

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURA Y OFICIO



N.09/5 DICIEMBRE 2018

[V. NÈGRE][A. BUCCI / I. GIROTO / I. QUINTANA GUERRERO] [J. A. RODRÍGUEZ PONCE / D. VIU]
[R. FLORES / E. PRATS / V. PERALTA] [M. V. SILVESTRE / C. SOLARI] [T. IBARRA] [S. PLOTQUIN]
[J. M. PELÁEZ] [M. FERNÁNDEZ DE LUCO]



FAPyD
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

N.09/5 2018
ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

revista

A&P

continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR



UNR



Imagen de tapa:
Ricardo Flores y Eva Prats. Obra de la nueva Sala Beckett. Fotografía: Adrià Goula.

latindex

ARLA

ISSN impresa 2362-6089
ISSN digital 2362-6097

Institución editora

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Riobamba 220 bis | +54 341 4808531/35
2000 - Rosario, Santa Fe, Argentina

aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar
www.fapyd.unr.edu.ar

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Héctor Floriani

Vice rector
Fabián Bicciré

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Adolfo del Río

Vicedecana
Ana Valderrama

Secretario Académico
Sergio Bertozzi

Secretaria de Autoevaluación
Bibiana Ponzini

Secretario de Asuntos Estudiantiles
Damián Villar

Secretario de Extensión
Lautaro Dattilo

Secretaria de Postgrado
Jimena Cutruneo

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Bibiana Cicutti

Secretario Financiero
Jorge Rasines

Secretaria Técnica
María Teresa Costamagna

Director General de Administración
Diego Furrer

A&P Continuidad Publicación semestral de arquitectura

Directora *A&P Continuidad*
Dra. Arq. Daniela Cattaneo

Coordinadora editorial
Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción
Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial
Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones
Prof. Patricia Allen

Diseño editorial
Lic. Catalina Daffunchio
Dirección de Comunicación FAPyD

Comité editorial

Arq. Sebastián Bechis (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Ma. Claudina Blanc (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dra. Arq. Daniela Cattaneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dra. Arq. Jimena Cutruneo (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Dra. Arq. Cecilia Galimberti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Arq. Gustavo Sapiña (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico

Julio Arroyo (Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)
Renato Capozzi (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)
Gustavo Carabajal (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Fernando Díez (Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)
Manuel Fernández de Luco (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Héctor Floriani (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Martín Blas (Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)
Isabel Martínez de San Vicente (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Mauro Marzo (Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Venecia, Italia)
Aníbal Moliné (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Jorge Nudelman (Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)
Alberto Peñín (Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)
Ana María Rigotti (CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Sergio Ruggeri (Universidad Nacional de Asunción. Asunción, Paraguay)
Mario Sabugo (Universidad Nacional de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Sandra Valdetaro (Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)
Federica Visconti (Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Próximo número :

LA DIMENSIÓN PÚBLICA DE LA ARQUITECTURA
Julio 2019, Año VI - N° 10 / on paper/on line



ÍNDICE

Editorial

06 » 09

Daniela Cattaneo y
Gustavo Sapiña

Reflexiones de maestros

10 » 21

La arquitectura y la construcción en los cursos de la École Centrale des Arts et Manufactures y del Conservatoire National des Arts et Métiers en París durante el siglo XIX.

Valérie Nègre

Traducción a cargo de Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruiz

Conversaciones

22 » 31

De abajo hacia arriba. Diálogos entre la cultura global, la tradición y la arquitectura contemporánea

Angelo Bucci por Ivo Girotto e Ingrid Quintana Guerrero

32 » 41

Poéticas del ladrillo. Viejos oficios y nuevas espacialidades.

José Alfonso Ramírez Ponce por Daniel Viu

42 » 53

Cómo construir comunidad.

Ricardo Flores y Eva Prats por Verónica Peralta

Dossier temático

54 » 65

Cuestión de oficio.

Enfoques acerca de la construcción en las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez.

María Victoria Silvestre y Claudio Solari

66 » 75

Barragán y el oficio de crear lugares.

Observaciones sobre su casa y la cuadra San Cristóbal a partir de los conceptos de *Raum* y *hortus conclusus*.

Tomás Ibarra

76 » 87

Sánchez, Lagos y de la Torre.

La iniciativa privada a la vanguardia de la interpretación normativa.

Silvio Plotquin

Ensayos

88 » 95

Play the Game.

Juan Manuel Peláez

96 » 103

Acerca del oficio.

Manuel Fernández de Luco

104 » 105

Normas para autores

Los matices del oficio en tiempos de globalidad

por Daniela Cattaneo y Gustavo Sapiña

La arquitectura nace arquitectura. Intelectualmente ya lo es desde el primer trazo, desde la primera pregunta o en todo caso desde la primera respuesta. Ese primer trazo lleva implícito el profundo anhelo de existir, de ser construido, manipulado, intervenido para, finalmente, generar una respuesta física, a veces nueva y algunas veces inesperada. Puede desarrollarse y llegar a convertirse en obra de arquitectura o permanecer en el mundo de las ideas. No obstante, sin esta vocación de existir posiblemente pierda el sentido. Pero ¿cómo se logra esa profundidad de trazo? ¿Es la habilidad del virtuoso o una metodología de trabajo, de razonamiento anclado en el conocimiento? ¿Es algo inherente a la profesión o es algo que se desarrolla con el tiempo? ¿Cómo lo han hecho y cómo lo hacen otros arquitectos? ¿Sobre qué bases disciplinares, teóricas, conceptuales se asienta?

El oficio aparece como una de las nociones que sobrevuelan cuando nos preguntamos sobre los significados y las incumbencias de la arquitectura y fundamentalmente sobre el quehacer de los arquitectos, sobre su formación y su praxis, sobre los principios estéticos, epistemológicos e ideológicos que orientan su acción. Es aquí que proponemos detenernos en este número de *A&P Continuidad*. Nos interesa, con sus matices, el oficio en arquitectura en sentido amplio, en tanto modo de entender la profesión asociada al abordaje de lo singular, lo específico, lo contingente, a las circunstancias particulares que acompañan todo aquello que se pro-

yecta y se construye y a las coordenadas en las cuales se inserta. En esta clave invitamos a pensar en la trayectoria y en el quehacer de arquitectos atendiendo a procesos, técnicas, materiales, sistemas constructivos, estrategias didácticas así como también al despliegue de relaciones que trasuntan conocimientos y modos de pensar distintivos.

La convocatoria tuvo una nutrida respuesta que nos presenta pensamientos y prácticas de arquitectos franceses, catalanes, brasileños, mexicanos, paraguayos, colombianos y argentinos. Todos ellos componen un relato que invita a adentrarnos en múltiples modos de entender el oficio y de abordar su estudio desde el presente y también en claves histórica y epistemológica.

En *Reflexiones de Maestros*, Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruiz proponen una traducción de un texto publicado en 2011 por Valérie Nègre, profesora de Historia de la Arquitectura de la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e investigadora del Institut Parisien de Recherche. En “La arquitectura y la construcción en los cursos de la École Centrale des Arts et Manufactures y del Conservatoire National des Arts et Métiers en París durante el siglo XIX” la autora analiza las alternativas pedagógicas de dos cursos de construcciones civiles en estas dos instituciones parisinas durante el Segundo Imperio, posicionándose en el debate abierto con motivo de la creación de la École Polytechnique y encarnando la enseñanza de una disciplina híbrida y dividida en pala-

bras de Quatremère de Quincy entre “las leyes de la necesidad y aquellas del placer”. El texto nos permite verificar las huellas francesas en las escuelas de arquitectura latinoamericanas, a partir de los sistemas de representación de Monge, los cursos de construcción de Rondelet, las lecciones de Durand o el pensamiento de Viollet-le-Duc, por señalar algunos referentes, así como divisiones y posicionamientos que llegan hasta nuestros días si pensamos en “la construcción enseñada como una ciencia y la arquitectura transmitida como una disciplina a la vez intelectual y práctica”. También, rastrear hasta allí las diatribas por reivindicar el lugar de la práctica y las interrogaciones sobre cómo enseñarla. La sección *Conversaciones* nos permite adentrarnos en los caminos del oficio a través de tres entrevistas realizadas a arquitectos contemporáneos de renombre. La primera, realizada por Ivo Giroto e Ingrid Quintana Guerrero presenta la cosmovisión del arquitecto brasileño Angelo Bucci quien, frente al mundo globalizado, habla de una concepción de arquitectura que “tiene su origen, su centro y su propósito bien definidos en el campo de la cultura”. Surge desde allí el tema del oficio en relación a la herencia de la tradición de la Escuela Paulista de arquitectura moderna, que Bucci sintetiza en la diada sensibilidad social y rigor proyectual. A lo largo de la charla, estas culturas situadas se ponen en diálogo –y se potencian– con otros universos culturales, temporales y geográficos. El proyecto del Pabellón de Brasil para la Expo Sevilla

92, primer gran concurso público después de un período de 20 años sin competiciones de envergadura, sobresale, más que como obra de autor, como manifiesto de la generación de los 80. La concepción de este proyecto plasma la encrucijada entre política, cultura y “tradición moderna”. Asimismo, provee un punto de inflexión para la escena de la arquitectura contemporánea brasileña poniendo en diálogo, luego de la dictadura militar, las lecciones propias del modernismo canónico carioca y paulista a otras latitudes. Este primer escalón en la visibilización internacional de la producción de Bucci encuentra quizás su reconocimiento en lo que él caracteriza como un equilibrio particular entre el respeto por el pasado y cierta dosis de osadía con el propio tiempo.

La conversación de Daniel Viu con José Alfonso Ramírez Ponce condensa en “Poéticas del ladrillo. Viejos oficios y nuevas espacialidades” las tertulias en su casa de la Ciudad de México. El oficio aparece aquí de la mano de reflexiones entrelazadas en dos frentes: en torno a su formación como clave para la cualificación del oficio; también, sobre una constante que es el desarrollo y los valores posibles de incorporarse en el proceso de proyecto, cuestión que plantea en su tesis de doctorado pronta a publicarse.

Sobrevuelan aquí etapas, categorías y conceptos en un esfuerzo notable por aprehender y explicar el devenir del proceso proyectual y los caminos del oficio. También, se ponen en diálogo los criterios para

una investigación proyectual en tres campos: el de la reflexión, el de la proyectación y el de la construcción. De este modo Ramírez Ponce realiza un recorrido por las etapas de su producción arquitectónica, inescindibles de las etapas de formación y definidas como: la mimética, la geométrica y la vinculada a la tradición. Se visualiza desde aquí una suerte de evolución donde a la crítica a los problemas de la Modernidad se responde con la recuperación de los oficios tradicionales, incorporando investigaciones que llevan las técnicas a resultados de alta complejidad espacial. La bóveda recargada como superación de la caja se presenta como mecanismo inverso de la transferencia tecnológica desde la academia, introduciendo un saber popular en las facultades y tendiendo puentes entre la existencia ideal de la arquitectura en estas y la existencia material, alentando la atención a la constructividad de los proyectos. Habitabilidad, apariencia y pertenencia a un tiempo histórico, a un lugar geográfico y a un grupo sociocultural determinado son otros de los principios con los que Ramírez Ponce mide y llama a los arquitectos y a los docentes de las escuelas de arquitectura a cualificar la arquitectura de los países “desviados del desarrollo” y convertirse en “regionalistas” atendiendo a su propio centro. Surge aquí la primera de las referencias al crítico británico Kenneth Frampton, cuyas teorías en torno al regionalismo crítico y la cultura tectónica atravesarán toda la publicación.

Por último, la entrevista que Verónica Peralta realiza a Ricardo Flores y Eva Prats hace foco en la idea de oficio como proceso y prueba en continua renovación. Alejados de la eficacia y de la experticia enfatizan la idea de que es el caso el que construye la metodología. No obstante, pueden detectarse en el relato aproximaciones comunes, como la importancia del dibujo a mano y las extensas cartografías que se elaboran en las aproximaciones a cada sitio. Acciones estas que permiten aprehender el lugar y sus múltiples capas “para luego poder avanzar y resistir la complejidad del programa hasta el final”, y donde detalles constructivos y decisiones de materiales se explican en aquellas reflexiones iniciales. La importancia de la obra “mucho más rica que los documentos que producimos” como proyecto abierto, como proceso y como canteira de posibilidades y la elección de incorporar *in situ* temas al proyecto son otras de las características distintivas. Queda en evidencia la dialéctica entre las actividades del estudio que ambos dirigen y el ámbito académico donde el modo de aproximación a los encargos se traslada a la didáctica, incorporando lo social, lo vivencial y las preexistencias como insumos primeros del proyecto. La consigna es aprender a investigar y a reflexionar dibujando: las historias de cada lugar se imbrican con la historia personal de quien dibuja y los bellos y complejos documentos que resultan dan cuenta de esta relación. Y donde siempre está implí-

cita esta idea de que es el conocimiento profundo de las cosas lo que otorga libertad para modificarlas.

El *Dossier temático* se compone en esta oportunidad de tres contribuciones. En “Cuestión de oficio: enfoques acerca de la constructividad en las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez”, María Victoria Silvestre y Claudio Solari se centran en estos dos arquitectos quienes, desde fines de la década de 1990, coinciden en plasmar su enfoque crítico sobre la cultura arquitectónica contemporánea a partir de la exploración de formas materiales y estructurales en el mismo acto de la construcción. El oficio sobresale aquí en el hacer-pensar arquitectura poniendo el acento en la constructividad, mediante exploraciones físicas y tectónicas. Iglesia y Benítez encuentran en cada experiencia proyectual una oportunidad de exploración, puesta en valor y resignificación de los materiales y modos locales de producción. En diálogo con el posicionamiento de Ramírez Ponce, las nociones de regionalismo e identidad tienen en la ética de la construcción su respuesta concreta, desatendiendo las tensiones entre lo local y lo global, y no adscribiendo a la noción de “retaguardia” pero tampoco a la categorización de sus obras como latinoamericanas. Anclado en la experiencia y también en la prueba y la intuición, el objeto arquitectónico como problema constructivo y estructural es el eje central para definir aquí el abordaje del oficio.

Otra perspectiva es la que ofrece el artículo de Tomás Ibarra, “Barragán y el oficio de crear lugares” explorando las estrategias proyectuales y recursos arquitectónicos empleados por el arquitecto mexicano para dar forma a la idea de lugar en dos obras. La singularidad del oficio es presentada a partir de la puesta en relación entre la praxis concreta de Barragán con el campo de la cultura y los debates intelectuales de la segunda posguerra, otorgando espesor a los conceptos de *Raum* y *hortus conclusus* a partir de sus vínculos con el artista alemán de vanguardia Mathias Goeritz y el arquitecto estadounidense contemporáneo Louis Kahn. Lo tradicional, lo moderno, lo universal quedan supeditados a la base fenomenológica de los lugares de autor como parte integral de la existencia, donde se ponen en valor estrategias tales como topografía, materia, forma, textura y color. También, entendiendo la arquitectura en el campo de la cultura y en relación a los conceptos de habitabilidad y apariencia que enuncia Ramírez Ponce cuando remarca en su entrevista que “Barragán fue uno de los pocos que dijo: ‘esto no es para México ni para los mexicanos’. Nuestra vida interior no puede estar a la vista de todo el mundo, necesitamos sombras, muros, protección”. Queda en evidencia, de este modo, que los planteamientos teóricos y disciplinares con los que Barragán tuvo contacto otorgan espesor a sus decisiones proyectuales; en este caso, a partir de los pequeños universos interiores como verdaderas alternativas proyectuales que permiten hacer

consciente la existencia humana propia de una latitud y de una cultura a través de la arquitectura.

Cerrando la sección, el artículo de Silvio Plotquin “Sánchez, Lagos y de la Torre: la iniciativa privada a la vanguardia de la interpretación normativa” aporta claves para una interpretación histórica “contra la perspectiva de la simplificación o de la lógica herencia establecida para el peregrinaje que va del oficio de las *Beaux Arts* a la posterior colegiatura del Estilo Internacional” de la década de 1930 en Argentina. El texto ilumina sobre las aristas del oficio con la captación del inversor y la lógica rentística como las dos caras de una misma moneda que vincularon a través de cuatro encargos al estudio de arquitectura con la familia Kavanagh.

El artículo hilvana las particularidades de la formación recibida con la capacidad de adaptación de estos profesionales, en relación a un momento particular de producción de arquitectura en Buenos Aires, signado por las posibilidades de experimentación que suponían las ventajas de la técnica, los recursos del confort y la modalidad de inversión acorde a las nuevas normativas, nudo productivo de Sánchez, Lagos y de la Torre. Tejiendo redes con las enseñanzas de René Karman en la Escuela de Arquitectura se expone a través de estos encargos de edificios de renta una experimentación “como superación del formalismo académico que reconocía aún herencias *Beaux Arts* pero que se valía a su vez de una racionalidad en clave tectónica mediante materiales elementales”. El edificio Kavanagh es tal vez la pieza donde se condensan el formalismo académico, los sueños de modernidad y “la lógica rentística y pragmática que distinguió al lujo y a la clase en los treinta”.

La sección *Ensayos* comienza con una contribución del arquitecto colombiano Juan Manuel Pelaéz. Tras el impacto de su presentación en el Congreso Arquisur 2018, reflexiona primero en torno al sentido de la profesión, asociado al entrenamiento en la observación y la decodificación de necesidades como motores de las respuestas de diseño. A partir de proyectos propios y ajenos, el oficio se despliega con los concursos como motores de las consideraciones y búsquedas proyectuales de arquitectos colombianos. El relato de un mecanismo abierto de concursos para el acceso a grandes obras públicas pone de manifiesto la situación de excepción de la obra pública en Colombia desde hace dos décadas. Este modo privilegiado de combatir la desigualdad social se convierte en estrategia probada a partir de los modelos Bogotá y Medellín a fines del siglo XX y empleada como modo de aceptación y legitimación de gobierno en todo el territorio nacional, construyéndose una identidad desde la arquitectura pública. Se revela aquí la experticia en el método del concurso abierto como modo de acceder a los grandes encargos de infraestructura pública. Experticia que comienza a entrenarse en la facultad de arquitectura donde el espacio público, la vivienda social, los

espacios educativos, culturales y deportivos son los temas recurrentes en los talleres de diseño. El concurso de arquitectura en tanto alternativa de participación democrática adquiere así un contenido técnico y disciplinar riguroso vinculado a una estrategia coherente de la planificación de un territorio.

Cerrando provisoriamente esta convocatoria Manuel Fernández de Luco reflexiona “Acerca del oficio” en un diálogo erudito con las teorizaciones de Juhani Pallasmaa, Ernesto Rogers, Collin Rowe y Peter Zumthor, entre otros. Vuelve a los comienzos, al sentido etimológico del término oficio, posicionándose en “la apropiada y legítima coincidencia entre el trabajo del arquitecto y la utilidad de su obra”. A partir de allí su trabajo recoge muchos de los hilos trazados a lo largo del número: la formación –junto a la enseñanza– y la necesaria conciencia del dominio del bagaje instrumental y operativo y de la construcción metodológica del saber disciplinar adquirido; la reflexión y la maduración de la reflexión que plantea Peláez a partir de un oficio que se afirma en la práctica del hacer, en el conocimiento de las propiedades de la materia, en el rigor técnico de su manufactura y en el realismo contextual e institucional del tema tratado; la legitimación del oficio en la propia tradición disciplinaria, alumbrando tal vez su progreso como refieren Bucci y también Ramírez Ponce. Por último, el exhorto a la unidad cultural y disciplinaria en el oficio del arquitecto, vinculando “utilidad práctica, construcción y ética de la poética arquitectónica”, contra el falso antagonismo de utilidad o belleza también está presente en el número que compartimos en esta ocasión. El autor reivindica el aprendizaje progresivo y constante del oficio y realiza un llamamiento al valor colectivo –cultural y disciplinario- de la obra de arquitectura, “al oficio que se funda en la acción de construir con el fin de elevar de la trascendente experiencia de existir”. Oponiéndose a la fragmentación de los fines y de los medios, Fernández de Luco ensambla proyecto y obra de arquitectura, teoría y práctica, enseñanza y aprendizaje del oficio que es como “el oficio de vivir...un eterno e inexorable recomenzar” en cada proyecto, en cada obra, como también han señalado Flores y Prats.

Cada uno de los casos expuestos ha aportado a un despliegue de relaciones que nos aproxima a singulares modos de aprehender y de pensar desde el presente el oficio del arquitecto. Oficios que, en la contemporaneidad, se explican en sus particularidades intrínsecas pero que, a la vez, se posicionan como alternativa y resistencia en tiempos de globalidad, apostando por recursos y principios situados, concretos y posibles por sobre los genéricos y novedosos. Agradecemos por ello a los que han sumado sus voces y han interrogado en esta clave●

»

Nègre, V. (2018). La arquitectura y la construcción en los cursos de la École Centrale des Arts et Manufactures y del Conservatoire National des Arts et Métiers en París durante el siglo XIX (Traducción Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruiz). *A&P Continuidad* (9), 10-21.



La arquitectura y la construcción en los cursos de la École Centrale des Arts et Manufactures y del Conservatoire National des Arts et Métiers en París durante el siglo XIX

Valérie Nègre (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Traducción Andrés Ávila-Gómez (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y Diana Carolina Ruiz (Université Paris IV Paris-Sorbonne)

El presente texto titulado originalmente “Architecture et construction dans les cours de l'École centrale des arts et manufactures (1833-1864) et du Conservatoire national des arts et métiers (1854-1894)” fue publicado en *Bibliothèques d'atelier. Édition et enseignement de l'architecture, Paris, 1785-1871* (INHA, 2011), catálogo de la exposición homónima realizada en 2011 en el Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) en París, y dirigida por el historiador de la arquitectura Jean-Philippe Garric.

Asociando el estudio de la historia del libro de arquitectura y la reflexión en torno a la enseñanza de la arquitectura, dicha exposición puso en escena resultados de los programas de investigación documental desarrollados en el seno del INHA en torno a dos temas centrales: la bibliografía del libro de arquitectura en Francia (*Le livre d'architecture, 1512-1914*) y la historia de los estudiantes de la sección de Arquitectura de la École Nationale Supérieure de

Beaux Arts (*Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts, 1800-1968*).

El presente texto se inscribe en la serie de estudios consagrados durante los últimos años en Francia a la historia de la enseñanza de la arquitectura y de los oficios afines a esta, como también de las instituciones, personajes, pedagogías y prácticas desarrolladas en torno a la producción y transmisión del conocimiento de esta disciplina intelectual y práctica.

Su autora, Valérie Nègre, es arquitecta, doctora en Historia de la arquitectura, y actualmente profesora titular de Historia de la arquitectura y de la construcción en la Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Su actividad como investigadora se ha enfocado fundamentalmente en el estudio de las interacciones entre arquitectura, técnica y sociedad durante los siglos XVIII y XIX, abordando especialmente las relaciones entre historia del arte e historia de las técnicas. Entre sus princi-

pales publicaciones se destacan *L'Art et la manière. Les artisans, les architectes et la technique, 1770-1830* (Classiques Garnier, 2016) y *L'Ornement en série. Architecture, terre-cuite et carton-pierre* (Éditions Mardaga, 2006), además de numerosas contribuciones en obras colectivas y en importantes revistas de historia del arte y de la arquitectura.

En la línea de dichas investigaciones, Valérie Nègre ha preparado recientemente como comisaria (junto con Marie-Hélène Contal), la exposición *L'Art du chantier. Construire et démolir du 16^e au 21^e siècle*, presentada del 9 de noviembre 2018 al 11 de marzo 2019 en la Cité de l'Architecture et du Patrimoine en París.

Andrés Ávila-Gómez y Diana Carolina Ruiz

¿La arquitectura debe ser enseñada como un arte, o quizás, como una ciencia o como una técnica? ¿Puede transmitirse el talento y, en tal caso, cómo enseñarlo a los ingenieros y a los constructores? El análisis de dos cursos de *constructions civiles* [construcciones civiles] creados durante el siglo XIX en el seno de dos prestigiosas instituciones parisinas, en la École Centrale des Arts et Manufactures (fundada en 1829, y más conocida como École Centrale) y en el Conservatoire National des Arts et Métiers (CNAM) (fundado en 1794), nos ofrece algunos elementos de reflexión acerca de los interrogantes planteados anteriormente: interrogantes que acechan hasta nuestros días el ejercicio de la enseñanza de la arquitectura. Las opciones pedagógicas adoptadas en estas dos instituciones francesas encarnaban entonces la enseñanza de una disciplina híbrida y dividida –como lo señaló Quatremère de Quincy (1788), entre “las leyes de la necesidad y aquellas del placer” –, formada además por

“dos naturalezas de algún modo enemigas entre sí, o al menos sin cohesión ni nexos directos que puedan unir las”. Dichas alternativas pedagógicas invitan a interrogarse acerca de la separación a menudo establecida entre dos campos: la construcción enseñada como una ciencia, y la arquitectura transmitida como una disciplina a la vez intelectual y práctica.

Como sucedió con la mayoría de los cursos de construcción impartidos en las escuelas de aquella época, que no poseían formaciones autónomas en arquitectura, el primer propósito de los dos cursos sobre construcciones civiles dictados en la École Centrale y en el CNAM fue el de asociar la composición arquitectónica (programas y disposición de edificios), con la construcción (materiales y técnicas de ejecución). En el caso de la École Centrale, el curso de “*Constructions civiles*” impartido por Louis Charles Mary (1791-1870) preparaba a los alumnos para realizar no solo un “proyecto completo de

calefacción para un edificio público”, sino también un “proyecto completo de arquitectura” (Guillet, 1929: 125). Por su parte, en el seno del CNAM, el curso de “*Constructions civiles*” dictado por Émile Trélat (1821-1907) tenía como principales objetivos: “guiar y acercar” la práctica profesional de la arquitectura y de la ingeniería; llenar las carencias que tenían los alumnos arquitectos con respecto al “conocimiento reciente de numerosos progresos relativos a los medios de la construcción”; y demostrar a los ingenieros su desacierto al “abandonar las satisfacciones espirituales de su misión, rechazando la decoración y la ornamentación por considerarlas triviales y gratuitas” (Trélat, 1854). ¿Cómo fueron organizados concretamente estos dos campos (la composición y la construcción)? ¿En base a cuáles modelos fue estructurada la pedagogía aplicada en estos dos casos? El segundo propósito de aquellos dos cursos consistía en reivindicar un lugar determinante

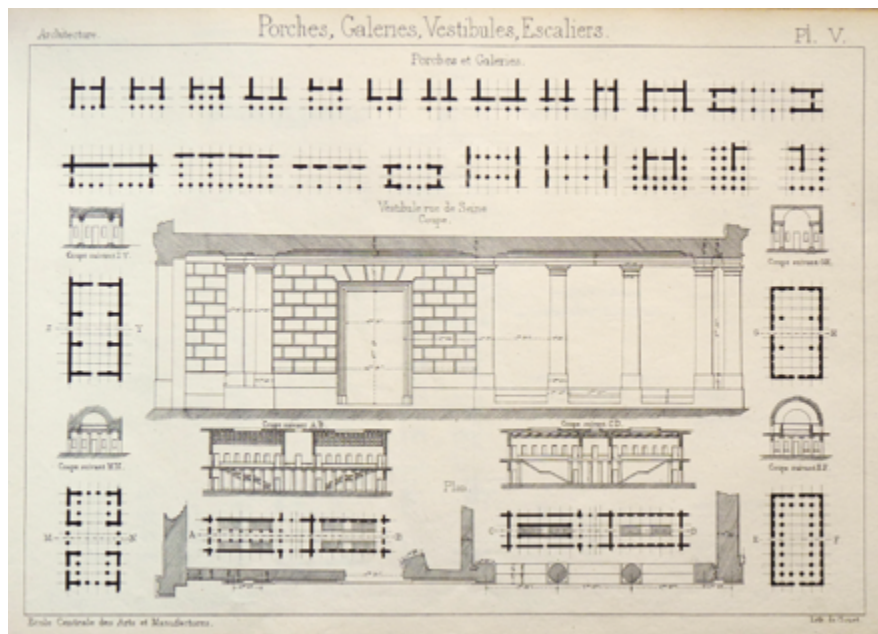
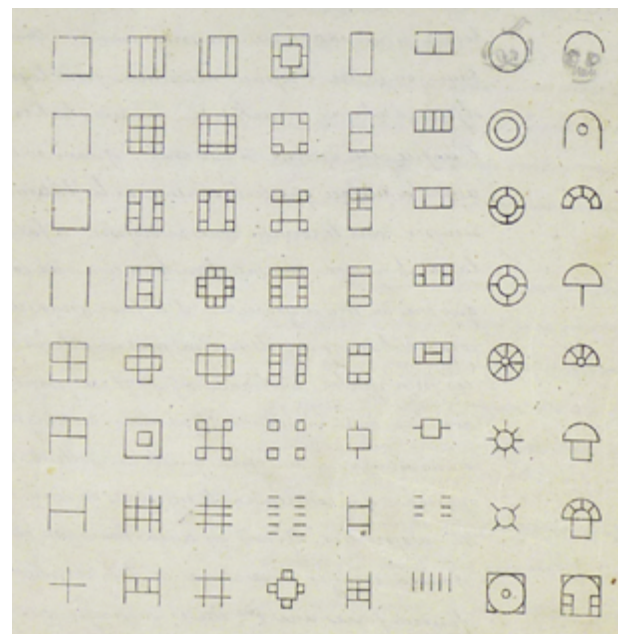


Figura 1. Lámina V titulada "Pórticos, galerías, vestíbulos, escaleras", del Atlas litografiado de Louis Charles Mary [Cours d'architecture, París, École Centrale des Arts et Manufactures, c. 1834]. La lámina combina elementos tomados de las láminas IX, XI y XII de la segunda parte de *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* de Durand. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry. | Figura 2. "Principales combinaciones que se pueden realizar con edificios rectos o circulares", curso de Louis Charles Mary [Cours d'architecture, París, École Centrale des Arts et Manufactures, c. 1834]; litografía de Clouet, 62-63. La parte consagrada a los "Principios fundamentales de la arquitectura" constituye básicamente un resumen del *Précis des leçons d'architecture à l'École Royale Polytechnique* (1802-1805) de Jean-Nicolas-Louis Durand. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry.



a la práctica. Así por ejemplo, los cursos libres, gratuitos, y nocturnos de "Sciences appliquées aux arts" [Ciencias aplicadas a las artes] ofrecidos por el CNAM y abiertos a la clase obrera, tenían una vocación esencialmente práctica¹. En cuanto al curso de "Géométrie descriptive" [Geometría descriptiva] que era seguido en su mayor parte por canteros, programadores de trabajos, ayudantes, dibujantes y por algunos alumnos arquitectos, el ingeniero Jules Maillard de la Gournerie (1814-1883) proponía "dejar de lado la geometría descriptiva" para dar preferencia a la explicación de dibujos concretos sobre corte de piedras y de madera² (de la Gournerie, 1874). De la Gournerie (1874: 294) defendía el "método práctico" para la perspectiva: el método de puntos de convergencia para la perspectiva cónica y la perspectiva caballera o axonometría, ya que ofrecía una serie de ventajas derivadas de "su fácil elaboración", y por el hecho de "acompa-

ñarse del uso de una escala"; método que era sin embargo injustamente rechazado por [Gaspard] Monge en la École Polytechnique, según lo describe el propio Maillard. La École Centrale, recién fundada en el año 1829, anunció igualmente desde sus inicios, una orientación práctica. Su objetivo era formar ingenieros preparados para el sector privado, en contraste tanto con los *ingénieurs d'Etat* [ingenieros del Estado] que ejercían en diversos grupos profesionales - de puentes y calzadas, de infraestructura, de minas -, como en contraste también con los arquitectos y constructores. Al respecto, el programa del curso de "Construction et travaux publics" [Construcción y obras públicas] de 1830 señalaba lo siguiente:

En vista de que los alumnos al salir de la École [Centrale] no disponen de grupos profesionales especiales que puedan ofrecerles un soporte, se hace necesario pro-

porcionarles en la medida de lo posible el conocimiento relativo a los negocios; alimentándolos con ideas económicas, y enseñándoles el gran arte de organizar las obras y de formar y dirigir a los obreros (1830: 11-12).

Los dos establecimientos se posicionaban así con respecto al debate abierto con motivo de la creación de la École Polytechnique, a propósito del porcentaje teórico y práctico necesario para la enseñanza de contenidos en materia tecnológica. Los saberes transmitidos en el curso de construcción eran mínimamente matematizados, y no eran abiertos tampoco a cuestiones económicas o sociales. Varias preguntas surgen ante tal panorama: ¿Cómo podía enseñarse la práctica? y ¿cuáles métodos pedagógicos correspondían mejor a tal objetivo? ¿Qué relación se tejía entre las asignaturas teóricas -los cursos magistrales- con otras modalidades de

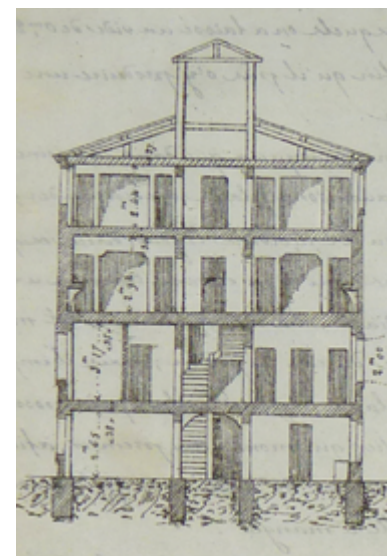


Figura 3. Proyecto para una casa particular según Charles F. Mandar, por Louis Charles Mary [Cours d'architecture, París, École Centrale des Arts et Manufactures, c. 1834]; litografía de Clouet, 134-135. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry.

enseñanza como los trabajos gráficos, las *experimentaciones*, las *demonstraciones*, y las visitas a edificios y obras?

» El curso de "Constructions civiles" de Louis Charles Mary

Conocemos el curso de "Constructions civiles"³ dictado entre 1833 y 1864 por Louis Charles Mary -egresado de la École Polytechnique, e ingeniero de la École des Ponts et Chaussées- gracias a dos documentos litografiados: su "Cours d'architecture" [Curso de arquitectura] y un Atlas⁴, junto con algunos cuadernos de notas pertenecientes a sus alumnos. Dichos documentos son un testimonio de la forma en la cual este curso dictado a alumnos de segundo año, combinaba tanto la composición (18 sesiones en total) como la construcción (22 sesiones en total). Tradicionalmente, la teoría de la composición estaba dividida en dos partes: en la primera, titulada "Principes fondamentaux



de l'architecture" [Principios fundamentales de la arquitectura] se presentaban aquellos principios "aplicables tanto en la cabaña como en el palacio"; mientras que en la segunda, "Examen de divers édifices" [Examen de diversos tipos de edificios] se analizaban ejemplos puntuales. Para su desarrollo, el curso de Mary se valía de contenidos extraídos de diferentes cursos de arquitectura y de construcción impartidos en la École Polytechnique y en la École des Ponts et Chaussées⁵; y puede decirse por su contenido, que dicho curso no tenía la ambición de proponer una teoría del proyecto específicamente adaptada a la visión de los ingenieros civiles. Las 7 sesiones que constituían el curso "Principes fondamentaux de l'architecture" eran de alguna manera un resumen del curso de arquitectura que Jean Nicolas Louis Durand dictó entre 1795-1834 en la École Polytechnique, y al cual el propio Mary había asistido: el curso de Mary comenzaba con los "elementos de edificios" (4

sesiones), para luego abordar la "combinación de elementos de edificios" (3 sesiones). Por otro lado, las 6 primeras láminas del Atlas de Mary son un testimonio de su trabajo de síntesis del curso de Durand: estas reproducen ya sea de manera idéntica o híbrida, las láminas de *Précis des Leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* (1802) (Fig. 1) de Durand. El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadrulado en el cual se definían las superficies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado (Mary, 1840-1841: 61).

Para la segunda parte del curso de Mary, las 11 sesiones de "Examen de divers édifices" se inspiraban en los cursos de "Construction" y de "Architecture" impartidos en la École des Ponts et Chaussées: los edificios eran estrictamente clasificados según su programa, tal y como sucedía en los cursos de Durand, pero los modelos abstractos eran reemplazados esta vez por ejemplos reales, la mayoría de ellos de construcción reciente y ordenados "del más simple al más complejo" (mercados, depósitos, maderos, hospitales, baños públicos, hilanderías, salas de espectáculos, edificios particulares). Las láminas del Atlas de Mary se reiteran como testimonio de las influencias mencionadas: 9 láminas son copiadas directamente de los dos volúmenes publicados entre 1822 y 1828 de *Études relatives à l'art des constructions* por el ingeniero Louis Bruyère (1758-1831), profesor del curso de "Construction" en la École des Ponts et Chaussées⁶. Mary presentaba también el proyecto de casa particular que Charles François Mandar (1757-1844) había litografiado en 1818 para su curso de "Architecture" en la École des Ponts et Chaussées⁷ (Fig. 3).

La tercera parte del curso de Mary consagrada a la construcción, trataba sobre los materiales y sobre su aplicación y uso por parte de los di-

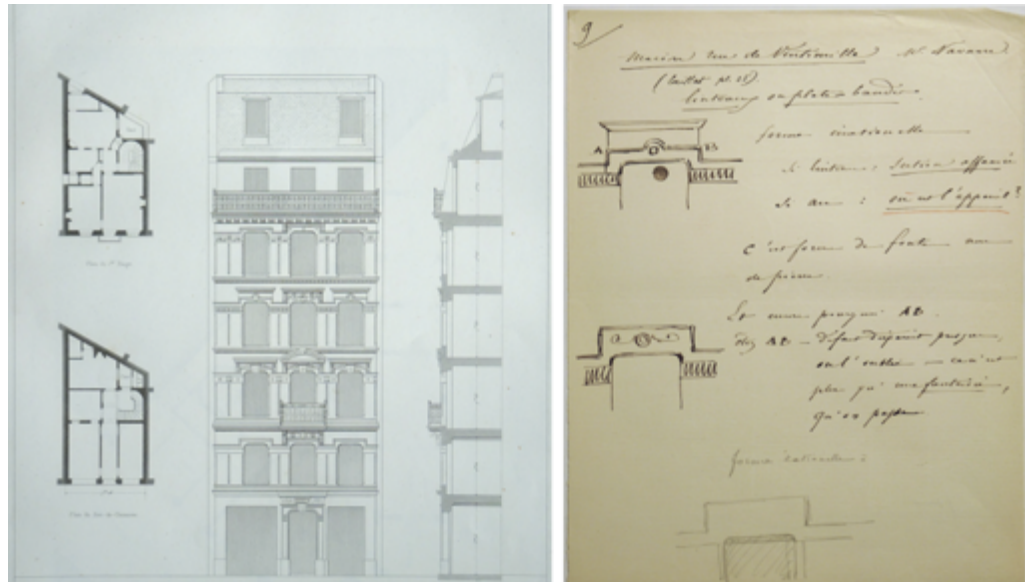


Figura 4. Casa en la rue de Vintimille, proyecto presentado por Victor Calliat en *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830* (1850), lámina XXV. Para ilustrar el curso que dictaba en el Conservatoire des Arts et Métiers, sobre el tema de las habitaciones, Émile Trélat utilizó numerosos proyectos presentes en la recopilación de Calliat. Fuente: Bibliothèque del l'INHA, París, Collections Jacques Doucet. | Figura 5. Casa en la rue de Vintimille: notas tomadas por Émile Trélat para su curso titulado "Constructions civiles" dictado en el Conservatoire National des Arts et métiers (1857-1858) [13º lección: "Habitations", 9]. Tinta, lápiz gris y lápiz de color sobre diferentes tipos de papel. Fuente: Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers, París.

ferentes grupos de oficios –mampostería, estructura, metalistería, cubiertas–, inspirándose en los cursos de construcción dictados por el arquitecto Jean-Baptiste Rondelet (1743-1829) en la École des Beaux-Arts, aunque sin conceder en este caso tanta importancia a los planteamientos físico-matemáticos que los alumnos sí desarrollaban en otros cursos paralelos de mecánica, de física y de geometría descriptiva. El tiempo dedicado en el curso para el estudio de tales publicaciones correspondía a la duración de una sola sesión.

» El curso de "Constructions civiles" de Émile Trélat

Entre 1852 y 1854, en pleno auge de la construcción y durante el periodo de gestación de los trabajos de renovación urbana emprendidos en París por el barón Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), tomó forma en el CNAM la idea de

crear un curso de "Constructions civiles"⁸. Émile Trélat –quien había seguido el curso de Louis Charles Mary en la École Centrale– apostó con dicho curso a la formación de constructores íntegros cuyos conocimientos incluyeran "ciencia y arte", en un momento en el cual, como lo afirmaba el propio Trélat (1895: 107-124): "los campos se despoblaban mientras las ciudades se veían cada vez mas atiborradas". Durante el periodo comprendido entre 1854 y 1863, las lecciones impartidas por Trélat en el marco de esta formación –dispensada idealmente en tres años– fueron organizadas en tres partes: materiales de construcción, procedimientos o medios de construcción y por último, composición y ejecución de edificios. Se ofrecían así dos alternativas: un curso de construcción dictado en dos años y dividido en dos partes –materiales y medios de construcción– y un curso de arquitectura, en el cual se abordaban a lo largo de un año la composición y la ejecución.

La construcción y la arquitectura aparecían estrechamente involucradas en este programa. A partir de 1873, los procedimientos de construcciones fueron clasificados y enseñados en función de lo que Trélat denominaba *elementos* u órganos de los edificios, es decir, teniendo en cuenta componentes aislados de los edificios como las cimentaciones, las *paredes verticales* –muros, vanos, salientes–, los apoyos aislados –pilares, columnas– o bien los *muros horizontales* y curvos –placas, bóvedas, cubiertas–. Dicha clasificación no solo remitía al curso de arquitectura de Durand, sino también a una tradición arquitectónica antigua de la cual son testimonio los tratados, y que consiste en dividir la arquitectura en elementos.

El curso sobre composición y ejecución dictado en tercer año estaba a su vez organizado según los tipos de edificios: comenzaba con la *habitación del hombre*, que ocupaba un lugar muy importante⁹, para luego continuar con los edificios públicos, los hospitales y las prisiones, y abordar finalmente las salas de asilo, las escuelas, los palacios de justicia, los ayuntamientos y los teatros.

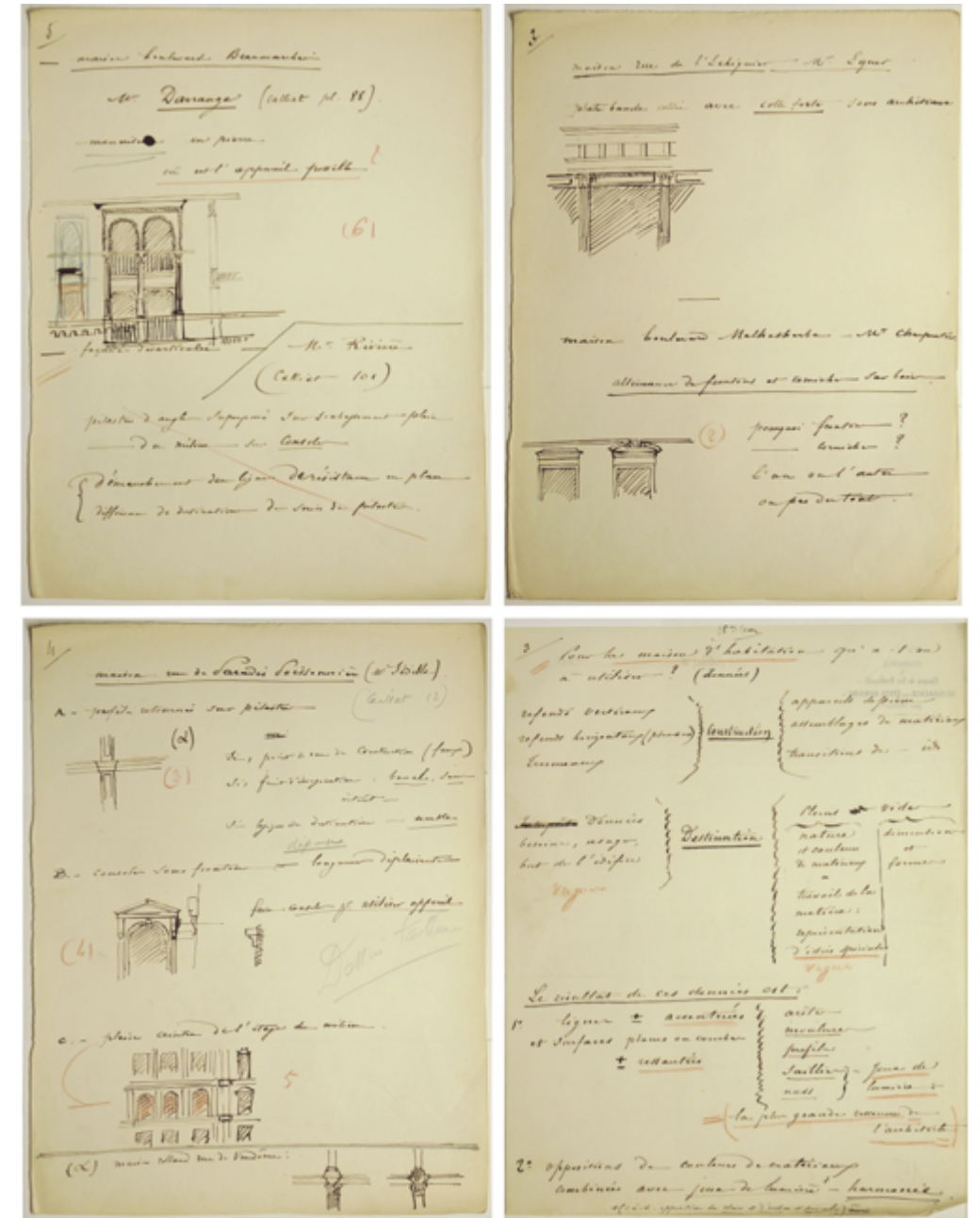
Aunque no se conoce de manera precisa el contenido de estos cursos, las notas que Émile Trélat redactó para la sección de composición permiten restituir su método de exposición: las presentaciones de Trélat se apoyaban en análisis y críticas de edificios construidos en Francia o en el extranjero, que habían sido recientemente publicados en recopilaciones de proyectos [*recueils*] o en revistas de arquitectura. Después de dibujar en el tablero el ejemplo escogido y de haber analizado sus partes confrontándolas a los *données du besoin* [datos necesarios], Trélat acometía la crítica detallada del edificio esgrimiendo argumentos sobre la economía general del proyecto, sobre su disposición, su construcción y/o su decoración (Fig. 4 y 5).

Encontramos por ejemplo, que en la vigesimoséptima lección, consagrada a los hospi-

tales, Trélat trazaba un paralelo detallado entre cinco instalaciones, teniendo en cuenta sus superficies, costos y el número de plazas, desarrollando casi un ejercicio para calcular su rentabilidad¹⁰. En otra lección, haciendo referencia al *hôtel* [la residencia particular] del príncipe Napoleón, Trélat (1857-1858: 2) señalaba la existencia de "habitaciones no aireadas sobre el invernadero y en medio de todo este engaño, retrocesos en los muros" y "fachadas laterales invisibles, inútil someterse a su simetría", concluyendo: "si [existe] color en el exterior, resguardarlo". En la lección sobre las fachadas de las casas, Trélat denunciaba la forma "irracional" de los dinteles: "¿Dónde se encuentra el aparejado posible?" (Fig. 6).

Cercano al pensamiento de Durand y al de Eugène Viollet-le-Duc, Trélat (1854) privilegiaba la construcción y la destinación (Fig. 9), mientras que la arquitectura significaba para él: "la expresión completa de la necesidad satisfecha" y no la búsqueda "de una belleza absoluta o la defensa exclusiva de algún sistema arquitectónico en detrimento de otros". Todo aquello que no contribuyera a satisfacer estos dos factores debía ser severamente condenado: así denunciaba Trélat por ejemplo, los arcos adintelados (o arcos planos) "pegados con algún poderoso pegamento", la presencia simultánea en un mismo piso de frontones y de molduras, o las protuberancias inexplicables de las molduras sobre las pilastras (Fig. 7 y 8).

El curso de construcción de Trélat fue sin duda mucho menos teórico y mucho más innovador en lo concerniente a la composición, de lo que pudo haber sido el curso dictado por su antecesor Louis Charles Mary. Los principios de composición y de proporción, y el dibujo de los órdenes arquitectónicos ya no conformaban partes autónomas –los famosos *elementos de edificios*–, y el curso se organizaba directamente en función de los tipos de edificios, confiriendo una importancia mayor a la vivienda, un programa que in-



Figuras 6, 7, 8 y 9. Notas tomadas por Émile Trélat para la preparación de su curso titulado "Constructions civiles", dictado en el Conservatoire National des Arts et métiers en el año 1857-1858. Arriba izquierda: Casa en boulevard Beaumarchais [16º lección, "Habitación", 5]. Arriba derecha: Casa en rue de l'Echiquier, y casa en boulevard Malesherbes [16º lección, "Habitación", 3]. Abajo izquierda: Casa en rue de Paradis Poissonnière [16º lección, "Habitación", 4]. Abajo derecha: "¿Qué se debe utilizar para construir la casa de habitación?" [15º lección, "Habitación", 3]. Estos cuatro ejemplos provienen de *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830* (Calliat, 1850), láminas 25, 34, 38, 88. La escritura hecha en tinta está abundantemente enriquecida con anotaciones, correcciones, rayones, y modificaciones con lápiz, realizadas con el paso del tiempo. Fuente: Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers, París.



Figura 10. Notas tomadas por Émile Trélat para su curso titulado "Constructions civiles" dictado en el Conservatoire National des Arts et métiers [11ª lección: "Maisons anglaises"]. Fuente: Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers, París. | Figura 11. "Model Houses for 48 families", *The Dwellings of the Labouring Classes* (H. Roberts, 1850).



teresa sin duda ampliamente a los asistentes entre los cuales se encontraban arquitectos, constructores, verificadores, e inspectores. Trélat se esforzaba por suministrar conocimientos históricos –entre 1862 y 1863, 8 sesiones estuvieron consagradas a las “viviendas antiguas”, pero también por involucrar a los asistentes al curso en reflexiones contemporáneas en materia de vivienda económica. Los ejemplos expuestos por Trélat incluían las casas obreras de la Société Mulhousienne de Émile Müller; las *casas inglesas* que César Daly detalló en 1855 en la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*¹¹; los proyectos de Henry Roberts; y los proyectos de la Society for Improving the Condition of the Labouring Classes¹² (Fig. 10 y 11). Luego de que Émile Trélat fundara en 1865 en París la École Spéciale d'Architecture (ESA) y

abandonara en 1866 –no por convicción– la sección de composición del curso de “Construction” que dictaba en el CNAM, fueron introducidos progresivamente a este los conocimientos y avances en materia de salubridad. Así, 4 sesiones sobre calefacción figuran en el programa de 1869-1870, y más tarde en el programa de 1874 se mencionan 13 sesiones sobre el mismo tema. El confort y los cinco *principales factores de salubridad* –el aire, la luz, el calor, el agua y el sol– tomaban de esta forma cada vez mayor importancia, hasta que fue consagrado a tales temas un año entero de cursos. “Recuperar la salubridad en las instalaciones urbanas” se convirtió progresivamente para Trélat –quien era ingeniero-arquitecto, e hijo y hermano de médicos expertos en materia de higiene–, en la principal dificultad que el constructor debía

solventar (Trélat, 1895: 117). Trélat integró claramente su enseñanza de la arquitectura, en un discurso económico y político. Por otra parte, el curso de ensayos con materiales concedía un papel esencial a los materiales metálicos de uso reciente: principalmente el hierro y el hierro fundido, seguidos a partir de 1872 por el acero, el cobre, el zinc y el plomo¹³. Al igual que en la École Centrale, el profesor daba prioridad a explicar lo concerniente al conocimiento de los materiales y a la sucesión de procesos y operaciones de fabricación, siendo en cambio muy reducido el espacio concedido a la explicación de saberes físico-matemáticos. De hecho, la orientación físico-matemática que tomaron los cursos de construcción se presentó de manera tardía, tan solo después de los años 1870. A diferencia de los cursos de construc-

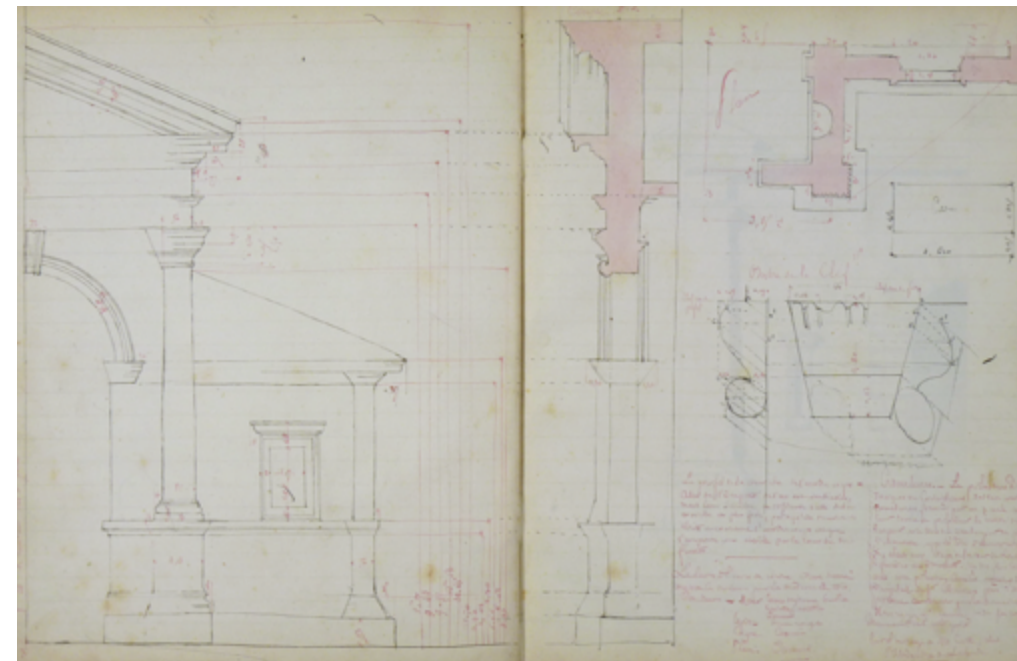


Figura 12. Notas tomadas por el alumno Armand Maire durante su primer año de estudios (1845-1846), en el curso de arquitectura del profesor Auguste Thumeloup. Notas manuscritas y dibujos en 58 folios sin numerar. Tinta y lápiz sobre papel. El formato y la apariencia del cuaderno eran impuestos por la École Centrale. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry.

ción impartidos por Jean-Baptiste Rondelet y François Jay en la École des Beaux-Arts, Trélat –tal y como lo había hecho antes su profesor Mary– concedió un estrecho margen al estudio de la construcción en Italia antigua y moderna: Inglaterra y Holanda eran los países de los cuales provenían la mayor parte de modelos extranjeros analizados en sus cursos.

» Aplicaciones en la enseñanza práctica

Las descripciones anteriores muestran claramente la orientación poco científica de los cursos de “Construction” impartidos por Mary y Trélat en París durante el *Second Empire* [Segundo Imperio francés]: en ambos casos, no se abrazaron los saberes físico-matemáticos más recientes, optando en cambio por la descripción de edificios o de partes específicas de estos para

abordar cuestiones inherentes a la economía y a la rentabilidad de su construcción. A pesar de su enfoque bien definido, estos cursos no podían suministrar a los alumnos todos los saberes necesarios para ejercer los oficios de ingeniero, de arquitecto o de constructor. ¿Cómo enseñar entonces la práctica?

Durante la primera mitad del siglo XIX, tanto en la École Centrale como en la École des Ponts et Chaussées, una serie de ejercicios destinados a entrar en contacto con el mundo laboral complementaban los cursos teóricos¹⁴ (Picon, 1992): se trataba en primer lugar de trabajos gráficos –croquis, dibujos, planos y proyectos–, acompañados de *experimentos* y *demonstraciones*, en los cuales los alumnos ocupaban algo más de la mitad del tiempo destinado al curso¹⁵.

En 1831, los alumnos de segundo año del curso de “Construction”, debían dibujar cuarenta croquis de estructuras, placas, bóvedas, y planos de edificios, lo cual daba continuidad a la enseñanza del dibujo que comenzaba en el primer año específicamente con dibujo de planos y de ornamentos. A partir de 1836 y por solicitud del matemático Théodore Olivier (1793-1853), quien se preocupó particularmente por la enseñanza del aspecto gráfico en estos programas, se implementó un curso de dibujo arquitectónico, dictado entre 1836 y 1854 por el arquitecto Auguste Thumeloup, un antiguo alumno de la École des Beaux-Arts. En este nuevo curso, se ejercitaba a los alumnos en las técnicas de representación a partir de las “formas arquitectónicas”, pero en 1841, el Consejo de estudios de la École Centrale estimó que el curso de Thumeloup, al abordar la arquitectura desde sus elementos –molduras, puertas y ventanas, arcos, órdenes–, asignaba “demasiado valor a la erudición arquitectónica”¹⁶:

El Sr. Thumeloup realiza un buen curso para los alumnos de la École des Beaux-Arts que estudian la arquitectura, pero este no conviene a aquellos de la École Centrale por cuanto estos últimos no pueden detenerse en todos los detalles en los cuales entra el Sr. Thumeloup, y no deben conceder ningún valor a la erudición arquitectónica que el profesor ostenta. El profesor no ha comprendido la visión del Consejo y por ello ofrece un curso elemental de arquitectura en lugar de limitarse a la sustitución de las formas arquitectónicas por los ornamentos, en los modelos que deben ser dados a los alumnos (Hamon, 1997: 44).

Como puede constatarse en la versión litografiada de sus lecciones, Thumeloup privilegiaba las referencias a Quatremère de Quincy, a

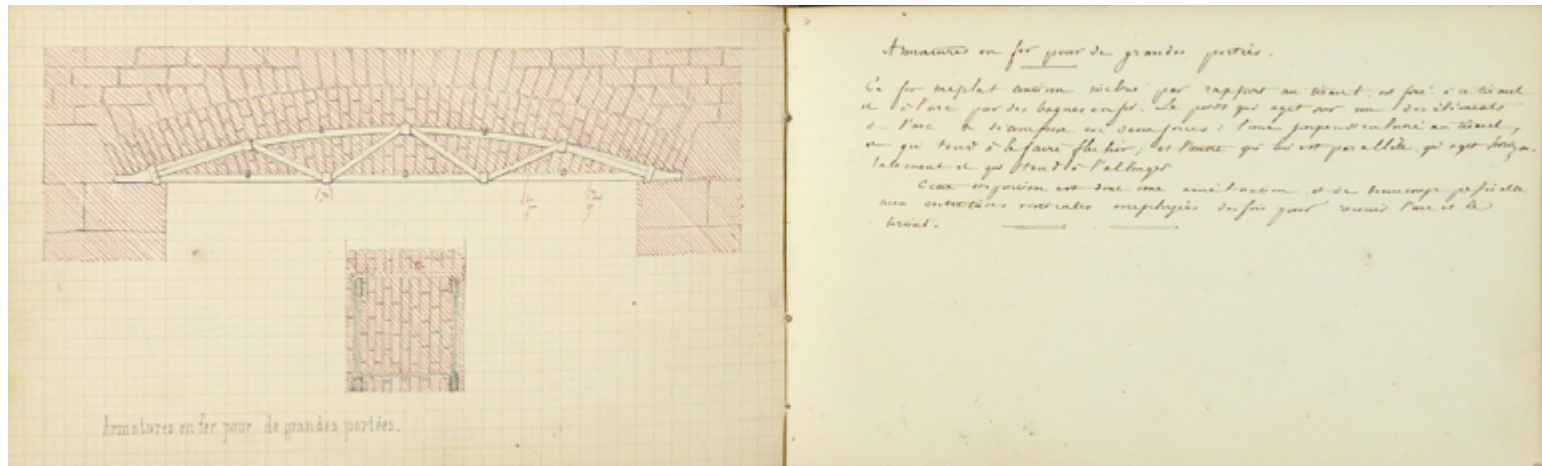


Figura 13: Cuaderno de trabajos a realizar durante el periodo de vacaciones, del alumno de Armand Maire (en su 2º año), 1845. "Estructuras en hierro para grandes luces". El dibujo acotado, realizado sobre papel cuadriculado, es acompañado con un texto descriptivo. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry.

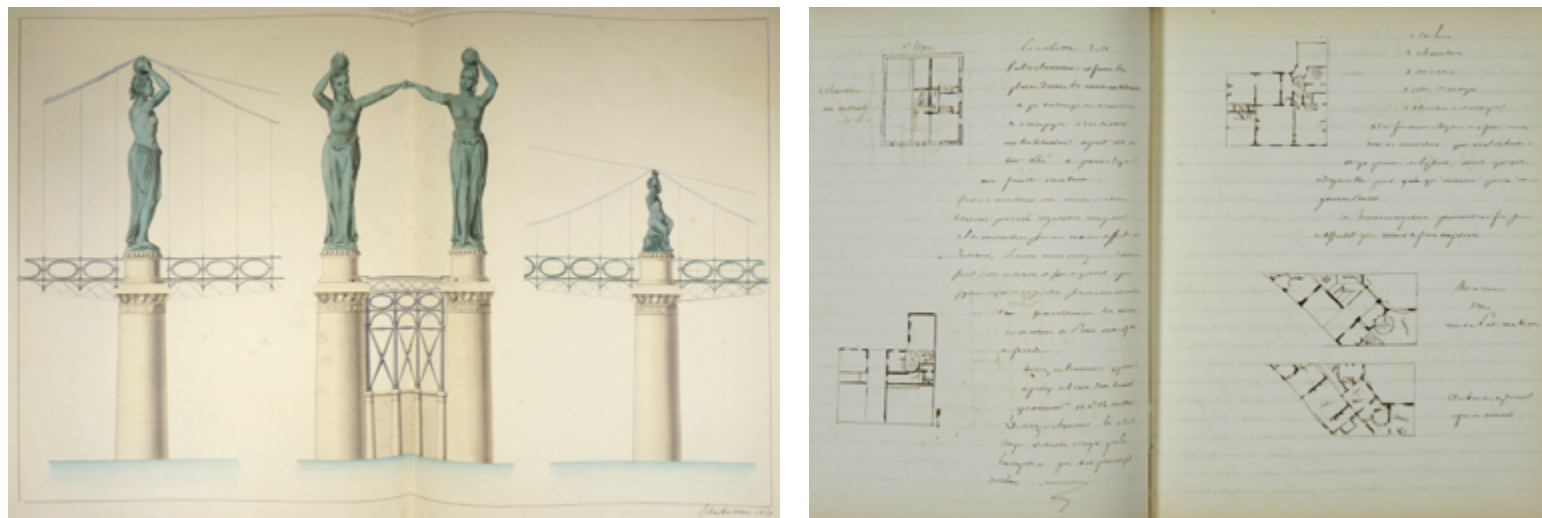


Figura 14. "Proyecto de puente suspendido" del alumno Félix Rousseau, para el concurso de especialidad de Constructores, 1840. Láminas en tinta, lápiz y acuarela sobre papel. En la memoria que acompaña el proyecto, Rousseau escribe: "Mis esfuerzos tuvieron por objetivo permanecer fiel al carácter de levedad que es propio de los puentes suspendidos, buscando alejarme lo menos posible de la solución económica [...] se abandonaron los pilares en piedra que por su masa formaban un contraste desagradable con el resto de la construcción". Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry. | Figura 15. Notas tomadas por el alumno Armand Maire durante su segundo año de estudios (1846-1847), en el curso de arquitectura del profesor Louis Charles Mary. Notas manuscritas y dibujos en 137 folios sin numerar. Las notas muestran que Mary seguía el curso litografiado. Fuente: Bibliothèque de l'École Centrale, Châtenay-Malabry.

Charles Percier, y a Pierre Fontaine; y presentaba tanto obras antiguas como recientes basadas en el empleo de los órdenes y de los arcos, combinando estrechamente la práctica del dibujo y la práctica del proyecto (Fig. 12). Como lo subrayaba Léon Guillet (1873-1946) en *Cent ans de la vie de l'École Centrale des Arts et Manufactures, 1829-1929*, el aprendizaje del dibujo se basó hasta finales del siglo XIX, en la copia:

los alumnos encontraban ante sí aquellos dibujos de arquitectura que debían reproducir a la escala indicada por el profesor, tanto en planta como en corte y en elevación, aplicando los tonos convencionales que ya habían utilizado previamente en una hoja, desde su entrada a la École (Guillet, 1929: 143).

Aquellas sesiones para copiar dibujos eran a menudo precedidas por sesiones de *demonstraciones* en las cuales el director de trabajos gráficos ejecutaba frente a los alumnos el dibujo que ellos debían reproducir más tarde como tarea: la importancia dada a las *demonstraciones* tanto en el trabajo de copia como en las asignaturas más teóricas –el caso de la geometría descriptiva– resultaba fundamental. Francis Pothier (1887: 54) por ejemplo, describía tempranamente en *Histoire de l'École Centrale des Arts et Manufactures*, la manera como Théodore Olivier:

cultivaba la memoria de los ojos [...] creaba los dibujos valiéndose de dos bastidores recubiertos de corcho y unidos por bisagras, marcando luego –con barras de madera equipadas con puntas– la posición de las líneas en el espacio.

A tales demostraciones se sumaban los *experimentos* –planos, reconocimientos de terreno, nivelaciones, estereotomía– ejecutados por los alumnos. En el *Prospectus* de 1829 se informaba que:

la École [Centrale] contará con ateliers de carpintería, de tornería, y un atelier de ensamblaje. Los obreros ejecutarán allí, a la vista de los alumnos, modelos de colecciones y piezas de máquinas. Los alumnos aprenderán en estos espacios algunas nociones sobre el manejo de las herramientas.

Como sucedió también desde 1840 en la École des Mines y en la École des Ponts et Chaussées, los alumnos de la École Centrale debían dibujar durante sus periodos de descanso para luego presentar algunos de los ejercicios realizados, en lo que se conoció como "trabajos de vacaciones"¹⁷ (Fig. 13). E igualmente, los alumnos se ejercitaban a través de la práctica para los "proyectos de concurso"¹⁸: dichos proyectos eran sistemáticamente acompañados de una *memoria* en la cual se plasmaban las razones que habían "incitado a adoptar las disposiciones generales y particulares"¹⁹. Estos proyectos podían ser tanto edificios –escuelas, ayuntamientos, palacios de justicia, fabricas–, como obras públicas –puentes, vías férreas, autopistas–²⁰ (Fig. 14). Las orientaciones prácticas que la École Centrale y el CNAM pretendieron dar a las formaciones ofrecidas, se plasmaban en ejercicios que conjugaban actividades manuales e intelectuales, y entre tales ejercicios sobresalieron por su importancia: el dibujo, las transformaciones y el análisis de ejemplos.

En 1836, ante la prohibición de usar el compás en los cursos de dibujo arquitectónico dictados en la École Centrale, los alumnos debían ejecutar a mano alzada "siete dibujos [...] a una escala más grande que aquella del modelo, de 1/10 al menos", y en los cuales el trazo debía ser "tan nítido como si el dibujo finalmente se presentara a lápiz", para luego ser pasado a tinta china con la ayuda de una pluma fina y, en algunos trazos, con una pluma gruesa (Guillet, 1929: 93). La habilidad manual era en sí misma un objetivo primordial: el tiempo necesario para representar

formas curvas perfectas a mano alzada permitía al alumno experimentar las dificultades de la ejecución real, así como también experimentar con la forma abstracta y la forma sensible²¹. Estos experimentos permitían reducir el intervalo que separaba los conocimientos abstractos de aquellos conocimientos del mundo físico, es decir, aquellos propios de la concepción y aquellos de la ejecución.

El análisis de ejemplos –edificios o partes de estos– practicado por el profesor en los cursos de teoría, y por los alumnos a través de la copia de proyectos, constituyó el otro procedimiento fundamental. Las colecciones de modelos seleccionados en la École Centrale des Arts et Manufactures y en el Conservatoire National des Arts et Métiers tenían en común su carácter tangible, correspondiendo a edificios existentes. De esta forma, el profesor se dedicaba inicialmente a descomponer el proyecto para identificar los elementos constitutivos, y así establecer luego las relaciones entre dichos elementos con los factores propios del uso y de la construcción. Las notas tomadas en el curso de Émile Trélat evidencian también la importancia acordada a la crítica: el futuro fundador de la École Spéciale d'Architecture no dudaba entonces en exponer juicios desfavorables sobre proyectos recientemente construidos, optando incluso por la práctica de redibujar las partes consideradas como defectuosas en los proyectos sometidos a análisis y crítica, enseñando así a los alumnos, tanto el análisis arquitectónico como también el ejercicio de juzgamiento. La copia o la reproducción de proyectos por parte de los alumnos, bien fuera en los cuadernos de notas del curso o en las sesiones de dibujo, era considerada como una tarea esencial. En la École Centrale, además de la obligatoriedad atribuida a los cuadernos de notas del curso –bajo un modelo único–, estos fueron catalogados por el Consejo de estudios como "una de las facetas más importantes de los estudios": los modelos exhibidos en el anfi-

teatro a los estudiantes, debían ser copiados a lápiz en el cuaderno de notas para luego ser completados y “pasados a tinta, a mano alzada, con sumo cuidado”²² (Fig. 15).

La copia permitía memorizar ejemplos para, así más tarde y por evocación, comparación o analogía, facilitar la elaboración de proyectos propios: esta dinámica nos recuerda la profunda alteridad que se da en la arquitectura, entre los libros y los cursos. Aunque los cursos impresos o litografiados facilitan la transmisión de conocimientos, estos no constituyeron un sucedáneo de la enseñanza directa: de allí la imperiosa necesidad de estudiar y comprender las prácticas: las formas de la oralidad, los gestos y las comunicaciones no verbales –láminas, maquetas, instrumentos–.

NOTAS

1 - Las primeras formaciones ofrecidas en el CNAM se basaban en un *hacer ver*: tres *presentadores* eran encargados de accionar ante el público las máquinas, los modelos y las herramientas.

2 - Los cursos de Geometría descriptiva del CNAM fueron dados inicialmente por Théodore Olivier (1839-1854), quien enseñaba también en la École Centrale, y posteriormente por Jules Maillard de la Gournerie. En 1855, de la Gournerie consagró un año a la representación –perspectiva y trazado de sombras–, un año a las nociones de geometría descriptiva necesarias para comprender el corte de piedras, y por último, un año al corte de madera. Ver: de la Gournerie (1874: 297).

3 - Sobre la enseñanza de la arquitectura en la École Centrale, ver Hamon (1997). Los profesores del curso de *constructions civiles* fueron: Charles Gourlier (1830-1), Antoine Raucourt de Charleville (1831-1833), Louis Charles Mary (1833-1864), Émile Müller (1864-1889), Jules Denfer (1889-1909). En 1872 fue creado paralelamente a dicho curso, otro titulado “Elementos de arquitectura” impartido sucesivamente por René Deminuid (1872-1881), Jules Denfer (1881-1889) y Fernand Delmas (1890-1910).

4 - Son conocidas cuatro impresiones del curso litografiado: 1834-35; 1840-41; 1844-45; 1852-53. Se-

gún Hamon (1997), Mary introdujo pocas modificaciones, y las escasas actualizaciones correspondían a materiales de construcción –aparte del capítulo sobre el hierro, que permaneció idéntico–. El Atlas, sin fecha y sin título, contiene 50 láminas (Bibliothèque de l'École Centrale, 3383 y 3388).

5 - El curso de “*Constructions civiles*” dictado en segundo año, era seguido en tercer año por el de “Rutas y puentes” [*Routes et Ponts*]. En la École Centrale, así como en la École des Ponts et Chaussées (desde 1832) el curso de Rutas y puentes era entonces distinto al de “*Constructions civiles*”.

6 - Louis Bruyère ocupó la plaza entre 1804 y 1811. Las láminas provenientes de sus Études son: *Nouvelle Halle du Mans* (lámina VII); *Marché Saint-Germain de Près* (lámina VIII); *Marché des Blancs Manteaux / Saint-Gervais* (lámina IX); *Halle au blé de Paris* (lámina X); *Entrepôt des vins de Paris* (lámina XIV); *Abattoirs de Ménilmontant* (lámina XVI); *Maison particulière* (lámina XXIV); *Distribution dans un terrain irrégulier* (lámina XXV); *Charpente du comble de la salle d'Armes de Mouscou* (lámina XXXVII).

7 - Entre 1800 y 1820, Charles François Mandar fue el profesor titular del curso de Arquitectura en la École des Ponts et Chaussées. El proyecto para una casa particular es tomado de *Détail de construction d'une maison*, París, École des Ponts et Chaussées, 1818. De igual forma, Mary utiliza algunos edificios dibujados por los alumnos de la École des Ponts et Chaussées y reunidos por Barnabé Brisson en *Recueil de dessins ou feuilles de textes relatifs à l'art de l'ingénieur* (1827).

8 - La creación de la cátedra es evocada desde 1852. Hasta 1964, los profesores titulares fueron: Émile Trélat (1854-1893), Jules Pillet (1894-1912), Augustin Mesnager (1913-1933), Jacques Mesnager (1934-1964). Ver: Seitz (1994: 157-176).

9 - 17 lecciones sobre un total de 39 en 1857-58; 20 lecciones sobre un total de 30 en 1862-63. Ver: « Cours publics. Sommaires des leçons, 1862-1865 », Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1 CC/16.

10 - Se trata de los hospitales de Burdeos, Villeneuve-sur-Lot, Lariboisière en París, Vincennes, y Bruselas.

11 - Ver el artículo de Daly (1855) y láminas XIII a XVI, XXVII XXX a XXXII). A partir de dicho artículo, Émile Trélat construyó su novena lección de 1857-58 que trataba sobre la habitación.

12 - Fundada en 1844, ver especialmente: *Model Houses for 48 Families*, y también *The Lodginghouse for Unmarried Laboueurs*, publicados en 1850 en *The Dwellings of the Labouring Classes* de Henry Roberts; obra traducida aquel mismo año al francés bajo el título *Des habitations des classes ouvrières*.

13 - En 1863-64, 17 cursos sobre 40 fueron consagrados a los materiales metálicos, 7 a la piedra y 4 a la madera. En 1865-66, 13 cursos sobre 34 fueron consagrados a los materiales metálicos, 7 a la piedra y 5 a la madera. Ver: “Cours publics. Sommaires des leçons, 1862-1865”. Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers, 1 CC/17. Estos registros contradicen lo que Frédéric Seitz escribió sobre este concurso, afirmando que en él se otorgaba muy poca importancia a los materiales metálicos.

14 - Especialmente sugerimos ver el capítulo: “La formation pratique des élèves de Perronet”.

15 - En 1830, en primer año: 18 horas de dibujo y 4 horas 30 de experimentos, por 16 horas de cursos teóricos; en segundo año: 14 horas de dibujo y 9 horas de experimentos, por 18 horas de cursos teóricos. Ver: Pothier (1887).

16 - El curso de Thumeloup constaba de lecciones teóricas y trabajos prácticos. El contenido de los cursos teóricos es conocido gracias a la versión litográfica de las lecciones: *Aperçu sur le dessin architectural* (1840-41).

17 - Según François Hamon, la École Centrale no conserva sino cinco de aquellos Álbumes de viaje [*Albums de voyages*] de los años 1845 y 1858. Se trata de pequeños álbumes de formato oblongo (aproximadamente 15 x 25 cm). A partir de 1853, la École Centrale elaboró un portafolio multigráfico con los trabajos de verano de los alumnos (1853-1914).

18 - Se decidió el 8 de septiembre por el Consejo de estudios: “Se dará a los alumnos de cada especialidad, un proyecto cuyos elementos, y cuyas bases deberán ser establecidos por ellos en un lapso de ocho horas. Este

trabajo será sellado y entregado a la administración. Cada alumno tomará una reproducción y una copia de su trabajo, y tendrá así hasta un mes para estudiar su proyecto, ponerlo en limpio y redactar una memoria. Luego de esto, en los primeros días de noviembre, sustentarán sus proyectos en presencia de sus camaradas y profesores. Durante esta presentación –de entre hora y media y dos horas–, los profesores podrán formular preguntas al alumno” (Pothier, 1887: 97).

19 - Ver el documento: “1833-1834. Projets de constructions publiques donnés par MM. Mary et Perdonnet”, Bibliothèque de l'École Centrale des Arts et Manufactures, documento no acotado.

20 - Ver el informe de Françoise Hamon sobre el análisis de estos temas de concurso. Hasta 1855, los dos cursos “Rutas y puentes” y “Construcciones civiles” tenían un concurso común, y los temas eran consagrados con frecuencia a las obras públicas. Después de 1855, se comenzó a adjudicar un tema de concurso para cada una de las secciones.

21 - Según Joël Sakarovitch (2000: 19-22), la geometría descriptiva “rige de una manera completamente original, y extremadamente firme, las relaciones abstracto/concreto o teoría/práctica, generando así una alianza íntima entre geometría especulativa y actividad manual”.

22 - Ver “Instruction sur la tenue des cahiers de notes”, s.l.n.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Bruyère, Louis. 1823-1828. *Études relatives à l'art des constructions* (París: Bance Aîné Éditeur) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107851p> (Consulta: 19 de diciembre 2018).

· Daly, César. 1855. “Maison d'habitation de Londres”, *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t. XIII.

· De la Gournerie, Jules Maillard. 1874. “Mémoire sur l'enseignement des arts graphiques”, *Annales du Conservatoire des arts et métiers*, 2e série, t. X.

· De Quincy, Quatremère. 1788. *Encyclopédie Méthodique. Architecture* (París: Panckoucke).

· École Royale des Ponts et Chaussées, “Recueil de 239 dessins ou feuilles de textes relatifs à l'art de l'ingénieur, extraits de la seconde collection terminée en 1825 et lithographiés à l'Ecole royale des Ponts et Chaussées en 1827”, Bibliothèque numérique patrimoniale des ponts et chaussées, https://patrimoine.enpc.fr/document/ENPC02_COU_Fol_1920_1827 (Consulta: 19 de diciembre 2018).

· Guillet, Léon. 1929. *Cent ans de la vie de l'École Centrale des Arts et Manufactures, 1829-1929* (París: Brunoff).

· Hamon, Françoise. 1997. *Construire pour l'industrie. L'enseignement de l'architecture industrielle à l'École centrale des arts et manufactures 1832-1914*, 3 volúmenes (París: Université Paris IV Sorbonne).

· Mandar, Charles-François. 1818. “Détails de construction d'une maison donnés pour l'instruction des élèves de l'École Royale des Ponts et Chaussées”, Bibliothèque numérique patrimoniale des ponts et chaussées, París. https://patrimoine.enpc.fr/document/ENPC02_COU_Fol_6986 (Consulta: 19 de diciembre 2018).

· Mary, Louis Charles. 1840-41. *Cours d'architecture*, École Centrale des Arts et Manufactures, 3383, Bibliothèque de l'École Centrale des Arts et Manufactures, París, 3383]

· Picon, Antoine. 1992. *L'Invention de l'ingénieur moderne. L'École des Ponts et Chaussées, 1747-1851* (París: Presses de l'ENPC).

· Pothier, Francis. 1887. *Histoire de l'École Centrale des Arts et Manufactures* (París: Delamotte fils et Cie).

· Roberts, Henry. 1850. *The Dwellings of the Labouring Classes, Their Arrangement and Construction*, Londres, Savill and Edwards. <https://archive.org/details/dwellingsoflabou00robe>. Traducción francesa: *Des habitations des classes ouvrières* (París: Gide et Baudry, 1850)

· Sakarovitch, Joël. 2000. “De la modernité de la géométrie descriptive”, *In Extenso*, 18, 19-22.

· Seitz, Frédéric. 1994. “L'Enseignement de la construction, de l'architecture et du dessin à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. L'Apport d'Émile Trélat et de Jules Pillet”, *Cahiers d'histoire du CNAM*, 2/3, 157-176.

· Thumeloup, Auguste. 1840-41. *Aperçu sur le dessin architectural*, 3321, École Centrale des Arts et Manufactures, Bibliothèque de l'École Centrale.

· Trélat, Émile. 1895. “L'Enseignement des constructions civiles au Conservatoire des arts et métiers. Leçon d'adieux, du lundi 5 novembre 1894”, *Annales du Conservatoire des Arts et Métiers*, 2e série, t. 7, 107-124.

· Trélat, Émile. “Cours publics. Sommaires des leçons, 1862-1865”, 1CC/16, Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers.

· Trélat, Émile. “Cours publics. Sommaires des leçons, 1865-1870”, 1CC/17, Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers.

· Trélat, Émile. “8° leçon. Habitation, 1857-58”, 1 BB/1, Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers.

· Trélat, Émile. “Conservatoire des arts et métiers, Cours de construction civile. Monsieur Émile Trélat professeur. Programme lu le 28 novembre 1854 au Conseil de perfectionnement”, 1 BB6, Archives du Conservatoire National des Arts et Métiers.

“1833-34. Projets de constructions publiques donnés par MM. Mary et Perdonnet”, Bibliothèque de l'École Centrale des Arts et Manufactures, document non coté.

Traducción al castellano: Andrés Ávila-Gómez (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) y Diana Carolina Ruiz (Université Paris IV Paris-Sorbonne).

»

Giroto, I. y Quintana Guerrero, I. (2018). De abajo hacia arriba: diálogos entre la cultura global, la tradición y la arquitectura contemporánea. Conversaciones con Angelo Bucci. *A&P Continuidad* (9), 22-31.



De abajo hacia arriba: diálogos entre la cultura global, la tradición y la arquitectura contemporánea

Angelo Bucci por Ivo Giroto e Ingrid Quintana Guerrero

Recibido: 17 de octubre de 2018
Aceptado: 23 de noviembre de 2018

Español

La siguiente entrevista presenta la visión del arquitecto brasileño Angelo Bucci sobre la práctica del oficio arquitectónico desde su relación con los discursos tomados de otras disciplinas y su vínculo tanto con la tradición de la arquitectura moderna en América Latina como con la cultura y la historia reciente de Brasil, marcada por la dictadura militar y la restitución de la democracia, a finales de los años 80. A estos escenarios, Bucci contrapone los fenómenos propios del mundo globalizado y su efecto sobre la concepción del proyecto. El proyecto del Pabellón de Brasil para la Expo Sevilla 92 provee la primera plataforma para la visibilización internacional de la producción de Bucci (posteriormente desarrollada en la oficina SPBR) y un punto de inflexión para la escena de la arquitectura contemporánea brasileña, trasladando las lecciones propias del modernismo canónico carioca y paulista —uso de *pilotis*, plantas bajas abiertas, etc.—, a contextos foráneos.

Palabras clave: Discursos arquitectónicos, arquitecto paulista, tradición constructiva brasileña, práctica de la arquitectura moderna y contemporánea.

English

The following interview introduces the view of the Brazilian architect Angelo Bucci as regards the practice of the architectural profession. It is based on his involvement with other disciplines' discourses and their relationship with both the tradition of modern architecture in Latin America and Brazil's culture and history which were marked by the military dictatorship and the restoration of democracy in the late 1980s. In the face of these scenarios, Bucci contrasts the characteristic phenomena of the globalized world with their effects on the project conception. The Brazilian Pavilion's project for the Expo Sevilla 92 provided the first step leading to the international recognition of Bucci's production which, in turn, was later developed in the SPBR studio. It became a turning point for Brazilian contemporary architecture that enabled the translation of the typical canonical *Carioca* and *Paulista* modernism's lessons —use of *pilotis*, open floor plans, etc.— into foreign contexts.

Key words: architectural discourses, *Paulista* architect, Brazilian constructive tradition, modern and contemporary architecture practice

El brasileño Angelo Bucci ocupa un destacado lugar entre los mejores arquitectos de la nueva generación latinoamericana. Arquitecto y urbanista graduado por la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) en 1987, es uno de los principales representantes de la continuidad de la tradición desarrollada por esta institución, a partir de las ideas e ideales formulados por João Batista Vilanova Artigas. La presencia de Paulo Mendes da Rocha como profesor en la FAUUSP ayudó a consolidar y mantener vigente el carácter de sensibilidad social y rigor proyectual, típicos de la llamada Escuela Paulista de arquitectura moderna. Dichos principios son constantemente actualizados por arquitectos como Bucci, quien actualmente también se encarga de transmitirlos a sus estudiantes en la misma facultad. Según Bucci, sus proyectos reflejan un pensamiento crítico sobre aspectos de la arquitectura moderna y exploran el campo de lo posible aun

sin ejecutar, mediante dibujos sensibles alimentados por experiencias previas. La obra que desarrolla en el estudio SPBR, fundado en 1993, viene acumulando reconocimiento y ampliando sus fronteras hacia fuera de Brasil: además de un edificio en Lugano (2009-2013), Suiza, construyó un edificio en Silves (2008-2011) y una casa en East Hampton (2007-2008), Estados Unidos. También tiene en su haber diversos proyectos no ejecutados, tanto residenciales como culturales en Estados Unidos, Francia y Alemania. La entrevista que sigue ha sido gentilmente concedida a lo largo dos sesiones, los días 22 de junio y 18 de julio de 2018¹.

» **Discursos y diálogos**
Ingrid Quintana Guerrero. Me gustaría empezar esta conversación retomando una afirmación tuya: 'La arquitectura es un campo vulnerable porque es abierto y no puede ni debe ser prote-

gido. Por eso, no es de extrañar que sea testigo de discursos madurados en otros campos del saber y que vienen y se alojan en la arquitectura como para decir lo que no pertenece a la actividad (de la arquitectura). [El discurso] es una especie de invasor discursivo, una apropiación oportunista de la voz que la arquitectura puede proporcionar en un contexto dominado por las imágenes' (Boettger y Marra, 2016). Pese a esta afirmación, tu propia arquitectura y tu manera de producirla construyen un discurso...

Angelo Bucci. Inevitablemente, la arquitectura es concebida, desarrollada y realizada, en cada fase y en la sucesión de cada una de ellas, de modo encadenado a manera de discurso. No hay cómo ser diferente. Cabe a un arquitecto buscar los argumentos de este discurso en la relación estrecha e intrínseca con la práctica de la actividad y sus implicaciones en el campo técnico, normativo y simbólico.



Clínica de Odontología (1998-2000), en Orlandia, ciudad natal de Bucci. Foto: Nelson Kon. | Vista de la Casa Pico, proyecto de Angelo Bucci construido en Lugano, Suiza. Foto: Nelson Kon.



Angelo Bucci y el ingeniero suizo Andrea Pedrazzini bajo el *piloti* del edificio en Lugano. Foto: Nelson Kon.

Al escribir aquella frase a la que te referiste en tu pregunta, lo hice con la intención de exponer esta condición abierta, desprotegida, del discurso arquitectónico. Es más una constatación que una denuncia. La arquitectura gana fuerza y poder de convocatoria en un mundo tan dominado por las imágenes y por los medios audiovisuales pero, por otro lado, tiende a distorsionar su propósito. Puede deformar la actividad de un modo que valoriza más su efecto inmediato, como una *performance*, reduciendo su propósito al instante del evento. Esto va en detrimento de la perspectiva a más largo plazo, asumiendo el reconocimiento como meta y no como el eventual resultado de una vida entera dedicada a un oficio que uno escoge, independientemente de cualquier recompensa. El gusto y el placer deben estar en lo ordinario, en el día a día de la actividad.

Ivo Giroto. ¿No consideras esta una condición del tiempo, más que de la propia arquitectura? Al final, todo termina siendo capturado por in-

tereses ajenos a los de la propia arquitectura, por las dinámicas de mercado, del turismo, de la producción de imágenes, etc. ¿Es posible escapar a esto?

AB. No existe forma de huir del mundo en el que estamos metidos. Pero se puede, dentro de este mundo, trabajar para expresar valores que también nos brinden otras direcciones. Tal vez esa sea una motivación. Fíjate que las *dinámicas de mercado* se insertan en el mundo de los negocios (siempre vale la pena acordarse de Flávio Motta: 'el negocio es la negación del ocio, la arquitectura es el arte del ocio'²), a su vez sometido a la lógica económica que divide los países del mundo por posiciones relativas a su desarrollo económico y clasifica a las personas por su condición de consumidores. La arquitectura está más cercana al campo de la cultura y, en la lógica de la cultura, dichas divisiones y clasificaciones son completamente absurdas. Aunque todo esté metido en el mismo mundo, es necesario identificar dónde

está la esencia de cada actividad, pues si ella se subyuga excesivamente al mundo de los negocios o al técnico-científico, pierde su propósito y vacía el sentido de la actividad. Arquitectura es equilibrio en el mundo, no escapa de nada, pero tiene su origen, su centro y su propósito bien definidos en el campo de la cultura. En este sentido, y en contraste con la fuerza hegemónica que el mundo de los negocios intenta imponer a nuestra actividad, no hemos visto nunca tanto interés en la convivencia y en los intercambios entre contextos culturales distintos. Hay un nivel de intercambio sin precedentes, por ejemplo, entre los arquitectos latinoamericanos sin anhelar una uniformización formal. Esto permite pensar que existe otro modo de proceder, donde el interés en *trabajar entre*, uniendo contextos distintos, ya no tiene un sentido de conquista, pero sí de hacer viable lo que no sería posible en uno u otro contexto. Esto es lo opuesto a lo que vemos como efectos de un mundo globalizado. No son las culturas anuladas, sino las culturas

en diálogo para extender el campo de nuestras posibilidades propositivas.

IG. En este sentido, ¿crees que aún podemos hablar de arquitectos brasileños que hacen una arquitectura brasileña? ¿Y cómo estos diálogos contribuyen en un contexto tan distinto del brasileño, en el cual tu arquitectura ha sido gestada? ¿Qué es lo que tu arquitectura aprende de experiencias como las que has tenido en Portugal o en Suiza?

AB. Está claro que en el campo de la cultura las fronteras no corresponden con las fronteras políticas. No importa dónde uno está, somos lo que somos. En mi caso, soy brasileño, establecido en São Paulo, natural de Orlandia³. Esto es importante porque define mi origen, el punto a partir del cual aprendí a reconocer el mundo y a reconocer mi rol en él. Pero este origen no podría corresponder a un límite del mundo, como si estuviera predefinido, ni mucho menos a una restricción del campo de nuestras posibilidades

propositivas, formales. El origen no limita; al contrario, habilita. Fue con este tipo de convicción que respondí a la invitación para diseñar un edificio en el Algarve y otro en Suiza.

IG. En el proyecto de Suiza, me impresiona como usas el *piloti* lecorbusieriano de una forma muy *brasileña*, suspendiendo al edificio como para no *molestar* la ciudad y para extender el espacio público. Yo creo que esto es muy característico de la arquitectura brasileña, especialmente la paulista, y persiste en las obras de las generaciones más jóvenes. No deja de ser algo paradójico que, en la tierra de Le Corbusier, no haya muchas edificaciones elevadas del suelo. Y es muy bonito ver cómo aquel pequeño edificio crea nuevas relaciones urbanas y logra conversar con el entorno de otra forma.

AB. Tu comentario repercute en aquel que más oí de los arquitectos ticinenses que estaban el evento de inauguración del edificio, en 2013: 'Solamente un arquitecto brasileño podría ha-

cer un *piloti* en Lugano'. Es verdad que, por un lado, la arquitectura moderna brasileña –desde su obra inaugural, el Ministerio de la Educación y Salud⁴– desarrolló un repertorio notable sobre *pilotis* que, efectivamente, se han tornado un trazo de identificación.

El edificio en Lugano está localizado en una calle histórica, la vía Pico, que delinea la base del monte Bre. Hay un camino que baja del monte y llega enfrente al terreno, que conecta dos calles. Para las personas que bajan del monte, pasar por el terreno significa un atajo conveniente en su trayecto hacia la ciudad. Existía esta razón objetiva. Por eso, desde el inicio propusimos una planta baja abierta al pasaje, lo que está escrito incluso en la memoria de aprobación del proyecto en la Alcaldía. Lugano no es tan fría ni hay mayores preocupaciones con temas de seguridad. En fin, había allí un motivo y había la posibilidad.

Trabajar en otro contexto equivale a colocar en diálogo dos universos culturales: lo maravilloso es que eso pueda crear la oportunidad



Maqueta del Pabellón brasileño (no construido) en la Expo Sevilla 92. Foto: Nelson Kon

para que exista lo que no podría haber aisladamente en un contexto u otro. Esto es muy positivo, pues uno nunca estará allá amenazando la vida, el espacio del otro, sino que, por el contrario, estará ampliando la posibilidad de que estemos todos juntos. Si en el campo de los negocios el espacio que uno ocupa anula la posibilidad del otro, en el campo de la cultura puede ser el opuesto: el éxito de uno puede abrir una carretera para los demás. Es muy importante para la arquitectura brasileña la posibilidad de estos diálogos. Digo porque sabemos cuánto nos ha costado el periodo de aislamiento prolongado que vivimos debido a la dictadura militar.

» **La tradición moderna en la arquitectura brasileña contemporánea**

IG. Una característica de parte de la arquitectura contemporánea brasileña, especialmente de la paulista, es el diálogo con la herencia moderna legada por maestros de la generación de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) y Paulo

Mendes da Rocha (1928), entre tantos otros. A partir de tu proyecto vencedor para el Pabellón de Brasil en la Expo Sevilla 92 ha ganado fuerza un movimiento de rescate de la experiencia paulista, en el de las experiencias postmodernas.

AB. No creo que el proyecto que hicimos con Alvaro Puntoni y José Osvaldo Vilela para el Pabellón de Brasil en la Expo Sevilla 92 haya sido el detonante de dichas repercusiones. Fue más el evento en sí, al estar en medio de un momento de apertura política. Aquel fue el primer gran concurso público después de un período de 20 años sin prácticamente ninguna competición grande. El hecho es que allí Paulo Mendes da Rocha era miembro del jurado y él daba relevancia a los temas que nuestro proyecto presentaba a manera de manifiesto. La memoria descriptiva, tan bien escrita por Pedro Puntoni –historiador hermano de Alvaro– declaraba que nuestra plataforma de partida era, por escogencia, el legado moderno.

En ese momento, vivíamos el legado de la des-

trucción cultural promovida durante las dos décadas anteriores; de carencia en los campos del diálogo sobre arquitectura –exposiciones, publicaciones y concursos– además del aislamiento de las escuelas de arquitectura. En los años posteriores al fin de la dictadura, Brasil era una especie de escombros cultural. Era en ese escenario que nuestra propuesta para el Pabellón de Sevilla se insertaba y se presentaba más como un manifiesto que como una obra de autor. Perteneíamos a la generación de los años 80 en la FAUUSP. Aquella que nos antecedió en los años 70 fue una generación heroica, incluso a lo que a sacrificio se refiere; una generación que dio máxima prioridad a lo que consideraba su misión política, alejándose de la arquitectura por razones obvias y justas. Claro, hay un hiato que precedió a mi generación. Nos hacía falta una plataforma de arranque, pero no se nos exigía explicaciones. Esa es la falsa libertad de la miseria cultural. En aquella época, hacia el final de los años 80, salir de Brasil era un objetivo común de los recién egresados de Arquitectura.



Interior del edificio de la FAUUSP, en la Ciudad Universitaria de São Paulo. Foto: Ivo Giroto, 2017.



Casa de fin de semana en São Paulo. Foto: Ivo Giroto, 2018.

Yo quería, pero no lo logré. Luego te das cuenta de que las dificultades también nos salvan.

IG. ¿Eres de la primera generación después del regreso de Artigas y de Paulo Mendes da Rocha a la FAUUSP, no es verdad?

AB. Ellos regresaron en 1979⁵ y yo apenas entré a la FAU en 1983. No hice parte de la cohorte testigo del regreso de los profesores. Nunca tuve clase con Vilanova Artigas, quien falleció en 1985. Paulo Mendes da Rocha fue asumiendo paulatinamente un valor referencial para mi generación. Fue a través de la actividad, es decir, del tiempo dedicado a la elaboración de proyectos, que nos fuimos acercando a las obras de esos arquitectos –además de otros como Carlos Millan, Marcelo Fragelli, Joaquim Guedes, Abrahão Sanovicz y Eduardo de Almeida– y cada vez ellas cobraban un mayor sentido para nosotros, siempre a través de la actividad, sin perjuicio de una obvia identidad ideológica. Destaco la actividad, sin embargo, para mencionar que el canal de la iniciación no se dio por medio de ella.

IG. Además del propio edificio de la FAUUSP.

AB. La mejor lección sería pasar cinco años en un edificio solo por el hecho de no tener puertas⁶. Artigas nunca fue mi profesor, pero aquel edificio de cierto modo lo encarna y conversa con el alumno de tal manera que todo alumno acaba sintiendo allí que Artigas es uno de los profesores con los que convive. En un tiempo en el que las personas eran silenciadas, el edificio hablaba.

Tal vez por la manera como el edificio me aleccionó, por extensión, aprendí de la vivencia en la ciudad de São Paulo. Eso también me formó como arquitecto. No obstante, la arquitectura exige un equilibrio particular: el respeto por el pasado, pero también cierta dosis de osadía con nuestro propio tiempo, lo que correspon-

de a nuestra cuota de responsabilidad hacia el futuro. Equilibrio entre la herencia cultural que recibimos y el legado que dejaremos.

IG. Eso me remonta a otra muy fuerte característica de la arquitectura moderna brasileña, la cual es el desarrollo de un gran potencial simbólico a través de un lenguaje técnico y, así como en la FAUUSP, siempre evocando idealmente el espacio público.

AB. También considero que allí existe una clave para una diferencia de generación, de épocas. Es claro que la técnica tiene muchas virtudes, pero la confianza en esas virtudes tiene un límite. Y ese límite en ocasiones entra en conflicto, incluso por causa del momento en el que actualmente vivimos, que es el del poder hegemónico de lo técnico-científico, al que se subyuga todo sentido cultural y que nos amenaza con la construcción del fin del mundo.

El ideal moderno apuesta por la técnica. Y tiene todo el sentido. ¿Cómo proveer 20 millones de unidades de vivienda sin valerse de la industrialización y de las ventajas de la economía de escala? Existen diferencias contextuales pero no necesariamente discordancias.

La noción moderna de diseñar una ciudad entera fue un tema de importancia mayor. Pero hoy perdió sentido. Aunque Brasilia sea una realización maravillosa, aquella hipótesis –no digo Brasilia, que está allá, sino el plan de construir una nueva capital– hoy ya no tendría sustento. Lo desconcertante de la idea de construir una ciudad como Brasilia es cuando te preguntas: ¿de dónde vendrán 500 mil personas? ¿Dónde estaban ellas? ¿Y en cuáles condiciones? ¿Cómo se puede mover un contingente poblacional como ese? Hoy sería escandaloso.

IQ. Mencionas el ejemplo de Brasilia, el discurso técnico, simbólico y formal, que a su vez está directamente vinculado a la idea de la arquitectu-

ra moderna brasileña. Pero también propones una aproximación a la idea de la forma como estructura de pensamiento en arquitectura. Quisiera que ahondaras sobre ello.

AB. En la obra de Niemeyer hay un momento, Pampulha, de extrema invención y cuyo clímax ocurre, de cierta manera, en Brasilia. En ese ápice es importante notar los riesgos que él, el arquitecto, asume. Es como si el arquitecto ya tuviera una tal madurez en la que la forma es síntesis y, por lo tanto, se da una aprehensión muy directa y fácilmente reducible a esquemas de memorización (no sencillos). Esta síntesis corresponde a un hecho de notable valor cultural: se puede llegar a una escuela de niños, hacer un esbozo rápido en el tablero y todos los pequeños sabrían reconocer la Catedral de Brasilia, del Congreso Nacional o el Palacio de la Alborada. ¡No sé si en otro lugar usted le pide a un niño dibujar el Congreso Nacional y que él sepa hacerlo! Sí, lo que se dibuja así es una caricatura, pero cuando se va conociendo la arquitectura y entendiendo aquellos edificios, estos no te decepcionan; no te abandonan. Percibes que detrás suyo hay una elaboración increíble. Si uno de esos chicos decide convertirse en arquitecto, él verá la riqueza del repertorio que lo acompañaba desde niño.

Pero claro, de regreso a tu pregunta, en arquitectura, la forma corresponde antes a la estructura de pensamiento, a la única manera posible de elaborar una hipótesis y lanzarla, y entonces repensarla, corregirla y relanzarla. Y así sucesivamente. La forma es necesaria en el sentido de proceso de elaboración del proyecto. Es poderosa para eso y, al mismo tiempo, no puede seducirte. Es decir, ella tiene que ser apenas suficiente, tiene que prestarse al proceso sin imponerse a él. Cuando la forma subyuga, entramos en el dominio del formalismo que, en vez de estructurar el pensamiento,

lo anula. La forma, en el sentido de lo que da estructura al pensamiento arquitectónico, es más un medio que un fin.

» Condición latinoamericana

IQ. En América Latina, parece estar estructurándose un discurso desde abajo hacia arriba, a partir de las necesidades de la población y con cierto alejamiento del *métier* específico de la arquitectura. Parece haber una actitud diferente de estos arquitectos latinoamericanos quienes, según dices, ‘charlan entre ellos con un buen nivel de entendimiento y sin pretender una uniformización formal’. Las obras de estos arquitectos poseen una consistencia material y expresiva, que se diferencia de la de muchos otros arquitectos latinoamericanos, para quienes interesa más convencernos de que su arquitectura está siendo creada de abajo a arriba, que afrontar el propio reto de construirla.

AB. En el caso de América Latina, siempre me llama mucho la atención este reto, esta característica, quizás para enseñar otro mundo, esta oposición entre dos extremos, dos lados de un mismo mundo. Tal vez la cosa más difícil con la que un joven arquitecto debe lidiar hoy sea justamente el exceso de recursos. Es ahí donde se incurre en el riesgo de cometer los mayores errores: cuando los recursos son abundantes. Tal vez, entonces, el reto tenga dos frentes: uno es la contienda con el exceso de recursos; el otro es la escasez de sentidos. Por eso, deberíamos buscar la abundancia de sentidos y nada más que los recursos necesarios. Es un modo de percibir.

Un joven que empieza tiende a pensar: necesita tener mucho trabajo y clientes con mucho dinero. Y entonces no tiene ninguna de las dos cosas, pero puede empezar a percibir que esta es su suerte. Porque clientes adinerados, en países con tanta desigualdad social, significa también una importante supresión de su cam-

po de posibilidades. Las exigencias que vienen de ellos llegan listas y tienes poco que proponer. Y tener poco trabajo, si a uno le gusta lo que hace, la actividad de la arquitectura, da la oportunidad de dedicarse mucho más a pocas cosas. Este es el lujo que se puede tener, pues aumenta las oportunidades de encontrar interés en lo que se hace.

IQ.¿ Crees que hay elementos para que hablemos, aún hoy, de una arquitectura brasileña, colombiana, argentina o, de forma general, latinoamericana?

AB. Prefiero pensar que hay arquitectos brasileños, colombianos y argentinos conviviendo. La cultura de un lugar acaba impregnando también nuestra cultura espacial, en la forma en que uno vive, en cómo una casa se relaciona con la calle, cómo uno camina por la ciudad. Es una especie de materia prima y creo que Brasil tiene una historia notable en este aspecto. No somos solamente nosotros los que lo notamos, lo que nos da una condición interesante para el diálogo, cuyo papel también es pensar en la cultura de un lugar en relación a la de otros lugares.

Por otro lado, no me gusta la idea de que un arquitecto ya salga insertando en su currículo la llamada *arquitectura paulista*, como si ella fuera parte de su acervo. ¡Es absurdo! Lo que vemos hoy es que las ciudades están siendo construidas de una forma muy uniforme. Uno hace un rascacielos con 40 pisos y este es igual en cualquier parte del mundo. El sistema de fachadas es exactamente el mismo... Es una arquitectura que puede ser hecha sin que nadie necesite participar. Es asustador poder prescindir del, digamos así, componente humano. No cabe un error. No hay espacio para proponer. Es algo que prescinde de la propia vida. Esta uniformización no viene de la actividad de la arquitectura; al revés, viene de la

configuración del mundo de los negocios imponiéndose a ella.

Y las ciudades van perdiendo un cierto sabor, el de percibir que un lugar no es igual al otro. Nuestras necesidades deberían ser universales, pero cada dirección es solamente una en todos los sentidos: la temperatura, el suelo, la altitud... Al cambiar la coordenada en el globo, el lugar es diferente. Aunque todas las casas del mundo fuesen exactamente iguales, nuestros diferentes matices culturales deberían diferenciarlas a todas ●

NOTAS

1 - La entrevista forma parte de la documentación de las investigaciones “Divergencias: arquitectura latinoamericana y discursos finiseculares”, desarrollada por Ingrid Quintana gracias al Fondo de Apoyo al Profesor Asistente (FAPA) de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad de los Andes (Colombia) y de la investigación de posdoctorado “Arquitectura brasileña contemporánea en el contexto latinoamericano”, desarrollada por Ivo Giroto gracias a la FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (n° 2016/21108-2).

2 - Flávio Motta (1923-2016) ha sido profesor de Historia del Arte y Estética de la FAUUSP, historiador del arte y artista.

3 - Ciudad de poco más de 40.000 habitantes en el interior del Estado de São Paulo.

4 - El edificio del Ministerio de la Educación y Salud (1936-1945), en Río de Janeiro, marca uno de los momentos inaugurales de la arquitectura moderna brasileña. Fue diseñado por un equipo liderado por Lucio Costa e integrado por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, además de la participación inicial de Le Corbusier.

5 - Tras la Ley de Amnistía promulgada en 1979.

6 - Refiérese al edificio sede de la FAUUSP, obra de Vilanova Artigas construida entre 1961 y 1964.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Boettger, Roberto y Marra, Olivia. 2016. “En-

trevista com Angelo Bucci: SPBR na 15ª Bienal de Arquitetura de Veneza”, *Vitruvius*, n. 068. 01, año 17, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/17.068/6293?page=3>. Consultado en agosto de 2018.



Angelo Bucci. Arquitecto y urbanista (1987), Magister (1998) y Doctor (2005) por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAUUSP). Honorary Fellow del American Institute of Architects (AIA – 2011). Desde 2003 está al frente del estudio de arquitectura SPBR, en São Paulo. Entre 1996 y 2002 fue socio fundador del estudio MMBB, también en São Paulo. Es profesor de la FAUUSP desde 2001. Profesor visitante en diversas universidades de Latinoamérica (Universidad Torcuato Di Tella, Universidad de Cuenca, Universidad Andrés Bello), de los Estados Unidos (Massachusetts Institute of Technology, Yale University, University of Texas at Austin, Harvard Graduate School of Design, University of California, Arizona State University), y Europa (Eidgenössische Technische Hochschule Zurich, Istituto Universitario di Architettura di Venezia).



Ivo Giroto. Arquitecto (Universidade Estadual de Londrina), Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura (Universidad Politécnica de Cataluña). Post-doctorado por la Universidade de São Paulo (2017-2020). Miembro del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea (ODALC) y coordinador del grupo de investigación Arquitetura para Cultura (www.arquiteturaparacultura.info). Coordinador Pedagógico Nacional de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade Estácio de Sá (Brasil, 2013-2016). igiroto@gmail.com



Ingrid Quintana Guerrero. Arquitecta (Universidad Nacional de Colombia), doctora en Arquitectura y Urbanismo (Universidade de São Paulo). Profesora asistente en la Universidad de los Andes (Colombia). Autora de *Hijos de la Rue de Sèvres: los colaboradores latinoamericanos de Le Corbusier en París* (2018), premiado con la mención honorífica de la 21 Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (2018). i.quintana20@uniandes.edu.co

»

Viu, D. (2018). Poéticas del ladrillo. Viejos oficios y nuevas espacialidades. Conversaciones con José Alfonso Ramírez Ponce. *A&P Continuidad* (9), 32-41.



Poéticas del ladrillo

Viejos oficios y nuevas espacialidades.

José Alfonso Ramírez Ponce por Daniel Viu

Español

El presente artículo recoge y amplía las conversaciones mantenidas entre los arquitectos Daniel Viu y Alejandra Buzaglo de la FAPyD-UNR con Alfonso Ramírez Ponce durante las visitas que, en el lapso de una semana, se desarrollaron en su casa de la Ciudad de México (CDMX). Las tertulias mantienen una extensa variedad de temas que se inician con su formación en la Academia, abordando la crítica a la falta de reflexión sobre el desarrollo del proceso de proyecto, cuestión que plantea en su tesis de doctorado, pronta a ser publicada por la UNAM. El arquitecto realiza un recorrido por las etapas de su producción arquitectónica definidas como: la mimética, la geométrica y la vinculada a la tradición. Asimismo, analiza la incidencia de la geometría en la eficiencia de una obra de arquitectura y afronta, además, la crítica a los problemas de la Modernidad y a las arquitecturas basadas en prismas ortogonales simples. Un tópico presente en toda la trayectoria arquitectónica de Ramírez Ponce es la constante reflexión sobre los valores que debieran considerarse en el proceso de proyecto. Su interés por la recuperación de los oficios tradicionales incorpora investigaciones espaciales que llevan las técnicas a resultados de alta complejidad espacial.

Palabras clave: arquitectura, tradición, innovación, construcción

Recibido: 25 de agosto de 2018
Aceptado: 1 de octubre de 2018

English

This article introduces and looks into the conversations that architects Daniel Viu and Alejandra Buzaglo –both of them professors of the Faculty of Architecture, Planning and Design of the National University of Rosario- had with Alfonso Ramírez. They took place at Ramírez’ house in the City of Mexico throughout a week. They dealt with a broad variety of issues ranging from the academic education of Ramírez to his criticism of the lack of reflection on the project process development which, in turn, was the topic he addressed in the doctoral thesis to be published by the Autonomous National University of Mexico. The architect approached his architectural work defining three stages: the mimetic stage, the geometric stage and that one which was related to tradition. Besides, he analysed the role played by geometry in the efficiency of an architectural work and faced the criticisms of not only Modernity problems but also architectures based on simple orthogonal prisms. There has been a recurrent subject throughout the architectural work of Ramírez Ponce: the constant reflection on the values that should be taken into account for the project process. His concern for the revival of traditional crafts has given rise to space researches pushing techniques to high complexity space outcomes.

Key words: architecture, tradition, innovation, construction

El arquitecto Alfonso Ramírez Ponce es Doctor Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Profesor, proyectista, constructor, escritor, conferencista invitado. Ha obtenido premios por sus obras, ha dado cursos, talleres y seminarios en más de 23 países. Es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y autor de una extensa obra construida en México y en el extranjero. Es actualmente uno de los principales referentes a nivel internacional sobre las construcciones con bóvedas de ladrillos. Sus obras, de geometrías no ortogonales, recurren a una extensa variedad de técnicas y materiales como el ladrillo y el ferrocemento, el adobe y la madera, la cerámica armada, el bambú, el ladrillo de tierra-cemento, los domos de yeso, así como el reciclaje de materiales tales como la madera de palma de coco y la hojalata. Una idea recorre toda su producción respecto al uso de tecnologías y materiales: “la originalidad es una

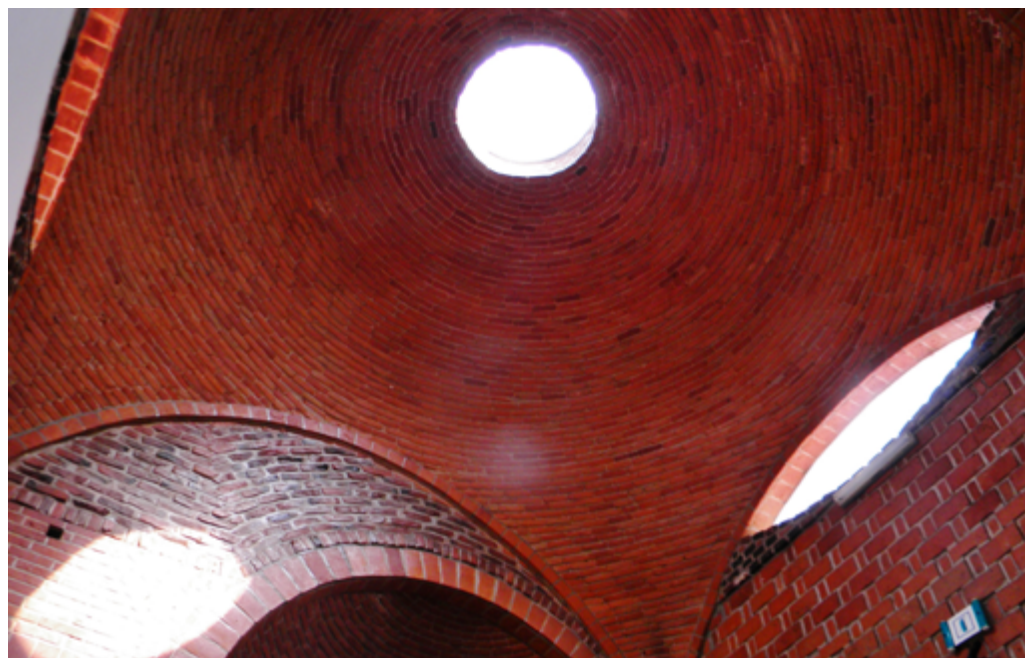
consecuencia y no un punto de partida” (Ramage, 2012). Vincula saberes anclados en las tradiciones constructivas aportando innovación y reflexión crítica permanentemente.

La idea de dialogar con Alfonso sobre estos temas se fue acrecentando desde que lo conocimos en aquellos Congresos de Turismo y Arquitectura Sustentable que se realizaron anualmente en la ciudad de Formosa (Argentina), entre los años 2007 y 2010. Luego pudimos invitarlo a una conferencia en El Túnel del Colegio de Arquitectos de Rosario. Siempre movidos por el interés de tener un contacto en primera persona, pudimos viajar en mayo del año 2017 a la ciudad de México, en el marco de un Programa AVE-UNR, que nos permitió profundizar en sus pensamientos y recorrer con él muchas de sus obras.

En un antiguo barrio al sur de la ciudad de México, en Coyoacán, vive Alfonso Ramírez Ponce. Ya en su casa, y luego de atravesar un jardín,

nos instalamos a charlar en un espacio cuyos límites son difíciles de definir, no solo por su compleja geometría –los desniveles y la diversidad de materiales– sino porque además todas las superficies están cubiertas de texturas, con acumulación de objetos, colores de gran intensidad cromática, saturados, luces naturales que atraviesan claraboyas ocultas tamizadas por celosías de madera y vitrales realizados por su compañera de toda la vida, Hermelinda Meléndez Dávalos. Esta espacialidad con su sobrecarga de imágenes actúa como soporte y memoria de sus afectos y creencias, de sus vínculos con el arte y las artesanías, con la cultura barroca tan presente en la cultura mexicana.

Las charlas en las últimas horas del día, de las que también participó Alejandra Buzaglo, abordaron enorme diversidad de temas que recorrieron desde su formación en la Escuela de Arquitectura al desarrollo del proceso de proyecto en su producción arquitectónica. Dia-



Clínica Mexfam la Villa CDMX. Fotografía: Alfonso Ramírez Ponce.

logamos sobre los criterios para una investigación proyectual en tres campos: el espacio de la reflexión, el de la proyectación y el espacio de la construcción. Abordamos particularmente las indagaciones con bóvedas de ladrillo y la puesta en valor de su relación con los maestros bovederos, la arquitectura regional, lo propio y las tensiones con lo ajeno.

Una primera parte de la extensa conversación está vinculada a nuestro interés por develar cómo empieza su formación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Daniel Viu. ¿Cuándo y por qué decidiste estudiar arquitectura? ¿Cómo era la enseñanza en la Escuela?

Alfonso Ramírez Ponce. Soy un caso atípico. Para empezar, les digo que soy arquitecto por circunstancias muy particulares. Kundera (1984) dice que solo lo que sucede por el azar, por aspectos circunstanciales, nos dice cosas, porque

lo cotidiano es mudo. En broma y en serio, a los alumnos les digo que pasé de las ciencias exactas –la química– al área de las ciencias ocultas, a la arquitectura. Porque llegué a un lugar donde todos los maestros me decían *búscale* cuando presentaba un proyecto. O sea de un lugar donde las fórmulas son exactas, donde había una rigidez, una estructura muy clara, pasé a un lugar donde me decían ‘estúdiale, estúdiale, búscale, búscale’. En proyecto, el maestro se presentaba así con su experiencia, sea grande o mediana, a ‘revisar proyectos y decir ‘esto está mal’, ‘esto está bien’, ‘esto no me gusta’. Y con una terminología desorientadora. Por ejemplo, a un maestro le presentamos el trabajo y nos decía: ‘mira, tu proyecto está bien, pero le falta *glamour*’. Yo decía, bueno ¿dónde se compra *glamour*?

Alejandra Buzaglo. ¿El *glamour* estaba orientado al Estilo Internacional?

ARP. Más que nada a que le faltaba belleza. Un poeta dice ‘uno no puede vivir como si la belleza

no existiera’, y la idea de la belleza yo creo que está en todas partes. Había de todo, pero la corriente dominante en ese entonces era el Estilo Internacional.

DV. ¿Cuál sería la metodología de la enseñanza para desarrollar un proyecto? ¿Cómo es en tu experiencia en el proceso de proyecto?

ARP. Mi tesis de doctorado¹ la dividí en tres libros que están en proceso de publicación. Se llama *Los espacios de la Arquitectura. Pensar, habitar, proyectar y construir*. La dividí en tres partes: la primera parte es *el espacio de la reflexión* y le puse “Hacia una teoría de lo arquitectónico”. La segunda es *el espacio de la proyección* y ahí está el algoritmo proyectual, o el proceso para desarrollar un proyecto. La tercera es *el espacio de la construcción*, de la materialización. Ahí viene la geometría, que creo que es la ciencia que te permite imaginar los espacios, concebir los espacios, proyectarlos. La construcción es la ciencia que te permite materializarlos. Hay una vieja discusión que surge de la pregunta: ¿cuándo empieza la arquitectura? ¿Cuando la sueñas, cuando la imaginas, cuando la dibujas, cuando haces los modelos, cuando la construyes, o cuando la habitas? Hay algunos que dicen que es solamente cuando la construyes y la puedes tocar. Pero hay otros que dicen que es cuando la imaginas. En realidad, lo que he planteado es una pregunta falsa. Porque la arquitectura existe en todo el proceso, nada más con una diferencia: tiene dos tipos de existencias distintas. Una es la existencia ideal, que es lo que hacemos en las escuelas y otra es la existencia material, que es lo que hacemos en la vida profesional. En general proyectamos las obras y ahí quedamos. El paso a la construcción en la Escuela de Arquitectura se dio en el principio del “Autogobierno”², donde los alumnos iban y ayudaban a construir viviendas en ciertos barrios. Esta modalidad se ha ido perdiendo, y de ahí vie-

ne una gran deformación ya que se hacen proyectos que son inconstruibles. En una escuela, donde solo se ve la condición ideal de la arquitectura que mencionaba, la condición debería ser que todos los proyectos sean construibles, aunque sepamos que no se van a construir.

DV. En tus trabajos tienen mucho desarrollo la geometría, la matemática, y la relación con los oficios. ¿Siempre fue igual?

ARP. Tú como proyectista sufres un proceso, una evolución. En mi producción tengo tres etapas. La primera le llamo *mimética*: consistía en copiar los modelos que nos enseñaron en la Escuela. De esta primera etapa, la mayoría de las construcciones son cajas de zapatos, es decir prismas, que se ponen unos junto a otros, y unos encima de otros, y ese es el volumen. Lo que vemos en la ciudad son prismas todos ortogonales. Acá la pregunta es: la caja ¿es la mejor manera de realizar un proyecto?, ¿es la más lógica, la más fácil de construir?, ¿es acaso la más bella?

Desde el punto de vista geométrico la ortogonalidad no es la mejor manera. Pero hay otro punto de vista, más subjetivo. Siguiendo a Frank Lloyd Wright, él decía que las figuras ortogonales no son las mejores para contener los movimientos de las personas, porque las personas no caminamos dando ángulos rectos. El movimiento de las personas no es a través de los ejes ortogonales. De ahí viene su estudio de las casas hexagonales, por ejemplo la casa Hannah³, allí empieza a manejar los espacios pensando, como tú dices, no en el afuera, sino en el movimiento de las personas, en el habitar y en el vivir los espacios, que sería la finalidad de los arquitectos. Haces un espacio para que la gente lo viva, lo habite, y viva lo mejor posible.

DV. Lo que pasa es que partiendo de la caja estás trabajando desde la forma exterior, y no



UNAM, Torre de Rectoría, detalle. En 1er. plano el Mural de David Alfaro Siqueiros (1952). Fotografía: Daniel Viu

desde el espacio. Ese ya es un punto de partida, una elección... La caja es una manera recurrente de trabajar, con prismas ortogonales que nos tranquilizan, tenemos una prefiguración formal rápida, donde no se necesita mucha destreza...

ARP. Cuando trabajas con bóvedas, estos espacios o *contenedores* son, a la vez, tan diversos como diversas son las actividades humanas. Las cubiertas no son preconcepciones formales que se impongan sobre los espacios, sino consecuencia de las condiciones espaciales internas. En la crítica de la caja hay razones duras y razones no tan duras. Cuando analizas las superficies ortogonales y las comparas con figuras poligonales, hablando en dos dimensiones, sin levantar el volumen todavía, resulta que las figuras ortogonales son menos eficientes que las figuras poligonales. Con eficiencia me refiero a que la relación que existe entre la superficie contenida y el perímetro es mayor en las ortogonales que en las otras. Cuando empiezas a *poligonalizar* la figura, en ese momento el perímetro se reduce.

DV. También se potencia esta relación cuando paso de la superficie al volumen...

ARP. La segunda etapa de mi producción, la *geométrica*, comienza al cuestionar todo esto. Hay otras soluciones geométricas que permiten una mejor solución espacial arquitectónica, la ortogonal es una pero no es la única. Con la geometría de los poliedros, que vienen para Occidente desde Pitágoras, empiezas a ver qué características tienen desde el punto de vista geométrico y qué adaptabilidad pueden tener para las construcciones. Los cinco cuerpos regulares mal llamados platónicos, porque Platón no fue geómetra, fue filósofo, pero en uno de los diálogos, en el primero, él cita los cinco cuerpos: el tetraedro, el cubo, el octaedro, dodecaedro y el icosaedro. Esos cuerpos, según Luca Pacioli en *La Divina proporción*, tres son de Pitágoras y dos de un geómetra contemporáneo de Platón. Yo digo que sí, para Occidente, pero en realidad no, porque digo que Pitágoras los tomó de Egipto. Estoy seguro que a esos cuerpos lo



Museo Nacional de Antropología. Detalle de parasoles de aluminio y cribados de madera en el patio interior. Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez (1964). Fotografía: Daniel Viu.



inventaron los egipcios, entonces Pitágoras fue y se los trajo. Recuerdo haber visitado el Museo del Cairo, y en una vitrina en una piedra verde ahí estaban los cinco cuerpos. Pitágoras, estamos hablando de hace 27 siglos, empieza a trabajar con esos cuerpos geométricos. El cubo es el representante de la geometría ortogonal, pero está también el dodecaedro, el famoso sólido de oro, un cuerpo bastante complejo. Tienen unas características muy interesantes. Sus vértices son puntos de una esfera que lo circunscribe, y cada punto medio de cada cara son puntos de una esfera que está inscrita en el primer cuerpo. Entonces hay una sucesión de esfera, poliedro, esfera, poliedro, y es algo que no se ve, pero está ahí. Ahora, mientras más caras tiene el cuerpo, como el icosaedro, que tiene 20 caras, tiene 12 vértices, pues entonces tiene 12 puntos de contacto con la esfera. ¿Y cuál es la importancia de esta relación? Es que la superficie en la cual se desarrolla ese poliedro tiende a ser la menor superficie posible para envolver a un volumen determinado. ¿Con qué está rela-

cionado? Con la economía, con la facilidad constructiva y con la rapidez constructiva. La tercera etapa de mi producción está vinculada a la *tradición*. ¿Qué es la aplicación de la tradición a la arquitectura? Entender que lo que tú haces está dentro de una tradición. La tradición no está muerta, la tradición siempre se mueve, todos los días. Nada más que la tradición requiere de nuevas creaciones para seguir siendo tradición, para perpetuarse. Lo que haces es ubicarlo en ese gran río que es la tradición, es una tradición constructiva, que curiosamente, no se hace en ninguna parte del mundo como la hacemos nosotros. No es que nosotros la hayamos inventado. Este sistema constructivo está hecho por equipos de personajes que son los bovederos. Si bien ha sufrido modificaciones, viene de los egipcios, data de unos 3300 años⁴. Todo esto también se revitalizó por los arquitectos españoles, Rafael Guastavino y por su hijo, que construyeron en EEUU alrededor de quinientos edificios, de las más diversas escalas y usos⁵. Y las bóvedas ca-

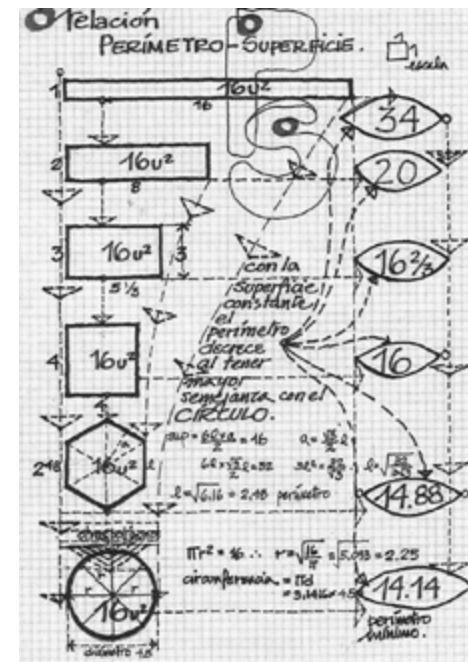
talanas. Se ha vuelto a ver el ladrillo como un material que puede hacer obras⁶.

DV. Y, ¿en qué momento comienzas con las bóvedas y las cúpulas de ladrillos?

ARP. Yo tenía la inquietud de la construcción con bóvedas porque ya había visto ese sistema en el camino a Querétaro. En esa región son ladrilleros, y la tradición dice que allí por primera vez empezaron a hacerse las bóvedas. Durante 15 años di un seminario en el posgrado que se llamó "Arquitectura y tecnología", ahí el tema central fueron las estructuras de ladrillos.

DV. Estas investigaciones, ¿las planteabas a tus alumnos?

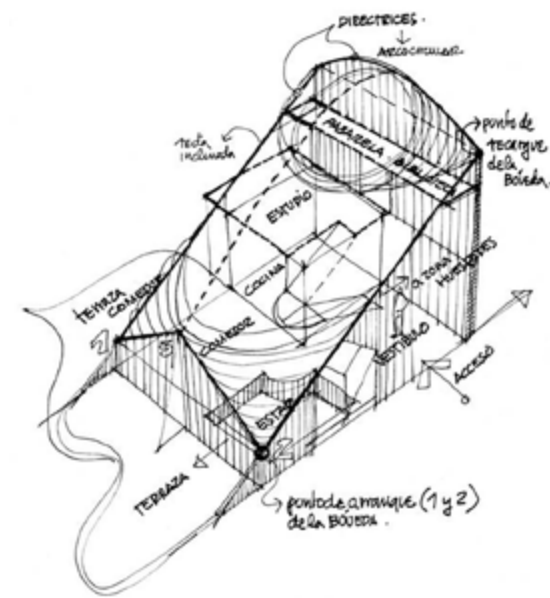
ARP. Has hecho una pregunta muy interesante: cuando te vas a la reflexión, el planteamiento que yo me hice fue el siguiente: las obras van a estar situadas en México en el siglo XXI, entonces, ¿qué características deben tener?, ¿bajo qué



Relaciones geométricas entre perímetro y superficie. Dibujo de Alfonso Ramírez Ponce. | Casa propia. Dibujo de Alfonso Ramírez Ponce.

criterios se inicia la investigación? Establecí tres criterios: primero, *la esencia de la arquitectura es la habitabilidad*, lo que la arquitectura busca es crear espacios habitables para que en ellos se desarrollen los seres humanos. Si construyes obras que no son habitables, no estás haciendo arquitectura, podrás estar haciendo escenografía, edificación simplemente, o escultura arquitectónica, pero no estás haciendo arquitectura. Segundo, *su apariencia*, ya que lo que hacemos son volúmenes. ¿Cuál es el criterio para definir su apariencia? Una obra es la suma de elementos diversos, y si esos elementos son diversos en su esencia, ¿cómo deben ser en su apariencia? Diversos. Unas obras que me parecen antiarquitectónicas son los edificios de vidrio de pared a pared y de piso a techo, porque adentro hay de todo: oficinas, vestíbulos, corredores, bodegas, y por fuera se ve todo igual, no puede ser.

AB. Claro, es que sucede que eso que criticas ha sido un valor. Hay corrientes arquitectónicas que lo consideran, aún hoy, un valor.



ARP. Pero, ¿un valor para quién?, ¿quién establece el valor? En lo que están diciendo hay una contradicción entre lo que es el espacio por dentro y lo que es por fuera. Por dentro es un baño y por fuera es todo vidrio, eso no es ningún valor, eso es una contradicción.

DV. En la película *Play Time* de Jacques Tati (1967), se hace una profunda crítica a estos prismas de vidrio, donde desde afuera se ve todo, no hay más intimidad, no hay vida privada, todo se hace público e indiferenciado.

ARP. Barragán fue uno de los pocos que dijo: 'esto no es para México ni para los mexicanos'. Nuestra vida interior no puede estar a la vista de todo el mundo, necesitamos sombras, muros, protección. El tercer principio es que *la apariencia debe ser sincera*. El ámbito de la técnica es el ámbito de la verdad. Uno debe expresar la verdad, no falsear nada. Otro principio que me interesa es la pertenencia.

cia. Eso lo tomo de un filósofo alemán, que dice 'todos los seres humanos tenemos la necesidad de pertenecer'. Y la pertenencia es a tres elementos: a un tiempo histórico, a un lugar geográfico y a un grupo social determinado. Creo que los arquitectos, esas amarras que tenemos como seres sociales, se las transmitimos a los objetos que producimos.

DV. Cuando hablas de pertenencia a un espacio geográfico, en realidad, ¿te referís a un espacio cultural?

ARP. Por supuesto, eso es una característica de la regionalidad: una tangible y una intangible. La *regionalidad intangible* es la cultural o social. Y se traduce en que proyectes espacios donde respetes los modos de vida, las tradiciones, los símbolos y significados de las personas, esa es la regionalidad intangible. La *regionalidad tangible* es lo material, se refiere a los elementos con los cuales vas a realizar la obra, y lo ambiental, porque la obra que construyes está bajo condiciones climatológicas específicas, técnicas constructivas y condicionantes que van a definir esa constructibilidad. Todo esto si lo ves en el lenguaje contemporáneo tiene que ver con la sostenibilidad. Siempre construimos con ladrillos, con ferrocemento y madera, porque creíamos en esa regionalidad material, independientemente que ahora se convirtió en un discurso corriente. Bueno, ni tan cerquita, porque el informe *Brundtland* es del 87. Hace 30 años que empieza el discurso de lo sostenible, más que sustentable, pero esa es otra discusión. Uno piensa que los principios son abstractos, pero no es cierto. Cito una frase de Aristóteles: 'un principio es aquello que nos permite hacer mejor las cosas'. Los principios no son letra muerta en un libro, yo busco principios porque me van a ayudar a hacer mejores proyectos y mejores obras. Ya te di mis siete principios: proyectar obras que sean habitables, diversas, desiguales y



Casa en CDMX, interior. Fotografía: Daniel Viu. | Vista exterior de la cubierta. Fotografía: Daniel Viu.

sinceras en la expresión, y que sean en la pertinencia: modernas, regionales y económicas.

DV. Más que modernas tal vez, ¿podríamos hablar de contemporáneas?

ARP. Estoy de acuerdo, porque pueden variar las condicionantes. Ahora si tú extrapolas estas ideas al mundo desarrollado, resulta que la economía no importa. La economía no sería un principio arquitectónico para la arquitectura de los países desarrollados. Pero sí para los países no desarrollados como los nuestros. Lo de en vías de desarrollo me choca, lo que suelo decir es que somos *países desviados del desarrollo*. A nosotros nos desvían para salvaguardar el desarrollo de ellos. Gracias a nuestro subdesarrollo ellos son desarrollados. Y remontándote si quieres hasta en la Conquista. Las toneladas de oro y plata que se llevaron, allá está, en su desarrollo.

AB. Una parte importante del Movimiento Moderno, del Estilo Internacional, trajo el techo

plano, el hormigón armado. ¿Eso generó un olvido del ladrillo?

ARP. Eso fue lo que pasó. La realidad es que yo recuerdo que en la Escuela decían: 'tú quieres hacer arquitectura moderna, tienes que hacerla de concreto. Porque si no, no es moderna'. Entonces, todas las soluciones de lo que hemos visto en ladrillos, las cubiertas, las escaleras, todas pasaron a segundo término, porque los albañiles todos empezaron a trabajar el concreto.

DV. El uso del hormigón va estableciendo una cualidad propia de la modernidad, de actualidad, y a la vez considera un anacronismo el seguir trabajando con el ladrillo.

AB. Por otro lado, en nuestros países *desviados del desarrollo*, se dictaminaba que para ser moderno había que trabajar en hormigón armado y, siempre aspirando a ser algo que no podíamos ser, olvidamos lo que realmente sabíamos hacer. Y por eso mismo, ahora en los premios

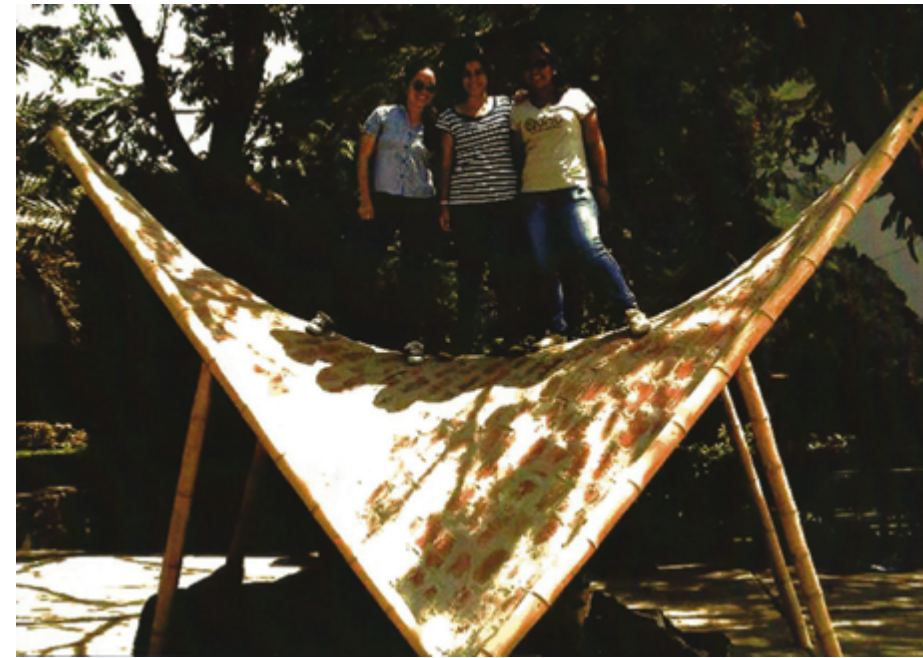
internacionales, están apareciendo técnicas y materiales locales. Creo que nos estamos dando cuenta que si queremos que nos vean, tenemos que ser lo que somos, no tratar de ser lo que no vamos a poder ser.

ARP. Nos disfrazamos de lo que no somos.

DV. Mientras que el debate y el circuito de los arquitectos y constructores impone la edificación en hormigón armado, acero y vidrio, la ciudad siguió construyéndose, extendiéndose, mayoritariamente en ladrillos. Tomando algunas reflexiones de Adolfo Colombres (2004: 315), podríamos sostener que lo moderno 'nace no de una evolución interna (de las comunidades) de la necesidad de un grupo social de reelaborar su universo simbólico, sino como una exigencia externa, de una imposición de tipo colonial o neocolonial'.

ARP. Hay un antropólogo mexicano que se llamó Guillermo Bonfil Batalla. El libro más conocido es *México Profundo* (1987), pero tiene un pequeño librito que es una recopilación de sus artículos, y hay uno que se llama "Lo propio y lo ajeno, un camino hacia la identidad cultural" (1991). Y allí empieza a hablar en ese sentido, qué es lo que es propio, nuestro, y qué lo ajeno. Y cuál es la labor de los países industrializados y colonizadores. Él dice que hay una intención perversa de hacernos pensar que los únicos que piensan son los países desarrollados. Y que nosotros solo estamos a la espera de lo que piensan allá para ver qué hacemos. Fíjate, esa es la corriente del famoso regionalismo crítico, ¿recuerdan, el de Frampton? O incluso Marina Waisman habla del regionalismo resistente. Pero yo digo que las dos versiones caen en ese error.

No es lo que dice Waisman, una resistencia. Y tampoco una regionalidad o una oposición. Es una posición. Tú eres regional porque es una postura, es una corriente, es una manera de



Paraboloide de ladrillos y bambú. Arquitectos Moran Ubidia y Alfonso Ramírez Ponce durante un taller en la Facultad de Arquitectura de Guayaquil (2012). Fotografía: Alfonso Ramírez Ponce. | Bóveda recargada de ladrillos realizada durante el Taller "Arcos, bóvedas y cúpulas" en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Valle, Colombia (2015).

pensar la arquitectura, y eso lo podemos hacer dentro de nuestros países porque no dependemos del pensamiento de los colonizadores. Creo que la resistencia puede ser una característica del regionalismo, pero no es la característica dominante. La característica dominante es una independencia total, y un reconocer que nosotros no pensamos igual que piensan ellos. Y que nosotros tenemos posturas. Ahora, esas posturas pueden tener muchas condiciones. En un contexto, como dices, ya localizado en un tiempo y un lugar determinado, puede ser que una de sus características es que sea resistente, pero la característica dominante de la regionalidad, según lo que pensamos nosotros, es una posición. Nosotros somos regionalistas, no porque critiquemos, que es lo de Frampton. No estamos criticando a las corrientes internacionales, no nos importa. Es un poco la idea de los países centrales. ¿Por qué nosotros los llamamos países centrales? Es un absurdo, que ellos sean su propio centro. Eso se entiende claramente, pero que nosotros los veamos a ellos

como nuestro centro, esa es la posición terrible. Nosotros somos nuestro propio centro. Desde este punto de vista, ellos son nuestros países periféricos. Lo decía José Martí con una frase iluminadora: injétese en el mundo nuestras repúblicas, pero el centro debe ser el nuestro. Es decir, nosotros podemos ver todo lo que quieren, pero nosotros somos nuestro centro. Y lo demás hay que conocerlo, saberlo, criticarlo, admirarlo porque hay cosas talentosas en todo el mundo. Pero no estás dependiendo de lo que ellos piensen para saber qué es lo que vas a hacer tú. Esa es la idea. Es la crítica de Bonfil Batalla, él dice que lo que pasa es que se adoptan esas actitudes inconscientemente. No se tiene consciencia clara. Pero en el fondo si las analiza uno, es manifestarse como colonizado. Esa es la versión de él, y él es antropólogo. El libro se llama *Pensar la cultura*. Yo saco muchos conceptos de él que están referidos a la cultura y lo saco extrapolando con la arquitectura. El habla de una arquitectura propia, de una arquitectura autónoma, de una arquitectura apropiada.

DV. ¿Cuál es la relación entre el proyecto y la construcción?, ¿entre el trabajo del arquitecto y los oficios de la construcción?, ¿entre tu saber y el de los maestros bovederos?

ARP. El proyecto define la geometría básica, las proporciones, superficies, volúmenes. Los modelos a escala suelo consultarlos con ellos, allí hacen sus observaciones. De hecho las bóvedas que proyecto y construyo las hemos llamado *bóvedas recargadas*, por ser el recargue su principal característica. Comúnmente, se les ha llamado *bóvedas del Bajío*, por ser esta la región donde se originan espontáneamente, fruto del saber popular. Como le comenté una vez a Michael Ramage²: 'los maestros bovederos no dibujan ni calculan las bóvedas, solo las sienten. No se puede enseñar a sentir las estructuras en un pizarrón o con diapositivas. Desde el punto de vista académico, es pensar que estás haciendo una transferencia tecnológica, pero es al revés, porque lo estás tomando desde afuera, del saber popular, y lo estas incorporando, para introducirlo en las Escuelas y Facultades' ●



Casa CEDR CDMX. Fotografía: Alfonso Ramírez Ponce. Maestro bovedero. Bóveda recargada de ladrillos. Fotografía: Alfonso Ramírez Ponce.

NOTAS

1 - Ver Ponce Ramírez, Alfonso. 2017. *Los espacios de la Arquitectura. Pensar, habitar, proyectar y construir* (tesis doctoral). UNAM, México (en prensa). La misma está constituida por tres libros: 1- Hacia una teoría de lo arquitectónico, 2- Un algoritmo proyectual o la enseñanza del proyecto, y 3- La ciencia de la construcción: tradición e innovación.

2 - El movimiento de "Autogobierno" surge en el año 1972. De los dieciséis talleres de Arquitectura, la mitad estaba con el "Reformismo" (el grupo oficialista) y la otra mitad con el "Autogobierno" (el grupo revolucionario). A 45 años de dicha experiencia, con la filosofía del Autogobierno solo queda el Taller Uno dirigido por el arq. Teodoro Oseas. El Taller Uno se crea con el objetivo de construir una nueva alternativa para la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura. El "Autogobierno" significó en nuestro desarrollo el encontrar nuevas formas de enseñanza, donde se liga la teoría con la práctica resolviendo problemas de la realidad de nuestro país [...] significó la vinculación con un sinnúmero de organizaciones del pueblo con las que hemos trabajado haciendo arquitectura y urbanismo. Somos herederos de una práctica académico-política de más de 40 años y de un ejercicio permanente de la democracia, tanto en las aulas como en el ejercicio de la arquitectura, lo que implica producir arquitectura y urbanismo al servicio del pueblo, impulsando la creatividad y no la imitación [...] participando activamente en la construcción de la nueva historia de la enseñanza de la arquitectura y urbanismo con el sentido transformador a favor de los sectores mayoritarios del pueblo". Ver: <http://arquitectura.unam.mx/taller-uno.html>

3 - Sobre la casa Hannah (1937) conviene apuntar que acompañando el envío de los primeros bocetos, Wright les transmite a los clientes su esperanza de abandonar algún día la forma de caja y los ángulos rectos para diseñar siguiendo la geometría de las abejas: "Espero que la forma inusual de las habitaciones no os moleste porque en realidad tienen que ser más silenciosas que las cuadradas".

4 - En las llamadas bóvedas núbicas –de la región de Nu-

bia al sur de Egipto– los ladrillos de barro sin cocer que la conforman se apoyan sobre un muro que se desplanta a mayor altura que los muros laterales de apoyo del cuerpo de la bóveda. Ver Fathy, Hassan. 1975. *Arquitectura para los pobres* (México: Editorial Extemporáneos).
5 - Ver Arqs. Rafael Guastavino (1842-1908) y Rafael Guastavino Expósito (1873-1950) con una producción de alrededor de 500 obras. Archivo completo en la Biblioteca de la Universidad de Columbia. Por otro lado, tenemos la extensa tradición en Cataluña.
6 - Sobre la extensa tradición en Cataluña. Ver Huerta Santiago. 2004. "Arcos, bóvedas y cúpulas", http://oa.upm.es/1136/1/Huerta_2004_Arcos_bovedas_y_cupulas.pdf (Consulta: 7 de agosto 2018).
7 - Alfonso Ramírez Ponce hace referencia al artículo de Ramage (2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonfil Batalla, Guillermo. 1987. *México Profundo, una civilización negada* (México: CIESAS).
- Bonfil Batalla, Guillermo. 1991. *Pensar Nuestra Cultura* (México: Editorial Patria).
- Colombres, Adolfo. 2004. *Teoría Transcultural de Arte. Hacia un pensamiento visual independiente* (Buenos Aires: Ediciones del Sol).
- Kundera, Milan. 1984. *L'insoutenable légèreté de l'être* (París: Éditions Gallimard). Traducción española por Fernando Valenzuela, La insoportable levedad del ser (México, Tusquets, 1985).
- Ramage, Michael. "Alfonso Ramírez Ponce. Pensamiento y obra", *Bitácora Arquitectura* 24, 12-23.
- Ramírez Ponce, Alfonso. 2009. "Enseñanza, teoría y tecnología", en *Pretextos de la arquitectura* (México: UNAM).
- Ramírez Ponce, Alfonso. 2009. "Crítica, política, poesía y miscelánea", en *Pretextos de la arquitectura* 2 (México: UNAM).
- Ramírez Ponce, Alfonso. 2004. "Arquitectura propia. Cubiertas de ladrillo recargado", <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.047/593> (Consulta: 1 de septiembre 2018).



Alfonso Ramírez Ponce. Doctor Arquitecto, Profesor de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, constructor y proyectista. Ha dictado talleres, realizado obras y proyectos en México, Colombia, Puerto Rico, Guatemala, Alemania, Etiopía, Costa Rica, con materiales tradicionales como ladrillo y ferrocemento, adobe y madera, cerámica armada, bambú, ladrillo de tierra-cemento, domos de yeso, recurriendo al reciclaje de materiales como la madera de palma de coco y la hojalata.



Daniel Edgardo Viu. Arquitecto (UNR) desde 1982. Realiza trabajos para la Università degli Studi di Roma durante 1983-84. Master en Arquitectura Urbana entre 1985-87 (Paris-Villemin/Ex UP1). Entre 1989 y 1991 investiga sobre el Espacio Público en la Vivienda Financiada por el Estado (CONICET). Docente de Proyecto Arquitectónico (FAPyD-UNR) desde 1992. Director de proyectos de investigación y de extensión (UNR). Socio de Viu Buzaglo & Asociados Oficina de Arquitectura y Cofundador de Arquitectura del Sur Colectivo.
danielviu@gmail.com

Agradecemos a la arquitecta Alejandra Buzaglo su colaboración en esta conversación.

»

Peralta, V. (2018). Cómo construir comunidad. Conversaciones con Ricardo Flores y Eva Prats. *A&P Continuidad* (9), 42-53.



Cómo construir comunidad

Ricardo Flores y Eva Prats por Verónica Peralta

Español

Esta conversación, iniciada en el marco del 10º Congreso Rosarino de Estudiantes de Arquitectura (CREA), intenta desdibujar los límites entre teoría y práctica arquitectónica, buscando enlazar los temas de investigación propios del despacho de arquitectura Flores & Prats con la actividad académica que desarrollan en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. A través de sus obras, los ejercicios que construyen para los alumnos y del fructífero vínculo con artistas y actores de otras disciplinas, los arquitectos presentan su preocupación por la situación actual de la disciplina y la formación de sus pares arquitectos. El accionar reflexivo de este equipo se presenta atravesado por la problemática de construir y rehabilitar ciudad que, desde su experiencia proyectual y académica, da cuenta de una necesaria etapa para el ejercicio creativo que busca profundizar en el conocimiento de la realidad que envuelve cada proyecto, desde una dimensión histórica y social que es necesario valorar antes de intervenir.

Palabras clave: arquitectura, oficio, construcción, rehabilitación, enseñanza

Recibido: 20 de septiembre de 2018
Aceptado: 16 de noviembre de 2018

English

This conversation has been held in Rosario's Tenth Congress of Students of Architecture (CREA). It aims to blur the boundaries between architectural theory and practice linking the research topics addressed by Flores & Prats' studio to the academic activities developed by the School of Architecture of Barcelona. Grounded on their works, their training process for students and their fruitful relationships with artists and actors of other disciplines, Flores and Prats pose their concern for both the present situation of architecture as a discipline and their peers' professional formation. They reflect on the difficulties of issues related to building and city rehabilitation based on their own academic and project process experience. They deal with the creative stage as well as the previous historical and social assessment as necessary means to become aware of the actual context within which each project will be carried out.

Key words: architecture, craft, building, rehabilitation, teaching approach

Por cuarta vez consecutiva el trabajo del estudio de arquitectura Flores & Prats ha sido seleccionado para la Bienal de Arquitectura de Venecia. Gracias a su labor incansable y prolifera producción han obtenido además innumerables premios, entre los que se destacan el *Grand Award de la Royal Academy of Arts* de Londres en 2009 y el Premio Internacional *Dedalo Minosse* de Vicenza 2011. También han recibido el premio de arquitectura Ciudad de Barcelona por su obra Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramaturgia en 2016 y en 2017 fueron finalistas en el galardón de arquitectura de Mallorca por la obra del Casal Balaguer en la categoría rehabilitación. Asimismo, fueron finalistas en los FAD, los ENOR y *Beazley Designs of the year* por el Museo del Diseño de Londres. Recientemente les otorgaron los siguientes galardones: premio de Arquitectura de la ciudad de Palma, la Mención Especial en el Premio Nacional de Arquitectura de España y

han sido nombrados Arquitectos del Año 2018 para los Premios AD.

La intensa labor profesional la comparten con su práctica académica, tanto Ricardo Flores como Eva Prats no solo han dirigido talleres en universidades de Estados Unidos, Gran Bretaña, Australia, Italia, Dinamarca, México, Bélgica, Noruega y Argentina, sino que desde hace cinco años son profesores de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Barcelona donde imparten el taller *Habitatge i Rehabilitació* [Vivienda y Rehabilitación]. Esta entrevista intenta desdibujar los límites entre teoría y práctica, buscando enlazar los temas de investigación propios del despacho de arquitectura con la actividad académica que desarrollan.

Ricardo Flores sube al escenario para ofrecer una conferencia en el 10º Congreso Rosarino de Estudiantes de Arquitectura CREA, desarrollado en septiembre de 2018 en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la

Universidad Nacional de Rosario. Es el último expositor del congreso. Su charla transcurre en torno a la descripción de un único proyecto, desde sus inicios hasta la actualidad: el de la rehabilitación del edificio para la Sala Beckett en Barcelona. La conferencia dura más de una hora, el contenido de esta es rico en detalles del proceso proyectual y del proceso de la obra, pero fundamentalmente por la descripción del edificio previo a ser intervenido, su historia, sus cambios de uso y del lugar que ocupa en el inconsciente de las personas que habitan el barrio desde siempre. En definitiva, su intervención es rica en la descripción del *patrimonio emocional* del edificio. La conferencia culmina con la experiencia del montaje de su obra en la Bienal de Arquitectura de Venecia, donde el trabajo del estudio ha sido seleccionado por cuarta vez consecutiva para ser expuesto allí. La audiencia escucha en silencio a Ricardo Flores relatando la inmensidad del proceso intelectual y produc-

tivo de este trabajo y del ambiente que envuelve al estudio. Al finalizar, una ovación envuelve el salón. Estudiantes de todas las edades, profesores y colegas se ponen de pie para aplaudir la producción exhaustiva e inconmensurable de este despacho.

Luego de su charla y del debate de cierre junto a los demás expositores, nos apartamos con Ricardo de la multitud para saludarnos personalmente y ultimar detalles de la entrevista. En esta primera charla me comenta lo impresionado que estaba a raíz de la buena organización del congreso realizado enteramente por estudiantes. Recordamos también algunos momentos vividos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) en abril del 2002, cuando nos encontramos por primera vez en el Seminario "Construya Usted su propia Acrópolis" dictado por Clorindo Testa en donde Eva y Ricardo eran los docentes responsables.

Luego de hablar durante un corto tiempo sobre los temas que incluiríamos en la entrevista, Ricardo me plantea su voluntad de que Eva participara también de la misma, por lo cual acordamos realizar una videoconferencia unos días después, cuando él ya estuviera de regreso en Barcelona. Fue así como a la semana siguiente nos encontramos vía *skype*. Eva y Ricardo, sentados uno al lado del otro, ocupan gran parte del monitor, sin embargo detrás de ellos se logra ver una estantería que contiene unas cajas rojas con el archivo de algunas obras del estudio, en el lomo de estas cajas se lee el nombre de la obra que contiene en su interior, escrito con letras dibujadas a mano, con una tipografía que caracteriza el lenguaje gráfico del estudio.

Verónica Peralta. Me gustaría que, para comenzar, nos plantearan su propia definición de oficio.

Ricardo Flores. El tema del oficio, claro... Pensábamos un poco sobre esto y sobre qué tipo de idea de oficio es la que nosotros sentimos que



Eva Prats y Ricardo Flores en su estudio de Trafalgar 12, en Barcelona. Fotografía: Judith Casas.

más nos representa. Te diría que no nos interesa el tema del oficio como una disciplina que implica una metodología que uno puede repetir para anticiparse a errores, y saber de antemano qué te va a llevar a una solución. Para nosotros, en realidad, tiene mucho más que ver con el proceso, con la prueba, que con saber dónde vamos a ir. Por eso también las obras, o cada proyecto, nos sirven para investigar un tema o una cantidad de temas, y normalmente esos temas no se vuelven a repetir, o si se repiten lo hacen totalmente transformados por la realidad que la nueva obra propone. Cada proyecto abre un mundo de situaciones, de circunstancias y posibilidades de investigación que son muy propias de ese proyecto. Por lo tanto, las soluciones, tanto sean materiales, espaciales, estratégicas o de posicionamiento, siempre son muy únicas. Yo creo que el nuestro es un conocimiento en constante cambio, de prueba y error.

Eva Prats. El oficio no nos puede proteger de no equivocarnos, porque cada vez el pensa-

miento va a ser distinto. Pensamos que quizás hay una combinación de oficio entre el trabajo intelectual y el manual, pero si bien somos muy manuales en nuestro Estudio, el pensamiento que hay detrás cada vez es distinto, aunque repitamos los dibujos y maquetas, el proyecto abre cada vez un tema distinto. En principio, no nos gusta especializarnos en nada, tampoco nos gusta repetir programa, justamente por no aprender y empezar a ser eficaces, que sería una cosa que te puede dar el oficio, esto a nosotros no es algo que nos interese. Cada proyecto es una historia distinta, o esperas que lo sea, es una de las ventajas que vemos en trabajar como arquitectos, poder mirarlo así.

RF. Y en ese sentido, el material que producimos cada vez es muy específico, pensado e imaginado para cada proyecto. Es muy difícil que haya una repetición de métodos, a pesar de que sí hay unos materiales que se reutilizan en el estudio, pero para nada hay procesos menta-



Dirección de obras de la nueva Sala Beckett. Fotografía: Judith Casas.

les que se repitan, y eso es precisamente lo que nos interesa, que cada proyecto nos haga pensar nuevas maneras de representarlo, de dibujar, de hacer las maquetas... Nunca hay una anticipación de la solución.

VP. Me gustaría que charlásemos sobre los momentos del proceso proyectual y el grado de definición de los proyectos, es decir, si dejan margen para generar modificaciones durante el proceso de obra o, por el contrario, intentan tener lo más definido y controlado posible el proyecto ejecutivo.

EP. Lo que nos ocurre es que nos gustan los inicios de los proyectos, donde empiezas a ver la nueva cultura que va a entrar en el Estudio, es decir, conocer una zona de la ciudad, sus bares, conocer al cliente con el mundo que lleva detrás... Todos estos inicios son muy bonitos e inspiradores, es un momento bueno. También supone toda la resistencia que te hace tener un proyecto que dibujas durante muchos años,

después llevarlo a obra... Nos gustan mucho todos estos momentos distintos.

EP. El momento de obra es muy emocionante, ¿no? Con tanta gente de otro lugar, con otros intereses y tener que ver cómo te unes a ellos, cómo conectas sus intereses económicos con los tuyos: que la obra quede bien... y a pesar de todo, la capacidad que tienen de ponerse en pie las cosas es muy fascinante.

En el proyecto ejecutivo sí que tienes que fijar mucho, pero en todas estas etapas hay un pensamiento y una intensidad distintos, y aunque el ejecutivo es resolutivo, hay mucho de definición que tiene que estar coordinada o ser coherente con lo que se ha pensado al inicio.

En la rehabilitación para la Sala Beckett aprendimos mucho durante la obra, sobre todo en el tema de los colores; sabíamos que íbamos a poner color ahí pero fue durante el trabajo en obra que lo fuimos definiendo, también algún descubrimiento de espacios que era más bonito no volver a dividir. Era un edificio muy frágil,

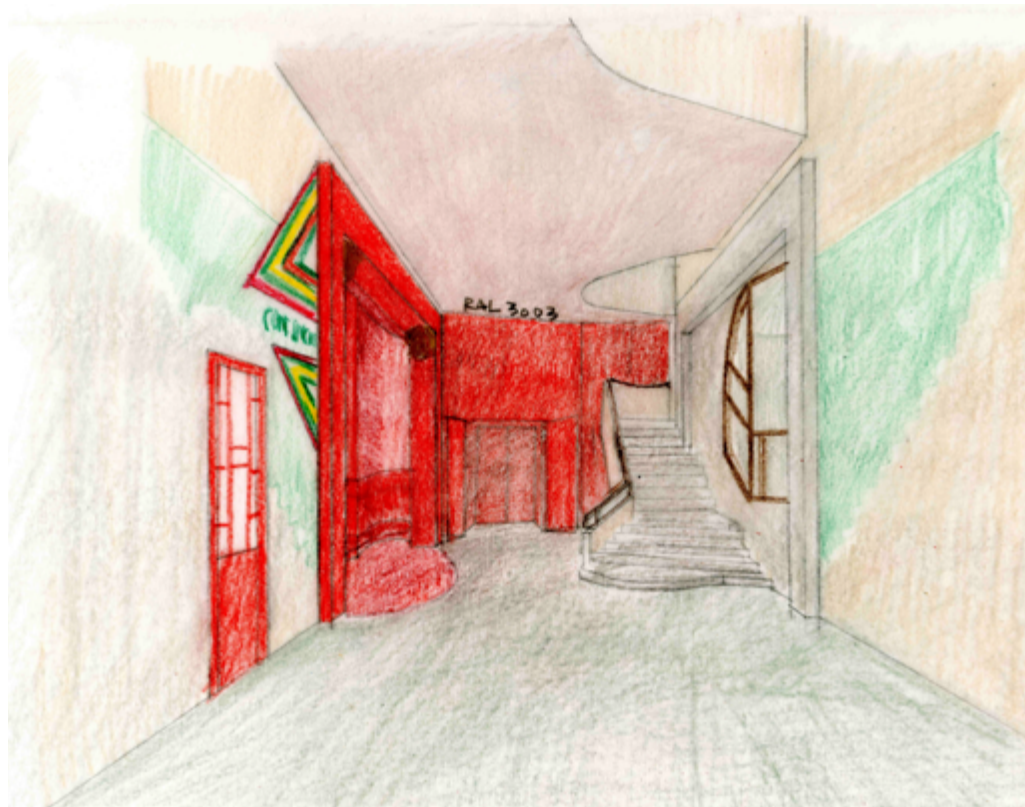
muy económico, y la constructora no estaba especializada en rehabilitación, con lo cual había mucho riesgo, pero bueno, la obra tuvo momentos muy emocionantes. Hay algunos días que no duermes muy tranquilo, pero la dinámica que lleva la construcción –toda esa gente poniendo cosas de pie– nos gusta mucho.

RF. En nuestros proyectos ejecutivos intentamos fijar lo más posible el proyecto, pero aun así quedan muchísimas cosas abiertas que no sabemos cómo van a ser. Por ejemplo, en la Sala Beckett había millones de cosas que no sabíamos cómo iban a ser. En realidad, para nosotros, el hecho de que el proyecto esté dibujado no significa que esté cerrado, en la obra descubrimos un montón de temas que intentamos incorporar al proyecto, tomamos la obra como un proceso, nos interesa ir ahí a descubrir las posibilidades que tiene y, de hecho, siempre nos pasa que acabamos encontrando un montón de soluciones en el lugar, dibujando muy rápidamente y convenciendo al constructor que nos deje hacerlas a cambio de otras cosas.

La obra es mucho más rica que los documentos que producimos. Hay muchas más posibilidades que las que uno se imaginaba, aun cuando los documentos que producimos fueran muy intensos y las maquetas también fueran muy complejas. En la realidad aparecen muchas otras realidades que no esperábamos y queremos incorporar y no queremos perder. Por eso la obra se convierte en un momento del proyecto abierto, nos interesa tomarlo como un proyecto que aún puede cambiar todo lo que podamos.

VP. ¿Cómo trasladan toda su experiencia en el estudio, incluso esta fascinación por la obra, al ámbito académico?

RF. Cuando empezamos con el taller *Habitatge i Rehabilitació* [Vivienda y Rehabilitación]



Definición de colores del vestíbulo de la Sala Beckett.



Obra de la nueva Sala Beckett. Fotografía: Adrià Goula.

en la Escuela de Arquitectura de Barcelona, nos planteamos trabajar sobre estos dos temas pues nos parecía que no se estaba investigando sobre ellos todo lo que se podía. Cuando hablamos de vivienda lo hacemos dentro del interés por *construir comunidad*, crear comunidad entre los habitantes de las nuevas viviendas, con los vecinos que ya existen en el lugar.

Trabajar sobre la situación de riesgo, de exclusión social en que se encuentran muchos grupos de la sociedad e intentar generar una complicidad entre ellos, un círculo de ayuda y de confianza, que se sientan parte de una comunidad, eran temas que en la Escuela no se estaban tocando. Sí que se estaba tocando el tema de la vivienda pero desde la tipología, por ejemplo, intereses que para nosotros no tienen una unión directa con el barrio, con la escalera de vecinos, con el vecino que te encuentras en la calle, etc.

Y luego, otro aspecto de la arquitectura que no se enseñaba en la Escuela es la rehabilitación, en el sentido menos técnico y más social del tema. Cómo tocar un edificio que lleva ahí muchos años y que puede tener, más allá del interés patrimonial, un interés social, porque acumula memorias y vivencias que ha tenido un barrio y que por más que el edificio sea espacial o materialmente no tan interesante, en cambio, es rico por todo lo que contiene de vidas acumuladas y de historias. Entonces, este tipo de rehabilitación, del *patrimonio emocional*, digamos, que se junta al patrimonio físico, para nosotros, es clave.

Lo que nos preocupa sobre todo es lo que después se hace en la ciudad. Hemos visto muchísimas rehabilitaciones que han sido para nosotros muy negativas, que le han quitado el alma al edificio. No basta con rehabilitar el edificio bien técnicamente, sino que todos los edificios tienen historias acumuladas, un alma y una herencia que hay que cuidar.

EP. Y unas coherencias constructivas y espaciales.

RF. Entonces, nos parecía que llevar a la Escuela esta formación era una manera de anticipar o de probar que en los próximos años podíamos hablar sobre rehabilitación a otro nivel. Hoy, para nosotros, el arquitecto tiene que dar un paso adelante y demostrar que puede ayudar, en una sociedad en crisis, a formar otra vez esta confianza con los vecinos. Con este interés formamos el taller.

VP. ¿Cuántos años llevan haciendo este taller?

EP. Cinco años, desde el 2013.

RF. Ese año el Director de la Escuela planteó renovar las líneas de quinto año, que es el anterior al final de carrera, y nosotros planteamos una línea muy concreta, social pero también con una investigación ligada a la responsabilidad de construir las cosas, no de especulaciones intelectuales, sino realmente con una investigación ligada al proyecto, a cómo resolver las cosas y que puedan ser posibles, como nos ha interesado siempre a nosotros desde el estudio.

EP. En realidad, en el curso invertimos mucho tiempo desarrollando el inicio de los proyectos, incluso yo creo que la dificultad de entrar en nuestro curso es que nos pasamos los primeros 3 o 4 meses conociendo el lugar.

No pedimos una solución, sino que los estudiantes vayan produciendo documentos, conociendo la ciudad a través de los vecinos que viven ahí y de temas de investigación de la zona: si tiene canales de aguas antiguos, o si tienen asociaciones de vecinos muy importantes, etc. Todo esto lleva unos 4 meses, y al cabo de este tiempo es cuando empiezan a dibujar concretamente su zona y sus límites. Yo creo que esa es la dificultad, trabajar mucho dilatando este inicio, eso es lo que nos gusta. Les hacemos trabajar con una reali-



Julián González Duran. Plano Situación Poblenou. Curso de quinto año, Taller Habitatge i Rehabilitació, ETSAB-UPC.



Julián González Duran. Plano de propuesta a escala 1.1000 de su proyecto para el Poblenou, Barcelona. Curso de quinto año, Taller Habitatge i Rehabilitació, ETSAB-UPC.



Ma Antònia Nadal. Plano Situación Barrio de Vallcarca, Barcelona. Curso de quinto año, Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC. | Nerea Mota. Inundación y resistencias del Poble Nou. Curso de quinto año, Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC.

dad muy distinta, con cartografías antiguas, con la realidad que se encontraron en la ciudad hoy, etc., es decir, datos muy distintos todos mezclados. El desafío es no perder esa complejidad. Luego les llegamos a pedir un detalle constructivo y que puedan empezar a explicar su proyecto desde él, pues la construcción también está pero el inicio es como los inicios en el Estudio, rodeándolo de todo, del barrio, de su historia, de la gente que vive ahí, ir conociéndolos.

RF. Como pedimos que dibujen a mano, son muy conscientes que el interés que uno tiene ha de producir un documento que lo contenga, una cartografía con toda la complejidad de la realidad que ese interés tiene, no simplificada. Entonces, son documentos muy personales donde cada uno explica lo que observó mezclado con lo que recuerda, con sus propias experiencias. Son documentos siempre muy bonitos de mirar, muy complejos y con mucha información, que contienen parte de la historia de ese lugar y parte de la historia personal de quien lo dibujó.

Estos dibujos les arraigan al lugar de una manera que les dan la base para luego poder avanzar y resistir la complejidad del programa hasta el final, donde los detalles constructivos, las decisiones de materiales, las últimas decisiones que uno puede tomar se basan constantemente en aquellas reflexiones iniciales.

Yo creo que hay temas que se pasan del Estudio a la Escuela: el no ser efectivos, el no simplificar la realidad. Hay temas que son iguales que aquí, pero más que nada nos interesa que aprendan a reflexionar dibujando.

EP. Claro que, a la larga, llegan a ser efectivos pero con más campos, ¿no? No de una construcción rápida sino...

VP. Algo así como la *anti-idea*.

RF. Sí, no nos interesa que tengan una idea previa.

VP. ¿Y el trabajo de los estudiantes se entrega de manera analógica?

RF. En general sí, pero no nos preocupa que al final incorporen la computadora si quieren, lo que no nos gusta es que la computadora les simplifique la complejidad que hay en su cabeza.

EP. La ventaja de dibujar a mano es que lo que producen queda a la vista de todos. Tú entras en el aula y la gente tiene dibujos y tú ves lo que está haciendo uno y otro. La computadora hace muy triste el aula, porque parece que no hay intercambio, es una relación mucho más autista.

RF. El nuestro es un taller, tal como nosotros entendemos, que tiene que ser un lugar de aprendizaje e intercambio, de reflexión y de compartir. Ponemos las mesas una al lado de otra, como en nuestro estudio, y se ponen a dibujar planos enormes, se pasan horas y charlan con los demás mientras dibujan. Comparten. El dibujo a mano permite que uno ponga ahí lo que está pensando y que el otro lo vea. Lo pasan realmente bien, empiezan a disfrutar del dibujo a mano como un momento de reflexión y de duda, de la dificultad compartida con los demás, y eso genera un ambiente que luego les da mucha confianza.

VP. Mientras me describían esta experiencia pedagógica me imaginaba como si estuvieran hablando del estudio. Realmente hay una simbiosis entre las dos actividades, es como que la metodología de trabajo en un lado nutre a la del otro.

EP. Es que lo concebimos así, o sea, cuando hubo esta opción de presentar un curso en la Escuela, nosotros pensamos en qué temas habíamos probado fuera que pudiéramos llevar a la Escuela, y quisimos hablar de eso a los estudiantes. Por ejemplo, luego de un año de acabar el Edificio 111 en Barcelona, volvimos allí a ver qué había pasado, por qué nos había interesado



Clàudia Calvet. Secciones de Intenciones. Curso de quinto año, Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC. | Carme Carbó. Plano de conjunto a escala 1.200 de su proyecto para Vallcarca, Barcelona. Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC.



Dibujando cartografías. Curso de quinto año, Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC. Fotografía: Judith Casas. | Dibujando cartografías. Curso de quinto año, Taller *Habitatge i Rehabilitació*, ETSAB-UPC.



sobre todo construir una comunidad en él. Todo esto: ¿cómo vuelve a la Escuela? ¿Cómo llevar esas preocupaciones que tú tienes? Nuestro taller, además de vivienda y rehabilitación, tiene un subtítulo que es “Construir comunidades”, que tiene que ver con cosas que nos preocupan: cómo se trata la ciudad, cómo se tratan las preexistencias. Ves que cuando haces observar las cosas hay estudiantes que le dan valor a piezas que han encontrado allí, pero no es que tengan un valor material, son ellos que han sabido apreciarlas, o sea que practican esa capacidad de ver valor en cosas muy mínimas porque están ahí. Este ejercicio de aceptar lo que te encuentras, para nosotros, es muy interesante, porque genera una conciencia y un respeto, tener un pensamiento que se sabe ajustar a las cosas, que no es impositivo.

VP. Me gustaba esta idea que comentaban, justamente, de la observación de las pequeñas cosas y pensaba en la Sala Beckett y ese inventario tan exhaustivo de las puertas, de los zócalos y de

la pintura, esta observación minuciosa de elementos que a lo mejor no tiene valor hasta que se los desempolva y se los saca a la vista ¿no? Yo hacía esta referencia con las obras literarias de George Perec y su descripción tan minuciosa de los objetos que forman parte de una habitación.

RF. No lo habíamos pensado, pero la verdad es que está muy bien esta asociación, es muy interesante esto que planteas porque es realmente lo que nos pasó.

VP. Esto es en realidad una asociación personal, pero pensaba que tranquilamente podría haber servido de influencia o de referencia para encarar este proyecto. Entonces quizás podríamos hablar un poco de sus influencias, a lo mejor de su formación inicial, o quizás del ambiente en el que están inmersos, cómo los influye.

EP. Dentro del trabajo del Estudio yo creo que nos ayudan mucho algunos artistas amigos con los cuales vamos colaborando. Podríamos ha-

blar de la relación con Soraya Smithson, que hizo un teatrillo de papel muy bonito luego de visitar la Sala Beckett, también de un artista catalán que se llama Antoni Miralda. Yo creo que son personas que nos ayudan por su libertad de pensamiento. Ellos tienen procesos un poco más cortos y entonces ves lo que producen de una manera más rápida que la arquitectura, que es súper lenta, y yo creo que nos ayuda bastante este trabajo más libre que tienen ellos y cómo interpretan las cosas.

Miralda trabaja más con comida y eventos; Soraya más sobre papel y sus trabajos son siempre muy bonitos, siempre piensas que te aportan cosas.

RF. En los dos casos se trata de arte procesual, que se acerca más a nuestra manera de trabajar, de un material abierto, y por eso nos influyen más rápidamente. Enseguida nos podemos encontrar en puntos intermedios. Los artistas tienen, como decía Eva, más velocidad y se anticipan porque tienen más libertad de tocar las cosas, o de tocar los temas. Vemos que están



Edificio 111. Magda en su balcón. Fotografía: Àlex García. | *Teatre de Paper*. Soraya Smithson para Flores & Prats.

mucho más adelante que los arquitectos, porque no tienen muchas de nuestras cargas, van trabajando con una mirada muchísimo más desprejuiciada y directa sobre las cosas. Trabajando con Miralda aprendimos a mirar edificios en ruinas. Nosotros le ayudamos haciendo un proyecto para rehabilitar un edificio, para hacer un pequeño museo para su obra, y la manera en el que él entró al edificio y lo empezó a ocupar, cuando todavía no había dinero ni para hacer unas pequeñas ocupaciones... Entrábamos a un edificio que tenía roto el techo, que estaba lleno de palomas y suciedad. En cambio, él veía en todo signo de complicidad, todo le servía para imaginarse historias y maneras de ocuparlo.

EP. Bueno, tal como lo veía, él ponía los muebles, barría y ‘¡ya está!’. Verlo en ese sitio, así, bastante tremendo, sucio y medio roto, ver la confianza que le daba, ver ese ejercicio en él, fue una ayuda para nosotros. Entonces cuando tuvimos que enfrentarnos a la Beckett, que

también estaba igual de sucio y roto, pudimos ver más allá de lo que había delante nuestro.

RF. En relación a los documentos que se van produciendo, ahora pensaba en lo que hablabas, del trabajo de George Perec y de la catalogación o de la manera de observar y de describirlo todo. En la Beckett hemos producido esos documentos de inventarios porque era una situación muy particular. Había tanta basura en el suelo y tanta destrucción, que lo que hicimos fue intentar hacer un inventario para poder tener a la vista y delante nuestro todo lo que había, para decir: a ver qué se ha salvado aquí y cómo lo podemos usar, aunque no supiéramos cómo lo íbamos a usar todavía, ni si íbamos a usarlo todo o no. Entonces, en ese caso, el inventario nos ayudó a crear un nuevo método de trabajo para poder avanzar, y luego resulta que ese inventario dio paso a un film, y que luego ese film dio paso a un teatro de Soraya, etc. Las cosas van dando paso unas a otras, ¿no?



EP. En la Sala Beckett vimos que había cosas muy bonitas en un edificio que estaba casi en ruinas, y entonces había que dibujarlas todas como tesoros.

RF. Otra cuestión que pasaba también era que el material que había ahí, por ejemplo, las puertas, las ventanas y las baldosas, contenían para nosotros un momento de la historia de Barcelona muy concreto, el momento donde se construye el Ensanche. No era solo dibujarlo porque era lo que teníamos, sino también porque queríamos aprender de una manera de construir un momento de la ciudad.

EP. Luego había otro motivo, que es que estas puertas y baldosas tan bonitas son tan comunes en Barcelona, se ha construido tanta ciudad así, que aun hoy ni los vecinos ni los constructores las valoran. Entonces, ese inventario tan detallado también fue lo primero que le entregábamos al constructor la tarde que le conocimos, y le dijimos: ‘Mira, esto para nosotros es un tesoro’.



Master of Urban Design, Taller de Proyectos para estudiantes del RMIT de Melbourne en Barcelona, dirigido por Eva Prats.

VP. El despacho de ustedes es también un ejemplo de protección de esa época, es decir que el ambiente del despacho, incluso el físico, es lo que envuelve todo lo que pasa afuera de él también, ¿no?

RF. Creo que el tema de asociar la obra de la Sala Beckett a este Estudio fue inconsciente al principio, solo más tarde pensamos que lo que estábamos haciendo era porque teníamos tantos años de estar en este Estudio que, sin habernos dado cuenta, habíamos aprendido a valorar y a querer toda esta manualidad sin romperla.

EP. Yo también creo que el ejercicio de tener que ir a clases y de tener que explicar los proyectos nos hace ir encontrando qué nos interesó. Cuando tenemos que explicar un proyecto es cuando lo empezamos a descubrir, ¿no? Muchas veces te das cuenta que vas haciendo acciones sin ser tan consciente y cuando lo explicas, bueno, es como desenredar un pensamiento. También hacemos mucho esfuer-

zo para explicar las obras, con los films y todo eso, entonces las cosas pueden parecer más coherentes o que el despacho y los proyectos tengan una afinidad, pero en realidad las cosas van saliendo como en la vida, o sea por casualidad, y tú vas construyendo historias.

RF. Hay muchas cosas que te das cuenta *a posteriori*, sobre todo porque nuestra manera de trabajar es a partir de la investigación, es decir, a partir de estar dentro de las cosas, con lo cual es muy difícil ver lo que uno está haciendo mientras lo hace. Como lo que nos interesa es ir descubriendo y metiéndonos de a poco, es cuando uno acaba y mira hacia atrás que puede entender lo que hizo y comenzar a explicarlo.

VP. Claro, como un proyecto infinito, porque además ustedes siguen involucrados con la obra una vez terminada, ¿no?

EP. Sí, porque la obra acabada te da muchos datos, entonces la volvemos a visitar, la ves, sí, es

interesante, porque como todo ha sido una investigación, también sacas datos de todo.

VP. Ya terminando me gustaría que cerremos con otra experiencia pedagógica, ustedes también dan un taller en Australia, un taller de verano, ¿no es así?

EP. Yo soy profesora del Royal Melbourne Institute of Technology (RMIT) de Australia, y anualmente hago un taller en Barcelona que relaciono con lo que hacemos en la Escuela, pero con otros estudiantes, un poco variando el contexto.

VP. Con otra cultura también, ¿no?

EP. Sí, pero lo que es bonito es que ellos trabajan en Melbourne 4 semanas y van conociendo Barcelona desde lejos. Luego vienen aquí a Barcelona, viajan con una maqueta de la zona de la ciudad en maletas, la montamos en el taller, son diez días intensos aquí y luego se vuelven a Melbourne cuatro semanas más y lo acaban allí. Yo soy responsable de todo el proceso, de la longitud de estos tres meses que están trabajando sobre Barcelona, y cuando vienen aquí es un taller intensivo, hago de la arquitecta local que les enseña las cosas y de profesora. Es parecido a lo que hacemos en el taller en la ETSAB con Ricardo.

VP. Pero con una mirada extranjera, es decir con estudiantes que hablan otro idioma, que viven incluso en el otro hemisferio. El modo de pensar o de construir que tienen ustedes, me refiero particularmente a hablar con el vecino o descubrir las cosas del lugar, implica interactuar con lo local. Entonces, me pregunto qué sucede con los estudiantes extranjeros. No debe resultar lo mismo que con los locales.

EP. No, la verdad que no, es muy interesante esto que dices tú, porque yo al principio pen-

sé: vienen del RMIT que es muy tecnológico y paramétrico. A ver aquí cómo va a funcionar la inmersión en dibujo a mano, eso de que todos los planos estén a la vista. Luego, ir a la ciudad, tampoco mucha gente habla inglés en Barcelona, pero los estudiantes se las arreglan y llegan realmente a interesarse por lo local.

RF. Salen a la calle a charlar con el vecino, con la señora de batón y pantuflas que sale a pasear el perro a la noche y a ellos eso les encanta.

EP. La vida del día a día les divertía, y eso es muy bueno.

RF. Teniendo en cuenta que en Australia hay mucha más distancia con el peatón, esta domesticidad que aun se mantiene en Barcelona, y la complicidad con el vecino –lo que nosotros llamamos la comunidad– les atrae mucho.

VP. Me gustaba esto de ir descubriendo cosas que uno no ve diariamente y de valorarlas, el ejercicio de la mirada extranjera es muy sano.

EP. Sí, hay más libertad, lo ves en el trazado cuando dibujan las propuestas, la alineación de calles y de las fachadas, ves que tienen más libertad en desdibujar Barcelona. También ciertas conexiones que hacen, sobre todo a nivel urbano, tienen mucho más desprejuicio.

RF. Sin embargo, hay desprejuicio pero con respeto, con un conocimiento previo, que es lo que a nosotros nos interesa: que el conocimiento profundo de las cosas te dé la libertad para modificarlas●



Ricardo Flores. Arquitecto por la FADU de Buenos Aires, Máster en Diseño Urbano y Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. En 1998 funda con Eva Prats Flores & Prats Arquitectos. Profesor de la ETSAB, donde dirige junto a Eva Prats un Taller de Quinto Año y un Taller Final de Carrera.



Eva Prats. Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Durante sus estudios colabora con Enric Miralles en numerosos proyectos y concursos. En 1994 gana el Concurso Internacional EUROPLAN III y forma su propio estudio. En 1998 junto a Ricardo Flores forma Flores & Prats Arquitectos. Es profesora de la ETSAB de Barcelona y del Royal Melbourne Institute of Technology.



Verónica Peralta. Arquitecta (UNR). Master en "Arquitectura: Crítica y Proyectos" por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Titular Asociado de Proyecto 4 (FA-UAI). Docente en Expresión Gráfica (FAPyD-UNR). Desarrolla su práctica profesional en Estudio SPARQ con el que ha obtenido numerosos premios en concursos a nivel nacional e internacional. estudio.sparq@gmail.com

»

Silvestre, M. V. y Solari, C. (2018). Cuestión de oficio: enfoques acerca de la constructividad en las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez. *A&P Continuidad* (9), 54-65.



Cuestión de oficio: enfoques acerca de la constructividad en las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez

María Victoria Silvestre y Claudio Solari

Recibido: 9 de septiembre de 2018

Aceptado: 1 de noviembre de 2018

Español

Desde fines de la década de 1990, en el cono sur de América Latina se registran obras de arquitectura que problematizan aspectos asociados a la estructura y la construcción. Entre ellas, destacan las producciones de Rafael Iglesia y Solano Benítez, quienes exploran formas materiales y estructurales en el mismo acto de la construcción. Poniendo el acento en la constructividad, estos autores elaboran un enfoque crítico sobre la cultura arquitectónica contemporánea. Sor-teando las ya extemporáneas nociones de regionalismo e identidad, sus obras encarnan temas y problemas que dialogan con un espectro conceptual tensionado por la noción de tectónica. Sus obras dan cuenta de un saber técnico, de una suerte de ética de la construcción y de cierta fidelidad a una búsqueda conscientemente optimista en la recíproca relación entre recursos y desafíos. Ante cada encargo constituyen una oportunidad de exploración, puesta en valor y resignificación de las condiciones de producción. De esta manera, formulan preguntas renovadas y discuten modos de pensar y hacer arquitectura que nutren la elaboración permanente de un saber disciplinar sostenido y comprometido por el oficio de quien construye. Este trabajo procura aportar reflexiones acerca del rol de la constructividad en las arquitecturas recientes de Iglesia y Benítez, quienes conciben a la disciplina como una forma de conocimiento universal inacabada.

Palabras clave: Rafael Iglesia, Solano Benítez, constructividad, tectónica, cultura arquitectónica.

English

Since the end of the 1990s, there have been architectural works in southern Latin America that problematize different issues linked to the concepts of structure and construction. Among them, the works of Rafael Iglesia and Solano Benítez are highlighted. Both architects have dealt with material and structural forms that are part of building itself. While emphasizing *constructability*, they develop a critical approach to contemporary architectural culture. Leaving aside the already extemporaneous notions of regionalism and identity, their works embody topics and concerns that interact with a conceptual spectrum which shows a strained relationship with the notion of tectonics. They account for technical knowledge, some sort of construction ethics and faithfulness to a consciously optimistic search for the reciprocal relationship between resources and challenges. Each one of the commissions entails an opportunity to explore, revalue and give a new meaning to the conditions of production. Thus, Iglesia and Benítez propose renewed questions and discuss ways of conceiving and doing architecture that nourish the permanent elaboration of a disciplinary knowledge which conveys the support and commitment of the builder's craft. The aim of this analysis is to reflect on the role played by *constructability* in the recent architectures of Iglesia and Benítez. Both of them envisage their discipline as a form of unfinished universal knowledge.

Key words: Rafael Iglesia, Solano Benítez, constructivity, tectonics, architectural culture.

En las últimas décadas del siglo XX, en el contexto de las lógicas de producción y consumo del incipiente mercado global, la cultura arquitectónica dio lugar a una serie de discusiones asociadas en oposición al naciente *star system* americano. Dichas discusiones fueron lideradas por Kenneth Frampton (1981), con posterioridad a la Bienal de Venecia (1980). Más tarde, mediante el tópico de *regionalismo crítico* (1983), el estudioso británico propuso resistir a la reducción de la arquitectura a su imagen e instó a no renunciar a la construcción. Dicha proposición fue tensada, en una instancia ulterior, en torno a la noción de tectónica, a la que él mismo concibió enriquecida por las dimensiones constructivas y estructurales y definió como *poética de la construcción*. Aquel planteo de Frampton se vio fortalecido con la publicación de *Studies in Tectonic Culture* (1995). En ese escrito, acuñó la noción de *cultura tectónica*, agudizando su posición crítica¹ y afirmó que la

arquitectura era, ante todo, una construcción y que, en tal sentido, debía repensarse la cultura arquitectónica contemporánea². Las profusas discusiones y debates asociados a los diversos filones de la denominada cultura tectónica, se delinearon y tomaron fuerza principalmente en los ámbitos académicos³ y en el universo de las publicaciones disciplinares. Por otra parte, desde fines de la década de 1990, en América Latina se registran obras de arquitectura que problematizan aspectos asociados a la estructura y a la construcción, vectores comprendidos por la noción de tectónica y los diversos sesgos del debate euronorteamericano. Entre las producciones latinoamericanas recientes que cuestionan y reformulan condiciones de producción, apelando a la dimensión física y material de la arquitectura, sobresalen las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez. Enfocados en los recursos técnicos y materiales pero sin verse limitados por ellos, estos arqui-

tectos ponen de manifiesto, en su hacer y en sus reflexiones, la preocupación acerca del rol de la constructividad en la concepción del objeto arquitectónico. En tal sentido, aquello que los vincula no es el deseo de constituir una identidad regional basada en el uso de determinadas formas materiales, sino, contrariamente, la activa voluntad de pensar y producir una arquitectura concebida principalmente como *hacer-técnico* (Silvestre, 2017).

En ese hacer-pensar arquitectura, tanto Benítez como Iglesia exploran, en el acto mismo de la ejecución, formas materiales y estructurales, poniendo el acento en la constructividad. De ese modo, colaboran en la elaboración de un enfoque crítico sobre la cultura arquitectónica contemporánea, se despojan de perspectivas sesgadas y desatienden las tensiones entre lo local y lo global. Con sede en el cono sur de América Latina —Paraguay y Argentina—, estos arquitectos proyectan y producen obras

en las que apelan a su condición de fisicidad —o constructividad propia de su dimensión física— y al vínculo de la materialidad, la estructura de sostén y la construcción en la configuración de la forma arquitectónica. Sorteando las ya extemporáneas nociones de regionalismo e identidad, sus producciones encarnan temas y problemas que dialogan con un espectro conceptual tensionado por la noción de tectónica (Silvestre, 2017).

El objetivo del presente trabajo⁴ es aportar reflexiones sobre el rol de la constructividad en las arquitecturas recientes de Iglesia y Benítez, arquitectos que, ajenos a adscribirse a la noción de retaguardia —formulada por Frampton— y objetando incluso la categorización de sus obras como *latinoamericanas* (Iglesia, 2011a), conciben la disciplina como una forma de conocimiento universal inacabada. Con sus arquitecturas, exteriorizan preocupaciones, exploran y abonan la elaboración permanente de un saber disciplinar sostenido y comprometido con experiencias asociadas al oficio de quien construye, despojadas de la obsesión por el rigor científico de las investigaciones académicas. Sus obras —aunque disímiles— articulan particularmente a la forma arquitectónica con la construcción, mediante diversas representaciones tectónicas, a través de distintas técnicas y materialidades.

» Enfoques acerca del problema de la constructividad

En el año 1983, en simultáneo con la difusión del *regionalismo crítico* propuesto por Frampton, Vittorio Gregotti (1996) publicó un artículo en el que reclamó volver a enfocar la mirada sobre el detalle y las uniones o ensambles. En ese escrito, el arquitecto italiano atribuyó especial relevancia a la precisión de la labor del arquitecto, que consideró anclada en el núcleo de la cultura del oficio y la construcción. En dicho núcleo, en el que la tectónica opera, las juntas o uniones

constituyen elementos constructivos claves. Por ello, para Gregotti, la arquitectura no podía alcanzar su plenitud a instancias de su representación sino en la construcción misma, en su dimensión artificial o condición de *artefacto*. De esta forma, sentó un precedente para la reconsideración de las relaciones entre el carácter abstracto de las representaciones y la cualidad material y espacial de la arquitectura.

Para Marco Frascari (1996), quien retomó aspectos de los enunciados por Gregotti, reflexionar sobre el detalle implicaba considerarlo como núcleo interpretativo y base de la noción de tecnología, en su rol ambivalente de *techné del logos* y *logos de la techné* (1996: 498). Frascari desarrolló una genealogía del detalle con la que abonó la comprensión del núcleo constructivo en la arquitectura desde perspectivas teóricas y empíricas. En ese escrito, destacó especialmente las realizaciones de Carlo Scarpa —en las que señala la “identidad en el proceso de percepción y la producción, entre la construcción y lo construido” (1996: 497)— y las obras de Louis Kahn, por la puesta en valor de la dimensión técnica y constructiva de la arquitectura, a partir de la relevancia que el rol del detalle cobraba en ambas obras. Posteriormente, Alejandro Crispiani (2001) recuperó este planteo en un trabajo titulado *Aproximaciones a la arquitectura del detalle*. En dicha publicación, el arquitecto presentó la hipótesis de que subyace un enfoque común a la teoría y al hacer arquitectónico que “tiende a considerar al detalle⁵ como un hecho originariamente constructivo, vale decir, en términos de resolución técnica que tiene en el encuentro de distintos materiales su punto de interés más alto” (2001:8).

Por su parte, entendiendo asimismo la dimensión constructiva como fundante, Carles Vallhonrat (1988), abordó la noción de tectónica desde la pregunta centrada en cómo construir. Para el autor, no es en la representación —a la que concibe como un arte tentativo y ligado a la

idea de experimento— donde radica la esencia de la arquitectura, en tanto el edificio es el que

exhibe la forma en que hacemos las cosas [...]. El rigor con el que construimos es parte del significado de los espacios delimitados y configurados [...]. Y aunque la representación es un arte inmenso, sabemos que no contiene la esencia misma de la arquitectura (1988:123).

Por ello, “no se puede construir sin el sentido de que la forma en que construimos es un ingrediente activo de las estrategias compositivas por las que tratamos de alcanzar el ideal, o la idea de espacios consolidados, secuenciales, y delineados” (1988:123). Vallhonrat señaló asimismo que el arquitecto opera en el empleo de la técnica —a través de herramientas que son propias al oficio— y en el dominio de las configuraciones en el espacio y sus límites, sus uniones, sus dimensiones y sus cargas, que confluyen en aquello que se expresa —dando lugar a la percepción— y en aquello que se silencia. De manera concluyente, el arquitecto catalán elabora un concepto de tectónica en términos de gravedad, estructura y apariencia material, con el que se opone a que la arquitectura sea asociada al mero exhibicionismo y a que la configuración de la forma sea un fin en sí mismo.

La comprensión de arquitectura como construcción, es inherente a su condición física y producto de acciones humanas con los materiales, con la técnica y la tecnología. Por su parte, el vínculo entre las nociones de construcción y tectónica tiene origen en la raíz misma de los términos. La etimología de esta última señala al término *tekton* —carpintero o constructor— como el más aproximado a la actual noción de tectónica, conceptualizada como la fuerza del trabajo, la actividad de dar formas en la construcción y la expresión de un nivel constructivo superior. Incluso, la *constructi-*

vidad (en singular) es la acepción más aceptada con la que suele asociarse a la tectónica. La alusión a la dimensión constructiva que encierra el término es ineludible (Silvestre, 2017). En italiano, por ejemplo, la expresión *costruzioni* —que traducida al castellano es construcción o edificio— fue empleada, en 1998, como par del tópico *tectonics* en el marco de la difusión del tema, en la edición de la revista académica *Lotus* N°98 (1998).

Pensar la arquitectura desde esa acepción, permite apuntar obras de Iglesia y Benítez en las que la producción —o ejecución— asume un rol protagónico en el acto creativo proyectual (Fig. 1). Como contrapartida, en ciertos casos resulta posible que la constructividad tense a la proyectación a tal punto que surjan interrogantes acerca de la utilidad de la abstracción implícita en la representación gráfica del proyecto (Solari, 2018). Dicho de otro modo, algunas arquitecturas, en las que la proyectación se encuentra profundamente anclada en el acto constructivo, resisten dificultosamente la representación —y con ello la abstracción— que el proyecto utiliza como mediación (Silvestre, 2017:18). En ese sentido, Eladio Dieste convocaba a interrogarse sobre la necesidad de conducir a una formación que se nutra del vínculo con la ejecución, es decir, con la noción de técnica. El *arte de construir* fue entendido por Dieste como la concepción de la resistencia por la forma y la forma como lenguaje que debe ser inteligible. “Lo constructivo será siempre inseparable de la arquitectura: es como sus huesos y su carne”, afirmaba Dieste (1989). La consideración de estas ideas excede las discusiones en torno a la representación, para observar y analizar peculiaridades de las diversas maneras en que las obras que aquí se presentan ponen en juego las acciones sobre la materia y la trascienden, para encontrar problemas técnico-constructivos y expresiones arquitectónicas singulares.



Figura 1. Escalera. Fotografía: Gustavo Fritegotto (2001)

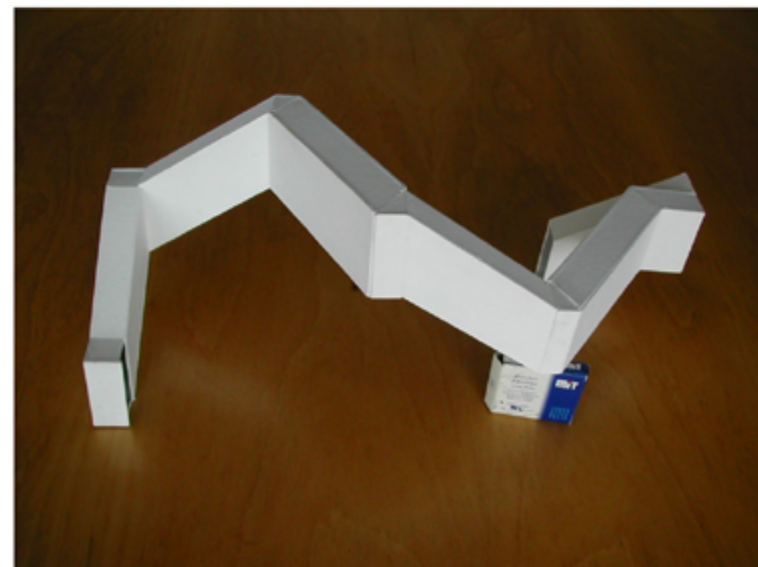
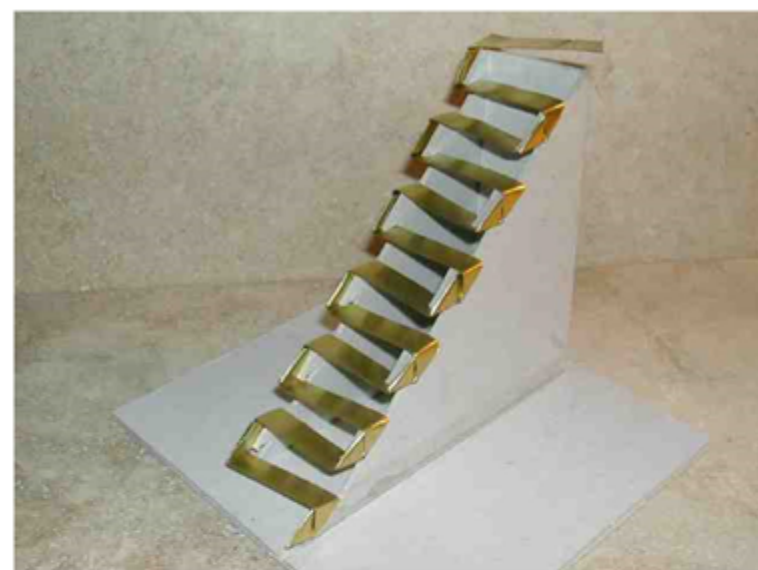


Figura 2. Exploraciones estructurales. Fuente: Archivo personal Gustavo Farías.

» Un problema constructivo y estructural: la producción de Rafael Iglesia

En 1991, Rafael Iglesia y un grupo de arquitectos con sede en Rosario —que desde 1993 se denominará Grupo R⁶— participaron de la organización del congreso “La construcción del pensamiento” y, entre 1994 y 2000, de la realización de ciclos de charlas de los que participaron, mayoritariamente, arquitectos españoles, portugueses, escandinavos y argentinos. Estos intercambios propiciaron para los miembros del grupo la posibilidad de conocer sus obras y pensamiento y, fundamentalmente, la oportunidad de poner en discusión sus modos de ver y hacer arquitectura (Berrini y Solari, 2018; Kogan, 2014; Lapunzina, 1998). En ese marco, tejieron redes y entramados de vínculos internacionales en primera persona. Para Lapunzina, “desde el congreso y a través de los ciclos de conferencias, el discurso propagado en Rosario es claro: concebir y producir la arquitectura desde el pensamiento, es decir desde el campo de las ideas y su evolución” (1998:14).

En coincidencia con el último de los encuentros organizado por el Grupo R, “Arquitectura 2000”, la mirada de parte de la crítica arquitectónica empezó a prestar atención a la producción de algunos de los integrantes del incipiente colectivo de arquitectos, “cuyas pequeñas obras pasaban a convertirse en piezas de gran valor” (Kogan, 2014:167). Por ejemplo, Fernando Pérez Oyarzun ha sostenido que, exponiendo particulares maneras de hacer arquitectura, ciertos arquitectos del cono sur de América Latina comenzaban a poner el énfasis de sus trabajos en la condición física y gravitacional de la arquitectura (2002:5). De una escala modesta y ubicación “en el polo opuesto a la sobreabundancia de medios y de discurso de la mayor parte de la producción dominante en el panorama internacional”, para Jorge F. Lier-nur (2006:4-6), es sorprendente la reverbera-

ción que alcanzan, particularmente, las obras de Iglesia, a las que describe como

unas construcciones con la fuerza que nos imponen las máquinas antiguas del trabajo y de la guerra. [...] antiguas porque funcionan como medios que le permiten volver a formularse desde el principio las mismas preguntas simples que nos hemos hecho y respondido hace centenares o miles de años, para inventar nuevas soluciones basadas en inexplorados resquicios lógicos, y demostrarnos así con sus astucias oblicuas, que las barras del vallado nos encastraban solamente en nuestra imaginación.

Despojados de las restricciones del encargo, Iglesia, Gustavo Farías⁷ y sus colaboradores, haciendo uso de diversos materiales de construcción, trabajaron insistentemente en la indagación acerca de las formas constructivas y en la administración de pesos y contrapesos, configurando modos alternativos de trasladar las cargas al suelo (Fig. 2). De este modo, compusieron una manera de hacer arquitectura, basada en ensayos y exploraciones de alto trabajo manual, que les permitió abordar al objeto arquitectónico como problema constructivo y estructural y recuperaron un conocimiento sostenido por la experiencia y la intuición, acerca de determinados conceptos estáticos y mecánicos, anterior a la arquitectura como disciplina (Solari, 2018). Ana María Rigotti propone que las obras de Iglesia “no son táctiles en el sentido de las recientes piruetas fenomenológicas centradas en la exacerbación de la sensibilidad individual frente a detalles insignificantes [...] son experiencias táctiles porque en sus investigaciones las manos fueron inseparables de la mente” (2015:131).

En obras como la Quincha y piscina (2001), la Escalera (2002) y el Quincho (2002), Iglesia recupera y pone en práctica una técnica anterior

al descubrimiento y uso de los metales para la ejecución de un puñado de máquinas simples, a base de fricciones, palancas y contrapesos, en donde el rol del hecho constructivo es disparador del acto creativo. En la Quincha (Fig. 3), el arquitecto argentino define los elementos estructurales y el papel que los mismos cumplirán en producciones ulteriores: postes de madera que sirven de columnas para sostener una losa de hormigón que al comprimirlos los mantiene estables (Iglesia, 2011b). En esta misma obra, tres tabloncillos de quebracho colorado en voladizo, que actúan de mesa, trabajan de forma mancomunada con una trama de tirantes del mismo material, acuñada contra el piso y la cubierta.

Posteriormente, en un Pabellón de Fiestas (2003) (Fig. 4) que transgrede la imagen preconcebida para el programa en cuestión, sus exploraciones alcanzan la máxima expresión y entregan como resultado un sistema estructural basado en principios simples, logrado con elementos originales —originales, no en el sentido de la novedad, sino de lo originario, de lo arcaico— (Solari, 2018). Por otra parte, en la Casa De la Cruz (2004), Iglesia hace presente la representación de una lucha de cargas. Más que elementos —como en las obras antes descritas—, con esta vivienda pone en escena una forma estructural que presenta tres volúmenes macizos ejecutados en ladrillo a la vista. Estos muros, que dan cuenta de la inquietud exploratoria sostenida por Iglesia, están compuestos por tabiques de hormigón armado revestidos con una pared de ladrillos sin junta (Fig. 5). Durante la construcción, esos ladrillos son incorporados al encofrado de los tabiques previo al vertido del hormigón, para asegurar su adherencia. Como revestimiento, el muro perfecciona la representación y cumple eficazmente en denunciar su condición textil, ocultando y a la vez develando el sistema constructivo y estructural (Solari, 2018).

De esta forma, consciente o inconscientemente, con una práctica sostenida por el he-



Figura 3. Quincha y piscina. Fotografía: Gustavo Fritegotto (2001)

cho constructivo y la exploración incesante de formas estructurales, Iglesia participa de las controversias que se dan en el campo de la teoría de la arquitectura respecto de la representatividad del cerramiento y sus posibilidades de enmascarar o revelar la construcción (Solari, 2018). Despojada de certezas definitivas, la obra de Iglesia expone una tectónica singular que niega tanto la junta como el ornamento y se sostiene indiferente al debate en el que se miden la lógica constructiva y la envolvente ornamental. Pareciera oscilar, intencional e irreverentemente, problematizando el dualismo irreconciliable entre la racionalidad técnica, constructiva y representacional de la estructura trilitica, entre la idea de una directa correspondencia entre estructura y forma al modo de Viollet-le-Duc y “el mito de la envoltura delimitadora del espacio, cuya característica es la ligereza y respecto a la cual la estructura se encuentra subordinada y es tan solo soporte” (Fanelli y Gargiani, 2015:14).

» **Exploraciones en el campo expandido de la constructividad: las obras de Solano Benítez**

A mediados la década de 1990, Solano Benítez consolida su trayectoria profesional en la escena paraguaya. En el año 2000, recibe una mención en la segunda edición del premio Mies Van der Rohe de “Arquitectura Latinoamericana” por el complejo vacacional “Ytú Sitrande” (1997) —en la misma ocasión, Iglesia llega hasta la instancia semifinal por la Casa en la Barranca (1997)—. En esa obra, cuyo programa contempla refugios, sanitarios y lugares de esparcimiento, el arquitecto rescató y colocó en primer plano el trabajo del oficio de la cestería y la madera, centrándose en la constructividad de ámbitos y refugios a partir de cerramientos entretejidos y livianos (Silvestre, 2017). A partir de aquel momento su producción comienza a ganar notoriedad, entre otros, gracias a sus participaciones en el grupo denominado “Taller Sudamérica”⁸, y en diversos encuentros disciplinares en Paraguay, Argentina y Chile. Simultánea y posterior-

mente a estos eventos, sus obras empiezan a ser difundidas internacionalmente⁹.

La labor de Benítez alcanza mayor desarrollo y proyección gracias al encargo de la multinacional Unilever (2000), en Asunción. En dicha obra, el arquitecto pone en evidencia una vocación transgresora —que sostendrá en trabajos posteriores—, con la que altera las lógicas de la ejecución del muro de ladrillos tradicional (Fig. 6). Explorando modos alternativos de construcción con los mismos materiales, el arquitecto paraguayo desarrolla una serie de piezas livianas prefabricadas a pie de obra, de manera artesanal, que más tarde fueron montadas *in situ*. Estas pantallas de ladrillo, utilizadas estructuralmente, representaron una ligereza inusitada en obras realizadas a base de mampuestos (Silvestre, 2017).

Su voluntad transgresora debe ser comprendida como vocación e indagación técnica —en la que se conjugan arte y técnica—. En sus exploraciones, Benítez opera con el material hasta alcanzar formas alternativas a las lógicas constructivas prefiguradas, de mampuestos apoya-



Figura 4. Pabellón de Fiestas. Fotografía: Gustavo Fritegotto (2003) | Figura 5. Casa De la Cruz. Fotografía: Gustavo Fritegotto (2007)



dos unos sobre otros, de plano, sobre su lado más ancho. Entre otras obras, Unilever expone la preponderancia que el rol de la argamasa o la *junta*, la geometría y el conocimiento mecánico y estructural tienen en su producción. Aquello que adquiere un papel sobresaliente en su manera de hacer arquitectura es su empeño en experimentar y llevar al límite las posibilidades constructivas del mampuesto. Su trabajo es el de un artesano: el del hallazgo asociado a la realidad física y material. Con sus obras, Benítez hace presente una manera de hacer distante de los procesos industrializados y niega la posibilidad de acabamiento anticipado del proyecto. Por el contrario, se caracteriza por una alta valoración del rol que lo constructivo tiene en el acto creativo (Silvestre, 2017).

El modo de hacer de este arquitecto paraguayo se funda en el conocimiento del oficio y en un aprendizaje que se complementa y se profundiza en cada obra. Una voluntad semejante a la expuesta es observable en la propuesta que realiza diez años más tarde para la Fundación Teletón

(2010). En esa obra, apuesta por un resultado más inquietante, fundado en un riguroso trabajo en el que articula estructuras laminares con tradiciones constructivas locales (Fig. 7). Si en Unilever consolida sus preocupaciones por las indagaciones constructivas y el trabajo manual —consiguiendo dominar un oficio que revisa críticamente hasta lograr nuevas representaciones del ladrillo, la argamasa y sus comportamientos mecánicos—, en Teletón, Benítez da forma a una construcción de un alto rigor técnico, subordinado al artesanado y al hallazgo que implica subvertir los modos históricos de construcción con un determinado material (Silvestre, 2017).

En Teletón, el arquitecto procura tomar otros riesgos: decide reaglutinar piezas rotas y encofrar depósitos de agua con ladrillos, desplegando un trabajo de alto vuelo constructivo, caracterizado por su dimensión artística. Mediante la construcción con ladrillos recuperados de demolición y argamasa a base de cemento —con una dosificación equivalente a la del hormigón estructural—, economiza recursos y desarrolla

una modalidad constructiva y estructural singular. Por las características de la obra, la gestión de los recursos y lo limitado de los mismos para concretar la ejecución, ese trabajo hace explícito el rol social que la arquitectura debe perseguir. Señala Benítez, en una entrevista, que interpreta a “la experimentación como una parte interesante de otro proceso [...]. Concebida desde esta perspectiva, el mayor valor de la obra se concentra en su gestación, ejecución y en la constructividad que se puede alcanzar y explorar” (Mangrini, 2011:89).

En el conjunto de sus obras, en las que el rol del acto constructivo es fundacional, Benítez da cabida al trabajo *en proceso*, al dominio del oficio y del artesanado y, en igual medida, al riesgo implícito en el ensayo. Realiza exploraciones en el amplio campo del arte de la construcción, manipulando técnicas y materiales. No obstante, no parece haber en él una preocupación primaria por la representación de los pesos o de la fuerza de la gravedad, al menos, no de la manera en que estos aspectos resultan significativos en la



Figura 6. Edificio Unilever, Solano Benítez, Villa Elisa, Paraguay. Fotografía: Erieta Attali (2000).

obra de Iglesia. Así, coloca el acento en la constructividad, en todo caso, en otra idea acerca de ella, posibilitando con ello una percepción en la que se ven alteradas las formas preestablecidas del espacio y las condiciones de ejecución de la obra (Fig. 8). El desafío de que la arquitectura pueda ser comprendida como la acción constante y analítica sobre los límites y las posibilidades de la representación del material constituye su argumento. “Hacer bien las cosas es el arte”, señala Benítez (Mangrini, 2011: 89). Arte en el que se asocian el oficio del artesano con el trabajo riguroso del constructor. En ese sentido, el arquitecto expone un afán tectónico, un movimiento que va desde la construcción —como acontecimiento físico, fáctico y conceptual— a la expresión formal, mediado por el oficio del artesano. El centro de su indagación es el proceso constructivo. Procura, en obra, presentar los materiales de las maneras más insólitas, respondiendo a solicitudes nunca vistas, subvirtiendo la lógica de su “comportamiento histórico” (Silvestre, 2017). En su obsesión ladri-

llera, recupera y actualiza la definición del *arte de construir* de Mies van der Rohe, al colocar cuidadosamente un ladrillo al lado del otro:

Me interesa en particular una frase de Mies, quien decía: *‘architecture is helpful to put two bricks together carefully’*. Lo interesante de esta frase es que la arquitectura no aparece en el momento en que se ponen los dos ladrillos, sino que esta aparece en el *carefully*; *Care*, cuidado, y *fully*, pleno. Hacer que dos ladrillos juntos estén puestos con el máximo de cuidado, a plenitud de cuidado, nada más que eso... Es la manera de construir, no la forma, lo que me interesa (Benítez, 2009).

» Consideraciones finales

En el inicio del presente trabajo se hizo referencia al llamado a la resistencia y a la salvaguarda de la arquitectura realizado por Frampton a inicios de la década de 1980. En aquel momento, el crítico británico percibió que la técnica y

la construcción —o producción constructiva y material— comenzaban a dejar de ser sustanciales en el quehacer disciplinar. Frente a ello, acuñando la posterior noción de *cultura tectónica*, propuso que la constructividad, las uniones o ensamblajes, el espacio y sus configuraciones, la tecnología y las representaciones, debían recuperarse y sostenerse como los ejes del hacer disciplinar, en oposición al pastiche que le significaban las escenografías de la arquitectura posmoderna presentadas en la *Strada Novissima*. Con posterioridad a dichos acontecimientos, la cultura arquitectónica construyó un debate, aún en curso, en torno a temas y problemas que, directa o indirectamente, han puesto en foco el rol de la constructividad en la arquitectura. Como lo enuncia Liernur (2008: 88), “la más perdurable de las formas de consuelo, es la técnica”. Y es a partir de ideas motorizadas por la técnica —aunque lejanas a la idea de imposibilidad y sumisión que conlleva el “consuelo”—, que las arquitecturas de Iglesia y Benítez han puesto en relación elementos industrializados

con el oficio del artesano, el trabajo exploratorio, manual y constructivo. Con destinos y escalas diversas, sus obras emergen de explícitas vocaciones de experimentación alentadas por intereses personales. Mediante ellas, dan cuenta de un saber técnico y exponen una suerte de ética de la construcción y cierta fidelidad a una búsqueda profunda y conscientemente optimista en la recíproca relación entre recursos y desafíos. Con sus maneras de obrar, estos arquitectos formulan preguntas renovadas y discuten modos de pensar y hacer arquitectura.

Por último, no parece una cuestión menor reflexionar acerca de las condiciones de producción en países como la Argentina o Paraguay, con desarrollos incompletos respecto de aquellos en donde se han puesto en discusión las nociones de tectónica y constructividad. Atentos a dichos contextos, Iglesia y Benítez han obrado con los instrumentos brindados por una cultura arquitectónica universal. Operando en la esfera del eje arte-técnica, con herramientas diversas y oportunas, han tomado distancia de aquellos que, recurriendo al uso irrestricto de la tecnología, han pretendido controlar los procesos de proyectación y producción (Silvestre, 2017). De manera equivalente, ni romanticismos, ni resistencias, ni *latinoamericanismos* han nutrido su hacer. Como propone Rigotti (2015:132), acerca de las obras de Iglesia,

encarnan, tal vez sin proponérselo, la productividad de las tres “T” —, telúrico, táctil, tectónico— que Kenneth Frampton imaginaba podrían germinar en enclaves lo suficientemente distantes de las usinas de la industria cultural como para resistir su efecto homogeneizador y banalizante. Podrían servir de verificación a esta teoría, pero se niegan a comprometerse con su difuso proyecto de resistencia crítica, desdramatizando el reconocimiento de

las pocas posibilidades de influir, desde la arquitectura, en territorios donde queda tanto por hacer.

Con la actividad manual y mediante la repetición de determinadas operaciones, Iglesia y Benítez no solo construyen sino que enriquecen el saber disciplinar, recuperando aquella comunicación que Sennett (2009) consideraba perdida, entre la mente y la mano. Esa perspectiva teórica posibilita pensar que las acciones vinculadas a la ejecución de sus obras no resultan parte de un proceso exclusivamente físico o material, sustentado en acciones temporales, sino que implican el conocimiento del oficio en el que se sostiene y que reelaboran cada vez. Desde el cono sur de América Latina, con cada experiencia proyectual, constituyen una oportunidad de exploración, puesta en valor y resignificación de los modos locales de producción. Sus obras aportan representaciones tectónicas divergentes con instrumentos anclados en el sentido amplio y plural de la constructividad ●

NOTAS

1 - La oposición inicial de Frampton (1981) al incipiente *star system* americano aparece en “The need of roots: Venice 1980”, donde apuesta a la continuidad de una cultura arquitectónica crítica, sostenida en los modos locales de producción. En 1990 se publica “Rappel à l’ordre, the case of tectonic” (1990), artículo en el que Frampton advierte sobre la necesidad de resistir la transformación de la arquitectura en un bien de consumo, en una mercancía cultural. Ya en *Studies in Tectonic Culture* (1995), desarrolla la historia de la forma arquitectónica como poesía evolutiva de la estructura y su construcción y proyecta el cultivo consciente de la tradición tectónica como elemento esencial para el futuro de una arquitectura universal. Así, Frampton, como principal figura, pero no la única, visibilizó el tema y puso el foco en la arquitectura como construcción, en el marco de las discusiones sobre la cultura arquitectónica de las últimas dos décadas del siglo XX.

2 - Para una comprensión más acabada del alcance de las disputas sostenidas durante el período en estudio y de las reverberancias de los trabajos de Frampton en los circuitos académicos y editoriales, véase Silvestre (2017).

3 - A lo largo de la década de 1980, los debates acontecidos en los países centrales repercutieron en los espacios latinoamericanos de discusión disciplinar —tal es el caso de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana—, en los que se promovió la constitución de una identidad regional asociada a determinadas formas culturales, materiales y constructivas, como modo de resistencia a la avasallante arquitectura posmoderna.

4 - Una versión preliminar de este escrito fue presentada en el Primer Coloquio Colombiano de Historia de la Construcción, Bogotá, 11 y 12 de Octubre de 2018. El mismo reúne los avances de las investigaciones llevadas a cabo en el marco de las tesis de maestría de los autores —María Victoria Silvestre (2017) y Claudio Solari (en curso)—.

5 - Como todos los temas fundamentales de la arquitectura, el detalle ha sido un campo de discusión sustancial que abarca desde la famosa frase de August Perret compartida por Paul Rudolph de que “no hay detalles en la arquitectura”, hasta la idea de Alvar Aalto de proyectar en base a un archivo de detalles constructivos resueltos de antemano, que pudiera ser aplicado a cualquier proyecto futuro y resolver así toda posible situación.

6 - Integran el Grupo R: Gerardo Caballero, José María D’Angelo, Rubén Fernández, Gonzalo Sánchez Hermelo, Rafael Iglesia, Rubén Palumbo, Augusto Pantarotto y Marcelo Villafañe.

7 - Gustavo Farías, más conocido en el círculo íntimo de Rafael Iglesia como “Laucha” —apodo que se gana por su hábito de recoger los materiales de desperdicio de las obras— trabaja con Iglesia desde 1998 hasta su fallecimiento (2015).

8 - Entre los docentes se destacan los argentinos Marcelo Vila, Marcelo Lenzi, Pablo Ferreiro, Mónica Bertolino, Carlos Barrado, Ian Dutari, Alejandro Cohen, Cristian Nanzer, Gerardo Caballero, Alejandro Beltra-



Figura 7 Fundación Teletón, Solano Benítez, Paraguay. Fotografía: Leonardo Finotti (2010). Fuente: Casabella, 874, 31.



Figura 8 Fundación Teletón, Solano Benítez, Paraguay. Fotografía: Federico Cairoli (2010).

mone. De Brasil: Angelo Bucci, Milton Braga, Fernando De Mello Franco, Cristiane Muniz, Fernando Felipe Viégas, Alvaro Puntoni. De Paraguay asistieron: Solano Benítez, Javier Corvalán y José Cubilla. De Chile, Martín Hurtado y Iñaki Volante. Uruguay: Rubén Otero, Marcelo Danza, Marcelo Gualano, Luis Zino.

9 - Durante esa primera década del siglo XXI, sus producciones fueron publicadas internacionalmente. La labor del arquitecto paraguayo también recibió otros reconocimientos que lo propulsaron al panorama internacional, aunque más tardíamente. En el año 2008, recibió el reconocimiento del "BSI Swiss Architectural Award" y, con posterioridad a la conformación del colectivo AmericaNO del Sud (2013), obtuvo el galardón "Golden Lion", en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. 1998. "Constuzioni/Tectonics", Lotus, 98.
- Benítez, Solano. 2009. "La Poética del ladrillo o la

arquitectura de Solano Benítez", <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-30850/la-poetica-del-ladrillo-o-la-arquitectura-de-solano-benitez> (Consulta: 23 de julio de 2017).

- Berrini, Carla y Solari Claudio. 2018. "Profesionales Errantes. Arquitectos de la contemporaneidad", en *Actas Seminario Internacional "Profesionales, Expertos y Vanguardia: La cultura arquitectónica en el cono sur"*, Rosario, junio 2018, ed. A. M. Rigotti (Rosario: UNR Editora, 2018), 55-61.
- Crispiani, Alejandro. 2001. *Aproximaciones de la Arquitectura al Detalle* (Santiago de Chile: Ediciones ARQ).
- Dieste, Eladio. 1989. "Las tecnologías apropiadas y la creatividad", en *Arquitectura Latinoamericana en el siglo XX*, ed. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires: Cedodal): 41-51.
- Fanelli, Giovanni y GARGIANI, Roberto. 2015. "El principio del revestimiento", *Arquitectura Viva* 174, 13-19.

- Frampton, Kenneth. 1981. "The Need of Roots: Venice 1980", *GA Document*, 3.
- Frampton, Kenneth. 1983. "Prospects for a Critical Regionalism", *Perspecta* 20, 147-162.
- Frampton, Kenneth. 1990. "Rappel à l'ordre, the case for the tectonic", *Architectural Design* 3-4, 19-25.
- Frampton, Kenneth. 1995. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture* (Cambridge: The MIT Press).
- Frasconi, Marco. 1996. "The Tell-the-tale-detail", en *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt, (New York: Princeton Architectural Press) 498-513.
- Gregotti, Vittorio. 1996. "The Exercise of Detailing", en *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press) 494-498.
- Iglesia, Rafael. 2011a. "¿Arquitectura latinoamericana? Ballenas, mariposas, camellos, entre otras cosas",

en *Rafael Iglesia* (Santiago de Chile: Constructo) 20-23.

- Iglesia, Rafael. 2011b. "Quincha y piscina", en *Rafael Iglesia* (Santiago de Chile: Constructo) 24-29.
- Kogan, Carolina. 2014. "Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000)", *Registros* 11, 166-187.
- Lapunzina, Alejandro. 1998. "La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia?", *Arquis* 15, 14-23.
- Liernur, Jorge Francisco. 2006. "Máquinas arcaicas: La obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina", *Arquitecturas de Autor* 38, 4-7.
- Liernur, Jorge Francisco. 2008. "El problema de la técnica y la obra de Richter-Dahl Rocha", en *Arquitectura y Técnica*, ed. Jorge Sarquis, 87-94 (Buenos Aires: Nobuko).
- Magrini, Claudio. 2011. *10 [+1] Arquitectos* (Santiago de Chile: Ed. Universidad Diego Portales).
- Pérez Oyarzun, Fernando. 2002. "Tres notas sobre una cierta poética de la arquitectura actual", *ARQ* 51, 4-6.
- Rigotti, Ana María. 2015. "La mente y la mano. Memorias de Rafael", *Summa+* 148, 131-132.
- Sennet, Richard. 2009. *El artesano* (Barcelona: Anagrama).
- Silvestre, María Victoria. 2017. *Arquitecturas tectónicas: Aceptaciones en la aproximación a la experiencia sudamericana* (1997-2010) (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, tesis de maestría inédita).
- Solari, Claudio. 2018. "La construcción de una poética en Rafael Iglesia", en *Actas del VII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad*, Córdoba, mayo 2018. (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, en prensa).
- Vallhonrat, Carles. 1988. "Tectonics Considered. Between the Presence and the Absence of Artífice", *Perspecta* 24, 123-135.



María Victoria Silvestre. Arquitecta (FA-UCSF) y Magister en Arquitectura (FADU-UNL). Es Profesora Titular Ordinaria e investigadora en FA-UCSF, docente en FADU-UNL, Directora del Departamento de Construcciones de la Escuela Industrial Superior (FIQ-UNL). Publica sus trabajos en revistas especializadas y participa en reuniones científicas en Argentina y en el exterior. Ha sido becaria de PROFITE y becaria de proyectos de investigación (UCSF). Es titular de su estudio de arquitectura, con sede en Santa Fe (Argentina).
mvictoriasilvestre@gmail.com



Claudio Solari. Arquitecto (FAPyD-UNR), Profesor Adjunto e investigador en FAPyD-UNR. Ha cursado estudios de posgrado en la UTDT, en la FAU-USP y la Maestría en Arquitectura en la FADU-UNL. Ha sido becado por el Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados Brasil/Argentina, por la Universidad de Kassel (Alemania) y por el PROFITE. Publica sus trabajos en revistas especializadas y participa en reuniones científicas en Argentina y en el exterior. Es titular de su estudio de arquitectura, con sede en Rosario (Argentina).
arq.csolari@gmail.com

»

Ibarra, T. (2018) Barragán y el oficio de crear lugares. Observaciones sobre su casa y la cuadra San Cristóbal a partir de los conceptos de *Raum* y *hortus conclusus*. *A&P Continuidad* (9), 66-75.



Barragán y el oficio de crear lugares

Observaciones sobre su casa y la cuadra San Cristóbal a partir de los conceptos de *Raum* y *hortus conclusus*

Tomás Ibarra

Recibido: 9 de septiembre de 2018
Aceptado: 17 de noviembre de 2018

Español

El trabajo explora las estrategias proyectuales y recursos arquitectónicos empleados con singular oficio por Luis Barragán para dar forma a la idea de *lugar*. Se observan los recintos interiores y exteriores que componen su casa y la cuadra San Cristóbal, dos de sus obras más destacadas. Estas últimas se analizan en vinculación a la noción de *Raum* desarrollada por varios actores del contexto cultural y disciplinar de la segunda mitad del siglo XX, como así también en torno al empleo del *hortus conclusus* como recurso para generar pequeños universos de escape hacia el intimismo y la individualidad. A partir del análisis de los casos bajo esta óptica se pretende verificar la relación entre los planteamientos teóricos y disciplinares con los que Barragán mantuvo contacto y su producción concreta.

Palabras clave: Barragán, lugar, *Raum*, *hortus conclusus*.

English

This work deals with the project strategies and the architectural means that Luis Barragán used -with unique craftsmanship- to shape the notion of place. The inner and outer enclosures that make up his house and San Cristóbal stable -two of his most outstanding works- are addressed. This analysis includes the idea of *Raum* which was developed by various actors of the cultural and disciplinary context of the second half of the 20th century as well as the *hortus conclusus* use as a way of generating small universes of escape towards intimacy and individuality. From this view, the case studies aim to demonstrate the relation between the theoretical and disciplinary approaches with which Barragán is well acquainted and the resulting specific production.

Key words: Barragán, place, *Raum*, *hortus conclusus*.

En este trabajo se analiza el tema del *lugar* en torno a dos proyectos del arquitecto mexicano Luis Barragán (1902-1988), en los que se relevan los recursos y estrategias puestos en juego para dar forma concreta a dicho concepto. El mismo se aborda a partir de las ideas desarrolladas por algunos actores culturales de la segunda posguerra con los que Barragán establece múltiples intercambios.

Para comenzar, es necesario precisar algunas consideraciones. Por un lado, se eligen dos de sus obras más destacadas en las que se observan dos tipos de *lugares*: interiores y exteriores. Estas obras son la casa del arquitecto Barragán en el barrio de Tacuyaba (1947) y la cuadra San Cristóbal junto a la casa Egerstrom (1967) ubicada en el fraccionamiento Los Clubes. Ambas permiten detenerse en el valor que posee la casa en términos generales y subrayar que la misma es siempre el centro de la existencia humana (Norberg-Schulz, 1983: 227). El rol

fundamental de residir se confirma mediante el siguiente interrogante propuesto por el filósofo alemán Martin Heidegger en 1951, cuyos planteamientos retoma Barragán:

¿Qué significa construir? La antigua palabra alemana que expresaba construir era *buon* que significa ‘habitar’ o ‘residir’. Esto es, ‘permanecer’ o ‘estar’. La palabra *bin* (soy, estoy) vino de la antigua que significaba construir, de manera que ‘yo estoy’, ‘tú estás’ quiere decir ‘yo habito’, ‘tu habitas’. La forma en que tú estás o eres y yo soy o estoy; la manera como los hombres ‘están en la tierra’ se expresa por *buon*, ‘residir’ [...] Así pues, habitar o residir es el principio básico de la existencia. (Cit. en Norberg-Schulz, 1975: 39)

La estructura primaria de ambas obras es la de un espacio cerrado que contiene una estructu-

ra secundaria interior y exterior caracterizada por lugares que se conectan a través de recorridos. En ambos casos, se trata de un espacio compuesto por distintos recintos que tienen diverso carácter según las actividades que alojan. Principalmente, se intentará relevar dicho carácter a partir del estudio de recursos y elementos concretos y tangibles que tienen una esencia fenomenológica propia. Se llevará a cabo dicho relevamiento a partir de los conceptos de *Raum* y de *hortus conclusus*, dos categorías de fundamental relevancia para la disciplina arquitectónica.

Por otro lado, el término *lugar* implica explorar diferentes significados y está determinado por algo conocido y concreto, mientras que el concepto de *espacio* indica las relaciones más abstractas entre los lugares. Tales definiciones poseen una base fenomenológica convencional tanto en términos geométricos como representativos y están presentes en las obras archi-



Cuadra San Cristóbal y Casa Egerstrom (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989).

tectónicas propuestas. El hombre es capaz de reconocer semejanzas y relaciones entre los fenómenos y aprehender ininterrumpidamente del flujo de los mismos, constituyendo su propio significado existencial (Norberg-Schulz, 1983: 224). La pregunta entonces es ¿por qué preocuparse en hacer significativa la existencia a través de la observación de los lugares barraganeos? Especialmente porque los mismos permiten sensibilizarse y desarrollar una facultad perceptiva, cualitativa y vital que acerca al hombre a su existencia en contraste con la fugacidad de acontecimientos, la instantaneidad y el espectáculo de la imagen.

» Barragán y Heidegger a través de Goeritz y Kahn

El concepto de *lugar* adquiere una especial importancia en los debates intelectuales poste-

riores a la Segunda Guerra Mundial y también es uno de los temas de mayor relevancia para la arquitectura en la segunda mitad del siglo XX¹. En tal sentido, se destaca la vinculación del arquitecto mexicano con varias figuras del contexto cultural de posguerra como fueron el artista alemán de vanguardia Mathias Goeritz (1915-1990) y el arquitecto estadounidense contemporáneo Louis Kahn (1901-1974).

En primer lugar, son notorias las analogías formales entre las dos obras objeto de estudio y el Museo Experimental El Eco, proyecto en el que Barragán colabora con Goeritz hacia 1952. En ellos se pueden observar lugares exteriores delimitados por planos geométricos, el uso pleno del color en los muros para acentuar su condición superficial, la incorporación de fragmentos de la naturaleza como *objets trouvés*, la ausencia de elementos arquitectónicos de

referencia como puertas o ventanas y los recorridos cargados de cambios de dirección que comprometen al cuerpo en el descubrimiento de los distintos recintos. A través de dichas estrategias proyectuales ocurren las emociones² de desconcierto, sorpresa y serenidad, siendo oportuno transcribir un fragmento del Manifiesto de la Arquitectura Emocional publicado en 1954:

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. [El hombre del siglo XX] Pide –o tendrá que pedir un día– de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; o simplemente dicho: una emoción [...] Solo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede

volver a considerarla como un arte. [...] La idea de EL ECO nació del entusiasmo desinteresado de unos hombres que querían dar a México el primer ‘museo experimental’ abierto a las inquietudes artísticas del mundo actual. Ayudaron con consejos valiosos los arquitectos Luis Barragán y Ruth Rivera (Goeritz, 1954 [1992:89]).

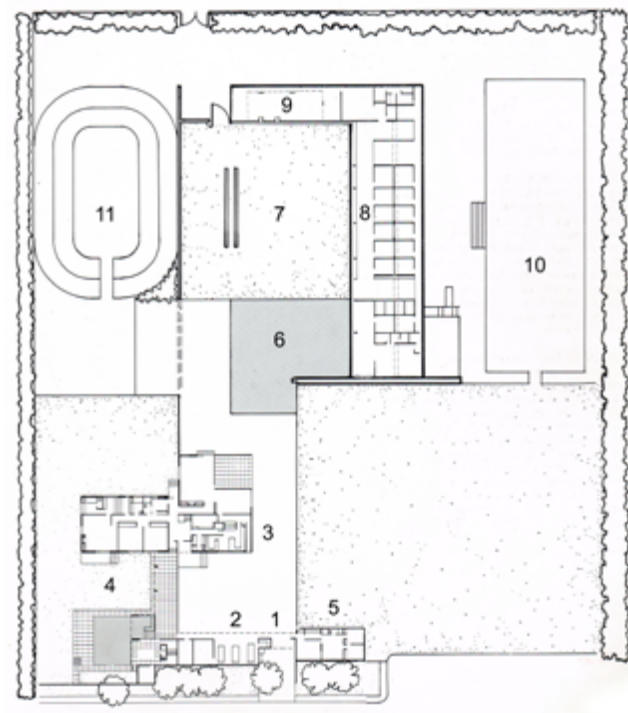
Por otra parte, Barragán estableció con Louis Kahn una mutua admiración e intercambio cultural luego de la conferencia que impartió el mexicano en California (1951) denominada “Gardens for environment: Jardines del Pedregal”. Se destacan también los encuentros que mantuvieron en la casa de Tacuyaba (diciembre de 1965) y posteriormente en los laboratorios Salk (febrero de 1966). Para referirse a la vivienda Kahn dice:

“Mientras recorría su casa, sentí el sentido del término ‘La Casa’: buena para él y buena para cualquiera en cualquier momento de la vida. Ella nos dice que el artista busca solo la verdad y que lo que es tradicional o moderno no tiene ningún sentido para el artista”. (Norberg-Schulz, 1981: 98).

Cada una de las estancias interiores que componen la casa de Barragán tienen un carácter arquetípico y existencial concreto: la biblioteca es una biblioteca con sus estanterías llenas de libros, apartada de distracciones, otorga silencio y tranquilidad; el estar es un estar conformado en torno al hogar mediante el empleo de sillones, alfombras y cuadros; el comedor es un comedor que presenta a la mesa como la única cosa necesaria para congregarse en torno a la acción de alimentarse. Esto se relaciona con la famosa pregunta de Kahn acerca de los inicios y la noción arquetípica de la arquitectura *¿qué quiere ser un edificio?*, que se encuentra implícita también en el uso de las mayúsculas y comillas



Planos geométricos y *objets trouvés* en la terraza exterior de la casa de Barragán. (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989).



- REFERENCIAS CUADRA SAN CRISTÓBAL
1. Ingreso
 2. Garaje
 3. Casa Egerstrom
 4. Patio casa Egerstrom
 5. Casa de servicio
 6. Estanque
 7. Patio de caballos
 8. Caballerizas
 9. Depósito de pasturas
 10. Zona de adiestramiento
 11. Picadero

Planta de conjunto de la cuadra San Cristóbal (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989). Edición de referencias realizada por el autor.

para referirse a la casa de Barragán visitada en 1965. Dicho interrogante subraya una y otra vez que los edificios poseen una esencia que determina su solución y sugiere que existe un orden que precede al diseño. En este caso, la palabra *hogar* expresa que el mundo personal de cada hombre tiene su centro. Desde el comienzo, el centro representa para el hombre lo conocido en contraste con el mundo desconocido circundante (Norberg-Schulz, 1975: 22). Por lo tanto el *lugar* se experimenta como un interior o exterior que ofrece seguridad psicológica en contraste con un exterior inexplorado. En tal sentido, un recurso arquitectónico empleado en las terrazas de su propia casa y en la cuadra San Cristóbal para crear *lugares* exteriores es el *hortus conclusus*³. Se trata de un tema pictórico que tiene una especial importancia para la disciplina arquitectónica y se define como un jardín privado, un microcosmos que regala un escape hacia el intimismo y la indivi-

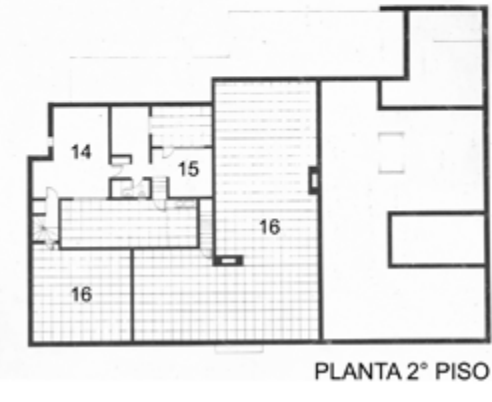
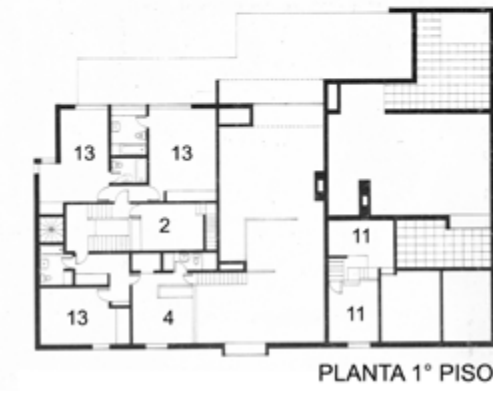
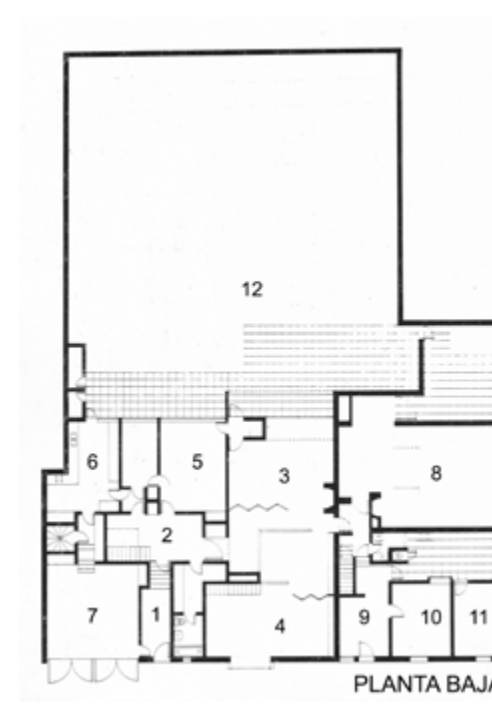
dualidad. Así se observa en la cuadra San Cristóbal cómo los establos, los muros recortados y el sector de pasturas delimitan una porción del exterior que se destina para el patio de caballos y el estanque de agua. En la casa de Barragán, por su parte, los recintos exteriores están bordeados también por muros de colores y presentan porciones de cielo y naturaleza. Se trata de jardines cercados cuyas dimensiones están controladas por muros, jardines prácticos e introvertidos que tienen como fin principal la serenidad y la reserva respecto de la vida cotidiana a través de una naturaleza contenida. Es una forma más de hacer consciente al hombre de que *es* y *está* habitando entre el cielo y la tierra como expresa Heidegger. A partir de los contactos mencionados y de los recursos arquitectónicos puestos en juego para crear *lugares*, se puede establecer una relación entre la praxis concreta de Barragán con algunas de las corrientes filosóficas de la segunda posi-

guerra. Uno de los pensadores más influyentes respecto al tema del espacio y el lugar es el ya citado filósofo Martin Heidegger, quien en 1951 pronuncia en Darmstadt la conferencia “Construir, Habitar, Pensar” a través de la cual proporciona una perspectiva crítica desde donde observar esta indeterminación universal en relación a la idea de lugar. Contra el concepto abstracto latino de espacio como un continuo más o menos indeterminable de componentes subdivisibles a los que denomina *Spatium*, Heidegger opone la palabra alemana equivalente a espacio (o más bien *lugar*) que es el término *Raum*.

Aquellas cosas que son de tal manera lugares conceden recién en cada caso espacios. Lo que significa esta palabra *Raum* (espacio) lo dice su antiguo significado. *Raum*, *Rum*, significa plaza liberada para asentamiento o acampamiento.

Un espacio es espacio creado, algo liberado, o sea, dentro de un límite, en griego πέρσος. [...] Espacio es en esencia espacio creado, lo que tiene cabida en su límite. [...] Aquellas cosas que como lugares conceden una estancia, las llamamos ahora de antemano edificios (Heidegger, 1954 [1997: 37]).

Según esta definición, el lugar requiere de un límite bien definido o borde, por lo tanto se experimenta como un interior en contraste con el exterior que lo rodea. El concepto de lugar implica entonces que existe un interior y un exterior como se precisó anteriormente. En consecuencia, un lugar está situado dentro de un contexto más amplio, se encuentra determinado por la proximidad de los elementos que lo definen y sus límites o cerramientos lo dotan de un carácter propio y distintivo. *Estar adentro* es evidentemente la intención primordial detrás del concepto de lugar, es decir, estar en un sitio distinto del exterior desconocido. Solamente si



- REFERENCIAS CASA BARRAGÁN
- | | | |
|---------------|-------------------|----------------|
| 1. Ingreso | 7. Garaje | 13. Dormitorio |
| 2. Vestibulo | 8. Estudio | 14. Servicio |
| 3. Estar | 9. Sala de espera | 15. Lavadero |
| 4. Biblioteca | 10. Secretaria | 16. Terraza |
| 5. Comedor | 11. Oficina | |
| 6. Cocina | 12. Patio | |

Plantas casa Barragán (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989). Edición de referencias realizada por el autor.

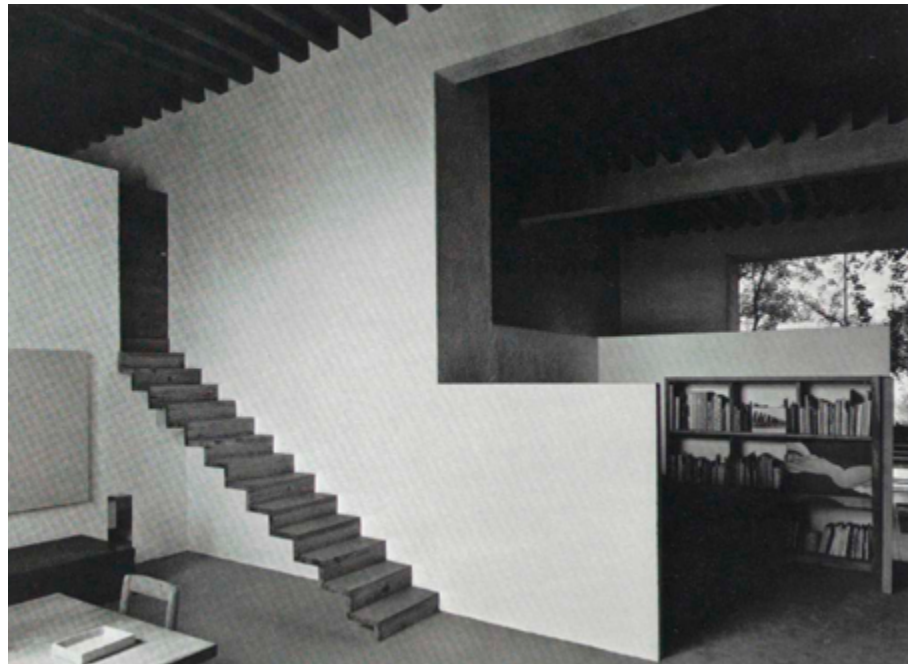
se ha definido lo que es interior y lo que es exterior, puede realmente decirse que se *habita* o *reside* en los términos que propone Heidegger. Para funcionar como un interior, el lugar tiene que cumplir con ciertos requisitos formales tales como estar cerrado, geometrizado y direccionado. Estas son características comunes a las nociones de *Raum* y *hortus conclusus*.

» Los límites del *Raum* y el *hortus conclusus*

En la casa de Barragán la configuración espacial está definida por una secuencia de recintos, recorridos y cambios de eje. Se ingresa por un zaguán angosto y comprimido –aspectos resaltados por el empleo del color amarillo en las paredes y cielorraso– para luego pasar a un amplio vestíbulo de distribución en donde se ubica la escalera principal que conduce a la planta alta. Para acceder al sector social primero hay que atravesar un oscuro y estrecho pasillo; luego, recorrer un laberinto de

tabiques y biombos y finalmente llegar al lugar principal en doble altura donde se ubican el estar y la biblioteca separados entre sí con muros que no llegan al cielorraso. Queda en evidencia la relación entre dichas operaciones con la idea alemana de *Raum*. Esta supone que el espacio/lugar se reconoce a partir de la progresión frontal del cuerpo a través del espacio en profundidad y de las distintas direcciones que puede asumir. Por lo tanto, trasciende lo visual –asociado al concepto francés de *mar-che*– para poner énfasis en la generación de recorridos, compresiones y dilataciones espaciales que comprometan al cuerpo. Asimismo, se observa en las dos obras ciertos indicios que marcan la necesidad de mantenerse en movimiento para descubrir los diferentes lugares que las componen. Esto permite retomar la idea de Heidegger respecto al límite: “El límite no es aquello donde algo termina, sino, como ya lo reconocían los griegos, el límite es

aquello desde lo cual algo comienza su ser” (Heidegger, 1954 [1997: 37]). Por lo tanto, *habitar* y *ser* son condiciones que solo pueden tener lugar en un dominio claramente limitado. Los límites concretos de los lugares barraganeanos son el piso, los muros y el cielorraso o cielo, si se trata un interior o un exterior respectivamente. En consecuencia, la esencia fenomenológica del lugar depende de la naturaleza concreta definida por sus límites. “Aquello que da a las cosas su permanencia y sustantividad y que al mismo tiempo es la causa con que nos apremian sensiblemente, lo coloreado, sonoro, duro, macizo, es lo material de la cosa” (Heidegger, 1952 [1958: 50]), es decir que tanto el *Raum* como el *hortus conclusus* se pueden concretizar a partir de estrategias tales como la topografía, lo táctil, el color y la tectónica. Barragán da forma topográfica al piso o suelo enraizado en la tierra, cuestión que se experimenta cinéticamente a través del paso o la loco-



Los muros que no llegan al techo entre el estar y la biblioteca de su casa demuestran lo que expresa Heidegger: el límite es aquello desde lo cual algo comienza su ser. (Ambasz, 1976).

moción del cuerpo. La topografía hace referencia a la idea de sitio y principio de asentamiento según la definición propuesta por Vittorio Gregotti (1982). De acuerdo con lo antes expuesto, su casa se arraiga al terreno mediante el concepto de *Raum*, mientras que la cuadra San Cristóbal se proyecta con una mayor complejidad en torno al tema topográfico. En ella existe una integridad formal entre los pisos de tierra bruñida y el estanque artificial que regala un juego de reflejos al estar quieto y de sonidos al caer el agua en forma de cascada (Frampton, 1999: 19-20). Ambos elementos se unen afirmando la unidad del conjunto y a partir de los efectos psicoacústicos, ilusorios y táctiles tanto el agua como la tierra nos permiten ser conscientes de que *somos* y *estamos* habitando en la tierra, debajo del cielo. El sonido y la textura son dos temas que se asocian a lo táctil y están presentes en la quietud o movimiento del estanque de agua y en la tierra del piso o los revoques con que son revestidos los muros. Lo táctil se refiere a la ca-

pacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados por la vista. Por lo tanto, su importancia liberadora reside en el hecho de que solo puede decodificarse según el punto de vista de la propia experiencia, es decir, no puede reducirse a mera información, representación o evocación de un simulacro. Se contrapone a la tendencia occidental de interpretar el medio ambiente en forma de perspectiva que –pudiendo ser definida como una vista racionalizada– supone la supresión consciente de los sentidos del olfato, el oído, el gusto. Esta limitación autoimpuesta se vincula con lo que Heidegger define como pérdida de proximidad. En relación a ello, y en correspondencia con la importancia de observar los lugares barraganeanos que hacen consciente la existencia humana, es oportuno traer la hipótesis del crítico Kenneth Frampton (1983 [2008: 55]) quien destaca que “la elasticidad táctil del lugar y la forma y la capacidad del cuerpo para interpretar el entorno con datos distintos a los aportados

por la vista, sugieren una estrategia potencial para presentar resistencia a la dominación de la tecnología universal”. Por su parte, los muros –uno de los límites y marcas distintivas de los dos objetos de estudio– están revestidos con revoque rústico pintado y adquieren una condición atectónica al ser presentados como planos geométricos coloreados. En este sentido, resulta pertinente hacer referencia a la condición representacional del muro y distinguir entre el aspecto representativo y ontológico de la forma tectónica. Esto se refiere a la diferencia entre la piel, que representa el carácter compuesto de la construcción, y el núcleo o tectónica del muro, que es su forma fundamental (Frampton, 1999: 27). Por un lado, en la casa Egerstrom la idea de superficie se enfatiza al tratar las aberturas e ingresos como si fueran recortes y pliegues, mientras que en la cuadra San Cristóbal el muro color rosa mexicano también se recorta dejando ver ciertos fragmentos del entorno natural circundante. De la misma manera, los muros

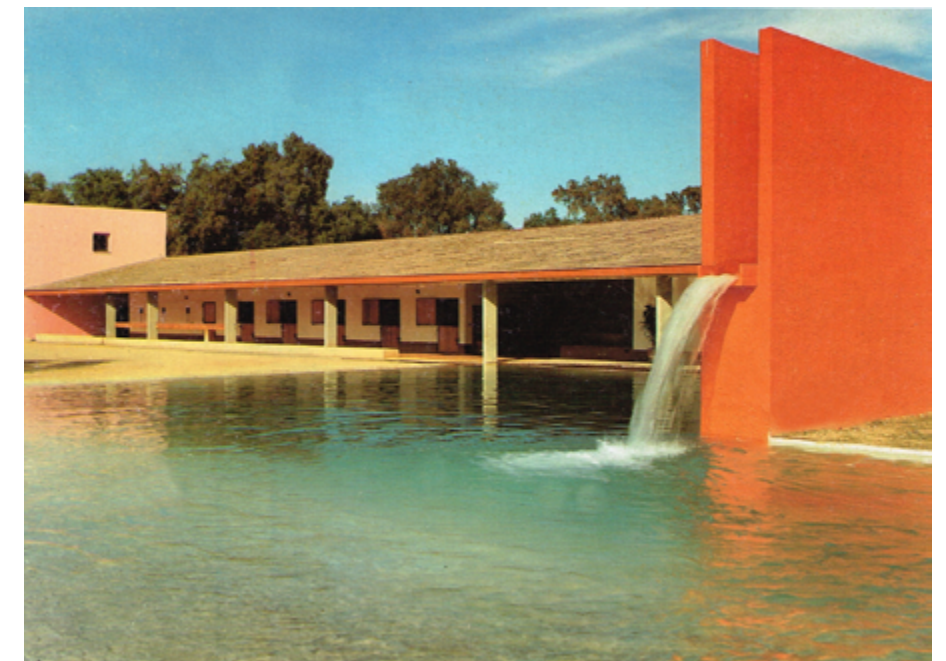
que encierran los recintos exteriores de la casa de Barragán se muestran como un papel que rechaza visualmente la interacción expresiva de la carga y el soporte mediante el uso de las mismas estrategias: el uso pleno del color y la ausencia de zócalos o cornisas de remate.

» Un fenómeno sensible

Como se ha notado, los lugares presentes en las dos obras son parte de un fenómeno sensible: se determinan a partir de la experiencia del cuerpo en contacto con las cosas concretas que los definen⁴. En el *hortus conclusus* de la cuadra San Cristóbal las experiencias están asociadas a los reflejos, sonidos y texturas que producen los juegos de ingenio hidráulico y espejos de agua. Estos recursos –como así también los muros que delimitan dicho jardín cerrado– generan desconcierto e incertidumbre, serenidad y sorpresa al proponer variaciones permanentes: ser un espejo de agua quieta o el ruido repentino de una cascada, ser un papel recortado o un recorte de la naturaleza reflejado. En la casa

de Barragán los fenómenos están asociados a los vidrios que parecen gravitar a través de los cuales se presenta la naturaleza salvaje del jardín, así como también a las falsas perspectivas en las terrazas que generan ilusiones ópticas de continuidad del recorrido y a la escalera de la biblioteca que se diseña como un plano plegado continuo adosado al muro sin otro sostén. Esta construcción atectónica crea una imagen de fondo-figura o positivo-negativo presente también en las obras surrealistas de Magritte y De Chirico que Barragán admiraba. Tales experiencias subrayan una vez más que el *lugar* es una parte integral de la existencia, es algo más que una abstracción de ubicación. Se trata de una totalidad delimitada hecha de fenómenos concretos que tienen substancia, materia, forma, textura y color. Todos ellos relacionados determinan un carácter ambiental o atmósfera que es la esencia del lugar. Por lo tanto, se define también como un fenómeno cualitativo total que no puede reducirse únicamente a una de sus propiedades sin perder de

vista la esencia fenomenológica concreta de todas las cosas que lo componen. Respecto a ello, es oportuno recordar el concepto de *genius loci* que para la mitología romana es el espíritu protector de un lugar, aunque para las teorizaciones iniciadas por Norberg-Schulz (1979: 18) se refiere a los aspectos característicos de un lugar y no necesariamente a un espíritu guardián. En los dos casos de estudio, los aspectos distintivos observados permiten hacer concreta la existencia humana mediante el uso singular de la idea de *Raum* y el tema del *hortus conclusus*. Ambos están caracterizados por los límites que los definen y son las estrategias manipuladas con especial oficio por el arquitecto mexicano. El resultado de su producción conmueve, sensibiliza y genera un corrimiento de lo cotidiano hacia un mundo paralelo de serenidad, ilusión, misterio, sorpresa y silencio. La expresión de Barragán (1980 [1989:13]): “En proporción alarmante han desaparecido en las publicaciones de arquitectura las palabras belleza, inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encan-



El estanque de agua, la cascada y la tierra bruñida del piso dan forma topográfica en la cuadra San Cristóbal. (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989).



En la casa Egerstrom los muros se pliegan y recortan rechazando su condición tectónica. (VV.AA., 1994) | Los muros recortados en la cuadra San Cristóbal (Álvarez Checa y Ramos Guerra, 1989).



Reflejos en el estanque de la cuadra San Cristóbal (VV.AA., 1995). Edición realizada por el autor. | El contraste entre la naturaleza salvaje del jardín y el lugar interior de la casa de Barragán (VV. AA, 1995).

tamiento y también las de serenidad, silencio, intimidad y asombro”, incentiva a retomar tales exploraciones en la actualidad. También conduce a repensar los temas expuestos como verdaderas alternativas proyectuales que permitan hacer consciente la existencia humana a través de la arquitectura ●

NOTAS

1 - Uno de los principales críticos y teóricos de la Historia de la Arquitectura que establece los puntos de contacto entre los planteamientos fenomenológicos de Martin Heidegger y otros pensadores con la disciplina arquitectónica es el noruego Christian Norberg-Schulz (1926-2000).

2 - Con respecto a las emociones Barragán dijo: “I believe in an 'emotional architecture.' It is very important for human kind that architecture should move by its beauty; if there are many equally valid technical solutions to a problem, the one which offers the user a message of beauty and emotion, that one is architecture”. [Creo en una 'arquitectura emocional'. Es muy importante que la arquitectura

conmueva por su belleza; aunque existen muchas soluciones técnicas igualmente válidas, la única que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción es la arquitectura]. Se trata de un fragmento incluido en el catálogo de la exposición realizada en el MoMA denominada “The architecture of Luis Barragán” (1976) donde se mostraron las obras más destacadas del arquitecto mexicano bajo la curaduría de su colega argentino Emilio Ambasz. Este vínculo cultural y la exposición en sí misma pueden ser objeto de un futuro trabajo e interpretarse en clave historiográfica y proyectual.

3 - Una de las arquitecturas con las que Barragán mantuvo contacto en su primer viaje a Europa (1924-1926) y que despertó en él una profunda admiración e inspiración es la Alhambra de Granada. También en esa ocasión conoció la obra del pintor francés Ferdinand Bac caracterizada por presentar de forma recurrente el tema del *hortus conclusus*. En tal sentido, Fernando Aliata (1998: 32) destaca el empleo de dicho recurso propio de la tradición mediterránea en los trazados paisajísticos que Barragán diseña para el desierto del Pedregal (México, 1945-1950).

4 - Mantiene correspondencia con las ideas que propone una de las corrientes filosóficas más importantes de preguerra: la fenomenología. La misma cuestiona el pensamiento sistemático de la ciencia, tiene como principales exponentes al alemán Husserl y al francés Merleau-Ponty y pone el acento en la experiencia del conocimiento a través de la intuición y del cuerpo en movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aliata, Fernando. 1998. “Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina”, *Block 2 Naturaleza*, 24-40.
- Álvarez Checa, José y Ramos Guerra, Manuel. 1989. *Luis Barragán Morfín, 1908-1988: Obra construida* (Sevilla: Conserjería de Obras Públicas y Transporte).
- Barragán, Luis. 1989. “Arquitectura” (extracto del discurso de la entrega del premio Pritzker) en *Luis Barragán Morfín, 1908-1988: Obra construida*, ed. José Álvarez Checa y, Manuel Ramos Guerra (Sevilla: Conserjería de Obras Públicas y Transporte).
- Frampton, Kenneth. 2008. “Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de

resistencias” en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós).

·Frampton, Kenneth. 1999. *Estudios sobre la cultura tectónica. Poética de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX* (Madrid: Akal).

·Goeritz, Mathias. 1992. “Manifiesto de la Arquitectura Emocional” en *Mathias Goeritz. Un artista plural. Ideas y dibujos*, ed. Graciela Kartofel (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes).

·Heidegger, Martin. 1954. *Bauen Wohnen Denken. Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen: Verlag Günther Neske) Traducción española por Ana Carlota Gebhardt. Construir, habitar, pensar (Córdoba: Alción, 1997).

·Heidegger, Martín. 1952. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Frankfurt: Vittorio Klostermann) Traducción española por Samuel Ramos. Martín Heidegger. Arte y Poesía. (México: Fondo de Cultura Económica, 1958)

·Norberg-Schulz, Christian. 1975. *Existencia, Espacio y Arquitectura* (Barcelona: Blume).

·Norberg-Schulz, Christian. 1979. *Genius Loci:*

Towards a Phenomenology of Architecture (New York: Rizzoli).

·Norberg-Schulz, Christian y Direud, J. G. 1981. *Louis I. Kahn, idea e imagen* (Madrid: Xarait).

·Norberg-Schulz, Christian. 1983. *Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas* (Barcelona: Gustavo Gili).

·VV.AA. 1994. *Fotografías de la arquitectura de Luis Barragán por Armando Salas Portugal* (México: Gustavo Gilli).

·VV.AA. 1995. *Barragán. Obra completa* (Madrid: Tanais).



Tomás Ibarra. Arquitecto (FAPyD-UNR, 2011). Graduado con segundo mejor promedio. Docente de Historia de la Arquitectura en la cátedra cuya profesora titular es la Dra. Arq. A. M. Rigotti (UNR). Becario de investigación (FAPyD-UNR, 2013-2014). Realizó varios seminarios proyectuales y cursos de posgrado. arq.tomas.ibarra@hotmail.com

»

Plotquin, S. (2018). Sánchez, Lagos y de la Torre: la iniciativa privada a la vanguardia de la interpretación normativa. *A&P Continuidad* (9), 76-87.



Sánchez, Lagos y de la Torre: la iniciativa privada a la vanguardia de la interpretación normativa

Silvio Plotquin

Recibido: 27 de septiembre de 2018

Aceptado: 5 de noviembre de 2018

Español

El presente artículo propone una interpretación contra la perspectiva de la *simplificación* o de la *lógica herencia* establecida para el peregrinaje que va del oficio de las *Beaux Arts* a la posterior colegiatura del Estilo Internacional. Las obras que Corina Kavanagh o que su hermano Diego con su socio Pablo Cárdenas (h) encargaron al estudio Sánchez, Lagos y de la Torre entre 1934 y 1936, cruzaron el programa de *departamentos de lujo* con la arquitectura moderna. Este rasgo no frecuente que no será dado por sentado, aportará los casos de estudio de los que el edificio Kavanagh constituyó el ejemplo acabado de una modalidad de inversión durante un ciclo breve que duró hasta 1936. Tres de los casos estudiados destinados a edificios de renta ofrecen soluciones basadas en decisiones pragmáticas e innovadoras respecto de implantación en predios de esquina, con importantes consecuencias en la composición, la percepción visual y la distribución interior de los edificios.

Palabras clave: renta, Modernidad, Bellas Artes, departamentos de renta, rascacielos

English

This article proposes an interpretation that refutes the *simplification* or *logical heritage* approach which deals with the path that goes from the *savoir faire* of the *Beaux Arts* architects to the subsequent tuition of the International Style. The buildings that Corina Kavanagh or her brother Diego –together with her partner Pablo Cárdenas Jr- commissioned to Sánchez, Lagos y de la Torre between 1934 and 1936 merged the program of *luxury apartments for rent* with modern architecture. This not frequent feature -which should not be taken for granted- provides the case studies. Among them, the Kavanagh Building embodied the uttermost example of a developers' investment modality which characterized a brief cycle that continued until 1936. Three of the cases addressed –which were commissioned as apartment buildings for rent- introduced solutions based on a pragmatic and innovative decision making as regards city corner spots that entailed important consequences for composition, visual perception and the interior layout of buildings.

Key words: rent, Modernity, *Beaux Arts*, apartments for rent buildings, skyscrapers

Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre —un ingeniero agrimensor, un arquitecto y un estudiante de arquitectura sin graduar, por si el orden de la rúbrica resultara significativo— constituyeron su oficina en 1922. Sánchez y Lagos habían comenzado a trabajar juntos desde 1920. La rúbrica corporativa no era poco frecuente entonces, y figuraba grabada en la entrada de todos los edificios, junto a la de la empresa constructora. De Lorenzi, Otaola y Roca; Calvo, Jacobs y Giménez; Antonio Vilar y Carlos Vilar; Pater y Morea; Joselevich y Ricur; Prebisch y Vautier; Casado Sastre y Armesto; Morixe, Jiménez y Falomir son algunos de los estudios que proyectaron obras estatales y particulares, eclécticas y modernas, tanto en el norte como el sur de la ciudad de Buenos Aires. Caracterizados por el dominio de la composición en sus diseños tanto como por la calidad de ejecución de sus edificios, estos estudios contribuyeron a la

fisonomía de la ciudad, sentando un estándar de calidad en la mayoría de los casos. La versatilidad y el dominio de los elementos decorativos por parte de Sánchez, Lagos y de la Torre han llevado a otros investigadores a referirse a sus vaivenes compositivos, honrando la dúctil estrategia eclécticista. La historiografía argentina se ha basado en la idea del oficio demostrado por estos estudios, su probada idoneidad para satisfacer la demanda variada a gusto de todo tipo de clientes (Bullrich, 1963: 22-23; Bullrich, 1969: 46; Gutiérrez y Ortiz, 1972; Ortiz, 1978; Liernur, 2001: 167-168; Gutiérrez, 2010: 12). El presente artículo propone una interpretación contra la perspectiva de la *simplificación* o de la *lógica herencia* establecida para el peregrinaje que va del oficio de las *Beaux Arts* a la posterior colegiatura del Estilo Internacional. Las obras que Corina Kavanagh o que su hermano Diego con su socio Pablo Cárdenas (h) encargaron al estudio Sánchez, Lagos y de la Torre entre 1934

y 1936 cruzaron el programa de *departamentos de lujo* con la arquitectura moderna. Este rasgo no frecuente que no será dado por sentado, aportará los casos de estudio de los que el edificio Kavanagh constituyó el ejemplo acabado de una modalidad de inversión durante un ciclo breve que duró hasta 1936.

Tres de los casos estudiados destinados a edificios de renta ofrecen soluciones basadas en decisiones pragmáticas e innovadoras respecto de implantación en predios de esquina, con importantes consecuencias en la composición, la percepción visual y la distribución interior de los edificios demasiado extensa. Dichas soluciones implicaron: favorecer distintamente el flanco principal en defecto de la relevancia que ofrece la encrucijada de dos calles en la manzana; negociar el desplazamiento de los gálibos de alturas máximas previstos en la norma de edificación vigente a favor del mayor rendimiento de la operación o resignando propiedad como nuevas cal-

zadas semipúblicas de servidumbre en beneficio de la privacidad, del modelado estético, la iluminación y ventilación interiores; o bien sumar construcción rentable mediante el diseño tridimensional del perímetro de fachada con alcobas y *bow windows* sobre el frente, ganando en el procedimiento, valiosa superficie de aventanamiento. Como se puede apreciar, Sánchez, Lagos y de la Torre corrían el riesgo de la innovación y toda tribulación podía ser conducida hábilmente de la mano de un oficio firme para el lineamiento. La arquitectura moderna tomó, sin dudas, de la arquitectura de *L'École* su carácter solar y mediterráneo, la proporción clasicizante y la serena disposición. A su vez, las arquitecturas de *L'École* tomaron de la modernidad la coherencia entre expresión y disposición estructural y la tectónica de las superficies lisas en contraste con los almohadillados, zócalos y cornisas. Como el resto de los arquitectos formados en el sistema *Beaux Arts*, Sánchez, Lagos y de la Torre desarrollaron un lenguaje de claros y fundamentales principios de la construcción. Atentos a los proyectos de esta firma, su recurrencia a uno o a otro tipo de arquitectura, desde el francés severo al pintoresco colonial o normando, correspondería a una práctica más orgánica, crítica y aún más pragmática, en atención al tipo de encargo y su situación.

» Una arquitectura devuelta a su tradición clásica, capaz de adoptar las ventajas de la técnica y los recursos del confort

De la Torre y Lagos habían nacido en 1890; Sánchez nació en Uruguay en 1891, graduándose de ingeniero agrimensor en Buenos Aires, en 1918. Lagos y de la Torre cursaron sus estudios en la Escuela de Arquitectura dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad de Buenos Aires, aunque el último de ellos no se habría de graduar jamás. Promediaron sus carreras entre 1915 y 1918.

En 1914 había sido incorporado a la Escuela de Arquitectura el profesor René Karman, a

cargo de los cursos de arquitectura del primer año al último año. Caracterizó a su metodología didáctica el acento puesto en la composición: armonía, proporción y sentido común técnico sin imposición de cuestiones de lenguaje y una desaceleración de los excesos y de la inventiva superflua. A su manera, Karman restituyó la dignidad y racionalidad a la arquitectura académica dentro de la Escuela al modo que, durante su formación, sus profesores Victor Laloux y Louis Pascal lo habían llevado a cabo dentro la *Ecole de Beaux Arts* de París, tras la partida de Charles Garnier. Para Karman, la arquitectura no renunciaba a su condición de obra artística asumiendo las transformaciones modernas del gusto y la técnica. En sus cursos, la figuración modernista no planteaba un conflicto de principios.

A juzgar por la arquitectura producida en Buenos Aires a partir de la década siguiente, inclusive por arquitectos no enrolados en el debate de las vanguardias, el sistema de Karman diluyó cualquier tensión cultural entre la aparición del *moderno* y el repertorio eclectista. Por otro lado, Karman no prestó especial interés a la cuestión del estilo nacional, el neohelenismo o el neocolonial que sí habrían de ser puestos de relieve tras la incipiente Reforma universitaria de 1918. No obstante, algunos de los primeros encargos del estudio se desarrollarían dentro del repertorio colonial.

El oficio impartido en las enseñanzas de Karman en la Escuela de Arquitectura (una arquitectura francesa sencilla, devuelta a su tradición clásica y capaz de adoptar las ventajas de la técnica y los recursos del confort) favorecía la alternancia entre la arquitectura de estilo y la arquitectura moderna en la mayoría de los estudios del período. Pero a diferencia de arquitectos como el mismo Bustillo u otros, de la misma generación del estudio, aún en la resolución de plantas modernas, Sánchez Lagos y de la Torre conservaron el repertorio de recursos

de articulación académica: el *poché*, las progresiones espaciales, las antecámaras y las *alcobas* (Shmidt, 2010: 449). Las diversas directrices geométricas del predio del Kavanagh de 1935, así lo exigieron y un edificio en la calle Lafinur, acaso el más mentado de los proyectados por el estudio, aún recurre a la graduación de ambientes. Este tipo ambiguo de sintaxis quedó descartado cuando se trató de modernos edificios con departamentos *económicos*. La existencia de un cuaderno de comienzos de los años treinta, en que el estudio registraba predios baldíos o disponibles junto con un análisis de situación para confirmar el destino más rentable apropiado (Cacciatore, 2010: 22), parecería indicar que los encargos estrictamente destinados a la renta formaron parte de una estrategia del estudio para el acercamiento y captación del inversor.

Aunque hasta 1931 las obras presentan un carácter diferente, del clasicista francés al *moderno*, pasando por el pintoresco normando, a partir de 1932 sus proyectos para edificios de renta serán desarrollados dentro de un estilo sin ornamentos, con paramentos planos y grandes aventanamientos. Ese año, Corina Kavanagh había enviado a Gregorio Sánchez a Nueva York al efecto de naturalizarlo con las operaciones de los rascacielos del flamante *Rockefeller Center*, un modernismo que se imponía en la demanda y el consumo en Argentina. El emprendimiento neoyorquino había naturalizado un tipo de edificios que desafiaba la cuestión del estilo, entre el clasicismo simplificado de principios de siglo y una serie de recursos de fachada, de entre los que se podría “elegir cualquiera de ellos sin alterar la renta” (*Nuestra Arquitectura*, 1931: 944).

Hacia la mitad de los treinta, dentro de la coyuntura de la crisis financiera internacional y de las consecuentes medidas intervencionistas del Estado en la economía nacional, la falta o las exiguas condiciones para contratar créditos hipotecarios con destino a la construcción y a la



Figura 1. Portada de la Revista ARCA 1939. Colección Gustavo Alonso Serafín. | Figura 2. Edificio El Comercio, La Plata. *Nuestra Arquitectura* N°118 mayo 1939. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

vivienda dentro esa modalidad determinó la implementación de una operatoria particular conocida como *ahorro colectivo* o *ahorro recíproco*. Fue llevada a cabo por sociedades *ad hoc*, con experiencia en el rubro financiero y en la construcción, con el objetivo de facilitar el acceso al hogar de los sectores de medianos ingresos. Mediante el ahorro previo, las cooperativas podían contraer a su vez créditos bancarios destinados a préstamos particulares con interés bajo o nulo, siendo las únicas capaces de respaldar los montos de garantía exigidos por esas entidades, cercanos al 50% del capital contratado. De hecho, fueron estas asociaciones las que suscribieron la mayor porción de los préstamos disponibles en los bancos (Gómez, 2012: 152). Su objetivo era captar a las clases medias que se encontraban lejos de poder garantizar individualmente los requisitos financieros y que asimismo constituían una capa por fuera tanto de los sectores populares que requerían la asistencia del Estado, como de los propietarios y rentistas más solventes. Estos últimos constituyeron,



por lo general, la clientela de los estudios, pero sus encargos disminuyeron considerablemente hacia el final de la década, indicando la falta de recursos para financiamiento individual. La fundación de la Asociación Recíproca de Crédito Argentino S.A. (ARCA) en 1935 da cuenta de este proceso. Para diciembre de 1939, año en que se llevaría a cabo el Primer Congreso de la Vivienda Popular, Luis María de la Torre llegó a ser su presidente; Pablo Cárdenas, el apoderado de los Kavanagh, 2do vicepresidente; Lagos, Sánchez y el ing. Pujadas, también integrante del estudio, vocales (Fig. 1). Por este sistema de ahorro se fomentaba el paso de inquilino a propietario, en cierto modo, en contra de los edificios de renta, que constituyó el grueso productivo de Sánchez, Lagos y de la Torre. ARCA solo entregaba montos de dinero a los ahorristas, sugiriendo tipos de proyectos, mayormente plantas compactas heredadas de la experiencia de los departamentos económicos, con frentes lisos enlucidos, aventanamientos francos y techos planos, configurando

una modernidad de hecho, por aquello de la verdadera economía en ornamentos y decoraciones superfluas. Aunque tampoco faltaba el chalé de dos plantas, frente de ladrillos vistos y techos de fuerte pendiente. La carencia de una legislación consistente y clara respecto de la competencia con las entidades bancarias o financieras determinó la progresiva absorción de las asociaciones de ahorro recíproco por el Banco Hipotecario Nacional o unas y otras entre sí. Para 1943, durante la presidencia de Ramón Castillo la modalidad fue proscrita por ley y la suerte de sus integrantes, diversa. Las circunstancias particulares de la liquidación de ARCA acelerarían el fallecimiento prematuro de Gregorio Sánchez.

» La lógica rentística y pragmática que distinguió al lujo y a la clase en los treinta: los Kavanagh

Cuatro encomiendas vincularon al estudio Sánchez, Lagos y de la Torre con la familia Kavanagh entre 1930 y 1944. Dos de ellas desarrollaron la problemática del *rascacielos*. Se trata del edificio céntrico de la av. Córdoba en la esquina con la calle Libertad (a escasos metros del Teatro Colón de Buenos Aires, en la cabecera de un parque público de tres manzanas de extensión) y del rascacielos en la esquina de Florida y San Martín, (implantado también frente a otro parque de excepcionales dimensiones, la plaza San Martín). Debe mencionarse una tercera obra, cronológicamente ubicada entre uno y otro proyecto: una propiedad de Diego Garreth Kavanagh y su socio Pablo Cárdenas (h), situada en la exclusiva esquina del pasaje Parera y la avenida Alvear, en el sector norte de la ciudad. La oportunidad del estudio Sánchez, Lagos y de la Torre para el desarrollo de la tipología del rascacielos parece agotarse en algún caso más, probablemente la pequeña torre de planta cuadrada destinada a viviendas, exenta en todo su perímetro construido en 1936 en la ciudad de La Plata (Fig. 2).



Figura 3. Edificio Córdoba y Libertad. *Cuadernos de Arquitectura* n°1, 1938. Biblioteca de "Alejandro Christophersen", Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires | Figura 4. Edificio Kavanagh. Portada de la revista *Caras y Caretas* 20 de abril de 1936. Biblioteca Nacional "Mariano Moreno".

La obra de la avenida Córdoba, de diez pisos de altura, fue identificada por el estudio como "departamentos con paliers independientes", siendo esta característica muy atractiva en relación a las opciones de discreción y privacidad que conllevaba la mudanza del hotel familiar a un departamento para una familia burguesa y una innovación respecto de los largos paliers comunes que caracterizaban a las casas colectivas de renta (Sánchez, Lagos y de la Torre, 1938). Ocupa un predio en esquina, alargado sobre la avenida. En la organización espacial de ciudades en damero como Buenos Aires, la esquina es un punto de relevancia en el conjunto de edificación de la manzana y tanto la doble orientación como la variada direccionalidad geométrica eran apreciadas por los proyectistas (Fig. 3). Además, en el caso de calles de anchos similares, el sistema de limitación de las fachadas del Código de la Edificación de

1928 determinaba mayores alturas en los predios en esquina, debido a la mayor longitud de la diagonal entre ochavas opuestas. Sin embargo, el considerable mayor ancho de la avenida Córdoba permitió, en cambio, la máxima altura de construcción sobre ese flanco, a favor de la percepción simétrica, exenta y monumental, desplazando la culminación de la composición respecto de la esquina y su lindero. El partido interior presenta ocho ambientes principales cuadrados, prácticamente iguales, sobre los frentes del predio. Entre ellos, un labrado oficio –todavía al modo del *poché*– transforma los espacios residuales en útiles. La circulación interior, quebrada según las direcciones de los frentes, también constituirá un recurso notable en las plantas del Kavanagh. Aquí, el paulatino abandono de los elementos de la arquitectura clásica sería definitivo (Aliata y Liernur, 2004). La ausencia de toda referencia estereotómica

de composición –dinteles, pilastras y capiteles decorativos que remedan el sistema de soporte apilado, de abajo hacia arriba, de la construcción– contribuye a la percepción masiva y unitaria de esta obra en esquina. Favorecida sobre todo su contemplación en escorzo, reviste una simetría de tal poder, que el quiebre de fachada sobre la ochava parecería estar reflejado imaginariamente al otro lado del eje vertical que conforma el portal de ingreso sobre el lado mayor del predio. Evoca la implantación de un edificio aislado, que no es. Con los mínimos recesos de los antepechos de mampostería debajo de las ventanas, la fachada se desarrolla al modo de miembros verticales apareados, adelantados y encastrados en el cuerpo central de una construcción telescópica que asciende mediante retrancos y contrafuertes decorativos de piedra paris color claro. Conservando apenas dos tipologías de ventanas sobre el frente, el ritmo de esta decoración es más intenso hacia arriba, transformándose en un relieve, casi una textura. Y junto con la disposición masiva y robusta general a favor de la unidad de su volumen, es la constitución de su remate, en forma de plataforma, sin mansarda, la que corresponde a la tradición de rascacielos referidos por Hugh Ferriss. A partir de 1929 el diseño de las construcciones en altura en las metrópolis norteamericanas se había visto definitivamente transformado por un grupo de bocetos e imágenes que sistematizaban todo lo realizado hasta entonces, dentro de la tipología del rascacielos, en un tratado llamado *La ciudad del Mañana* publicado en Nueva York por *renderista* Hugh Ferriss ese año. Del vasto conjunto de ejemplos que engrosan el impacto del sistema de Ferriss, por lo menos dos edificios singulares del arquitecto neoyorquino Ralph Thomas Walker, el *Barclay-Vessey* de 1926 y el *Irving Trust Company* de 1929-31 presentan coronamientos planos, de paramentos estriados por pilastras o contrafuertes a modo de cascada. El primero lucía –para quien

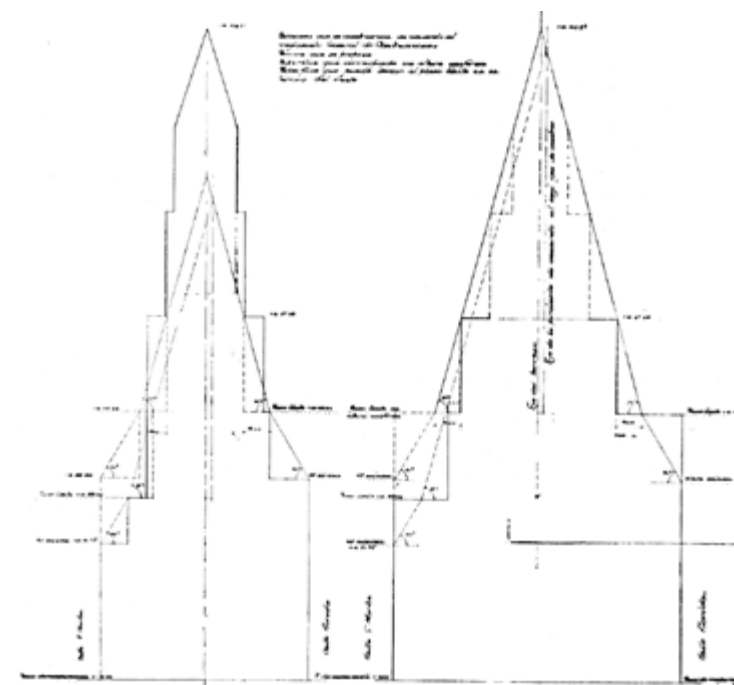
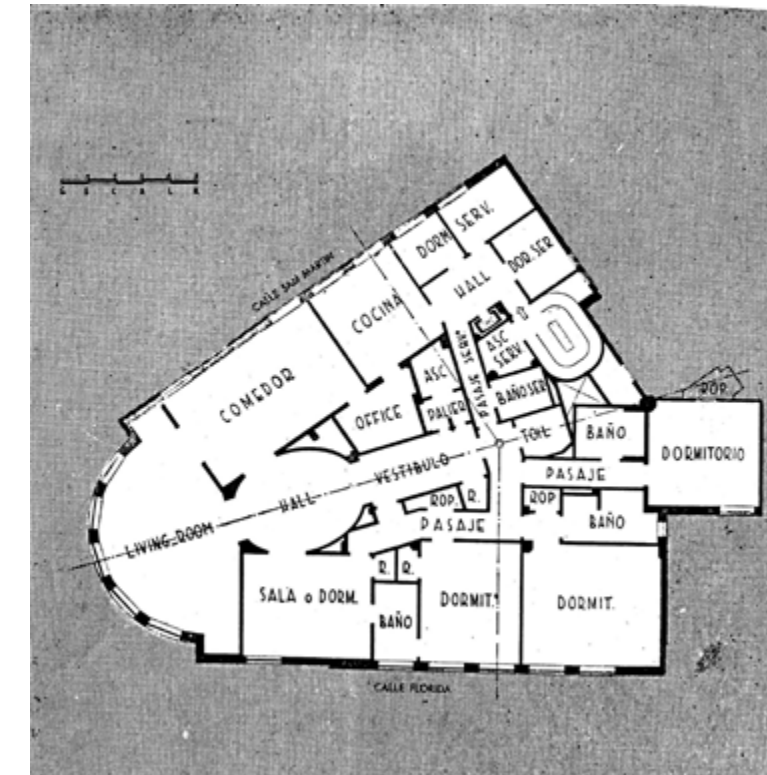


Figura 5. Esquema de alturas máximas publicada en *Nuestra Arquitectura*, enero 1934. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. | Figura 6. Departamentos tipo E pisos 1° a 9°. *Nuestra Arquitectura* n° 81, año 7, abril de 1936. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.



podiera identificarlo– en las publicidades argentinas del *Whippet* en las páginas de *Caras y Caretas*. Notablemente, el *United Shoe Machinery Corporation Building* en Boston, proyectado por George Füller junto al estudio Parker, Thomas & Rice e inaugurado en 1928 ya presentaba de modo convencional todos los elementos del estilo: prismas simples adelantados respecto de la masa central, paramentos lisos sin molduras y antepechos recedidos, una sola tipología de ventanas y los pisos superiores debajo de una mansarda de considerables proporciones rematando la composición. La reducción de todos los elementos de arquitectura y el sentido de unidad del conjunto impactan en estos proyectos a la manera del Kavanagh. El Kavanagh saca provecho de la diferencia que constituye el predio por su modelo telescópico de planta trapezoidal, percibida de modo más evidente desde el bajo de la barranca de la pla-

za (Fig. 4). Del predio oblongo deriva también la evidente generatriz geométrica cuyo vértice comparte con la prolongación de las dos líneas de edificación a cada uno de los flancos, una racionalización de la mano del oficio del sistema *Beaux Arts*. La tensión ambigua entre la situación de esquina del gran rascacielos de Retiro y la frontalidad de sus flancos simétricos es evidente en las publicaciones de etapas preliminares del proyecto. La conformación del eje vertical acentuado por la torreta de los últimos pisos a modo de pivote, refiere a la envolvente máxima del volumen a construir que los proyectistas han sustraído de las reglamentaciones vigentes desde 1928, las cuales fueron tensionadas hasta el borde de sus posibilidades legales, y traspasadas en sus límites. (Fig. 5). No obstante, desde la calle San Martín y en aproximación desde el sur, reproduce fielmente los gálibos y retrancos que se desprenden de los reglamentos municipales,

percibiéndose el apilamiento de mayor a menor, forzando el límite de factibilidad de los permisos. Esta resultante plástica, a mitad de camino entre la opción estilística y la racionalidad inexorable de este procedimiento, da cuenta del control llevado a cabo por los proyectistas durante el modelado, a menudo asociado al *Art Decó* por la apreciación crítica. Sánchez, Lagos y de la Torre se ampararon en las condiciones estéticas innegociables impuestas por la propietaria, quien las consideró por encima del cumplimiento de cualquier norma edilicia. Desde esta perspectiva, el Kavanagh puede interpretarse como intersección crítica entre las normas abstractas y su aplicación a la estética urbana. Como toda negociación, como todo experimento, pudo haber contribuido a la casuística para dirimir futuros emprendimientos similares. De modo muy evidente, en los departamentos de los pisos 1° a 9° ubicados en el extremo del



Figura 7. Un gran edificio porteño. *Nuestra Arquitectura* N°52, mayo 1933. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.



Figura 8. Departamentos en Alvear y Parera. *Nuestra Arquitectura* N°66 enero 1935.

predio es posible percibir la generatriz en la mediana del ángulo que forman la intersección de los flancos. La secuencia *vestíbulo-hall oval-living room* de esta planta tipo, en sucesión mediante puertas de doble hoja, inéditas por cierto en los edificios de renta de esta magnitud, configura la axialidad espacial mediante el uso (Fig. 6). Los ambientes de dimensiones regulares se alinean hacia cada una de las calles, lo cual es forzoso. Sin embargo, el proyectista permite que sean percibidos a uno y a otro lado de un ceremonial eje principal. Aun cuando la distribución de mano experta de las plantas del Kavanagh refiere a la tradición académica ampliada por Karman y Villalonga, el edificio de la plaza San Martín engrosa por derecho la tradición urbana del rascacielos.

En un esborzo preliminar aparecido en la edición de *Nuestra Arquitectura* de noviembre

de 1933, indefinida detrás de las ramas de un árbol, la torreta del coronamiento aparece un par de pisos más baja que la ejecutada (Fig. 7). La proporción de esta composición impacta al modo de la fachada del edificio de la calle Córdoba ya descrito. El punto de vista no permite dar cuenta de los pisos alojados en la mansarda revestida en cobre que remata el proyecto definitivo. Esta variante notable durante el proceso de diseño pone en relación a ambos encargos. Los tres últimos pisos del Kavanagh, escalonados y revestidos a plomo adquieren el aspecto de falsos faldones rampantes, coronando la composición, dando una primera impresión al uso académico. Al mostrarse desde la calle Maipú, el esborzo publicado en 1933 tampoco indica la presencia del extremo curvado en el ápice del predio, y, de ese modo, la fachada luce como una variante

superadora y estilizada del edificio de la avenida Córdoba.

Pero hay otro rasgo provisorio en la temprana publicación del proyecto en proceso, que aquí se tendrá por significativo. Los dos cuerpos de la etapa más baja, de los pisos 1 a 13 en el frente de la calle Florida exhiben ventanas continuas en cada uno de los cuatro ángulos y es de suponerse que esto sea igual en el frente oculto sobre la calle San Martín. Esto se ha abandonado en la versión construida, al efecto de una composición más tradicional o para no sobrecargar con ménsulas a la estructura, pero se ha conservado en la segunda etapa vertical entre los pisos 13 y 20 (Fig. 7). El oficio de Sánchez, Lagos y de la Torre corrigió el proyecto ejecutado hacia una solución más consuetudinaria, con esquinas macizas. De este modo el Kavanagh acrecentó su carácter ambiguo



Figura 9. Chalé en Martínez. *Nuestra Arquitectura*, octubre 1944. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

como superador del formalismo académico de las fachadas de los edificios de renta con un lenguaje novedoso que no reconocía una herencia pero que expresaba, con claridad, la lógica rentística y pragmática que distinguió al lujo y a la clase en los treinta.

Este motivo, luego rechazado, de la *fenêtre en longueur*, ya había implementado en la propiedad de la calle Parera, la composición de cuyos ambientes refiere a la articulación sintáctica de la arquitectura moderna. No obstante, los paramentos de su fachada, sin relieves ni ornamentos, presentan un perímetro animado por salientes al modo de *bow windows* de forma semicircular y trapezoidal, al efecto de lograr una sensación de mayor espacialidad y luminosidad interior no frecuente en aquella (Fig. 8). La ventana alargada compone la fachada del edificio de departamentos entre medianeras de la calle México proyectado por Sánchez, Lagos y de la Torre en 1934, ubicando los vanos continuos hacia cada extremo del frente y acentuando la

composición de una fachada sin relieve en que las franjas horizontales ininterrumpidas de la mampostería de los antepechos alterna con las sombras profundas de vanos y terrazas. Otro edificio de departamentos de lujo inaugurado en 1936 en Palermo, frente a los jardines del Rosedal, lleva este recurso a su expresión más extrema. Exacerbando la composición predominante de franjas horizontales, el paramento del frente adopta en la esquina una curva abstracta, mediante un gesto dinámico que refiere a la adopción crítica del sistema de organización de fachadas del vanguardista Le Corbusier, cuyo modelo sobre *pilotis* es referido directamente por Sánchez, Lagos y de la Torre por si llegar a pensarse que el impacto de las ideas del suizo-francés no hubiera estado presente en los proyectos del estudio (Liernur, 2004).

La cuarta obra que reunió a estos arquitectos con la familia Kavanagh, es un chalé en Acassuso construido en 1941 para Elisa Lynch, la madre de Corina y Diego Kavanagh muerta en 1946.

» Una racionalidad en clave tectónica mediante materiales elementales

Los chalés urbanos o suburbanos también parecen haber ocupado al estudio en la segunda mitad de los treinta, años superpuestos con la actividad de ARCA que promovía, sobre todo, la realización de viviendas individuales pintorescas o económicas en pequeños lotes urbanizados. La escasez de crédito habría determinado también la desaceleración de las encomiendas del tipo de edificio de departamentos en altura para renta, el mayor motor de producción del estudio. Sucesivamente, el decreto 1580/43 del presidente Castillo y el complementario 33.059/44, por el que todos los alquileres contraídos quedaban congelados con retroactividad a sus valores de diciembre de 1942, dieron el golpe de gracia para este género de desarrollos inmobiliarios particulares. El chalé de Acassuso encargado en 1941, presenta los ladrillos a la vista y techos de fuerte

pendiente elaborados con líneas sencillas y volumetrías simples, propias del debate por el carácter regional de la arquitectura nacional de esos años (Fig. 9). Un desplazamiento de lo moderno por un vernáculo universal y genérico se observa en las obras tardías de Alberto Prebisch y Antonio Vilar, en los edificios de departamentos, fábricas o mercados de Sánchez Elía-Peralta Ramos y en las propuestas vanguardistas de Austral. Un contrapunto de superficies enlucidas lisas y blancas y el hormigón resistente, la sillería de piedra o el ladrillo común y el refractario a la vista expresaban una racionalidad moderna en clave tectónica mediante materiales elementales que, a su modo, no había estado ausente en los proyectos tipo difundidos por ARCA para sus suscriptores.

La ley 13.512 sancionada en setiembre de 1948, por la que “los distintos pisos de un edificio o distintos departamentos de un mismo piso o departamentos de un edificio de una sola planta, independientes y que tengan salida a la vía pública directamente o por un pasaje común” podrían pertenecer a propietarios distintos, siendo posible además que cada piso o departamento perteneciese en condominio a más de una persona, determinó el abandono de la construcción sistémica de edificios de renta. Aunque su impacto se percibiría hacia los sesenta, a partir de esta ley solo se emprendería la construcción de edificios de departamentos destinados a su venta. Las sucesivas normas edilicias de la ciudad de Buenos Aires, como la de 1957 decretada por Bergalli, habilitarían la mayor explotación de los predios multiplicando su superficie mediante factores de ocupación total (FOT), aumentando las posibilidades en altura conforme a la anexión de varios solares contiguos entre sí, la configuración de un *basamento* continuo en los niveles bajos y a condición de elevación de una *torre* exenta de los linderos y vecinos. Aunque el efecto sobre la calidad de los edificios resultase discutible, la

ley de Propiedad Horizontal determinó la fisonomía de la ciudad desde los cincuenta en un mercado profesional disputado por arquitectos e ingenieros. Muchos de estos profesionales ante la afiliación partidaria compulsiva al Peronismo, abandonaron los cuadros civiles del Estado, donde solían desempeñarse en la obra pública y se insertaron en un momento de la industria en que eficiencia y rendimiento eran mucho más cruciales que creación y gusto.

Sin embargo, la obra pública, particular o estatal, parece haber promovido aún las grandes inversiones, razón por la cual el estudio se orientó hacia concursos de grandes equipamientos para reparticiones estatales o de interés público, acaso en un viraje opuesto al que hizo el mercado con las leyes de 1948 y sucesivas, y en virtud de la merma de los encargos de renta que representaron el nudo productivo de Sánchez, Lagos y de la Torre. La envergadura de las obras y su inmediata valoración impiden discutir la dificultad –por no decir la incomodidad– de los proyectistas para enfrentar la cuestión de la monumentalidad y el carácter público por fuera del programa de la vivienda en edificios en altura. Tal crítica debe estar dirigida, en general, a la obra desarrollada en todas las latitudes, a juzgar por el derrotero de la arquitectura estatal en Italia, Alemania y la Unión Soviética en esos años (Frampton, 1985: 212). Ya el primer premio obtenido para la sede de la Administración de Ferrocarriles del Estado en 1929 (modificado y concluido diez años más tarde por el departamento técnico de los Ferrocarriles) y la sede del Banco Provincia de Buenos Aires de 1938-1942 demuestran que para el estudio, la arquitectura clásica resultaba la más cabal representación del Estado, aun cuando las consideraciones interiores referían a magnitudes higienistas más modernas respecto del cubaje de aire y superficies de iluminación por ocupante, de donde provenían distorsiones en el proporcionado de vanos. Estas y posteriores obras de

carácter público carecen de la gracia metropolitana del Kavanagh o de cualquiera de los encargos particulares contemporáneos. En la sede del Automóvil Club Argentino en la avenida del Libertador, realizada entre 1941-43 en colaboración con Antonio Vilar, y el estudio Calvo, Jacobs y Giménez, los elementos clásicos del frente fueron estilizados en contrapunto con la disposición alargada de vanos y antepechos del cerramiento al que están adosados, resignando la serena grandeza siempre distintiva de los rascacielos o de los edificios de departamentos modernos de sus autores.

El último proyecto del Estudio fue la entrada al concurso mixto auspiciado por la Sociedad Central de Arquitectos para la nueva sede del Jockey Club Argentino de 1962, en un predio sobre las calles Florida y Tucumán del que la institución era propietaria (Fig. 10). El mismo año se había llamado a concurso para el proyecto de una torre de 70 pisos para la sede sudamericana de Peugeot, en la encrucijada de la avenida Libertador con Esmeralda, a escasos metros del Kavanagh. Se encontraban en ejecución, además, dos magníficos edificios bautizados comercialmente *torres*: en la esquina de Santa Fe y Suipacha, la torre Olivetti-Brunetta, proyecto de los arquitectos Pantoff y Fracchia, según el modelo de la *Lever House* de *Park Avenue* de S.O.M inaugurada diez años antes, y la torre FIAT-Mirafiori frente al Teatro Colón, proyecto de Rafael Amaya, Miguel Devoto, Alberto Lanusse, Eduardo Martín y Augusto Pieres. Ambas torres explotaban ya las flamantes normativas de edificios de perímetro libre e iluminación total y a su manera, como el Kavanagh un cuarto de siglo antes, desplegaban todo tipo de tecnologías de vanguardia con diseño de interior y equipamiento nacional de primerísimo nivel. Para la fecha del concurso del Jockey Club, el estudio llevaba cuarenta y dos años de trayectoria y sus titulares superaban ambos los setenta años de edad. Asociados con el estudio Billoch-Salas, cuya trayectoria incluía algunos



Figura 10. Concurso Nueva Sede del Jockey Club Argentino. Dossier de Concurso SCA 1962. Biblioteca de “Alejandro Christophersen”, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires.

premios y menciones en concursos para edificios de destino variado y baja densidad, la propuesta de Lagos y de la Torre obtuvo la primera mención prevaleciendo sobre el proyecto de Sánchez Elía-Peralta Ramos y Agostini (SEPRA). El premio fue concedido al Estudio de Mario Roberto Álvarez asociado con el arquitecto Juan Manuel Borthagaray y el ingeniero Atilio Gallo. Álvarez había construido a la sazón, la primera etapa del Teatro Municipal General San Martín, algunos edificios bancarios de no más de 12 o 13 pisos en la city y en 1961, había comenzado la construcción de una gran torre de viviendas en el barrio de Belgrano quizás la primera de esa magnitud en su extensa trayectoria. Las bases del concurso desligaban a los participantes el respaldo financiero de los anteproyectos presentados. La expectativa de los auspiciantes era la obtención del máximo rendimiento de la superficie del solar según los nuevos códigos que contemplaban especialmente las construcciones de gran altura y perímetro libre o iluminación total que Buenos Aires había sancionado en 1957. El programa contemplaba las actividades del Jockey Club y la explotación de los m2 restantes, por lo que se trataba de desarrollar una torre exenta de los linderos en todo su perímetro y altura y un basamento con funciones públicas y semipúblicas. Comparada con el partido ganador de torre elevada, embretada en las fachadas por dos columnas exteriores de hormigón armado en forma de H que Álvarez ya venía desarrollando en sociedad con Atilio Gallo, el proyecto de Sánchez y de la Torre demuestra una inusitada creatividad, producto de la permeabilidad a ideas nuevas. La perspectiva en *contrapicado* recuerda inmediatamente a una imagen similar del *Philadelphia Saving and Fund Building* de Howe y Lescaze, tal cual fue publicado en *Nuestra Arquitectura* en junio de 1934 (*Nuestra Arquitectura*, 1934: 374). La masa del edificio se define por el vibrante relieve vertical de losas y antepechos configurando una fachada de textura abstracta, casi *neobrutalista*.

El jurado apreció la evidente continuidad horizontal de los locales del basamento (en lo que debe reconocerse la soltura para la *enfilade* que caracterizó a las plantas bajas de la mayoría de sus grandes edificios) y destacó los casi 70.000 m2 cubiertos que ofrecía la propuesta. La mayor desventaja frente al proyecto de Álvarez habría sido la falta de escala adecuada para el basamento semipúblico respecto de la calle, lo que resentía el carácter monumental del proyecto. Las obras particulares de toda magnitud del estudio Sánchez, Lagos y de la Torre, empezaron a ser publicadas tan tempranamente como en 1926. Hasta 1934, en que las revistas se ocuparon del nuevo rascacielos en la plaza San Martín, sus proyectos defueron una y otra vez destacados por publicaciones como *El Arquitecto*, la *Revista de Arquitectura* de la Sociedad Central de Arquitectos y la propia *Nuestra Arquitectura*. Para la nueva era en la crítica del diseño inaugurada con *Summa* en 1963, casi 30 años después, el proyecto en la esquina de la calle Lafinur constituía aún uno de los “edificios de departamentos mejor solucionados”, malogrados por el uso espurio de otra generación de propietarios. Entre 1932 y 1936, el estudio implementó desde los esquemas compositivos del sistema *Beaux Arts* hasta el tipo modernista de las vanguardias europeas. Entre ambas apuestas, pudo desarrollar el modelo de gestión del rascacielos, profundizado directamente del *know-how* norteamericano. Las modalidades de producción inmobiliaria a partir de 1935 congelarían hasta las nuevas leyes de torres de 1957 el desarrollo de la ciudad en altura. Condicionadas por un imposible, el breve ciclo de obras de ese lustro, surgidas del expreso empeño de sus emprendedores cuyo capital se agotaba entre las consecuencias del *crack* de 1929, permite entrever el modelo de arquitectura de ciudad condicionado por la expectativa de renta de la iniciativa particular a la vanguardia de la interpretación normativa, con la necesidad de

optimizar el rendimiento para los primeros y poniendo a prueba el oficio, para los estudios●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bullrich, Francisco. 1963. *Arquitectura argentina contemporánea* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Bullrich, Francisco. 1969. *Arquitectura Latinoamericana* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Cacciatore, Julio. 2010. “Las casas de renta, el tema dominante”, en *Sánchez, Lagos y de la Torre. Del eclecticismo al Estilo Moderno*, ed. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires: Cedodal), 13-22.
- Cacciatore, Julio, Radovanovic, Elisa y Rojas, Javier. 2010. “Estudio Sánchez, Lagos y De la Torre. Listado de obras”, en: *Sánchez, Lagos y de la Torre. Del eclecticismo al Estilo Moderno*, ed. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires: Cedodal), 119-139.
- Cuadernos de Arquitectura. Número dedicado a la obra de Sánchez, Lagos y de la Torre.* (1938). Buenos Aires: Editorial Cuadernos.
- Ferriss, Hugh. 1929. *The City of Tomorrow* (New York: Ives Wahsburn Publisher).
- Frampton, Kenneth.1985. *Modern Architecture: A Critical History* (London: Thames & Hudson). Trad. española por Esteve Riambau, Historia crítica de la arquitectura moderna (Barcelona: Editorial Gustavo Gili).
- Gómez, Juan Lucas. 2012. “Empresarios de la vivienda. El caso F.I.N.C.A y las compañías de Crédito Recíproco frente a las políticas del Banco Hipotecario Nacional entre 1946 y 1955”. *Anuario del Centro de Estudios Económicos de la Empresa y el Desarrollo* 4, Año 4, 149-190.
- Gutiérrez, Ramón y Ortiz, Federico. 1972. “La arquitectura en la Argentina, 1930-1970”, *Separata de Hogar y arquitectura* 103, Buenos Aires.
- Gutiérrez, Ramón y Ortiz, Federico. 2010. “Nuestras Modernidades”. En: *Sánchez, Lagos y de la Torre. Del eclecticismo al estilo moderno*, ed. Ramón Gutiérrez (Buenos Aires: CEDODAL) 11-12.
- Liernur, Jorge Francisco. 2001. *Arquitectura argentina en el siglo XX. La Construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

- Liernur, Jorge Francisco 2004. “Rascacielo”, en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, ed. Fernando Aliata y Jorge Francisco Liernur (Buenos Aires: Clarín).
- Liernur, Jorge Francisco. 2004. “Torre”, en *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, ed. Fernando Aliata y Jorge Francisco Liernur (Buenos Aires: Clarín).
- Ortiz, Federico. 1978. “Breve comentario en torno al Racionalismo, al Funcionalismo, al formalismo geométrico y al Estilo Internacional”, en *Summa Historia*, ed. Marina Waisman (Buenos Aires: Ediciones Summa).
- Shmidt, Claudia. 2007. “Alejandro Bustillo: un modernista contrariado”. En: *Bustillo. Un proyecto de Arquitectura Nacional*, ed. Marta Levisman (Buenos Aires: ARCA). 449-470.
- Stok, Isaac y Stok, Jacobo. 1938. “Casa de departamentos, Arenales y Billinghamurst”. *Nuestra Arquitectura*, 111. pp. 356-359.



Silvio Plotquin. Arquitecto y Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Universidad Torcuato di Tella. Profesor de Historia de la Arquitectura, Estética y Teorías de la Arquitectura. Miembro del Consejo Asesor de la Carrera de Arquitectura, FADI UADE. Autor de la Introducción al capítulo argentino del Catálogo de la exposición “Latin American in Construction: Architecture, 1955-1985” (MoMA), New York, 2015. Coautor de *Mario Roberto Álvarez*, Colección Grandes Maestros IAA-FADU/Clarín. Autor de *Kavanagh* (Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, GCBA). Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales entre ellas *Contexto*, *Registros*, *Arquitectura Viva*, *AREA*, *Block* y *PLOT*. splotquin@utdt.edu

»

Peláez, J. M. (2018). Play the Game. *A&P Continuidad* (9), 88-95.



Play the Game

Juan Manuel Peláez

Español

El ensayo es una reflexión sobre lo que significa ser arquitecto, articulada en dos partes. La primera, autobiográfica, indaga en el sentido de la profesión, anclada en la capacidad de hacer preguntas desde la infancia misma, de definir conceptos y de identificar las particularidades de cada grupo social. La segunda relata la particular situación de la obra pública en Colombia desde hace dos décadas donde los gobiernos han apostado a la obra pública, como modo de combatir la desigualdad social y como modo de aceptación y legitimación. Se subraya y expone la existencia de un mecanismo abierto para el acceso a estos grandes encargos que permite que sean elegibles arquitectos independientemente de su edad y experiencia. Se exponen en esta clave proyectos propios y ajenos que se contextualizan a partir del efecto de los *modelos* Bogotá y Medellín. Estas ciudades han evidenciado otro modo de destinar el gasto público, ampliándose hacia todo el territorio y produciendo un giro en la condición natural de la actuación de un político de la mano de la arquitectura y particularmente de los concursos.

Palabras clave: obra pública, Colombia, concursos, proyecto vinculante, planificación estratégica

Recibido: 5 de octubre de 2018
Aceptado: 21 de noviembre de 2018

English

This essay introduces a reflection on what means to be an architect addressing two points. The first one deals with the autobiographic; it probes into a profession that enables to ask about issues since childhood itself, define concepts and identify the particularities of every social group. The second one accounts for the particular situation of public work in Colombia where different governments have supported it not only as a way of overcoming social inequity but also as a means of acceptance and legitimization. The existence of an open procedure to gain access to important public work commissions is highlighted. It allows architects to be selected regardless of age and experience. It is within this context that own and others' projects are considered taking into account the impact which Bogotá and Medellín *schemes* have had. A different way of allocating public expenditure has become evident in these cities giving rise to their enlargement towards the territory as a whole. It has also marked a turning point in the politician's typical performance through architecture and, especially, competitions.

Key words: public work, Colombia, competitions, binding project, strategic planning

Este ensayo está dividido en dos partes, ambas son una reflexión sobre lo que significa ser arquitecto. La primera está basada en algunos momentos cuando estaba apenas empezando mi vida en el colegio. Esta es una reflexión que me ha servido cada vez que me pregunto sobre lo que es ser un arquitecto y a qué edad comenzamos a sentirlo. Para mí, esto sucede mucho antes de tener contacto con una universidad. El solo hecho de aprender a vivir hace parte de ese sentimiento, implica un conocimiento que se va desarrollando a lo largo de muchos años: es ahí donde comenzamos a entender el espacio, los colores, los olores, las texturas y, sobre todo, donde reconocemos a las personas. Es así, casi sin saberlo, como empezamos a recorrer los primeros momentos de la vida de un arquitecto.

La segunda parte quiero dedicarla a un tema específico como el del concurso de arquitectura, un tema tan extenso como la arquitectura

misma. Muchas de las grandes obras de la arquitectura han sido realizadas a través de este método. Sin embargo, lo que voy a contar es cómo en los últimos 20 años en un país como Colombia, esta práctica ha logrado ser el origen de la arquitectura pública construida en todo el territorio nacional; e incluso ha sido el instrumento recurrente usado por los políticos para crear estrategias de campañas con aspiración para los cargos públicos.

» Play the Game 1. Sobre el sentido de la profesión

Tengo en mente una de las canciones que más me gusta de Queen "Play the Game". Escuché esa canción por primera vez hace casi 40 años: en ese momento traté de entender el significado de *jugar* no como un acto de entretenimiento, sino como un acto de *vivir para algo*. Yo tenía 10 años y aún no sabía nada sobre lo que sería mi vida profesional. No tenía por qué saberlo,

sobre todo, porque a esa edad te concentras en cosas diferentes, aunque cuando uno es mayor y mira hacia atrás tratando de recordar cuándo uno toma la decisión de estudiar una profesión pareciera haber sido desde siempre. Al menos ese es mi caso.

En ese momento de mi vida empecé a tener conciencia del significado de las cosas con un sentido más amplio de lo que las mismas palabras pudieran traducir. Lo hice siempre a través de la música, de los títulos de las canciones, o de los álbumes de los grupos que en ese momento escuchaba; siempre me causaban mucha curiosidad, sobre todo, si el nombre del disco tenía una imagen que la mayoría de las veces no correspondía a lo que pudiera significar ese juego de palabras. Le pregunté muchas veces a mis padres por esos significados ocultos detrás de las palabras y entendí lo que eran los *conceptos*. Desde ese momento creo recordar el tener un interés marcado por lo escrito, por lo visual y,



Ilustración de Édouard Riou (1833-1900). *Viaje al centro de la tierra*. Julio Verne (1828-1905).

sobre todo, por aprender a preguntarme para tratar de encontrar respuestas.

Ese es el sentido que hoy, después de muchos años, le veo a la profesión de la arquitectura. Un oficio donde se deben tener habilidades específicas, pero ninguna de ellas actúa de manera correcta si uno no adquiere la capacidad de hacerse preguntas. A través de las preguntas podemos conocer a las personas ya que precisamente son ellas quienes habitan lo que nosotros hacemos: no hay arquitectura sin personas.

La búsqueda de conocer qué hay detrás de un ser humano está directamente relacionada con la cultura y la sociedad que él representa. Aparentemente tenemos muchas cosas en común, pero somos muy diferentes cuando miramos los detalles y los hábitos de cada sociedad. En efecto, son diferencias muy importantes que nos hacen darle un sentido más amplio y diverso a la vida y, por supuesto, esto enriquece el sentido de la arquitectura.

La particularidad de cada grupo social por pe-

queño que sea es lo que más me interesa a la hora de extraer información para mis proyectos: lo he hecho a través de los viajes, de las relaciones directas, de la música y el cine; pero son los libros los que más me han permitido conocer detalles especiales. Volviendo otra vez a mis primeros años de infancia recuerdo el asombro y la emoción que me produjo leer *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne. Ese mundo imaginario a miles de metros por debajo de la tierra fue un mundo que por muchos años creí real. Estaba convencido de que lo que leía allí existía de verdad. Volví a leerlo en la facultad y me paso exactamente lo mismo que la primera vez; viajé a un mundo que para mí existía desde mi infancia y por más que trataba de entender la ficción siempre volvía a mi propia realidad. Ese mar gigante oculto en lo más profundo de la tierra nunca ha dejado de existir.

En *Viaje al centro de la tierra* pude aprender de geografía, de animales, de aparatos de medición como los del profesor Otto Lidenbrock, pude reconocer sus hábitos alimenticios, su forma de vestir y, sobre todo, su estrategia a la hora de emprender un viaje hacia un mundo desconocido. Esa preparación detallada y cuidadosa es similar a la que, a mi entender, emprendemos a la hora de ser arquitectos. Un viaje hacia lo desconocido comienza por hacernos preguntas; preguntas conectadas sobre un eje fundamental que es el habitante. Esos detalles, esos hábitos, toda particularidad de un individuo o de un grupo específico son los que deben ser leídos y estudiados por nosotros a la hora de pensar en la arquitectura.

» Play the Game 2. La obra pública en Colombia a través del concurso de arquitectura

Colombia es un país parecido a muchos de nuestros vecinos en la región. Ha atravesado por dificultades inmensas a lo largo de toda su historia. Nuestra democracia, vista en un con-

texto latinoamericano, ha sido una de las más estables en cuanto a la continuidad de los periodos de los presidentes electos se refiere. Sin embargo, hoy en día, es una democracia que en general nos deja, en pleno siglo XXI, como uno de los pocos países que aún tiene un conflicto armado sin resolver.

Paradójicamente, a pesar de esta inestabilidad que ha afectado a una sociedad por décadas, ha habido una situación particular de construir una infraestructura con un fuerte impacto social a lo largo y ancho de nuestro territorio. Y esa infraestructura se ha desarrollado por concurso. La modalidad del concurso de arquitectura en Colombia ha estado bajo una alianza entre el sector público (Presidencia, gobernaciones, alcaldías e instituciones del gobierno nacional) y el sector privado, representado en algunos casos por fundaciones sin ánimo de lucro. El tercer actor ha sido la Sociedad Colombiana de Arquitectos (SCA) fundada en 1919 como una entidad cuya finalidad fue la de establecer unos lineamientos guía para la profesión de la arquitectura frente a las entidades públicas y privadas. La SCA se ha encargado en los últimos 20 años y a través de sus distintas sedes en las principales ciudades del país de establecer los términos de referencia para los concursos de arquitectura incluyendo la selección del jurado calificador.

Interesa resaltar que estos concursos se convierten en proyectos construidos por encima del 85%. Esto significa que en Colombia la mayoría de la obra pública en las últimas dos décadas ha sido bajo esta modalidad. Obra pública que se concentra en seis categorías: Espacio Público, Espacios Educativos, Espacios Deportivos, Culturales, Institucionales y Vivienda social.

Una de las particularidades de los concursos realizados en Colombia es que el proyecto es vinculante, construyéndose la mayoría de ellos casi de manera inmediata. He tenido conversaciones sobre este tema durante muchos años

con arquitectos en México, Panamá, Venezuela, Ecuador, Brasil, Uruguay, Chile y Argentina y aquello que pude entrever al respecto es que precisamente el concurso público de arquitectura en sus países no finaliza con la obra construida. Cuando se logra es la excepción. La operatoria del concurso en Colombia podría resumirse en los siguientes 5 puntos:

- 1- Asignación obligatoria de un presupuesto para la construcción del proyecto por Decreto Público.
- 2- Asignación obligatoria de un presupuesto para el pago de los honorarios de arquitectura.
- 3- Elección de (5) miembros del jurado calificador de forma independiente. La entidad contratante solo puede sugerir a una persona.
- 4- Las bases y la inscripción al concurso son totalmente gratuitas.
- 5- No se requiere en la mayoría de los concursos tener experiencia habilitante.

Los dos últimos puntos han permitido que muchos de los participantes sean oficinas de arquitectos nuevas dando como resultado que muchos de ellos hayan iniciado una vida profesional con una obra construida a muy temprana edad. La existencia de un mecanismo abierto para el acceso a estos grandes encargos permite que sean elegibles arquitectos independientemente de su edad y experiencia. Y esto es algo realmente distintivo en Colombia. Personalmente he pasado por ambas situaciones, la de ganar un concurso con muy poca experiencia profesional y en el segundo caso, la de participar en concursos teniendo más experiencia. Y sucede algo similar con muchos arquitectos en nuestro país, donde a través de este mecanismo las ideas priman sobre el sello de autor o la experiencia. A principios de 2000, época donde el país atravesaba una

de las peores crisis económicas y sociales de su historia, se hizo unos de los primeros concursos en la nueva era de la SCA para abordar un tema de renovación urbana en un sector del centro de la ciudad de Medellín. El concurso se llamó Nueva Plaza de Cisneros. La zona de intervención elegida para el concurso fue la misma que las facultades de arquitectura utilizaron por casi tres décadas para el análisis y desarrollo de diversos proyectos académicos. Ese tiempo dedicado desde la academia por los que en ese momento éramos los estudiantes nos sirvió como punto de partida a la hora de participar en el concurso ya como profesionales recién graduados de la universidad.

Lo complejo de esta situación del proyecto era que ese sector fue durante más de 50 años el espacio cívico y económico más importante de la ciudad: allí estaba la estación de ferrocarril de la ciudad, la plaza de mercado y tenía a su alrededor una arquitectura de altísimo valor estético de edificios de usos mixtos. Fue un lugar que dio origen a novelas de escritores importantes como Manuel Mejía Vallejo con su libro *Aire de tango*. Todas las personalidades importantes llegaban allí porque era el espacio cívico por excelencia de la ciudad. Luego de un incendio que destruyó la plaza de mercado, el lugar empezó a tener cada vez menos protagonismo y en un periodo de 20 años pasó a ser un lugar completamente abandonado, quedando solo las ruinas de algunos de los edificios alrededor de la plaza de mercado. Por esta razón, luego de muchos intentos fallidos por recuperar este sector, la administración pública del momento, le encargó –a través de la SCA– a un arquitecto profesor de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Bolivariana, Dorian González, la tarea de diseñar las bases del concurso para la nueva plaza de Cisneros.

Este concurso entra en esa categoría que nombré al principio donde, dadas las condiciones de



"El pedrero" antigua plaza de Cisneros. Foto: Carlos Rodríguez. 1958. Archivo Histórico de Antioquia. | Nueva Plaza de Cisneros. 2005. Autores: artista plástico Luis Fernando Peláez, arquitecto Juan Manuel Peláez.

complejidad del tema y el tamaño del área de la intervención, era el típico concurso que bajo otra política hubiera sido solo para arquitectos con mucha experiencia en el tema específico de intervenciones urbanas. La SCA hizo aquí por primera vez que las bases de este concurso no exigieran experiencia habilitante, ni ninguna otra condición de *filtro*. Era una convocatoria nacional totalmente abierta para cualquier arquitecto. El único requisito era que en el equipo participara un artista. Mi padre, artista plástico, y yo decidimos hacer un equipo juntos.

Cuando ganamos este concurso la oficina tenía escasos 3 años de haber sido fundada y en el historial de proyectos construidos solo teníamos una casa, la de mis padres, lo cual nos daba, a la hora de hacer un balance de la experiencia, un resultado de cero.

Existen también algunas convocatorias puntuales para concursos públicos donde se pide una certificación de cualificación en la experiencia. Esto implica que el participante debe tener al menos un reconocimiento oficial -selección en la Bienal Colombia de Arquitectura o ganador

de un concurso público previo. Esto ha sucedido en ocasiones en que la entidad contratante tiene un tiempo muy acotado para la realización de la obra y, por extensión, para la ejecución del concurso. En líneas generales un concurso tarda en realizarse unos 120 días desde que sale a la luz pública hasta que se da el fallo final de jurado; cuando se aplica algún *filtro* este tiempo puede reducirse hasta en 30 días. Si bien este tiempo podría no parecer muy significativo, teniendo en cuenta la burocracia de la contratación pública, a veces se presenta como la única alternativa para poder viabilizarlo.

Bajo esta última modalidad se hizo una de las convocatorias recientes más interesantes. Consistió en el diseño de 40 parques educativos a lo largo del departamento de Antioquia, uno de las regiones más extensas y con mayor inequidad social del país. La gobernación de Sergio Fajardo, en tanto entidad convocante, se puso como objetivo tener el máximo de participación posible de todos los arquitectos locales. Con este fin se diseñó una base de dos grupos de arquitectos: el primer grupo con experiencia

mayor a diez años y el segundo grupo con arquitectos sin experiencia o muy poca.

Esto dio lugar a una serie de propuestas arquitectónicas muy diversas destacando que varios de esos proyectos, algunos pertenecientes al grupo 2 (arquitectos con poca experiencia) fueron galardonados con premios por la gestión del programa y por las virtudes en el diseño arquitectónico a nivel nacional e internacional. Uno de ellos fue el parque educativo Saberes Ancestrales diseñado por un grupo de arquitectos en su mayoría muy jóvenes: Diana Herrera, Farhid Maya, Lucas Serna y Mauricio Valencia. Este proyecto obtuvo el premio nacional de arquitectura en la Bienal Colombiana de Arquitectura versión 2014 y también fue premiado en la X BIAU, Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo.

Siendo Colombia un país con tanta desigualdad social y con una carencia de infraestructura en las categorías que arriba mencioné, el que se hayan construido más de 100 proyectos solamente por la vía del concurso ha servido para que desde el ámbito del mundo



Parque educativo Saberes Ancestrales. 2014. Autores: Diana Herrera, Farhid Maya, Lucas Serna, Mauricio Valencia. Convocante: Gobernación de Antioquia.

político, las poblaciones pequeñas, medianas y grandes hayan adquirido, de alguna forma, una estructura aceptable de planeación estratégica en algunos de sus proyectos que redundan en beneficio de la población.

Como ejemplo de esta situación donde desde lo político se han construido una serie de proyectos importantes, quiero resaltar el caso de Bogotá y Medellín. Fueron esas dos ciudades las que a finales de los 90 y principios del siglo XXI dieron un paso adelante en temas de la obra pública. Por primera vez, los administradores de ambas ciudades se unieron al sector profesional de los arquitectos para establecer rutas planeadas para fortalecer el crecimiento y la recuperación de muchos sectores de esas ciudades. Muchos de los cargos públicos con incidencia en la planeación y la ejecución de obras fueron dirigidos por arquitectos en ejercicio profesional independiente de lo político, que bajo el mandato de los alcaldes del momento apostaron a una nueva versión de ciudades menos desiguales y más inclusivas desde lo público.

El efecto de estos *modelos* ha perdurado por varios años, ampliándose hacia otras ciudades del país. Su importancia, podría pensarse, que radica en el giro que se ha buscado en la condición natural de la actuación de un político de la mano de la arquitectura. Su manera de destinar el gasto público se ha visto modificada por los ejemplos concretos construidos en Bogotá y Medellín. Si bien no podría hablarse de grupos políticos totalmente conscientes y capacitados para entender la complejidad de las ciudades y sus territorios, sí podemos afirmar que se ha vuelto una aspiración del político de turno construir por lo menos alguna infraestructura durante sus periodos administrativos, con un sentido mínimo de factibilidad y planeamiento previos.

El caso de Bogotá, a finales de los años 90, cuando el país atravesaba una de las peores crisis sociales y económicas de su historia, demostró que con proyectos de ciudad bien estructurados era posible transformarla en un lugar más integral. Tres periodos consecutivos de alcaldes con distinta orientación política permitieron

crear un saneamiento en las finanzas públicas para luego permitir el desarrollo de una serie de proyectos metropolitanos. Lorenzo Castro, un arquitecto muy reconocido en el ámbito nacional, fue invitado por el alcalde Enrique Peñalosa para que estuviera al frente del Taller del Espacio Público. Este taller se convirtió en una oficina de arquitectura pública que contrató a centenares de arquitectos. Nunca en Colombia se había dado esta circunstancia de que una oficina de arquitectos perteneciente a la administración pública, con total independencia a la hora de tomar decisiones, fuera la entidad con mayor capacidad de gestionar los proyectos de la ciudad con un alto grado de efectividad no solo en la calidad del diseño sino en la ejecución casi que de manera inmediata.

Como consecuencia de este fenómeno Bogotá, con casi 7 millones de habitantes, pasó de ser una ciudad inviable, a tener en casi 8 años un sistema de ciclorrutas, parques y bibliotecas públicas tan bien desarrolladas que, en su momento, fueron ejemplo en toda la región latinoamericana.

Siguiendo el caso de Bogotá, Medellín logró replicar algunos de los conceptos realizados en temas de infraestructura pública con un alcance más amplio en el sistema de movilidad integral. De este modo, además de tener una red de bibliotecas, jardines infantiles, colegios y parques, ha construido unos de los sistemas de transporte más avanzados en el contexto americano: cuenta con un sistema de tranvía, metro, metro plus, sistemas de escaleras eléctricas y un metro cable equivalente a un cable aéreo que llega a los lugares más lejanos dada la difícil condición topográfica de la ciudad.

Recientemente la ciudad hizo uno de los concursos más ambiciosos de toda su historia con una participación de arquitectos locales e internacionales representados en más de 90 equipos de 15 países. Desde la administración pública del alcalde Aníbal Gaviria, Jorge Pérez, quien era el director de Planeación de la ciu-



Ciclorruta en el centro de la ciudad de Bogotá. 2018. | Metrocable en la ciudad de Medellín. Sector oriental.



dad en ese momento, desarrolló una serie de estrategias como parte del plan de proyectos urbanos, entre ellas la de convocar al concurso internacional Parques del Río. Pérez ha sido un arquitecto muy activo profesionalmente, además fue decano por casi 10 años de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana y recientemente ha sido invitado para ser decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Santo Tomás sede Medellín. Este es otro ejemplo donde los arquitectos al frente de cargos públicos importantes han sido fundamentales para que la obra pública tenga un enlace coherente desde la planeación y la ejecución.

Históricamente, el río Medellín ha sido el eje principal del transporte vehicular en sus casi 19 kilómetros, combinado con parte del recorrido del sistema Metro. Esto ha generado una ruptura de comunicación urbana creando dos sectores reconocidos como la parte occidental y la parte oriental de la ciudad. Trasversalmente, nunca se dio una conexión desde la estructura del espacio público; solo a través de este con-

curso, la ciudad logró tener por primera vez en su historia reciente estos dos fragmentos de ciudad unidos por un sistema de parque urbano. El concurso fue ganado por Latitud, una oficina de arquitectos locales muy jóvenes liderada por Sebastián Monsalve. Este proyecto se encuentra construido en su primera etapa y está en ejecución la segunda.

El impacto de esta empresa ha dotado a la ciudad de una serie de reconocimientos internacionales, entre ellos el premio Lee Kuan Yew, conocido como el premio mundial de las ciudades. Ha sido una inversión económica de grandes proporciones que ha resuelto con muy alta calidad dos temas importantes: un parque público de gran escala y soterrar en un tramo de casi 1 kilómetro las dos autopistas más grandes de la ciudad. Con esta solución de tener el transporte público por debajo del parque, se le entregó a la ciudad una superficie de espacio público con zonas verdes, juegos infantiles y miradores sobre el río representada en más de 50 mil metros cuadrados en sus dos etapas.

Otra característica del método del concurso público de arquitectura en el país es que el entrenamiento empieza en la facultad de arquitectura. No en la estrategia de cómo concursar, sino en que los temas como el espacio público, la vivienda social, los espacios educativos, culturales y deportivos son los temas recurrentes en los talleres de diseño. Al mismo tiempo, la Bienal de Arquitectura busca que los proyectos seleccionados y/o premiados tengan implícita la conexión entre el proyecto, el habitante y su entorno. Colombia ha logrado construir una identidad desde la arquitectura pública. Realmente se han hecho apuestas importantes que, en términos de inversión para la sociedad, han resultado positivas. Es un proceso que no ha sido fácil, sobre todo porque a veces se distorsiona de manera mal intencionada la cuestión de un concurso, enfocándolo solo al tema de su alto costo económico, sin importar el cambio favorable que pueda tener sobre una población a mediano y largo plazo. Los detractores hacen afirmaciones totalmente populistas sin ningún fundamento técnico, pero gracias a que mu-



Parques del Río. Fase de Concurso. 2013. Autores: Latitud taller de arquitectura y ciudad. Director: Sebastián Monsalve. Convocante: Alcaldía de Medellín. | Parques del Río. Construido. 2015. Autores: Latitud taller de arquitectura y ciudad. Director Sebastián Monsalve. Convocante: Alcaldía de Medellín.

chos de estos proyectos con una gran inversión económica han resultado ser transformadores y estos argumentos desenfocados no han conseguido interrumpir esta dinámica.

No existen ejemplos perfectos a la hora de hablar sobre las estrategias de los proyectos de infraestructura pública. Las ciudades tienen dinámicas de crecimiento propias y complejas, que a veces invalidan la capacidad de sus propios planificadores, políticos, incluso de sus habitantes. La experiencia colombiana deja de manifiesto la importancia de la existencia de políticas públicas que acompañen a la hora de pensar las ciudades que queremos habitar. Y la búsqueda de diferentes mecanismos donde puedan participar los arquitectos, en sus múltiples roles, no solo como desarrolladores del proyecto, sino como actores públicos desde cargos administrativos. El concurso de arquitectura en tanto alternativa de participación democrática adquiere así un contenido técnico y disciplinar riguroso vinculado a una estrategia coherente de la planificación de un territorio●



Juan Manuel Peláez. Arquitecto por la Universidad Nacional de Colombia (1994). Máster en Historia, Arte, Arquitectura y Ciudad por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, España (1996). En 1997 crea su estudio en la ciudad de Medellín. Desde 2018 se constituye como *JUMP Arquitectos* con Juan Esteban Ramírez como arquitecto asociado. Ha obtenido múltiples distinciones entre las que se destacan primeros puestos a concursos como el del Nuevo Edificio para Artes en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2014); Nuevo centro de investigación e innovación para Kimberly Clark Medellín (2012); prototipos educativos Región Caribe para el Ministerio de Educación Nacional (2011); Centro Cultural de España en Bogotá (2007); Plaza de Cisneros, Medellín (2002). Su obra ha sido presentada a través de congresos y exposiciones en Colombia, México, Rusia, EE.UU., Ecuador y Argentina.

jm@juanmanuelpelaez.com

»

Fernández de Luco, M. (2018). Acerca del oficio. *A&P Continuidad* (9), 96-103.



Acerca del oficio

Manuel Fernández de Luco

Español

Este artículo afronta en primer lugar la vinculación entre el *ser* arquitecto y la producción concreta de la obra: su *oficio*. La coincidencia entre el trabajo del arquitecto y la utilidad de su obra, contenida en el término *oficio*, se afirma en la práctica del hacer, en el conocimiento de las propiedades de la materia, en el rigor técnico de su manufactura, y en el realismo contextual e institucional del tema tratado. La Arquitectura, y el oficio del arquitecto como expresión colectiva de la sociedad que la produce, es asimismo la historia de las arquitecturas. Cada proyecto constituye una ocasión reflexiva sobre la realidad, y se legitima en la tradición disciplinaria del *habitar*, que la obra interpreta y espacializa. Asimismo, este trabajo retoma las consideraciones sobre el oficio vinculadas al pensamiento, la acción y su necesario resultado: la obra. Destaca la necesidad de abordar desde el inicio del aprendizaje la integridad de su cuerpo epistemológico; el dominio de las habilidades, los elementos y los materiales a utilizar; y el ejercicio permanente de los procedimientos para su concreción: *-la composición-construcción-*. El proyecto y la obra de arquitectura recomponen así toda eventual fractura entre teoría y práctica, y no constituyen una cuestión parcial del aprendizaje del oficio, sino que son el específico objeto formativo, cognoscitivo y operativo del mismo.

Palabras clave: arquitecto, oficio, obra, aprendizaje-enseñanza.

Recibido: 1 de octubre de 2018
Aceptado: 12 de noviembre de 2018

English

This article deals firstly with the relationship between being an architect and the specific production of his work: his *craft*. The coincidence -underlying the notion of *craft*- between the architect’s work and its usefulness is set by practice, expertise in the properties of materials along with the technical rigor needed for their manufacturing processes, and, the contextual and institutional reality. Both architecture and the architect’s craft as a collective expression of the society that produces it, entail the history of architectures. Every project enables to reflect on reality; it is validated by the disciplinary tradition of inhabiting which, in turn, is interpreted and spatialized by the building work. This paper also reconsiders the issue of craft related to thinking, action and its result, i.e., the work. It underlines the need to address -since the beginning of the learning process- the whole of the epistemological body; the mastery in the use of skills, elements and materials; and, the permanent training on the procedures to achieve the work: *composition-construction*. Thus, the architectural project and the work overcome any kind of eventual break between theory and practice. Instead of representing a biased approach to the craft learning process, they stand for its specific, formative, cognitive and operative object.

Key words: architect, craft, work, teaching-learning processes

“Un arquitecto es un albañil que ha aprendido latín”.
Adolf Loos

“El arquitecto es un poeta que piensa y habla en construcción”.
August Perret

Ernesto N. Rogers (1965: 43-45) en su libro *Experiencia de la arquitectura* sintetiza ambos pensamientos contenidos en los epígrafes, expresando que “ambas son imágenes gemelas, mas en una, la figura nace por la cabeza y en la otra por los pies; lo esencial es que definen al arquitecto en su característica unidad”. La figura a la que se refiere Rogers, expone la unidad vinculante de la condición de *ser* arquitecto con la necesaria producción concreta de obra, su construcción, caracterizando al arquitecto como “pensante constructor” (la cabeza),

o “constructor pensante” (los pies); en ambos casos motivado por la maduración de ideas reflexivas acerca del sentido de su hacer, y por la coincidente necesidad del perfeccionamiento de las capacidades y habilidades para construir-las, para dotarlas de existencia real. El arquitecto entonces *razona para poder hacer*, y *hace para poder razonar*; verificando aquello de “pensar con las manos, construir con la cabeza” a que se refiere Alberto Campo Baeza haciendo referencia al expresivo dibujo de Jørn Utzon “dibujar es explorar” (2007: 6-7), en el que la mano del arquitecto es al mismo tiempo “mano que piensa” y “mano que trabaja” (2012: 51) coincidencia a la que se refiere M. Heidegger al resaltar su potencial: “el oficio de la mano es más rico de lo que normalmente imaginamos”, ya que

todo movimiento de la mano en cada una de sus acciones conduce al pensamiento (que demanda, contextualiza y legitima la

acción); toda carga de la mano se soporta así misma en el elemento (materia); toda acción de la mano (manufactura) está enraizada en el pensamiento” (2012: 51).

Esto conlleva entonces la necesaria indagación reflexiva y aspiracional (pensamiento) sobre la *utilidad* del hacer; la identificación y conocimiento de la *materia* objeto de transformación y/o perfeccionamiento; y la comprobable eficiencia y habitualidad en el dominio del bagaje instrumental y operativo aplicable a la *manufactura episteme* de un determinado *accionar* disciplinario, en tanto saber construido metodológicamente que permitirá estructurar los modos y formas –ideas– para entender e interpretar, tanto las demandas con las que la disciplina se confronta, como la materia y los medios eficientes para su accionar propositivo: la realización de la obra. El conocimiento de esta ineludible continuidad histórica y su dinámica evolutiva, de saberes es-



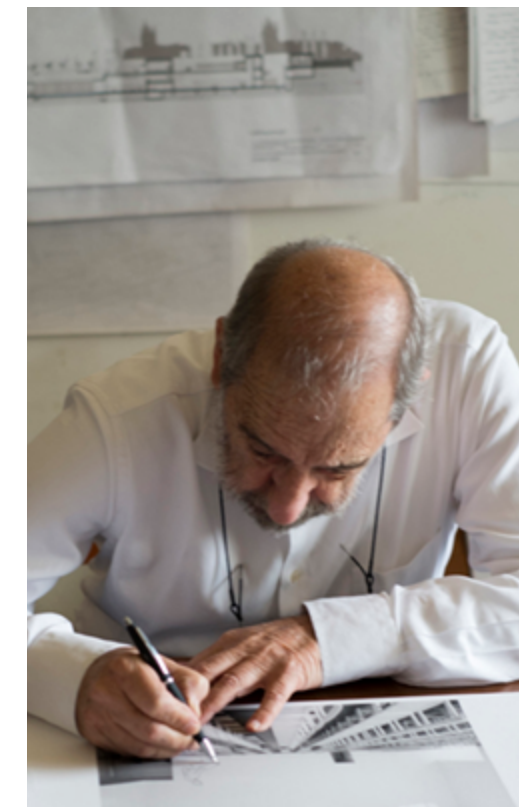
Jørn Utzon. "Dibujar es explorar" (Campo Baeza, 2007). | Filippo Brunelleschi. "El arquitecto-constructor, con sus herramientas", observa su obra en la Catedral Santa María del Fiore. Florencia.

estructurados y de obras, se consolida en abierta oposición a la arbitrariedad casual de la formulación de opiniones individuales y circunstanciales de ocasión, evasivas de cualquier confrontación que las legitime en relación a aquel episteme disciplinario cual explícita demostración de sus antecedentes -origen-, y su vinculación con las consecuencias: su efecto. Considero entonces apropiada y legítima la coincidencia entre el trabajo del arquitecto, y la utilidad de su obra, con sentido etimológico del término *oficio*, del latín *officium*, término que a la vez deriva de *opifitium*, formado por las raíces *opus* que significa obra, *facere* que significa hacer, y el sufijo *io* que quiere decir acción y efecto. Así, un oficio es, según el diccionario de la Real Academia Española, la acción y efecto de hacer una obra, que exige el "dominio o conocimiento de la propia actividad laboral [...] habitual, especial-

mente para la que se requiere habilidad manual". Oficio que se afirma en la práctica del hacer, en el conocimiento de las propiedades de la materia, en el rigor técnico de su manufactura, y en el realismo contextual e institucional del tema tratado. Su efectividad se mide con la habilidad para la producción y la eficiencia demostradas por la obra, así como en su validación en la tradición cultural y técnica de los saberes y obras del oficio mismo, en tanto reafirmación o actualización -derivación relativa- hacia un *nuevo estado* de dicha tradición. Resulta particularmente inspirador el texto de Andrea Palladio (1570 [1980: III, 20]) que presenta con simple elocuencia aquella específica relación fundante del oficio del arquitecto con la necesaria utilidad práctica del mismo, la manipulación constructiva de la materia y la significación aspiracional de cada obra:

Hicieron primero los hombres los puentes de madera, como aquellos, que a su presente necesidad atienden solamente: pero después que comenzaron a considerar la inmortalidad de sus nombres; y que las riquezas dieron a ellos ánimo, y posibilidad de cosas mayores, comenzaron a hacerlos de piedra, los cuales son mas durables, de mayor gasto, y de mas gloria a los edificadores.

Porque la tarea de la arquitectura, y por tanto la de los arquitectos, es y ha sido la de *humanizar* el espacio natural inicial y, en su continuidad histórica, los sucesivos estados del espacio artificial, -las formas urbanas culturalmente construidas y habitadas-, brindando en cada intervención del oficio (proyectos y obras), testimonio concreto de la experiencia espacio-tiem-



Manos que piensan – Manos que trabajan. *Izquierda:* Le Corbusier. Fuente: Vedrenne Elisabeth (2002). *Le Corbusier*. (Madrid: H. Kliczkowski – Onlybook, S.L.) *derecha:* Álvaro Siza. Recuperado de: <http://www.juanrodriguezphotography.com/blog/categoria/publicaciones/page/4/>

po y de trascendencia del habitar individual y colectivo. Es la manifestación de la significación asignada a su valor como *servicio* utilitario, y a la satisfacción de los paradigmas y derechos sociales de deleite y trascendencia. Queda entonces definida la arquitectura, y el oficio del arquitecto, como manifestación cívica, y por tanto colectiva, de la sociedad que la produce, y por ello no reconoce la existencia de una *nueva* arquitectura que no sea una modificación de una preexistencia. Se parte para ello de la afirmación de que la Arquitectura es la historia de las arquitecturas, y por lo tanto cada proyecto arquitectónico de obra no constituye en su condición concreta otra cosa que una ocasión reflexiva sobre esta realidad, conformándose en relación a esa condición. Queda así planteada una idea positiva de la relación entre la acción del proyecto con su con-

texto, verdadero juicio concreto de su necesaria transformación, que encuadra las cuestiones iniciales del oficio con el desplazamiento tanto de la opción de la búsqueda de la novedad como de la conforme continuidad. Esta relación asume el ineludible juicio de transformación, imponiendo, tanto en la práctica cognoscitiva como en la acción proyectual, las cuestiones de la *modificación de la preexistencia*, del *construir en el construido*, la de un *accionar realista y discreto*, en la voluntad de acallar las estridencias más próximas a la complaciente desorientación del oficio que a un profundo y sereno trabajo de conocimiento y de acción. Solo así la relevancia del oficio del arquitecto tendrá legitimación en la propia *tradición* disciplinaria, lejos de búsquedas pintoresquistas, anecdóticas, estilísticas o de carácter ligadas al gusto y al efecto agradable y a la variedad, ya que como enuncia Collin Rowe (1978: 73): "lo

pintoresco subraya el placer de la mirada y no la existencia racional del objeto". No se tratará entonces del ejercicio circunstancial y discontinuo de sensibilidades individuales -artísticas- de autor; ni tampoco remite al accionar tecnocrático basado exclusivamente en la confianza acrítica por la exacta objetividad del cálculo o en la linealidad genérica del procedimiento. El oficio del arquitecto, y su obra, en cambio son siempre insidiosos, poco complacientes, llegando a ser en ocasiones incómodos, porque son inquietantes los pensamientos y las razones que la obra hace evidentes y perdurables -funcionales- en el interior de aquella tradición disciplinaria, alumbrando tal vez, su progreso. Para ello, el oficio de arquitecto se funda en el conocimiento riguroso de su objeto: la existencia concreta de la arquitectura y de las arquitecturas así como también de las formas espaciales y



El Arquitecto en su Taller. Louis Khan, en Yale. Fuente: Brownlee, David; De Long, David. (1998). *Louis I Kahn: En el reino de la arquitectura*. (Barcelona: Gustavo Gili).

constructivas sobre las que opera y que son, de algún modo, aquellas más difundidas y vinculadas a las respuestas reiteradas en las opciones operativas del oficio. Nos referimos a aquellas que al ser interpretadas en sus caracteres comunes y constantes (morfológicos, espaciales, edilicios, constructivos), en suma *tipológicos*, resultan actualizados y re-contextualizados en cada caso y componen el material constitutivo de la construcción –composición– de las nuevas formas espaciales urbanas y edilicias.

Sin embargo, esta apelación a la unidad cultural y disciplinaria en el oficio del arquitecto, que en su existencia y vigencia como tal, vincula *utilidad práctica, construcción y ética de la poética* arquitectónica en cada pensamiento y en cada obra, no parece encontrar grandes resonancias en la agenda de la arquitectura y de los arquitectos actuales. En modo creciente, esta concepción unitaria y necesaria entre el arquitecto y su trabajo, aparece diluida o subvalorada según la polarización de dos opciones contrapuestas: utilidad o belleza, es decir entre interés prác-

tico o conciencia artística. Falsas opciones antagonicas que fracturan la integridad del oficio concibiendo como términos irreconciliables la profesionalidad y la artisticidad, desvirtuando finalmente el valor de ambos términos del par.

Resulta así el *profesional* una figura de productor acrítico de reiteraciones modélicas confiables por utilidades ya probadas, -la inmediatez de lo esperable-, quedando libre este accionar de cualquier vocación o inquietud que vincule obra y tradición. La artisticidad de la arquitectura, en cambio, parece orientada a ampliar y valorar exitosamente la originalidad de las realizaciones plenas de sensibilidad y autonomía creativa individual propias del artista, cada vez más cercano a las artes visuales y a la argumentación narrativa, y en permanente búsqueda obsesionada de apariencias atractivas, de impacto original, instantáneo y memorable. El campo operativo del oficio del arquitecto es ocupado así por estridencias argumentales y formales intentas, con renovados esfuerzos, demostrar con estas arquitecturas nuevas el

imposible de una nueva arquitectura discontinuada de su propia historia.

Ya que la síntesis entre utilidad y arte en el oficio del arquitecto debe necesariamente experimentar, para lograrlo,

el drama fundamental de la existencia, porque la vida pone en contradicción las necesidades prácticas y las aspiraciones espirituales. Nosotros (arquitectos) no podemos rechazar ni la una ni la otra de estas necesidades, porque posiciones meramente prácticas (funcionalistas) o morales (dogmáticas) niegan el valor pleno de la arquitectura, del mismo modo que lo haría una posición puramente esteticista (Rogers, 1965: 47)

La sola aceptación de la posibilidad de este falso antagonismo legitima y exhibe exitosamente una hipertrofiada *venustas*, veleidosa y autocomplaciente, funcional a la sociedad consumista de imágenes y de signos, la cual requiere confinar a

considerable y peyorativa distancia toda razón de eficiencia utilitaria –*utilitas*–, y de apego riguroso por el ingenio técnico y consistencia material de la construcción –*firmitas*–; alejamiento que pone de manifiesto la raquíca atención, y consecuente descontrol, de estas dimensiones consideradas poco artísticas. Las cuales, equilibradamente integradas, reflexiva y operativamente, se constituyen en control de la construcción de las cualidades y efectividades plena de la obra de arquitectura.

Cabe preguntarse entonces cuál será el impulso cultural y disciplinario que permita reconstruir aquella contraposición de falsas alternativas. Este interés remite necesaria y nuevamente a la unidad de los caracteres del oficio del arquitecto ya tratados, sus reglas de arte.

Ante el predominio de lo visual en el que se concentra en modo creciente el *arte de la arquitectura*, en el que la avalancha de imágenes llamativas –publicitarias– se impone en la acción del proyecto y en el efecto de la obra, la ciudad



El Arquitecto en su Taller. Estudio de David Chipperfield. Fuente: *Revista El Croquis* n° 87 (1997). Barcelona: El Croquis.

y sus edificios se han tornado objeto-imagen de un buscado impacto visual y sobresalto contemplativo, reductivos de la plenitud de la experiencia espacial-existencial. Esta última es a la vez posicional, corporal, sensorial y evocativa, reduciendo la condición del ser individual y social que habita y usa el espacio a la de simple contemplador de imágenes pre-dispuestas para el instantáneo objetivo de una cámara fotográfica.

Asistimos así a la globalizada difusión mundial (de Oriente a Occidente, del trópico al ártico) de una cada vez mas escuálida y genérica espacialidad urbana, construida sin embrago con *objetos de arte* (las torres, los museos, los centros de cultura), cada vez mas artificiosos y sofisticados, más exhibicionistas del despilfarro y disfuncionalidad tecnológica, más hermosos en términos de gustos temporales preinstalados, más personalizados por la firma de su autor; en fin, más lejos de cualquier aproximación al valor colectivo de la obra de arquitectura, y más lejos de aquel oficio que se funda en la acción de

construir con el fin de elevar de la trascendente experiencia de existir.

Así,

el distanciamiento de la construcción de la construcción, de la realidad de los materiales, y del oficio convierte mas las obras de arquitectura en decorados para el ojo, en una escenografía vaciada de la autenticidad de la materia y de la construcción (Pallasmaa, 2006: 30).

Se debe volver a interrogar, entonces, acerca de cuál es la real y compleja dimensión artística de la arquitectura, aquella que “da testimonio de la capacidad humana de construir entidades concretas” y que “a través de este acto en el que los materiales concretos son combinados y erigidos la arquitectura pensada pasa a ser parte del mundo real” (Zumthor, 2003: 9). A diferencia de otras artes (música, pintura, escultura, poesía), la arquitectura manifiesta su condición artística, en las emociones y estímulos trascendentes que

propone en la experiencia plena y total del habitar, es decir en el estímulo vital que interpreta, espacializa y soporta concretamente. Esta artísticidad entonces se sensibiliza y objetiva plenamente en la trascendencia de la vida, y se hace obra concreta en los posicionamientos relativos que propone al que la habita, en las posturas y movimientos que sugiere y habilita, en la percepción y el estímulo pleno de todos los sentidos (vista, tacto, oído, olfato), en las evocaciones que motiva, en la admiración que produce la evidencia del arduo trabajo y en las habilidades técnicas y artesanales que la manufactura de su construcción ha demandado. Por lo tanto, en el valor referencial que su propia existencia concreta demuestra en la continuidad del oficio. Es esta integridad de la trascendencia artística de la obra de arquitectura la que enriquece la asociación de las emociones con el espacio, la que motivando las sensaciones y los pensamientos establecen el nexo trascendente entre el individuo y la sociedad en el mundo real, ya que “incorpora e integra estructuras físicas y mentales otorgando a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzadas” (Pallasmaa, 2006: 11). En suma, es en esta indagación y búsqueda del completo sentido de la artísticidad del oficio del arquitecto en la que se sustentará su estética, es decir, la obra perdurable de aquel “poeta que piensa y habla en construcción”.

» Aprendiendo el oficio

“Lo escuché y lo olvidé, lo vi y lo entendí, lo hice y lo aprendí”.
(Confucio, 551-479 a.C.)

Resulta inquietante, pero no por ello menos estimulante, retomar las consideraciones sobre el carácter de un oficio en particular, el oficio del arquitecto, para abordar la práctica de su aprendizaje. Ya ha sido vinculado el oficio del arquitecto a la indisoluble integración entre pensamiento y acción, fundando la funcionalidad de esta inte-

gración en la necesaria e intencional utilidad del efecto de la acción: la obra. El aprendiz de este oficio debe abordar y operar, desde los tramos iniciales de su aprendizaje, la integridad del cuerpo epistemológico del mismo: el razonamiento sobre la utilidad de su hacer, el reconocimiento y estudio de la materia soporte de este hacer (el espacio concreto individual y socialmente habitado) y el desarrollo de las habilidades y dominios de los elementos y materiales a utilizar, así como el ejercicio permanente de los procedimientos para su combinación y manufactura: la composición-construcción. Este aprendizaje progresivo y constante del oficio, sobre la integridad de pensamiento, acción y efecto, permitirá madurar la formación y capacitación para la acción de un constructor que asume, como el programa y la ambición para la finalidad de su trabajo, hacer real y evidente, en la obra concreta, la posibilidad de transformación y avance del mundo construido. Es posiblemente esta integridad la que despeja la intensa motivación de *originalidad creativa* que atraviesa aulas y talleres predispuestos para el aprendizaje de este oficio; y la que permite a su vez entender y direccionar los verdaderos valores de la originalidad creativa del arquitecto. Creatividad que se verifica en la *originalidad desprejuiciada* aplicada a los razonamientos y conocimientos del objeto de su oficio, que orienta las lógicas y significados de su acción; las indagaciones y la experimentación de las exigencias que el fantástico potencial de una manufactura rigurosa exige de la composición y de la construcción; el descubrimiento de la esencialidad propuesta en la sintaxis compositiva de la obra y los recursos y voluntades aplicados en su ejecución. Estas constituirán, en rigor, la auténtica y real poética estética de su obra.

Aplicando entonces la reflexión de Confucio a la efectividad de los modos con los cuales se consolida el conocimiento y las acciones del oficio del arquitecto, se hacen evidentes

los desvíos reiterados, y ampliamente generalizados, en los institutos de enseñanza para el aprendizaje de este oficio, que continúa basándose (abierta o subyacente) en el modelo *beaux-arts* de relación de jerarquías dogmáticas entre el maestro y su discípulo que establecen el modo referencial a imitar. Se desplaza de este modo, en la práctica docente, el valor de la *razonada demostración* de las instancias del oficio, necesaria en todas y cada una de las instancias del proceso de la enseñanza y del aprendizaje, que deben definir el protagonismo y la conducta a asumir y demandar por y para el que enseña y el que aprende. El aprendiz no debe imitar al maestro y exponerse pasivamente a la corrección inmediata de aquellos errores que le son señalados a la par de cómo corregirlos. En su aprendizaje, por el contrario, debe indagar y dominar progresivamente los modos del razonamiento y de la acción, que le permitirán superar conscientemente la admisión y tolerancia al error. La obra del aprendiz puede parecer así rústica, incluso básica, en sus inicios, pero nunca equivocada; y por tanto potencialmente perfeccionable en la profundización del dominio creciente del oficio.

Se revela así la escasa o nula contribución al aprendizaje del oficio, la sobrevaloración de comentarios y opiniones por encima de la racionalidad de las ideas y la capacidad de construirlas, que se manifiestan en el discurso sobre *lo que debe hacerse*; la recomendación moral o ideológica; la admonición y el temor incontrolable por el acecho del error imprevisto (antes del *cómo evitarlo*); habituales, y consideradas normales, instancias teóricas del aprendizaje. Su efecto: “lo escuché y lo olvidé”.

No es posible enseñar a hacer lo que no se sabe hacer. En la medida en que se reconozcan estos límites autobiográficos siempre presentes en el que enseña, será trabajo docente la auto-exigencia, la experimentación, y el ejercicio del

oficio, los que le permitirán demostrar concreta y razonadamente el cómo se hace y la utilidad y operatoria de este hacer. Entonces, su indagación y experimentación resultarán explicativos y fundantes de la acción: la construcción de la obra, es decir “lo vi y lo entendí”. Será desde esta irrenunciable condición del aprendizaje que demanda la racional y razonada demostración del cómo se hace –la teoría del proyecto– y su coincidente, permanente y necesaria experimentación operativa –la práctica del proyecto–, que es posible interpretar la plenitud e integridad necesaria de la unidad e interdependencia de los términos del proceso de enseñanza-aprendizaje del oficio del arquitecto: “lo hice y lo aprendí”.

El proyecto y la obra de arquitectura recomponen así toda eventual fractura entre teoría y práctica, y no constituyen una cuestión parcial de la enseñanza y del aprendizaje del oficio, sino son el específico objeto formativo, cognoscitivo y operativo del mismo, que expone Leonardo Da Vinci: “los que aprenden de la práctica sin ciencia se parecen a pilotos que subieran a un navío sin timón ni brújula y que no supieran a donde van...la práctica debe estar siempre basada en la buena teoría” (sin fecha: 213)

Oficio que se aprende haciendo, y este hacer implica integridad intelectual y manual, de razonamientos y de acción intencionada: de inquietos interrogantes y de construcción de respuestas con obra concreta y perdurable. Como cualquier otro oficio se aprende y se perfecciona en un ámbito donde las motivaciones, demandas y conocimiento del objeto de transformación, la materia involucrada y los procedimientos y técnicas aplicados en su manufactura, demandan de un ámbito en el que el trabajo compartido aporta a la consolidación y evolución de los saberes y habilidades de aquellos que lo frecuentan: el Taller.

El imprescindible ámbito y el trabajo de Taller no deben asociarse a determinados segmentos

del aprendizaje (asignatura o recortes curriculares) sino que es el ámbito total que debe caracterizar a cualquier instrucción (escuela, facultad, centro, colectivo formativo) que se proponga enseñar un oficio: en este caso, el oficio de arquitecto. Este único Taller podrá en los hechos ser organizado académicamente según distintas modalidades, pero si en cualquiera de sus pliegues curriculares se desenfoca o fractura disciplinariamente, el eje epistemológico que debe focalizar la funcionalidad del par enseñanza-aprendizaje del oficio del arquitecto cual constructor pensante y pensante constructor, se asistirá a la errática fragmentación de los fines y de los medios de este oficio que es como “el oficio de vivir...un eterno e inexorable recomenzar” (Rogers, 1965: 34); en cada proyecto, en cada obra●



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Campo Baeza, Alberto. 2007. *Pensar con las manos* (Buenos Aires: Nobuko).
- Da Vinci, Leonardo. (Reedición sin fecha). *Breviarios* (Buenos Aires: Schapire).
- Pallasmaa, Juhani. 2006. *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Pallasmaa, Juhani. 2012. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Palladio, Andrea. 1980. *Quattro Libri dell'architettura* (Milán: Ulrico Hoepli).
- Rogers, Ernesto N. 1965. *Experiencia de la arquitectura* (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Rowe, Collin. 1978. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Gustavo Gili).
- Zumthor, Peter. 2003. *Pensare architettura* (Milano: Mondadori)

Manuel Fernández De Luco. Arquitecto (UNR). Ejerció la docencia y la investigación en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia y en la Universidad de Roma La Sapienza.

Profesor Titular (FAPyD-UNR) y Profesor Adjunto (FADU-UBA). Miembro de la Cátedra Wladimiro Acosta y la Cátedra Antonio Díaz (FADU-UBA). Secretario de Planeamiento de Rosario (1989-1995), Subsecretario de Planeamiento (1987-1989). A cargo del Plan Director (1986-1995). Consejero, asesor y jurado en organismos públicos y privados. Titular de la Oficina de Arquitectura y Urbanismo - Arq. Manuel Fernández de Luco y Asociados. Autor de ponencias en congresos, obras publicadas, trabajos premiados, exposiciones, conferencias y publicaciones en sedes académicas y profesionales y en medios de difusión especializada. mfdeluco@fibertel.com.ar

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

Objetivos y alcances de la publicación

A&P Continuidad es una publicación semestral iniciada en 2014. Esta publicación se pone en continuidad con los principales valores perseguidos y reconocidos por la tradicional revista de la Facultad de Planeamiento, Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario cuyo primer número fuera publicado en 1957. Entre ellos, con su vocación de pensarse como una herramienta útil a la circulación de ideas y debates relacionados con las áreas disciplinares afines a la Arquitectura. El proyecto está dirigido a toda la comunidad universitaria, teniendo como punto de partida la producción intelectual y material de sus docentes e investigadores y de aquellos que, de distintas maneras, han estado vinculados o desean vincularse con nuestra Institución. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada también en formato digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos con el fin de compartir un punto de inicio común para las propias reflexiones, conversaciones con especialistas y material específico del número que conforma el dossier temático.

Se invita al envío de contribuciones que se encuadren dentro de los objetivos propuestos. Estas serán evaluadas mediante un sistema de doble ciego, a través de evaluadores externos, por el cual se determinara la factibilidad de su publicación. Los artículos enviados deben ser originales y deben contribuir al debate que plantea cada número monográfico cuya temática es definida por el Comité Editorial. De dicha condición, se debe dejar constancia en una nota firmada por el autor o los autores de la misma.

A&P Continuidad publica artículos, principalmente, en español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés. En estos casos deberán ser traducidos al español si son aceptados por los evaluadores. El artículo debe ir acompañado de un resumen/*abstract* de aproximadamente 200 palabras como máximo, en español e inglés y entre tres y cinco palabras clave/*key words*.

Normas de publicación para autores

Los artículos se enviarán en archivo Word a aypcontinuidad01@gmail.com y a proyectoeditorial@fapyd.unr.edu.ar . En el asunto del mail debe figurar el número de revista a la que se propone contribuir. El archivo debe tener formato de página A4 con márgenes superiores e inferiores de 2,5 cm y derecho e izquierdo de 3 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado simple. Los artículos podrán tener una extensión mínima de de 3000 palabras y máxima de 6.000 incluyendo texto principal, notas y bibliografía.

Las imágenes, entre 8 y 10 por artículo, deberán tener una resolución de entre

200 y 300 dpi en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Deberán enviarse en archivos separados en formato jpg o tiff. Si el diseño del texto lo requiriera el editor solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el autor. Para construir correctamente los pies de foto consultar: http://normasapa.com/como-referenciar-una-fotografia-con-normas-apa/.

Al final del artículo se proporcionará una breve nota biográfica de cada autor (2 máximo) incluyendo actividad académica y publicaciones (aproximadamente 50 palabras). El orden de los autores debe guardar relación con el aporte realizado al trabajo. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica el/los autores deberán enviar una foto personal.

Las secciones de texto se encabezan con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita, los de segundo orden en bastardilla y los de tercer orden, si los hay, en caracteres normales. Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, las palabras extranjeras y los títulos de libros van en bastardilla. Las citas cortas (menos de 40 palabras) se incorporan en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua. Es aconsejable citar en el idioma original, si este difiere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia del autor (Apellido, año: pág.) En ocasiones suele resultar apropiado colocar el nombre del autor fuera del paréntesis para que el discurso resulte más fluido. Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca el año de la edición original entre paréntesis y, dentro del paréntesis, el año de la edición utilizada y el número de páginas entre corchetes, por ejemplo: (Scott 1914 [1970: 170-172]).

Las notas pueden emplearse cuando se quiere ampliar un concepto o agregar un comentario sin que esto interrumpa la continuidad del discurso. No se utilizan notas para colocar la bibliografía. Los envíos a notas se indican en el texto por medio de un supraíndice. La sección que contiene las notas se ubica al final del manuscrito, antes de las referencias bibliográficas. No deben exceder las 40 palabras en caso contrario deberán incorporarse al texto.

Todas las citas deben corresponderse con una referencia bibliográfica. Por otro lado, no debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto. La lista bibliográfica se hace por orden alfabético de los apellidos de los autores. El apellido va en mayúsculas, seguido de los nombres en minúscula. A continuación va el año de publicación. Este debe corresponder -por una cuestión de documentación histórica- al año de la edición original. Si de un mismo autor se lista más de una obra dentro del mismo año, las subsiguientes a la primera se identifican con el agregado de una letra por orden alfabético, por ejemplo, 1984, 1984a, 1984b, etc. Luego se escribe el título de la obra y los datos de edición. Si se trata de un libro el título va en

bastardilla. Si se usa una edición traducida se colocan en primer lugar todos los datos de la edición original, luego va el nombre del traductor y todos los datos de la edición traducida. El lugar de publicación y la editorial van entre paréntesis. Si la edición utilizada no es la original, luego de la editorial va el año correspondiente. El año a tomar en cuenta es el de la última reedición revisada o aumentada. Meras reimpressiones se ignoran. Ejemplos:

LE CORBUSIER. 1937. *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides* (París: Éditions Plon). Trad. Española por Julio E. Payró, Cuando las catedrales eran blancas. Viaje al país de los tímidos (Buenos Aires: Poseidón, 1948). Liernur, Jorge Francisco y Pschepiurca, Pablo. 2008. *La red Austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-1965)* (Buenos Aires: Prometeo). Liernur, Jorge Francisco. 2008a. *Arquitectura en la Argentina del S. XX. La construcción de la modernidad* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes).

Si se trata de un artículo en una revista o periódico, el título del artículo va en caracteres normales y entre comillas. Luego va el nombre de la revista o periódico en bastardilla, volumen, número, y números de páginas. Ejemplo:

PAYNE, Alina. “Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of modernism”, *The Journal of Architectural Historians* 52 (3), 322-342.

Si se trata de un artículo publicado en una antología, el título del artículo va en caracteres normales y entre dobles comillas. Luego de una coma va la palabra “en” y el nombre del libro (en bastardilla). Luego va el nombre del compilador o editor. A continuación, como en el caso de un libro, la ciudad y editorial, pero al final se agregan las páginas que ocupa el artículo. Ejemplo:

ARGAN, Giulio C. 2012. “Arquitectura e ideología”, en *La Biblioteca de la arquitectura moderna*, ed. Noemi Adagio (Rosario: A&P Ediciones), 325.

Si lo que se cita no es una parte de la antología, sino todo el libro, entonces se pone como autor al compilador o editor, aclarándolo. Así, para el caso anterior sería: ADAGIO, Noemi, ed. 2012. *La Biblioteca de la arquitectura moderna* (Rosario: A&P Ediciones)

Si se trata de una ponencia publicada en las actas de un congreso el modelo es similar, pero se incluye el lugar y fecha en que se realizó el congreso. Nótese en el ejemplo, que el año que figura luego del autor es el de realización del congreso, ya que el año de publicación puede ser posterior.

MALDONADO, Tomás. 1974. “Does the icon have a cognitive value?”, en *Pa-norama semiotique / A semiotic landscape, Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milán, junio 1974, ed. S. Chatman, U. Eco y J. Klinkenberg (La Haya: Mouton, 1979), 774-776.

Si se cita material inédito, se describe el origen. Ejemplos:

BULLRICH, Francisco. 1954. Carta personal del 14 de mayo de 1954.

ABOY, Rosa. 2007. *Vivir con otros. Una historia de los edificios de departamentos en Buenos Aires, 1920-1960* (Buenos Aires: Universidad de San Andrés, tesis doctoral inédita).

Cuando se trata de autores antiguos, en los cuales no es posible proveer de fechas exactas, se utilizan las abreviaturas “a.” (ante), “p.” (post), “c.” (circa) o “i.” (inter). Ejemplo:

VITRUVIO. i.43 a.C.-14 d.C. *De architectura libri decem*. Trad. inglesa por Morris Hicky Morgan, *The ten books on architecture* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1914).

Si es un artículo que está publicado en papel y en línea, indicar los datos correspondientes y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

SHIRAZI, M. Reza. 2012. “On phenomenological discourse in architecture”, *Environmental and Architectural phenomenology* vol. 23 n°3, 11-15, http://www.arch.ksu.edu/seamon/Shirazi_phenomenological_discourse.htm (consulta: 5 de Julio 2013)

Si es un artículo que solo está en línea, indicar los datos del mismo, y además la página de Internet respectiva junto con la fecha de consulta.

ROSAS MANTECON, Ana M. 1998. “Las jerarquías simbólicas del patrimonio: distinción social e identidad barrial en el centro histórico de México”, www.naya.org.ar/articulos/patrimo1.htm (Consulta: 7 de enero 2006).

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) que pueden consultarse en http://normasapa.com/

Aceptación y política de evaluación

La aceptación de un artículo para ser publicado implica el reconocimiento de la originalidad del trabajo presentado a *A&P Continuidad* por parte de los autores quienes conservan el derecho de usar el material en libros o publicaciones futuras a condición de citar la fuente original.

El formulario de cesión de derechos puede bajarse desde la página web de la Facultad: http://www.fapyd.unr.edu.ar/wp-content/uploads/2014/10/derechos-publicacion-APcontinuidad.pdf

Las contribuciones enviadas serán evaluadas por especialistas que aconsejarán sobre su publicación. Los evaluadores son profesores, investigadores, postgraduados pertenecientes a instituciones nacionales e internacionales de enseñanza e investigación o bien autores que han publicado en la revista. La revisión de los trabajos se hace a ciegas, la identidad de los autores y de los evaluadores queda oculta en ambos casos.

Como criterios de evaluación se valorará la profundidad y originalidad en el tratamiento del tema editorial propuesto, el conocimiento del estado de la cuestión, el posicionamiento en el estado de la controversia, el empleo de bibliografía relevante y actualizada, la unidad, claridad, coherencia y rigor en la argumentación.

Los autores seran notificados de la aceptación, rechazo o necesidad de revisión de la contribución junto con los comentarios de los evaluadores a través de un formulario destinado a tal fin.



Esta edición fue impresa en
XANTO [conceptos gráficos].
Rosario, Argentina
Contó con 700 ejemplares.

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Arquitectura,
Planeamiento y Diseño.
A&P Ediciones, 2018.
aypcontinuidad01@gmail.com
aypcontinuidad@fapyd.unr.edu.ar

