rodear árboles existentes para preservarlos y en su cualidad de hito urbano con su lago y torre de señales.

En la ciudad de Córdoba, la actividad municipal en la década del 80 sobre su espacio público ha dejado numerosas obras, algunas aún hoy muy discutidas. La recuperación de la Plaza de Armas, sus pavimentos taraceados con imágenes de monumentos circundantes y el "Paseo de las Artes", antiguo barrio popular transformado en feria de artesanos, ambas obras de Miguel Angel Roca, son algunas de ellas. También valoriza el acondicionamiento de los bordes del río Suquía, trabajo de la oficina municipal de paisajismo y las galerías comerciales "Paseo de la Aldea" y "Paseo de la Ciudad"; la primera obra del "Togo" Díaz y la segunda del equipo que formó con Urtubey, Gramatica, Morini, Pisani, Rampulla y Guerrero.

Mariano Arana cierra sus reflexiones pensando que la arquitectura iberoamericana puede tanto recurrir hábilmente a lenguajes actuales (como en el Banco de Santiago de Chile, de Cristián Boza y Asociados, obra muy dispendiosa; como hacer una arquitectura de la pobreza y de la contención puesta al servicio de la colectividad, en el Centro Vacacional de Santiago de Cuba). No existen líneas consagradas, ni soluciones uniformes; lo que no es aceptable es la mala arquitectura y un mal e inhumano diseño. Mucha gente en estos países se escuda en la indigencia y escasez de medios, para escamotear la fundamental falta de competencia profesional en algunos casos, o fracasos técnicos en otros. No hay razón que pueda explicar los últimos en los planteos arquitectónicos iberoamericanos, puesto que se ha



Cristián Boza y Asociados, barrio en Santiago de Chile.



Centro Vacacional en Santiago de Cuba.

demostrado que aun los problemas críticos pueden resolverse con muchas alternativas y con opciones abiertas. Mariano Arana encuentra interesante verificar que cuando Rogelio Salmons genera el conjunto de "El Parque" en Bogotá (circa 1965/1969), en Buenos Aires se construye el conjunto habitacional La Rioja⁵. Hoy el primero parece recién construido y el segundo presenta un alarmante estado de deterioro. Esta comprobación hace preguntarse si hay derecho en perfeccionar el diseño y descuidar el perfeccionamiento de la calidad constructiva o si la arquitectura se agota en el gesto proyectual. Recuerda también aquella observación de un sociólogo de la vivienda sobre la dificultad de mejorar la vida de alguien con el solo diseño y la casi facilidad, en cambio, de perturbársela notablemente.

Notas.

1. Ha sido candidato a la Intendencia de Montevideo, es presidente de la Asociación del Patrimonio Histórico del Uruguay, es profesor en la Facultad de Arquitectura y director del Instituto de Historia de la Arquitectura.
2. Para esta problemática ver revista Colección **sumarios** N° 126, "Lo general y lo particular", Buenos Aires, noviembre/diciembre 1988.
3. Sin indicación de la fuente en la conferencia citada.
4. "Procurando ser consecuentes con el rechazo de todo esquematismo reduccionista, no habremos de utilizar la generalizada expresión de "Montevideo Moderno", por considerar que la misma supone un sesgo conceptual que perturba la consideración crítica desprejuiciada. (No existe en puridad un "movimiento moderno", sino múltiples vertientes y tendencias renovadoras con diferenciadas metas y resultancias variadas, a veces contrapuestas). Cita de Mariano Arana.
5. Realizado por el equipo de Justo Solsona y socios.

Roberto Segre y la arquitectura cubana

A diferencia de los demás participantes en este ciclo, Roberto Segre actúa exclusivamente como historiador y crítico, de modo que su intervención se ha referido a la arquitectura cubana en general, y no a la labor de un diseñador en especial.

Para presentar un panorama de la arquitectura cubana actual, Roberto Segre, quien reside, enseña y escribe desde hace veinticinco años en aquel país, comenzó, luego de una introducción general, a explicar algunos de los parámetros que deben tenerse en consideración para entender el desarrollo de esta arquitectura, tales como los cambios sociales, las condicionantes económicas, tecnológicas, profesionales, así como las cuestiones estéticas. Desarrolló luego el material gráfico referido a tres grandes temas que considera paradigmáticos: la vivienda, la arquitectura escolar, y las búsquedas expresivas.

En lo referente a la vivienda, señaló las dificultades que hasta hoy se perciben en el logro de soluciones de calidad urbana. En efecto, la aridez de los conjuntos, la falta de un ordenamiento urbano que supere la mera alineación de bloques, la sujeción a las necesidades de la prefabricación sin el consiguiente ejercicio de la imaginación, caracterizan a la mayor parte del material presentado. Tal como lo consignó en la última parte de su conferencia, se está experimentando ahora, a nivel de proyectos universitarios, con el tema del respeto a las estructuras de la ciudad tradicional. Es de suponer que el aislamiento de Cuba con respecto al mundo occidental es causa de esta tardía toma de conciencia acerca del valor de la vida urbana tradicional.

Segre considera –con toda razón a juzgar por el material presentado– que los mejores logros arquitectónicos se pueden apreciar en la arquitectura educacional. En efecto, la variedad y libertad de las formas, la alegría de los colores, la inserción en el espacio, muestran una real capacidad para resolver problemas de índole no solo funcional sino espacial y estética. Parece ser una prueba de que la racionalización y la prefabricación no conducen necesariamente a formas áridas, como ocurre con las viviendas. Es una cuestión que no queda clara, esta diferencia de calidad entre viviendas y escuelas, que alcanza, a nuestro juicio, no sólo a cuestiones estéticas sino de uso, pues la creación de nuevas formas para nuevas funciones –en las escuelas– no parece tener un paralelo en las viviendas, que proponen espacios urbanos convencionales para los campesinos, sin que al parecer se hayan creado nuevas tipologías para una situación tan novedosa e interesante como la “urbanización” de la vida campesina.

Otro tema que queda sin una resolución definitiva a la luz de esta

exposición, es el de la tecnología avanzada, que Segre defiende como indispensable para solucionar los problemas del Tercer Mundo, desechando la validez de tecnologías regionales. Ha presentado, sin embargo, algunos buenos ejemplos de arquitectura de pequeñas dimensiones y de tecnologías tradicionales, que a su parecer logran una expresividad comprensible y aceptada por el pueblo. Quizá falte hallar el punto de encuentro entre los dos polos de la tecnología, que hagan posible la solución de los problemas masivos sin producir simultáneamente una alienación y una pérdida de la rica cultura popular, que se expresa, como el mismo Segre lo dice, en términos de vivos coloridos, de objetos *kitsch*, de acumulación de intensos efectos visuales y táctiles. De algún modo sus reflexiones finales fluctúan entre la adhesión a la pureza de las formas arquitectónicas cultas y el respeto por el gusto popular. Conciliar la tendencia a la uniformación propia de una sociedad socialista con una sociedad real, de gustos, tradiciones, modos de vida cargados de una intensa vitalidad y de tradiciones tan complejas como la española, la indígena y la africana, no parece por cierto una tarea fácil.

A continuación se transcribe el texto de la conferencia pronunciada por Roberto Segre.

La arquitectura en Cuba desde la Revolución

Para presentar la arquitectura de treinta años de un proceso revolucionario, de complejo desarrollo, deben utilizarse parámetros específicos. En un análisis meramente formal no se podría competir con la arquitectura de otros países, pues esta arquitectura es la expresión de una sociedad revolucionaria en un país subdesarrollado, bloqueado, que ha debido salir de condiciones muy duras, desplegando un gran esfuerzo por resolver problemas tipológicos, sociales, materiales, no equiparables a los de otros lugares.

Pero previamente conviene dar alguna información general sobre el país. Cuba es una pequeña isla de forma alargada, de naturaleza homogénea, con un paisaje continuo en que la presencia del mar persiste. Frente a esta rica naturaleza, La Habana es una ciudad sin verde, y se está en proceso de revalorizar la naturaleza. A las viviendas indígenas primitivas sucedió la arquitectura de la Colonia, con sus urbanizaciones de calles estrechas, edificación baja y homogénea, techumbres de tejas. Después de 1900 se produce el gran desarrollo de La Habana, que sigue la arquitectura de los centros internacionales. A partir de la década del 50 encontramos los grandes rascacielos, y la evidencia de que todos los recursos del país se gastaban en la ciudad,

mientras el campo permanecía en extremo subdesarrollo.

El proceso revolucionario invertirá esta situación: se cambia el concepto de organización de la vida social, negando la primacía de la ciudad y creando el territorio agrícola urbanizado. Se planifica el territorio, y la tecnología se dedica a solucionar sus problemas en lugar de los de edificios sofisticados. Tanto el proceso de colonización como el posterior de la esclavitud tuvieron gran peso en la sociedad cubana, y el siglo XX la encontró profundamente dividida. El cambio de estructura social comienza un proceso de integración y participación social, destrucción de las diferencias sociales, y desarrolla un espíritu de solidaridad que va más allá del propio país. Frente a estos cambios, permanecen hábitos y ritos (como las ceremonias del casamiento) propios del pasado y ligados a la presencia de la religión en el ánimo popular.

Los parámetros para considerar la actual arquitectura cubana son los siguientes:

1. Factores sociales

Con la Revolución se produjeron cambios que definen la producción de la arquitectura: hay un cambio en la estructura social, pues un millón y medio de personas dejan el país, personas pertenecientes a la media y alta burguesía, de modo que en adelante los destinatarios de la arquitectura serán los trabajadores.

A este cambio de destinatarios se acompaña un cambio en la temática de la arquitectura: desaparecen los bancos, edificios de lujo, grandes residencias, casinos, etcétera, y aparecen en cambio temas que no habían sido tenidos en cuenta hasta ese momento: el desarrollo de la arquitectura rural –tanto en escuelas como en viviendas y otros elementos de equipamiento–, viviendas masivas, turismo popular, etcétera.

2. Condicionantes económicas

Cambian los términos en la utilización de capital: en el mundo capitalista existe una determinada gama de posibilidades y de restricciones –posibilidades para hacer temas que exceden a las necesidades básicas de la población y restricciones para hacer, por ejemplo, vivienda popular–. En este caso, las prioridades eran las opuestas, pero se debía intentar hacer más con menos. La gran angustia de los arquitectos residía en la necesidad de aprovechar al máximo los escasos recursos para servir al máximo de las necesidades sociales. Debe hacerse una arquitectura de la pobreza, de la

precariedad (y es esta una situación que no afecta solo a Cuba sino a todo el mundo subdesarrollado).

3. Condicionantes técnicas

La necesidad de producir una arquitectura masiva, junto a las citadas condiciones de precariedad, conducían a concebirla en términos de seriación, tipificación, racionalización de la producción, y de aprovechamiento de las tecnologías avanzadas. La prefabricación resulta fundamental en estas circunstancias. Es conocido el debate acerca de la dependencia que generaría la adopción de técnicas avanzadas, se habla de “tecnología apropiada”, que sería la adecuada para el Tercer Mundo, distinguiendo así lo que sería adecuado para el Tercero de lo que sería adecuado para el “Primer” Mundo. No compartimos la idea de que existe una tecnología “para pobres”. Lo moderno está presente en todo lo que diariamente usamos –automóviles, televisores, etcétera–, mientras en arquitectura se habla del uso del bambú, del ladrillo y otros procedimientos artesanales. La estructura de producción moderna debe aplicarse también a la arquitectura, que no debería quedar excluida de las posibilidades tecnológicas actuales. Creemos que debe asimilarse lo más avanzado para poder resolver los problemas de nuestro país.

4. El problema de los profesionales

Con el proceso revolucionario se produjo un profundo corte en el conjunto de los profesionales que deberían haber establecido una continuidad en la producción arquitectónica. Se trata de un fenómeno que afectó particularmente a la arquitectura: pues mientras en la época de la dictadura de Batista los principales exponentes de la cultura cubana estaban fuera del país (Carpentier, Retamar, Alonso, entre muchos otros), ocurría lo contrario con los arquitectos. La fuerte expansión económica debida a inversiones de Estados Unidos, producto del objetivo de convertir a Cuba en elemento de un sistema turístico integrado por Las Vegas y Miami, proveía de mucho trabajo a los arquitectos. Al triunfar la Revolución, este estamento profesional no asimila los profundos cambios resultantes y, con excepción de Antonio Quintana Simonetti, los veinte o treinta arquitectos que constituían el grupo de mayor peso y de prestigio internacional, aquellos que enseñaban en la universidad, que dirigían las revistas, emigran inmediatamente.

La cultura arquitectónica sufre en consecuencia un profundo corte, un vacío que es muy difícil de llenar. La arquitectura baja de nivel, pues se plantea solamente en términos de la problemática constructiva, tecnológica, económica: la problemática cultural queda

rezagada, y quienes pretenden llevarla adelante son derrotados en los debates por los grupos de orientación tecno-económica. Esta situación explica el porqué de cierto reduccionismo que se advierte en la arquitectura de estos treinta años. Lleva necesariamente largo tiempo el recomponer una situación cultural y el crear nuevos valores capaces de sustituir a los anteriores.

5. La dependencia de la arquitectura respecto de Estados Unidos

Nos referimos aquí no a la dependencia en términos formales sino a la que concierne a los materiales y equipamientos: pues antes de la Revolución, fuera de la construcción básica, todo el resto se importaba de aquel país. Los arquitectos diseñaban sobre la base de catálogos de Estados Unidos (desde instalaciones eléctricas a puertas, ventanas, herrería, etcétera). El bloqueo impuesto después de la Revolución paralizó la construcción, y fue necesario comenzar a inventar (palabra que se usa mucho en Cuba), desde un enchufe a un artefacto cualquiera. (Un ejemplo significativo a este respecto: ante la necesidad de ambientar una exposición del libro español en el espacio muy grande del Museo Nacional, Fernando Salinas, el arquitecto encargado del tema, necesitaba crear espacios menores mediante un falso techo. Carecía de cualquier material apto para esto —yeso, madera, plástico, etcétera—. Recurrió entonces a cajas de cartón para envasar huevos, que le fueron prestadas, y con 25.000 cajas pintadas de amarillo construyó unos excelentes espacios para la exposición.)

6. El problema estético

El problema de los significados en arquitectura es complejo; generalmente se mueve con significados muy parciales, con un vocabulario dirigido a los otros arquitectos antes que al pueblo en general (caso del edificio de la AT&T, de Philip Johnson, por ejemplo). Pero, ¿cómo hacer para expresar los nuevos valores de esta sociedad? Pues no hay puertas socialistas o puertas capitalistas. . . lo social es el contenido, la temática.

No hay aún en arquitectura la decantación de una cultura revolucionaria, y en esto la arquitectura está atrasada con respecto a otras manifestaciones, como la música o la literatura. Es que el problema es más complejo: hay elementos tradicionales muy fuertes en la vida cotidiana, que no pueden ignorarse. Los valores populares en la vivienda, por ejemplo, incluyen el vivo colorido y la proliferación de objetos *kitsch*. Las viviendas blancas que se ofrecieron al principio desagradaban a la gente, pues el blanco es, en la imaginación popular, el color del hospital o de la cárcel; apenas en posesión de las casas las

cubrían de colorido. ¿Qué hacer entonces? ¿Prohibir los colores o los objetos *kitsch*? Un cambio en este sentido requiere el paso de varias generaciones. Es imposible crear un estilo en forma arbitraria. Hubo un intento en Cuba (en las Escuelas de Arte), que fracasó al no pasar por el tamiz de la asimilación social.

Los temas paradigmáticos

En este complejo panorama, hay tres temas que me parecen paradigmáticos y pueden dar una aproximación general, en el tiempo de que disponemos: la vivienda, las escuelas, las búsquedas expresivas.

1. La vivienda

Dentro de este tema hay dos ejes fundamentales: lo rural y lo urbano. En realidad no creemos que exista diferencia entre la vivienda destinada a uno u otro sector, pero el campesino ha estado acostumbrado a vivir de manera aislada, y al agruparse en forma de cooperativas, se debió producir un cambio tipológico que no tiene origen en conceptos arquitectónicos sino en el proceso de modernización de la vida social campesina. Todo el paisaje cubano rural ha quedado caracterizado por el nuevo tipo de producción. En consecuencia se debieron buscar soluciones relacionadas con la vida colectiva: el campo, y el modo de vida campesino, perdieron los atributos tradicionales de la vida rural. Además, miles de jóvenes se integran al campo, aprendiendo y practicando las técnicas agrícolas. Y como consecuencia de estos cambios, colaborando al nuevo estilo de vida, se traslada también al campo la actividad artística, en funciones de teatro, de música, y también con la radicación de artistas plásticos (caso de Cambrai).

En Cayajabu se realizó una experiencia piloto en lo relativo a viviendas. Se comenzó con viviendas de tipo campesino para la gente de mayor edad; con bloques de departamentos —con techos de tejas—, para la gente de media edad y, en un tercer escalón, con viviendas de tipo hotelero para los jóvenes. La experiencia culmina en la década del 70, cuando se comienzan a producir departamentos iguales a los de la ciudad. Sigue, sin embargo, en discusión la forma de lograr que se rompa la división entre el habitante rural y el urbano.

En cuanto a la vivienda urbana hay menos innovaciones, puesto que las transformaciones en el campo han sido más revolucionarias que en la ciudad. En ésta predomina la búsqueda técnico-constructiva más que la urbanística. (El mejor conjunto sigue siendo el de La Habana Este.) Se han importado sistemas tanto del mundo socialista como del capitalista. La Unión Soviética donó una planta para prefabricación pesada, con la que se construyó un enorme barrio. Las piezas fueron



Viviendas en Habana del Este.

Foto: Marina Tarán, arq.



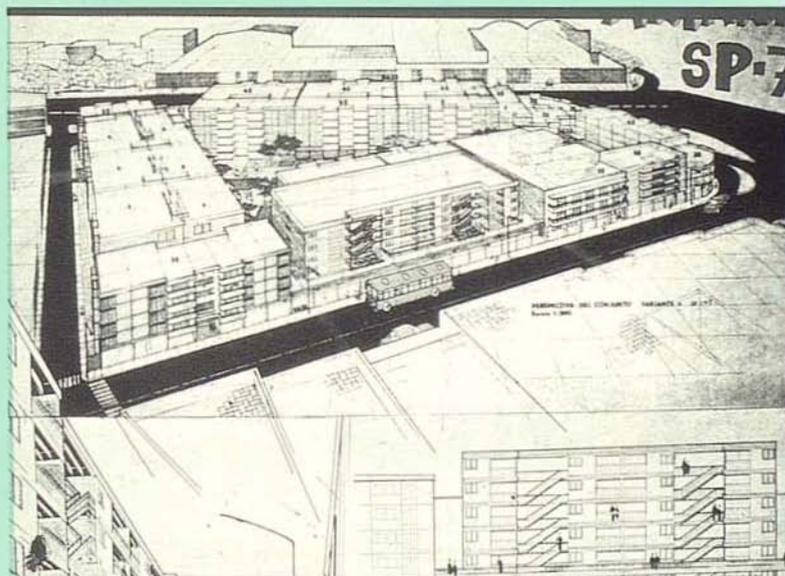
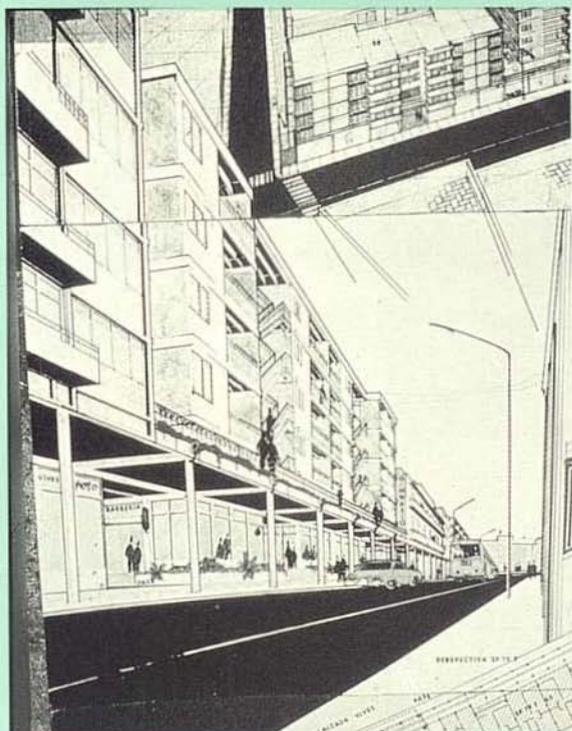
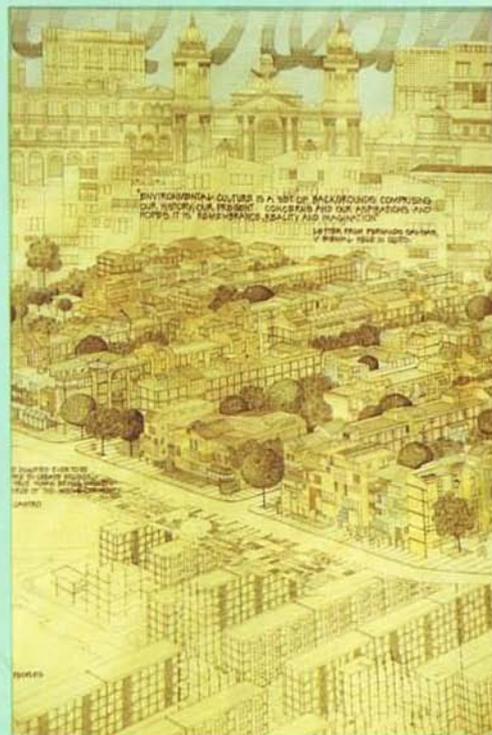
*Conjunto de viviendas campesinas, Cooperativa en Cayabós,
Provincia Pinar del Río, 1970.*



Conjunto de viviendas en La Habana. Sistema LH, 1970.



*Viviendas prefabricadas en Santiago de Cuba, Distrito José Martí.
Propuesta de transformación por estudiantes de la Facultad de Arquitectura
de Santiago de Cuba.*



Raúl Izquierdo, arq., propuesta de viviendas prefabricadas para el centro de La Habana, 1984.

especialmente diseñadas por técnicos cubanos, para adaptarlas a las necesidades climáticas (se nota en particular en los paneles cribados). De todos modos son estructuras en las que predomina la imagen producida por el trabajo de la grúa, carentes de carácter. Se trabajó en general con unidades aisladas, bloques autónomos, sin un diseño urbano que proporcionara calidad al conjunto. La búsqueda de tipologías para las unidades de vivienda, comenzada en la década del 60, se está orientando ahora, con trabajos de estudiantes de la Facultad de Arquitectura, hacia la recuperación del tejido urbano, integrando la vivienda con la arquitectura tradicional.

Otro de los temas que preocupa a los arquitectos cubanos es el de la participación del usuario, no sólo en la construcción, sino en el diseño de sus viviendas. Pues en la década del 70, con las brigadas de autoconstrucción se produjo este tipo de participación, en viviendas en las que dominaba una construcción elemental. Hay un proyecto de Fernando Salinas en el que intenta articular diseño y construcción con la participación del usuario, mediante la creación de una estructura de base y la provisión de un catálogo de elementos que el futuro habitante podrá comprar eligiéndolos de acuerdo con sus gustos y necesidades. Mientras tanto, debe decirse que las técnicas avanzaron más lentamente de lo supuesto, y los usuarios participaron solamente en edificios de diseño restringido.

2. Las escuelas

El peso que se le dio a la arquitectura escolar ha determinado la gran continuidad que ha tenido en estos treinta años. La temática ha incorporado algunos tipos nuevos, como son las escuelas secundarias básicas situadas en áreas rurales, verdaderos centros de formación de especialistas agrícolas y ganaderos, donde los jóvenes trabajan medio día en el campo y dedican medio día a los estudios escolares. Hay unas quince o veinte grandes escuelas y unas quinientas menores distribuidas en el país. Surgió también la necesidad de centros regionales de dirección agrícola, llamados "puestos de mando", integrados por diversos especialistas –agrónomos, economistas, sociólogos, etcétera–.

El conjunto de la arquitectura escolar, desde los jardines de infantes hasta la universidad, está estructurado en términos sistémicos, y organizado a nivel territorial. En la década del 70 se produce la cohesión entre estos sistemas y el de la arquitectura. De este modo, con una base económica unitaria, con una base temática unitaria, con un sistema constructivo unitario, la arquitectura escolar se ha constituido en un gran sistema unitario. Sin embargo esto no ha llevado a la uniformidad o el anonimato, pues al organizar con gran

1



Foto: Marina Tarán, arq.

2



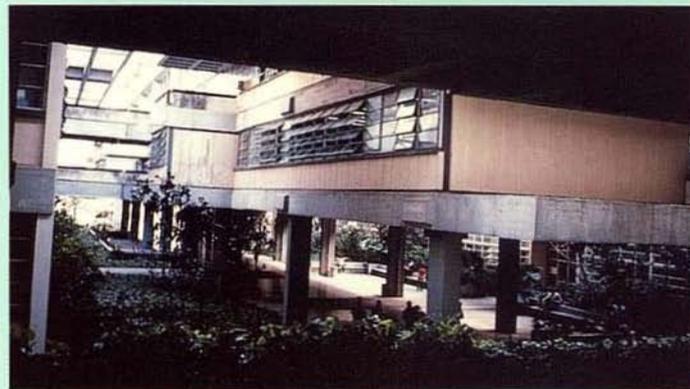
Foto: Marina Tarán, arq.

3



Foto: Marina Tarán, arq.

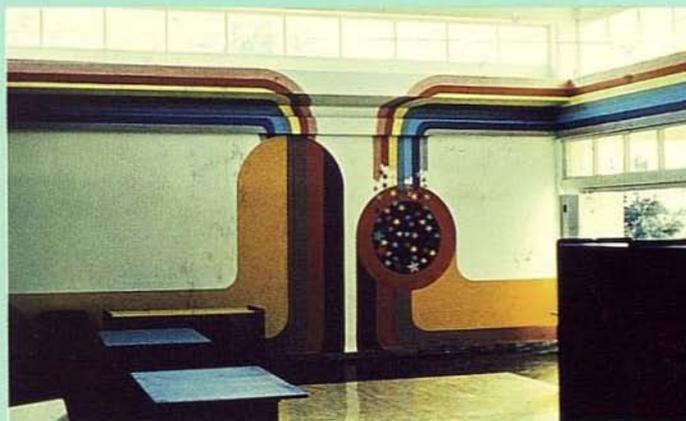
4



Universidad de La Habana: 1 Rectorado, 2 Facultad de Arquitectura;
3/4 galerías que conectan el conjunto.



Heriberto Duverger, arq., Escuela primaria Volodia, La Habana, 1977.





1

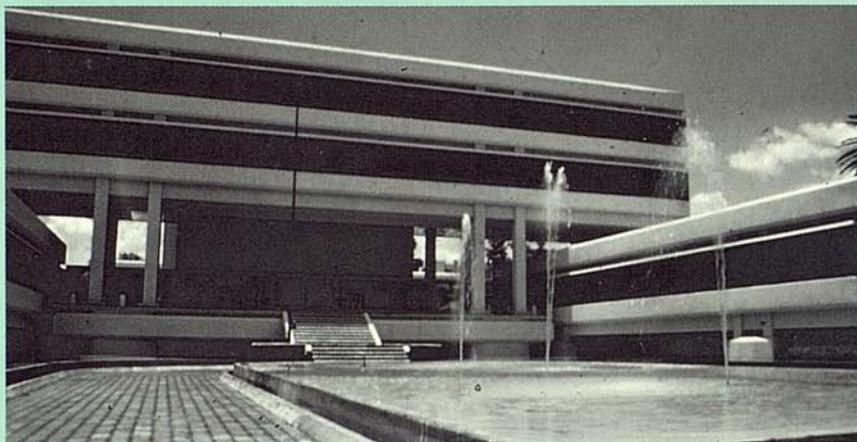
1
Hospital Hermanos Ameijeiras, vestíbulo principal. Mural de Sandú Darié, La Habana, 1982.

2/3
Fernando Salinas, arq., Embajada de Cuba en México, 1977.

4
Antonio Quintana, arq., Palacio de las Convenciones, Cubanacán, La Habana, 1978.



2



3



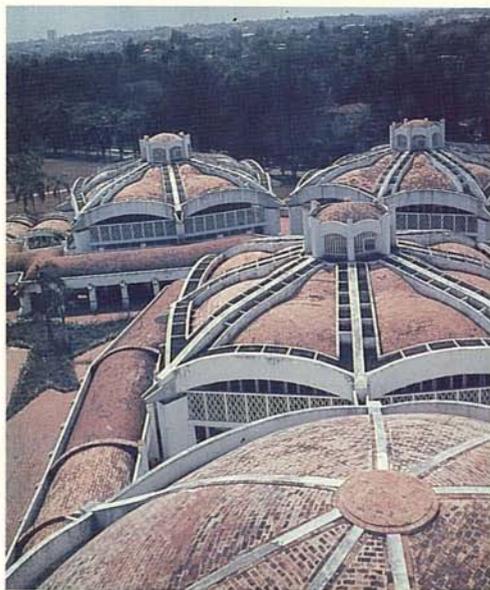
4



Foto: Marina Tarán, arq.



Ricardo Porro, arq., Escuela de Artes Plásticas, Cubanacán, La Habana, 1961/1963.



Ricardo Porro, arq., Escuela de Danza Moderna, Cubanacán, La Habana, 1961/1963.

libertad los elementos estructurales y espaciales, así como la composición de los conjuntos, para adaptarlos a las diferentes situaciones y requerimientos específicos, se ha producido una gran variedad de imágenes, a cuya riqueza y caracterización han contribuido pintores y escultores.

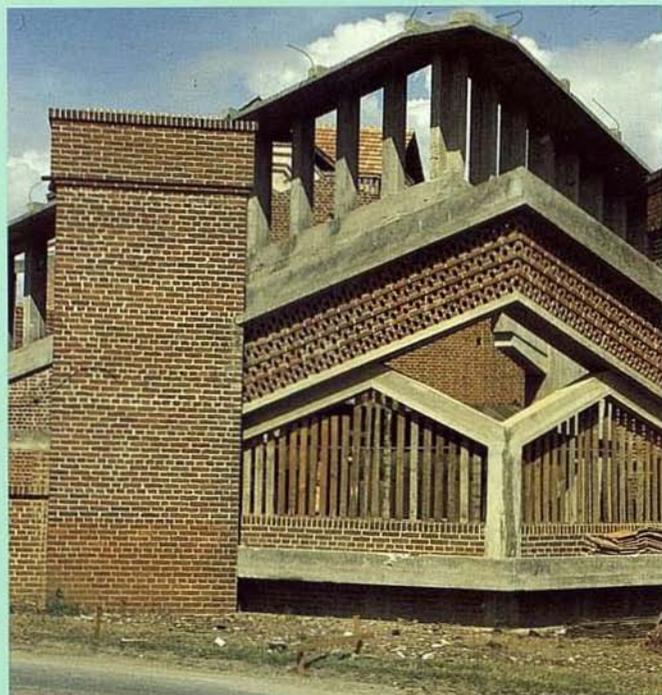
Se ha logrado así el difícil equilibrio entre lo general y lo específico que, agregado a la gran cantidad de ejemplos, han convertido a la arquitectura escolar en un elemento muy fuerte de identificación de la arquitectura cubana, con lo que muchos de sus temas aparecen en las obras más diversas, desde un restaurante hasta el edificio para la Embajada de Cuba en México, de Fernando Salinas. En esta obra juegan un papel fundamental la continuidad horizontal y los elementos livianos, amén de otros componentes significativos como la presencia del agua como tema principal de la composición.

De tal modo la arquitectura escolar puede considerarse el aporte más importante de la arquitectura cubana.

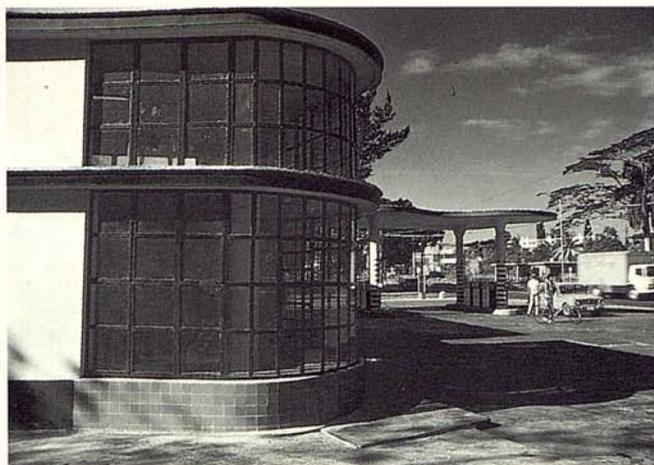
3. Las búsquedas expresivas

Hay distintos caminos y problemáticas en estas búsquedas. Por una parte un acercamiento a los elementos tradicionales y locales, especialmente en centros turísticos. La Revolución dio gran importancia al turismo y al aprovechamiento de las bellezas naturales del país. Para insertar los pequeños hoteles o equipamientos para el campismo popular en sitios con condiciones ecológicas y geográficas muy fuertes, se recurre a la prefabricación con elementos constructivos locales, relacionados con el paisaje. Este tipo de arquitectura más o menos vernácula se adapta para el turismo informal –cabañas, servicios colectivos, etcétera– Un ejemplo de calidad es el Parque Lenin, en el que se ha aprovechado la pendiente del terreno para un anfiteatro en el que las mismas piedras hacen de asientos.

Otro camino de búsqueda es el debate cultural: de qué modo la arquitectura puede expresar una cultura cubana. El conjunto que primeramente intentó esta búsqueda de “la cubanía” fue el de las Escuelas Nacionales de Arte, de Ricardo Porro (quien por lo demás terminó dejando el país para radicarse en París), juntamente con arquitectos italianos. Proyectaron cinco Escuelas de Arte, utilizando el ladrillo –en esos momentos no había en Cuba hormigón ni hierro–, y tomando elementos coloniales y tradiciones africanas. La presencia de la galería, el uso de ladrillo y madera, las transparencias de los corredores, responden a la tradición colonial. En cuanto a la africana, es pura invención, pues no existe en Cuba tradición alguna en



*Walter Betancourt, arq., Teatro de Velasco, Provincia de Holguín,
1970/1988.*



Enrique Pupo, arq., Estación de nafta, La Habana, 1984.



Fernando Salinas, arq., monumento a la caída del General Antonio Maceo, San Pedro, Provincia de La Habana, 1987.

arquitectura en la que tenga que ver lo africano, así como existe claramente en la música y el baile. Lo que es asimismo ajeno a la tradición local es el sentido de monumentalidad, de peso, pues la arquitectura cubana es ligera, liviana. Los fuertes elementos cargados de simbolismo son propios del proyectista.

La experiencia de las Escuelas de Arte no generó escuela. Poco difundida, sin participación popular, quedó como una experiencia cerrada en sí misma, y ni siquiera llegó a terminarse.

Muy distinta es la obra del arquitecto Walter Betancourt, quien ha encontrado una forma de comunicación social, un modo en que el público pueda entender y participar en la concreción de obras que le conciernen. En trabajos para municipios, como una plaza en Santiago de Cuba con su cafetería; en un proyecto que integra la influencia wrightiana con tradiciones locales; o en el Centro de Investigaciones Forestales, en el que logra articular su conocimiento con el de artesanos populares y la arquitectura popular rural, va afinando la relación arquitecto/usuario/artesano, que culmina en una obra atípica en la arquitectura cubana, pero totalmente enraizada en la vida de una comunidad: el Teatro de Velazco.

Velazco es un pequeño pueblo dedicado principalmente al cultivo del frijol, que al principio de la Revolución desarrolló una cultura popular con festivales de música, teatro, ballet, obteniendo numerosos premios, por lo cual los pobladores decidieron construir una Casa de la Cultura para desarrollar esas actividades. Como el tema no estaba considerado en los planes del país, decidieron actuar por su cuenta, buscando al arquitecto que consideraban mejor para sus propósitos. El resultado es una forma atípica, especie de catedral construida por el mismo pueblo, que la defiende con orgullo. Una mezcla extraña de componentes wrightianos, mayas, aztecas, le da un carácter propio. Este edificio está presente en la cultura de la provincia, y tiene una influencia que no lograron las Escuelas de Arte.

Por último, hay una serie de temas menores, manejados por recursos municipales y llevados a cabo por jóvenes arquitectos, en los que, por sus dimensiones y carácter, no es necesario adecuarse a planes masivos prefabricados, y se deja trabajar a la imaginación. Pequeñas estaciones de servicio, un cabaret, muestran esta corriente, en la que está presente la búsqueda de acercarse a la cultura popular, aceptando el *kitsch*, recordando a Venturi o a SITE. Es decir, se trata de un intento de fusión entre la cultura de los arquitectos, cultura internacional, y la participación popular, la presencia del pueblo. El monumento al General Maceo, de Fernando Salinas, en el que un juego de estrellas sustituye al militar a caballo, es una muestra elocuente de esta tendencia.

1. Venezuela

Si bien hemos señalado repetidamente la diversidad que caracteriza a los países latinoamericanos, en el caso de Venezuela es necesario volver una vez más sobre el tema, por ser quizás el país en el que con más fuerza se presenta la dicotomía entre lo tradicional y lo presuntamente moderno o, si se quiere, entre los productos culturales locales y los importados, en este caso de Estados Unidos. En su presentación en el ciclo de conferencias que ha dado origen a este libro, Francisco Monaldi ha trazado con gran claridad el cuadro de esta cultura, los interrogantes que ella presenta, y las dificultades que ese contexto manifiesta a los arquitectos que deben actuar en él. Lo que sigue es un resumen de su exposición, en la cual antes que exponer un catálogo de la obra de su Estudio quiso mostrar el crítico entorno cultural en que se desenvuelve la vida del arquitecto en Venezuela, como marco para la mejor comprensión de la producción arquitectónica.

El rompimiento con España, luego de tres siglos de amalgama cultural, de sólida coincidencia entre forma y contenido, produjo un trauma histórico del que Venezuela e Hispanoamérica no han logrado todavía recuperarse. La supuesta liberación por la que tanto se luchó nunca llegó a cristalizar, puesto que las estructuras centralistas de poder diseñadas sabiamente por España en función de sus intereses de dominio y control de un inmenso continente, han permanecido intactas, para ser utilizadas por el poder de turno en función de sus propios intereses. Tal como en la Colonia, cualquier acción creadora fuera de los estrechos márgenes establecidos es vista con recelo. Es la Venezuela oficial, de raíz hispánica, de estructura mental colonialista y centralista, estatista, pero sin el contenido original que le daba sentido y razón de ser. Con el petróleo surgió en Venezuela una nueva cultura, paralela o superpuesta a la anterior, con formas y contenidos propios de la cultura norteamericana. Constituye la corriente dinámica que mueve la economía nacional y rápidamente va penetrando el vacío cultural dejado por la Venezuela hispánica.

Un corte por la sociedad actual revela la clara diferenciación de esas "dos Venezuelas": por un lado una población autóctona con el agregado de la inmigración negra, que lleva, en general, una vida marginal; por el otro una población formada por inmigración blanca, con fuerte influencia norteamericana, población consolidada durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Por una parte una ideología política de tipo socialista y comunitaria, por la otra una ideología capitalista, con base en el desarrollo individualista. En cuanto a la educación, los miembros de la sociedad tradicional reciben su educación localmente, en tanto que los de la sociedad



Vista de Caracas.

“moderna” la buscan fuera del país, preferentemente en Estados Unidos, ya sea por razones de real necesidad o por razones de prestigio; y es el gobierno mismo quien propicia la formación fuera del país, en la convicción de que de este modo se contribuye al mejoramiento del nivel cultural y científico.

A medida que la corriente popular pierde vigor, se ve invadida por la corriente externa, y mientras no se logre una síntesis de ambas se estará sujeto al predominio de la cultura importada.

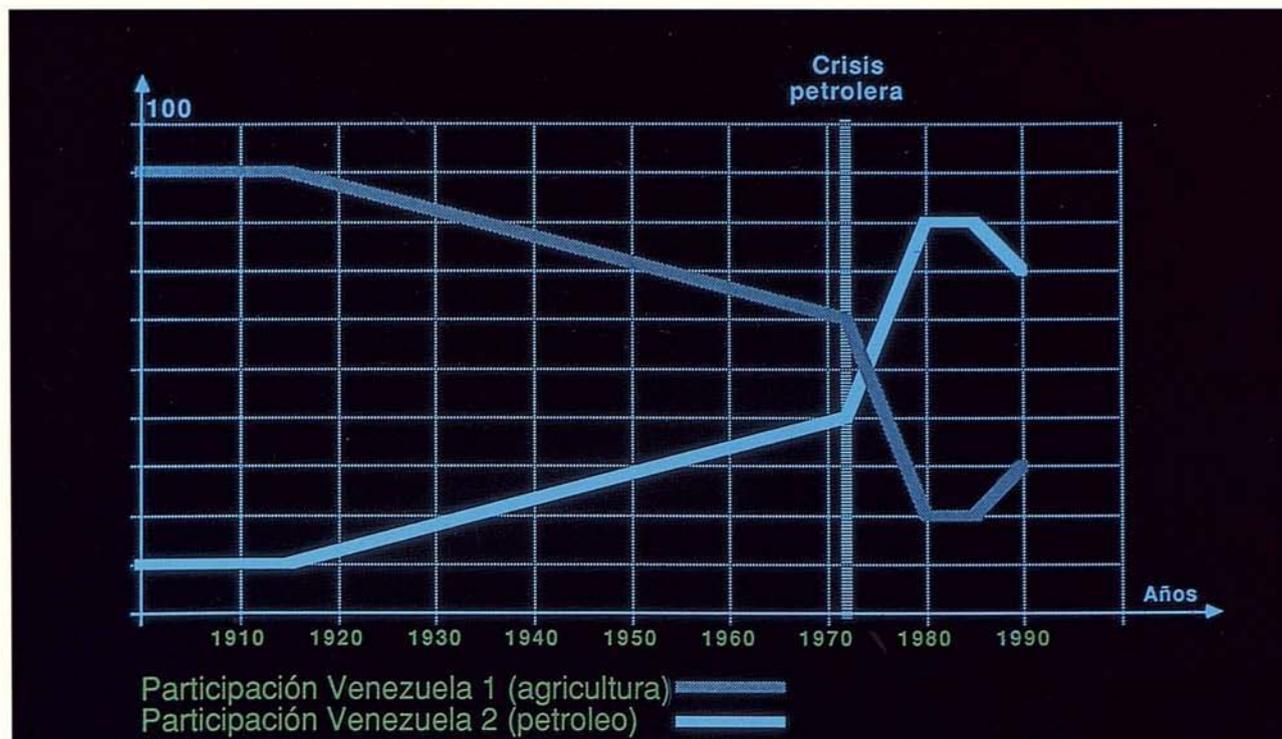
Entre estos dos polos, apoyada en tal contradicción, en inestable equilibrio, se desarrolla la comprometida labor del arquitecto venezolano. La crisis de identidad transforma a esta sociedad en una esponja absorbente de toda influencia exterior, resultando una cultura de lo efímero, de la frivolidad y la circunstancia. El desafío está en lograr una nueva identidad que no esté basada exclusivamente en el pasado sino en las posibilidades del futuro, algo que quizás está presente en todas las naciones latinoamericanas, pero que se evidencia más dramáticamente en Venezuela por las circunstancias apuntadas. La oportunidad del encuentro hispanoamericano en relación con el V Centenario del Descubrimiento de América, podría ser el punto de partida del replanteamiento de nuestro futuro común. La renovación del espíritu creador hispánico, tal como se siente a lo largo y lo ancho de la España de estos tiempos, puede ser retroalimentada por el gran objetivo histórico de recuperar el sentido de lo hispanoamericano, no ya mirando al pasado: una propuesta de futuro capaz de crear un nuevo contenido cultural enraizado en nuestra historia. No lograremos un desarrollo auténtico sin la seguridad cultural que surge del reencuentro creativo con nuestra propia identidad.

2. La arquitectura

La expresión de tal situación en la arquitectura se produce a partir del siglo XIX, cuando, con la irrupción del Eclecticismo, se interrumpe la síntesis conseguida por la arquitectura colonial. La arquitectura absorbe las formas europeas, y el proceso de absorción de corrientes externas proseguirá hasta hoy: todas las corrientes universales se verán reflejadas en el panorama local.

Con el auge de la “cultura petrolera” se construyen edificios no solo proyectados en Estados Unidos sino, en ocasiones, fabricados allí y simplemente armados en Caracas: edificios de cristal diseñados para el invierno norteamericano y trasplantados ingenuamente al trópico, duplicando obligadamente el sistema de aire acondicionado.

El edificio se importa juntamente con la cultura que lo condiciona. La intención era la de mostrar al país una imagen que representara la idea de un futuro deseable. En el cuadro N° 1 puede verse cómo crece,



Cuadro N° 1. Relación entre arquitectura importada y arquitectura popular.



Philip Johnson, consultor, el "Cubo Negro".
Arquitectura importada, conceptual y físicamente.

sobre todo a partir de la década del 70 —con el aumento del precio del petróleo— la arquitectura importada, y decrece la popular; en tanto que, al disminuir el precio del petróleo, bajará también la producción de arquitectura importada. No hay duda de que en esta línea se realizaron algunas obras de excelentes calidades estéticas (figura 2), en las que se debió recurrir, como se ha dicho, a costosas instalaciones para contrarrestar su inadecuación a las condiciones climáticas locales, y que además acarrear serios problemas de mantenimiento.

En el extremo opuesto desde el punto de vista cultural, pero coexistiendo en espacios colindantes, está la arquitectura contemporánea de los llamados "ranchos" (asentamientos clandestinos) que rodean Caracas. Producto de la acelerada urbanización de los últimos años, estimulada por la oferta paternalista del Estado, que otorga y promete viviendas para "todos", y también producto de leyes utopistas que elevaron a tal punto las exigencias a los urbanizadores, que redujeron el acceso a la propiedad de la tierra urbana a unos pocos privilegiados capaces de pagar su altísimo costo. Esta arquitectura espontánea constituye una solución de extraordinario valor humano con un gran potencial de evolución arquitectónico-urbana. Refleja la extraordinaria creatividad popular que espera ser guiada y encauzada en un adecuado orden legal.

Hay algunos ejemplos de tan significativa y prometedora evolución hacia una imagen de sabor andaluz por ahora solo de carácter escenográfico.

La necesidad de dar alojamiento a esos núcleos de población desprotegida había tenido una respuesta adecuada en la década del 50 en la obra de Carlos Villanueva, quien en el barrio de Caracas denominado El Silencio logró una densificación de la población manteniendo una escala humana, con un lenguaje en el que la presencia de elementos tradicionales se conjugaba con conceptos propios de la arquitectura moderna. Pero muy pronto esa escala fue superada cuando, bajo el gobierno de Pérez Jiménez, se construyó una enorme cantidad de grandes bloques que, lejos de solucionar el problema de la vivienda popular, contribuyó a agudizarlos. Pues, a más de producir situaciones críticas mediante la traslación violenta de los habitantes de los ranchos, creó una oferta de viviendas que atrajo a una gran cantidad de pobladores no solo marginales provenientes de la misma ciudad sino de los países vecinos. Se acrecentó así cada vez más la ocupación ilegal de la periferia de la ciudad. Posteriormente la actitud oficial ha empezado a evolucionar hacia una posición menos radical, y en lugar de actuarse en términos de erradicación se intenta una mayor integración con la población instalada, colaborando armónicamente con ella para mejorar las condiciones de vida en las áreas que ocupan, y que constituyen una parte importantísima de la ciudad.

En lo que se refiere específicamente a la situación profesional, una compleja red de problemas condiciona la actividad del arquitecto. Ante todo, y frente a la dicotomía de la estructura social y cultural, el arquitecto venezolano se ve obligado a vivir entre ambos sistemas, entre los requerimientos del medio natural y las tradiciones culturales por un lado, y las presiones de una sociedad ansiosa de imágenes modernistas, por otra parte. El Estudio del que participa Francisco Monaldi ha intentado, a lo largo de su trayectoria, mantener el mayor respeto por las condiciones reales, resistiendo en la medida de lo posible a los factores exógenos.

Para entender mejor la situación en que se desenvuelve el arquitecto en ese medio, puede verse (cuadro N° 2) la evolución que la profesión ha experimentado en la sociedad venezolana: hasta la creación de las Escuelas de Arquitectura, a principios de la década del 50, las obras estaban a cargo de ingenieros o arquitectos extranjeros o formados en el exterior. A partir de la creación de las Escuelas sube el prestigio de los arquitectos, aunque se lo ve decaer en años recientes, probablemente por falta de adecuación de los arquitectos o la creciente complejidad de las obras. Es asimismo interesante observar la



Carlos Villanueva, barrio El Silencio.



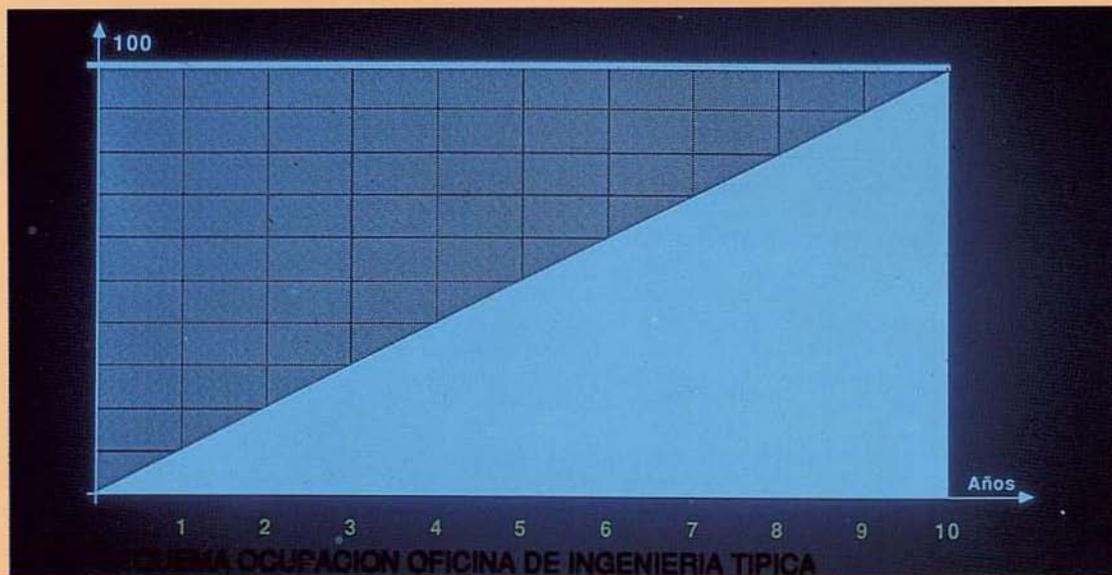
Cuadro Nº 2. Posición de los arquitectos en la sociedad.

incidencia de la distinta formación de los arquitectos en el papel que desempeñan en la sociedad: en un comienzo actúa el profesional clásico, con una orientación práctica, formado en el exterior, y paralelamente un sector profesional que colabora con los ingenieros en una función casi de decorador. A partir de la creación de las Escuelas de Arquitectura, aparecerán arquitectos con una nueva mentalidad, a los que puede calificarse de ideólogos. De modo que hacia comienzos de la década del 70 hay un sector profesional más interesado en la transformación de la sociedad que en los problemas constructivos o económicos relacionados con la construcción. Pero este tipo de profesional va desapareciendo hacia fines de esa década, quizás en coincidencia con el descenso en el prestigio de la profesión y con su incapacidad para asumir los cambios tecnológicos producidos en esos años.

También ofrece características muy particulares la actitud del comitente, y en especial del Estado, en la distribución de los trabajos oficiales, que hace muy difícil para un estudio de arquitectura mantener continuidad y permanencia en su labor. Ante esta última actuación, el Estudio Volante/Monaldi crea sus propios trabajos en una tarea que califican de promoción, dentro de la cual desempeñan importante papel las obras de reciclaje.



Cuadro Nº 3. Posición de los arquitectos según su tipo de formación.



Cuadro Nº 4. Esquema ocupación oficina de ingeniería típica.



4

Universidad Católica Andrés Bello.
Proyecto original: Julio C. Volante, 1963.



5



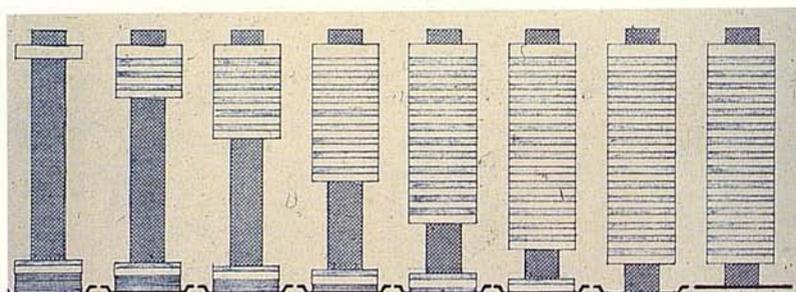
6

3. Obras y proyectos

Como es de esperar en un panorama como el esbozado, la mayor parte de la obra del Estudio (Volante, Monaldi y Asociados) es de carácter urbano, aunque no encontremos en ella los caracteres distintivos de las tipologías directamente importadas, pues la preocupación de los arquitectos por respetar condiciones de funcionamiento y producción locales les llevan a explorar soluciones propias.

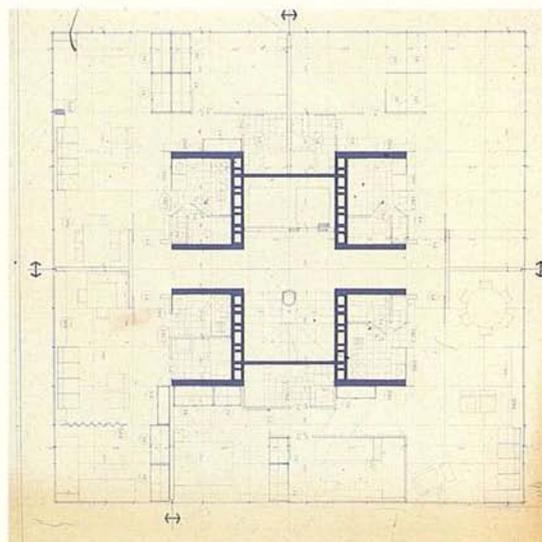
Un caso interesante a este respecto es el edificio para la Universidad Católica Andrés Bello, de Caracas, comenzada a fines de la década del 60: la solución lineal, de crecimiento modular, pudo desarrollarse progresivamente a lo largo de veintidós años sin que fuera necesario introducir modificación alguna al proyecto original. La idea fue la de proveer espacios para una universidad integrada, con un alto grado de flexibilidad en su funcionamiento. La organización modular hizo posible que no se alterara el proyecto pese a haber pasado la Universidad, en ese lapso, de una población estudiantil de 600 a una de 10.000 estudiantes, sin mengua de su escala humana ni de la armonía en las funciones y los flujos. Pudo conservarse, asimismo, la buena relación con los jardines y los estacionamientos, que crecen adecuadamente en proporción a las necesidades. El edificio se desarrolla en cinco niveles, con ingresos a medio nivel desde el estacionamiento, en cada módulo. El tratamiento exterior, en hormigón adopta el sistema de parasolado, que permite un buen acondicionamiento sin necesidad de recurrir a sistemas mecánicos; se aprovecha asimismo la excelente calidad de la mano de obra, que se revela en el manejo del hormigón. Estas formas de tratamiento de las fachadas han sido repetidamente utilizadas por el Estudio, que evita el uso de los *curtain walls*, tan inadecuados para el tipo de clima y asoleamiento del medio. Una amplia gama de soluciones de fachadas se hace posible con ese enfoque.

Edificios con núcleo central

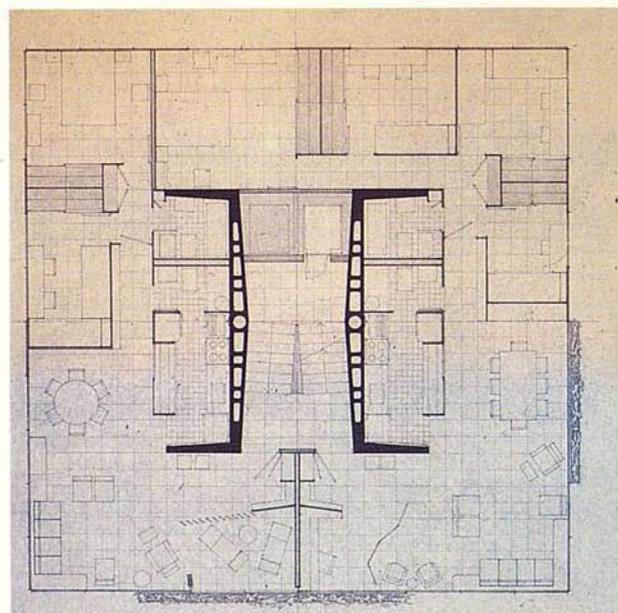


8

Investigación original 1966/1967



9



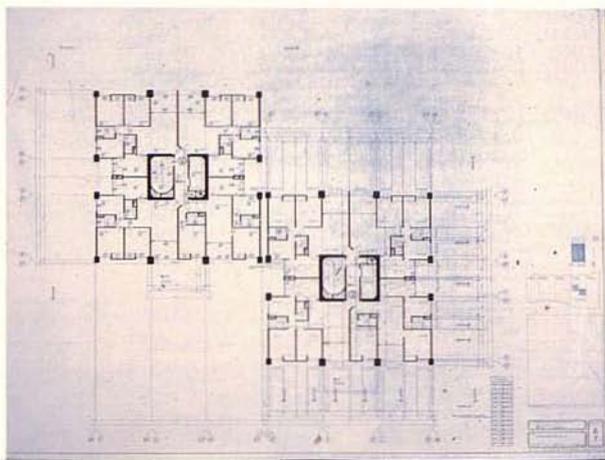
10



11

Dentro de esa búsqueda de soluciones para situaciones locales –entre ellas las condiciones sísmicas y la necesidad de asegurar la continuidad de la producción– se desarrolló una tipología de diseño para edificios en altura basada en la planta cuadrada con núcleo central. Originada en una tesis de grado, que obtuvo el Primer Premio en la II Bienal de Arquitectura de Caracas en 1968, se conforma esta línea de investigación sobre edificios-tipo para viviendas y oficinas, que se han concretado ya en diversas obras. El sistema tiene, entre otras, la ventaja de permitir un trabajo seriado, con equipos trabajando continuamente, lo cual es fundamental para la faz productiva, disminuyendo considerablemente los costos. Se destacan el Conjunto Residencial Parque Paraíso, de 11 torres de crecimiento progresivo, y el edificio Cavendes, de 20 pisos para oficinas, de 1.200 m², con una

12

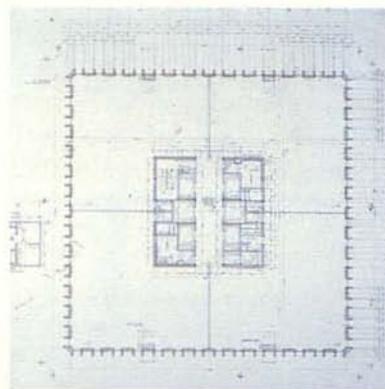


13

Conjuntos Parque Paraíso, Valle Abajo y otros, 1976/1978



14



Edificio Cavendes, 1978, núcleo central y estructura tubular.

15



planta tipo sin columnas. Es interesante en este caso la estructura perimetral (estructura tubular) que cumple a un tiempo funciones de soporte y de parasol, y fue la primera aplicación de este tipo de estructura antisísmica en Venezuela.

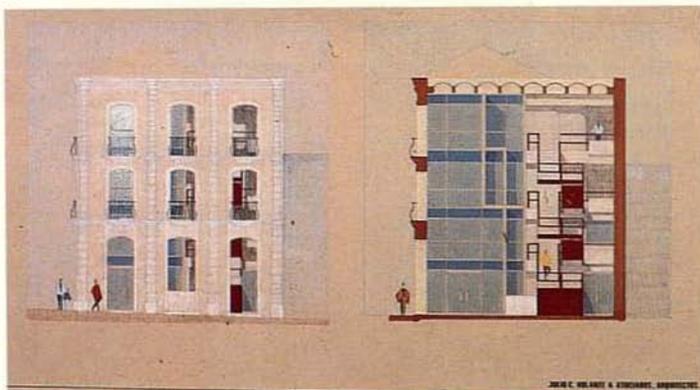
En la actualidad, el proyecto más importante del Estudio es un gran complejo para oficinas, comercio y estacionamientos para 2.000 automóviles, desarrollado en etapas, en un gran terreno (20.000 metros cuadrados), ubicado en el centro de Caracas. La idea fundamental del proyecto se centró en el crecimiento vertical del estacionamiento, que se produce a medida que se construyen los edificios que constituyen el conjunto. El centro comercial está ubicado bajo el estacionamiento en tres niveles, lo que permitirá su completa habilitación desde el comienzo de los trabajos.



Entre los trabajos de reciclaje, está un hermoso edificio del siglo XIX situado en la zona histórica de la ciudad. El interior del edificio se encontraba en avanzado estado de deterioro; una endeble construcción hacía poco aconsejable su restauración. La decisión de los arquitectos fue la de conservar exclusivamente la envolvente original, contruyendo una estructura independiente en el interior. Solución extrema, que suponemos justificada por el estado del edificio. Se intentó al menos preservar su integración al contexto.

El proyecto más querido por los integrantes del Estudio no posee un gran volumen, pero sí una muy interesante proyección: se trata del desarrollo turístico Playa Medina, un conjunto ubicado al norte de la península de Paria, en el Oriente venezolano, donde llegó Colón en su tercer viaje, a un sitio que, después de quinientos años, se conserva en el mismo estado virginal. Todavía no llegó allí el arrasador desarrollismo, y se ha tratado de formular una propuesta que sea modelo de respeto por el medio ambiente y las condiciones y costumbres locales. Se intenta así lograr el rescate de aquella Venezuela de raíz hispánica, que se desarrolló en armonía con la naturaleza durante varios siglos, e integrarla controladamente al mundo contemporáneo. La hoja de palma, la madera y las habilidades de los pobladores locales son los protagonistas del diseño.

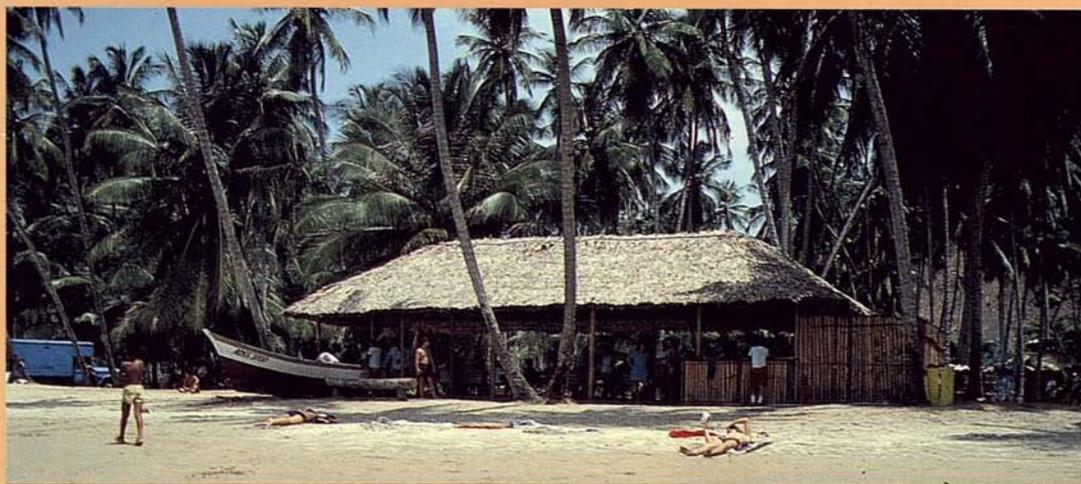
Estos pobladores, aunque han vivido en una economía de mera subsistencia, poseen grandes y variadas habilidades: son a un tiempo agricultores, pescadores, constructores de barcos y de viviendas. Los materiales usuales constituidos por cinco tipos de palmas, barro, caña, se utilizan con tecnologías tradicionales como el *bahareque* –la caña usada como encofrado del muro de barro–; pero la presencia del Mal de Chagas hizo que se obligara a los pobladores a sustituir su sistema por el fibrocemento, con lo que los pueblos costeros se transformaron en simples barracones. En este caso se revalorizó el sistema antiguo, recurriendo a otros modos de erradicar los insectos transmisores de la enfermedad. Se ha usado asimismo el suelo-cemento, junto a las viejas tejas desechadas durante la citada transformación de las antiguas viviendas. El conocimiento de las tecnologías locales por parte de los pobladores fue ampliamente aprovechado para tomar decisiones proyectuales y constructivas. Asimismo, el diseño ha respetado los altos cocoteros existentes en el lugar, y se ha mantenido escasa altura para interferir lo menos posible en el paisaje natural.



Remodelación de un edificio del siglo XIX, 1987.



18



19

Desarrollo turístico en Playa Medina, Península de Daria, Estado Sucre.



20

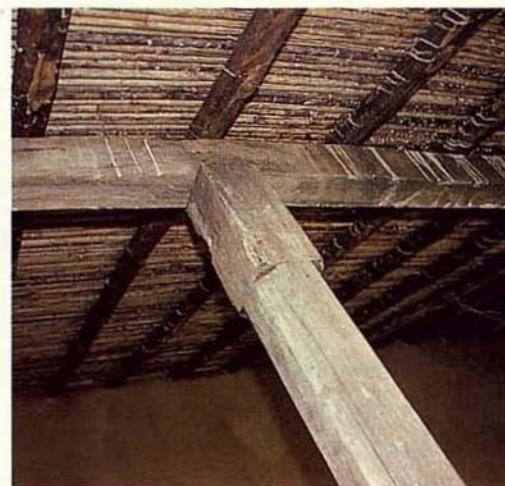
4. Conclusiones

No hay duda de que aparece como una empresa casi utópica el realizar una síntesis entre la arquitectura adecuada a una vida urbana moderna, en una ciudad de gran dinamismo, y una arquitectura ligada a una tradición cultural formada en épocas preindustriales con una fuerte incidencia de actitudes y tecnologías no europeas, una arquitectura, además, que no pudo evolucionar orgánicamente mediante el desarrollo de sus fuerzas internas sino que fue sustituida violentamente por la irrupción de fuerzas externas.

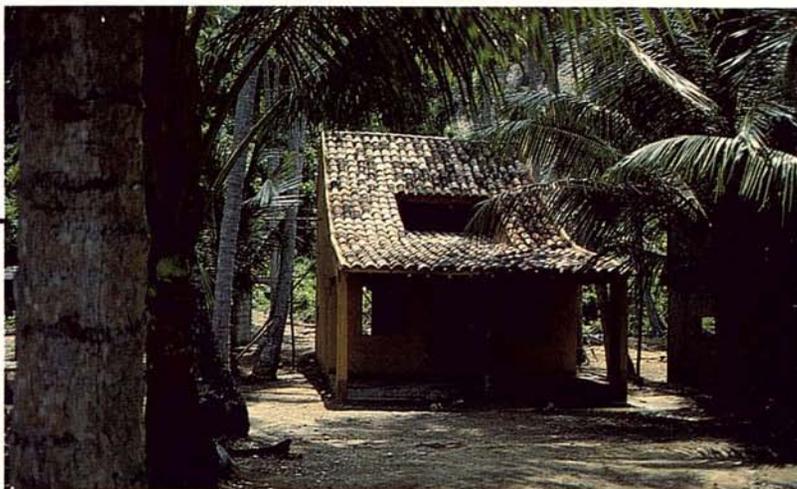
En semejantes circunstancias, lo más sensato parece ser atenerse a las condiciones climáticas, a la economía en el uso de los sistemas y equipamientos, al mejor aprovechamiento de la mano de obra local, a las especiales condiciones del trabajo profesional, lo que no implica de ningún modo un retroceso o un congelamiento del uso de las tipologías o tecnologías ya inadecuadas a la nueva cultura urbana: un delicado equilibrio que sólo puede lograrse mediante un continuo y cuidadoso análisis de los complejos factores en juego.

Tal es, a nuestro juicio, el acertado camino seguido por el Estudio que se está presentando en este capítulo, más allá de los mayores o menores logros estéticos (por lo demás, como ya se ha visto, la búsqueda exclusiva de los efectos estéticos conduce a menudo a los más absurdos contrasentidos). La Caracas moderna es una ciudad increíblemente joven: exigirle una unidad y una claridad cultural que sirva de guía segura a los arquitectos que la están construyendo sería francamente quimérico. Pero aceptar sin discusión sus tremendas contradicciones no puede ser tampoco una actitud positiva para definir un futuro. Por esta razón resulta interesante señalar, en el marco de un panorama latinoamericano, este tipo de búsquedas que va explorando cautamente los caminos más apropiados hacia una identidad urbana más armónica.

21



*Desarrollo turístico en Playa Medina,
Península de Daria, Estado Sucre.*



22



23



24

Fotografías

4 a 6

Universidad Católica Andrés Bello

Se construyen inicialmente dos módulos; cada tres o cuatro años se agrega un nuevo módulo, con pocas variantes sobre el original. Quedan aún dos por construir.

Cada módulo tiene una superficie aproximada de 3.000 m², con 5 pisos de aproximadamente 12 x 40 m. El ingreso se hace desde el estacionamiento, a nivel intermedio. El concepto básico es el de la integración multidisciplinaria horizontal, y la flexibilidad para absorber cambios en programas y carreras.

8 a 11

Se trata de una investigación original realizada como tesis de grado, con un programa de edificio antisísmico para construir en serie en parcelas urbanas de localización diversa. Entre 1968 y 1975 se realizan investigaciones en Suecia, Polonia y Estados Unidos. Entre 1976 y 1978: estudio paralelo con estructura tradicional; se descarta la solución original porque exige una continuidad que no está garantizada.

12/13

Se inicia un proceso de construcción de edificios en serie continua con sistema tradicional. La planta se mantiene hasta hoy, con leves modificaciones.

14/15

Edificio para oficinas con núcleo central y estructura tubular: cerramiento exterior estructural, sin columnas. Máxima optimización del hormigón en zona sísmica. Edificio Cavendes, con 19 plantas de 1.200 m² cada una.

16/17

En esta remodelación se mantuvieron las paredes perimetrales y se demolió el interior por su estado de deterioro. Se construyó un nuevo edificio en el interior, dejando un atrio abierto sobre el frente principal.

18 a 23

Hotel de 215 habitaciones, cabañas y villas frente al mar, ubicados en una antigua hacienda de cocos. Se utiliza la primitiva mano de obra local, con su propia tecnología y materiales del lugar. Se preservan los monumentales cocoteros, de 25 a 30 m de altura y unos ciento cincuenta años de vida. Las construcciones se ubican en los claros existentes.

El hotel consta de 9 módulos de 24 habitaciones cada uno, que se construyen progresivamente, en tres niveles aterrizados. El área social tiene dos frentes: uno que mira al mar, que remata en módulos con techos de hojas de palma tejida, el otro hacia patios interiores, rescatando la tradición local, hacia donde se abren las salas de banquetes y usos múltiples. Los techos interiores son de caña y madera de mangle, que se encuentran en el mismo terreno. 24: Río Caribe es un pueblo adyacente a este desarrollo turístico, congelado en el tiempo, por cuya preservación están trabajando los arquitectos.

Antonio
"Tony" Díaz

Arquitecto argentino

La condición intermedia

La mayor parte de la arquitectura de la Argentina en su actual aspecto profesional es un juego contra poderosas fuerzas socioeconómicas. En otro aspecto es el producto de una actitud proyectual considerada como "vanguardista" y mirada por el sector profesionalista con alguna desconfianza. Los arquitectos de esta línea basan sus propuestas en una experimentación y reflexión crítica sobre la arquitectura y pertenecen a una generación universitaria que se ha dado en llamar "intermedia". Sus miembros se formaron entre los años 60 y 70 en algunos de los centros universitarios argentinos, donde incluso ejercieron o ejercen la docencia.

Estos arquitectos –entre ellos Antonio Díaz– viven aquellos años en que la arquitectura argentina empieza a romper el rígido molde del profesionalismo, cuando admite que la teoría y el pensamiento crítico pueden fundamentar respuestas válidas para la arquitectura y su contexto.

La "vanguardia" de la arquitectura argentina actual, que ciertos críticos y una opinión difundida asimilan con esta generación, tiene diferencias con la modélica vanguardia de la modernidad europea. En efecto, ésta se caracterizó por sus contenidos teóricos de ruptura con una cultura consolidada; por la apertura de nuevos caminos de acción; por su audaz sentido de avanzada y por la contradicción con lo estatuido. La sudamericana de hoy, en cambio, por transgresiones que discurren sin proponer fracturas, ni otras sendas u osadías en una cultura para nada consolidada; pero incorporando a su proyectualidad la traducción americana de contenidos teóricos foráneos, la conciencia de las diferencias y la mirada hacia objetos americanos.

La generación intermedia, debatiéndose con el problema de la traducción, se encuentra con la difícil mixtura entre las teorías y prácticas europeo-norteamericanas y las propias que surgen de la condición iberoamericana. Las primeras los hacen sentirse herederos de noble familia y las segundas como personas identificables en una dramática opción aún no resuelta. Esta actitud que contrasta con un temido folclorismo más o menos alejado de lo europeo, no es nueva ni original de la arquitectura, sino que data de los años de la modernidad argentina: 1920-1930¹.

La conciencia de las diferencias entre América y Europa puede llegar en la arquitectura local, a la muy posmoderna propuesta de una "poética de las diferencias" que trata de ajustados regionalismos o bien arribar a una irritada visión crítica de la propia personalidad social y cultural, sin valorarla con exactitud. El sentido de diferencia y esa

libertad que de allí se deriva, permitieron una nueva mirada sobre el paisaje sociopolítico y económico del continente y sobre la particular situación argentina. Esa mirada deja ver a esta generación ciertas realidades, hoy tal vez nuevos discursos. Por un lado estalla la marginalidad y sus terribles condiciones de vida, exacerbadas en las emergencias y desastres. Por otra parte, las difíciles condiciones operativas por carencia de recursos y la necesidad de producir a pesar de las restricciones, desvanecen la fantasía de una alta tecnología y desarrollan esa aparente taumaturgia de la racionalización e industrialización de la construcción. Esta mirada dirigida a lo fabril está reglada por abundantes estudios de normativas y buceos en la teoría de los sistemas, destinados a volver eficiente esta nueva racionalidad ilusoria.

Ideología y analogía

Antonio “Tony” Díaz, arquitecto argentino y profesor universitario, piensa que lo que hace es muy latinoamericano, pero original de un área diversa de otras: la de las grandes metrópolis del Cono Sur, concretamente Buenos Aires, ciudad cosmopolita europeo-sudamericana. Esta particularidad aleja de su obra ciertos vernaculismos diferenciándola de la de otros arquitectos presentados en este libro, representativos de otras particularidades regionales y de distintas ideas frente a la arquitectura. Por ello, TD cree que para abordar su producción es necesario clarificar dos cuestiones conceptuales generales: su **posición frente a “lo latinoamericano” y su concepción de la arquitectura**. Para estas aclaraciones Tony Díaz se apoya en dos textos de literatos latinoamericanos con los que coincide en pensamiento: Julio Cortázar y Gabriel García Márquez. Esos textos han sido para él una fuente de reflexión con sólo sustituir el término “literatura” por “arquitectura”.

Hace alrededor de veinte años (circa 1967), Julio Cortázar escribe una nota llamada “Ser un intelectual latinoamericano”, dirigida a los cubanos: “El telurismo como lo entienden entre ustedes, Samuel Feijóo por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría, aldeano. Puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan por razones múltiples una visión totalizadora de la cultura y de la historia y concentran todo su talento en una labor de zona, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, del país contra el mundo,

la raza, porque en eso se acaba, contra las demás razas. Todo esto puede derivar en una exaltación tal de lo propio, que por contragolpe lógico se abra la vía del desprecio más insensato hacia lo demás. Entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar”².

Tony Díaz piensa que cuando se habla de Latinoamérica parece que se refiriese a algo homogéneo social, política y culturalmente, cuando la realidad es lo contrario. Estas interpretaciones fáciles se hacen sobre la base de confundir cultura con problemas similares o comunes, y de transportar **modelos políticos** mecánicamente a su campo o al de la arquitectura. A pesar de reconocer que los problemas de la dependencia política existen, piensa que se cae en errores tales como pensar que una dependencia económica forzosamente trae la cultural y cree que de allí se derivan la mala interpretación de lo patrimonial, el folclorismo o el esquematismo en muchos casos. Por esto, a menudo las ideas que se discuten en estas controversias no son las mismas que se concretan en las obras de algunos arquitectos que hacen gala de su latinoamericanismo, no representado sin embargo en su propia arquitectura. En este sentido, Tony Díaz reflexiona que se rechaza sin sentido críticas, sólo porque vienen de espacios no iberoamericanos, como si nuestra realidad no pudiese ser entendida desde una visión externa.

Tony Díaz opina que a Iberoamérica es preferible entenderla bajo la óptica de las áreas y regiones culturales. Su lugar de vida y trabajo, por ejemplo, es Buenos Aires y su entorno, un enorme conglomerado de diez millones de habitantes y dieciséis mil hectáreas. Es una región en sí misma, incluso en la zona del río de la Plata y está más hermanada con Montevideo que con Mendoza y San Juan, que adosadas a la cordillera de los Andes, están a su vez más unidas a la cultura chilena, así como el Altiplano argentino lo está con Perú y Bolivia. Son pues absurdas ciertas imágenes simplificadoras que pretenden reducir una cultura rica en subculturas como la argentina, a dos o tres rasgos estereotipados.

Esta ciudad tiene, pues, una cultura rioplatense propia, pero también una cultura universal que la relaciona con las grandes ciudades del mundo, dato que no puede ser olvidado cuando se examina la obra de Tony Díaz. En este sentido, cree que es absurdo hacer folclorismo en Buenos Aires, pero la famosa *boutade* del escritor mexicano Carlos Fuentes: “... nosotros descendemos de los aztecas, los peruanos de los incas y los argentinos descienden de los barcos”, no le parece tan mal, y la cultura resultante del *collage* inmigratorio y

foráneo, tampoco. Por el contrario, tal vez exprese una fuerte realidad nacional urbana, muy personal e identificatoria puesto que ha dado al mundo literatura inigualable, música y músicos o científicos valiosos entre muchas otras cosas, que son parte de una cultura del mundo más allá de los límites de la Argentina. Estas convicciones no son para Tony Díaz un deseo xenófilo de separarse del resto del mundo iberoamericano, sino una certificación de su cultura urbana.

El texto de Gabriel García Márquez expresa: "Yo nunca podría escribir un libro a partir de una idea; parto siempre de una imagen, de un sentimiento, y todo el libro desarrolla esa tesis. A partir de una idea se podrían escribir ensayos, tratados; no otras cosas"; y refiriéndose a los mecanismos de construcción de su reciente novela **El amor en los tiempos del cólera**: "Lo importante es que me interesaba estudiar la estructura de la novela del siglo XIX para escribir una en el siglo XX con aquella misma linealidad que es muy eficaz. Esto me recuerda algo que siempre he pensado: creo que los únicos literalmente cultos son los críticos y los poetas. Los novelistas no leemos las otras novelas sino para ver cómo están escritas. Las volteamos al revés, les sacamos las tuercas y los tornillos, ponemos las piezas sobre la mesa y una vez que descubrimos cómo fue escrita, ya le sacamos el mejor provecho que esperábamos: saber cómo lo hicieron los otros. Los novelistas somos escudriñadores de estructuras y en esa forma releí la novela del siglo pasado. Tengo que hacer esas relecturas e investigaciones antes de empezar a escribir porque no puedo hacerlo mientras no tenga la estructura definida y el libro sabido como si ya lo hubiese leído. Es una injusticia que en las novelas no se ponga la bibliografía, como hacen los ensayistas"³.

Los textos citados, de intelectuales considerados paradigmáticos de lo latinoamericano, presentan coincidencias ideológicas con los fundamentos conceptuales y con los soportes proyectuales del diseño de Tony Díaz. Aquéllos se expresan a partir de Cortázar, en el debate sobre la naturaleza de una posible arquitectura latinoamericana, y éstos en los mecanismos productivos de la arquitectura que valora como altamente creativos, a partir de una paráfrasis de García Márquez.

Las dudas de TD sobre la existencia o la realidad de una arquitectura verdaderamente regional, se concretan en la aceptación de un pensamiento arquitectural adaptado a la cultura particular de la gran ciudad y en una suerte de rebelión contra lo estatuido y aceptado por el medio profesional local. En efecto, Tony Díaz afirma que algunos de sus proyectos son en "contra de...", algo así como obras de

resistencia en las que las características dependen de las posiciones que toma en favor o en contra de las teorías generales de la arquitectura, del ambiente cultural y de lo establecido. Esta actitud se concreta en obras-manifiesto como las casas de campo de la localidad de Ingeniero Maschwitz (Buenos Aires, circa 1976).

Según expresara en su conferencia de Sevilla en 1987, desde ese grupo de casas reacciona contra la influencia a partir de 1960 de los dos mayores diseñadores de la época, Clorindo Testa y Justo Solsona. Si bien no clarifica el sentido de su oposición a estos maestros o al ambiente arquitectónico del país en 1975, interpretamos que está referido a su búsqueda de una arquitectura alternativa frente a aquélla que se originaba en un proceso de diseño lógico y de síntesis de datos deducidos de la realidad, que expresaba funcionalmente su forma con la estética de los Grandes Maestros, la del Racionalismo sistémico o bien la de un cierto romanticismo vernacular.

Este desvelo por encontrar alternativas al diseño arquitectural argentino concluye por producir el laboratorio necesario: "La Escuelita", taller privado de diseño, que creara con los arquitectos Justo Solsona, Rafael Vignoli y Ernesto Katzenstein en 1976. Una de sus tareas fue discutir la arquitectura de Buenos Aires desde su especificidad para encontrar algunas leyes propias que pudiesen aplicarse en el proyecto. "La Escuelita" cierra sus polémicas puertas en 1984 para permitir a sus miembros reincorporarse a la docencia universitaria de la que se hallaban exiliados. En esos años de una labor que transita tanto por trabajos de arquitectura experimental y diseños aplicados a la realidad de Buenos Aires, como por investigaciones, seminarios y conferencias, se elaboraron aportes sobre el conocimiento y la enseñanza de la arquitectura y sus confines epistemológicos⁴.

El texto de García Márquez introduce para Tony Díaz las claves de su **técnica proyectual**: el dominio anticipado del proyecto a través del estudio disciplinar y del buceo histórico, donde también tienen lugar el recuerdo y la admiración por obras de arquitectos "leídas" en Europa, que se propone recrear cuando pueda. La **referencia** a objetos de la cultura arquitectónica universal en las **estructuras internas de sostén formal** de una obra nueva, sumada a una temática o anécdota local de la cultura particular, es otra de las cifras de su código de diseño. Esas estructuras internas de valor universal son las **tipologías**, que aparecen así en la escena personal tanto del novelista colombiano (novela del siglo XIX) como del arquitecto argentino (casa palladiana). Las imágenes que se concretan con las alusiones o **referencias** como las llama Tony Díaz (la "bibliografía") son legitimadas así como una

intención proyectual combativa frente a la modernidad entonces vigente: innovación y originalidad inventiva en el proyecto sobre toda otra premisa de diseño, donde ni la memoria, el recuerdo y la nostalgia, ni el “yo” particular, tienen lugar. La postura de Antonio Díaz sería bajo esta mirada una posición “vanguardista posmoderna” en una época temprana para la Argentina.

El despiece en el estudio de las estructuras arquitectónicas es un saber arqueológico que se opone a la intuición inspirada libremente en un salto imaginativo, como dos campos diferentes del diseño. “Armar y desarmar los objetos de la historia (los comunes y los excepcionales) es una manera de proyectar. El relevamiento es una parte esencial del desarrollo del campo de conocimiento denominado arquitectura”. Idea que proyectará luego en su actual pedagogía universitaria⁵.

En este punto es necesario referirse a su empleo de la noción de tipología como un instrumento de proyectación, incluso en lo que llama el **pensamiento analógico**. La analogía es una de las estructuras del pensamiento arquitectónico que lidera el arquitecto italiano Aldo Rossi, cuyas reflexiones teóricas incorpora a las propias Tony Díaz.

La relación de parecido o afinidad entre **cosas diferentes** es la idea más evidente de analogía. Ella presupone una elaboración modificatoria de las formas de aquéllo a lo que se refiere, en cualesquiera de sus rasgos. Esta reelaboración encuentra sus límites en las leyes de aquellos rasgos que sostienen el parecido y en sus ligazones con el universo o “colección” formal que incluye al referente. La modificación de éste, transformada en operación del proyecto, es llamada **transgresión** en su sentido de ruptura o cambio en lo organizado, normatizado, estatuido. Para Tony Díaz “el pensamiento analógico es la forma de pensamiento propia de los arquitectos que se desarrolla sobre la base de referencias (de objeto a objeto) y el proyecto de arquitectura no es otra cosa que la transgresión de la referencia elegida para resolver un determinado problema”, y “lo tipológico forma parte del campo de las analogías y éstas son un instrumento natural del proyecto de arquitectura, expresión del sentido común, de la experiencia histórica y, en fin, de la realidad misma”. La tipología es la base de toda referencia analógica porque es su **estructura permanente**. Por ello, concluye que “proyectar es transgredir una cierta tipología con decisiones lógicas”⁶.

La analogía tiene una relación directa con el consumo de significados en la cultura popular; de allí su implícita naturaleza histórica porque incluye la experiencia existencial de la comunidad. En última instancia se relaciona con los arquetipos. Usar la referencia es

usar el material de la cultura general, pero también debiera ser el de la tradición o historia local. La arquitectura análoga a lo propio con “transgresiones” hacia lo universal y moderno, es tal vez una solución a la dicotomía que desgarró a la arquitectura iberoamericana y a toda la “marginal”. De allí la necesidad de formar una fuente rica en referencias, de la cultura arquitectónica universal y de la local particular.

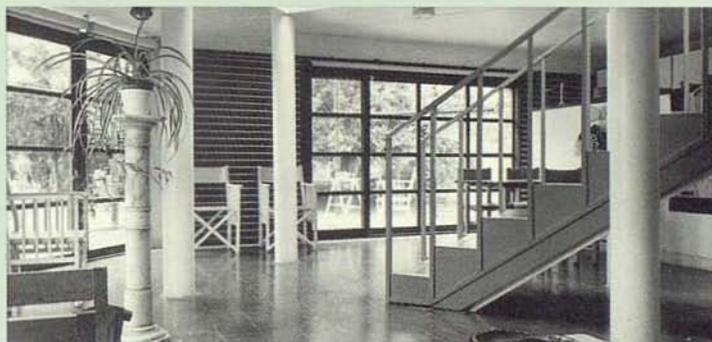
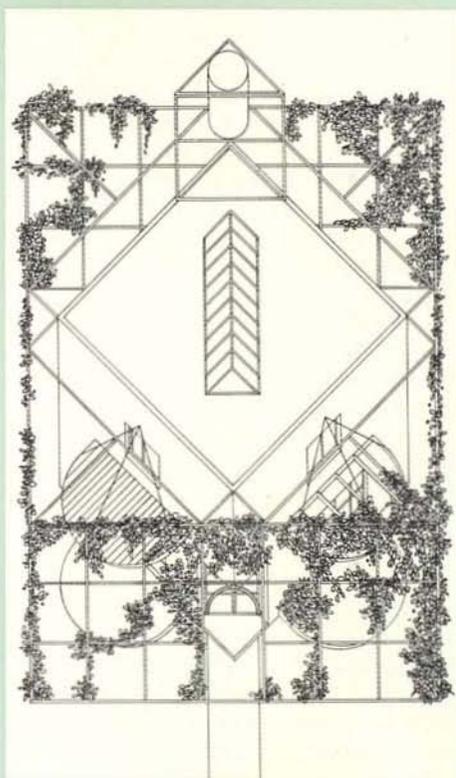
En esta ideología cobran su significado los relevamientos de la arquitectura del lugar que propone Tony Díaz a sus alumnos universitarios, para la comprensión de la cultura en que actúan⁷. Allí está presente la idea de la arquitectura que habla por sí sola de sus valores y que también lo hace directamente su material gráfico expresivo, plantas, cortes, vistas, etcétera, sin explicaciones verbalizadas.

La práctica teórica: ideas, temas y colecciones

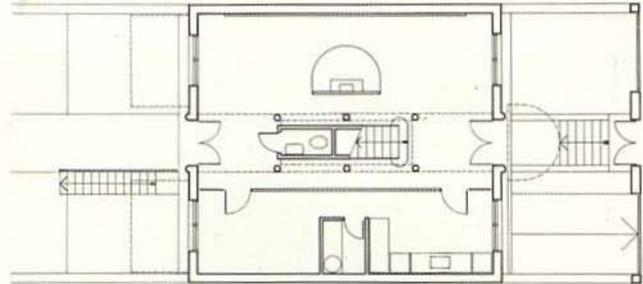
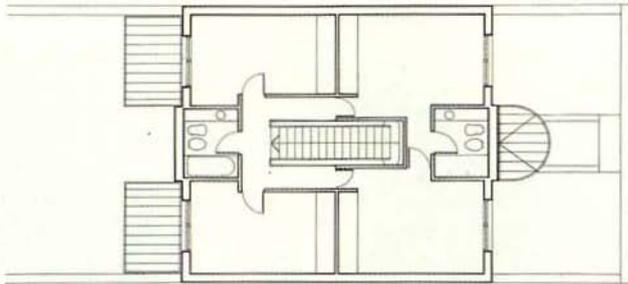
Tony Díaz en su discurso se refiere a entidades que llama “temas” y a otras que designa como “ideas”⁸. Las primeras se refieren a rasgos repetitivos de su diseño y las segundas tienen relación con ciertas estructuras compositivas. El origen de estos *patterns* puede estar en los objetos de la familiar tríada: referencia-analogía-tipología que son recuerdos de su estima u “objetos de afecto”, al decir de Aldo Rossi. Según sus apreciaciones gusta de examinar las obras de arquitectura inquiriendo, dentro de su contexto de generación, las constantes en el lenguaje y las ideas que singularizan la producción de una cultura.

De este modo, sus obras reflejan el impacto arquitectural de Europa (1967 a 1973), en un diseñador americano frente a la percepción de los edificios y lugares sólo conocidos bibliográficamente. Desde el regreso a su país (1973) quiso verificar algunas ideas que traía, incorporándolas a su labor con un equipo de arquitectos que integró varios años.

Esa sociedad de arquitectos estuvo formada, además de Antonio Díaz, por los arquitectos Miguel Baudizzone, Jorge Erbin, Jorge Lestard y Alberto Varas. Fueron los coautores de los proyectos mencionados en este texto entre 1971 y junio de 1979. A partir de esa fecha Tony Díaz establece una práctica independiente de este grupo, conformando el Estudio Díaz, D'Angelo y Asociados. Para ciertos proyectos tuvo asociaciones circunstanciales con distintos profesionales no mencionados aquí⁹. Las dos viviendas campestres mencionadas precedentemente en Ingeniero Maschwitz (Buenos Aires) concretan



Casa en Maschwitz.

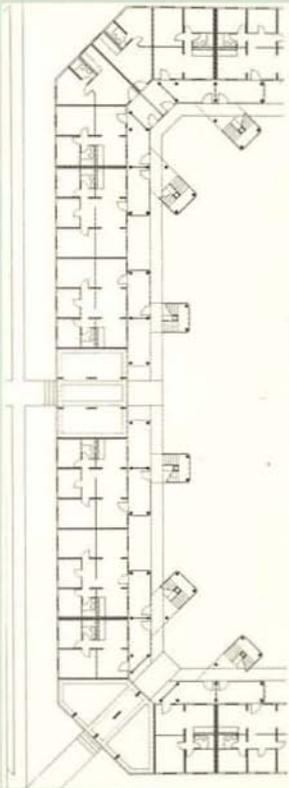


Casa Zeman, 1979.

ciertos "temas": un **volumen simple**, libre y asentado sobre el suelo y la **simetría**. Estas cualidades formales tienen por referencias tanto a las villas palladianas, como al elemento que constituye el tejido más coherente de los antiguos barrios de Buenos Aires: la casa "chorizo"¹⁰. De esta analogía extrae un tercer "tema", las **fachadas dobles** que se desvanecen una detrás de la otra. En esta vivienda popular un jardín lateral o frontal separa la casa de la calle con una reja cubierta de plantas y enredaderas, a modo de muro verde que controla la privacidad y el asoleamiento. Estas imágenes generan en el proyecto esos cubos simétricos de ladrillo, encerrados en sendas tramas de trepadoras y metal, en un juego entre cuerpos concéntricos, uno lleno y otro vacío, girados 45° entre sí. Esta doble envolvente muestra la expresión de otro tema: los **distintos modos de escritura sobrepuestos**, también observables en la planta del conjunto del Barrio Centenario, en Santa Fe. El interior de las casas gemelas exhibe un "tema" que Tony Díaz reiterará en otras obras: **la escalera flanqueada por columnas y cubierta por un lucernario**. Los referentes son la escalera de la Escuela de Artes de Glasgow, de Ch. R. Mackintosh y las casas porteñas típicas del principio de este siglo, que incluían en su patio un toldo corredizo para controlar la luz solar.

Las tipologías suscitan el interés de TD por las colecciones o series de objetos arquitectónicos, fuera de las cuales ninguno devela su significado profundo: esos caracteres análogos que expresan su esencia histórica. Así, un trío de **esquemas de distribución tipológica** —otros temas— que estructuran varios conjuntos de edificios de viviendas financiados por el Estado, diseñados entre 1978 y 1980 y la serie de casas, desde la de Vicente López de 1974 a las más recientes, son a su modo colecciones de rasgos repetitivos y permanentes.

El Barrio Centenario, en Santa Fe (1.286 viviendas, 1978-1981), construido como una extensión de la ciudad, está generado sobre la tipología de la **manzana de la cuadrícula española e iberoamericana**, con un "corazón" utilizable. Tiene por referentes al Plan Cerdá para la extensión de Barcelona, las ciudades argentinas fundadas entre los siglos XVI y XIX y la casa en bloque popular porteña. La fuerza histórica y existencial de la trama urbana cuadrangular es innegable en el ordenamiento perceptual y espacio-temporal de los ciudadanos latinoamericanos¹¹. Efectivamente, ella es desde su origen el hogar de casi todos los argentinos y la expansión de todo asentamiento urbano es regida por sus antiguas leyes, aun el parcelamiento rural.



Barrio Centenario en Santa Fe, 1978/1981.

El descomunal tejido urbano de Buenos Aires, cuadrangular desde su fundación, se estructuró hasta principios del siglo XIX con la repetición de unidades casa-patio, y fue englobante de destacados edificios públicos. Esta estructura aún puede leerse, si bien su posterior evolución la seccionó con avenidas y diagonales y saturó sus originarios corazones abiertos de manzanas. La casa-patio se reinventa con las necesidades de alojamiento para los emigrantes europeos de fines del XIX y principios del XX, cuando cambiando la escala de su patio interior y rodeándolo de pisos de viviendas accesibles por una escalera exterior, da lugar al llamado “conventillo”.

Este último referente parece representar para Tony Díaz un modo de vida al cual encuentra valores sociales y también formales en su exhibición pública. Sin embargo ha provocado una fuerte polémica en el medio profesional, porque el “conventillo” también representa en su contexto histórico el espacio de la promiscuidad y ha sido discutida la realidad del uso social del espacio central y de las calles externas del conjunto. La distribución y la estética del mismo también encuentran sus razones en el bajo costo de construcción (u\$s 120 el m²) y en el sistema constructivo similar al Outinord. Otra temática se concreta en el conjunto de viviendas de la ciudad sureña de Neuquén (1.500 viviendas, 1978): la **repetitividad del bloque alineado** sobre una larga calle de servicios, donde tal vez los referentes sean los *Siedlungs* del Movimiento Moderno alemán o los conjuntos de van der Vlugt de Rotterdam. El **conjunto diseñado como edificio único y complejo** en 1980 con 1.100 viviendas para San Juan, y la **combinatoria de manzanas y bloques paralelos** de viviendas dúplex con patio posterior de 1987 para 162 unidades en Comodoro Rivadavia, son otras tipologías habitacionales de Tony Díaz. Los referentes de la última son el propio Barrio Centenario y disposiciones similares dinamarquesas, análogas en la resistencia con que enfrentan el rigor de un clima muy frío. Finalmente, en un concurso de 1983 sobre un conjunto de viviendas económicas en la periferia de Córdoba, ofrece un esquema de **casas independientes, idénticas y repetidas regularmente** sobre una calle recta. Las analogías tal vez abarquen desde la imagen suburbana de esta ciudad hasta la casa “chorizo” de patios lateral y posterior, fachada “italianizante” y jardín frontal con parapeto y reja a la calle.

Este último “proyecto-colección” retoma el sentimiento nostálgico del barrio urbano “clásico” y de su calle, que embarga hoy a esta generación intermedia de arquitectos frente a las vicisitudes y fronteras tecnológico-económicas de la década del 80. La humildad

proyectual que esto significa, tal vez más romántica que pragmática o historicista, no parece advertir los límites de la respuesta arquitectural frente a las urgencias y restricciones habitacionales o profesionales que la trascienden, propias de este crítico fin de siglo argentino. Los trabajos de esta línea, si bien adecuados a las duras exigencias técnico-económicas de los planes oficiales de vivienda, arriesgan ofrecer impensadamente a sus usuarios un espacio de la monotonía y de difícil existencia con sus mínimas condiciones de habitabilidad, sin lograr eliminar la imagen de la anomia y marginación que también las aflige.

Esta tendencia a la revalorización de la ciudad histórica es otro "tema" transitado por esta preocupada generación, tal como lo hacen los proyectos que Tony Díaz y sus asociados presentan en dos importantes concursos. El primero fue realizado en el marco de la Muestra Internacional de Arquitectura de la Tercera Bienal de Venezuela (1985), donde se exigió a la fantasía apoyarse en la realidad concreta y una cierta consideración hacia lo factible. En esta orientación Tony Díaz ensaya un tipo de diseño al que llama **realismo periférico**. Como respuesta al problema de utilizar un vacío urbano sin vocación definida en los márgenes del centro histórico de Este, villa del Véneto, propone allí otro sector de viviendas. La casi falta de voluntad de composición con lo existente, el *collage* y el sincretismo, son característicos en la organización de toda periferia urbana y eso indica la manera de actuar sobre ella, según Tony Díaz. Por eso le inserta un fragmento extraño al contexto, con la sola articulación de dos calles existentes prolongadas en cruz, transportando el mencionado proyecto para la periferia de Córdoba en una inversa trasposición cultural. Algo así como una conquista al revés, como el retorno a Europa de la España o Italia sudamericanas¹².

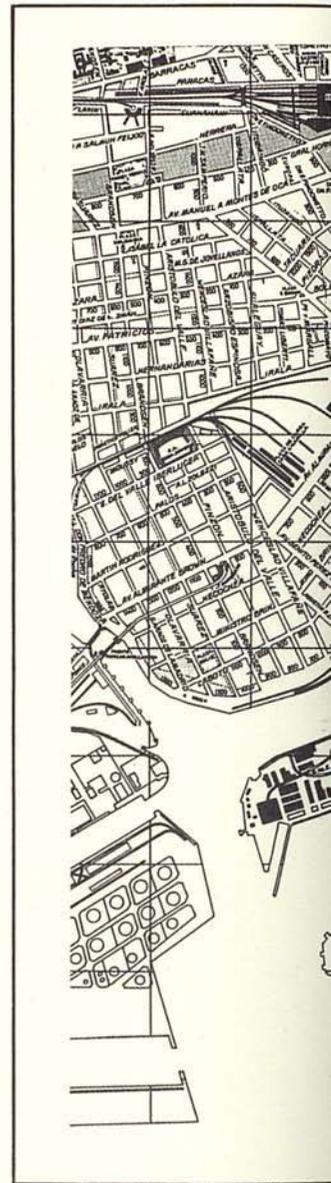
El segundo concurso fue convocado por la Municipalidad de Buenos Aires en 1987 y apoyado por la Comunidad de Madrid, solicitando "20 Ideas para Buenos Aires" para sectores necesitados de una definición vocacional o acuciados por fuertes problemas urbanos. Esta iniciativa tuvo como referente el "Plan para 50 Ideas para Madrid" y se orientó dentro de la ficción realista, en favor de una imaginación volcada hacia una mejor calidad de vida urbana, por medio de intervenciones parciales relacionadas con un proyecto general¹³. Tony Díaz y Asociados intervienen con dos propuestas que recuperan las áreas vacantes e implican el diseño de bordes de fragmentos urbanos.

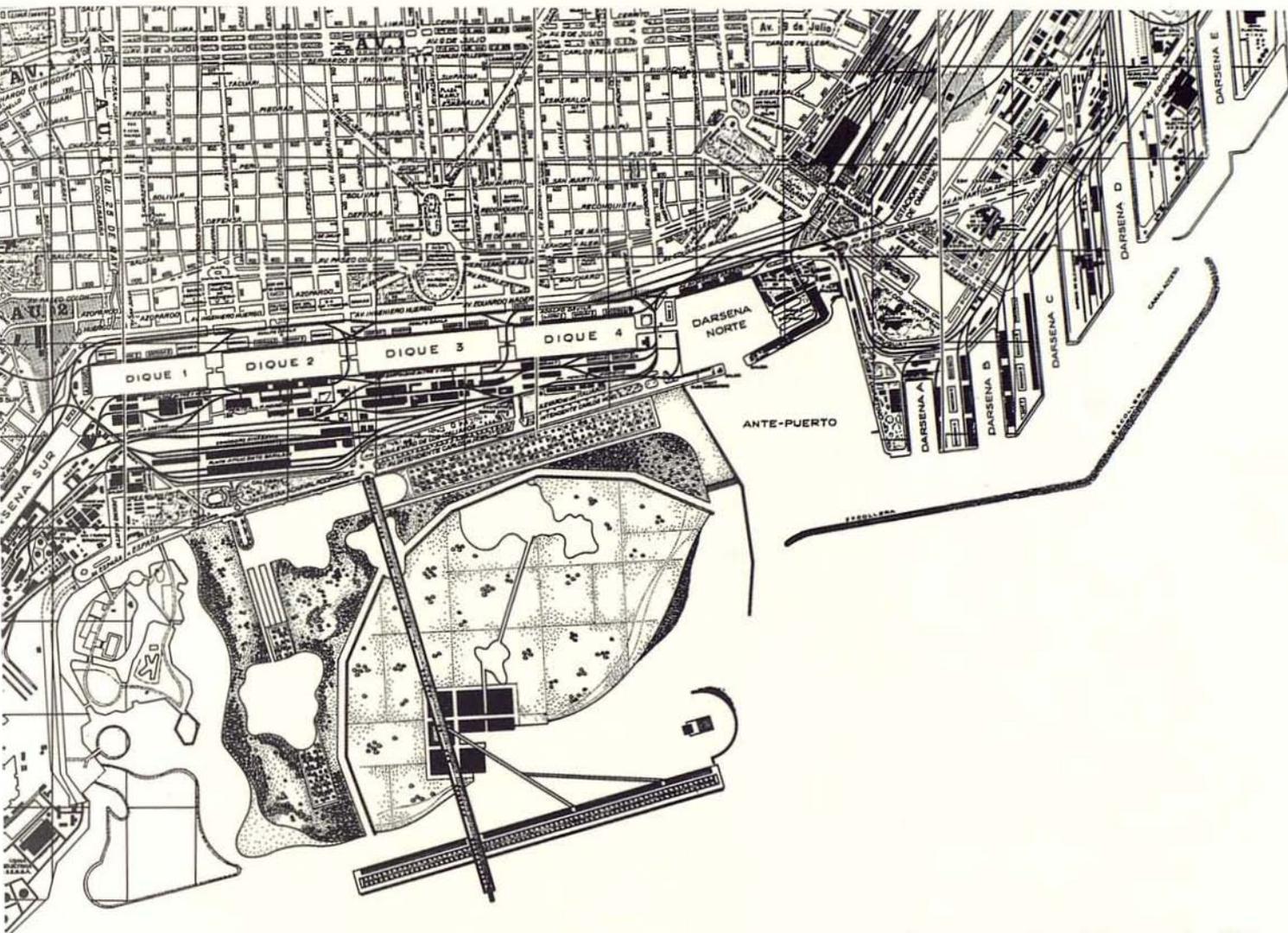
En el primer trabajo intervienen en el área central urbana sobre

un relleno del río de la Plata, vasto territorio sin empleo ni acceso encerrado entre los diques del puerto y el río, aislando una vieja avenida costanera al alejar la ciudad del agua. Estos y otros problemas, además de las potencialidades del sitio sintetizadas en la espontánea recreación de la antigua ecología costera, originan la propuesta y sus etapas localizando actividades recreativas y considerando la recuperación ecológica y ambiental de la zona. Un parque público con playa, un parque ecológico bajo control, separado del anterior por un canal y un fragmento urbano cuadricular sobre el río para zona comercial y administrativa del conjunto, estructuran el proyecto. Sobre este parcelamiento trazan con plasticidad sus gestos una nueva avenida costanera con los clásicos balnearios sobre el río, un circuito no contaminante de transporte público por agua y un mirador-faro.

Esta sensatez y realismo también campean en el segundo trabajo, ubicado en el Parque Almirante Brown, una superficie de 1.434 ha históricamente marginal. Ocupada por lagunas, cursos de agua y pajonales; rodeada por una zona industrial, es un área conflictiva y desorganizada, con sectores de viviendas de calidad, equipamiento social inconcluso y una autopista abandonada. Sin vocación de uso, ni tendencia formal perceptible, sin conexión con la ciudad ni la región, el lugar tiene una problemática que Tony Díaz resuelve apoyado en su idea de la naturaleza fragmentaria de la periferia urbana. Los diseñadores proponen otra estructura para el lugar, conteniendo con el parque urbano su tendencia de ocupación. El proyecto ofrece, inserta en el tejido urbano, "la construcción de un extenso fragmento de campo", dentro del cual las partes construidas se proponen autónomas del territorio. Rectas avenidas que se superponen al orden parcelario rural, un parque lineal formal, "parque dentro del parque", una extensa plaza abierta para eventos colectivos y la conversión del Golf Club existente en pradera cercada por bosques de uso informal, son signos de este palimpsesto. El programa de reutilización de lo abandonado se completa con la transformación de la autopista inconclusa en un edificio de servicios y con las conexiones necesarias con el transporte urbano.

Las "colecciones de objetos arquitectónicos" se cierran con la veintena de remodelaciones y algunos proyectos nuevos de Escuelas Municipales para Buenos Aires en 1980. En estos diseños se aprovechan las construcciones originales de fines del siglo XIX y del primer Racionalismo, con una actitud de respeto patrimonial en la armonía o continuidad estilística de las propuestas. Ciertas "ideas" o esquemas compositivos ya experimentados, reaparecen en la





Ensanche Area Central, Costanera Sur, 1987.

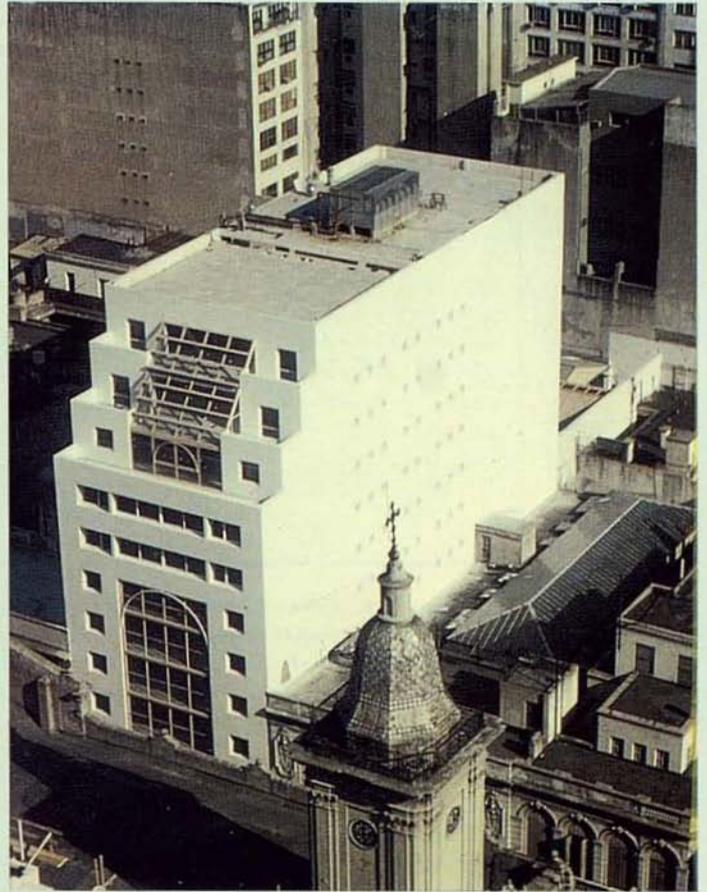
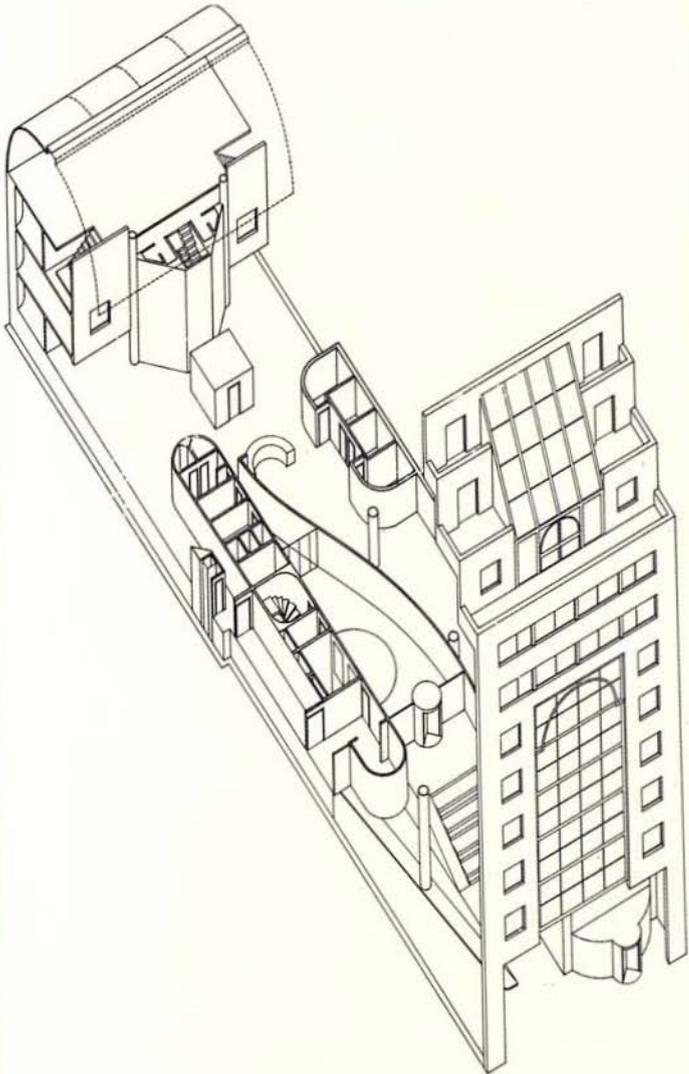
articulación de la planta alrededor de un "tema" tal como el lucernario rodeado de columnas o el patio central, del que es un curioso ejemplo la escuela para el Barrio FONAVI de 1980, cuyo referente es el patio circular del palacio de Carlos V en Granada.

La práctica posible: el círculo se cierra

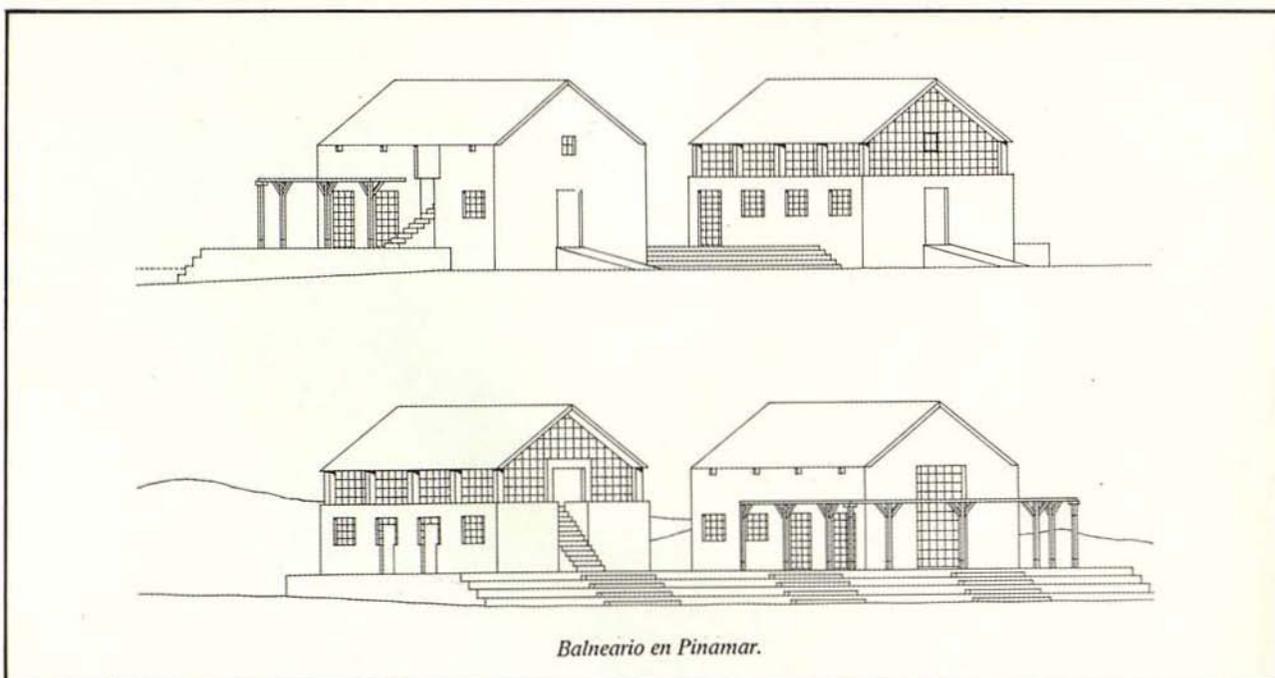
La actitud de valoración patrimonial se revela también en el proyecto de 1987 para un laboratorio de biotecnología. En este trabajo adapta un edificio existente, obra de la notable figura del Movimiento Moderno argentino, Alejandro Virasoro, quien en su momento la había producido sobre el reciclaje de una primitiva vivienda Tudor. Diferente actitud fue la propuesta, diez años antes, en los edificios Finvercon de 1976 y en la torre de 1977 en 25 de Mayo y Lavalle, ambos en Buenos Aires. Allí explora las posibilidades y límites de un diseño autónomo para fachadas del típico edificio de varios pisos entre muros medianeros. La propuesta implica leyes propias para esta piel: composición independiente de la clásica exhibición externa de la organización interior.

Esta independencia parece alcanzar incluso a la relación con el tejido y tipologías colindantes produciendo una deformación en la estructura formal de la manzana y una exhibición de medianeras ciegas, no demasiado compatible con las ideas en que basó su posterior Barrio Centenario. Este problema, característico de los edificios urbanos en torre, suele justificárselo responsabilizando a las condiciones de producción y del mercado inmobiliario, señalando que no es fácil mantenerse en el circuito productivo sin aceptar las imposiciones extraarquitectónicas de las fuerzas económicas y de rentabilidad del suelo. Así se cierra el círculo iniciado en esta nota que, en la aguda crisis económica argentina de los años 80, va cerrando también caminos a una arquitectura que no encuentra salida y no puede dar respuestas frente a una ausencia de demandas. Los arquitectos actuales aceptan y realizan una diversidad de trabajos que señalan más una voluntad de supervivencia que una profunda línea de creatividad proyectual.

La nostalgia histórica que encierra toda tipología aparece proponiendo un paisaje en el balneario atlántico que construye en la villa veraniega de Pinamar. Allí, con el referente del conjunto clasicista del Casino de Mar del Plata, paradigma argentino de ciudad de vacaciones costera, con su rambla y plataformas de paseo, reelabora ciertos materiales clásicos de la tradición balnearia como las construcciones precarias de madera y lona. El uso de la arquitectura



Edificio Finvercon, Buenos Aires, 1977.



Balneario en Pinamar.

“de siempre” en otro caso, la de los chalets de los alrededores de Buenos Aires, con sus típicos tejados rurales de acusada pendiente, reaparece en el concurso de un Country Club para la comunidad armenia, sobre un antiguo haras para caballos de carrera. Allí respeta la pista inconclusa con su trazado curvo y con esta “idea” de considerar lo paisajístico, en 1984 realiza un proyecto de pequeñas unidades en la tierra más austral del mundo, la Tierra del Fuego, donde repite tipos alineados con sutiles desviaciones para tener vistas al mar, dándole un impensado aspecto de arquitectura escandinava.

Este arquitecto, como otros de sus compatriotas, más historicista que contextualista, exponente de una formación cultural y universitaria propia de una gran ciudad iberoamericana, se debate en la dicotomía que la realidad argentina tiene para sus profesionales: la opción por los ideales de la arquitectura por un lado y la práctica profesional, tan limitada que es casi imposibilitante, por otro; o entre lo que se piensa y lo que se puede hacer. Muchos de los arquitectos actuales, especialmente los jóvenes, plantean con su emigración a Europa una

búsqueda de mejores condiciones de trabajo, por ello. La pregunta que se podría plantear en esta verificación es si lo hacen impulsados por el desencanto, el desconocimiento de sus reales potencialidades, o si se van a preparar otro de esos reiterados retornos a América que, como en ciertos mitos órficos, parecen sujetar a los intelectuales argentinos a esa oscilación que los caracteriza, entre la patria y el destierro.

Notas

1. Beatriz Sarlo, **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
2. Cita leída por Tony Díaz en su conferencia de Sevilla en 1987 (ver nota 3), sin referencia de origen.
3. Reportaje publicado en **El Periodista de Buenos Aires** Nº 67, diciembre de 1987.
4. Ver introducción de A. Díaz y J. Solsona para **La Escuelita**, Espacio Editora, Buenos Aires, 1981.
5. Ver Antonio Díaz, "El proyecto de Arquitectura; transgresión y tipología", **SUMMA** Nº 247, marzo 1988, Buenos Aires, página 53; "No más torre de Marfil", entrevista sobre la enseñanza de la arquitectura, revista **a/mbiente** Nº 60, octubre 1988.
6. Ver artículo citado en nota 5. La analogía sería entonces una reelaboración y adaptación de un referente a una cierta realidad para resolver un problema.
7. Ver artículo revista **a/mbiente** citada en nota 5.
8. Ver Tony Díaz, **Apuntes de Arquitectura**, sin indicación de editor, Buenos Aires, 1981.
9. Datos extraídos de **Architecture** Nº 2, "Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas", Presse Internationale, París, 1980, página 4; y de Tony Díaz, **Apuntes de Arquitectura**, sin indicación de editor, Buenos Aires, 1981, página XI.
10. Este tipo toma su nombre de la disposición lineal en serie de sus habitaciones intercomunicadas. Su probable origen está en la división por mitades de una casa de patio central. Está conformada por un medio claustro de habitaciones apoyado sobre una medianera y separado de la otra por un patio lateral. Puede tener una ubicación en esquina, o también central en el lote y según el caso una o todas las medianeras pueden estar sustituidas por una reja cubierta de plantas a modo de pantalla.
11. Ver la introducción del arquitecto chileno Miguel Rojas-Mix a su libro **La Plaza Mayor**, Muchnik Ed., Barcelona, 1978; y en el marco general de las hipótesis, ver la investigación dirigida por María Elena Foglia, **La Cuadrícula en el desarrollo de la Ciudad Hispanoamericana: El caso Córdoba, 1973-1810**, Córdoba 1988, publicación de los autores en imprenta Universidad de Córdoba.
12. Ver Colección **summarios** Nº 104, agosto 1986, Buenos Aires, "Bienal de Venecia, los latinoamericanos".
13. Ver Colección **summarios** Nº 119 y 120, noviembre y diciembre 1987, Buenos Aires, "20 Ideas para Buenos Aires".

Un pensamiento sincrético

Este argentino, nacido en Buenos Aires en 1946, segunda generación americana a partir de un abuelo inmigrante italiano, es arquitecto desde 1969. Fue y es aún docente de Diseño Arquitectónico de la Universidad de Buenos Aires, en los años 1972 y 1974 y nuevamente desde 1984; es integrante de diversos grupos de reflexión e investigación sobre arquitectura argentina y latinoamericana, destacado y productivo arquitecto en distintos ámbitos del país, ganador de varios concursos nacionales de Arquitectura y socio desde la Universidad con Rolando Schere¹.

Ambos fueron asociados del Estudio Antonini, Schon, Zemborain en los años 1970 y 1971 y luego han consolidado su oficina profesional independiente. Son miembros de los Colegios de Asesores y Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos y la Federación de Entidades de Arquitectos. El arquitecto Schere pertenece al Comité Editor de la revista *Trama*, de Buenos Aires, y el arquitecto Moscato al de la revista *Ars*, de Santiago de Chile.

La formación como arquitectos de estos jóvenes profesionales incluyó el debate democrático, la búsqueda de una autoconstrucción ideológica y personal y el compromiso sociopolítico aún bajo los regímenes represivos que afectaron en años recientes al país y a sus instituciones como la Universidad. En este marco, el trabajo que realizaron con maestros de la arquitectura argentina y su confrontación con la realidad donde debían actuar, les abrió una percepción más objetiva del mundo nacional e iberoamericano que aún los rodea, mediante una crítica y autocrítica permanente².

Las preguntas sobre la naturaleza de Iberoamérica que emergen de esa actitud, estructuran su discurso arquitectónico y producen la idea de que ella no es "otra cultura", sino una cultura "otra" y que en el concepto de alteridad está el núcleo de la respuesta a esa hiperexaminada identidad argentina que desde hace décadas pasa cíclicamente de la exaltación a la depresión. Esta acepción de sí implica admitir que ni los iberoamericanos y menos aún los argentinos son europeos, ni Iberoamérica es una extensión provincial de Europa (o de Estados Unidos, según el caso). Jorge Moscato cree en cambio que es el lugar de la simbiosis de tres culturas: europea, indoamericana y africana, realidad que lleva quinientos años constituyéndose y cuyas afirmaciones y contradicciones son esa base buscada para construir la anhelada identidad.

La polémica consiguiente que se suscita entre iberoamericanos oscila, según los avatares políticos o ideológicos, entre el folclorismo

xenofóbico y los regionalismos “críticos” o “resistentes”. La primera postura tiene especialmente lugar en regiones de fuerte tradición cultural autóctona y la segunda en regiones dominadas por una metrópoli o en países de inmigración, siendo hoy sospechosa de ser una nueva importación cultural. Jorge Moscato cree también que la identidad cultural no se encontrará a partir de un regionalismo folclórico, sino de la dialéctica entre cultura nacional-periférica y cultura universal-central. También en el campo de lo nacional hace idéntica diferenciación, especialmente para las grandes ciudades argentinas como Buenos Aires y Córdoba, citando el caso de la periferia de la primera, con sus cinco millones de habitantes y su enorme presión sobre la organización urbana central.

La conciencia de la realidad propia incluye un dato básico para Jorge Moscato: el mestizaje. De esta manera afirma que los latinoamericanos somos “mestizos de cultura”, más allá de los posibles mestizajes biológicos y que por lo tanto es válido leer a nuestra arquitectura como mestiza también³. Es decir, en términos venturianos, ambigua, algo confusa y contradictoria.

Aspiramos a mezclar cosas nuestras y ajenas y a través de ello producir una nueva síntesis que implica saber “lo que hay a la vuelta de casa”, piensa JM; es decir que con el material de las dos realidades hay que producir arquitectura, real, verdadera, nuestra, a pesar de la dificultad que implica vivir una cultura de transplantados que no se acuerda totalmente con una herencia europea, muy rica y muy fuerte. Con estas sencillas palabras explica una realidad propia, que tiene una complejidad mayor que la de una simbiosis cultural o de un sincretismo. Tomar conciencia de ella compromete conocer también el marco en el que se manifiesta, y de cuyas interacciones es en realidad expresión: particularidades geoclimáticas y ecológicas que albergan una realidad étnica y humana también particular que se abre en conductas, apropiaciones y comportamientos singulares; en lenguajes, expresiones, significados y valores y anhelos muy suyos; realidad a su vez de acuerdo o enfrentada a organizaciones institucionales o a una economía, política y producción, que la traba o libera, según una fluctuante, aleatoria o reiterativa línea del fluir histórico.

En busca de la identidad intuida

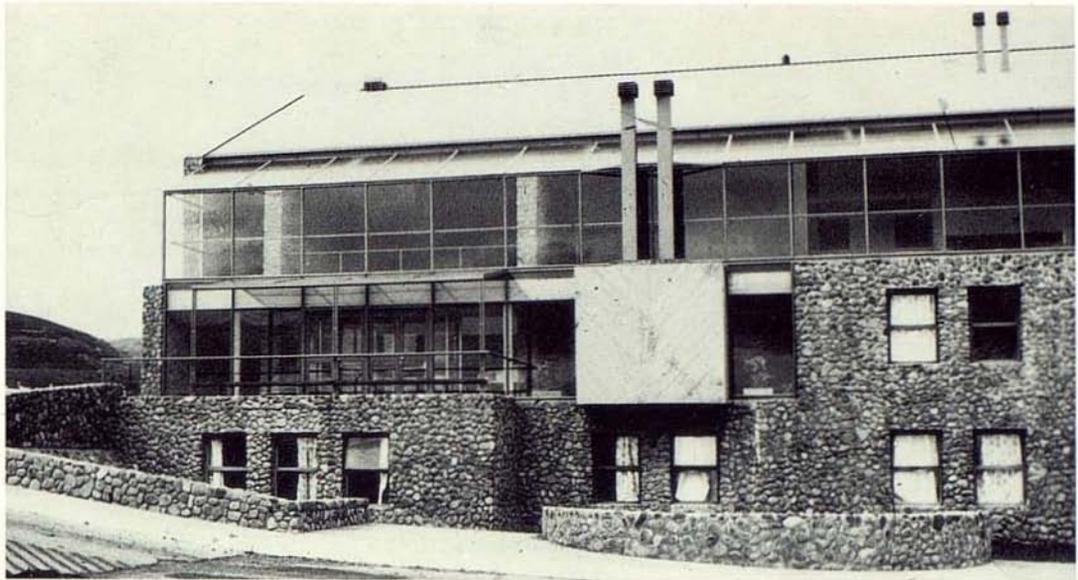
La intensa práctica arquitectónica que realizan y sobre la que reflexionan críticamente Jorge Moscato y su socio, basados en planteos teóricos, los hacen sensibles a una lectura histórica de la arquitectura argentina y a sustentar juicios de aristas cortantes sobre ella. Interpretar

esta arquitectura, piensa Jorge Moscato, es mucho más difícil que interpretar el resto de la americana, porque según la generación de los arquitectos argentinos de que se trate, su mentalidad y su producción varía grandemente. Están aquellos que niegan la existencia de América Latina o de la Argentina como "realidades-otras", y los que tratan de asumirlas en este sentido. Existen para Moscato tres generaciones argentinas de arquitectos de los tiempos modernos: la de los héroes del Movimiento Moderno, cultos y europeizantes; la de los Maestros Nacionales, sin una clara conciencia nacional, y finalmente la tercera, la de ellos, los actuales, que procuran concretar su identidad con una nueva síntesis de cultura nacional y cultura universal "occidental".

Todas estas generaciones y hasta alrededor de 1970, fueron entrenadas para no ver lo que había a su alrededor, sino lo que estaba más allá. Después de Italia o Inglaterra, por ejemplo, no se percibía la necesidad de tener arquitectura propia. Este modo de asumir la proyectualidad no reflejaba la propia realidad, ni resolvía los propios problemas, llevando al engaño de creer que se pertenecía a un mundo del que sólo se era espejo; hoy ya sin azogue. Esta generación última logró intuir sin embargo una identidad posible al encontrarse bruscamente con la política y economía nacional y mundial, gestada en los últimos treinta años.

Todo encuentro es una encrucijada y un intercambio de miradas, y en ese choque se vieron por primera vez mutuamente la Argentina y Latinoamérica, porteños y provincianos, comenzando así a reconocerse. Esa nueva realidad descubierta, compuesta de existencias, geografías, instituciones, economías y tecnologías "otras", en escalas otras, comprometió revisiones o develó ideologías subyacentes. En todo caso sumergió a los más lúcidos representantes de esta generación en la autorreflexión, oscilante entre agrias autocríticas o formulaciones teóricas con las que fundamentar un nuevo paradigma de acción. Los restantes se refugiaron en un crudo pragmatismo autodenominado "poner los pies en la tierra".

La teoría de la arquitectura empezó entonces en estos últimos años a transitar por el "contextualismo" o el "regionalismo", tratando de bucear la esencia nacional en las tipologías y otras formas del pasado, reciente o lejano, en identidades de antepasados que tal vez nadie quiere volver a asumir. En la actual polémica **renovación-conservación-rescate** patrimonial, a esa nostalgia del pasado, Moscato y Schere oponen dos caminos para la fundamentación proyectual, bien clarificados por Ramón Gutiérrez⁴: a) **una posición reflexiva** y una actitud de "asumir el diseño a partir de una cultura arquitectónica y



Moscato/Schere, Hostería El Calafate, Lago Argentino.

tratar de construir a la vez una cultura nacional que incorpore crítica y transformadoramente esa versión ilustrada”, y b) “... la revalorización de la teoría arquitectónica en la producción del diseño, lo que implicaba soslayar la habitual actitud de la incorporación acrítica de los planteos externos sin conocimiento de las ideas que los avalan”. Esta postura los aparta de los planteos regionalistas actuales, desconfiando que esto no fuese una moda importada o “comprada” más. Este debate lo ven particularmente importante para resolver, en este nuevo fin de siglo, una definición y una cultura propias.

Los aportes propios iniciales

La primera etapa del derrotero en esa búsqueda de unir lo universal con lo particular fue la de clarificar su dirección. En este tránsito fueron quedando, como hitos de esos esfuerzos, los trabajos realizados en regiones del país de características ecológicas muy fuertes y diferenciadas tales como la tropical Misiones o la desértica Patagonia. La Estación Terminal de Omnibus de Puerto Iguazú, cerca de las célebres cataratas, construida en 1972, combina en sus 1.300 m² de superficie cubierta la impronta miesiana de una forma pura –tal vez alusiva al Museo Nacional de Artes de Berlín– con la tecnología regional de la madera y la piedra. De esta manera, ya está presente tempranamente la intención de resolver obras arquitectónicas con datos de la cultura “ilustrada” foránea y datos de la cultura “local”, tales como la mencionada tecnología y cierto tipo de celosías conductoras de brisas refrescantes. En el otro extremo del país, en la provincia de Santa Cruz, en la localidad de Calafate, construyen en 1973 una hermosa hostería de 1.100 m², que abre sus visuales hacia el panorama del Lago Argentino. En esta obra ya no es solamente la tecnología regional

-piedra, madera, chapa de cinc- lo que se imposta sobre una culta y armoniosa composición geométrica de volúmenes y planos, sino que también lo hacen, tanto "tipologías edificatorias" consagradas profesional y bibliográficamente, como la sabia experiencia local sobre control ambiental. Esta zona, receptora de una antigua inmigración inglesa, ofrece en su morfología habitacional una versión popular local de la arquitectura de ese origen, especialmente adaptada con sus techos inclinados y sus espacios interiores a la conservación del calor ambiental y a la protección del viento. Esta construcción bien proporcionada resultó un diseño tan adecuado al lugar y a sus usos, que las posteriores modificaciones que sufre no alteran sus valores proyectuales, abriendo así la perspectiva de la participación del usuario en la conformación de su lugar para vivir. El uso de materiales de construcción industriales comunes en la zona, chapas y carpintería metálica permiten esta integración, como también lo hace el empleo en la hostería de espacios interiores típicos de la región, tales como las galerías vidriadas que miran al paisaje, cerradas al frío y tan abiertas al sol como la espalda del conjunto se cierra al mal tiempo.

Esta etapa culmina en 1975 con dos concursos de arquitectura: el Centro Cultural de Ushuaia (1975) y el edificio de Aerolíneas Argentinas, sede central (1974)⁵. El primer trabajo, ubicado en la ciudad más austral del mundo, ordena 15.100 m² de servicios culturales sobre una calle vidriada y climatizada, comprendiendo un auditorio, museo regional, exposiciones, patios de esculturas, biblioteca y Dirección de Cultura. Es un edificio alargado, de formas simples y sintéticas, que albergan funciones y espacios múltiples internos, abiertos hacia la bahía y cerrados a los vientos fríos. El lenguaje es moderno pero la sapiencia espacial es tradicional, aunque expresada con la sintaxis estructuralista y los elementos técnicos producidos por la admiración de la arquitectura sistémica que reinó en aquellos años. El segundo trabajo, Segundo Premio en el concurso respectivo, fue una torre de treinta pisos, totalizando 34.000 m² cubiertos en Buenos Aires al borde de su río y de su zona más representativa, plena de edificios-emblema como éste⁶. De nuevo aparece una idea simple y neta, resuelta con fuerza figurativa, también simple pero adecuada a la cultura cosmopolita de la gran ciudad, según sus autores. La imagen formal y de alta tecnología que este edificio incorporaría al subdesarrollo, correspondía a una fantasía de país, rápidamente disipada en la década siguiente, la de la guerra de Malvinas.

La segunda etapa de esta búsqueda de la nueva arquitectura argentina en ciernes, procura unir a la síntesis anterior la relación



Conjunto de viviendas, Posadas, 1979/1980.

tecnología y forma. Comienza con la participación de este equipo de jóvenes diseñadores en un ambicioso proyecto de alcances internacionales, en construcción en el litoral nordeste argentino: la presa de Yaciretá en la provincia de Corrientes, sobre el río Paraná, de la que se espera una producción de energía de 4.000.000 de kW. Los bordes inundables de esta intervención en el territorio de la Mesopotamia argentina y el desalojo de sus pobladores exigieron el diseño y construcción de un importante reasentamiento urbano incluyendo las obras de su infraestructura. Esta propuesta de 1979/1980 comprende un conjunto habitacional de baja densidad de mil cien viviendas familiares y un centro de servicios comunitario, articulados con la vecina ciudad de Posadas y resuelto dentro de la prolongación de las leyes ordenadoras de la cuadrícula de su trazado original, que se asume como un valor histórico popular. El esquema "rossiano" de agrupaciones de viviendas entonces en boga, información "cultura" según el ideario del equipo, no servía como vivienda para el clima subtropical, caluroso, húmedo y muy lluvioso del lugar y de acuerdo con esa síntesis cultural europea-americana que está en la base de sus experiencias, deciden adoptar el esquema local de subdivisión de la

tierra. Ese modelo, que es el de las antiguas chacras de 400 m de lado que se pueden dividir en manzanas de 200 m, les permite incluir en su interior pequeñas plazas de 50 m x 50 m, rodeadas de viviendas. De las esquinas de este corazón parten cuatro vías, dos de ellas vehiculares y dos peatonales, sectorizando el conjunto en seis minimanzanas, dos cuadradas y dos rectangulares. Este conjunto de 40 ha fue propuesto con grandes masas de vegetación, como control del clima en el que se inserta. Cada uno de los sectores urbanos está parcelado regularmente, incluyendo una vivienda que se adosa con su vecina lateral, sobre la calle.

El deseo de proponer la casa como el elemento mínimo que en su conjunto rescate la identidad local, es la idea generatriz del diseño de cada unidad y se apoya sobre la reformulación de la estructura espacial continua de la vivienda guaranítica. Esta vivienda, pensada para una población casi marginal, no se estructura sobre un patio interior porque vuelca su vida sobre galerías hacia la calle que conforman, a su vez, soportales continuos y paralelos a las calzadas. Cada casa está contenida entre dos muros medianeros que soportan las cubiertas inclinadas mediante retallos escalonados⁷, conformación de origen rural, posiblemente inglesa. De esta manera, este conjunto de 70.000 m² cubiertos, une en su diseño la idea española y americana de la estructura urbana en cuadrícula, la alusión al modo de vivir y a la casa de los guaraníes, los soportales de las Misiones Jesuíticas, las urgencias del clima, la tecnología económica, resistente, posible y... los "mojinetes" ingleses. Tal vez sea un buen ejemplo de esa idea síntesis que llamó Jorge Moscato "mestizaje cultural", usada para la concreción de una real y cualitativa arquitectura nacional.

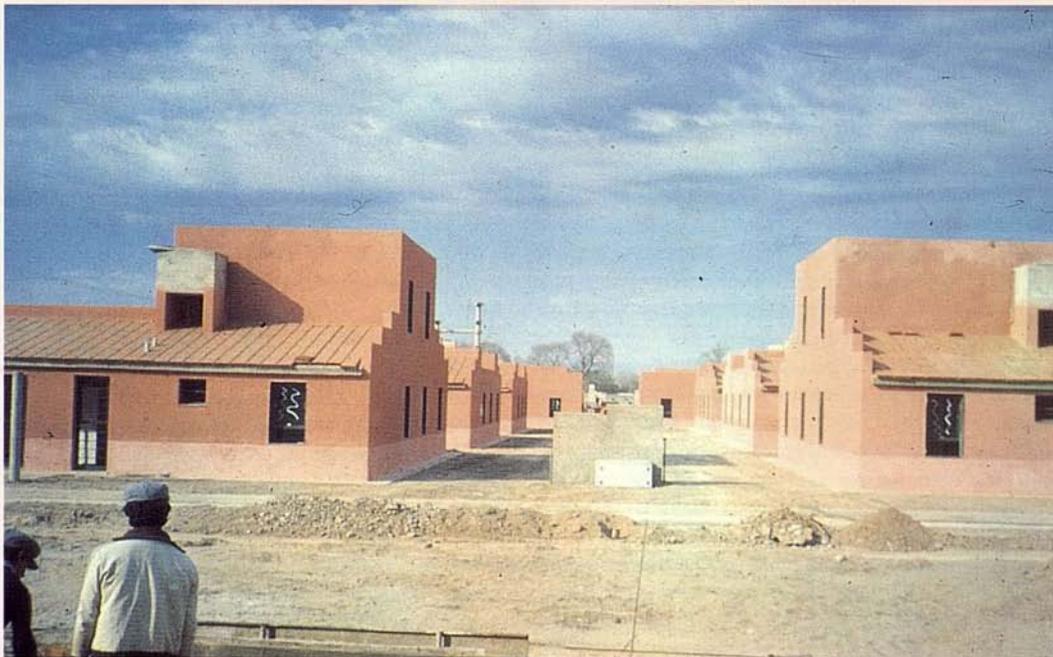
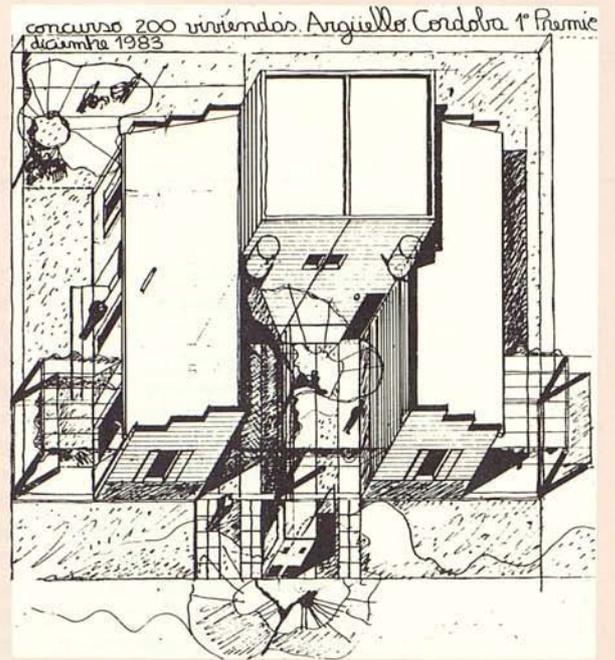
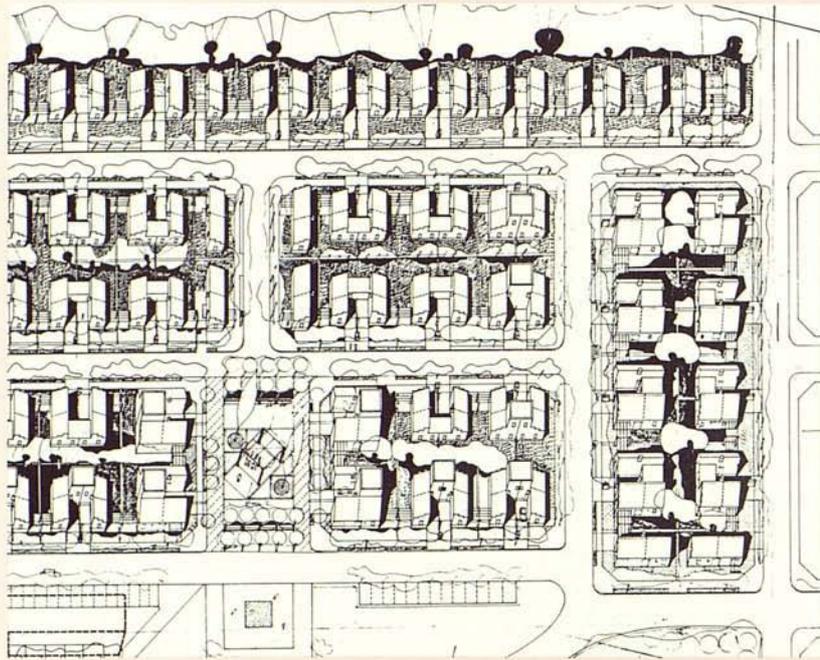
El centro comunitario, de 5.000 m², que sus autores ubican en el "tipo direccional", es una gran plaza alargada que alberga en su interior una arquitectura de terrazas y soportales o "recovas". La topografía del lugar propuso dividirlo en tres grandes plataformas funcionales: la más elevada sostiene a la escuela primaria y desciende sobre la que aloja en un nivel intermedio los servicios cívico-comunitarios; finalmente la doble plataforma del centro deportivo se ubica en el nivel más bajo del terreno. Este centro comunitario se estructura sobre cuatro recintos-plaza cuadrados, articulados por un camino central arbolado con palmeras de la zona. La morfología de este complejo conjunto es simple y nítida en su lectura; sin embargo está ricamente adjetivada con una construcción espacial de medias sombras, parasoles, sombrillas y galerías-recinto semiabiertos. Su decodificación está conducida por la trama que conforman tres

peatonales transversales al camino central de palmeras, en cuyos cruces se elevan construcciones cilíndricas que son funcionalmente sanitarios o quioscos y semánticamente puertas o mojones-esquina de los recintos o subrecintos. La observación de este diseño en su conjunto intuye "cultas" referencias a ideas derivadas del urbanismo de Louis Kahn y algunos "tics" de la entonces joven posmodernidad⁸.

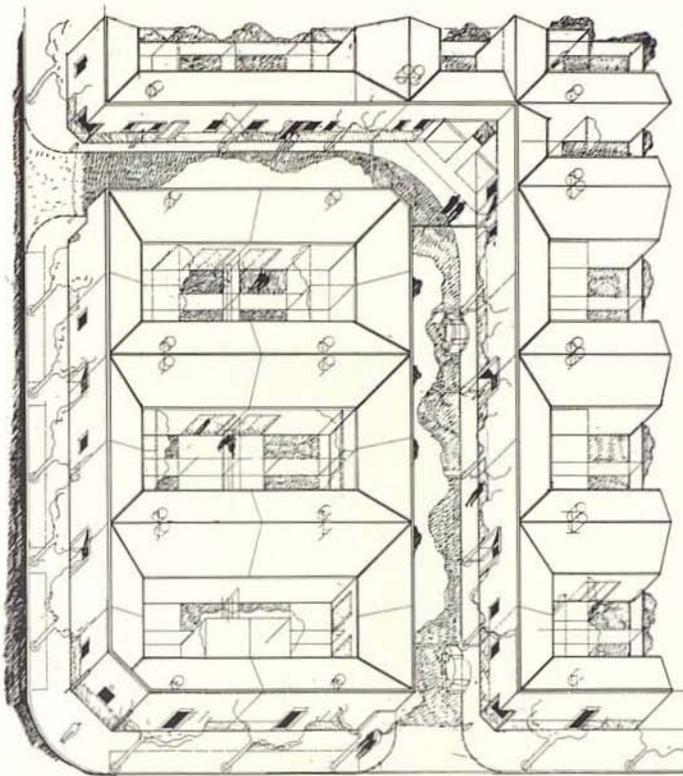
Las intervenciones urbanas en la ciudad de Posadas, dentro del marco de la represa de Yaciretá-Apipé, comprenden además una estación de trenes y autobuses con un barrio cercano de viviendas para su personal jerárquico permanente. En sus 8.500 m² cubiertos se replantean dos problemas proyectuales que definen, según los autores, esta etapa de su producción arquitectónica: la búsqueda de una forma externa pura, fuerte y dura que alberga un espacio interior, amable y de escala humana con volúmenes menores incluidos y la actualización de un cierto *High-Tech* a una realidad local. Esta última problemática se orienta a una nueva síntesis de tecnología y forma que combinan con cualidades espaciales regionales: los ámbitos semicubiertos o semiabiertos y los patios con palmeras y fuentes de agua.

Para el puerto de Posadas se proyecta un complejo de 80.000 m² que comprende una estación ferroviaria de cargas con su barrio residencial, un edificio administrativo, la estación fluvial de pasajeros, la sede de la Prefectura Naval y edificios de servicios⁹.

El camino que fue transitado por toda esta producción, parece arribar naturalmente a la reelaboración de los tipos urbanos, cuando tienen que trabajar en la periferia de grandes ciudades en otras regiones, localizando viviendas populares. Efectivamente, la "periferia" es un término con una carga semántica intensa y de una expresividad motivadora para este dúo diseñador, por la realidad urbana y social que les comunica. Los trabajos que se incluyen en su esfera son la oportunidad para la práctica de su pensamiento comprometido. Así lo muestran los barrios de viviendas construidos en Argüello Norte (Córdoba) y Florencio Varela (Buenos Aires). El primero, premio ganador de un concurso nacional para el Instituto Provincial de la Vivienda (IPV) de Córdoba (1985), es un conjunto de doscientas casas en una zona semirural del borde urbano de la capital cordobesa. Las viviendas están articuladas sobre las tramas en cuadrícula de las normativas del IPV y tienen en sus 50 m² una propuesta simple de crecimiento espacial a partir de un patio central. Son casas de dos o tres dormitorios ubicadas en manzanas alargadas, con patios posteriores formando un corazón de manzana, estructura típica del tejido urbano barrial local. Sus fachadas están revestidas con enlucido pintado de un



Conjunto de viviendas en Argüello Norte, Córdoba, 1985.



Conjunto de veintitrés viviendas con patio, Florencio Varela, 1986.

fuerte color, valor necesario en el entorno semiárido que los rodea. La fina sensibilidad formal de los diseñadores supo conectarse con la morfología de la vivienda popular, en una propuesta sin embargo contemporánea. El conjunto incluye una plaza en dos de sus manzanas mayores y un centro comunitario lateral. Lo público y lo privado se enfrentan y penetran mutuamente en esa organización.

El segundo trabajo, uno de sus más recientes (1986), es un grupo de veintitrés casas para la Municipalidad, construidas en un predio de un cuarto de manzana, rodeadas por calles externas y una interior más estrecha. Los arquitectos han procurado responder a lo que la gente ha construido para sí en estos lugares. Por esto JM y RS han reunido en cada unidad morfológica central cuatro casas de planta en ángulo recto formando un borde construido alrededor de un corazón de espacio libre partido en cuatro sendos patios "del fondo", con emparrado y jardín, típicos del lugar. El conjunto queda albergado bajo un techo común y rodeado por fachadas continuas que, sin jardín frontal, separan el espacio interior familiar del espacio público que es la calle-acera arbolada. Esta articulación urbana, incluso con los recuperados zaguán y ochava, fue tradicional de esta ciudad y otras similares y comenzó a perderse con la importación de las imágenes de la ciudad-jardín anglosajona y a destruirse casi totalmente en la Argentina, con las demoliciones especulativas recientes que arrasaron sus tejidos urbanos históricos. La diversidad formal entre estas viviendas y las que JM y RS proponen en otras regiones del país de cualidades muy diferentes, no es casual ni expresión de un eclecticismo proyectual: es la evidencia de ese esfuerzo por ofrecer una respuesta a una arquitectura propia y apropiada al lugar, que llegue a ser parte de su historia y a los valores universales de la arquitectura de los que no reniegan.

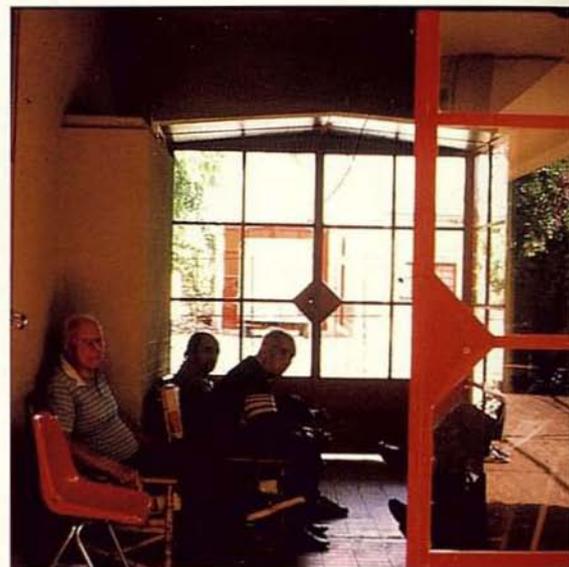
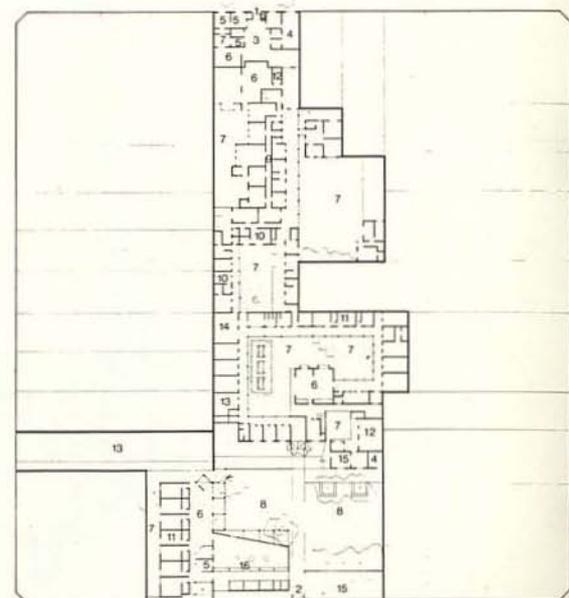
La identidad casi reencontrada: la nostalgia urbana

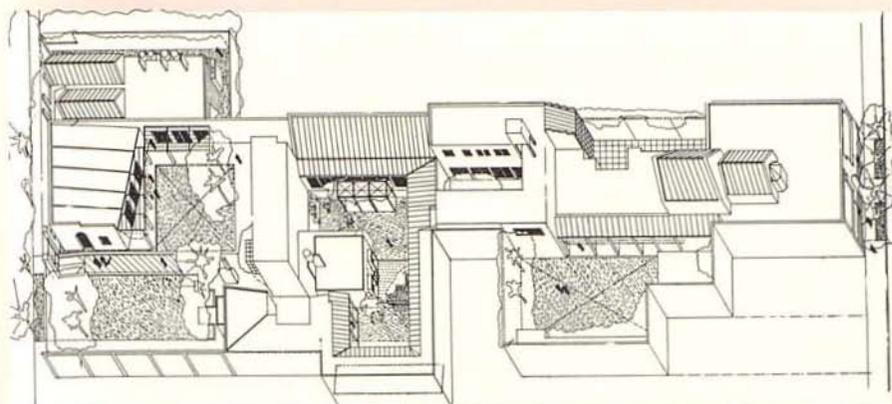
Un momento "otro" se abre en la proyectualidad de estos arquitectos porteños amantes de su ciudad, cuando en años recientes quieren rescatar tipos y dar respuestas a situaciones características de Buenos Aires. Son de este tiempo sus exploraciones y registros de los misterios y poesías de la legendaria ciudad a través de fotografías y dibujos de impactante expresividad¹⁰, y de ciertas propuestas construidas en barrios de clase media cuya característica arquitectura de vivienda fue producida entre 1920 y 1940. Uno de sus rasgos es una cierta movilidad formal en sus fachadas a lo largo del tiempo, por presión de cambiantes ordenanzas municipales de edificación, como aquella que les impone retiros de su alzado para dejar jardines

frontales, ajenos a esa cultura popular. Aceptando estas leyes y construyendo con técnicas que combinan modernidad con materiales constructivos obtenidos en demoliciones, producen otra de esas síntesis culturales a las que son tan afectos, válidas también para esos lotes urbanos de 8,40 m de frente. La casa Tato en Buenos Aires (1983) es un valioso ejemplo de esta estética de lo popular reelaborada "cultamente" en 220 m² cubiertos. Se estructura sobre un corredor interior que engarza el jardín exterior con un patio central interior, con una galería abierta y con un jardín posterior, en rica secuencia espacial.

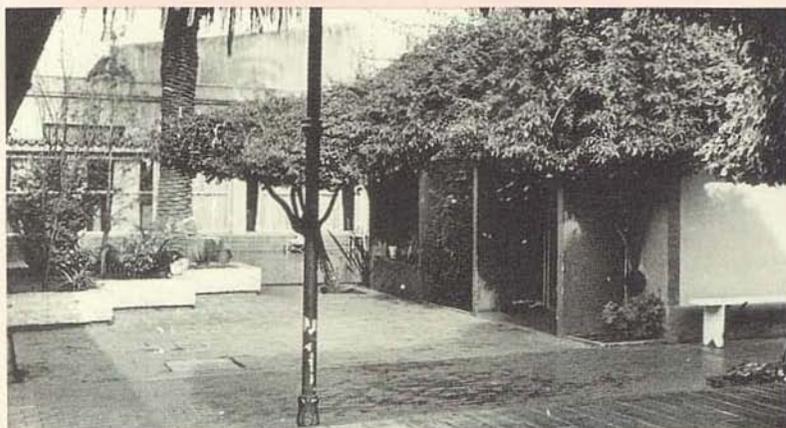
Desde estas ideas fueron proyectados edificios que rescatan el valor espacio-ambiental del típico patio interior de vivienda barrial. Un muy buen ejemplo de esta suerte de recuperación del patrimonio espacial suburbano es la Clínica Neuropsiquiátrica de Banfield, Buenos Aires (1979). En una manzana clásica de esa ciudad se organiza la sede de esta institución con unos 2.500 m² cubiertos, sobre la base de la compra y unificación de parcelas independientes construidas con viviendas. El súper lote restante configura una banda de tejido urbano, atravesando de lado a lado la manzana, que se asoma a dos calles paralelas. El conjunto de viviendas, transformadas en una sola unidad funcional, es conseguido mediante una operación proyectual que enlaza bellamente patios, propone galerías, rescata pavimentos, identifica lugares y sectores con variedad de colores, incorpora escaleras y humaniza el conjunto con jardines y pérgolas. Este *collage* no es aleatorio: está estructurado sobre un esquema lineal circulatorio de patios-galería que incorporan la morfología, escala y carácter de la vivienda tradicional de ese particular tejido urbano porteño. El conjunto se cierra sobre una de las calles con un edificio-muralla nuevo y de intenso colorido, asumido con sentido no represivo para el interno, sino de protección de un exterior posiblemente agresivo.

En esta búsqueda de material proyectual en las estructuras típicas urbanas de Buenos Aires, son destacables algunas viviendas antiguas con patio recicladas en el casco del barrio de Palermo Viejo, característico enclave de clase media baja. Estas operaciones de diseño y rescate de valores tradicionales de la realidad urbana, se basan en la intención de unir la arquitectura nueva y nuevos usos, con clásicos temas arquitectónicos porteños: el zaguán, la galería, las mamparas vidriadas sobre el patio y nuevamente el tema de un paisaje interior dentro de una forma cerrada ya propuesto en la Terminal de Omnibus y Trenes de Posadas. En una típica "casa chorizo" en esquina, proyectan la sede de APNA (Asociación Pro-Ayuda de Niños Atípicos) en 1980 y aplican escrupulosamente aquel ideario contextual. Allí





Colonia Neuropsiquiátrica, Banfield, Buenos Aires, 1979.



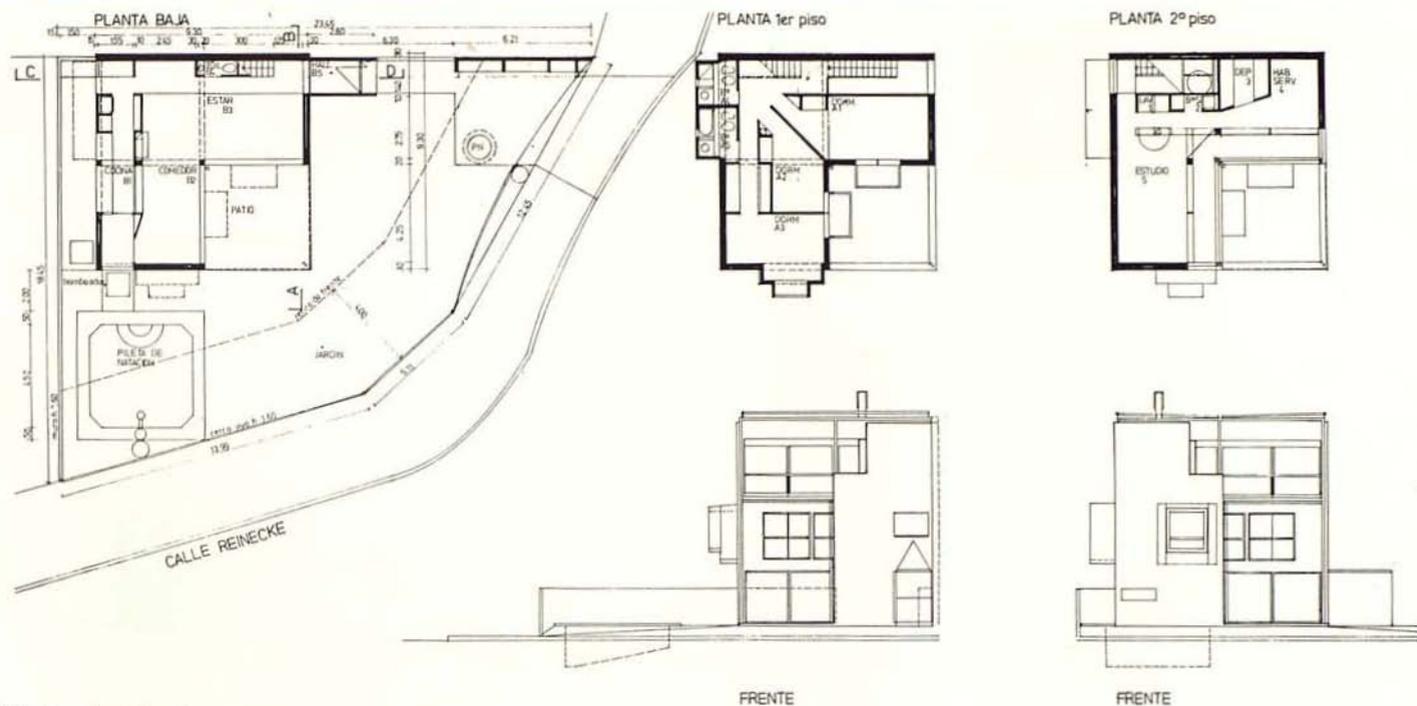
conservan los valores formales urbanos externos, zaguán, cancel, altas ventanas, ochava, y complementan adaptando la tipología existente para los usos educacionales específicos en su interior, con un diseño pleno de valores lúdicos y sensoriales.

La búsqueda de un reencuentro con la evanescente identidad arquitectónica argentina, les propone una suerte de nostalgia ya no urbana sino rural en la obra más reciente del equipo: el Laboratorio de Biotecnología en Chascomús (1987), provincia de Buenos Aires, donde a un programa tecnológico y a formas espaciales puras, de gran sencillez, unen formas tipológicas propias de la cultura pampeana. El referente-modelo es la "casa de estancia", sobre el camino de borde que va hacia la gran laguna, atracción turística de la zona. Es la imagen rescatada de una maciza casa de tres patios: el de acceso, que antaño recibía los carruajes; el central -familiar-, con galerías de columnas metálicas; y el posterior, alusión a las huertas de antaño. Desean con esto reconocer ciertas características de la arquitectura argentina, caras a la autoimagen del origen agrario de sus gentes.

La práctica teórica: experiencias proyectuales

Una producción arquitectónica paralela, de significado tal vez diferente a la descripta, que continúa aún, elabora "proyectos cultos", en el sentido que los proyectistas dan a esos términos. Es decir, piensan que ciertas obras les otorgan la oportunidad de explorar valores universales o rasgos esenciales de la arquitectura. Así, por ejemplo, aquellas meditaciones construidas sobre los roles técnicos, económicos, ambientales y semánticos de las envolventes arquitectónicas, que son ciertos trabajos como el proyecto de 1981 para la sede administrativa de EPEC (Empresa Provincial de Energía de Córdoba) en Villa Carlos Paz, Córdoba (Argentina).

Precedieron a este proyecto búsquedas realizadas en viviendas de barrios cuya estructura urbana moderna es algo ajena a la tradicional de la ciudad histórica, lo que les permitió un mayor compromiso con otros rasgos arquitectónicos menos practicados en su obra. Las casas propias de los autores, construidas en el barrio de Punta Chica, Buenos Aires, son interesantes ejemplos. La casa Moscato es de 1976/1977 y la casa Schere de 1978/1979¹¹. Una cierta cultura tecnológica "mestiza" es experimentada sin embargo en este grupo de obras: tecnologías tradicionales de ladrillo se alían con otras nuevas referidas a lo metálico estructural o a las cubiertas de fibrocemento. La envolvente para estos arquitectos es un organismo que alberga y protege un interior vivible que constituye un paisaje de valor propio, por tres de



Planta y elevaciones

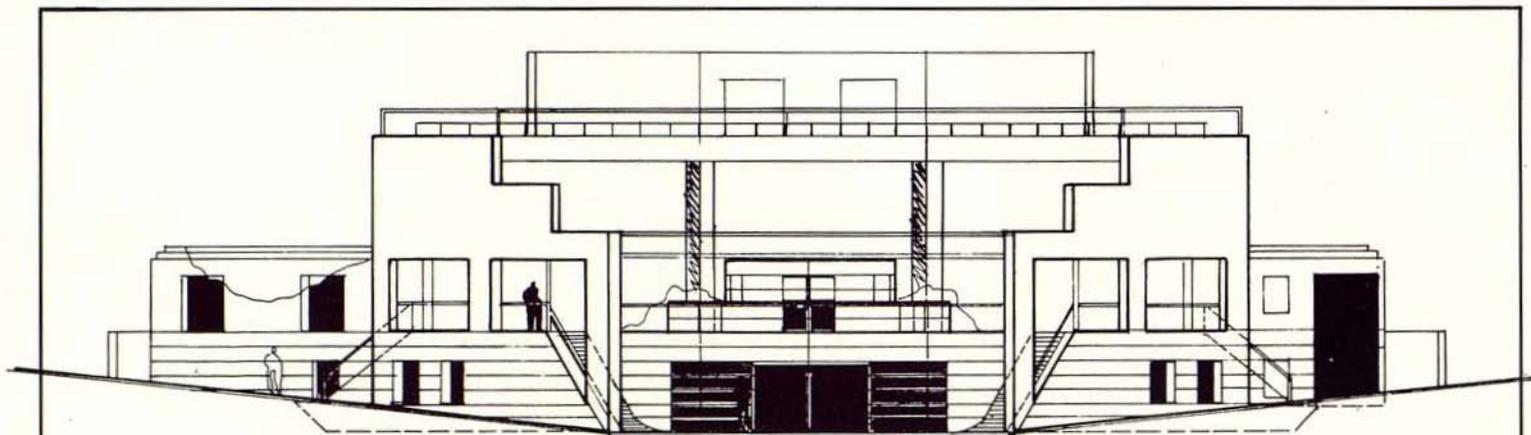
Casa Moscato; 1976/1977



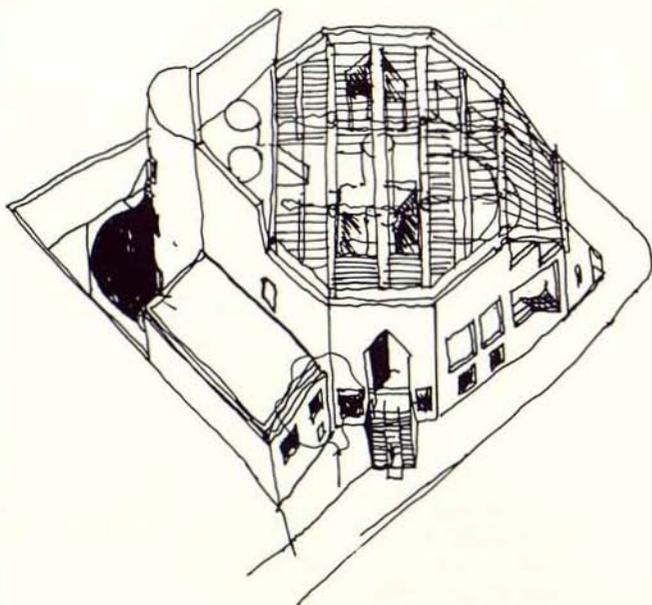
vista desde el jardín.

sus lados; un organismo que tiene frente y espalda y que sin embargo se abre a ciertos lugares especiales: visuales amplias, intimidades verdes. La casa Moscato está concebida a partir de una forma geométrica simple: un cubo que alberga otros cubos llenos y vacíos de triple altura, con los que parece aludir lejanamente a la casa Shodan de Le Corbusier. Su cubierta independiente, construida con estructuras metálicas no convencionales, es parte de una envolvente virtual que como una galería-loggia juega dialécticamente con la mampostería de cerramientos espaciales interiores y con la viviente y grimpante envolvente de las enredaderas exteriores. La casa Schere propone otro juego para la envolvente: es una especie de piel que se retira del espacio interno, para dejar en sus esquinas excavaciones y espacios intermedios. Su interior está fraccionado mediante columnas vistas, en una articulación de cajas dentro de cajas, con envolventes virtuales.

En el edificio-símbolo de la empresa estatal proveedora de energía eléctrica, EPEC, inserto en una movimentada ciudad veraniega cordobesa, la envolvente además de una entidad albergante, es una entidad en sí, separable del edificio, que tiene su lectura, morfología, estética y rol propio. Es una especie de aparato o artefacto acondicionador ambiental, cuya cubierta soporta colectores solares de energía, insólito paisaje tecnológico, que cubre otro paisaje interior, recurrente en obras de este equipo: múltiples fragmentos habitables, cajas y espacios dentro de espacios habitables. Una plaza pública interna en el techo de un auditorio incluido, un patio interior y la visión



Proyecto para la Empresa Provincial de Energía de Córdoba, Villa Carlos Paz, 1981.



de inusuales maquinarias, prolongan al exterior este panorama futurista a través de los recortes de la envolvente, que funciona como un selector de imágenes, antes de declarar su independencia proyectual¹².

Jorge Moscato, cuando cerró la conferencia sevillana origen de este texto, dijo que veía en el ciclo americano de disertantes que lo incluía, dos polarizaciones ideológicas: la primera, aquella de los que creen en una arquitectura latinoamericana posible a partir de eslabonar distintos regionalismos los que, según piensa, aparecen allí donde la cultura de la naturaleza es muy fuerte. Recordó a nombres como Severiano Porto, Edward Rojas, Rogelio Salmons. La otra posibilidad es la arquitectura que se gesta en las grandes ciudades de Iberoamérica. Allí la lucha es contra el epigonismo del pensamiento, contra la colonización cultural y contra el folclorismo, al que ve negador de la modernidad, la que después de todo existe. No apoya ni uno ni otro absoluto, pues siente que ambos polos plantean la construcción de una misma América y cree que el problema pasa por la búsqueda de la propia modernidad.

El problema está planteado realmente ahora cuando se están agotando las doctrinas foráneas, y la acuciante realidad del tiempo y lugar americanos propone definir las propias.

Notas

1. Rolando Schere nace en Buenos Aires en 1945 y egresa como arquitecto en 1969.

2. El Nº 16 de la revista de arquitectura **Trama** (Buenos Aires) publica un reportaje donde JM y RS expresan sus opiniones a través de una crítica ideológica a la formación de su generación, a las ideas de algunos maestros porteños y donde explican los fundamentos teórico-políticos de su enseñanza universitaria actual.
3. Existen numerosos estudios y publicaciones producidos sobre el tema desde las opiniones de Angel Guido, argentino, hasta las obras de los historiadores bolivianos de la arquitectura latinoamericana, José de Mesa y Teresa Gisbert. Si bien entendemos la idea propuesta por el arquitecto Moscato, creemos que la idea de "mestizo" ha sido superada hoy por la de **desarrollo paralelo** o por el **desarrollo "otro"**, cuya expresión externa es un sincretismo menos ingenuo que el de los mestizos.
4. Ramón Gutiérrez, "Una irritada introspección", artículo publicado en SUMMA Nº 191, setiembre 1983, Buenos Aires.
5. Otros trabajos del equipo como la Terminal de Omnibus de Venado Tuerto, 1972 (Santa Fe, Argentina) de 3.800 m² o el proyecto Primer Premio del concurso del Banco de la Provincia del Chaco (Resistencia, Argentina), asociados a Antonini, Schon, Zemborain de 13.000 m², están dentro de esta tesitura universal-regional. También los prototipos de hosterías regionales para la Red Nacional de Postas (1971).
6. Asociados de este proyecto fueron los arquitectos M. A. Lama, M. Pasinato, O. Soler, C. Viarengi.
7. "Mojinetes" en el lenguaje de los constructores argentinos.
8. La construcción de este conjunto presentó luego modificaciones ajenas al proyecto y a la voluntad de los diseñadores. Estos, empero, consideran que el espíritu del mismo logró prevalecer.
9. El proyecto es de orden binacional (Argentina-Brasil) y está enclavado en zona de fronteras (Argentina-Paraguay-Brasil). Creemos necesario aclarar en este punto el complejo de las entidades profesionales-legales que intervinieron en el proyecto para los cuales actuaron el equipo Moscato-Schere y los equipos asociados:
Harza Engineering Company International SA; Lahmeyer International GMBH; Análisis y Desarrollo Económico SA (ADESA); Tecnoproyectos SA; Franklin Consult SA; Consultora Grimoux SA; Energía y Desarrollo SA; ACTUAR SA; Consorcio de Firmas Paraguayas ETIC.
10. La revista **Trama** (Buenos Aires) ha publicado una serie de estos trabajos de Rolando Schere, dedicados a los pasajes de Buenos Aires.
11. Son también de interés la finalización de la casa Gigli-Terrero en Punta Chica, Buenos Aires (1969/1982), sobre un proyecto original de Luis Gigli y la casa Camdessus, también en Punta Chica de 1974, que las precedieron en el tiempo y las ideas.
12. El marco profesional de las intervenciones tuvo como asociados para el Centro Cultural de Ushuaia, a Carlos Bugni, Alberto Farji, Daniel Gombinsky, Janos Junger,; para EPEC, a Raúl Muñiz y Jorge Rousillon.

I. El tablero de un juego

La arquitectura en la Argentina es el final de un juego que hay que saber jugar con hábil destreza. El premio no es solamente una carrera exitosa social y económicamente, sino **el poder producir real arquitectura, en el contexto de una práctica que contradice netamente el sentido social, existencial y creativo**, que la reflexión crítica contemporánea le da a la arquitectura.

La mayor parte de la arquitectura argentina es urbana, y cada ciudad es como el tablero del juego aludido, que tiene reglas comunes, reales por ende para la ciudad de Córdoba, donde José Ignacio Díaz ha creado y construido la mayor parte de su arquitectura. En esta ciudad, la práctica arquitectónica está presionada por las leyes de la propiedad, división y regulación de la tierra y también por las leyes económicas del valor y rentabilidad del suelo, generadas por la aplicación del juego de la especulación de capitales.

Por lo mismo y por las características de la economía del país, la producción misma de arquitectura se encuentra notablemente relacionada con estas fuerzas y el valor de la arquitectura queda fijado por factores fundamentalmente externos a esa producción. La arquitectura es gestada en las oficinas privadas de arquitectura y diseño o en empresas que gestionan el ciclo productivo arquitectónico completo, hasta el consumo en algunos casos; y también en menor grado en las oficinas estatales. Esta última arquitectura, la de equipamientos sociales, se encuentra constreñida por la distribución, siempre en crisis, de los recursos económicos disponibles, y por las promesas electorales que tienen que concretarse rápidamente.

La actividad del arquitecto no dependiente del Estado, cercada por los intereses del propietario, del financista, y del empresario, rige fundamentalmente obras de arquitectura relacionadas con la vivienda para comitentes privados, con el comercio, y con las instituciones y la banca privadas. Este campo ha sido la mayor fuente de trabajo para los arquitectos, no preparados en sus Escuelas para este duro juego, sino tal vez para actuar en un impreciso socialismo no avizorable aún en el horizonte histórico. La información sobre arquitectura en los niveles no especializados de la población, que es el potencial cliente del arquitecto, carece de una orientación crítica que ayude al usuario o comitente a discernir las connotaciones de modernidad, vanguardismo y potencialidad de comercialización que tiene un cierto lenguaje del Movimiento Moderno triunfante en el medio, y a separarlo del *kitsch*, del *pop*, de lo efímero o del caos formal anodino. Este gusto "moderno y popular" está unido a conceptos de rentabilidad económica o prestigio en la mente ciudadana, y engloba usos de ciertos materiales constructivos, componentes arquitectónicos y técnicas de supuesta o

real economía de costos. Todas estas circunstancias forman parte de una red de presiones de gran fuerza sobre el profesional que debe "arquitecturizar" esa trama de necesidades, aspiraciones y economía en tan difíciles condiciones.

La producción de tecnología local no está gestionada desde la arquitectura, es decir desde el profesional-constructor, sino desde el industrial, en general no arquitecto, según intereses particulares y la más de las veces en contradicción o desconocimiento de las complicadas condiciones bioclimáticas del lugar. El arquitecto debe adaptarse a estas propuestas generando curiosas falsas imágenes de aquellas tecnologías foráneas, *vedettes* en revistas internacionales, propias de países de industria altamente desarrollada. Así se originó, por ejemplo, la interpretación local del *courtain wall* la que, en un país donde el acero no es la base de la construcción, no es ni *courtain* ni *wall*, sino máscara.

La trama urbana existente de la ciudad de Córdoba es la inocente receptora de éstas y otras fuerzas que se anudan en un juego menos ingenuo que el de **inspiración, idea y proyecto**. En esta ciudad de un millón de habitantes, la superposición y ensamblaje sobre las trazas viales de la cuadrícula del siglo XVI, de las de los siglos XIX y XX y las distintas parcelaciones del suelo habitable en sus intersticios, reglamentadas antes que se definiese un tipo edificatorio, es una situación que añade su cuota de dificultad: los programas arquitectónicos deben adaptarse a los sitios prefijados y existentes, cuya conformación proviene más de las ventas, herencias, divisiones o anexiones, ofertas y demandas que de un paisaje urbano deseado.

Tiene un "Cardo" y un "Decumano" que atraviesan y ordenan su área central original, compacta y rodeada de barrios residenciales, una Plaza Mayor, un centro histórico y tal vez el más rico patrimonio arquitectónico-histórico de la Argentina. Existen parques y un magnífico sendero densamente arbolado, que sigue el curso de un arroyo, "La Cañada", que traza un signo contradictorio en la cuadrícula de la ciudad.

Existe también una movimentada población gustosa de la vida al exterior y de la apropiación del espacio público, al que ama y deteriora al mismo tiempo. Su plaza es la calle y esta dinámica ha originado una notable trama peatonal, un área cubierta y descubierta, comercial y de encuentros personales, poco frecuente por su extensión en tierras americanas y tal vez en otras.

Pero estas cosas son ya algunas de las piezas del juego que, en este tablero tan sudamericano, va a jugar el arquitecto argentino José Ignacio Díaz. Su obra muestra que ha sabido jugar magistralmente en esas difíciles condiciones con la arquitectura en una producción real y concreta.

II. Las leyes del juego

La obra de José Ignacio Díaz se expresa en tipologías diferenciadas en uno de los modos de producción que el sistema económico nacional posibilita: las que se realizan a través de la empresa constructora.

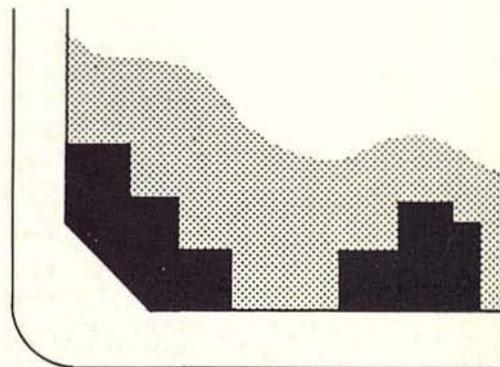
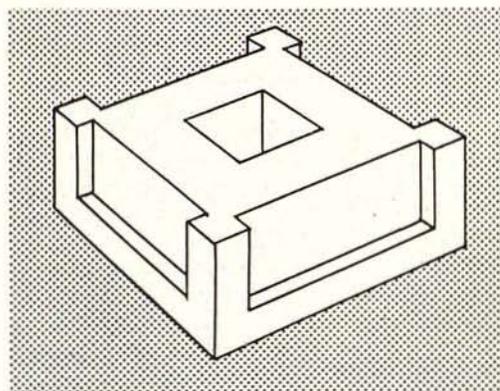
La Empresa Díaz -Losada es un sistema productor de proyectos y edificios terminados, generados con un sentido de sistematización y racionalización constructiva y dirigidos a una comercialización asequible para la población de recursos medios que habita las zonas centrales de Córdoba. Existe en este esquema una producción más personalizada que propone, por el contrario, **el artesanado constructivo de características singulares** dirigido a satisfacer necesidades particulares de habitantes de zonas residenciales urbanas o periféricas a la ciudad, de buen nivel adquisitivo. En ambas metodologías productivas juega José Ignacio Díaz un papel generador de diseños dentro de una máxima calidad proyectual.

1. Producción empresarial

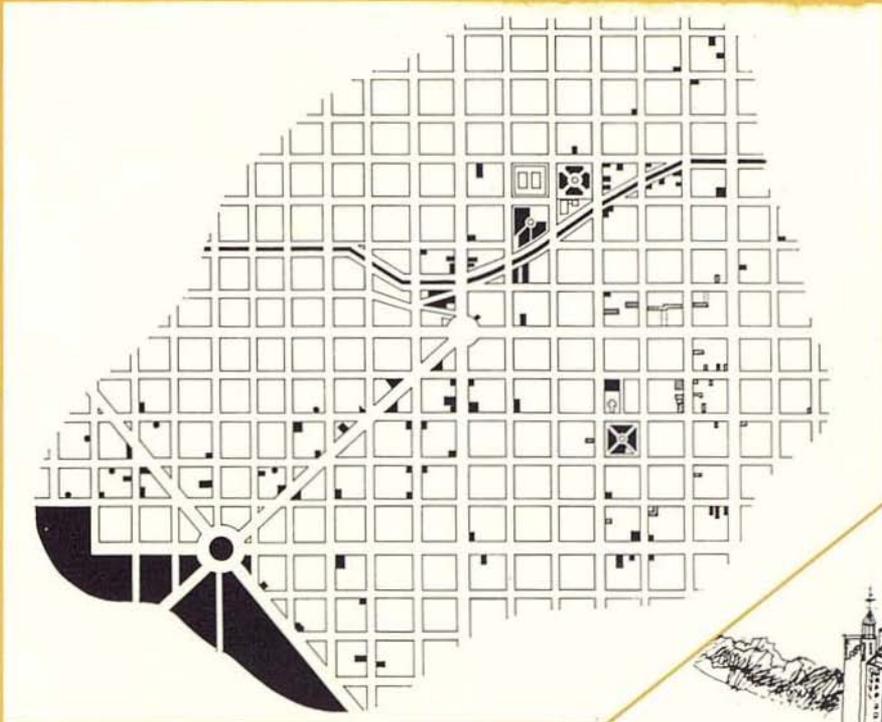
Las torres de departamentos del centro urbano son unidades terminadas, planteadas con las premisas de ofrecer un buen nivel de diseño y de cubrir las necesidades de habitabilidad y económicas de personas solas, estudiantes o empleados, profesionales recientes, parejas jóvenes en el primer escalón de su espacio familiar futuro, o matrimonios de edad con actividad familiar restringida. Todas estas personas desean espacios pequeños, cerca de sus lugares de trabajo y que sean asequibles a través de la oferta que el sistema financiero local plantea a las inmobiliarias. De allí derivan las características tipológicas de esta producción que es de ciclo completo: localización, diseño y dirección, ejecución y mediante correlación con empresas especializadas, financiación, promoción y comercialización.

2. Voluntad formal y reglamentos urbanos

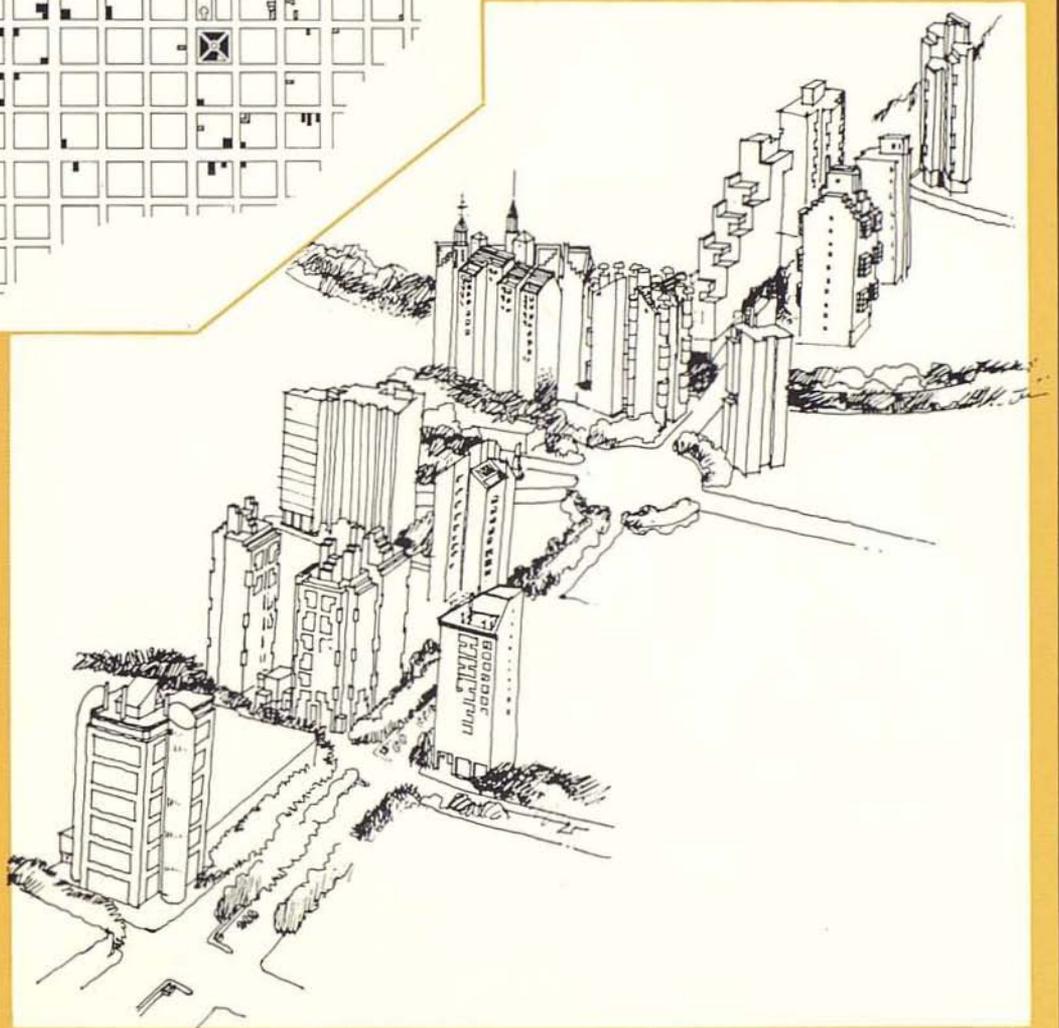
Esta modalidad empresarial ha permitido al arquitecto la determinación completa de las propuestas proyectuales: formales, funcionales, económicas y las urbanísticas. La posibilidad de seleccionar el sitio, **de correlacionar sitios próximos** y de examinar con una visión cerca-lejos la inserción de sus edificios, le ha permitido a José Ignacio Díaz concretar algunos de los más importantes diseños que han aportado coherencia al espacio urbano cordobés, medio en el cual la conciencia urbana no es una virtud predominante. Dos situaciones económico-legales de esta ciudad le posibilitan esta intención: las alturas de edificación con el perfil de cuatro torres en las esquinas que el Código de Edificación plantea para la manzana y la



Esquema de la reglamentación municipal para el área.



*Plano del centro de Córdoba
con indicación de edificios de Togo Díaz.*



*Axonométrica del Bulevar San Juan
con edificios de Díaz.*

posibilidad empresarial de esos lugares por la intensa renovación edilicia que actualmente afecta a la ciudad.

La malla de torres en esquinas construidas que por su proximidad y reiteración (más de ciento veinte torres) van conectándose visualmente en las cuatro direcciones está caracterizando por parentesco formal al centro urbano, tal vez recreando un nuevo tejido y proponiendo a la ciudad otra identidad, discutida, pero ya muy cordobesa. Usa José Ignacio Díaz, de esta manera las posibilidades de correlación formal implícitas en las Ordenanzas de Edificación, beneficiosas para la ciudad.

3. Identidad edilicia y urbana

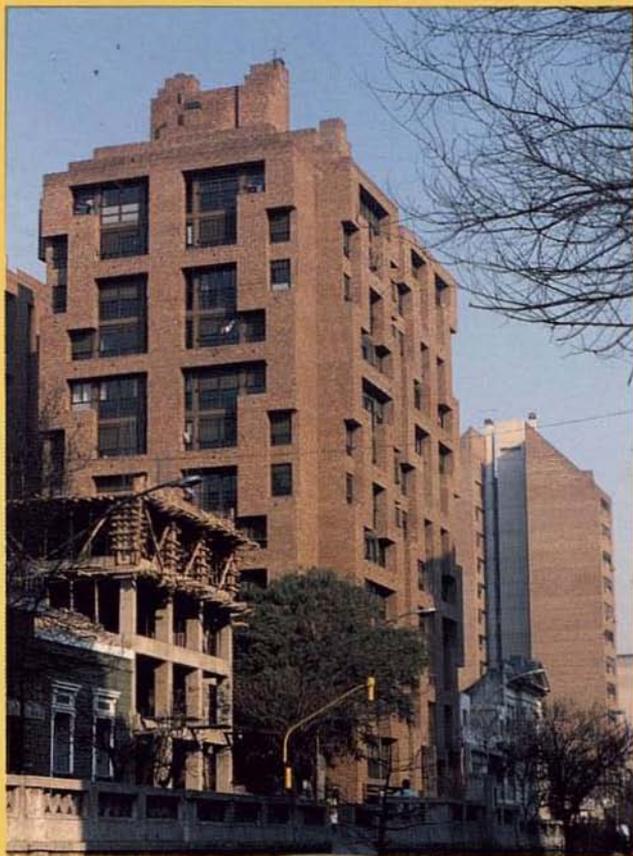
La actitud de preocupación por la construcción de un paisaje urbano se expresa en otros medios proyectuales, tales como ofrecer al tejido urbano plazoletas, jardines o dilataciones en el tubo espacial de la calle tradicional, propuestas por los retiros, retallos y plegados de la envolvente de sus edificios (edificios Siena y Proa). La humanización de la escala edilicia por la división figurativa o textural de los paramentos y de sus volúmenes cuando son demasiado altos para el lugar (ver edificios Siena, Los Algarrobos, Oro y El Alamo), y los cuidadosamente diseñados remates de los edificios son otros valores urbanos evidentes. En esta característica proyectual es posible vislumbrar una intención de recuperar el papel que otrora jugaron en el perfil de la ciudad las torres, cúpulas y veletas de edificios con los que ha construido la mayor parte de la manzana comprendida entre las calles Eugenio Garzón, Belgrano y La Cañada (edificios El Gallo, Torres del Calicanto). Base, cuerpo y coronación son categorías formales que afirman un claro reconocimiento de la identidad de cada edificio (edificios Los Arcos, I y II, Los Torreones, Torres del Boulevard, El Alamo y Siena). La base de los edificios, contrapartida del remate, aporta al peatón otros fragmentos para su memoria urbana, con la perforación de las esquinas, mediante calles internas o pequeñas plazas cubiertas y/o descubiertas (los edificios Los Arcos, I y II, Proa y El Alamo).

4. La tecnología expresiva

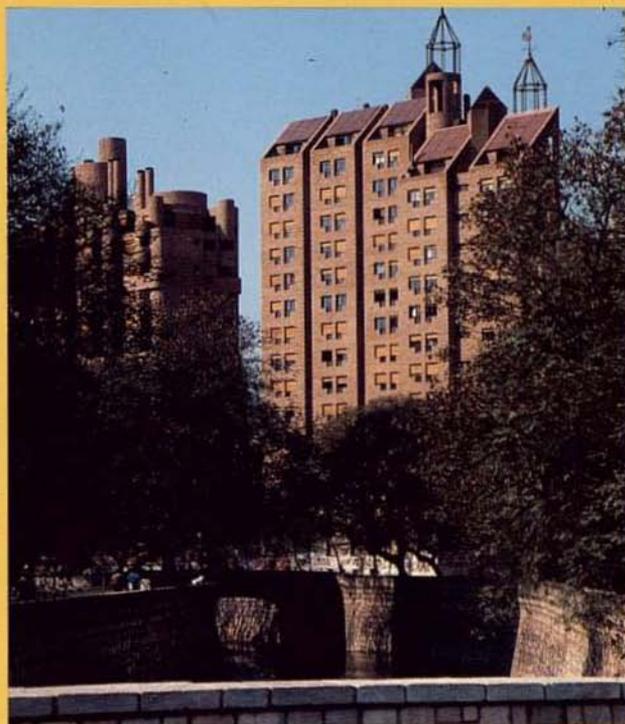
La nueva identidad que esta obra propone a la ciudad se refuerza por la reiteración del uso de una **tecnología expresiva**: la mampostería de ladrillo a la vista, combinada con soluciones especiales para la concentración y exhibición de conductos, instalaciones técnicas y sistemas de acondicionamiento, exhibidos u ocultados también expresivamente.

La tecnología se plantea como medio de factibilidad para estas intenciones de diseño. La piel de ladrillo visto, que distingue y recubre

Edificios Florida VI y VII, secuencia San Juan-Junín.



Edificios Zigurat I-II-III-IV, secuencia San Juan-Junín.



*Edificios Calicanto I-II,
Balcones del Calicanto III, secuencia San Juan-Junín.*

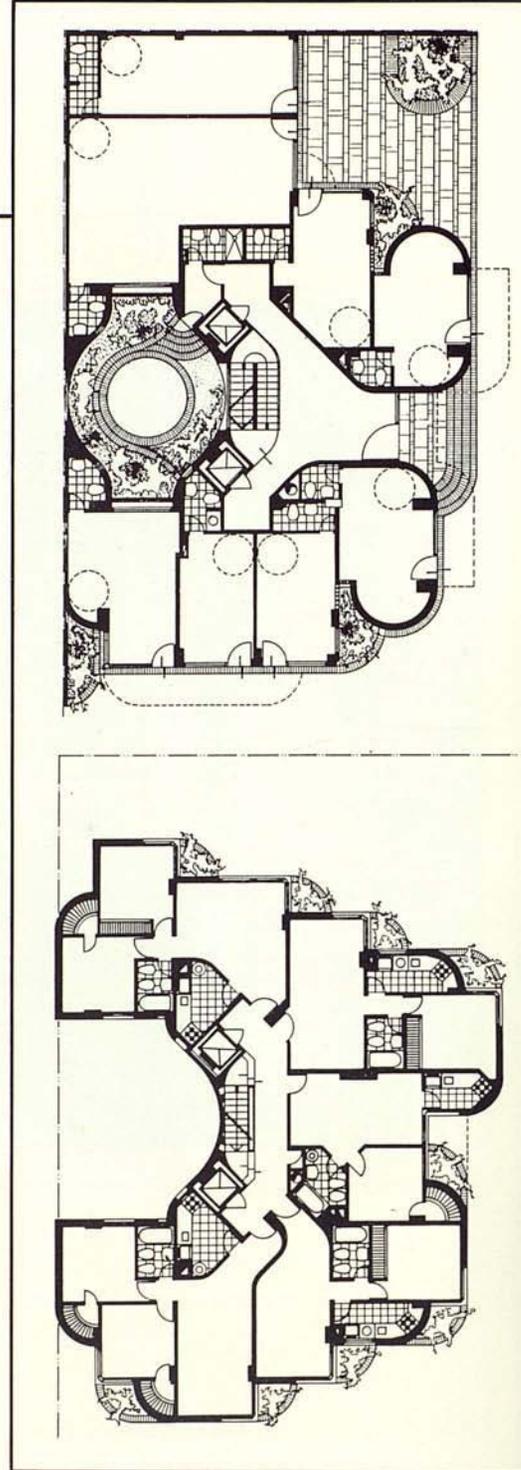
la mayor parte de sus edificios, aparece como producto de largas meditaciones, ensayos y reformulaciones de esta tecnología, que el interior del país propone como posible y disponible frente a un clima muy variable y a un escaso hábito o posibilidad de conservación edilicia. Este uso de la **tecnología como recurso formal** puede hacer que el ladrillo sugiera la sutileza de desmaterializar su peso y reducirse a una textura flotante o de acentuar su masividad envolviendo elementos estructurales que, según antiguas leyes de "verdad" arquitectónica debían siempre mostrarse. . . pero que destruían la lectura de volúmenes netos en su continuidad figurativa.

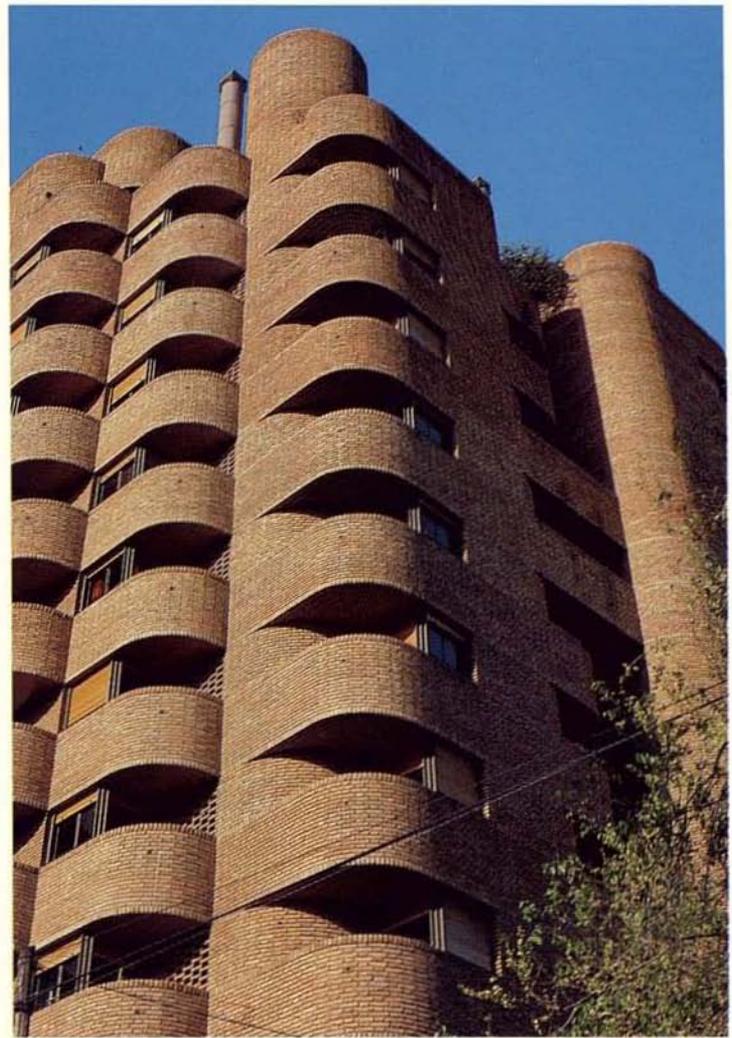
La persistencia legal de un parcelamiento de la tierra colonial o decimonónico en las manzanas urbanas, no es acorde ya con los nuevos tipos arquitectónicos, tales como las torres de departamentos, las que por esta razón aparecen contenidas entre muros medianeros. Estos muros divisorios de propiedades, por su posesión compartida por diferentes dueños, han dado por resultado edificios-torre contemplables en su totalidad volumétrica, pero con una sola cara diseñada, la de la calle y las restantes ciegas. El resultado no solo es antiestético sino absurdo, por su aspecto inconcluso y su lectura sugerida de cosa inexistente pero sin embargo visible y presente.

Esta situación, muy sudamericana, se explica porque estos muros compartidos pueden recibir construcciones adosadas no previsibles, de alturas indeterminadas y de formas no coherentes con los edificios colindantes, volviéndose antieconómico y frustrante construirlos formal y estéticamente. La consideración por parte de José Ignacio Díaz de la existencia real y visual de las medianeras y su actitud de construirlas tan cuidadosamente como las fachadas a la calle, con nobleza de materiales externos, constituyen otros valores incorporados a sus edificios, con una calidad tal que son un aporte a la ciudad y un **valor agregado a viviendas urbanas relativamente económicas**. Ese diseño integral de la envolvente del edificio que considera las medianeras, los contrafrentes, torres de ascensores, depósitos de aprovisionamiento, de agua, terrazas, ventilaciones y acondicionadores de aire individuales, es una inversión económica que inicialmente se considera vedada en producciones de este tipo. La obra de la empresa demostró que dichas inversiones posteriormente son redituables.

Las viviendas familiares, individuales y aisladas en sus predios, constituyen una producción de gran calidad ambiental, formal y tecnológico-paisajística.

"Calidez", "humanidad", hogareño", "escala familiar" y otras adjetivaciones surgen espontáneamente después de la percepción de sus interiores, espléndidos y nunca ostentosos. Las maderas, el ladrillo natural o barnizado, las cerámicas, la piedra, los cueros y pieles, los





*Edificio Sant'Angelo.
1 Planta baja (entrada, salones comerciales);
2 planta tipo (departamentos de uno y dos dormitorios).*



*Edificios
Los Arcos I-II-III.*



Edificio Paseo III.

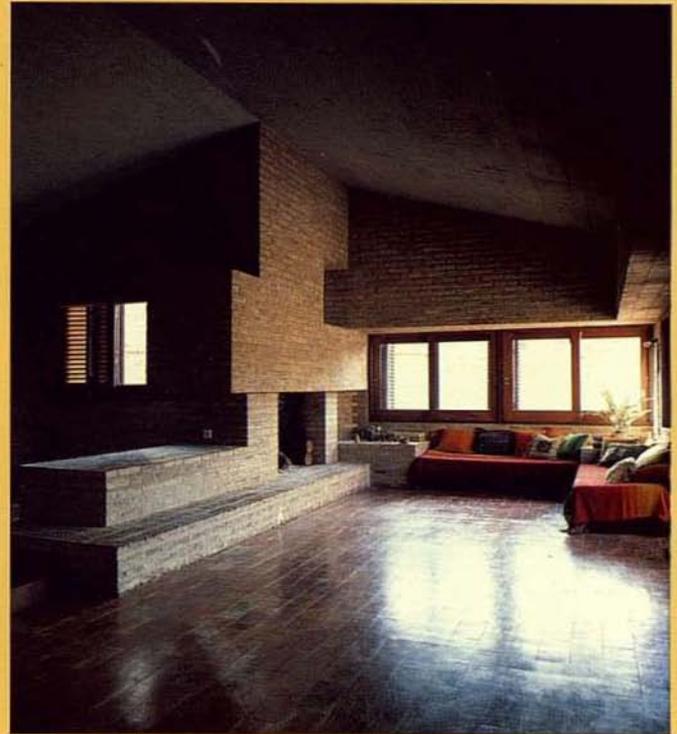
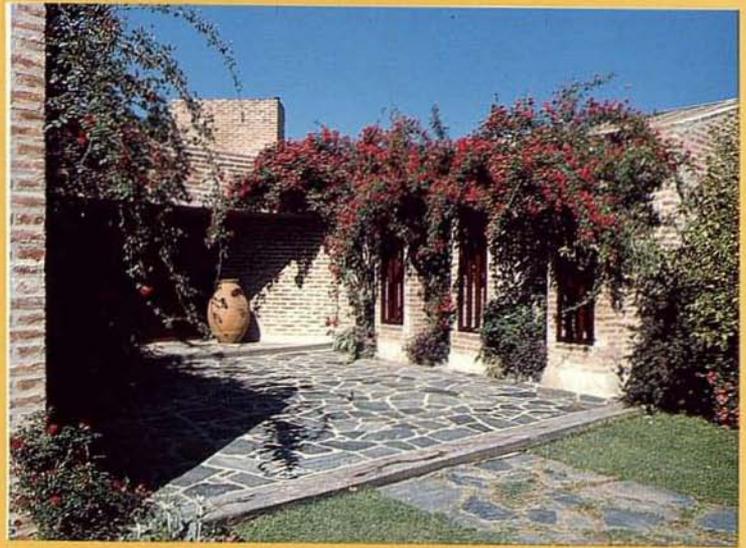
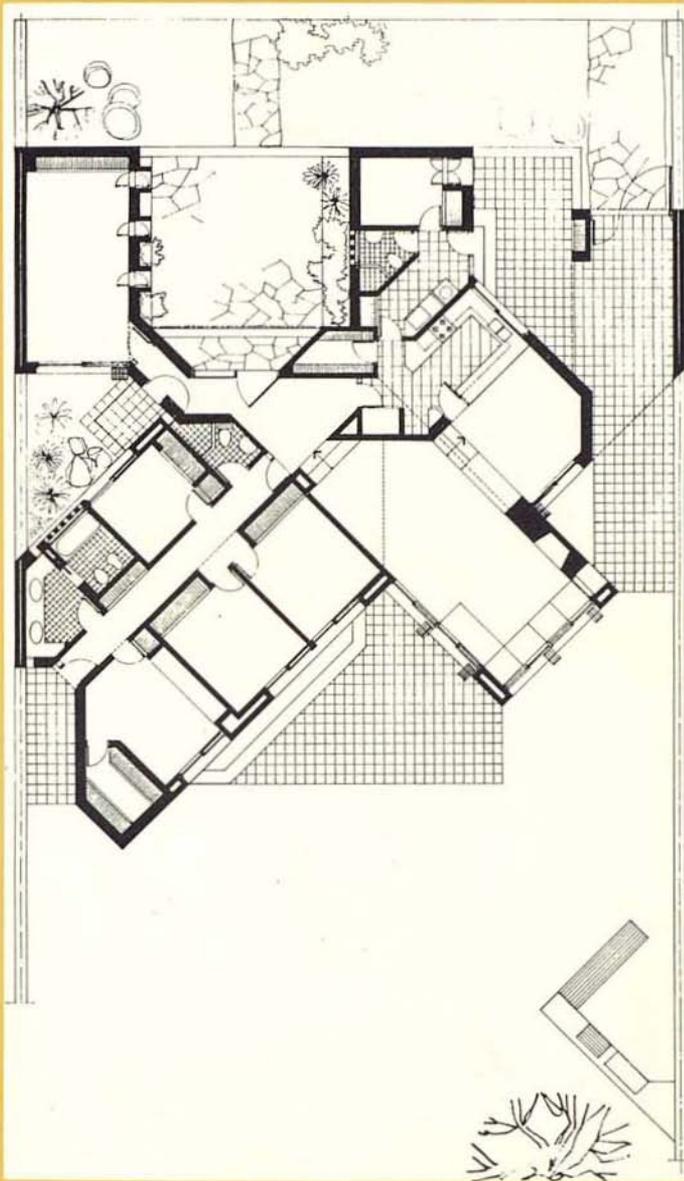
juegos de luz, sombra y color tamizados y rebotados de ángulo en ángulo y la capacidad de admitir los recuerdos, la identidad, el gusto y los significados personales que los usuarios desean y quieren cerca de sí, transforman el espacio arquitectónico de estas viviendas, "en lugares de alta calidad humana personalizada".

5. La construcción de un paisaje

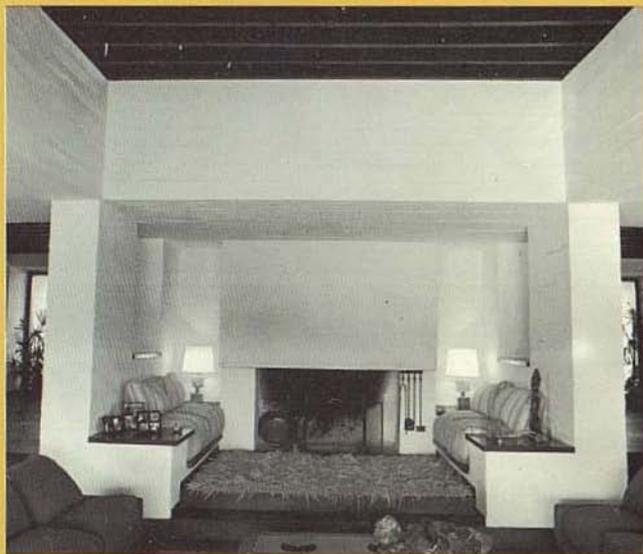
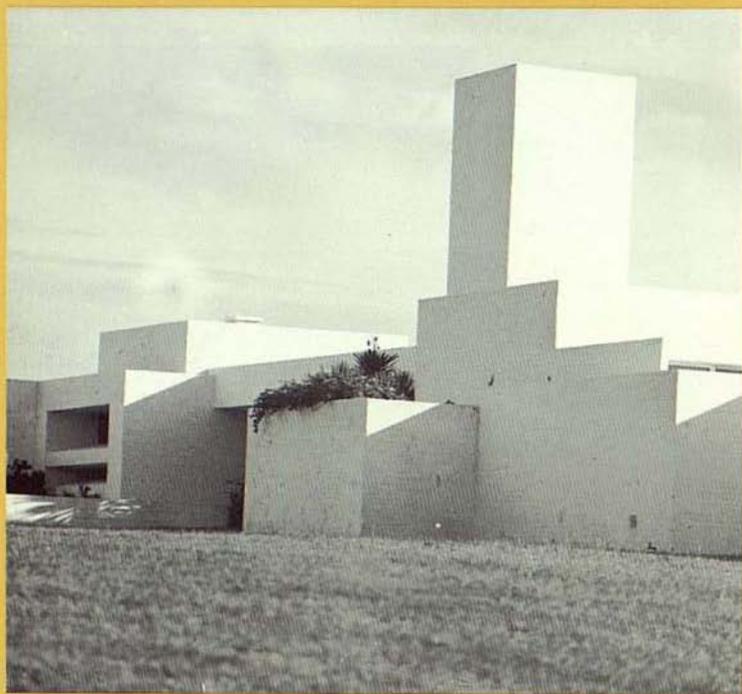
En las casas de José Ignacio Díaz, las imágenes esperadas, deseadas y estimulantes para su usuario, coexisten con una adecuada referencia a una modernidad calificante, y con una relación dinámica con el paisaje que rodea a estas viviendas. El equilibrio de la vocación del lugar, de la coherencia visual del entorno con la apropiación del paisaje y con la arquitectura propuesta, completan esta semblanza. Esta se concreta como **integración o como construcción o reconstrucción** de ese entorno, prolongando en estos sitios de baja densidad edilicia su actitud de tejedor de trama urbana. En algunos casos, esta idea proyectual se ha materializado en pequeños conjuntos de construcciones vecinas de distintos propietarios, que configuran alusiones a pintorescos poblados rurales por su juego de intersecciones, perspectivas, patios, volúmenes y calles.

(Residencia Garzón Chiodi II y su relación con la preexistente casa Osacar de los arquitectos Arias y Taranto, o la de la casa Goldman con su vecina.)

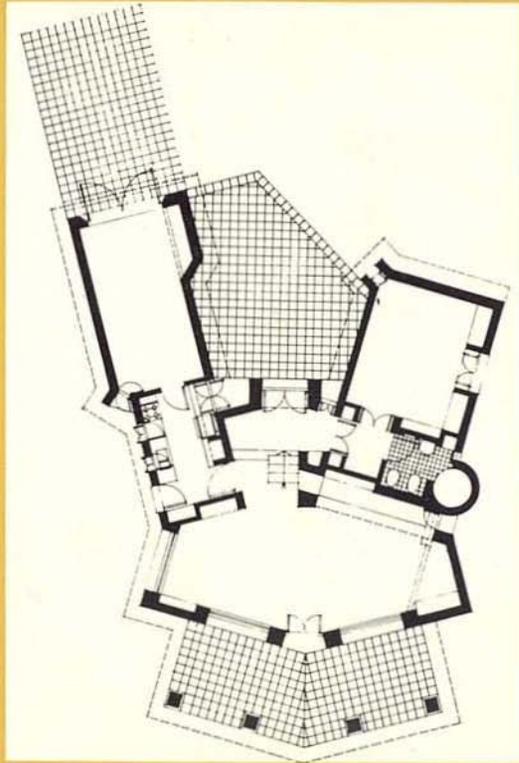
La transición secuencial del exterior al interior, de un lugar a otro, de un grupo funcional a otro (casa Fernando Díaz en Villa Allende), marcada con una graduación de dimensiones y de iluminación, o con la exasperación de una perspectiva por el quiebre del eje de la secuencia conductora (casa Maekawa), son algunos de los



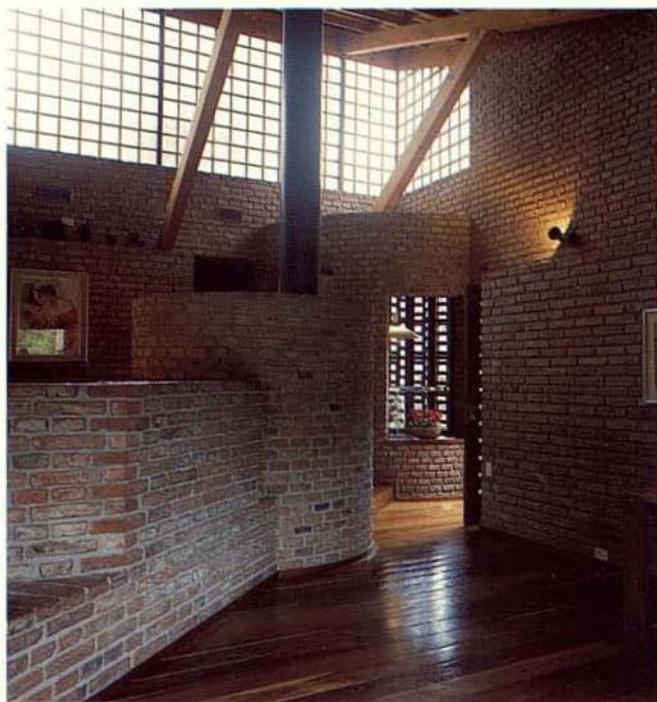
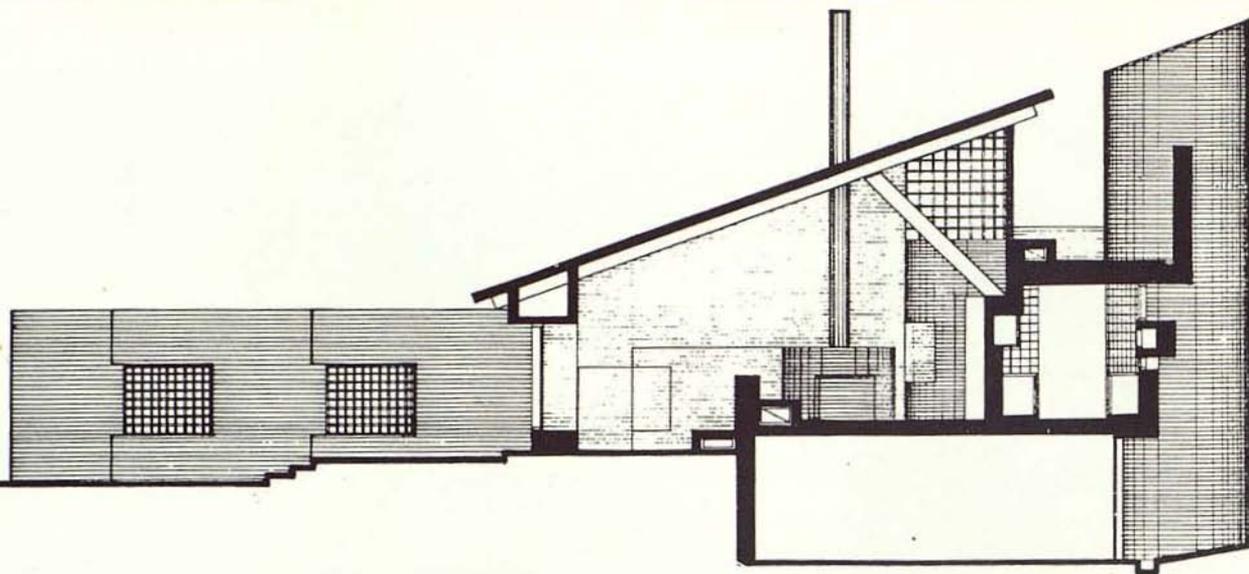
Casa Maekawa.



La Paterna, Despeñaderos, Córdoba.



Casa Astrada.



Casa Zorzi.

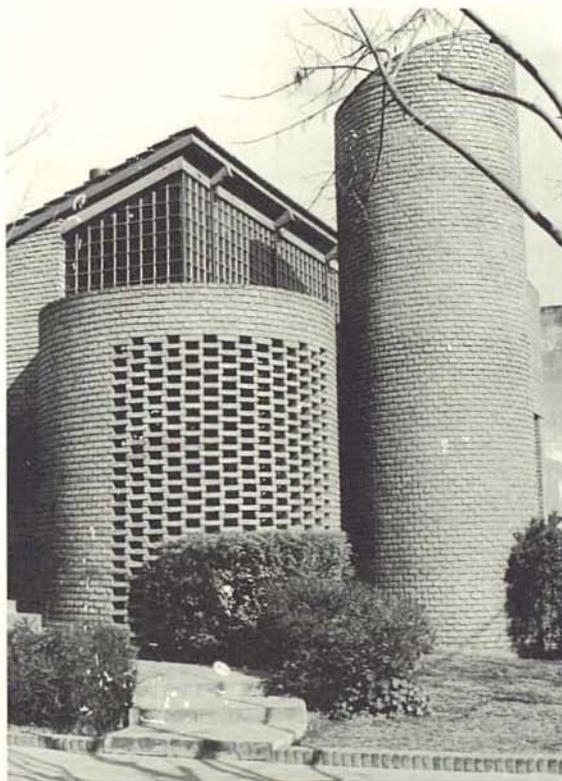
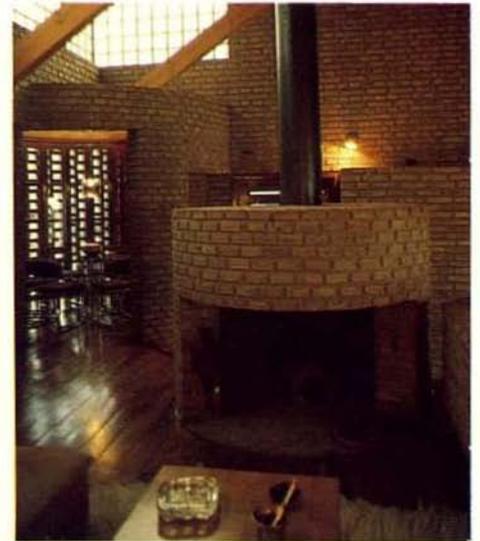
recursos proyectuales usados para producir esa relación sin solución de continuidad con el entorno. Estudiar estas viviendas puede ser una rica lección de arquitectura: el uso racional e integral del terreno en relación con el uso racional del espacio cubierto, todo superficie útil; las mínimas circulaciones; las dimensiones generosas, pero no ampulosas; la forma espacial interna, creativa y lógica; el costo adecuado sin exorbitancias y la morfología general de las masas externas que sugieren, a una lectura atenta, los usos, funciones y jerarquías de los locales que albergan son, entre otras cualidades, temas de reflexión para todo interesado en la arquitectura.

Premisa fundamental de la modalidad proyectual de José Ignacio Díaz es la observación del lugar y la detección de sus sugerencias o posibilidades paisajísticas.

Las imágenes de la naturaleza son un fuerte estimulante para José I. Díaz así como los elementos singulares existentes en el sitio, con los que se contraponen, componen o adhieren. Una laguna en la estancia Allende Posse fue el estructurante global del diseño de la casa principal, el elemento alrededor del cual giró la distribución y la articulación de la lectura del edificio en su aproximación al ingreso. En la casa de su propiedad de Cuesta Blanca, en la serranía cordobesa, la fuerte pendiente, la existencia de grandes piedras y terrazas naturales, el tajo del río oculto desde el acceso y la montaña enfrentada, le sugirieron la imagen de la adaptación y aprovechamiento del terreno como protagonista sin retórica del espacio familiar. Por el contrario, en la estancia Piñero Pacheco, la barranca del río próximo, demasiado abierto y expuesto sobre la llanura, le llevaron a concebir esta casa como un elemento intermedio para controlarlo y descubrirlo.

El juego está hecho

Dos décadas de labor de la empresa y tres de actividad profesional de José I. Díaz configuran un gran volumen de obra



Casa Zorzi.

diseñada y construida: ciento veinte edificios de departamentos en propiedad horizontal, doscientas viviendas y residencias familiares independientes, diecinueve edificios industriales, seis clínicas, diez bancos, un colegio mayor universitario, una capilla y los edificios de varias facultades en un campus universitario, un hipermercado y varios cientos de miles de metros cuadrados construidos.

El caso de este arquitecto se nos aparece a primera vista como paradójico: un arquitecto de exquisito amor por el detalle, de notable capacidad para el manejo de los elementos plásticos del lenguaje arquitectónico, de fina cultura, parecería destinado, por esas cualidades, a trabajar exclusivamente en la solución de costosas residencias privadas. Y, sin embargo, sin descuidar ese campo de actividad, ha abordado la arquitectura urbana en gran escala –grande para la ciudad de Córdoba en que actúa– desde una perspectiva íntimamente ligada al proceso de producción.

La arquitectura para gente de recursos medios, de tipologías más o menos congeladas, que constituye la materia básica de las zonas centrales-residenciales de nuestras ciudades, suele expresarse frecuentemente en resultados también medios, por no decir mediocres. La acción del “Togo” Díaz (como es conocido generalmente en el medio) introduce una inesperada ruptura en esa producción arquitectónica y así todas sus cualidades para la resolución de los problemas arquitectónicos, han ido configurando, a lo largo de los años, una fuerte calificación del paisaje urbano.

Muchas veces se ha escuchado o leído a críticos de arquitectura señalar la necesidad de que el arquitecto se introduzca activamente en el proceso de producción si desea evitar su marginación de la construcción del entorno y por esta razón nos parece que el caso del “Togo” Díaz resulta ejemplar. Porque esa inserción en el proceso de producción le ha permitido actuar en forma nada marginal dentro del contexto de la ciudad. Ha demostrado, además, que la arquitectura media no necesariamente ha de ser mediocre.

Una historia personal: tradición y revisión crítica

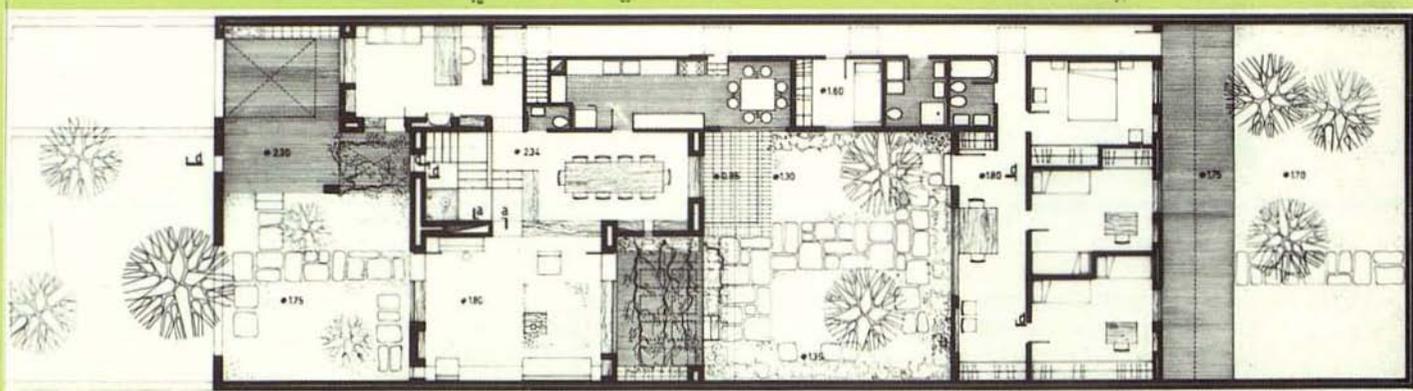
Una exquisita sensibilidad formal, una ortodoxa racionalidad técnico-constructiva y un realismo frente a las posibilidades económicas y productivas locales, son las cualidades que aparecen imbricadas en la obra de este ingeniero, arquitecto innato, uruguayo. Estos rasgos están expresados con el ladrillo, material tradicional y regional rioplatense, barato, fácil de producir, nada refinado, modular, manual e industrializable. Su tecnología es también perfeccionable y se lo puede adaptar a los más diversos formalismos que la moderna estética arquitectónica pueda concebir. Por la obra realizada en este contexto, el ingeniero Dieste parece pertenecer a esa raza de conformadores del lugar humano, no categorizable desde la disciplina técnico-profesional que los titula, tal como ocurre con Pier Luigi Nervi, Santiago Calatrava, Riccardo Morandi, o tantos otros en los cuales la antigua dicotomía arquitectura-ingeniería parece resolverse. Las tres características del diseñador que iniciaron esta semblanza implican disponibilidad y manejo de cualidades personales en el proceso de su creatividad: razón, sensibilidad y pragmatismo. La interacción de las mismas con las motivaciones del contexto de producción y la circunstancia particular de cada encargo, han generado esa respuesta de diseño específica que lo distingue en la producción arquitectónica latinoamericana. Cada obra, cada forma es el producto final de un proceso creativo, **un punto de arribo y no un punto de partida** al que se busca estructurar y construir después de su imaginación formal-figurativa.

La disponibilidad de esas fuerzas creativas no es un hecho casual, sino la resultante de una búsqueda autodidacta impulsada por una vocación a no aceptar fórmulas cerradas, recibidas como una herencia profesional confirmada: la ciencia ingenieril del cálculo y la construcción, ajena a preocupaciones estéticas o arquitecturales. Su aproximación al mundo de los arquitectos lo lleva a descubrir el **principio de unir la forma a la buena construcción**. La observación de la arquitectura del pasado y la moderna construida, la lectura de la bibliografía revisteril de posguerra, especialmente la italiana y particularmente su encuentro con el arquitecto español Antonio Bonet, son algunos de los caminos de esa aproximación. Clarificadora fue la propuesta estructural para la casa Berlinghieri (Maldonado, Uruguay, 1945): Bonet proponía allí una forma que Dieste no encontraba lógica con la tecnología elegida. A partir de esta cuestión busca encontrar el sistema constructivo y el material lógico que produciría esa forma, entendiendo por lógico la unión de los factores forma y estética,

cálculo y material, economía y construcción en una totalidad. “Las estructuras no son la solución a un sistema de ecuaciones”¹ –son sus palabras– sino el medio para adecuar a una forma primigenia surgida in mente de una función, una búsqueda de estética y una forma constructivo-técnica lograda por el cálculo. Incluso, como dice, “a través de una forma sincera, realmente sentida, se llega mejor a lo estructural, se llega, incluso, a descubrir lo estructural”². La magnífica obra maestra que es la iglesia Nuestra Señora de Lourdes, sede parroquial de Atlántida de 1958 (Uruguay), la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Durazno (Uruguay, 1968) o el depósito de Julio Herrera y Obes en el puerto de Montevideo (1975) expresan este discurso.

En esta intuición de los orígenes de la forma arquitectónica³ retoma la continuidad tectónica del hacer arquitectura rota en la historia reciente del Movimiento Moderno y parece participar así, inconscientemente, de esa actitud que hoy se reconoce como precursora o primera manifestación de la superación de los axiomas de la modernidad⁴. Esta conciencia tiene una evolución, **una historia personal** que comienza con sus estudios iniciales de ingeniería en la Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936/1948), los que implicaron un aprendizaje académico en el marco de una formación corriente politécnica, sistemática y de principios absolutos. Esa formación se desarrolló además en un ambiente profesional racionalista y descalificador de lo formal como objetivo de una búsqueda técnica. Sin embargo, y como lo declara, otro ambiente, el familiar, lo hace transitar por el mundo de lo artístico y estético y su vinculación de amistad con Torres García, el gran plástico uruguayo, además de su inclinación por las ciencias físicas, le abren el camino para acceder al sutil universo de las “esencias atemporales” de la arquitectura, al cual arriba pragmáticamente, relación con arquitectos afines mediante.

Su nacimiento a la arquitectura ocurre alrededor de 1950, después de un período en el cual a través del diseño de maquinarias expresa sus potencias personales creativas, particularmente abiertas a lo sensitivo, espacial, luminoso, tensional y dinámico. Encuentra en los “aparatos” una **lógica formal** nacida de la confluencia de un uso por resolver con una técnica productiva apropiada a un material posible y disponible y a una mano de obra racional. Esa conjunción no puede sino producir una configuración operativa y apropiada, que contiene en sí su propia estética y cuya particular plástica emana de la percepción de esa unidad. Es interesante examinar sus diseños de una máquina perforadora o de la estructura metálica para muebles en la década del



Vivienda propia, Montevideo, 1961.



Parador Ayuí, Salto, 1976.

50, además de su famoso “gato” para pretensionado de cables.

En estas regiones sureñas de América Latina, en aquellas contestatarias décadas que van de 1950 a 1975⁵, Eladio Dieste parecería más bien participar o anticiparse a la etapa final de esa actitud histórica que hoy se da en llamar “posmoderna”: calmada la efervescencia contestataria, se mira a la tradición, a lo popular y regional, a la circunstancia espacio temporal particular y la propia **identidad**. También, por su pensamiento expreso, por su obra construida, por el valor que da a lo **construido**, a lo sistemático y organizado, al orden de las cosas y la naturaleza, parece afirmarse sobre la razón y la lógica participando del pensamiento de “la modernidad” en oposición de lo fragmentario, de lo discontinuo, lo múltiple y lo particular. Esta curiosa ambivalencia, es a nuestro juicio una aproximación, impensada para estos lugares por la crítica corriente de arquitectura, de Eladio Dieste a la categoría de otros diseñadores coetáneos suyos, que están “a caballo” de los tiempos históricos, puentes de dos culturas, donde brilla, por supuesto en otra dimensión, Louis Kahn. Ellos son gentes que unen singularmente lógica con sensibilidad, que conjugan espacio y luz, forma y tecnología estructural expresiva, que se refieren a la tradición, a la historia, a la permanencia de ciertos valores esenciales, recurrentes en la cultura arquitectónica y son sin embargo, intensamente modernos. (La comparación de la iglesia parroquial de Atlántida de Eladio Dieste con la Iglesia Unitaria de Rochester de Louis Kahn, nos parece ilustrativa.)

En la lúcida crítica que hace a la historia e ideología del cálculo estructural moderno⁶, insólita en un técnico de su formación académica, habla de la **fractura que este crea en la continuidad histórica** de la milenaria tradición del construir y formalizar en la arquitectura, esa teoría del cálculo de estructuras, nacida en la Revolución Industrial, que reduce la complejidad pluridimensional del espacio arquitectónico al cálculo de estructuras planas y al estudio de piezas componentes. Este desmembrar la articulación compleja y total

del sentido estructural de la forma, lleva a separar la histórica relación de forma y construcción, que en su extrema distorsión actual produce máscaras o escenografías que ocultan esas piezas estructurales. Esa paraarquitectura, como dice, no es verdadera arquitectura, al resignar la estructura su rol morfogenético y "espaciogenético" para desembocar en el oculto papel de mero sostén o muleta para formas ajenas a ella misma, soporte pergeñado en última instancia por quien no es el arquitecto. La dicotomía arquitecto-ingeniero no es una de las menores consecuencias de la "practicidad" de la Revolución Industrial, tendiente a industrializar, fabricar y comercializar el ambiente humano. La reducción de la totalidad tridimensional del objeto arquitectónico a un desglose de planos abstractos, representables solamente en las direcciones horizontal y vertical del tablero de dibujo, llevó según su pensamiento a una ceguera para la masa plástica y para el volumen atmosférico y luminoso del espacio interior⁷. La desvinculación contemporánea de la envolvente arquitectónica de su rol tradicional de estructura portante le hizo perder a esta última su capacidad morfogenética transformándola en el simple soporte físico citado, que puede colocarse en cualquier momento del proceso proyectual y con el cual no tiene exigencias ni valor expresivo, sino adaptaciones. El modo de hacer y representar bidimensional no es inocente en la creación formal, y según Eladio Dieste tiene una enorme fuerza condicionante de la cual sólo puede salirse mediante los modelos y la experiencia concreta de la construcción en obra. De una manera tal, la arquitectura a través de los siglos unió el construir con el formalizar en un solo acto de intuición creativa de una totalidad tridimensional de difícil representabilidad en las dos dimensiones del plano de dibujo. Por ejemplo, le llamaron poderosamente la atención en este sentido, la arquitectura gótica de Chartres o de Beauvais y también la arquitectura de Gaudí.

El discurso de Eladio Dieste es el de un ingeniero de construcciones con gran sensibilidad formal y espacial. Sus espacios construidos son ricos en contenidos arquitecturales de enorme valor, en general concebidos como grandes contenedores de vacíos unitarios, cuya estructura espacial de bordes está conformada por estructuras técnicas resistentes de superficie, cargadas a su vez de gran tensión perceptual, luminosa, emotiva y estética. Eladio Dieste retoma en un cierto sentido la Historia, cuando recupera la tradición del construir igualándola al arquitecturizar, y en esta idea implica no sólo formalizar sino conformar un espacio útil, sentido y vivido por las gentes de su pueblo⁸.

El pensamiento existencial de Eladio Dieste y las “ideas inevitables”

En la idea de la tradición también implica la tradición popular del construir en su tierra natal sudamericana: los materiales y las técnicas constructivas posibles en un desarrollo regional sumergido, cuyo reconocimiento Eladio Dieste plantea como una condición *sine qua non* para superarlo.

Opone esa idea a las imágenes falsas del desarrollo que tienen arquitectos y técnicos sudamericanos en su afán de reproducir las técnicas y figuras edilicias y urbanísticas del Primer Mundo⁹. Para Eladio Dieste son espejismos sin alma, a los que contrapone una gran fe en la sensibilidad popular de la gente común y en la estética como valor cotidiano en el consumo del entorno construido, nacida de la vida corriente y no producida para especialistas en lugares especializados¹⁰. Este ideario del creador uruguayo, en cuyo pensamiento nos internamos, le lleva hasta definir el necesario compromiso existencial del constructor. Plantea un inevitable “amor a la obra y gusto por el detalle”, ausencia de rutina y una contribución común a la arquitectura desde la constelación diseñador/constructor/obrero, como un deber moral¹¹. Este sentido de moral y práctica tiene un significado filosófico más profundo y tal vez muy clásico: unirse al orden de la naturaleza, que se manifiesta a través del respeto por sus leyes, sus ciclos, sus materiales y sus oportunidades. Esta idea explica esa “búsqueda que tiende a penetrar en las leyes del equilibrio y en las variadísimas maneras que podemos descubrir de adecuarnos a ellas...”¹², explica también esa oposición entre “economía financiera” y “economía cósmica” que está “de acuerdo con el orden profundo del mundo y sólo entonces podrá tener esa autoridad que tanto nos sorprende frente a las grandes obras del pasado”¹³.

De ese acuerdo surge el arte y la felicidad que dispensa su contemplación porque surge de la comprensión de una adecuación de material, forma, construcción, economía y trabajo humano con las leyes de la naturaleza, reflejo de un orden más trascendente. El diálogo que hace Eladio Dieste con las formas autoportantes, por ejemplo, escrutando cómo sus esfuerzos nacen, crecen y cristalizan en su proceso constructivo para encontrar sus secretos estáticos, aprovechables para convenir acuerdos con las necesidades económicas y productivas del lugar, pero también con las innatas necesidades estéticas de los usuarios de sus espacios, es una de sus prácticas de esta filosofía moral¹⁴. Por eso conmueve el detalle con que diseña sus aparatos para tensión de los cables de compresión, evidenciando los

esfuerzos internos de esa maquinaria y el orgullo por el ingenio que se desarrolla en su construcción (no existían en el medio técnico uruguayo), y sobre todo la convicción de que esa estética técnica es leída con fruición por sus obreros, volviéndose así popular y propia del lugar. Esta es una finísima intuición de la pedagogía de las formas que se conectan con universales sobre las potencias humanas creativas. La expresividad que nace de la adecuación ajustada de las leyes que rigen la materia en equilibrio lo llevará a una búsqueda que tiende a penetrarlas y a experimentar los **juegos expresivos** de los tipos estructurales, como distintas maneras de adecuación¹⁵. De alguna manera por este camino se acerca a la noción del uso de tipologías: “el proceso de ideación de las estructuras más racionales que son a la vez las más expresivas, será siempre lento y supondrá una ingente mesa de trabajo. He llegado a pensar que lo racional sería crear repertorios de formas, profundamente estudiadas...” “y lo más sensato sería componer con esas formas”. Esta línea de pensamiento le da una curiosa proximidad con el célebre método de Durand¹⁶. Más allá de las especulaciones sobre su pensamiento, estrictamente basadas en sus palabras, podemos aventurar decir que éste se contiene, allá en el fondo, en su bello comienzo de un artículo en Colección **summarios** N° 45, tantas veces citado, “Arquitectura”/Construcción”: “lo que sigue es una meditación algo difusa sobre temas que me preocupan... son reflexiones de camino..., reflexiones de un ingeniero que se encontró con que al construir grandes galpones, estaba haciendo arquitectura aunque no se lo propusiera; que tenía conciencia de la forma y de que ésta no le huía, le hablaba y al hablarle le ayudaba a resolver problemas estrictamente estructurales”.

Estructura, forma y construcción

Tal vez Eladio Dieste no sea un inventor de formas estructurales a partir de la naturaleza en el sentido en que lo fue Gaudí, pues la historia de la cultura occidental, en su lento paso de arquitecturizar y construir, ya propuso las geometrías básicas y los tipos estructurales por los que transita el uruguayo. Eladio Dieste más bien es alguien con una intuición extraordinaria de la relación forma-técnica constructiva-estabilidad-estética que se concreta en bellísimos y expresivos espacios arquitectónicos. Esa idea de transitar, de camino, sería más bien su originalidad y su propuesta: ese experimentar fenomenológico, sensible y pragmático de las posibilidades abiertas por la antigua cultura del construir y de los juegos creativos factibles, implícitos, de valor universal y de valor particular, cuando esas formas estructurales se

interseccionan con una persona altamente sensible, un medio constreñido técnica y económicamente y con finalidades concretas, utilitarias y locales.

La circunstancia mencionada de la cobertura abovedada de la casa Berlinghieri (Maldonado, Uruguay, 1945) lo introduce en esas particularidades formales de las estructuras autoportantes por su figura que son **las cáscaras livianas y las superficies regladas**. En esas formas ve una cuádruple posibilidad muy afín a sus intuiciones profesionales: cobertura de amplios espacios con escasos o ningún apoyo interior; economía de costos; racionalidad o sencillez constructiva; amplia gama de la estética del espacio-luz-emoción.

En general, su obra construida se concentra en torres de servicios complementarios y en grandes edificios contenedores que exceptuando los templos, no incluían e incluso se juzgaba contradictoria con sus fines utilitarios, esa última posibilidad de las estructuras portantes: su carácter generador de una estética y de su fruición. Las bases técnicas de sus trabajos podrían explicarse por los siguientes principios:

a) síntesis o unidad conceptual entre forma geométrica, estructura resistente a los esfuerzos, materiales y construcción adecuados a las anteriores características, economía de costos y estética espacial; b) recuperación de la vieja unidad histórica de coincidencia entre envolvente espacial y estructura resistente. Este carácter supone adherirse a aquellos tipos estructurales de superficie activa, con apoyos fundamentales en sus bordes; c) capacidad autoportante de las estructuras de los pesos propios y resistente a los esfuerzos que de ella se derivan; de reducción necesaria de dichos pesos; e) reducción de los tiempos de fragüe y utilización inmediata de las estructuras. Este principio significó la elección del material: el ladrillo, hueco o no, y la técnica constructiva: la cerámica armada precomprimida; f) la reducción consiguiente de la incidencia de los encofrados y propuesta de una particular tecnología de su movilidad; g) también reducción de las impermeabilizaciones.

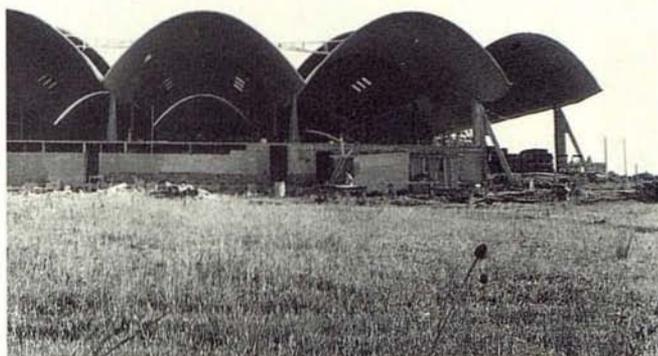
Estos principios técnicos se aplican y se elaboran de una obra a otra, como si estas fuesen verdaderos laboratorios estructurales, aplicando allí las tipologías formales comentadas a partir de las **cáscaras autoportantes**, desde las simplemente apoyadas a las más complejas.

En el diseño de estos tipos estructurales, tal como su protagonista lo relata, se pone de manifiesto ese sentido de la síntesis que caracteriza su obra y que es la base conciente de su filosofía arquitectural. En la conferencia que dicta en 1987 en Sevilla¹⁷

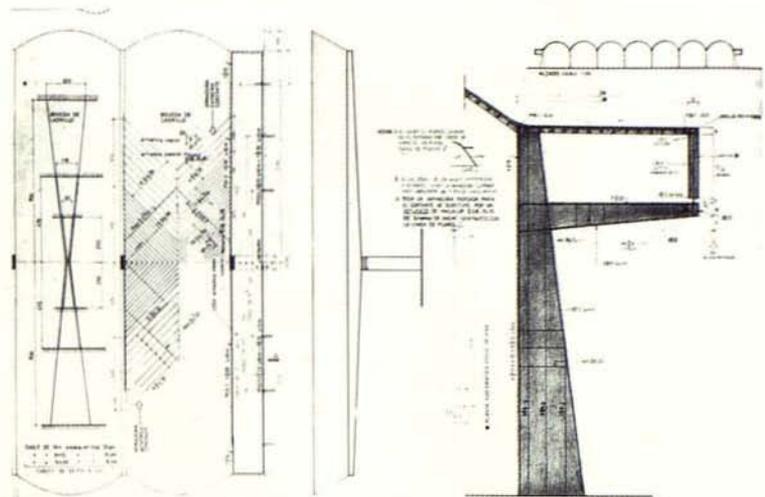
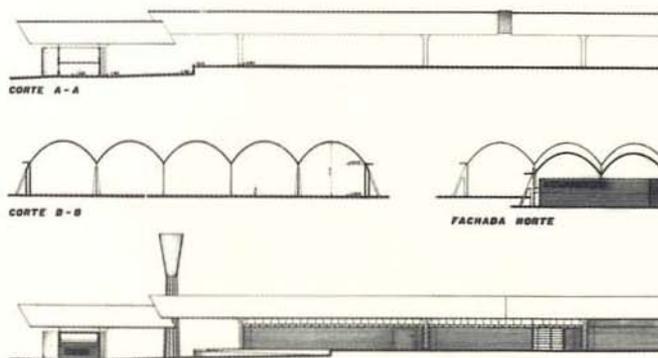
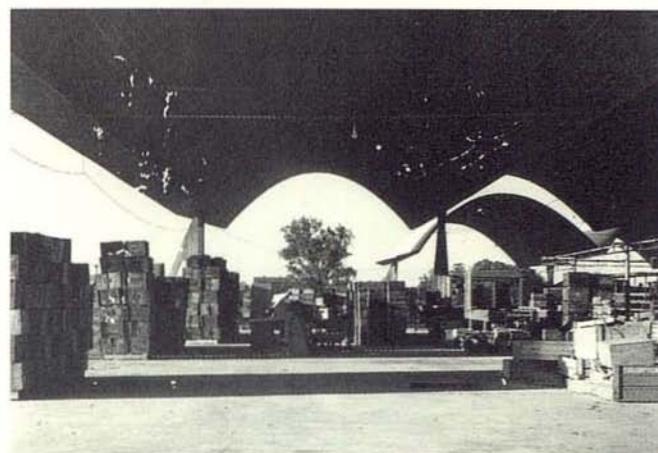
aludiendo a aquellas bóvedas cáscara construidas en Alemania entre los años 20 y 30, recuerda que sus ventajas económicas, resistentes y autoportantes se veían negativamente disminuidas por las dificultades constructivas y los costos de un encofrado muy complejo. Por otra parte, las virtudes resistentes de esas construcciones de hormigón armado, sólo se alcanzaban después de un largo período de fragüe. Eladio Dieste razona que la contradicción reside en el material y en el encofrado, debiéndose trabajar sobre ellos. Piensa que si se emplease algún material que redujese o anulase la necesidad de encofrado, el problema estaría resuelto. Debiera encontrarse aquél que puede colocarse obviando el tiempo de fragüe y alcanzando su resistencia lo más rápidamente posible. Es decir recurriendo a aquellas formas que relacionan una capacidad autoportante, sin esqueletos de sostén, con un material constructivo que resistiendo a los esfuerzos propios de esas formas pudiese de una forma económica prescindir o minimizar la incidencia del encofrado y el fragüe. Las formas buscadas pasaban por las bóvedas-cáscara, las superficies regladas y las secciones en catenaria, todas resistentes principalmente a la compresión y/o a la tracción, nunca a la flexión.

El material a su vez, debía ser apto para absorber estos esfuerzos derivados de sus pesos propios, así como a las tensiones de tracción o de flexión que apareciesen por diversas acciones sobre esas estructuras como las producidas por el viento, frecuente e intenso del Uruguay, o surgidas en el proceso de fraguado. El ladrillo, la cerámica cocida o el ladrillo que incorpora vacíos en su interior aparecen como ventajosos, en este sentido, sobre bastantes características del hormigón.

Las estructuras cerámicas quedan cuando se emplea esta técnica, un 95% fraguadas al comenzar su construcción, restando el 5% sobrante como tiempo de consolidación para el mortero de unión entre piezas. El estudio final de la interrelación de esfuerzos estructurales lleva a Eladio Dieste a concretar un material compuesto, que desde entonces será la tecnología adoptada para todas sus obras: el ladrillo armado y precomprimido para absorber tracciones y también microfisuras, circunstancia que ahorra impermeabilizaciones. El "flameo" que pueden sufrir por la acción del viento las estructuras laminares, lo lleva a cerrar con el uso de las configuraciones de doble curvatura el circuito básico de tipos estructurales empleados, obteniendo con esta relación forma-resistencia la rigidez total necesaria para las láminas. Se reemplaza así con ladrillo de un modo más barato, económico y lógico lo que antes se hacía con hormigón. También desaparece de este modo la dicotomía creada por el



Aeroindustria Massaro, Joanicó, Canelones, 1977/1978.



Movimiento Moderno entre estructura plana soportante y lámina soportada, convirtiéndose en protagonista estructural ésta última, al desaparecer el entramado de nervaduras de sostén.

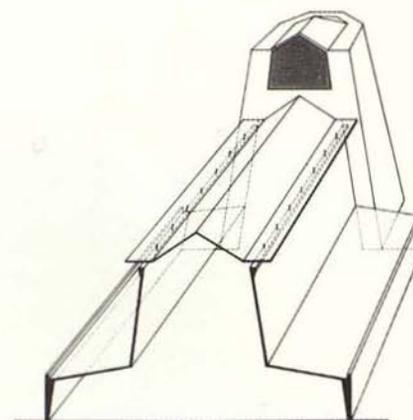
Estas superficies activas no surgen de una idea geométrica, sino de una idea constructiva. La búsqueda de la factibilidad de las formas complejas de doble curvatura y de una tecnología fácil de entender y realizar por el obrero, termina solucionando aquellos aspectos impracticables en hormigón armado, especialmente los referidos a su replanteo y a su encofrado. Teniendo en cuenta la independencia de las tensiones respecto de las secciones transversales, las cáscaras pueden adelgazarse hasta límites visualmente insólitos, y ser, por ende, de gran liviandad: se construyen con piezas cerámicas huecas obteniéndose espesores entre 6 y 10 cm, terminados con un alisado de arena y cemento Portland que contiene una trama de acero para absorber las fisuras de flexiones durante la retracción del fragüe. Los costos son bajos respecto del hormigón, no sólo por menor manipuleo de materiales, preparado y colocación en obra, sino porque se pueden construir por secciones, con un encofrado mínimo y simple deslizable rápidamente. Este desencofrado rápido permite terminar cubiertas de 50 m de luz a las catorce horas de construidas, usando cemento de fragüe rápido. Los aceros empleados, en cantidades proporcionalmente bajas, de secciones pequeñas (alrededor de los 6 mm) son utilizados en armaduras que absorben las bajísimas tracciones producidas y los moldes para construirlos, aun en el caso de las dobles curvaturas son simples. La "inevitable invención-tecnológica" —como dice— lleva a Eladio Dieste a pergeñarlos como artefactos técnicos que se mueven, trasladan, ascienden y descenden y a diseñarlos con el amor que proviene de su vieja relación con las máquinas y con la fruición que proviene de expresar en su forma su comportamiento estático.

Solucionados los costos con estas invenciones y propuestos ingeniosamente los replanteos mediante plantillas de catenarias de luz

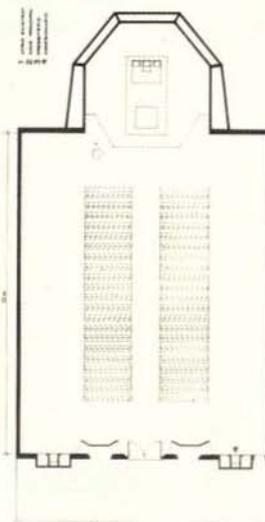
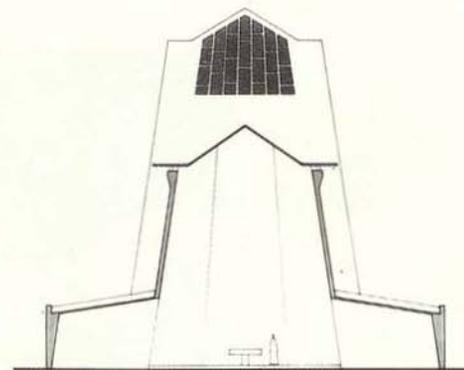
constante y flecha variable, con guías de alambre o cordel entre las mismas, pensada la práctica constructiva, la mente puede concentrarse en imaginarlas y calcularlas. Se puede así tener en cuenta cómo se mueven, aparecen, crecen y se estabilizan las fuerzas estáticas y resistentes durante el proceso constructivo, conocimiento aprovechado para reducir a su vez espesores, materiales, encofrados, costos. Esta actitud implica estar en la obra, observar y vivir la vida de los materiales en estas dinámicas estructuras. Eladio Dieste da gran importancia al proceso constructivo de las bóvedas porque éste es uno de los tantos factores morfogenéticos de la arquitectura: "... las maneras de hacerlo tienen una notable virtud de inspiración", dice en una de las entrevistas que le fueron hechas.

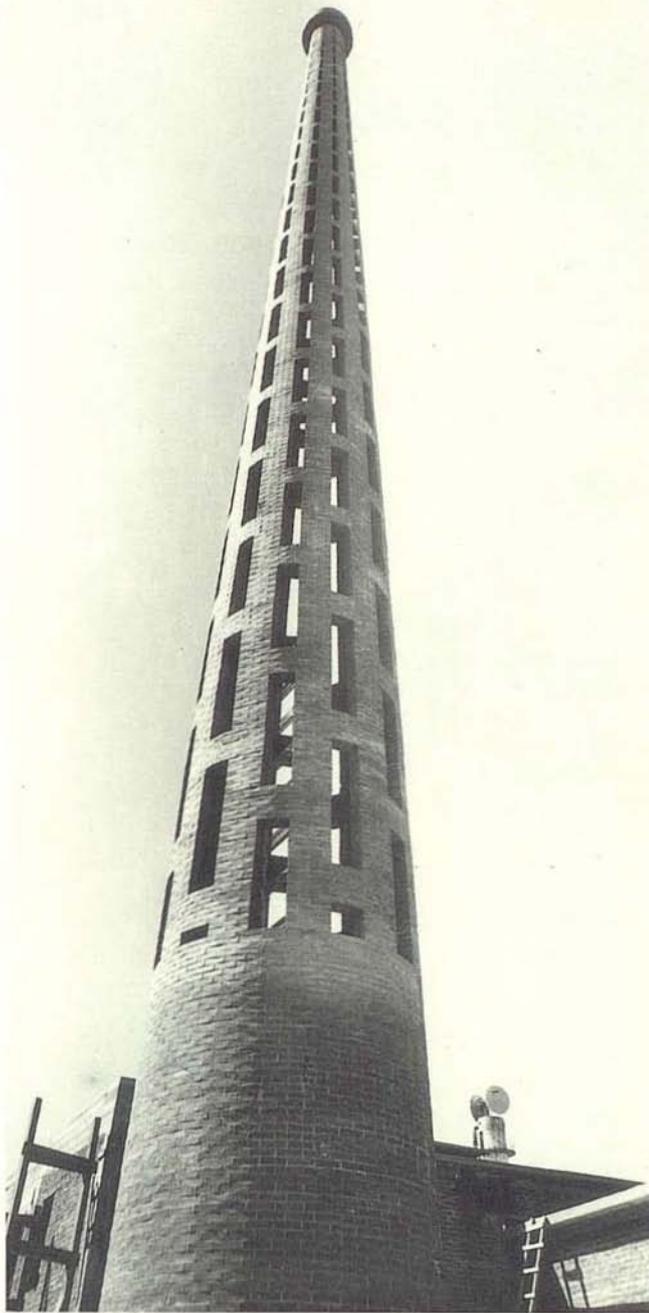
La reinterpretación tipológica

Las tipologías estructurales, que concreta en sus obras Eladio Dieste no son numerosas, aunque sí de una cierta complejidad para su cálculo, representación y construcción por los medios técnicos convencionales en el medio profesional, y para el tradicional material constructivo que es el hormigón armado. La transferencia de las mismas al ladrillo armado precomprimido, supone una ingeniosa producción de interpretaciones-síntesis y simplificadoras de las estructuras en aquellos aspectos críticos. Así la reconstrucción de la iglesia de San Pedro en Durazno (1967/1971, Uruguay), que implicó reproponer espacial y estéticamente sus tres naves destruidas por un incendio, está imaginada como el encuentro de tres láminas plegadas, dos verticales y una horizontal, que se autoapoyan. En los plegados laterales, los paramentos de las naves funcionan como vigas de gran altura y poco espesor, que se apoyan en el muro existente entre la nave y el atrio, y un gran pórtico en forma de H que abre un presbiterio-lucernario en forma de torre. Estas vigas, de ladrillo y hormigón, armadas y precomprimidas en las aristas horizontales, sostienen la parte horizontal (losa de naves menores) de los plegados. El plegado de cubierta de la nave central es una viga también con los mismos apoyos de las anteriores, pero que se apoya a sí misma en las aristas precomprimidas superiores de los plegados laterales. Las tres estructuras son independientes, aun en este sistema de apoyos mutuos, lo que permite lucernarios laterales de gran efecto luminoso sobre las texturas rústicas de las paredes interiores. La luz salvada por estas estructuras, 32 metros, su continuidad material, dan un efecto imponente a este espacio muy cualificado por la dialéctica de sus dos lucernarios: el del presbiterio y el del rosetón sobre el ingreso. Este

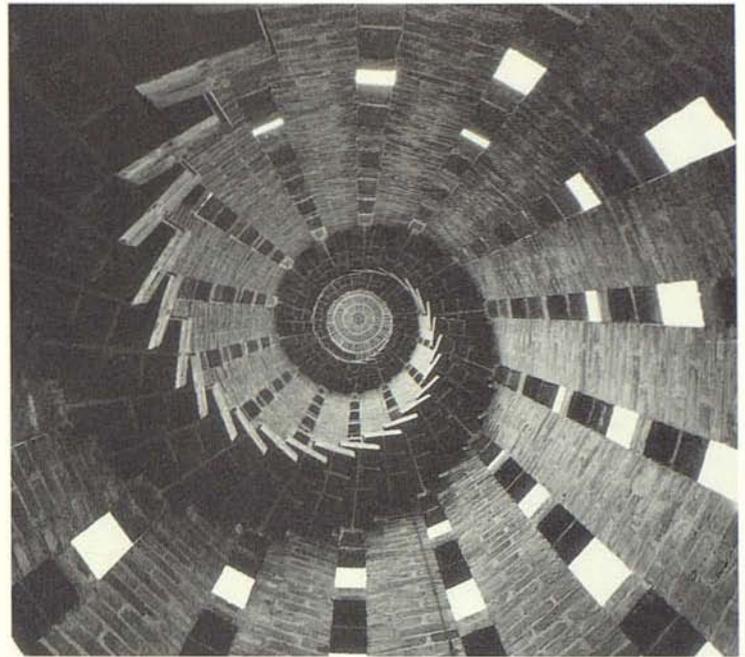


Iglesia San Pedro, Durazno, 1967/1971.





Torre de televisión, Maldonado, 1985/1986.



último mide 7.50 m x 7.50 m y está formado por láminas concéntricas plegadas exagonalmente, de ladrillo armado y sostenidas por un conjunto de barras y un marco de acero casi invisible. El costo de este edificio fue muy reducido en su época: u\$s 27.000.

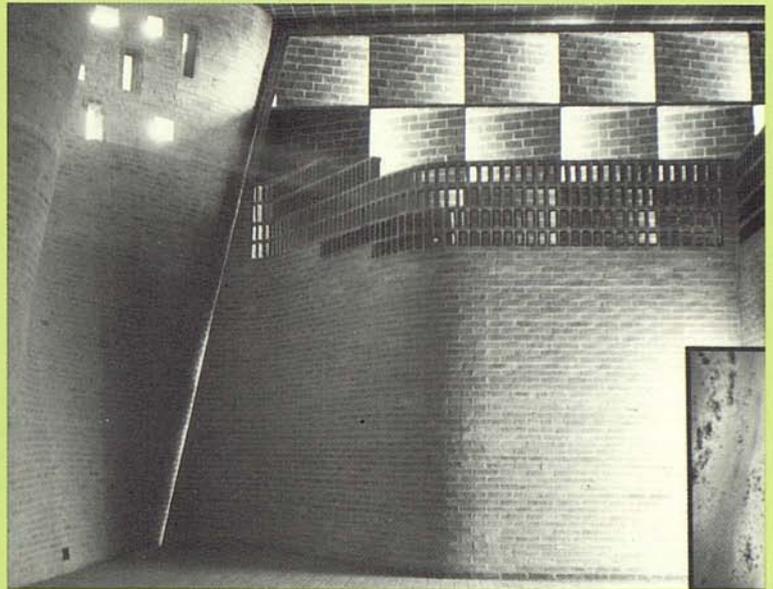
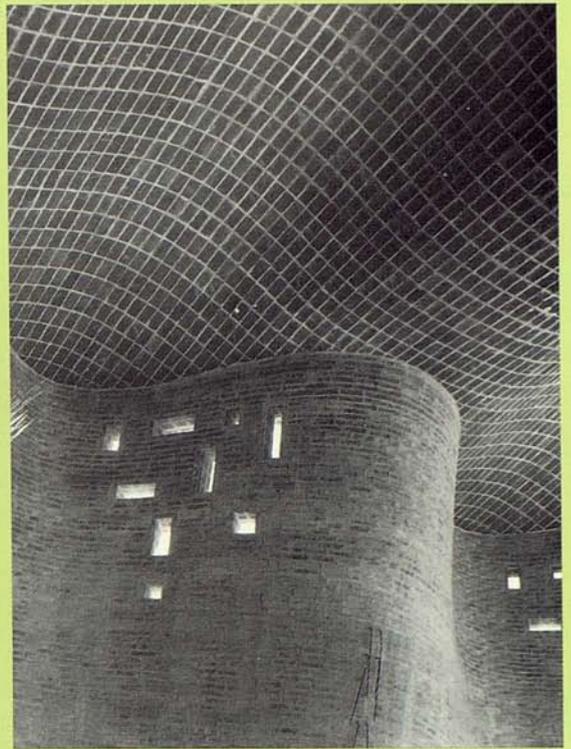
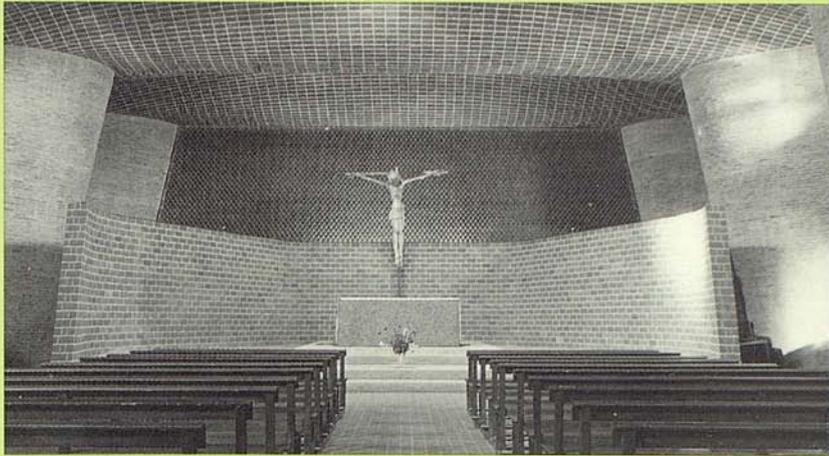
Otra tipología singular de estructuras propuesta por Eladio Dieste la configuran sus torres-tanque, reservorios de agua en gran cantidad, peso y a gran altura. En esta tipología podría incluirse la torre de televisión de Maldonado (Uruguay), terminada recientemente (1985), de 66 m de altura. El cálculo es mucho más simple si se concibe a estas torres como una cáscara tronco-cónica discontinua, que trabaja como un tubo calado. Las partes en que queda subdividido "pilares" y "trabas", son de cálculo sencillo cuando se las relaciona con esta idea estructural síntesis. La cuba contenedora del agua es una cúpula cónica construida con anillos de ladrillo superpuestos en saledizo sin encofrado y con armadura perdida en su cara anterior. Esta armadura, cubierta de revoque cementicio resiste las presiones del agua y los esfuerzos constantes de las juntas. La escalera helicoidal de ladrillo con escalones volados y contenida en el tubo principal, es un objeto de gran expresividad visual. Ejemplos de estas obras son el tanque de Las Vegas en Canelones de 1966, con 27 m de altura y el de Montevideo de 1971, con 40 m de altura y 300 m³ de agua.

Las superficies activas que pueden agruparse en la categoría de bóvedas, ya fuesen de simples o de doble curvatura, integran sistemas complejos que pueden definirse también por sencillas ideas globales que simplifican su diseño, cálculo y construcción. Ejemplifican esta

visión sintética, explicando así sus particularidades formales, obras tales como su afamada iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en Atlántida (Uruguay, 1958). La rica morfología, de esta obra plena de fantasía y sugerencias sensitivas, puede entenderse como una especie de fuerte pórtico superficial de dos articulaciones, profundo, cuyos miembros horizontales y verticales son láminas que ondulan espacialmente en esas direcciones, o bien como una sucesión de pórticos de secciones curvas que se despliegan en el espacio adosándose. El pórtico está conformado por una cubierta que es una cáscara de doble curvatura, de rigidez bidireccional, que se apoya en dos paredes-columna onduladas. Estas estructuras son un conjunto de conoides de directriz recta en su empotramiento inferior y sinusoidal en su borde superior de articulación con la cubierta. Los empujes están contrarrestados por tensores precomprimidos insumidos en los "valles" de las bóvedas y por una viga de borde. La escultórica espacialidad interior que esta estructura crea, está bellamente adjetivada por el juego de la luz y de las diversas texturas de ladrillo, y pensada para conseguir efectos especiales con recursos tales como la trama de ladrillos de punta en el fondo del presbiterio o el fuerte casetonado del muro de ingreso. Perforaciones en las conoides de las paredes exteriores y en la bóveda del presbiterio dejan entrar la luz que se desliza en estas superficies cerámicas. El conjunto se completa con una torre también de ladrillo y un baptisterio subterráneo.

El Montevideo Shopping Center (1985) es un reciente edificio que presenta algunas semejanzas formales con la iglesia de Atlántida, especialmente en sus muros de cerramiento ondulados, pero bajo una idea generadora estructural diferente. Las paredes de conoides duplican hacia arriba, invirtiéndola, a su forma: en este caso, la superficie reglada parte a nivel del suelo de una recta y termina en otra, en su borde superior, con una fuerte ondulación en su parte media. Esta corresponde al empotramiento de un forjado el que, precomprimido y uniéndose a un muro similar en la parte opuesta, actúa como un gigantesco tensor que contrarresta los empujes de la cubierta triplemente abovedada. A su vez, las paredes onduladas están concebidas como superficies regladas que conforman una doble ménsula empotrada en el forjado-tensor, articulada en su contacto con el terreno, y precomprimida en sus generatrices verticales, estabilizando en sí mismas el problema del equilibrio de un muro de ladrillos de gran altura.

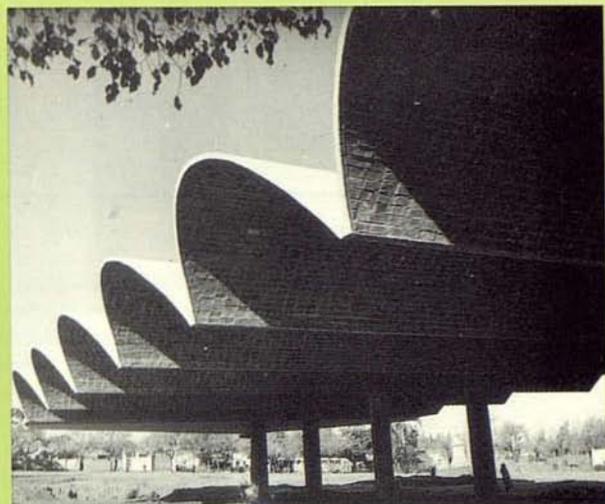
La cobertura de bóvedas de este edificio, tiene obras antecesoras



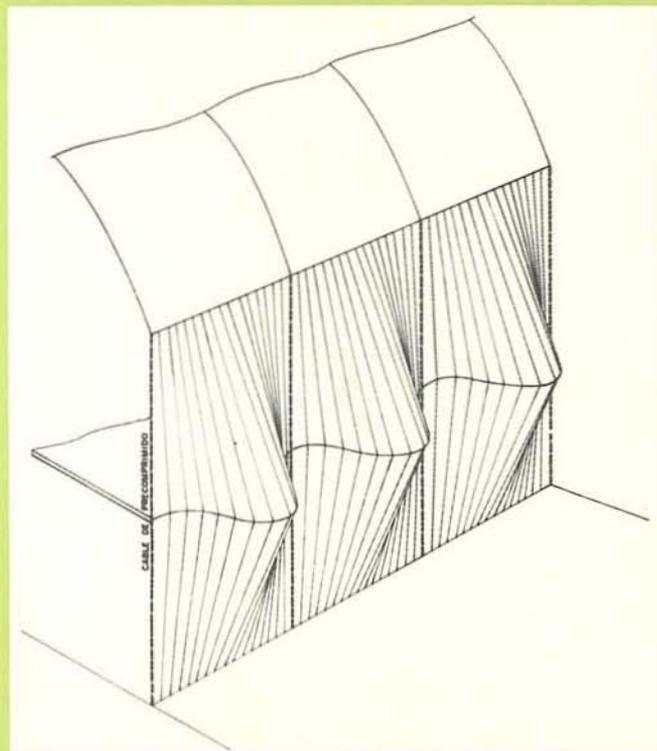
Iglesia de Atlántida, Canelones, 1957/1958.

en el camino profesional de Eladio Dieste, que en el momento de su difusión internacional causaron notable impacto por la audacia estructural que evidenciaron, así como por las imponentes dimensiones de los espacios albergados: la Estación Terminal de Omnibus de la ciudad de Salto (1974), por ejemplo, cuyas bóvedas en doble voladizo de catorce metros de luz apoyadas en una sola columna central, constituyen un osado objeto arquitectónico repetido en el ingreso de la planta industrial Refrescos del Norte S A de la misma ciudad (1978/1979). Este establecimiento tiene construidas todas sus instalaciones bajo bóvedas autoportantes de simple curvatura de 26 m de luz entre apoyos. Esta tipología estructural¹⁸, muy recurrente en la obra de Eladio Dieste, se aplica también en obras tales como las plantas industriales de las empresas Massaro S A, Joanicó, (Uruguay) construida en 1977/1978, con volados precomprimidos de 16,40 m y 32 m de luz cubriendo 10.000 m² y la del lavadero de lanas de Trinidad (Uruguay, 1979), que con bóvedas de 28 m de luz cubre 4.000 m². El Mercado Central de Abastecimiento de Porto Alegre (Brasil) de 1968/1969, emplea este tipo estructural para los pabellones de los comerciantes, con 20 m de luz y volados de 6 m. Esta obra de 35.000 m² tiene un gigantesco pabellón para los productores, cubierto por bóvedas más complejas, de doble curvatura, nacidas de esa síntesis ya descripta de formas, estabilidad, resistencia, posibilidad de replanteo y posibilidad constructiva.

De esta manera y a través de muchas realizaciones tales como el Mercado de Maceló en Alagoas (Brasil) o el Gimnasio de Durazno (Uruguay) de 1973, con sus 43 m de luz, llega el ingeniero Dieste a esa obra maestra de comprensión de los valores de su tierra, potenciándolos en los objetivos técnicos y utilitarios, que es la reconstrucción del depósito del puerto de Montevideo sito en Julio Herrera y Obes (1975). En esta construcción, elaborada sobre un depósito preexistente, muy deteriorado y destinado a la demolición, Eladio Dieste vuelve a transitar sobre los valores patrimoniales arquitectónicos después de su intervención en la iglesia de Durazno, tan escasos en el Cono Sur, y por lo tanto de delicada conservación. Esta delicadeza se manifiesta en la percepción plástica que tiene de los macizos muros existentes, cuyas proporciones le recordaban a las ruinas romanas. Sobre sus 75 cm de espesor tomados con mortero puzolánico, posa unas imponentes bóvedas gausas de 50 m de luz, discontinuas como en los anteriores edificios donde emplea ese tipo, dejando entrar la luz, constructora del espacio interior. Estos lucernarios separan catorce tramos que parten juntos confundidos



Terminal de Omnibus, Salto, 1974.



Supermercado, Montevideo, 1984/1985.

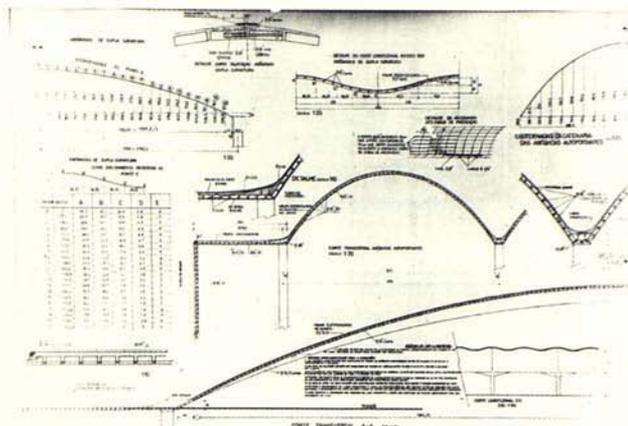
desde una recta como apoyo del conjunto sobre los muros envolventes. Las secciones de estos tramos son curvas catenarias de luz constante y flechas variables que van creciendo progresivamente conformando no sólo la figura autoportante y plástica buscada, sino también la figura económica, fácil de construir con cerámica armada y fácil de replantear en su doble curvatura con un sencillo plantillado realizado por obreros comunes. Conservando la impronta de las proporciones y aberturas existentes en los muros, los reviste exteriormente con ladrillo a la vista, agregando contrafuertes armados y empotrados en el suelo como estructuras resistentes a los empujes horizontales de bóvedas y viento y diseñando nuevos y hermosos derrames para las ventanas. Esta intervención no desmerece, sino exalta tanto los valores existentes externos como los internos, con la nueva cubierta y el descascarado de sus revestimientos para dejar también el ladrillo a la vista. Esta obra de 4.100 m² sólo costó u\$s120.000.-, probando indirectamente esa tesis que aparece posteriormente sobre el reciclaje del patrimonio construido, la que lo considera un valor económico existente, aprovechable socialmente, en países carenciados o de difícil economía.

Las cáscaras gausas, esta vez continuas y empotradas en el suelo, tal como si fuesen arcos superficiales, se emplearon también para la construcción de silos horizontales, como el de Young (Uruguay), con sus impresionantes 27 m de altura desde la clave de bóveda al fondo de la tolva longitudinal que lo recorre y sus 30 m de luz. Estas estructuras construidas entre 1974 y 1978, a pesar de su objetivo meramente utilitario, no están exentas de belleza y grandiosidad.

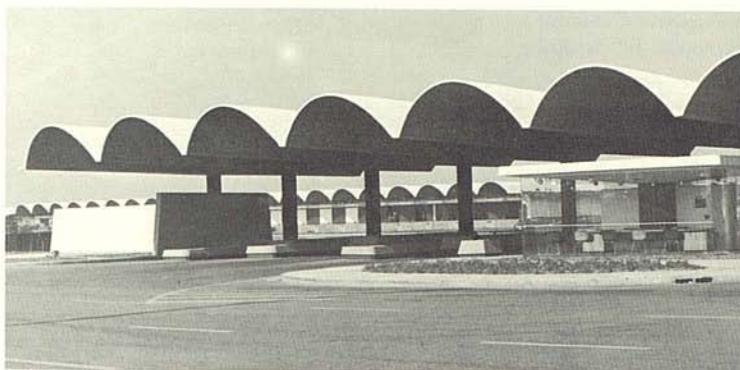
Las formas creadas por Eladio Dieste para sus obras o para terceros¹⁹ son formas expresivas de lo que está sucediendo en ellas y tienen por esto no sólo una fuerza plástica insoslayable, sino un aspecto didáctico conmovedor por cuanto la lectura de esta dinámica es positivamente popular y uruguaya. La reiteración de las apreciaciones de los obreros constructores, de los empleados usuarios de las construcciones fabriles, y de los sencillos feligreses de sus templos, se lo probaron incuestionablemente a Eladio Dieste. El sabe y lo afirma, que la gente comprende esas formas, entiende y toma esos espacios como para ella y lo agradece²⁰.

Notas

1. Entrevista a Eladio Dieste. "Una estética de la ética" por Alberto Petrina, SUMMA Nº 247, marzo de 1988. Buenos Aires
Algo que sucede en la discusión con A. Bonet afecta su sentido de la lógica formal y el objetivo de cubrir una casa cuyas características le sugieren



Mercado de Abasto, Porto Alegre, Brasil.



Depósito del Puerto, Montevideo, 1978.

una bóveda de ladrillo, le inspiran la forma y la técnica del cierre espacial para esa obra.

2. En reportaje a Eladio Dieste por Alberto Petrini, SUMMA Nº 247, marzo 1988, y también "me fui desarrollando en el sentido de afirmar mi conciencia de la relación entre el mundo de la forma y lo estrictamente estructural. Una cosa ayudaba a la otra y así me fui formando en esa dirección".

3. Es decir la intuición de qué la propone (el uso), de qué la sostiene dando la estabilidad y la construye (la tecnología), y finalmente de qué la expresa (la morfología).

4. Ciertos críticos y teóricos de la arquitectura latinoamericana como la arquitecta Silvia Arango opinan que en Latinoamérica, esa manifestación conocida hoy como la posmodernidad, ya tuvo rasgos precursores o bien se anticipó allí.

5. Las décadas que según el escritor argentino Delfín Leocadio Garassa son el nacimiento y primera etapa de la posmodernidad: "Reacción contra los vanguardistas anteriores, incorporados al oficialismo cultural, al

establishment..." (**La Nación**, 21 de agosto de 1988, suplemento literario).

Las décadas siguientes tienen un carácter más calmo, más historicista cuando la historia es retomada por las formas que produjo más que por las esencias que contiene.

6. "Arquitectura y construcción" por Eladio Dieste, Colección **sumarios** Nº 45, julio 1980, Buenos Aires.

7. Según Kenneth Frampton en Louis Kahn la forma nace de la estructura, construcción, luz. "La forma del edificio va a ser determinada por cómo va a ser construido el edificio". "La calidad del monumento es conseguida a través de la estructura y de la construcción". "La estructura como marco del espacio". "La estructura y la luz se revelan mutuamente". Parecen premisas del diseño de Eladio Dieste.

8. Colección **sumarios**, op. cit.

9. Esta conciencia propone al ingeniero Dieste su camino de la "invención tecnológica inevitable" en esta Sudamérica, limitada y sumergida como un enfrentamiento con los recursos de su realidad: el ingenio frente a la dificultad como instrumento de superación. Expresivos de esa actitud son sus diseños de maquinarias y su célebre "gato" para precomprimir estructuras laminares derivado de un "gato" para elevar camiones.

10. E. Dieste comenta en el artículo "La invención inevitable" (**summa/ Colección Temática** Nº 19, 1987, Buenos Aires): "... Pero independientemente de lo que deseemos, la actitud de no repensar lo científico y lo técnico es lo usual en nuestras sociedades y de ella se deriva la tendencia a importar la ciencia y la técnica dando por sentado tácitamente que en algún lado está lo que necesitamos, pronto y terminado, esperando que lo encontremos" (...) "uno de nuestros defectos ha sido una especie de incapacidad para mirar la realidad desnuda, unida a una tendencia a poner el acento en la erudición, en estar informado de todo lo que está haciéndose en el mundo, lo cual bien usado es muy valioso, pero que si supone descuido de los fundamentos, la cuidadosa observación de la realidad (no como un paso posterior, sino relacionada dialécticamente con lo anterior) y la desprejuiciada aplicación a esa realidad de lo pensado y experimentado puede ser nefasto". A esto opone el valor de la tradición y experiencia constructora popular y secular. El artesano más el profesional desarrollando, potenciando, corrigiendo.

11. En el citado artículo de Colección **sumarios** Nº 45, pág. 88, dice E. Dieste: "Cualquiera que tenga experiencia sabe qué poco interviene en general el técnico en la obra..." "... Creo que esto es la causa real de lo que se llama bajo rendimiento obrero, este siente que el que lo dirige no aporta al trabajo común lo que le corresponde, que no cumple de veras con su deber y que no está moralmente justificada la parte que retira del beneficio final. Todo esto es tan común y tan radicalmente inmoral que puede hacerse mucho menos grave con las estructuras de que hablamos; no sólo hay que concebirlas y calcularlas, hay que construirlas y esto no es posible sin una mayor entrega personal del que dirige".

12. Colección **sumarios** Nº 45, pág. 89 "Arquitectura y construcción" por Eladio Dieste.

13. Idem.

14. Citándolo: "Un edificio no puede ser profundo como arte sin fidelidad seria y sutil a las leyes de la materia. Sólo la revelación que esa fidelidad supone, podrá hacer a nuestras obras graves, perdurables".

15. Esta adecuación a nuestro juicio, lo aproxima a las actitudes similares en búsquedas y logros diferentes, de personalidades como la de Angelo Mangiarotti en su iglesia Mater Misericordiae de Baranzate (Milán, 1957).

16. Un texto como el de Heinrich Engel **Sistemas de estructuras**, Ed. Blume, Madrid, 1970) plantea precisamente ese repertorio de formas. También recordamos los textos, en ese sentido aunque técnicamente más profundos, que lo han precedido en lugar y tiempo de Siegel, Torrojas o Salvadori, por ejemplo.

17. Dictada el 9 de octubre de 1987 en el marco del Curso Internacional "El arquitecto iberoamericano y su obra", organizado por la Conserjería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, cuyos contenidos dan origen a este libro.

18. Estas bóvedas complementan su sistema estructural con diversas técnicas para contrarrestar sus empujes laterales: tensores, contrafuertes y/o losas horizontales en el borde exterior de la primera y última bóveda, ya sean voladas a partir de la generatriz de arranque o apoyarse también en una pared o viga. Estas losas laminares actúan como vigas cargadas con los empujes, acostadas y sostenidas por los tensores cuyas reacciones se anulan con las de la viga simétrica.

19. Algunas de las obras citadas han sido realizadas con el ingeniero Montañez, como las iglesias de Atlántida y Durazno y otras como el Mercado de Abastecimiento de Porto Alegre donde fueron Carlos M. Fallet, el coordinador general del proyecto y Claudio Araujo el proyectista de casi todos los edificios. En sus últimas obras han trabajado con el ingeniero Dieste sus hijos, arquitecto Esteban Dieste e ingeniero Antonio Dieste, además de otros profesionales vinculados a su Estudio.

20. Dice Eladio Dieste en una entrevista publicada en "Ingeniero Eladio Dieste: su obra", nota de tapa de la revista Nº 2 del colegio de Profesionales de la Ingeniería de Entre Ríos, junio de 1985: "... creo que una arquitectura que tenga en cuenta los hábitos y gustos de nuestra gente, nuestro clima tan especial por lo templado y destemplado a la vez, lo estructural y lo constructivo vinculados a nuestras posibilidades, las capacidades de nuestros obreros y con el imponderable de la expresión de nuestra luz y nuestro paisaje, habrá de tener un matiz nacional".

En esta semblanza de Eladio Dieste nos hemos apoyado con la lectura de algunas paráfrasis de las descripciones técnicas de sus obras contenidas en el videotape de la conferencia citada en nota 17 y en entrevistas y artículos personales publicados en las siguientes revistas: "Reportaje a Eladio Dieste" por Alberto Petrino, SUMMA Nº 247, marzo 1988, Buenos Aires; "La invención inevitable" por Eladio Dieste, **summa/Colección Temática** Nº 19, junio de 1987; "Eladio Dieste, el maestro del ladrillo"; AA.VV., Colección **summarios** Nº 49, junio 1980, volumen preparado por el arquitecto Mariano Arana.

*Edward
Rojas Vega*

Una de las cuestiones más discutidas por los arquitectos y críticos latinoamericanos en los últimos años es la que se refiere a la relación centro/periferia, a la incidencia de las ideas generadas en Europa y Estados Unidos, y a la necesidad de elaborar propuestas teórico-prácticas apropiadas al "ahora de aquí" de las distintas regiones, afirma Edward Rojas. Y por ello, "a través de nuestra arquitectura hemos intentado revertir el proceso de comunicación del centro a la periferia, y hacer que nuestra arquitectura sea nuestro propio centro, asumiendo el valor de la identidad cultural en la producción arquitectónica actual, como alternativa posible para enfrentar el gran desafío de proponer soluciones apropiadas al imperativo de modernización de nuestras regiones". La creación del Taller Puertazul, en colaboración con el arquitecto Renato Vivaldi, y del cual participan antropólogos, historiadores, sociólogos, respondió a la necesidad de elaborar bases conceptuales para tal tipo de propuestas.

La región en que ER desarrolla su acción es el archipiélago de Chiloé, situado en el extremo sur de Chile, entre los paralelos 42 y 43. Es un mundo muy particular, muy complejo, pero al mismo tiempo muy acotado. Posee setenta y ocho islas cautivas en un mar interior entre dos cordilleras, la de los Andes y la boscosa cordillera de la Costa. Su isla principal es tres veces más grande que Mallorca. Está habitado por 116.994 personas que en su mayoría son chilotes, producto de la fusión étnica de los colonizadores hispanos con los pueblos aborígenes, y su notable cultura es la resultante histórica de un prolongado aislamiento geográfico, de una particular forma de apropiación del territorio y del maritorio a través del "bordemar" —un ambiente donde la tierra se hace mar y el mar se hace tierra cuatro veces al día, un lugar donde el ciclo de la Naturaleza se hace dramáticamente presente—; y por otra parte de su capacidad creativa para la apropiación del medio natural a través del uso de la madera, hasta el punto de que esta cultura ha sido definida como "la cultura del bordemar y de la madera".

No es el dominio de la cultura sobre la naturaleza, sino un equilibrio que le permite al chilote evolucionar con una forma propia. Los oficios se transmiten de padre a hijo; y así se fabrican desde las embarcaciones hasta las casas, amén de toda clase de instrumentos y hasta juguetes.

La íntima unión de la casa con el mar es algo natural en Chiloé: que las casas floten en el mar es habitual: las casas se trasladan de un punto a otro del archipiélago "navegando por los canales, y el chilote sabe con bastante precisión qué parte de la enorme construcción quedará sumergida bajo el agua y qué parte permanecerá a flote.



La madera. Foto: Mariana Matthews.



Fotos: Mariana Matthews.



Construcción de una embarcación.



Autito de madera. Foto: Edward Rojas.



Palafitos en Mechuque y Castro.



Iglesia tradicional, Teupa.



Vivienda tradicional.

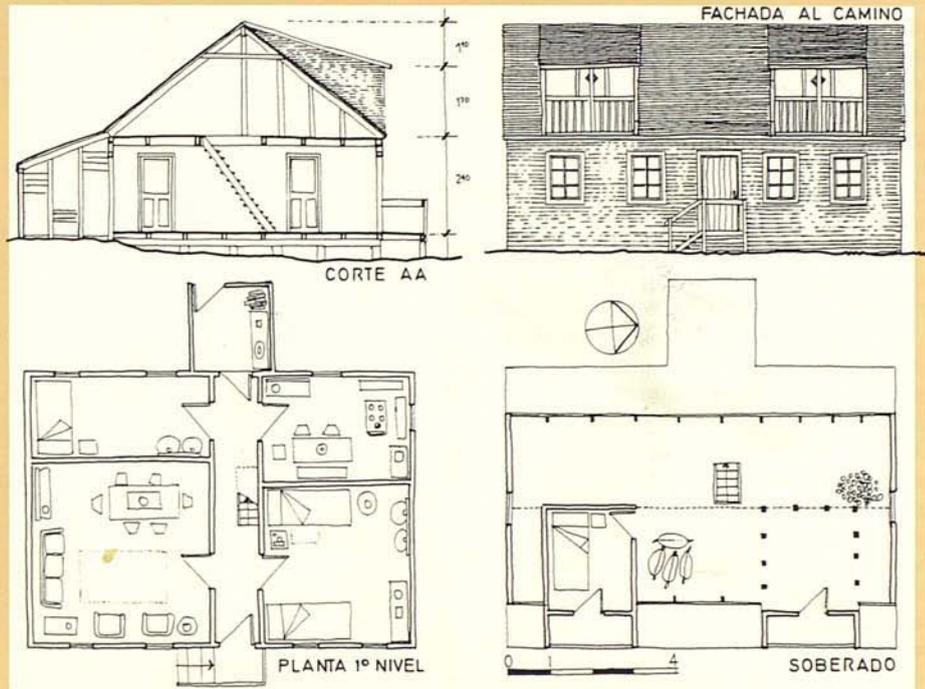
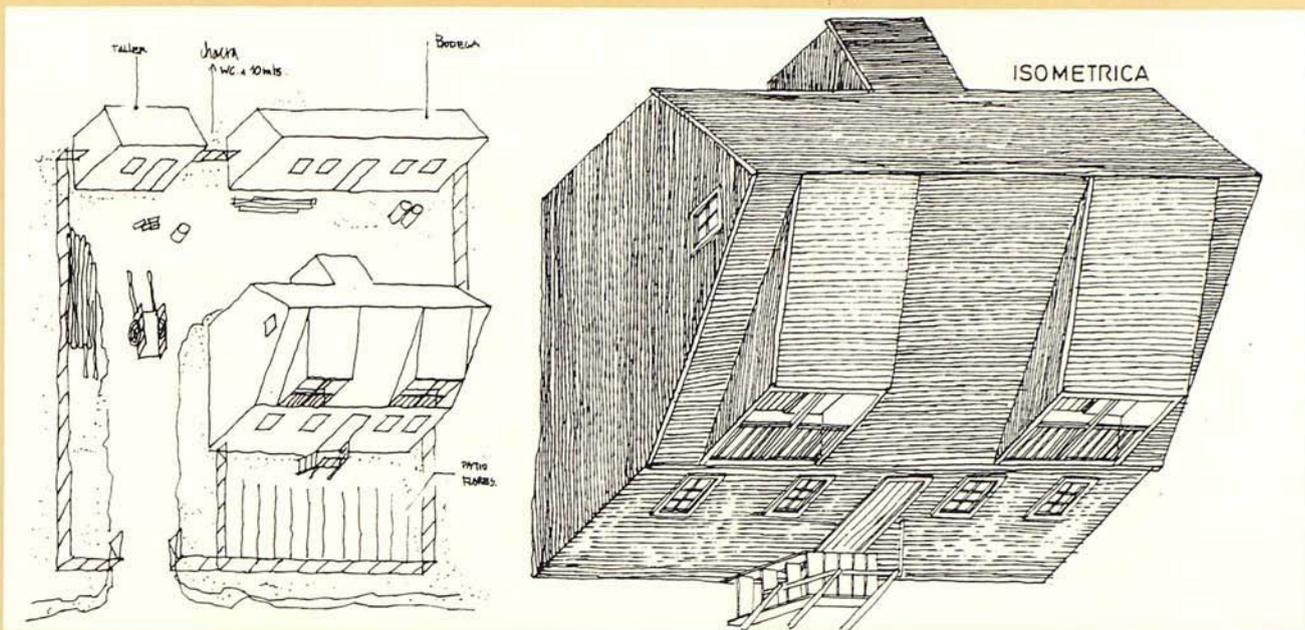
También sabe cuántas “yuntas” de bueyes se necesitan para sacar la casa de su emplazamiento original y cómo amarrar el edificio a la lancha que lo arrastrará (en doce horas se avanza una milla) para que no se deforme la estructura de vigas, soleras, pies derechos, pilares, tijerales y revestimientos de madera, de modo que al terminar la operación colocando la casa en su nuevo solar, no se rompa ningún vidrio.

Esta operación la lleva a cabo el dueño de la vivienda con sus vecinos y amigos por medio de una “minga de tiradura de casa”: una jornada de trabajo colectivo en la que los invitados aportan animales, lanchas, herramientas y su trabajo. Al final es la fiesta, el baile, ofrecido por el dueño de casa que retribuye a sus amigos con comida y bebida.

La casa tradicional se estructura a lo largo de un amplio pasillo: allí se cuelga la ropa empapada por la lluvia, allí juegan los niños; en la galería se duerme la siesta, y la cocina es el centro de la vida familiar, donde además se recibe a los amigos. En el medio rural surgen variadas construcciones en torno de la casa principal: la leñera, el galpón para guardar animales, el gallinero, la bodega. La respuesta al habitar urbano es la misma tipología rural pero montada sobre pilotes: el palafito, respuesta directa a la geografía, tal como lo son los barcos, a menudo usados como vivienda. La tradición constructiva de los barcos deriva de la combinación entre la barca aborígen y la nao española.

Durante mucho tiempo el encuentro entre la cultura arcaica y los modelos europeos se realizó sin tropiezos: el neoclásico importado por la colonización alemana fue adoptado por la cultura arcaica, así como otros modelos culturales, ajustados a las condiciones locales por la capacidad interpretativa del chilote. Los grandes incendios de la década del 30 permitieron incorporar modelos “progresistas”, y con ellos el desarrollo del hormigón armado, con lo que se afectó tanto la calidad de vida como la capacidad artesanal. Sin embargo, hasta la mitad de este siglo convivieron la cultura arcaica, con toda su trama de relaciones, con una nueva cultura burguesa. Pero en la década del 60 esa armonía se rompió, en parte por el terremoto, pero fundamentalmente por la incorporación de modelos desconocidos hasta entonces, modelos basados en la estética propia de las líneas de montaje, que implicaban la negación de los valores de la tradición arcaica.

Ocurre que Chiloé se ve actualmente enfrentado a un proceso de modernización impuesto desde el gobierno central, siguiendo un



Vivienda tradicional (cerca de Nercón). Del libro Casas de Chiloé de Anguita, López, Modiano, Zecchetto, Universidad de Chile, 1980.

modelo político-económico que lo ha transformado en un importante centro de producción pesquera, tanto extractiva como de cultivos artificiales, asentados en el bordemar, modelo que ha posibilitado también la explotación forestal destinada a la elaboración de celulosa y madera aglomerada. Tanto la producción pesquera como la forestal están dirigidas básicamente a la exportación, lo que ha confundido los términos del crecimiento y el desarrollo regional, posibilitando el enriquecimiento unilateral de grupos económicos y transnacionales en desmedro de la población chilota. Al mismo tiempo, con el auge del turismo, los elementos de la cultura arcaica se vuelven exóticos productos de exportación.

Con esto, se producen fuertes procesos de transculturación que tienden a destruir la vital relación hombre/medio, sin producir necesariamente un mejoramiento en la calidad de vida. Ejemplo de ello es la devastación de algunas iglesias declaradas Monumento Nacional, para reemplazarlas por edificios tipológicos, desde los años 70; la erradicación con la fuerza pública de viviendas sobre palafitos en Castro en 1979/1980; la sustitución de la madera por hierro galvanizado y asbesto cemento en cubiertas y revestimientos, con un claro afán de representatividad.

Junto a la consecuente pérdida de identidad va destruyéndose una tradición constructiva capaz de generar sus propias formas y espacios; se produce desorientación en el plano de sus códigos estéticos y el carácter coral resultante de la dimensión social que la arquitectura tiene para el chilote, se ve agredido.

Sin embargo, luego de una década de trabajar en el archipiélago, ER y su grupo han verificado que a pesar del fuerte impacto producido por los procesos de transculturación, en Chiloé se mantiene vigente la cultura de la madera, sobre todo en aquellas comunidades más alejadas de los centros urbanos. De ahí que centraran sus esfuerzos en elaborar conceptos que condujeran a una nueva arquitectura capaz de revitalizar la cultura arcaica y proyectarla al presente, con la convicción de que el archipiélago tiene calidad suficiente como para generar algo más que un reflejo de las culturas ajenas.

La actividad de ER en Chiloé comenzó en 1976, cuando se le presentó la oportunidad de trabajar allí en el marco de una ley de desarrollo, que por lo demás estaba fundada en una tabla de valores que categorizaba los proyectos según modelos concebidos en y para la capital, Santiago. El arquitecto trató de ajustar los valores de la tabla a los del lugar, reforzando, como hilo central, el trabajo de la madera. Sin embargo, en la relación con los clientes, pronto descubrió que el



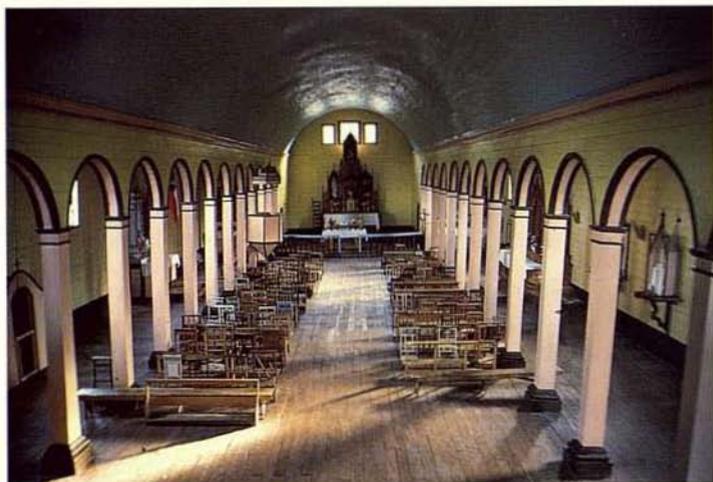
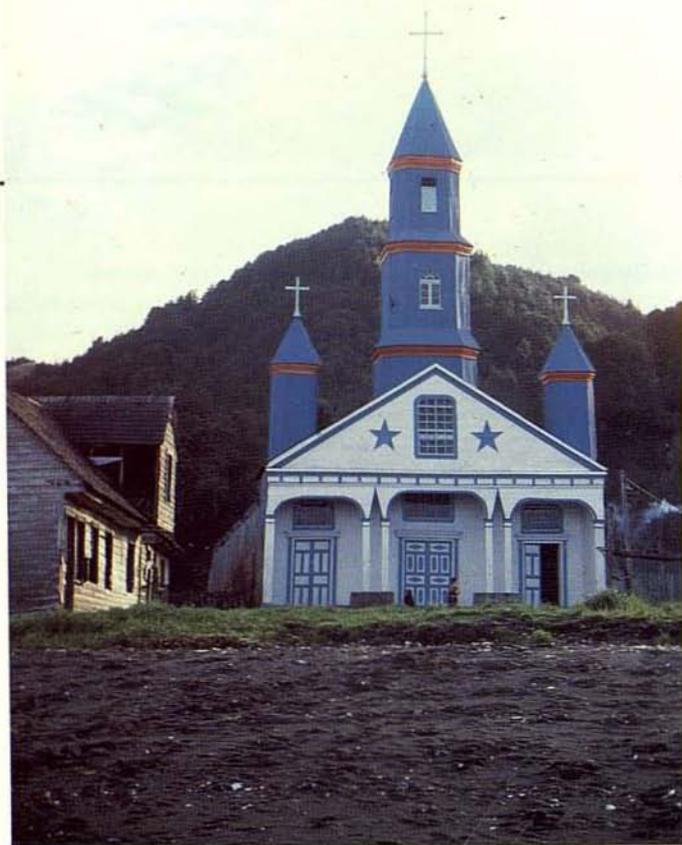
Traslado de una casa por mar.

diseño irregular, complejo, con desniveles, surgido del modelo santiaguino y de la propia formación, no se ajustaba a las expectativas de los propietarios locales, que reclamaban su pasillo central y otras disposiciones propias de su forma de vida. Del mismo modo descubrieron los arquitectos que la selección del sitio por ellos propuesta para erigir una casa podía chocar con el destino productivo asignado al lugar por el propietario. De esas primeras experiencias surgió la convicción de que era indispensable comprender la cultura local antes de ofrecerle una arquitectura que pretendiera ser coherente con ella, y así la oficina de arquitectura se transformó en taller, integrado, como se ha dicho, por representantes de diversas disciplinas que podían ayudar a la comprensión deseada.

En un principio, en la intención de recuperar la tecnología tradicional de la madera, se buscó como elemento de apoyo el diseño de Charles Moore para el Sea Ranch, con lo que se hacía evidente la relación centro/periferia y la consiguiente situación de colonización mental. Pero muy pronto los arquitectos comenzaron a investigar los valores culturales locales para encontrar bases a su trabajo. Se intentaron así algunas variaciones a la planta tradicional, con los espacios de doble altura que permiten aprovechar mejor el calor de la cocina, la utilización del entretecho, la cocina-comedor, etcétera, tratando siempre de mantener ciertas pautas que hacían accesible el proyecto a las bonificaciones oficiales. Esto se facilitaba porque la construcción se abarataba notablemente con el sistema de "mingas" y el fácil acceso a la madera. Por otro lado, muchos de estos proyectos estaban destinados a lugares inaccesibles, y eran construidos por carpinteros con muy escasa intervención de los arquitectos, con lo que sus planos sufrían todos los ajustes necesarios para adecuarse al proceso constructivo.

Al cabo de algún tiempo, la propuesta de retomar las tradiciones constructivas locales comenzó a ser aceptada por la comunidad, y a recibir reinterpretaciones por parte de la misma población, lo que aseguraba la relación entre la obra de este Estudio y el medio, en su traspaso a las condiciones locales. Surgió entonces un nuevo concepto sobre el que se reflexionará en lo sucesivo: el de la **reinterpretación crítica**.

Con este concepto el grupo comienza a trabajar sobre tipologías del neoclásico chilota, que pudo utilizarse para el proyecto de una Municipalidad ubicada frente a la iglesia de Achao, un Monumento Nacional del que se tomaron algunos rasgos tales como el pórtico levantado sobre la acera y el tipo de ventanas, al tiempo que el interior



Edward Rojas, Iglesia de Tenaum. Fotos: R. Fischer

se adecuaba a las modernas exigencias del esquema de gobierno.

También tuvo oportunidad ER de intervenir en edificios religiosos. Mientras las iglesias no fueron declaradas monumentos nacionales y pertenecían en propiedad a las comunidades, ellas mismas se habían encargado de su conservación a lo largo de los siglos, pues la religión es uno de los motores fundamentales de la cultura. Los evangelizadores, jesuitas y franciscanos, a través de la “misión circulante” fueron recorriendo el archipiélago, fundando templos y capillas durante cuatrocientos años. Esto hizo que se desarrollara una importante arquitectura de madera para el culto y, por otro lado, un pueblo con un profundo sentimiento religioso.

Paradójicamente, al reconocerse el valor de las iglesias del territorio y pasar a pertenecer al patrimonio nacional cayeron en el mayor descuido, ya que las comunidades han perdido autoridad sobre ellas, y la restauración de esos edificios constituye un importante problema.

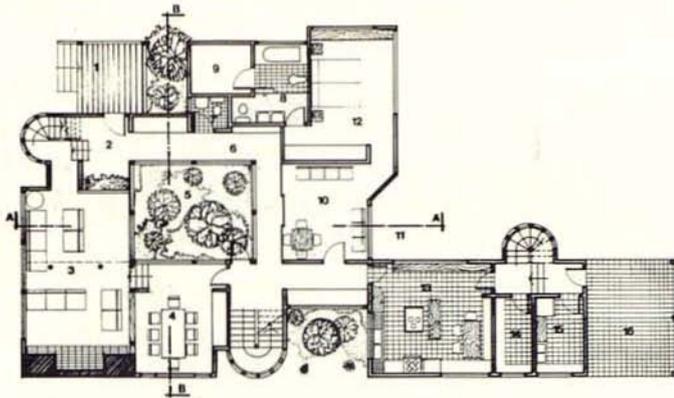
ER tuvo ocasión de trabajar tanto en la erección de nuevos templos como en la restauración de los existentes, como en la iglesia de Castro, que había sido proyectada por un arquitecto alemán —de hormigón, aunque luego fuera realizada con madera y hierro galvanizado—, cuyo interior se restauró sobre la base de un croquis del P. Gabriel Guarda.

La casa del notario

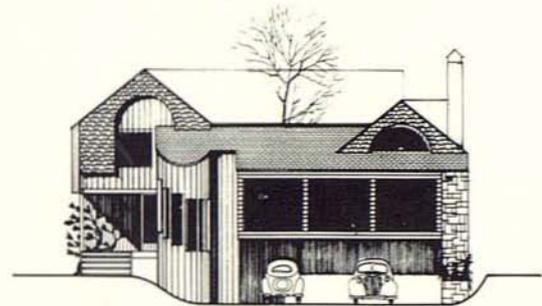
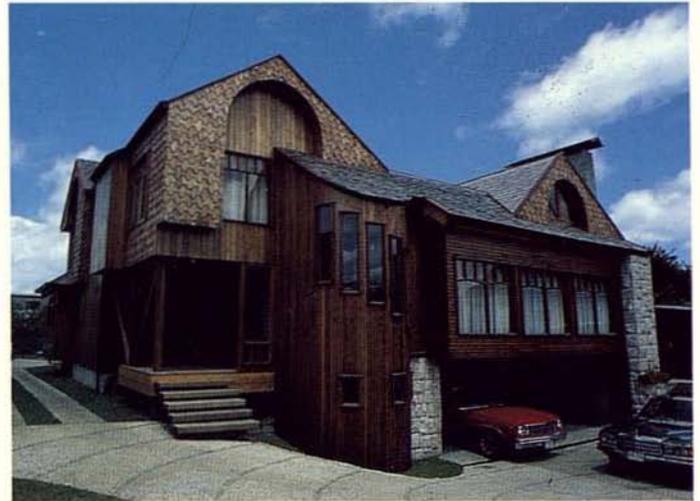
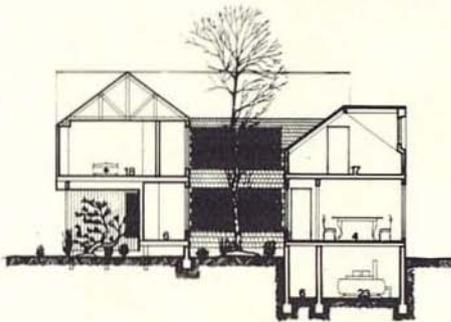
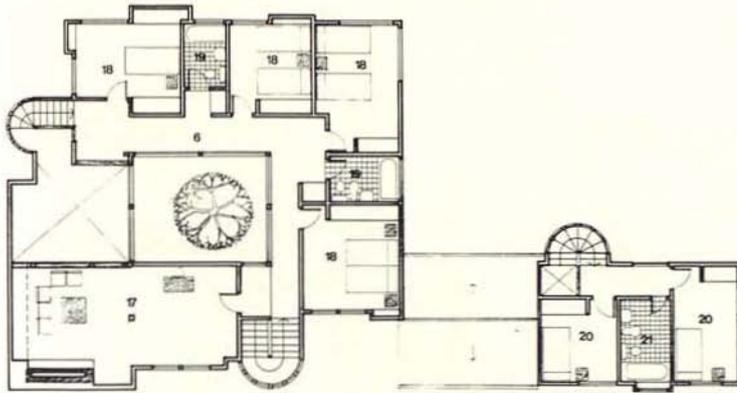
El señor Arcadio Pérez, notario de la ciudad de Castro, quería que su vivienda respondiera a valores locales, y de ahí que encargara el proyecto a los arquitectos Rojas y Vivaldi. En ella se utilizaron tanto técnicas tradicionales como modernas: por ejemplo, las ventanas de trazado curvo se realizaron con la misma técnica —doblada con vapor— que la que se emplea para las embarcaciones; y por otra parte, fue ésta la primera vivienda de la zona en incorporar la calefacción central, lo que permitió un amplio desarrollo interior. En la construcción se utilizaron maderas de distintos tipos y colores, según la función que debían cumplir, pues cada una de ellas tiene cualidades específicas que la hacen apta para una u otra función. Las tablas se unieron con clavos de cobre, que poseen mejor comportamiento en el tiempo. Las ventanas, a diferencia de las usadas en el Modernismo provinciano, de grandes paños cuadrados, tienen pequeñas dimensiones adecuadamente subdivididas. Un jardín central y un espacio de doble altura introducen elementos espaciales de carácter moderno, aun cuando se conservan varios rasgos de la casa tradicional. En cuanto al

Edward Rojas, la casa del notario

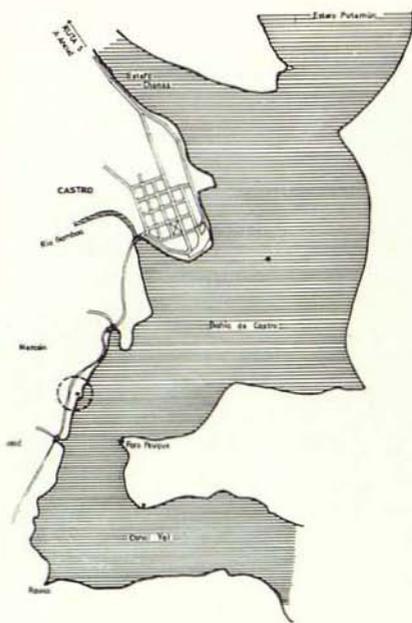
Foto: Mariana Matthews.



Plantas baja y alta: 1 acceso; 2 hall; 3 sala de estar; 4 comedor; 5 jardín interior; 6 pasillo; 7 baño visitas; 8 baño privado; 9 sauna; 10 estar familiar; 11 acceso posterior; 12 dormitorio principal; 13 cocina-comedor diario; 14 despensa; 15 lavadero; 16 patio cubierto; 17 biblioteca; 18 dormitorios; 19 baños; 20 dormitorios de servicio; 21 baño de servicio; 22 garaje; 23 sala de caldera.

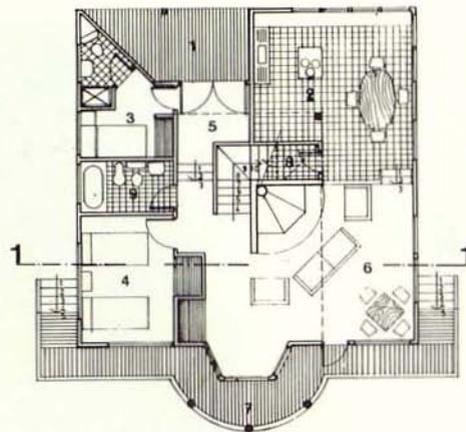


revestimiento de tejas, su uso por parte del arquitecto ha sufrido una evolución: en un principio utilizó el corte recto, luego comenzó a copiar los distintos cortes tradicionales, y por fin decidió diseñar cortes de acuerdo con las características de cada obra.



Ubicación

Edward Rojas, la casa del médico, Nercón



Planta: 1 terraza de acceso; 2 cocina-comedor; 3 habitaciones de servicio; 4 dormitorio niños; 5 hall de acceso; 6 estar-dormitorio; 7 terraza al mar; 8 despensa; 9 baño; 10 estudio-estar.

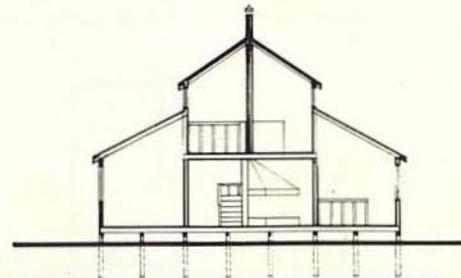
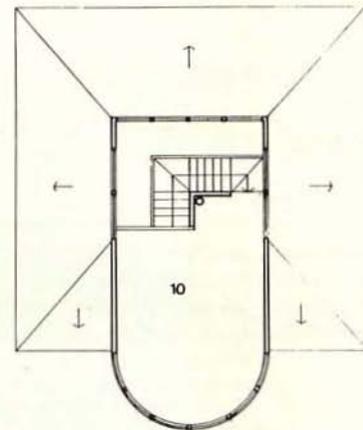


Foto: Mariana Matthews.



Foto: Mariana Matthews.

La casa del médico

Incorpora la chimenea, como una masa central que, de acuerdo con estudios computarizados, favorece el acondicionamiento de la casa. Hay también en esta vivienda un intento de lograr mayor transparencia en el interior, y la intención específica de acercar las pautas del Modernismo a las de la cultura popular, tratando de salvar el desencuentro producido entre ellos.

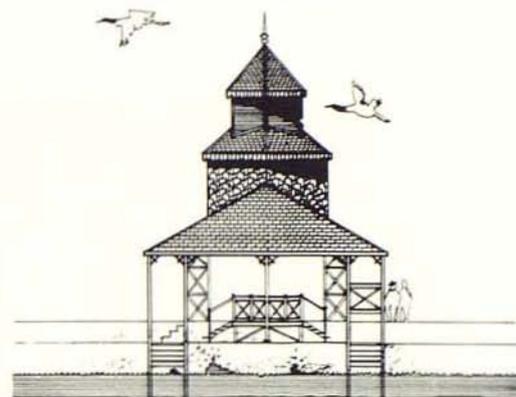
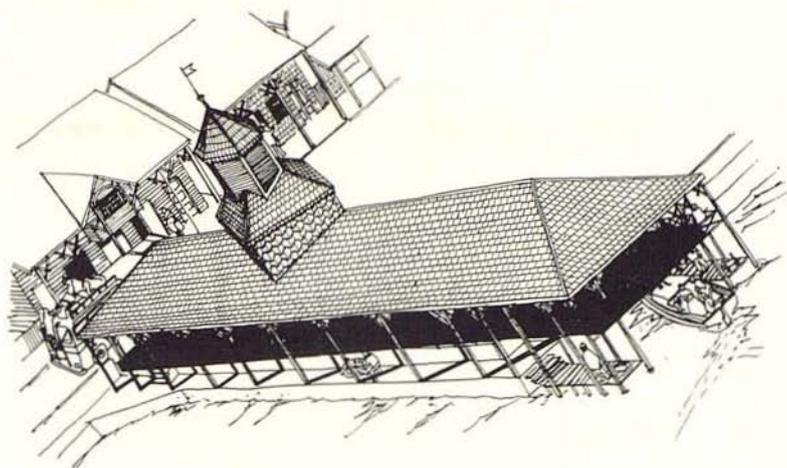


Foto: Mariana Matthews.

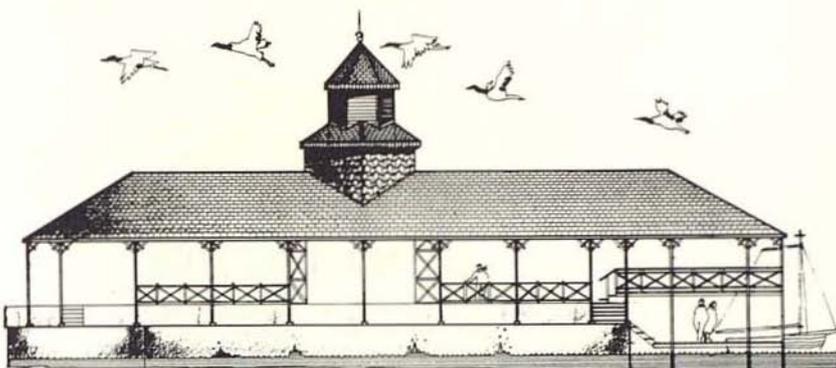


Foto: Mariana Matthews.

Tres obras en el bordemar

Un mercado, una feria de artesanos y un refugio para navegantes permitieron retomar el tema del palafito en el bordemar. **El mercado** fue la primera obra que volvió a la tipología del palafito (pese a la intención oficial de hacer un galpón con techo de chapa). Integramente construido con madera, el edificio resultó sin duda representativo, pues un nuevo alcalde decidió convertirlo en Municipalidad.

La feria

De productos regionales, a la que los arquitectos consideran la obra más importante, se resolvió con un solo gran techo que reúne todos los elementos de la actividad. Un muelle hace posible el acceso por mar y un parador de buses cumple su función hacia la calle. Hay asimismo disposiciones para el despliegue de las lanas en venta. El techo resguarda cuando llueve y permite la vida de relación en el momento de mayor actividad del pueblo: la feria de lanas del domingo. Pero hay asimismo una torre, en diagonal con el eje central, que es referencia tanto para el caminante como para el navegante. En días conmemorativos el techo es también cocina y fogón.



Edward Rojas y Renato Vivaldi, arqs.
Feria Artesanal, Dalcahue.

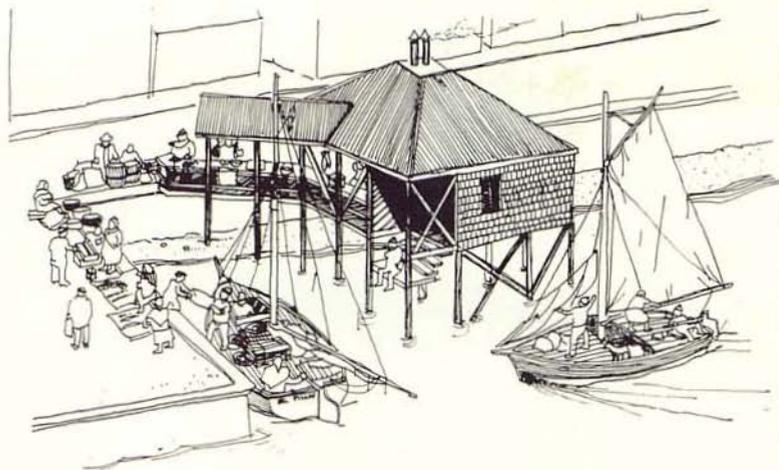
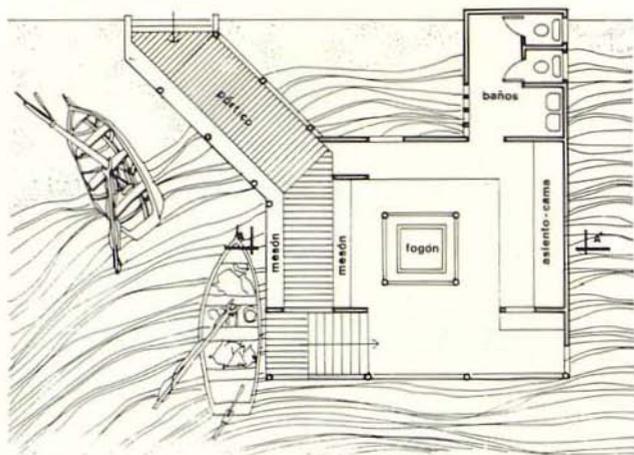
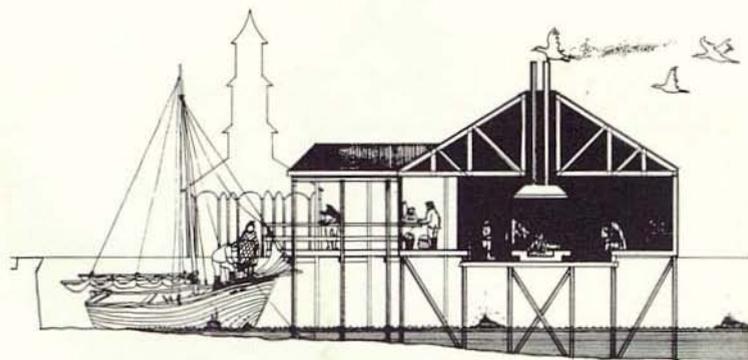


Foto: Mariana Matthews.



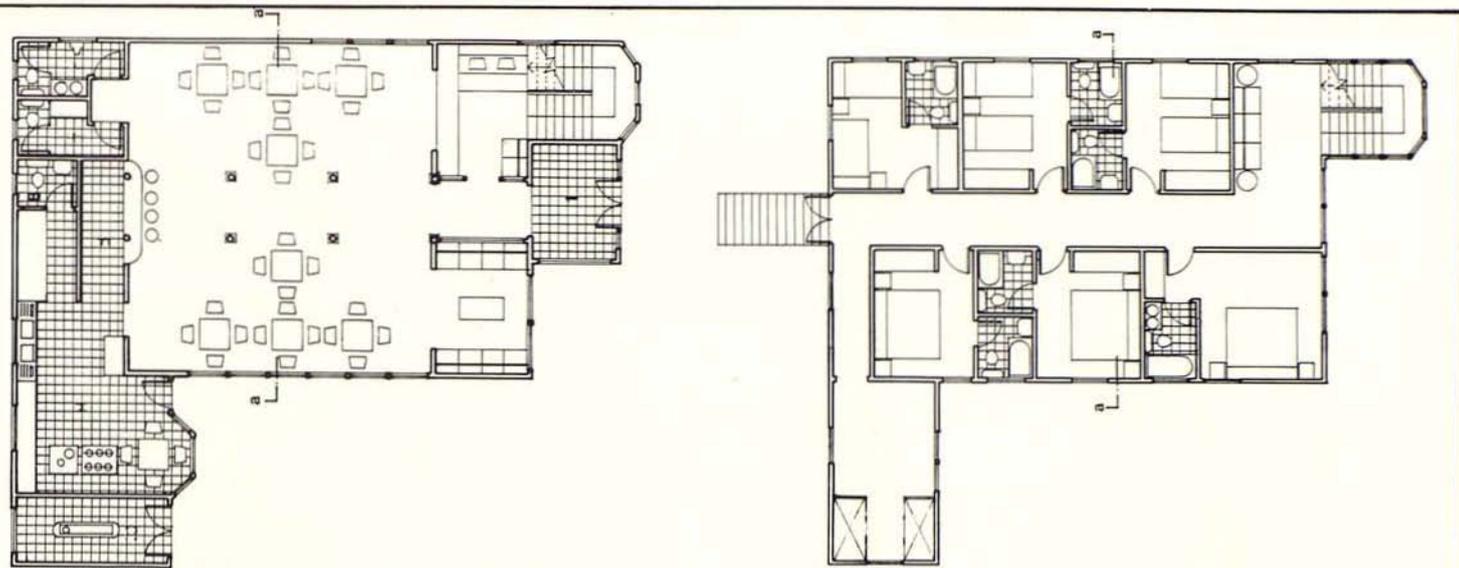
Renato Vivaldi, arq. y Taller Puertazul,
Refugio para navegantes, Dalcahue.



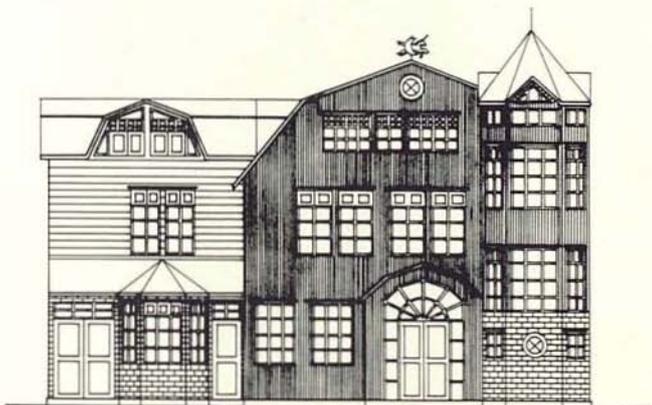
El refugio para navegantes

Adhiere también al tipo del palafito, al cual puede llegarse en bote como a un muelle. Es un resguardo, un cobijo para el navegante, con un gran fogón para protegerse de la lluvia, para pernoctar durante los temporales, para vender sus productos, para secar la ropa, para cocinar, para conversar. Ubicado en la ruta tradicional de las embarcaciones, se inserta en la gama de la cultura arcaica, uniendo dos temas tradicionales: el palafito y el fogón, llevado aquí al espacio público.

En estas tres obras se recogen, así, los tres conceptos sobre los que trabaja el arquitecto: el uso de la madera, la vida en el bordemar, y la reinterpretación crítica de las tradiciones. Con esos mismos conceptos se hicieron gran cantidad de viviendas, con diferentes expresiones de acuerdo con los diferentes lugares de emplazamiento.



Edward Rojas, Hotel Unicornio Azul, Castro.



El Hotel El Unicornio Azul

Fue un trabajo de refuncionalización, destinado a revitalizar un sector deprimido mediante el turismo de tipo popular. En él se emplearon tanto ventanas nuevas como antiguas, madera imitando el ladrillo, de acuerdo con el estilo del período, y para los techos se ideó una estructura que repite, invertida, la quilla de las embarcaciones. El color aparece aquí con toda su fuerza, pues el paisaje está pleno de color, y el arquitecto había ya empezado a preocuparse por la necesidad de incorporar el mismo, tan enraizado en la tradición popular. En esta obra volvieron a hallar empleo las habilidades artesanales de antiguos maestros carpinteros y sus continuadores.

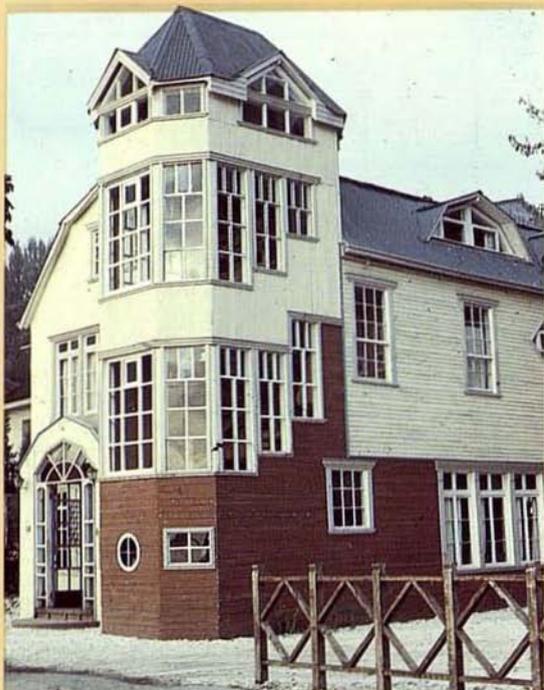


Foto: Mariana Matthews.

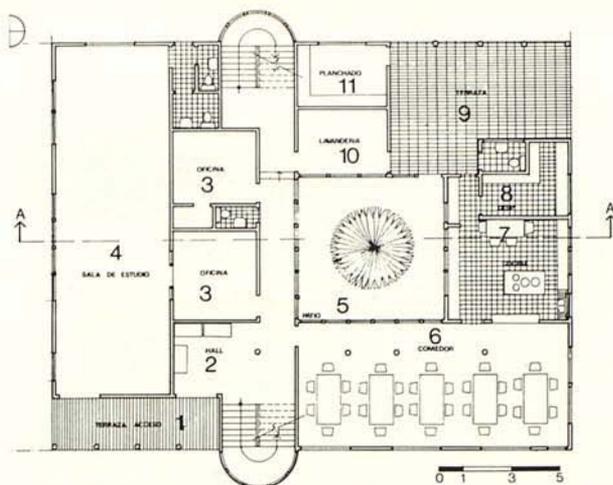


Foto: Mariana Matthews.

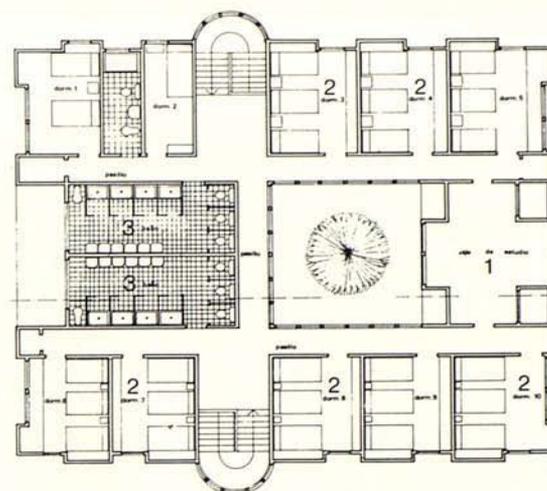


Edward Rojas, Hotel Unicornio Azul, Castro.

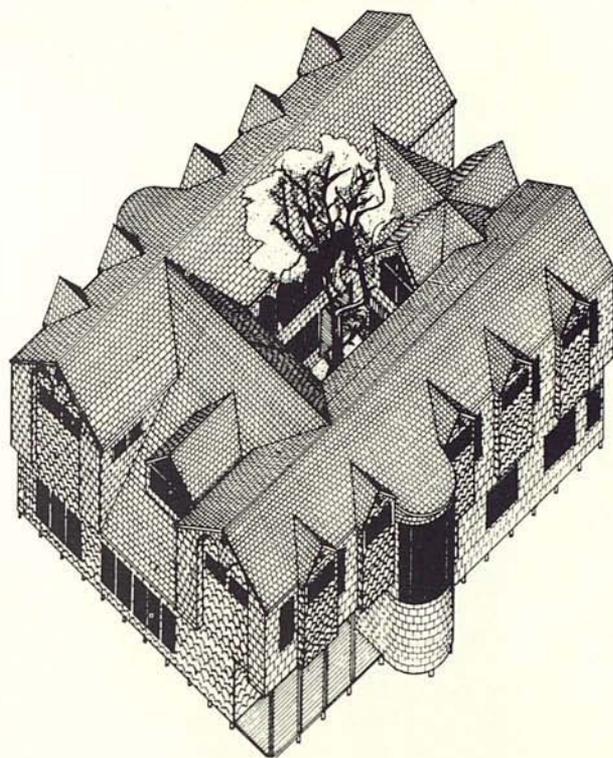
Foto: Mariana Matthews.



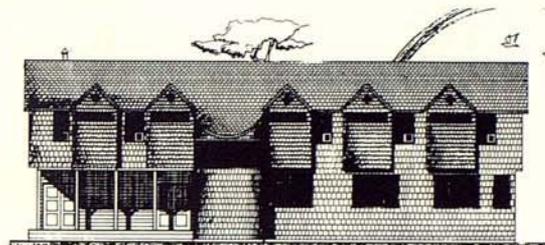
Planta baja: 1 terraza acceso; 2 hall; 3 oficina; 4 sala estudio; 5 patio; 6 comedor; 7 cocina; 8 despensa; 9 terraza; 10 lavadero; 11 planchado.



Planta alta: 1 sala estudio; 2 dormitorio; 3 baño.



Edward Rojas, Hogar Estudiantil, Castro.



Hogar Estudiantil

El color hallaría ya su empleo más intenso en el Hogar Estudiantil para niñas, en Castro. En Chiloé las ciudades son centros de intercambio de productos, de servicios, de cultura. El Hogar Estudiantil Filipense es la casa ciudadana que acoge y atiende en forma gratuita a las niñas de las congregaciones isleñas y rurales que van a realizar sus estudios medios al Liceo o al Politécnico de Castro. El edificio es una gran casona a la manera de las viviendas rurales, que revaloriza las formas y espacios tradicionales, a los que incorpora la idea del jardín central, utilizando asimismo las técnicas y oficios del artesano-carpintero, con el empleo masivo de la madera, que se contrapone al uso dosificado de materiales industriales. Se llegó aquí a una estudiada tecnología de la tejuela, la que se aplicó sobre un entablado de madera que a su vez cubre la estructura. Tanto el diseño del corte de las tejuelas como el uso intenso del color distinguen al acabado exterior de la obra.

Llegado a este punto de su trayectoria, ER hace, por una parte, un balance de lo logrado, y por otro lado, se plantea algunos problemas fundamentales. En cuanto a lo primero, comprueba que su propuesta ha tenido proyección en el medio, ya que la reinterpretación de las formas de la cultura tradicional comienzan a ser puestas en práctica



Edward Rojas, Hogar Estudiantil, Castro.

por otros arquitectos. Pero al mismo tiempo aparece el peligro de la folclorización de la forma, la repetición de elementos meramente formales.

Los problemas por resolver son, por una parte, la restauración de la línea histórica rota por el Modernismo, puesto que, como se ha dicho ya, durante largo tiempo la cultura local pudo apropiarse de los modelos extraños adaptándolos a su propia idiosincrasia, hasta que ese proceso fue interrumpido por el Modernismo. De qué modo puede realizarse la transferencia de una arquitectura culta a la cultura popular es otro de los temas planteados. La dialéctica entre los dos órdenes debería desarrollarse en términos que hagan posible un encuentro armónico y creativo.

En efecto, en un medio tan fuerte y a un tiempo tan restringido, el peligro de folclorismo es evidente, y es importante que el arquitecto lo tenga presente, pues en ocasiones los elementos lingüísticos de su propia arquitectura no dejan de recordar demasiado directamente a formas tradicionales. En cuanto a la posibilidad de transferir la arquitectura culta a la popular, el problema es realmente complejo, pues afecta a una sociedad en rápida transformación. Evidentemente, el impacto de la política central puede producir cambios impredecibles en los modos de vida de esa sociedad hasta ahora aislada y casi estática. La arquitectura culta, pues, tendría que acompañar esos cambios sin perder la relación con aspectos básicos de la cultura tradicional que se intenta mantener como base de la identidad regional.

Sin duda ER y los miembros de su grupo han ido avanzando paso a paso, tal como nos lo describe, descubriendo una cultura e intentando no sólo respetarla sino revitalizarla. A partir de la convicción de que "las realizaciones del hombre como especie no pueden circunscribirse a un solo modelo societario", intenta reforzar una identidad cultural en peligro de ser arrollada por el modelo del mundo industrializado. Aparece éste, por sus distintas características, como un caso extremo, y por lo mismo paradigmático, de las situaciones vividas por la mayoría de los arquitectos presentados en este volumen, empeñados en mantener o quizá definir la identidad arquitectónica de sus respectivas ciudades o regiones.

Nota

Para este texto se ha utilizado la grabación de la conferencia pronunciada en el ciclo que recoge este volumen, y la publicación de escritos y descripción de algunas obras aparecida en *summa/Colección Temática* Nº 2, 1985.

Cuando Severiano Porto llegó a Manaus en 1965, para hacer una pequeña casa muy simple, llevaba consigo planes de detalles constructivos para ser ejecutados con madera, tales como normalmente se hacían en Río de Janeiro, donde había estudiado y trabajado hasta entonces. Pero al llegar a Manaus encontró grandes dificultades para que estos detalles fueran ejecutados por los obreros locales, pues éstos habían desarrollado su propia técnica, una técnica que abarcaba desde la operación de derribar árboles y prepararlos para su utilización –sin el auxilio de sierras mecánicas, por cierto–, hasta la de construir casas o grandes barcos, todo ello con las herramientas más simples y sin intervención de planos o dibujo alguno. Frente a esta situación, el arquitecto rediseñó sus detalles, y en lo sucesivo, al proyectar, tuvo en cuenta el material y la mano de obra de la región, la tradición constructiva y las posibilidades de obtención de los materiales. Pues cree en la gran importancia de la vocación, de la mejor manera de trabajar del obrero local –del hombre que, finalmente, va a construir la obra–. Y en el caso de Manaus, descubrió que se trataba de una mano de obra de gran habilidad, que ponía a su disposición excelentes recursos.

Manaus es el centro de un territorio muy particular, el Estado de Amazonas, situado al norte de Brasil. La ciudad está más cerca de Colombia, Perú o Venezuela que del centro de su propio país. Es una región selvática, en la que la fuerza de la naturaleza es realmente poderosa, y esto hace que los habitantes utilicen sus recursos con gran naturalidad. La ciudad de Manaus tiene una importancia fundamental en toda la vida del Estado, y su crecimiento en las décadas recientes ha sido verdaderamente espectacular. Este es, pues, el centro en el que desarrolla su principal actividad Severiano Porto desde hace más de dos décadas.

En su conferencia SP se limita a describir sus obras, explicando sus decisiones proyectuales y tecnológicas, las circunstancias en que fueron construidas y la repercusión que tuvieron tanto entre el público como entre los obreros que participaron en su construcción. Así, nos cuenta que a partir de esas primeras obras fueron surgiendo otras –entre ellas un estadio de fútbol– que le llevaron a radicarse en la ciudad, donde, por lo demás, no había por entonces ningún arquitecto.

A propósito del estadio, comenta SP que le había parecido una inversión fuera de escala para la ciudad, sobre todo por sus modernas instalaciones, como las sanitarias. Sin embargo, se pudo comprobar con el tiempo que la gente del lugar, que nunca había tenido acceso a instalaciones como aquéllas, las usaba con todo orgullo y cuidado.

Vista aérea de Manaus.



Comprendió entonces que es posible crear condiciones de identificación, que la arquitectura puede trabajar sobre las costumbres, la cultura de la gente, que es, en definitiva, la que da la dirección más correcta.

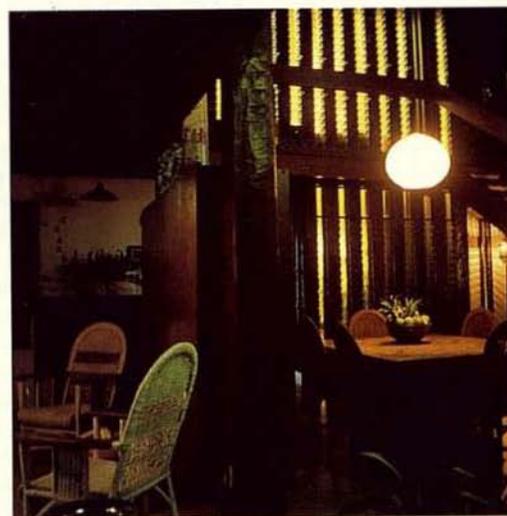
Para la primera escuela que debió proyectar utilizó la madera; pero este material había sido considerado hasta entonces como propio de una arquitectura para pobres, por lo que su trabajo no fue bien recibido por la comunidad (aunque, en cambio, se publicó de inmediato en una revista de arquitectura). Sin embargo, SP perseveró en el uso de ese material, para su propia casa de 1965/1966, así como para su oficina.

Pero fue recién con el restaurante que la madera perdió sus connotaciones de material pobre. En este restaurante utilizó como soportes madera propia para postes de iluminación, y una estructura del tipo de las cestas de paja, a manera de paraguas, con 14 m de luz. La cubierta era de paja, un material que los obreros no habían manejado nunca, pero al avanzar el trabajo y apreciar cómo iba surgiendo un espacio y un volumen, los obreros se entusiasmaron con el trabajo y comenzaron a estudiar por sí mismos los detalles y a seleccionar los materiales más adecuados. Este trabajo obtuvo el Primer Premio en la Sociedad de Arquitectos de Río de Janeiro, y fue probablemente el primer paso hacia la aceptación de la arquitectura de madera por parte de la sociedad local.

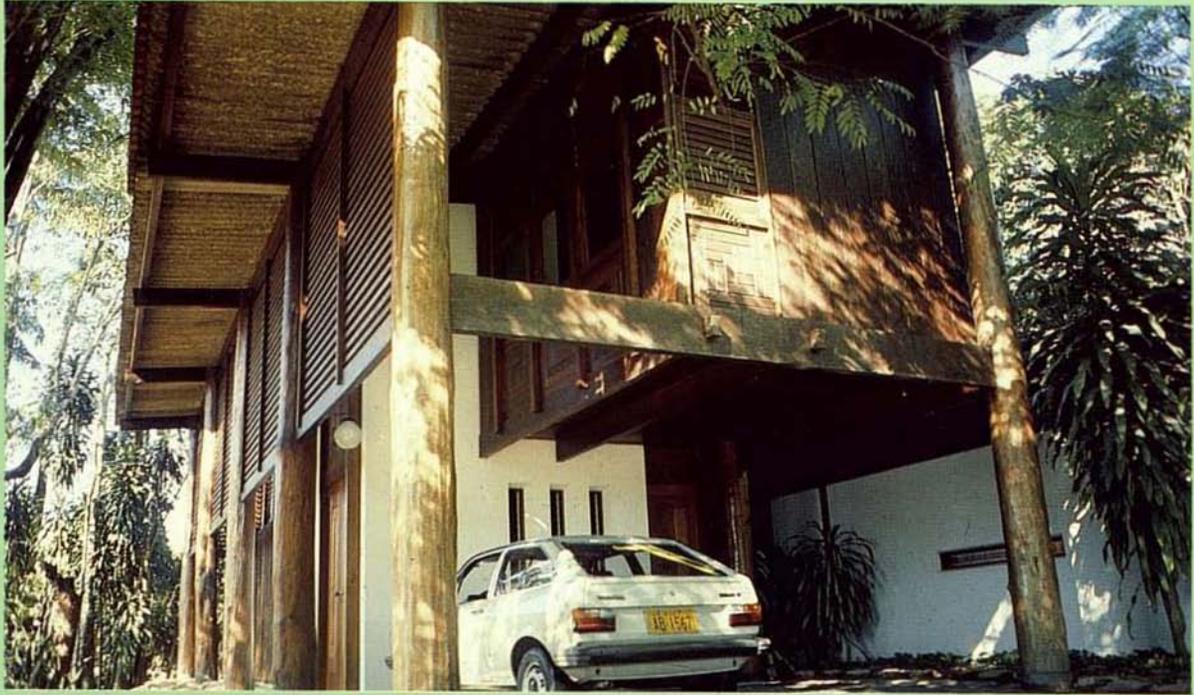


El insistente uso del material y las técnicas locales responde a la convicción del arquitecto de que frente al inmenso repertorio tecnológico de nuestro siglo, frente al impresionante desarrollo industrial, debemos colocarnos en una postura de elección crítica: uno debe pensar cuándo, cómo y dónde debe usar o no determinada solución técnica. Por lo cual, junto al sabio y rico uso de la madera, encontramos en su obra el hormigón, los materiales metálicos, el ladrillo, cuando así lo aconsejan las circunstancias o el carácter de la obra.

Su nueva casa propia le dio oportunidad para poner en práctica varias ideas acerca de la adecuación de la arquitectura a la tecnología y al clima locales. La casa, que se construyó en apenas cinco meses y medio, tiene una estructura de columnas de árboles de la región de la que cuelgan los entrepisos. Todas las paredes son abiertas, de tal modo que se permite al viento entrar y salir por aberturas superiores: la circulación del aire por el interior de sus edificios es una preocupación constante sobre la que SP vuelve una y otra vez. Un patio interior cubierto con una pérgola favorece esta circulación. Vidrios amarillos reducen la fuerte luminosidad, y los parasoles están diseñados en modo de proteger de la lluvia y el sol pero dejar pasar el aire. Se utilizaron distintos tipos de madera según la función —las columnas, por ejemplo, se hicieron con el tipo de árboles que se usa para la construcción de barcos—. La sala de estar, con su abundante vegetación, colabora con el acondicionamiento del ambiente.



La casa del arquitecto.



La casa del arquitecto.



Superintendencia de la Zona Franca de Manaus (SUFRAMA).



En 1967 se crea en Manaus una zona franca, un puerto libre como polo de desarrollo, que se acompaña con un gran parque industrial. Para el proyecto de la feria permanente SP decidió no utilizar madera, por entender que se debía transmitir un mensaje de gran solidez y permanencia, de fuerte presencia gubernamental. De ahí que diseñara una cubierta de hormigón, en forma de “pirámides” de aristas curvas que van techando módulos repetibles con lo que se hace posible el crecimiento del conjunto. Una abertura superior en cada uno de los módulos da salida al aire caliente y estimula la circulación.

Una obra de muy extensa superficie cubierta, un club para obreros de la industria, en Fortaleza, Ceará, representaba un desafío a causa de las grandes luces por cubrir. Una gran parte recibió una cubierta metálica autoportante, y para la zona de música se requirió el apoyo de Eladio Dieste, cubriéndola con sus conocidas bóvedas de ladrillo y un mínimo de columnas —luces de 15 m con una sola columna, por ejemplo—.

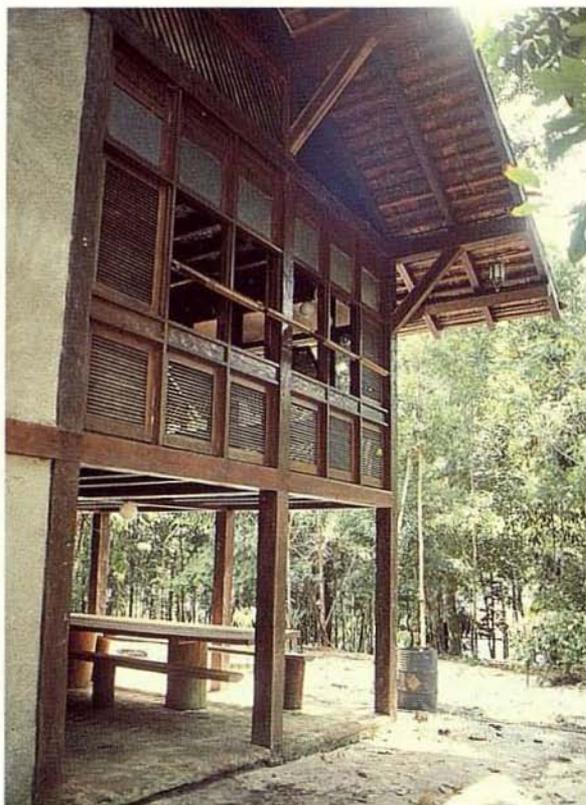
Asimismo, se usaron diversos materiales en varias series de pequeños edificios ubicados en distintas partes de la región: una red de instalaciones para comunicaciones satelitarias, una serie de construcciones para la compañía de petróleo, otra para la central telefónica. En todas estas construcciones, modestas en general, se utilizaron distintos materiales, según las características de cada región.

En cambio, en el edificio para el Banco de Desarrollo Regional de Amazonia, del gobierno federal, la madera era casi un símbolo obligado, y aparece no solamente en las celosías para disminuir la luminosidad, sino en el acceso principal, en la forma de grandes troncos que arman un pórtico monumental con lejanos recuerdos corbusieranos.

Varias importantes casas realizará por esta época el arquitecto, siempre de acuerdo con sus principios básicos, con una gran riqueza de



Banco de Amazonia SA.



Residencia Robert Schuster.

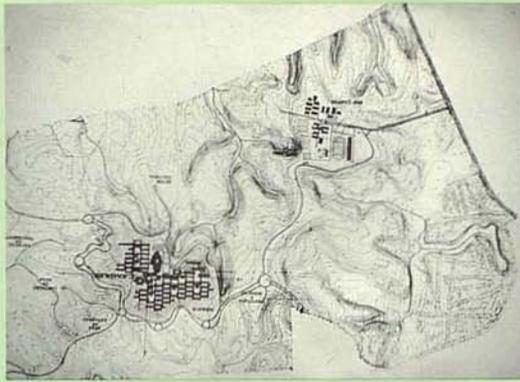


detalles en la solución de los diversos encuentros de las celosías, de los paños de muro. A medida que se producían estas viviendas, este modo de proyectar y construir fue difundándose, hasta convertirse en la forma corriente de hacer arquitectura en la región.

La ciudad de Manaus crece continuamente a un ritmo notable. En un nuevo distrito incorporado a la ciudad se asignó un gran predio, de 600 ha, al campus de la Universidad del Amazonas. Se trata de un terreno con grandes desniveles que llegan a los 40 m en el sitio del nuevo campus, emplazado en el centro del terreno. En el entorno del campus hay surgentes de aguas puras y en la floresta que lo rodea pueden encontrarse animales silvestres. La solución arquitectónica ha procurado integrarse a este escenario sin agredirlo e intentando crear condiciones naturales de confort, prescindiendo del uso del aire acondicionado en la mayoría de los locales. Por otra parte, el proyecto se adecua al terreno en sus desniveles, tratando de evitar el empleo de máquinas aplanadoras y limitando el talado de árboles al mínimo imprescindible.



Residencia Alexandre Ale.

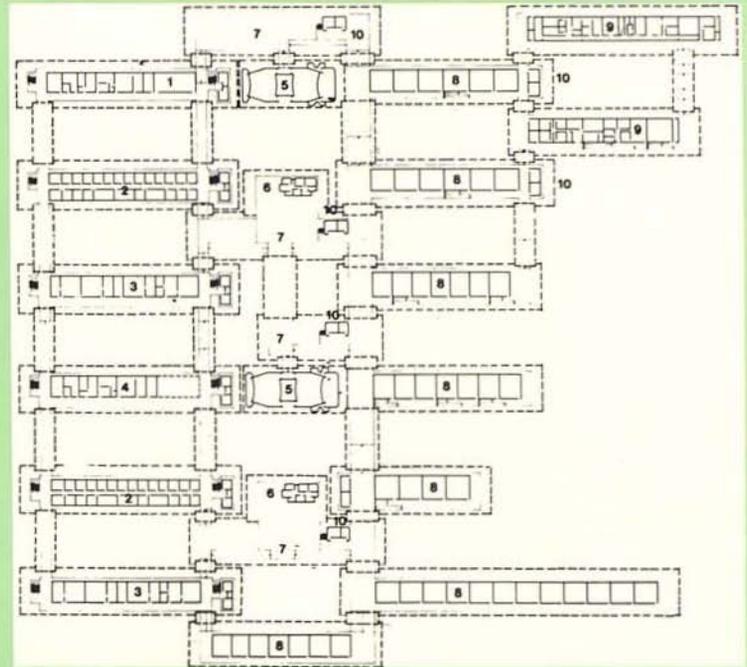


Campus de la Universidad del Amazonas Plano de ubicación.



Vista aérea.

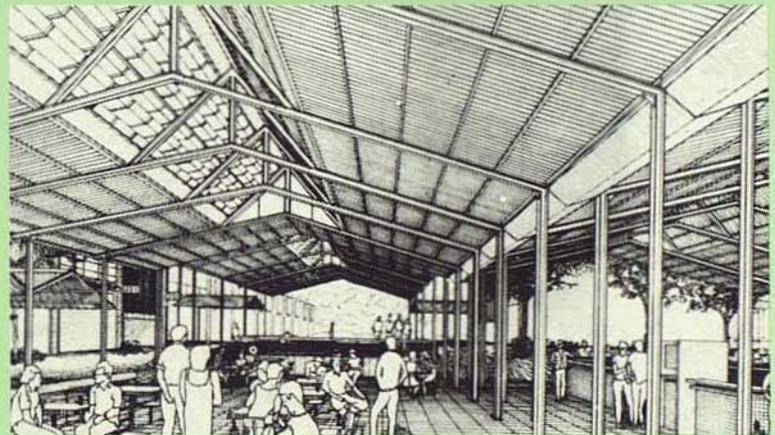
Plano de conjunto: 1 rectorado; 2 vicerrectorado; 3 centro de procesamiento de datos; 4 biblioteca; 5 centro comunitario; 6 restaurante; 7 tanque de agua; 8 Instituto de Ciencias Humanas y Letras; 9 Facultad Tecnológica; 10 Instituto de Ciencias Exactas; 11 Instituto de Ciencias Biológicas; 12 área esparcimiento; 13 estacionamiento; 14 mayordomía; 15 área cultural.

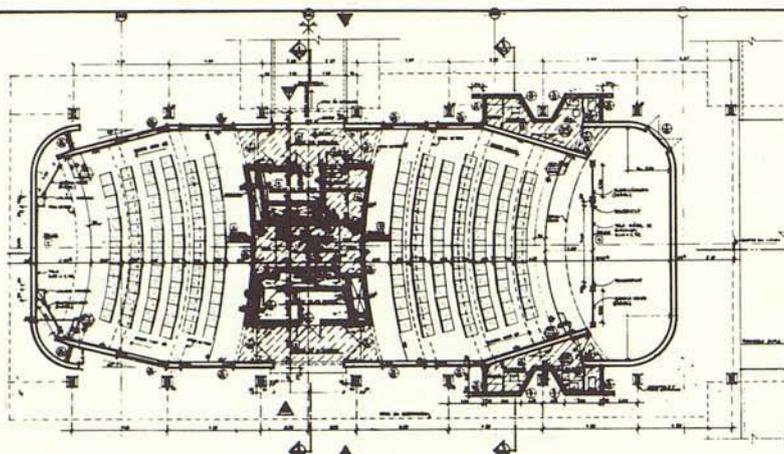


Planta baja: 1 administración; 2 salas de estudio de profesores, administración de departamentos; 3 salas estudio grupal; 4 administración Facultad de Educación Física; 5 anfiteatro; 6 cantina; 7 expansión; 8 aulas; 9 laboratorios; 10 sanitarios.

Instituto de Ciencias Humanas y Letras

Perspectiva de una de las cantinas.



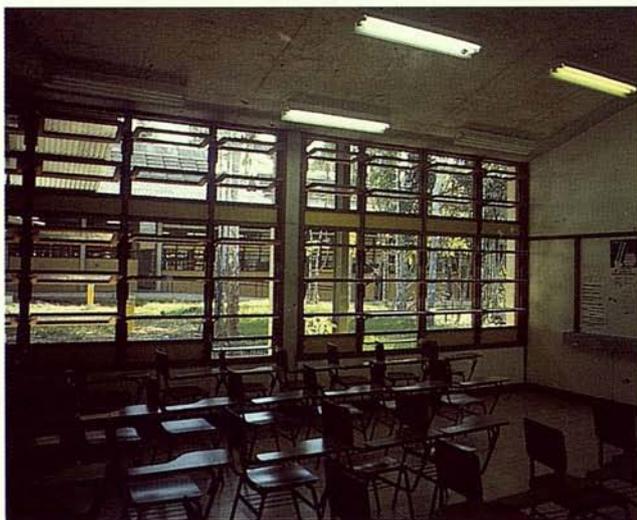
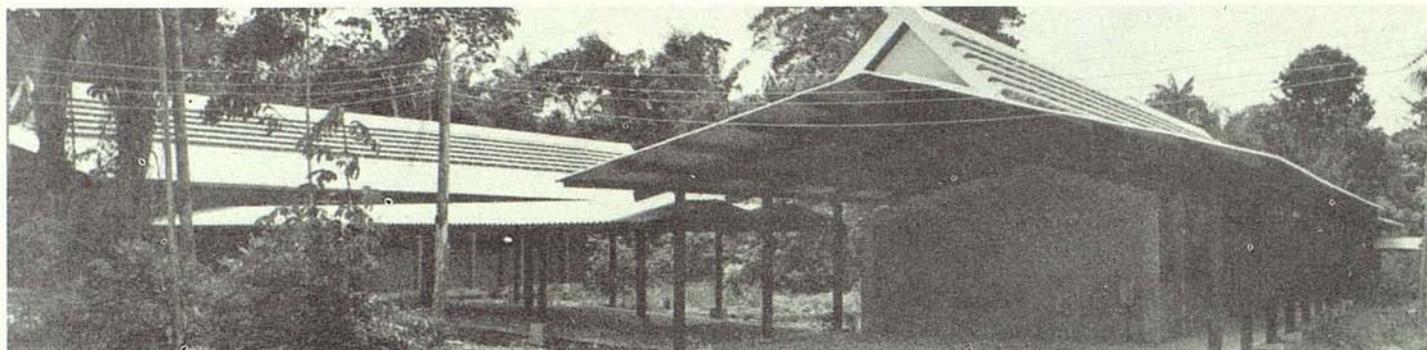


Anfiteatros, planta y cortes.

Campus de la Universidad del Amazonas



Circulación de las aulas (desniveles en rampa).



Aula.

La red de circulaciones peatonales, integradora de todos los edificios del campus, actúa como un verdadero soporte estructural del conjunto al que converge la totalidad del equipamiento general y complementario: rectoría, aula magna, biblioteca, centro comunitario, etcétera. En cuanto al sistema vehicular, éste fue trazado en forma periférica al campus, adaptándose en lo posible a las variables cotas de nivel del terreno.

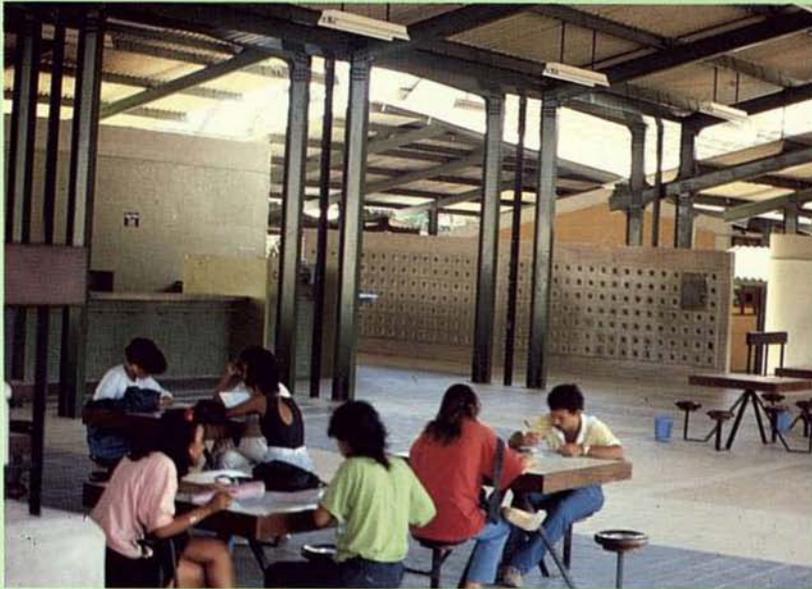
Un gran hall central corre a todo lo largo del conjunto actuando como centro comunitario en el que se agrupan bares, restaurantes, auditorio, servicios sanitarios, etcétera, constituyendo el punto de encuentro y la expansión para la población universitaria.

Dadas las características de la obra —su gran extensión de unos 45.000 m² cubiertos, y el área boscosa en que está emplazada— no era posible utilizar sistemas constructivos tradicionales, de modo que se optó por una estructura metálica, con cubiertas de fibrocemento pintadas de blanco para reducir las variaciones de temperatura, y dobles techos con cumbrera metálica, que permiten el paso del viento. Las ventanas, muy simples, son de madera, pero pueden girar hasta colocarse horizontalmente, siempre con la intención de permitir la

Pasaje cubierto entre pabellones.



Cantina.



Cantina.

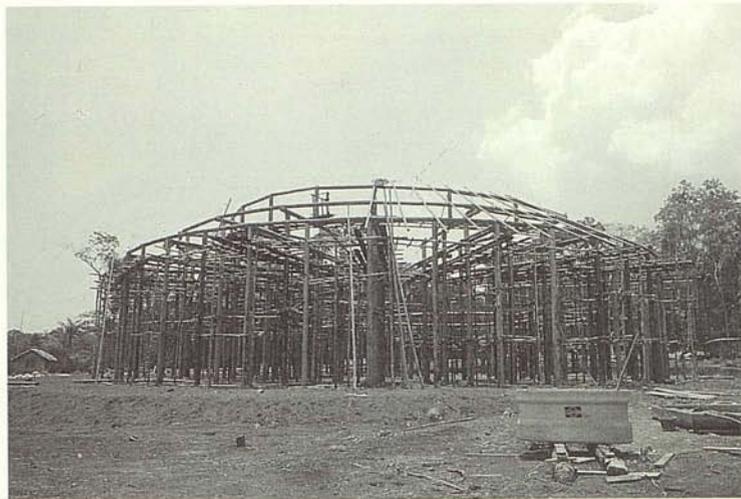
Campus de la Universidad del Amazonas

Tanque de agua.



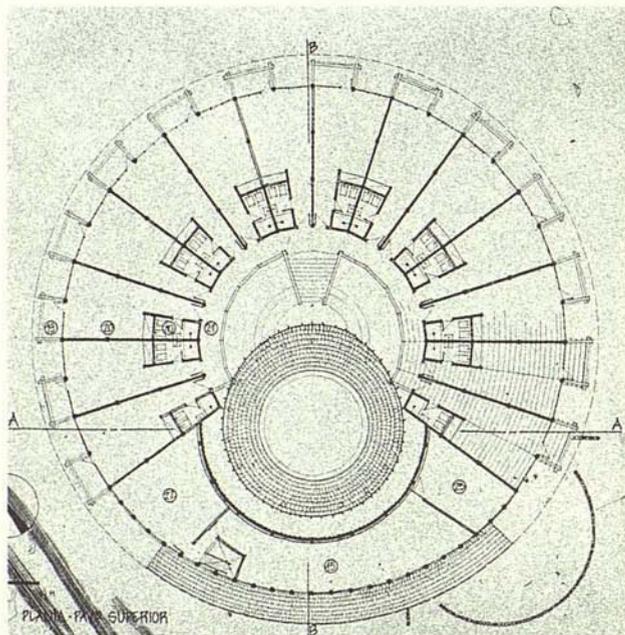


Vista aérea durante la construcción.

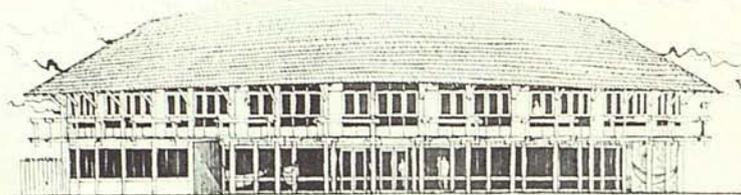


Etapa de la construcción.

Hotel en la Isla de Silves.



Planta.



FACHADA OESTE

Elevación.

circulación del aire, lo que ocurre también en entresijos huecos. El aire acondicionado se ha reservado para locales en los que es imprescindible, tales como los laboratorios.

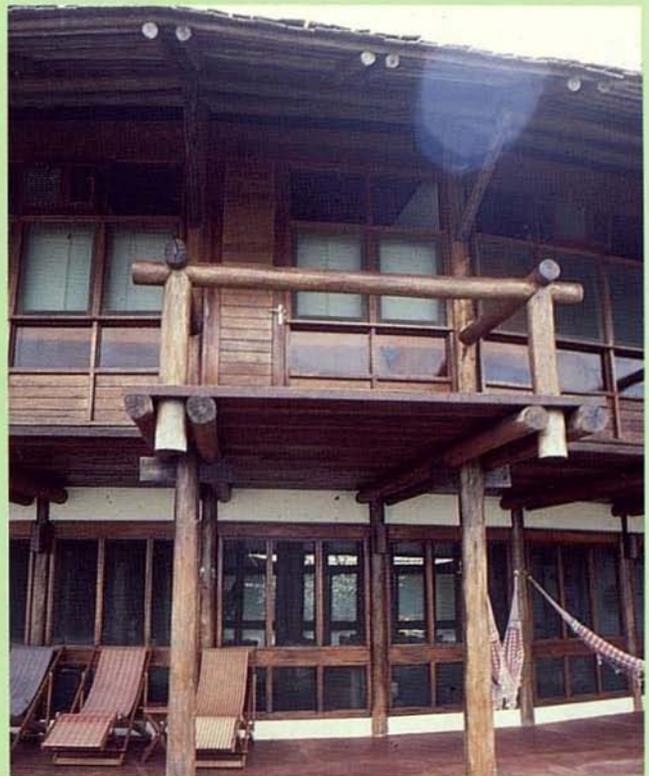
Tanto la orientación como la disposición de las protecciones solares se estudiaron cuidadosamente de acuerdo con la dirección de los vientos, la dirección de las lluvias y la trayectoria del sol, que es allí muy vertical, semejante a la del Ecuador.

Un trabajo diferente fue el hotel de turismo ubicado en la isla de Silves, situada a unas tres horas de automóvil al sur de Manaus. Aquí el arquitecto retomó el tema ensayado en su restaurante de años atrás, llevando la técnica de la cestería a la técnica de la madera, de modo que toda la cubierta está trabajada como si fuera de mimbre. La construcción es íntegramente de madera, salvo una viga de hormigón bajo los baños, utilizado allí para facilitar su mantenimiento. También en este caso los obreros encontraron muy interesante el trabajo, que requería de toda su habilidad.



Interior.

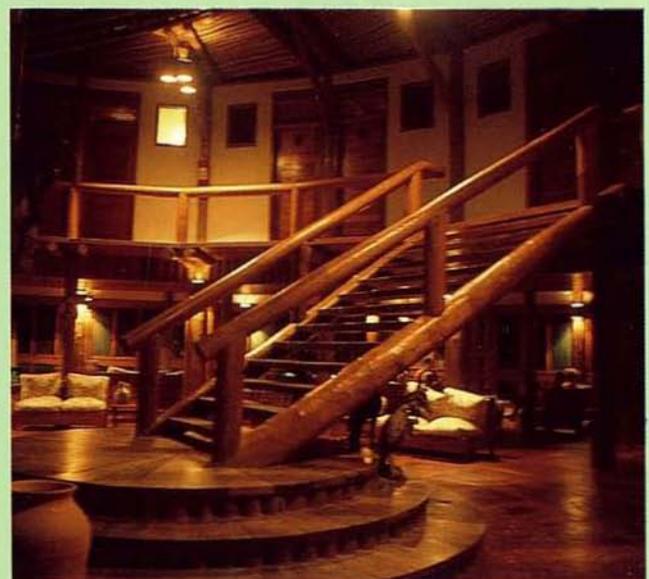
Hotel en la Isla de Silves.



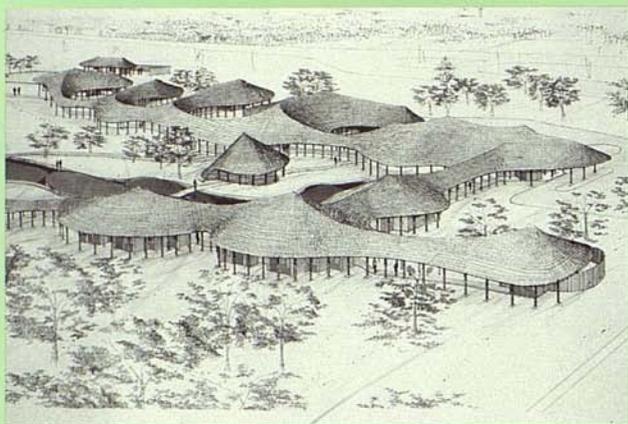
Detalle de un balcón de un dormitorio.



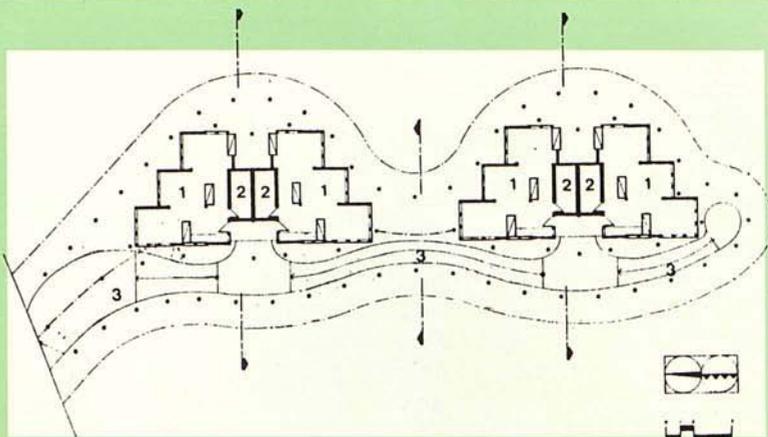
Vista.



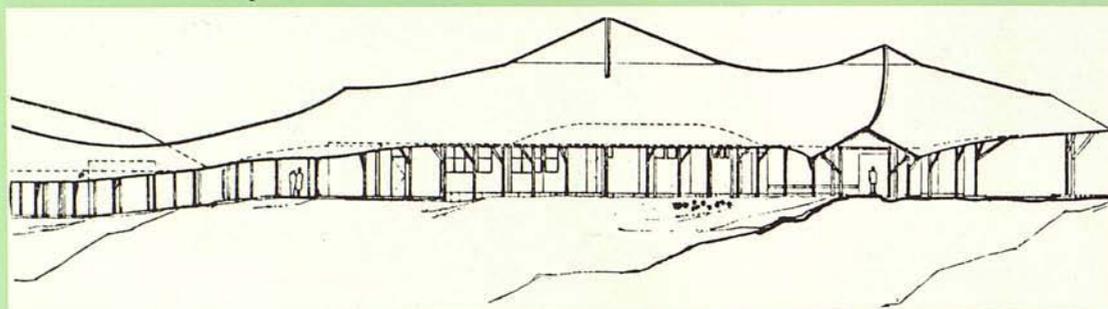
Interior.



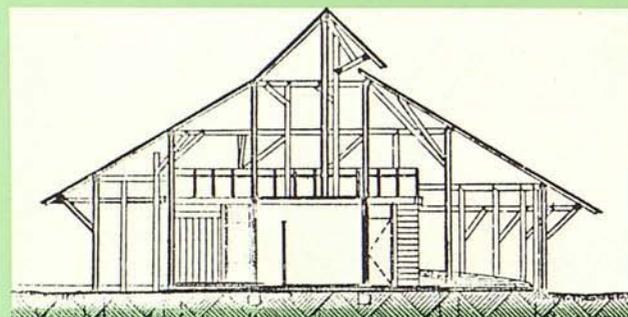
Perspectiva aérea.



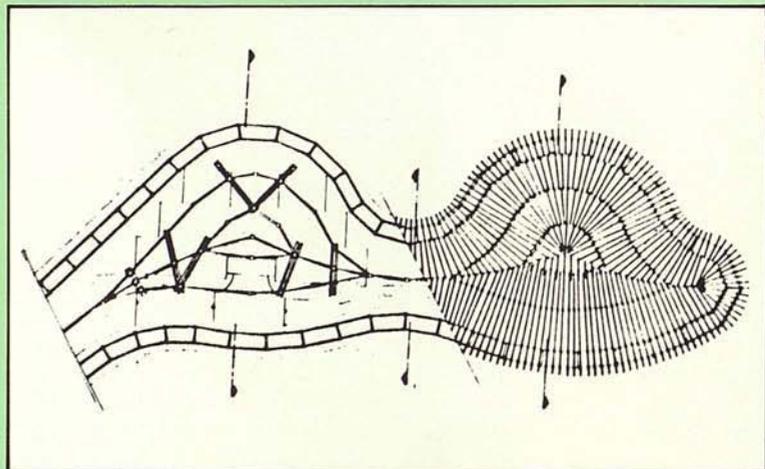
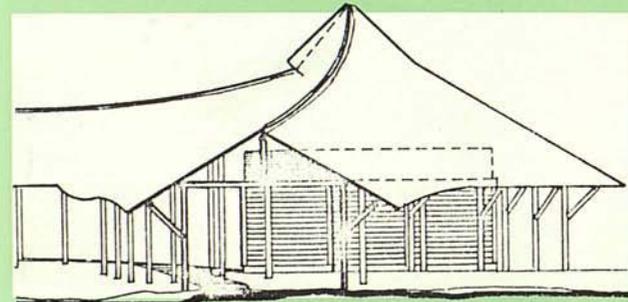
Los alojamientos.



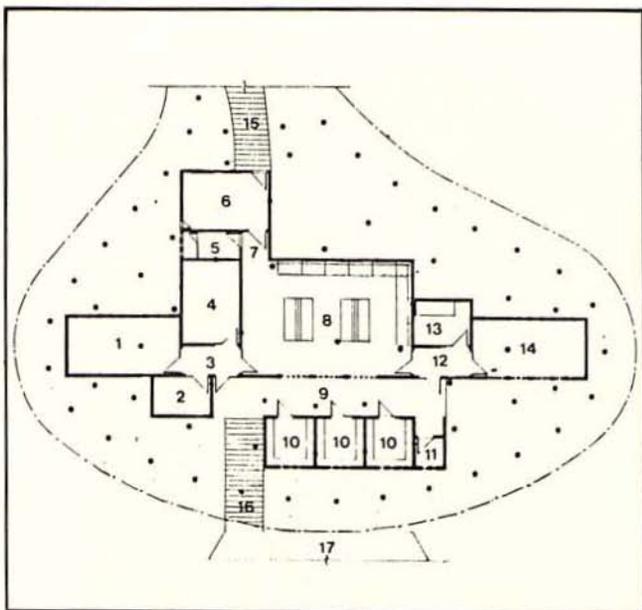
Fachada de conjunto de los laboratorios.



Los alojamientos.



Centro de Protección Ambiental, Balbina.



Laboratorio polivalente de endemias.



Vista de los laboratorios durante su construcción.

Vista de los laboratorios durante su construcción.



Centro de Protección Ambiental, Balbina.

La historia del proyecto para el Centro de Protección Ambiental de Balbina es, según cuenta SP, bastante curiosa. En efecto, en cierta oportunidad se le encomendó un proyecto para un club de oficiales del ejército, para el que el arquitecto realizó una investigación sobre un tipo de cubierta circular de madera, de formas sumamente libres. El anteproyecto no fue aceptado por sus destinatarios, evidentemente porque escapaba demasiado a cualquier imagen convencional. Pero en cambio fue favorablemente acogido por el gobierno para el citado Centro, un conjunto de laboratorios que está actualmente en construcción.

Las funciones de este Centro son las de estudiar y acompañar los desequilibrios que pueden producirse por la construcción de una gran presa hidroeléctrica próxima a Manaos, la primera de grandes proporciones por ser construida en la Amazonia. Una gran área quedará inundada, y con ella los bosques, lo que sin duda causará modificaciones en el clima, la temperatura, vientos, etcétera. El Centro deberá sugerir acciones para minimizar los efectos negativos de estas transformaciones, lo que es importante no sólo para este caso particular, sino para otras posibles intervenciones del mismo carácter en la región.

La intención del proyecto arquitectónico fue la de usar al máximo la madera, en todas sus formas de aplicación: maderas recién extraídas de las áreas por ser inundadas, vigas y columnas simplemente labradas,

y como elementos de cubierta, tejuelas de madera de forma simple, asimismo tomadas del mismo lugar.

El terreno, situado en la entrada de la ciudad construida para atender las necesidades de la obra, tiene un declive suave y constante. Y ese estado natural fue mantenido implantando las diversas unidades en áreas de niveles diferentes, ligadas entre sí por pasarelas y pasajes cubiertos. Todas las unidades fueron distribuidas en torno de un espacio central, de uso múltiple, y un espejo de agua dividido en varios niveles; se tuvo en cuenta para la disposición el sentido de los vientos de la región.

El partido adoptado estuvo íntimamente ligado al sistema constructivo, con lo que la libertad de creación fue total. Se abandonó la rigidez de los sistemas constructivos y la gran cubierta pasó a ser continua en toda su extensión, aunque discontinua en sus formas, alturas y anchos. El punto más alto, la cumbre, sigue libremente su camino, en tanto que la parte inferior, las alas de la cubierta, cubre los espacios continuos y sinuosos. Los espacios útiles –laboratorios, museos, salas de estar, alojamientos, etcétera– situados bajo la gran cubierta irregular, son libres e independientes de la misma, protegidos por sus grandes aleros. En ciertas partes de los cielorrasos de madera que cubren esos ambientes –muchas veces con aire acondicionado y control de humedad– se colocaron claraboyas para que pudiera gozarse de la amplitud y belleza de la cubierta, y en otros casos el cielorraso simplemente se suprimió, permitiendo una integración total del espacio.

El programa atiende las necesidades de funcionamiento del Centro, que se refieren tanto a la investigación y recolección de datos de campo como a actividades en laboratorio, que se desarrollan ya en laboratorios específicos o de uso múltiple:

La variedad de las maderas con características adecuadas a su empleo es tal que la elección de las mismas no se limita a las especies más conocidas comercialmente, y por lo mismo son identificadas por los técnicos en el propio lugar de extracción o en la obra.

Según SP, como se ha visto, la atención a las tradiciones técnicas y a los materiales de cada lugar, el cuidado por las condiciones del clima –vientos, lluvia, sol, luz, calor–, el respeto por la naturaleza del sitio, son las claves de su arquitectura. Sin embargo, esta explicación tan aparentemente simple no alcanza para develar los valores y el significado de esta arquitectura. Para alcanzar una mejor comprensión habría que explorar varios temas: en primer término, la inusual capacidad del arquitecto para expresarse en un lenguaje



inequívocamente moderno empleando técnicas y obreros locales. Nada más lejos del folclorismo (o de artificiales historicismos) que la obra de SP.

Pareciera que en sus manos los problemas y los estrictos condicionamientos que le imponen las rigurosas características del medio se convierten en otras tantas ocasiones para desplegar una riqueza imaginativa que se ejerce tanto en la resolución de los detalles –a la que tanta importancia asigna SP–, la que conduce a la conformación de un lenguaje propio, como en el libre manejo del espacio, en el que se saca provecho de la necesidad de apertura para crear las más variadas situaciones.

Por otro lado, SP retoma una y otra vez ciertos temas, desarrollándolos en cada oportunidad con mayor libertad, sin convertir nunca un hallazgo feliz en una fórmula para ser repetida. Véase, como ejemplo, la secuencia que puede descubrirse desde el primer restaurante con la técnica derivada de la cestería al hotel en la isla de Silves, que culmina en la fantástica techumbre del Centro de Protección Ambiental, que si bien no utiliza esta técnica, representa una evolución en la línea de las grandes cubiertas de libre diseño.

Quizá se pueda hallar alguna referencia de la gran arquitectura internacional en esta obra: ya se ha comentado el eco corbusierano en el pórtico del Banco Regional. Esta gran cubierta que flota sobre las unidades del Centro de Protección Ambiental podría emparentarse de algún modo con la producción de Le Corbusier en la India; pero el parentesco no va más allá del concepto básico de crear una cubierta para albergar construcciones más o menos independientes. Todo lo demás –formas, técnicas, partido, soluciones particulares– es original.

Si quisiéramos descubrir una relación con la arquitectura brasileña del Modernismo “clásico”, con la obra de Niemeyer, por ejemplo, podríamos encontrar un parentesco –el gusto por la libertad de la forma curva–, y una diferencia fundamental –la racionalidad constructiva, siempre presente en Porto y tantas veces ausente en Niemeyer–.

Podemos aun agregar una reflexión sobre una cualidad básica de esta arquitectura; la de no atarse nunca a soluciones convencionales, la de estudiar y resolver cada problema según sus circunstancias específicas, y ésto tanto en lo referente a tecnologías como a partidos o lenguajes. Con todo esto, SP puede dar curso a una originalidad sin estridencias, sólidamente enraizada en la cultura de un país y de una región, a la que no se limita a respetar ciegamente sino que contribuye activamente a conformar su moderna identidad.

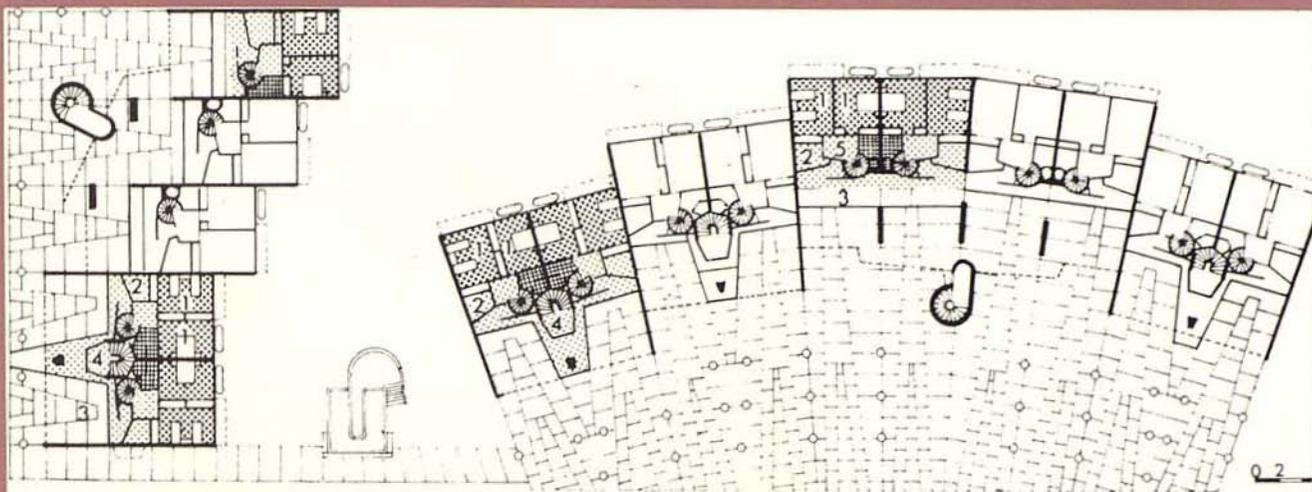


En la presentación de su conferencia, Rogelio Salmona comenzó por explicar su propia posición ante la arquitectura, tema que también encontramos amplia y claramente expuesto en varias entrevistas publicadas en años recientes¹.

Comenzó afirmando que su obra representa una manera de sentir y hacer la arquitectura colombiana que no es exclusivamente suya sino que la comparte con otros arquitectos. La gran tradición cultural precolombina se ha perdido casi por completo, y los colombianos –como los latinoamericanos en general– se debaten entre ser unos y otros, sin haber logrado en el curso de la historia saber quiénes son. El problema de la identidad cultural, entre estos hijos de inmigrantes casi siempre españoles, es un constante tema de debate. Pero hay, por otra parte, un debate específico de la arquitectura: el que se entabla entre quienes consideran a la arquitectura como una obra de arte, como la obra de arte por excelencia, más aún, la obra de arte más democrática, que ayuda a crear ciudad juntamente con sus habitantes; y por otra parte, aquéllos que simplemente hacen una arquitectura comercial, a la que los primeros intentan relegar a un segundo plano.

En cuanto a su formación, cuenta Salmona que había comenzado apenas sus estudios de arquitectura en 1947, cuando conoció a Le Corbusier en Colombia. Al año siguiente, con el llamado “bogatazo”, la situación en su país se volvió extremadamente peligrosa, por lo que decidió ir a París con la idea de estudiar en la Escuela de Beaux Arts –la que muy pronto abandonó– y trabajar en el Estudio de Le Corbusier. Al tiempo que concurría todo el día al Estudio, tomó cursos nocturnos en la Escuela de Artes y Oficios y estudió Sociología del Arte en la Sorbona con Pierre Francastel. Afirma que le debe su formación humanística a Francastel, así como su formación arquitectónica a Le Corbusier. “Fueron diez años realmente apasionantes, durante los cuales estuve sometido a la influencia de esos dos fuertes polos”.

Con tales antecedentes, Salmona podría haberse convertido en un europeo en tierra americana, un desarraigado cultural, como tantos otros que pasaron por situaciones similares. El proceso por el cual llegó a ser, por el contrario, un paradigma de arquitecto latinoamericano comienza, según lo cuenta él mismo, con su primer trabajo en tierra colombiana, el edificio El Polo, que realizó con uno de los arquitectos locales más experimentados, Guillermo Bermúdez. “Yo me pasaba el día en la obra, siguiendo el desarrollo de la construcción, viendo cómo de los planos iban levantándose las paredes. Ejercía una dirección de obra sistemática, y fue así que comencé a observar a los obreros, a aprender de ellos, a percibir cada uno de los



10

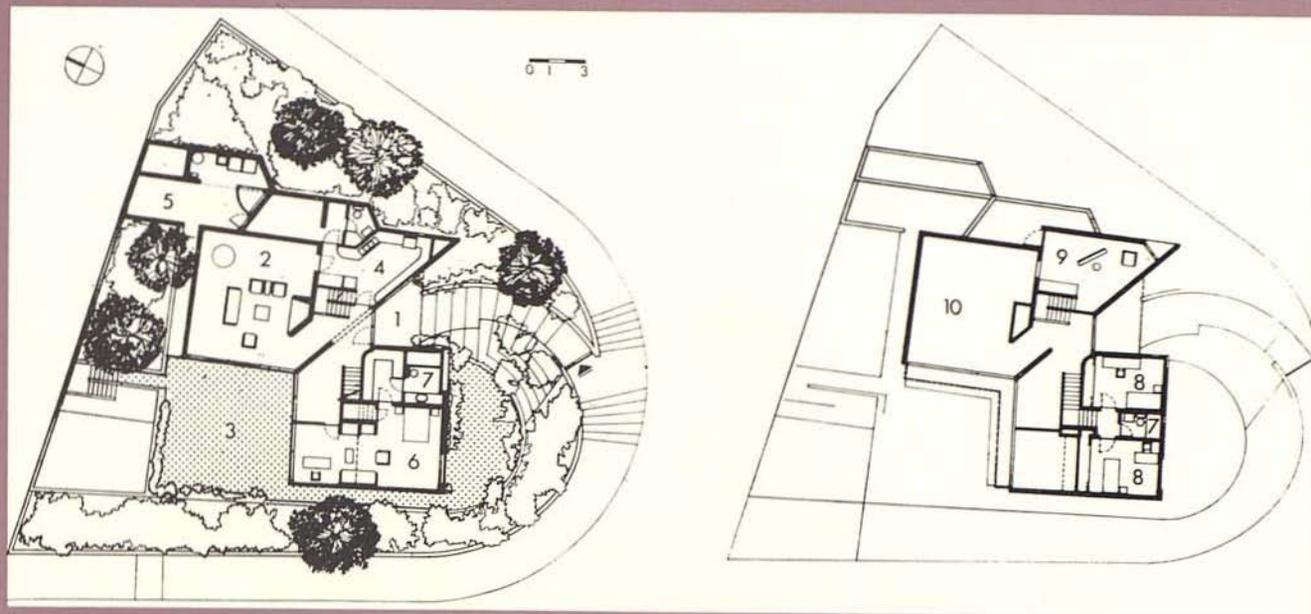


*Edificio El Polo, Bogotá, 1959/1960,
en colaboración con el arquitecto Guillermo Bermúdez.*

gestos que hacían al alzar un muro: porque es del gesto, del sistema, del ritmo que tiene el obrero para construir una pared que aprende uno a diseñarla, a rediseñarla, a elaborarla, a trabar el ladrillo de una nueva forma, de acuerdo con el modo como vienen haciéndolo desde tiempo inmemorial. Un verdadero constructor no improvisa. Los obreros, aunque no puedan explicitarlo, tienen en esto una tradición innata. Eso es lo que yo trataba de descubrir y absorber apasionadamente. Hablaba con ellos, me asombraban con descubrimientos que nunca se me hubieran ocurrido, me maravillaban con la lógica de sus soluciones y, naturalmente, todo este proceso terminaba obligándome a rehacer los planos y a adoptar nuevos caminos. En verdad, le debo la mitad de mi oficio a Le Corbusier y la otra mitad a los albañiles colombianos". RS afirma que en esto, el suyo no es un caso aislado, pues la gran tradición de esmero constructivo que existe en Colombia ha sido incorporada en su obra por la mayoría de los arquitectos modernos del país.

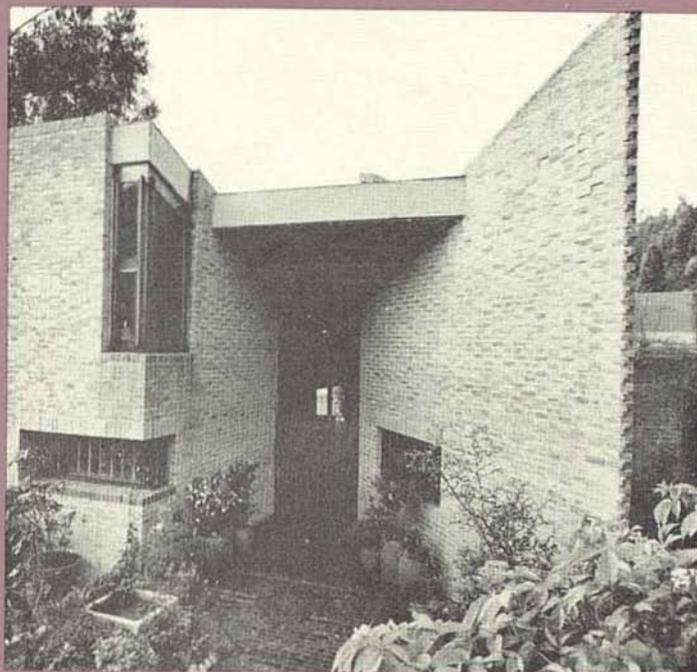
La arquitectura popular se había construido siempre con ladrillo, y con muros cuidadosamente decorados sobre la base del mismo material. La arquitectura internacional había interrumpido el uso del material local, y al abrirse camino nuevamente su empleo en la ciudad hacia la década del 70 los obreros comenzaron a sentirse parte de la ciudad. El material que ellos estaban usando en la parte más pobre de la ciudad, y cuya desaparición de las zonas privilegiadas había acentuado el carácter de segregación social, ayudaba ahora a integrar al obrero activamente en la construcción de la ciudad. "Quizás éste haya sido el primer paso en la apropiación de la ciudad por parte de sus usuarios".

Este es un tema caro a Salmona: pues otro punto básico de su ideología arquitectónica es su concepto de ciudad, no sólo en sus aspectos físicos sino, particularmente, en sus aspectos sociales, de donde el equilibrio entre espacio público y espacio privado es una de sus preocupaciones, que se ha acentuado a lo largo de su carrera. RS cree que hay una forma de realizar actos políticos de carácter democrático por medio de la arquitectura: y es interviniendo en la formación del espacio urbano, pero dándole siempre un carácter comunitario. (El parque que acompaña a su grupo de edificios El Parque es uno de los ejemplos más cabales.) "Uno puede elegir aislar y privatizar el espacio, cerrándolo a toda la gente que no tiene propiedad directa sobre él o, por el contrario, permitir que el espacio y el paisaje sean apropiados por la comunidad entera, aunque no sea de su específica pertenencia".



Casa Amaral, 1968

*1 Entrada; 2 sala de estar; 3 patio; 4 cocina; 5 servicios; 6 dormitorio principal;
7 baño; 8 dormitorios; 9 estudio pintor; 10 vacío sobre sala de estar.*



Nos dice RS que las ciudades colombianas, y en general las latinoamericanas, conservaron su fuerte caracterización, su arraigo en el sitio geográfico, su definición local y su estructura, hasta la década del 50. A partir de entonces la especulación urbana, producto de una serie de hechos sociales, económicos, políticos, hizo que se rompiera la estructura urbana tradicional, sin encontrar en sus habitantes una alternativa para mejorar las condiciones ambientales y la estructura misma de la ciudad. Los lugares históricos se destrozan, y obras magistrales de siglos pasados quedan ahogadas en un conglomerado informe, neurótico. De ahí que el problema urbano se haya convertido en un problema fundamental, no sólo como una cuestión arquitectónica sino como una cuestión ambiental. Hacer arquitectura, entonces, es ir más allá de la arquitectura: intentar hacer trozos de ciudad, para que otros grupos de la sociedad tomen conciencia de la necesidad de volver a tener ciudades habitables.

Por otro lado, reflexiona nuestro arquitecto, uno de los aspectos más característicos de nuestras ciudades es que cuando pensamos en ciudades nunca pensamos en las ciudades propias: siempre se están tomando como modelo las hermosas ciudades del mundo: París, Venecia..., y esta ilusión de vivir en otra parte que la propia acaba por afectar el modo de hacer arquitectura.

En contraposición a tal actitud, Salmons ha desarrollado un entrañable conocimiento de su propia ciudad, Bogotá, tanto en su evolución urbana como en sus características geográficas y ambientales. Bogotá es una ciudad situada a unos 1.500 metros de altura, con clima seco y temperatura promedio de 14°; con una fuerte estructura urbana, formada por las llamadas "carreras" –por las que se circula rápidamente– y las calles que las cortan transversalmente. La geografía juega en ella un papel fundamental: los cerros que la rodean están siempre presentes en el paisaje urbano, y los caminos que hay que recorrer para ir de una a otra parte de la ciudad los atraviesan continuamente. Frente a tan fuerte medio geográfico, el antiguo discípulo de Le Corbusier dejó totalmente de lado las tipologías edilicias y urbanas del maestro. El diseño de torres ortogonales en un espacio neutro –como tanta arquitectura nueva lo estaba practicando en el centro de Bogotá– hubiera implicado un desconocimiento y un desprecio por el medio geográfico y por el paisaje, opuestos al pensamiento de Salmons. Para sus Torres del Parque, entonces, acudió más bien a un "contra-tipo", las torres Romeo y Julieta de Scharoun, a partir de cuyas plantas desarrolló su propio tema, alejado tanto de la abstracción corbusierana como del exasperado Expresionismo del

maestro alemán.

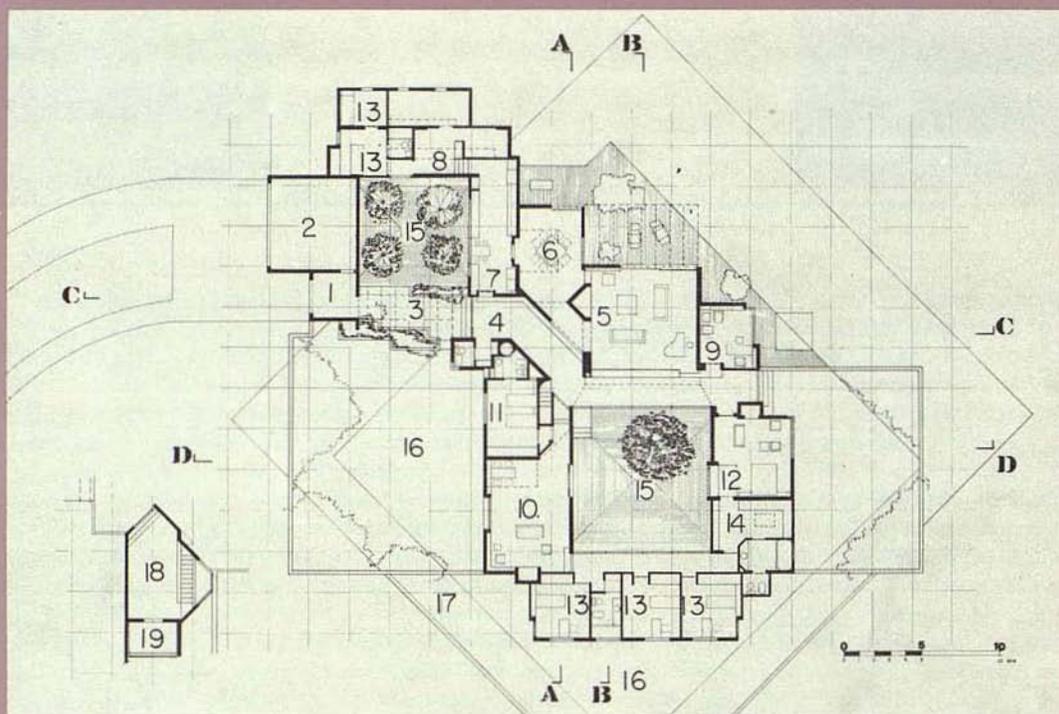
La conspicua presencia de la Plaza de Toros le incitó a acompañarla con el grupo de torres que, con sus masas curvas, crean un gran espacio envolvente que hace eco al volumen y al vacío circulares de la Plaza.

Pero en este proyecto también incidió otro de los grandes temas de la arquitectura de RS: la luz. Salmons insiste una y otra vez en la cambiante cualidad de la luz bogotana, que produce constantes variaciones en el paisaje e inclusive en el color de los materiales: el ladrillo puede adquirir desde los más cálidos tonos rojizos hasta un intenso amarillo. Y tanto en las citadas torres como en el conjunto Los Pinos –en el que el esquema en U respondió al deseo de conservar unos hermosos pinos ubicados en el centro del sitio– esta rica calidad lumínica está plenamente aprovechada. Las superficies quebradas, los ángulos remarcados con un especial tratamiento de las trabas del ladrillo, las zonas en sombra, las aberturas, todo está diseñado para permitir el juego de la luz y con él “producir espacios que sorprendan, que encanten”.

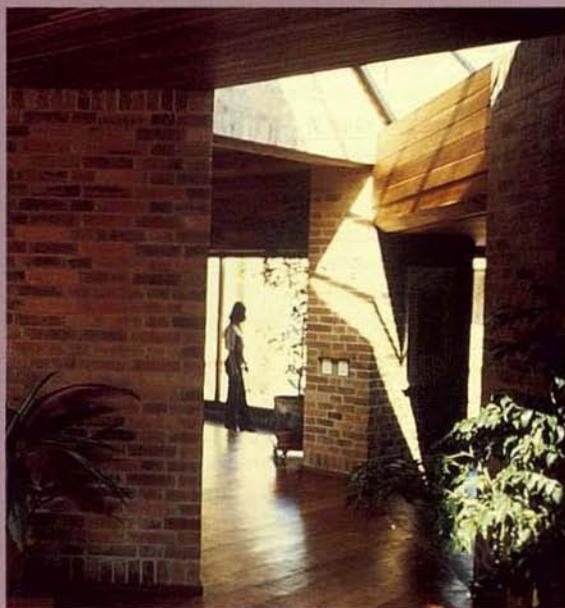
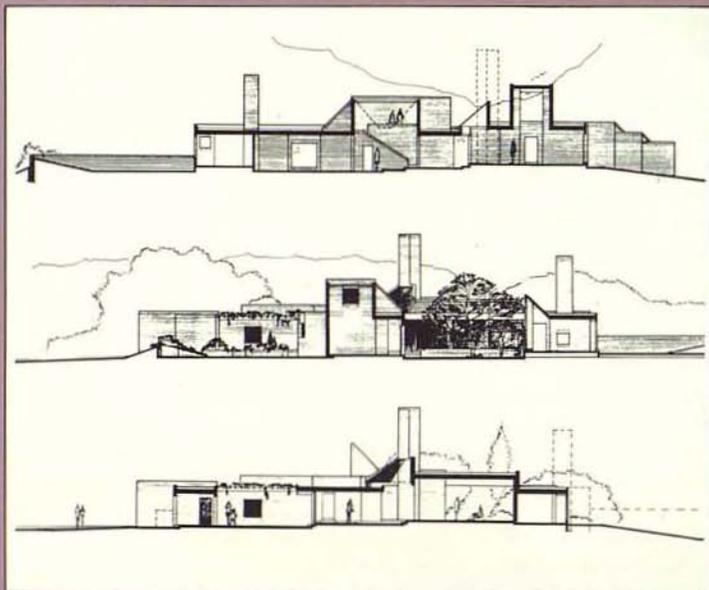
La ciudad está así pensada como escenario de la arquitectura, pero a su vez la arquitectura como elemento conformador del escenario. “Yo busqué que los edificios de El Parque tuvieran unidad, pero se transformaran continuamente y dieran una imagen diferente según el sitio de la ciudad de donde se los mira. Que fueran una sorpresa por la riqueza de las formas y del material, por la variedad de sus espacios y por la incidencia de la luz. Que se entregara a la ciudad y al habitante una arquitectura que se pudiera descubrir. Es que la arquitectura es más bella cuando se descubre que cuando se impone...” Estas torres fueron también una propuesta de devolver al centro de la ciudad la función de habitar y, como ya se ha comentado, por brindar un espacio público abierto.

Así, la presencia de la ciudad y sus múltiples problemas, aquéllos que pueden ser abordables por medio de la arquitectura, aparecen en la base de la obra urbana de RS: el material y su relación con la tradición artesanal; la consiguiente apropiación por el obrero; el respeto al paisaje urbano y su entorno natural, que condiciona la elección tipológica; la relación entre espacio público y espacio privado; la utilización de la luz como recurso de diseño.

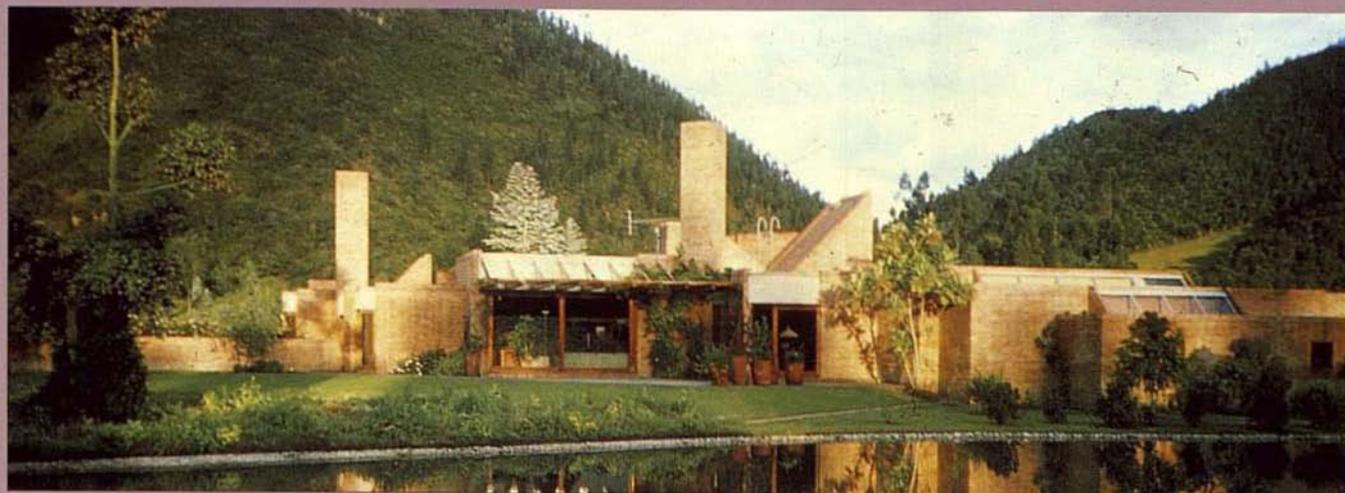
Pero la luz es también protagonista en las casas de RS. La casa, en Colombia, nos dice el arquitecto, sigue siendo el lugar fundamental de la vida social: como las ciudades son bastante inhóspitas, se vive mucho en las casas. Salmons ha tratado de recuperar ciertas



Planta baja: 1 acceso; 2 garaje; 3 pérgola; 4 vestíbulo; 5 sala de estar; 6 comedor; 7 cocina; 8 servicios; 9 biblioteca; 10 zona niños; 11 huésped; 12 dormitorio padres; 13 dormitorios; 14 guardarropa; 15 patio anterior; 16 patio exterior; 17 talud. Planta alta: 18 oficina; 19 vacío.

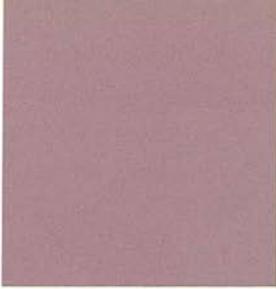


Casa Franco, en Taibo, Cundinamarca, 1978/1981



*Casa Franco, en Taibo,
Cundinamarca, 1978/1981*





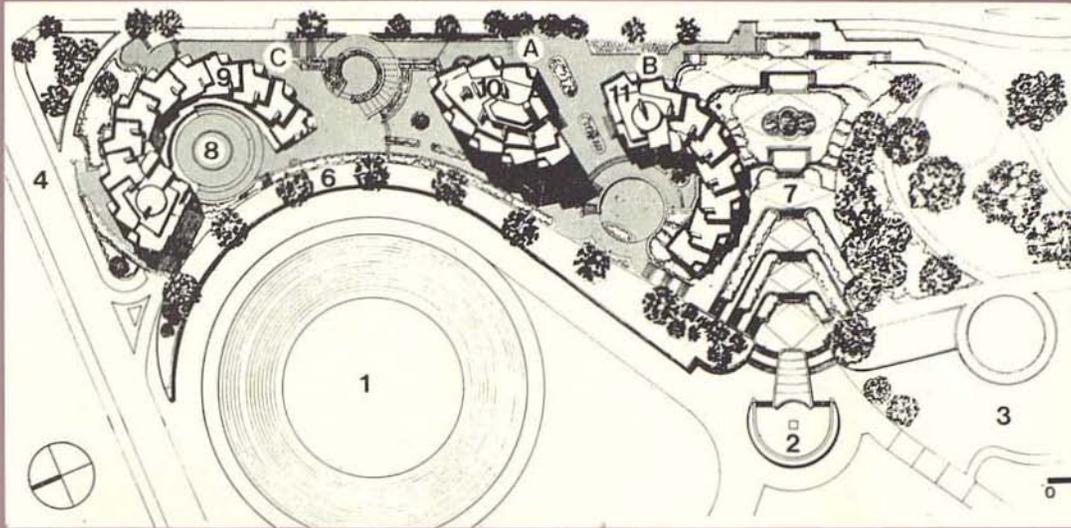
tradiciones culturales referidas al modo de habitar que se habían perdido en gran parte, entre ellas la del patio de ladrillo. Y, en efecto, desde sus primeras casas, en la década del 60, comienza a trabajar este tema. En ellas parece descubrirse un proceso de diseño semejante al de ciertas casas de Louis Kahn (en la casa Alba, en particular). Pero muy pronto el protagonismo de la luz y la acentuación de un tema favorito de Salmons, la diagonal como eje compositivo, darán a sus casas un carácter de gran originalidad y riqueza espacial, tanto interior como exterior.

La casa Franco, en Taibo, podría verse como el punto culminante de este desarrollo. Se organiza alrededor de dos patios interiores –uno que agrupa la zona de servicios y otro las habitaciones– ordenados según un eje diagonal que se materializa en un importante vestíbulo en la zona de encuentro de ambas áreas. Hay también dos patios exteriores y, además, las terrazas, que son accesibles, proveen una nueva ocasión de apreciar el paisaje. La pérgola de entrada, a su vez, retoma un modo usual de ingreso a las viviendas. Esta composición aparentemente sencilla revela su complejidad espacial en los cortes; en ellos se aprecian diversos modos de introducir cenitalmente la luz: desde simples claraboyas hasta espacios de doble altura, quiebres en el techo para producir la ampliación en altura de un ventanal, etcétera. Con el transcurrir de las horas y de las estaciones, los efectos luminosos en el interior de los ambientes van variando continuamente, produciendo ricos cambios espaciales. Un pequeño lago, reminiscencia de los que poblaban el lugar, provee una bella imagen exterior, al duplicar en su espejo la silueta de la casa.

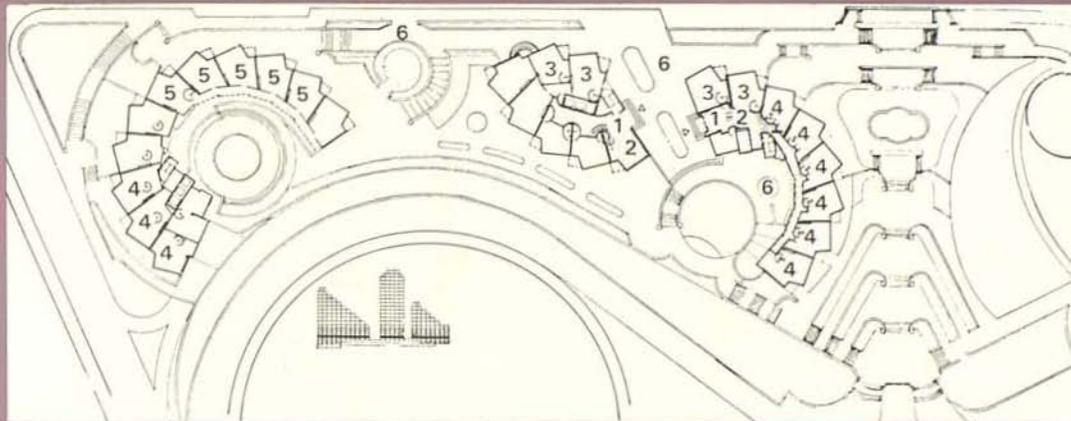
La diagonal como eje para la organización de los espacios aparece reiteradamente en las obras de los últimos años, desde el proyecto para el Museo Jorge Eliécer Gaitán al Museo del Oro Quimbaya o aun la Casa de Huéspedes en Cartagena. (La disposición en diagonal, se nos ocurre, es un modo de alterar visualmente, y también como recorrido, las dimensiones reales de los espacios, dejándolas libradas a la imaginación; un modo en el que tanto el recorrido como la mirada son más libres que en la organización sobre ejes ortogonales, en la que todo está estrictamente definido y limitado. Por algo los grandes conjuntos que celebran la majestad del Estado fuerte se han ordenado siempre según un eje lineal que culmina inequívocamente en un monumento.)

En el proyecto para el Museo Gaitán aparece una vez más el patio como tema central, pero en este caso por motivos que podrían considerarse simbólicos, puesto que el personaje homenajeado con este

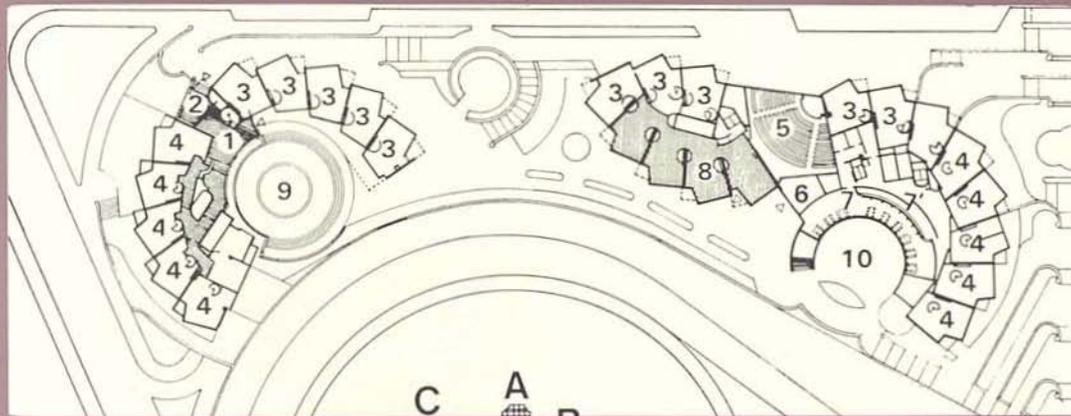
Residencias El Parque, 1965/1970



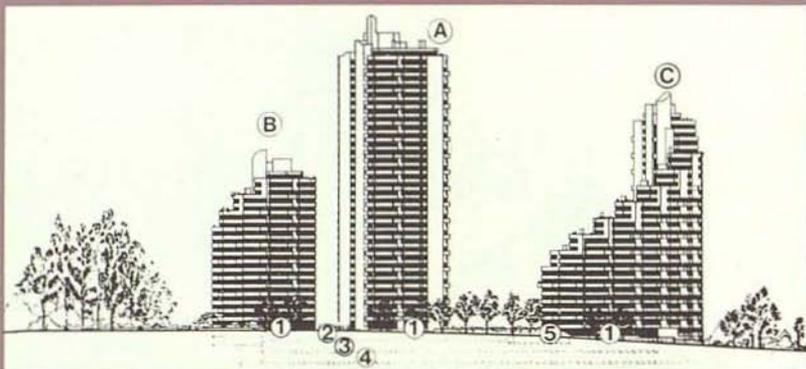
Plano de ubicación: 1 Plaza de Toros; 2 estatua; 3 Parque de la Independencia; 4 calle 27; 5 Carrera 5ª; 6 zona arborizada; 8 fuente; 9 Edificio C; 10 Edificio A; 11 Edificio B. 15



Planta nivel entrada edificios A y B: 1 vestíbulo; 2 recepción; 3 locales comerciales; 4 departamentos tipo A, 5 departamentos de una alcoba; 6 terrazas y jardines (nivel 61.00). 16



Planta nivel entrada edificio C y nivel guardería y sala de reuniones edificio A: 1 vestíbulo edificio C; 2 recepción; 3 locales comerciales; 4 departamentos tipo A; 5 auditorio; 6 vestíbulo auditorio y cafetería; 7 cafetería; 7' cocina y servicios; 8 guardería y salas de niños; 9 pequeña plaza con puente (nivel 57.00).



*Fachada este, sobre carrera 5^a: 1 locales; 2 auditorio
3 garaje 2; 4 garaje 1; 5 sala múltiple.*



Vistas.



Residencias El Parque, 1965/1970



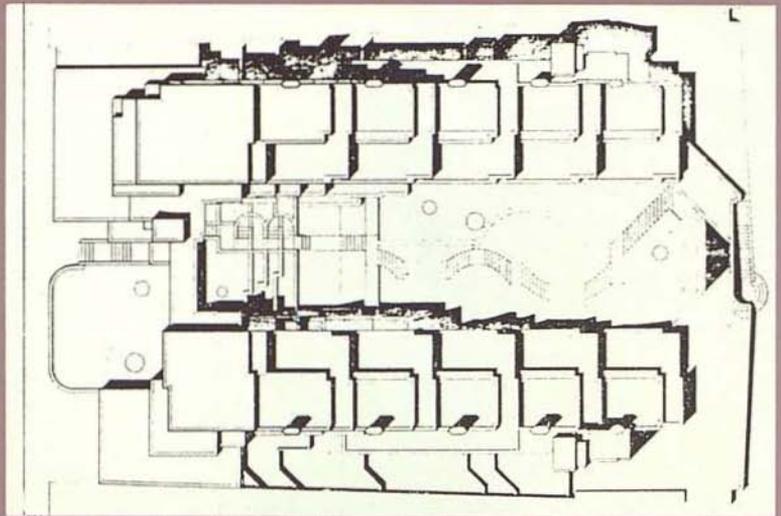
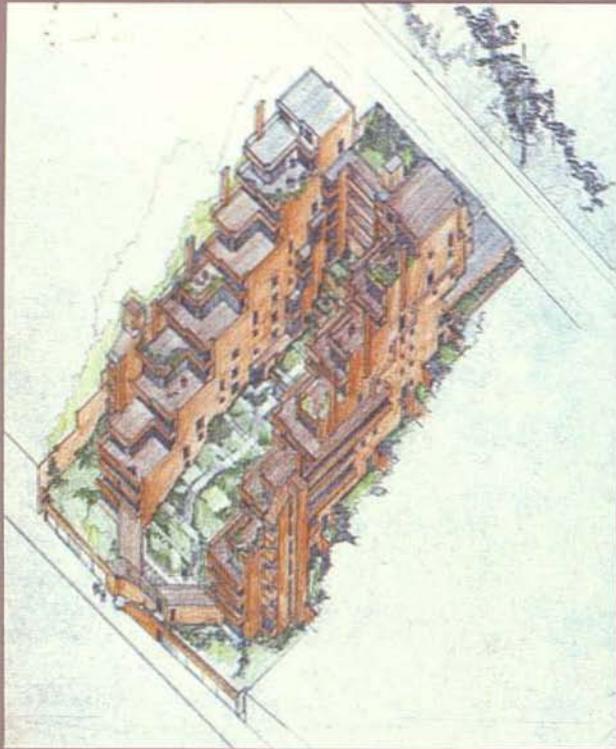
Vistas



Calle peatonal con escalinatas.



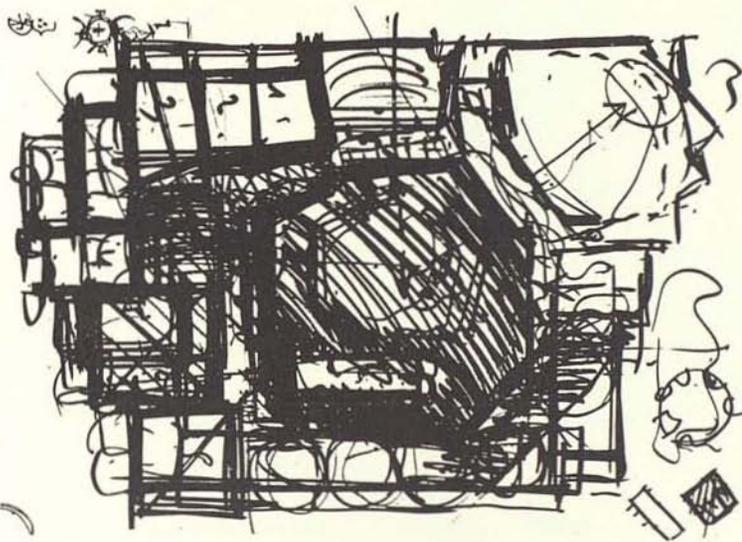
Residencias El Parque, 1965/1970



Planta de cubiertas.



Edificio Altos de los Pinos, Bogotá.

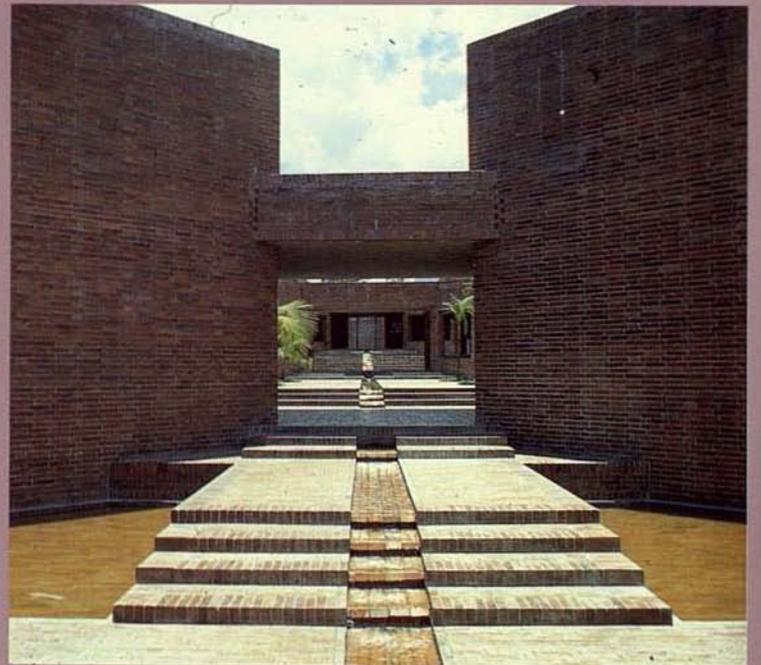


*Museo Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá
Croquis del primer anteproyecto.*

Museo había sido un líder popular, cuyo ámbito más evidente de acción había sido la plaza pública. La disposición de las graderías en la plaza, y la presencia conspicua de uno de los principales auditorios en uno de los ángulos hacen referencia aquí al eje diagonal. El gobierno conservador de turno dejó en suspenso la construcción de esta obra, pero, irónicamente, el mismo gobierno encargó a Salmons el proyecto para el Museo del Oro Quimbaya, un pueblo precolombino que tuvo quizás el más refinado trabajo artesanal de oro de América. Sólo que en Colombia quedan solamente ciento cinco piezas de este origen, una colección sumamente pequeña —existe el propósito de recuperar este tesoro para el país—. Por esta razón se pensó en un complejo que sirviera a actividades culturales diversas, con aulas, auditorio, y otros servicios a más del local para la colección. Salmons ordenó cinco patios en diagonal, que van descendiendo con la fuerte pendiente del terreno, y con ellos un hilo de agua que los recorre centralmente, con episodios de pequeñas fuentes. Desde los patios, a cuyo alrededor se agrupan los distintos ambientes, puede apreciarse el paisaje cordillerano, y desde la ruta situada al nivel más alto, se tiene una amplia visión del conjunto y de los hermosos jardines que lo rodean —un gran paisaje construido centrado en la sucesión de patios—.

Como en toda obra de RS, la cuidadosa resolución de los detalles se observa a cada paso: piezas especiales de ladrillo se han fabricado para jambas, dinteles, etcétera, y las superficies de las losas de hormigón visto revelan el estudiado dibujo de los encofrados. A propósito de esto, es interesante aquí la observación que hace Silvia Arango² al describir el proceso de diseño seguido por RS para el Museo Gaitán: “Una vez prácticamente decidido el proyecto, Salmons realiza el ejercicio del ‘traseúnte’. Esto es, recorrer mentalmente cada uno de los rincones del proyecto (...) con el fin de ir ajustando las distintas instancias (...). Así, dibuja balcones, quiebra largos muros, corta visuales, abre otras, distribuye vegetación, modifica escaleras, etcétera. Este diseño ‘perceptual’ no modifica sustancialmente el esquema, pero dota al proyecto de una cierta finura indispensable para el terminado del diseño”. Esta etapa del diseño —amén de la relación directa constante con la obra durante su construcción— nos explica la rica calidad y la escala medida de los espacios interiores y exteriores de sus obras, así como también la formulación de un lenguaje que no necesita recurrir al historicismo de turno para resultar expresivo. “A la larga, la realidad termina formando un lenguaje”.

Quizá por eso habla Salmons de su arquitectura como una “arquitectura de la realidad”: “No podemos hablar de arquitectura con códigos incomprensibles, secretos, o celebrarla sobre la base de formas



Museo del Oro Quimbaya, Armenia.



Museo del Oro Quimbaya, Armenia.

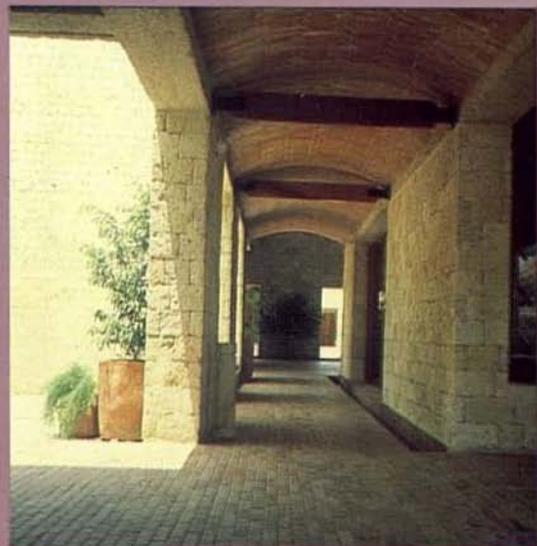
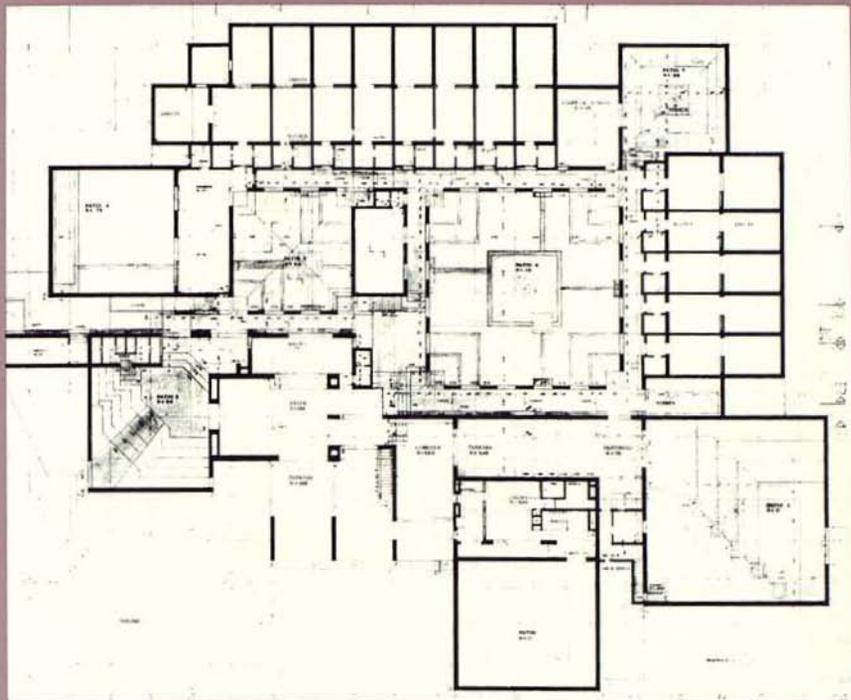


puras, de manifestaciones abstractas o de escenografías pretensiosas. Aceptemos, más bien, esa mezcla de magia y claridad que debe poseer toda arquitectura, sin la cual los lugares que habitamos perderían todo sentido”.

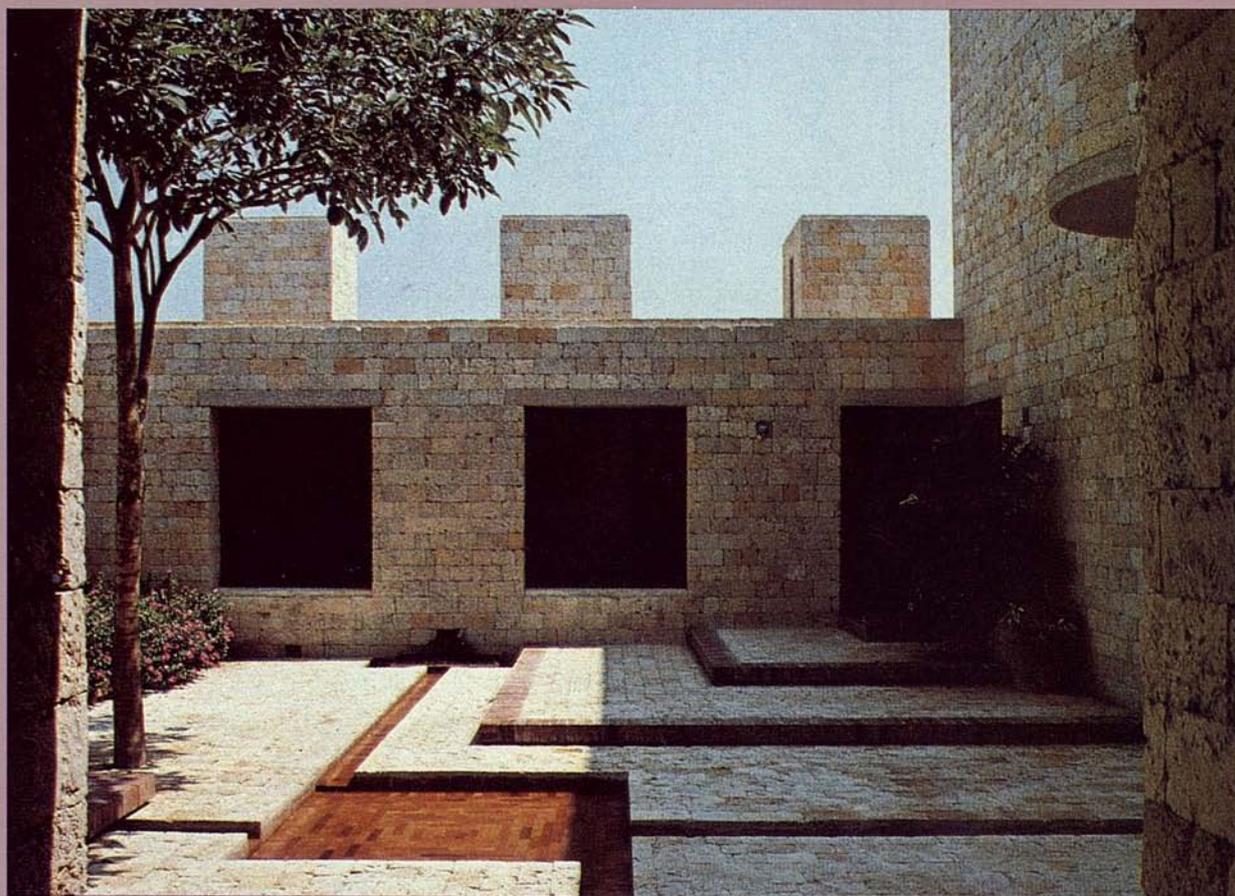
La magia, la sorpresa, el encanto, forman parte de esa “arquitectura de la realidad”. Una arquitectura que no se subordina ciegamente a la realidad en la que se inserta sino que, por el contrario, descubre en ella valores a veces ocultos o velados y crea una nueva atmósfera en la que pervive el espíritu de una cultura “que por ningún motivo debe ser destruida, pero sí transformada”.

La Casa de Huéspedes del gobierno de Colombia, en Cartagena, representó para Salmona un desafío en más de un aspecto. Por una parte, se trataba de proyectar para la ciudad que los colombianos consideran la más bella del país, y lejos de Bogotá, donde había desarrollado la mayoría de su obra. Esta antigua ciudad conserva intacto su casco histórico encerrado entre las murallas y los antiguos fuertes. Toda la expansión de la ciudad moderna se ha realizado fuera de los muros, en distintas direcciones, dejando su arquitectura y sus espacios públicos libres de interferencias destructivas. El tema de la obra era inédito: un lugar donde el presidente de la república pudiera llevar visitantes ilustres para realizar encuentros en un clima de cierta informalidad. La atmósfera apropiada, la escala a un tiempo oficial e íntima, el clima propicio, eran aspectos que escapaban a la estricta formulación de un programa. Por otro lado, estaba la presencia cercana de los restos de un depósito de municiones del Fuerte de Manzanillo, que había sido una de las defensas de esta ciudad fortificada. Estos restos fueron restaurados por el arquitecto especialista Germán Téllez, y tomados en consideración por Salmona en su proyecto. De ahí que el “arquitecto del ladrillo” utilizara para su obra la misma piedra de las murallas, y mantuviera además una altura que permitiera poner en evidencia la presencia de los restos del Fuerte. Por otro lado, el arquitecto consideraba que era importante hacer arquitectura moderna en Cartagena, y no intentar de ningún modo una espuria arquitectura colonial. Así, de la atenta consideración del sitio, del respeto por los elementos históricos, de la comprensión de la ciudad, y de las condiciones del clima y la geografía, surgieron algunas premisas sobre las que se apoyó el proyecto.

Una vez más son aquí los patios y las visuales diagonales los protagonistas del esquema general: siete patios, con largas galerías abovedadas propicias al paseo y al encuentro informal, con la presencia permanente del agua en acequias y pequeños estanques, mitigan la austeridad de la casa. El sistema constructivo tradicional, con espacios



Casa de Huéspedes de Colombia, Cartagena.



Casa de Huéspedes de Colombia, Cartagena.

cubiertos por bóvedas de ladrillo, muros de piedra, y el uso ocasional de vigas de madera y de hormigón, acompaña el modo lógico de construir en un clima de extrema calidez y humedad, con espesos muros, aberturas pequeñas, y una atmósfera general de recogimiento. La disposición de los patios permite vistas parciales entre ellos a través de las diagonales, que con su constante variación de direcciones acompañan el descubrimiento de nuevas perspectivas a través del paseo.

A lo largo de esta exposición se han podido advertir algunos temas que se repiten en la obra de RS. Y, en efecto, él afirma que “me parece importante que todo proyecto que uno enfrenta, grande o pequeño, sea la prolongación natural del anterior. Creo expresamente en este valor de continuidad porque creo que el proceso arquitectónico es permanente. En mis obras siempre hay elementos de las precedentes, no es posible detectar cambios profundos entre una y otra. Se trata de un *continuum*. Incluso los habitantes de mis casas participan de esta modalidad de trabajo: ellos mismos las completan gradualmente, de modo que el proyecto sigue vivo aún después de acabada la obra, nunca termina del todo”.

También afirma su preocupación permanente por el problema de la ciudad, y la búsqueda del equilibrio entre el espacio público y el privado. Y concluye repetidamente con la observación de que “la ciudad será suicida mientras el espacio se atomice so pretexto de buscar mayores beneficios: mientras se pierda la historia que atesora, mientras se hagan calles para máquinas y se olvide a la gente, mientras no haya calidad de vida en el transporte, mientras los parques desaparezcan y no se construyan otros nuevos, mientras se les impida a los habitantes intervenir directamente en su destino”.

Una estética basada en una ética. Una ética basada en el compromiso con el propio país y con sus gentes. Quizás estas escuetas fórmulas –más el talento, naturalmente– puedan darnos una clave para comprender esta “arquitectura de la realidad”, una realidad de la que la magia, el encanto y la belleza no están ausentes.

Notas

1. Para el presente texto se han utilizado tanto la grabación de la conferencia en el ciclo motivo de esta publicación como las entrevistas aparecidas en las revistas *Proa* Nº 317, abril 1983, realizada por Alvaro Medina (reproducida en *SUMMA* Nº 198, abril 1984) y en *SUMMA* Nº 235, marzo 1987, realizada por Alberto Petrina.

2. Silvia Arango, “Radiografía de un proyecto: Museo Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá”, en *Proa* Nº 318, mayo 1983. La revista *Proa* dedicó sus números 317 y 318 íntegramente a la obra de Rogelio Salmona, con artículos de él mismo y de varios críticos.

A modo de conclusión

La consideración del material arquitectónico aquí presentado, la riqueza de la variedad opcional que se advierte, la calidad por momentos excepcional de las propuestas, nos conducen a reafirmar el valor general de la arquitectura en esta parte del mundo, más allá de los debates acerca de su condición de marginalidad o centralidad posible.

Se verifica asimismo que, explícitamente o no, existen teorías bien caracterizadas en la base de estos trabajos, lo cual es de capital importancia para la formación de una cultura arquitectónica. Teorías por momentos contrastantes, en otros casos coincidentes, alimentan un debate que va construyendo esa cultura, y permite asimismo reflexionar, en vista de la arquitectura realizada, acerca de su efectividad.

Por cierto, no siempre una teoría construida a priori parece alcanzar su verificación en la práctica, no parece fácil traducir a la realidad arquitectónica una teoría formulada autónomamente. En tanto que demuestran repetidamente su eficiencia ciertas teorías que se van conformando en la acción, que respondiendo a una actitud básica ante la arquitectura, al modo como se enfoque la proyectualidad, van paso a paso consolidándose, enriqueciéndose y verificándose en la práctica proyectual y constructiva.

Así como las teorías, los puntos de partida y los instrumentos que utilizan los arquitectos presentados en este volumen son variados, pues van desde la tipología a la tecnología, desde la tradición cultural a la tradición constructiva o a la consideración del ambiente urbano, etcétera.

Pero, en última instancia, y como puede apreciarse acabadamente en este conjunto de obras, ni teorías ni instrumentos pueden sustituir a una excelente formación y una destacada capacidad como diseñador que, a través del dominio del oficio y de una equilibrada consideración de todos los factores, permita alcanzar una alta calidad arquitectónica.

Mariano Arana Sánchez

Arquitecto uruguayo, egresado de la Facultad de Arquitectura de Montevideo en 1961. En sus tres décadas de actividad profesional ha desarrollado una fructífera labor en la práctica y el conocimiento de la arquitectura de su país, en las que se advierte su compromiso tanto con los aspectos sociales de la arquitectura como con la preservación del patrimonio arquitectónico-urbanístico.

Ha participado activamente en el movimiento uruguayo de las cooperativas de construcción y provisión de viviendas para usuarios de bajos recursos. Ha sido candidato a la Intendencia de Montevideo y es actualmente catedrático en Historia de la Arquitectura en la Universidad de Montevideo y director del correspondiente Instituto. Miembro fundador del Grupo de Estudios Urbanos, de importante actuación en la preservación del patrimonio arquitectónico y urbano de Montevideo; presidente de la Comisión del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación.

Es autor de numerosos textos publicados en libros y revistas especializados de diversos países latinoamericanos y europeos, en los que asimismo ha dictado conferencias y cursos.

Roberto Segre

Nacido en Milán en 1934, radicado en la Argentina entre 1939 y 1963, y en Cuba desde esa fecha. Graduado como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1960, en la que ejerció la docencia en disciplinas históricas entre 1957 y 1963. Desde su arribo a Cuba es profesor en la Facultad de Arquitectura del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría y en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha dictado cursos de posgrado, cursillos y conferencias en diversos países latinoamericanos y europeos y en Estados Unidos.

Ha realizado numerosísimas publicaciones en revistas y libros, en América y Europa, sobre temas de historia de la arquitectura –general, latinoamericana, cubana–. Entre los libros citamos **América Latina en su arquitectura**, UNESCO/Siglo XXI (en colaboración); 1975, varias ediciones; **Architettura e Territorio nell'America Latina** (con Rafael López Rangel), Electa Editrice, Milán, 1982. Ha sido invitado a numerosos congresos y convenciones, y ha recibido distinciones en diversos países.

Francisco Monaldi

Argentino radicado en Venezuela, egresó como arquitecto de las Universidades de Buenos Aires y Central de Venezuela. Fue premiado en la II Bienal de Arquitectura de Venezuela, 1968, por su trabajo de tesis.

Desde 1966 forma parte del Estudio fundado por Julio Volante –fundador asimismo de la Facultad de Arquitectura de Caracas–, actualmente Volante, Monaldi y Asociados.

El Estudio ha realizado unas cuatrocientos obras, desarrollando variados tipos de diseño; está constituido por un equipo de quince profesionales, y su acción se basa en una actitud de respeto a los condicionantes que surgen del medio físico y humano, en una propuesta ético-arquitectónica mantenida a lo largo de treinta y seis años de actividad.

Antonio Díaz

Arquitecto argentino, egresado de la Universidad de Buenos Aires a fines de la década del 60. Después de una prolongada estada en Europa, entre 1967 y 1973, regresa al país en el que formó parte de uno de los más destacados equipos profesionales: el Estudio Baudizzone, Erbin, Díaz, Lestard, Varas. Entre las principales obras de dicho Estudio se cuentan el proyecto para el Auditorio de la ciudad de Buenos Aires y el conjunto de 1.289 viviendas en Santa Fe, obras publicadas en numerosas revistas argentinas y europeas.

A partir de 1979 se separa de este equipo, asociándose con otros profesionales para distintas obras.

Durante la década del 70 formó parte del grupo que, con el nombre de "La Escuelita", desarrolló interesante labor educativa y de investigación en Buenos Aires. Ha sido profesor de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y ha dictado numerosas conferencias y cursos en la Argentina y en España. Tanto sus obras como sus trabajos teóricos han sido publicados en libros y revistas especializados. Su especulación teórica ha girado principalmente en torno al tema de la tipología.

Jorge Moscato

Arquitecto argentino nacido en 1949. Se graduó en la Universidad de Buenos Aires en 1969. Entre 1968 y 1971 actuó en dicha casa de

altos estudios como docente de Diseño Arquitectónico en la cátedra del arquitecto Eduardo Ellis y, más tarde, en el Taller Vertical de la Unidad Pedagógica 7N, del que llegó a ser profesor adjunto. Actualmente es titular de su propia cátedra.

Ha sido miembro de la Comisión Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos y de la subcomisión editorial de la misma institución. Además, se desempeña como integrante de los grupos Reflex, Arquitectura Nacional, Generación Intermedia y Declaración de San Juan y Boedo.

Profesionalmente, integra su Estudio con el arquitecto Rolando Schere desde 1969 habiendo obtenido treinta premios en Concursos Nacionales de Anteproyectos, entre ellos siete primeros premios.

José Ignacio Díaz

Arquitecto argentino, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba, en 1959. Ha sido profesor de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Córdoba, de la que fue decano entre 1969 y 1971. En la actualidad es miembro titular de la Empresa Constructora Díaz y Lozada.

Es uno de los más destacados diseñadores argentinos por la calidad proyectual y el volumen edificado; la mayor parte de sus obras está construida en la ciudad de Córdoba, donde tiene una notoria influencia en el paisaje urbano. Asimismo, cuenta con obras en otros puntos del país y en Punta del Este, Uruguay.

Su obra se ha publicado en diversas revistas y libros en Latinoamérica, España e Italia.

Ha sido invitado a dictar conferencias, presentando su obra en numerosos convenios y congresos y en diversas instituciones americanas y europeas.

Eladio Dieste

Uruguayo nacido en 1917. Graduado como ingeniero en la Facultad de Ingeniería de Montevideo, profesor en la misma hasta 1973, año en que la Universidad fue intervenida. Vinculado con el taller del pintor Joaquín Torres-García, y con el arquitecto Antonio Bonet, comienza sus experiencias con las bóvedas de ladrillo en la casa Berlinghieri proyectada por este último en 1945.

Entre sus obras se cuentan las iglesias de Atlántida y Durazno, su

propia casa, y numerosas obras de tipo utilitario como bodegas, frigoríficos, silos, etcétera, muchas de ellas obtenidas en concursos públicos con los precios más bajos. Ha trabajado en su país y otros de América, en particular Brasil, donde, entre otras obras, colaboró con Severiano Porto realizando una audaz estructura para el Centro integrado del SESI (Servicio Social de la Industria) en Fortaleza, Ceará (1974).

Edward Rojas

Chileno, nacido en la provincia de Antofagasta, en 1951. Cursó estudios profesionales en la Universidad de Chile, sede Valparaíso; egresó como arquitecto-urbanista en 1977, recibiendo el Premio Universidad.

Luego de trabajar en estudios profesionales en Copiapó, se radica en 1977 en la ciudad de Castro, Isla Grande del archipiélago de Chiloé, instalando el primer Estudio de Arquitectura de la región. Su interés por la tradición cultural del lugar le lleva a colaborar con el programa de protección del patrimonio, y a fundar, en 1978, con el arquitecto Renato Vivaldi, el Taller de Arquitectura Puertazul, como lugar de investigación privada pluridisciplinaria.

En ese marco se desarrolla su acción profesional, con cerca de cuatrocientas obras diseminadas por todo el archipiélago, así como sus estudios teóricos sobre la problemática tradición-modernidad.

Ha publicado diversos ensayos, y ha sido invitado a presentar su obra en eventos realizados en Chile, Argentina, España. Su obra ha sido publicada en revistas de varios países y expuesta en convenciones, bienales de arquitectura, exposiciones, etcétera, en Chile, Argentina, España, Francia, oportunidades en las que ha recibido reconocimientos y distinciones.

Severiano Porto

Brasileño, nacido en 1930 en Minas Gerais. Egresó como arquitecto en 1954 en la Universidad del Brasil, Río de Janeiro. Funda allí su Estudio profesional, y en 1965 se traslada a Manaus, donde vive desde entonces, manteniendo un Estudio en Rio en sociedad con el arquitecto Mario Emilio Ribeiro.

Desde 1972 es profesor en la Facultad de Tecnología de la Universidad del Amazonas.

Ha sido consejero estatal de cultura (1967/1969); consejero regional de Ingeniería, Arquitectura y Agronomía del Estado de Amazonas (1976/1979); consejero federal (1980/1983); presidente regional del IAB (Instituto de Arquitectos de Brasil, 1976/1980).

Dicho Instituto ha premiado repetidamente sus obras (1965/1967/1971/1972/1978/1982), las que han sido publicadas en diversas revistas especializadas, así como en volúmenes dedicados a la arquitectura latinoamericana.

Rogelio Salmons

Colombiano, nacido en 1929. Luego de conocer a Le Corbusier en 1947 durante una visita de éste a Colombia, ingresa a su taller en París, donde permanece entre 1949 y 1958, período durante el cual asiste a los cursos de Pierre Francastel en la Escuela de Altos Estudios Sociales de la Sorbona. A su regreso a Colombia se gradúa como arquitecto en la Universidad de Los Andes, en 1962.

En 1959, juntamente con el arquitecto Guillermo Bermúdez, gana el concurso para el conjunto residencial El Polo, su primera obra en su país, a partir de la cual se define su actitud ante la arquitectura en numerosas obras, –multifamiliar San Cristóbal, Torres del Parque, Sociedad de Arquitectos, Automóvil Club, multifamiliar Alto de los Pinos, varias residencias, etcétera–. En 1977 recibe el Premio Nacional de Arquitectura de Colombia, y en 1981 su obra se expone en el Centro Pompidou.

Su preocupación por la calidad de la vida urbana le lleva a participar en la creación de la Fundación Pro-Ciudad, y su interés por la consolidación de una arquitectura latinoamericana le hace participar activamente en la conducción de los SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana).

Es considerado hoy como uno de los más relevantes arquitectos de esta región.