

docomomo

Grupo chileno de trabajo para la  
documentación y conservación  
de edificios, sitios y barrios del  
movimiento moderno

# Desafíos del Patrimonio Moderno

## 2º Seminario Docomomo\_Chile

10 al 12 de octubre\_Antofagasta\_2007



2º Seminario Docomomo\_Chile  
**Desafíos del Patrimonio Moderno**  
10-12 de octubre 2007\_ Antofagasta\_Chile

**Edición Especial**  
**Revista Cuadernos de Arquitectura / Habitar el Norte**  
25 años de Arquitectura 1982-2007

Editor  
**Departamento de Arquitectura**  
**Universidad Católica el Norte Antofagasta, Chile**

Director  
**Claudio Galeno Ibaceta**

Editores Edición Especial  
**Claudio Galeno Ibaceta**  
**Horacio Torrent Schneider**

Representante Legal  
**Claudio Ostría González**

Diseño Gráfico  
**Carla Monforte Kapstein**

Textos  
**Karen Tacussis, Claudio Galeno**

Producción  
**Maximiano Atria**  
**Pamela Valdivia**  
**Carmen Verdugo**

Ayudante de Producción  
**Pedro Villegas**

Cuadernos de Arquitectura, Habitar el Norte  
Departamento de Arquitectura,  
Facultad de Arquitectura, Construcción e Ingeniería Civil,  
Universidad Católica del Norte  
Av. Angamos 0610, Antofagasta, Chile  
fono 56 55 355391  
fax 56 55 355431  
email [cgaleno@ucn.cl](mailto:cgaleno@ucn.cl) / [docomomo@ucn.cl](mailto:docomomo@ucn.cl)  
<http://www.ucn.cl>

ISSN: 0717-053X

Impresión: Emelnor

Se permite la reproducción parcial o total del material publicado previa autorización de los autores y de Docomomo Chile. Los contenidos de los trabajos, pies de fotos y fotografías son de exclusiva responsabilidad de los autores.

El 2º Seminario Docomomo Chile fue realizado en el Auditorio de la Secretaría Regional MOP 2ª Región, 21 de Mayo # 470, Antofagasta, Chile.

**Organiza**  
Docomomo Chile

Departamento de Arquitectura  
Universidad Católica del Norte

Magíster en Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile

**Patrocina**  
Universidad Católica del Norte / UCN

**Comisión Organizadora**  
Claudio Galeno, Pamela Valdivia,  
Horacio Torrent, Maximiano Atria

**Comité Científico**  
Gonzalo Cerda, Alejandro Crispiani,  
Humberto Eliash, Claudio Galeno, Glenda Kapstein,  
Fernando Pérez O., Horacio Torrent

**Auspicia**  
UCN / Fondo Desarrollo Proyectos Académicos,  
Vicerectoría Académica  
PUC / FADEU / Magíster en Arquitectura  
CNCA / Consejo Nacional de la Cultura y las Artes,  
Gobierno de Chile  
MOP / Secretaría Regional Ministerial de Obras Públicas,  
2ª Región  
Istituto Italiano di Cultura  
Hotel Antofagasta / Panamericana Hoteles  
Visual Productora  
FCAB / Ferrocarril de Antofagasta a Bolivia  
Codelco Norte

**Docomomo International**  
Hubert-Jan Henket, honorary president  
Maristella Casciato, chair  
Émilie d'Orgeix, secretary general  
Anne-Laure Guillet, project manager  
Cité de l'Architecture et du Patrimoine  
Palais de Chaillot  
1, place du Trocadéro  
F-75016 Paris  
phone 33-1-58 51 52 65  
email [docomomo@citechailot.org](mailto:docomomo@citechailot.org)  
<http://www.docomomo.com>

**Docomomo Chile**  
Horacio Torrent, presidente  
Maximiano Atria, secretario  
Programa de Magíster en Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
El Comendador 1916, Providencia Santiago  
fono 56-2-6865601  
fax 56-2-2328805  
email [info@docomomo.cl](mailto:info@docomomo.cl)  
<http://www.docomomo.cl>

Grupo chileno de trabajo para la  
**documentación y conservación**  
de edificios, sitios y barrios del  
**movimiento moderno**

# Desafíos del Patrimonio Moderno

## 2º Seminario Docomomo\_Chile

10 al 12 de octubre\_Antofagasta\_2007



*Cuadernos  
de  
Arquitectura*



**MARCO**



GOBIERNO DE CHILE  
CONSEJO NACIONAL  
DE LA CULTURA Y LAS ARTES

*Creando Chile*



GOBIERNO DE CHILE  
MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS  
REGIÓN DE ANTOFAGASTA



**CODELCO**



**PANAMERICANA**  
HOTEL ES  
A N T O F A G A S T A



## Editorial

Venir de Vuelta / CLAUDIO GALENO p.6

## Conferencias

HORACIO TORRENT p.8  
Los Desafíos del Patrimonio Moderno

CLAUDIO GALENO p.12  
Arquitectura Moderna para el Territorio Desértico de Antofagasta-Chile

JOSÉ BEINGOLEA DEL CARPIO p.16  
El Patrimonio Moderno  
Avatares de la Arquitectura Peruana

GASTÓN GALLARDO p.19  
La Irrupción de la Modernidad en Bolivia

## Ponencias

### Territorios de la Modernidad

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ p.24  
La Inflexión Histórica en la Lectura Patrimonial Salitrera: Oficina Chacabuco

STELLA MARIS CASAL p.28  
Conservación y Transformación  
Antonio Ubaldo Vilar y el Automóvil Club Argentino

MARCELO SAROVIC p.32  
Oreste Depetris  
Estructura y Envolvente  
Alcances a la Modernidad Industrial en Chile 1930-1960

LUIS MÜLLER, MARTINA ACOSTA,  
LUCÍA ESPINOZA, CECILIA PARERA, LAURA TARCHINI p.36  
Registros. Un Inventario de la Arquitectura Moderna en Santa Fe

TOMÁS ERRÁZURIZ, LORENA PÉREZ, FELIPE KRAMM p.40  
Eugen y Fritz Freitag  
Modernismo Periférico en la Arquitectura Chilena de los Años Treinta

PABLO ALTIKES p.44  
Modernidad Versus Territorio. Hotel Portillo

### Chile Moderno

HUGO MONDRAGÓN p.48  
Construcción Histórica y Valoración Patrimonial  
Reconocidas y Olvidadas  
Dos Obras de Arquitectura Moderna en Chile

PABLO FUENTES p.52  
La Filial Chilena CIAM

SERGIO SALAZAR p.56  
Juan Borchers y la Casa Olalla  
Una Reconstrucción del Proyecto Moderno en las Antípodas

MAXIMIANO ATRIA p.60  
La Estación de Biología Marina de Montemar  
La Permanencia del Paisaje como Necesidad Cultural

### Residencias Modernas

CLAUDIO VÁZQUEZ p.64  
El Desafío de Construir la Casa Errázuriz de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

ANDRÉS TELLEZ p.68  
La Habitación Moderna en la Comuna de Santiago

HAROLDO GALLO p.72  
O Restauro da Primeira Obra Modernista Brasileira

### **Educación y Modernidad**

JOSÉ MANUEL CASAS p.76  
El Funcionalismo como Modelo de Eficiencia en la SCEE  
La Sistematización Arquitectónica en la Escuela Normal de la Reina

SANDRA ITURRIAGA p.80  
Pabellones Frágiles\_Elemental Urbanidad.  
Escuela en Longotoma 1963  
Casa y Capilla Dominicanas 1966 de Cristián Valdés E.

MAX AGUIRRE, JUAN JOSÉ PINCHEIRA p.84  
La Modernidad más Austral de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro  
La Universidad Técnica del Estado en Punta Arenas 1964-1968

CRISTÓBAL MOLINA p.88  
Alberto Piwonka O.  
El Proyecto Educacional y la Integración de las Artes

FRANCO MARIGLIANO p.92  
La Ciudad Universitaria de Tucumán  
Ambiciones de la Modernidad Argentina

### **Salud y Modernidad**

RENATO DA GAMA-ROSA COSTA,  
PAULO ROBERTO ELIAN DOS SANTOS p.96  
Patrimônio Cultural da Saúde no Brasil  
o Patrimônio Arquitetônico no Período Moderno 1930-1960

BERNARDITA DEVILAT p.100  
Notas para una Visión Patrimonial del Hospital San Juan de Dios  
Punto de Inflexión en la Arquitectura Hospitalaria Moderna en Chile

### **Urbano y Moderno**

ROBERTO GOYCOOLEA, RODRIGO LAGOS, CRISTIÁN BERROS p.104  
La Ciudad de Concepción como Proyecto  
Plan Regulador de Emilio Duhart 1960

CLÁUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL p.108  
La Ciudad Vertical  
Viviendas Rioja de Buenos Aires 1968-1973

UMBERTO BONOMO p.112  
La Unidad Vecinal Portales  
Valoración Patrimonial como Estrategia de Recuperación

MIRTA HALPERT p.116  
Coherencia al Filo del Olvido

CAROLINA QUIROGA p.120  
Edificio de Viviendas Insúa  
Desafío y Oportunidad para el Rediseño

MACARENA CORTÉS p.124  
Estrategias de Construcción del Borde Costero Viñamarino  
Contradicciones y Esperanzas del Movimiento Moderno

PAULO BRUNA, SONIA MILANI GOUVEIA p.128  
Requalificação do Edifício Riachuelo no Centro Histórico de São Paulo

### **Biografías de Autores p.132**

## Venir de Vuelta

Este año la carrera de Arquitectura cumple 25 años. Durante este cuarto de siglo, la revista Cuadernos de Arquitectura, se ha mantenido a pesar de su irregularidad. En el contexto del aniversario, y en colaboración con el 2º Seminario Docomomo Chile / Desafíos del Patrimonio Moderno, organizado por nuestro Departamento, editamos este número especial publicando las conferencias y ponencias.

El reconocimiento, es un desafío primordial para el patrimonio moderno en Chile. En ese sentido, para Antofagasta, es vital celebrar el Seminario Docomomo Chile, de modo que la comunidad pueda reconocer el valor de poseer tan singular concentración de obras modernas, desde otras experiencias paralelas, incluyendo la región centro andina de la cual hacemos parte, con la presencia de los arquitectos Gastón Gallardo desde Bolivia y José Beingolea del Carpio desde Perú. Para nosotros la modernidad está asociada con el progreso del cobre, siendo parte fundamental de la memoria e identidad antofagastina, denotando un proceso de consolidación y credibilidad regional del proyecto moderno.

En el norte chileno, por diversos motivos, se nos hace difícil re-conocernos. Muchas veces se espera que otros nos escudriñen, para poder recién identificar una imagen propia. En ese sentido, recientemente, el cineasta Raúl Ruiz, se refirió a Antofagasta, como vital y melancólica. Para él, esa melancolía, apreciable tanto en la luminosidad como en el caminar de las personas, se traduce en haber vivido y venir de vuelta, en la coexistencia de lo contemporáneo con edificios modernos que ya son antiguos, pero que no han sido monumentalizados\*. Eso también significa que la modernidad es tan cotidiana para esta población taciturna, que no es capaz de notarla. Esta idea de reconocerse en una modernidad que viene de vuelta, que ya es antigua, retoma la necesaria reflexión sobre la memoria y la pertenencia. Pero si se viene de vuelta, podemos volver a hablar, re-visitando nuestras modernidades, para operar concientemente en el futuro.

En la vastedad del norte de Chile, no deja de impresionar, el escaso reconocimiento local que reciben muchas obras como el abandonado Aeródromo de Vallenar, el conjunto formado por el Hospital, Colectivos Obreros y Grupo Escolar de Tocopilla, o las abundantes obras modernizadoras de Arica. De otra forma algunas áreas proto-modernas declaradas monumento como las salitreras María Elena y Pedro de Valdivia, se encuentran a merced del desierto. En el caso de Iquique se están demoliendo las obras modernas para sustituirlas por falsos históricos, manifiesto en la demolición de la Gobernación Marítima, del Club San Remo (Casino), y en el intento frustrado, por arrasar con la Escuela Santa María. En Chuquicamata, aunque se soterró el Hospital Roy Glover, favorablemente en Codelco Norte se han tomado seriamente la ISO 26000 sobre Responsabilidad Social y están desarrollando un programa de preservación del desocupado campamento.

Sobre la preservación, de los pocos fondos que entrega el Gobierno de Chile con ese fin, solo se pueden postular monumentos declarados, o sea está excluida la memoria reciente y con ello la modernidad. La responsabilidad del reconocimiento social sobre los valores del patrimonio moderno es individual y compartida. Así es como la presencia de Docomomo Internacional por medio de Maristella Casciato, presidenta, y Emilie d'Orgeix, secretaria, confirman respaldo, pero también indican que las tareas de Docomomo Chile, y de todos los individuos e instituciones afines, son muchas, revelando que nuestra arquitectura remota tiene un gran interés, como el que despertó en Raúl Ruiz esta modernidad que viene de vuelta.

Para colaborar en la difusión del patrimonio moderno de Antofagasta, junto a esta edición, lanzamos una compacta Guía de la Arquitectura Moderna de Antofagasta, que incluye significativas obras demolidas y otras intervenidas. En todo caso, la mayoría está sin mantención, pero aún perduran y se utilizan, demostrando la calidad constructiva y de diseño.

Por último destacar un hecho reciente, signo de buen augurio, el Consejo de Monumentos Nacionales declaró monumento histórico el edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC), de los arquitectos Juan Borchers, Isidro Suárez y Jesús Bermejo, gracias al expediente presentado por el arquitecto Paul Birke Abaroa.

CLAUDIO GALENO

\* El cineasta Raúl Ruiz en conversación con la realizadora Adriana Zuanic, 12 agosto 2007, Antofagasta, Programa de Televisión del Festival Internacional de Cine del Norte de Chile 2007.

# Conferencias



Ricardo Puga San Martín, Edificios de viviendas Galicho y Huarachaca, 1967-74. © Archivo Claudio Galeno, 1993.

# Chile: Los Desafíos del Patrimonio Moderno



Hotel Burnier, arq. Buchmann, 1930, Osorno. foto: E. Karl. Arch. Galeno.

## ■ HORACIO TORRENT

### 1. Memorias del Moderno: Chile 1929-1972

El patrimonio moderno de Chile es tan vasto y extenso como el país. La arquitectura moderna constituyó durante el siglo XX una parte importante de la cultura nacional. Configuró el hábitat de miles de personas, y formó parte de las estrategias y políticas de configuración del Estado y la sociedad civil por al menos cincuenta años.

Es ampliamente conocido el momento de inicio de la experiencia de la arquitectura moderna en torno a los años treinta. La temprana construcción de una serie de obras paradigmáticas como el Edificio Oberpaur (Larraín y Arteaga, 1929-31), el Hotel Burnier en Osorno (Buchmann, 1930), la Casa de Rodulpho Oyarzún en El Bosque Norte (1931), el Restaurante Cap Ducal en Viña del Mar (Dávila, 1934), es claramente representativa de una adopción que trasciende las condiciones estilísticas y revela amplias transformaciones en el pensamiento de la arquitectura en relación con la forma y el programa.

Las posibilidades de realización de éstas y otras tantas obras se debieron a un estado de modernización de las técnicas de organización, producción y construcción, que estaban presentes en el país desde al menos una década.

La difusión de la arquitectura moderna incluyó desde sus aspectos más epidérmicos –una imagen blanca, ascética y volumétrica-, hasta consideraciones que informaban los nuevos programas que la sociedad y el Estado requerían. En tanto la arquitectura moderna configuró el proyecto modernizador del país, sus principales desarrollos estaban en los campos que la política definió como prioritarios: educación, salud y vivienda.

Desde 1937, la Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos enfrentó el problema de dotar al territorio de infraestructura educacional. La labor de Mönckeberg

y Aracena, junto a un número importante de profesionales, definió los modelos, criterios y estándares que perdurarían en las definiciones espaciales de la educación nacional por mucho tiempo.

Los hospitales construidos durante la segunda mitad de la década del treinta no sólo tenían el aspecto limpio y ascético que la arquitectura moderna aseguraba, sino que incorporaban también en su concepción criterios de zonificación y regulación ambiental. Las acciones en este campo serían sistematizadas desde 1945 por la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios.

En el campo de la vivienda la labor de la Caja de la Habitación, entre otras instituciones similares, configuró tipos y estándares para construir y vivir. Los conjuntos de los Edificios Colectivos de la Caja del Seguro Obrero en Antofagasta, Tocopilla, Iquique y Arica (Kulczewski et al, 1939-42), resultan magníficos ejemplos que pueden representar –entre otros- la acción en ese campo.

La planificación de ciudades y el urbanismo modernos, tendrán sus primeras versiones en los planos de reestructuración de Santiago hacia los años '30, pero su impulso definitivo vino de mano de la reconstrucción de ciudades posterior al terremoto de 1939. Pero no sólo el debate entre reconstrucción o planteamiento de nuevas ciudades, fue lo que de él devino, sino también la creación de instituciones como la Corporación de Reconstrucción y Auxilio que asumió mecanismos e instrumentos inéditos en la actividad oficial.

El momento heroico –parafraseando a Peter Smithson-, llegó a mediados de los '50 y durante los '60, cuando la arquitectura moderna protagonizará casi todos los emprendimientos públicos y privados que transformaron la imagen y las formas de vida en las ciudades, pero también en los enclaves turísticos del país. Fue durante esos años que se proyectaron y construyeron los casos más paradigmáticos y ejemplares: la Iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes (Guarda, Correa, 1964), el edificio de la Naciones Unidas en Vitacura (Duhart et al, 1960-66), la Universidad Técnica del Estado (BVCH, 1958-65), entre otros.

Fue también el momento de mayor afirmación y productividad del proyecto moderno como proyecto social, la creación de organismos como la CORVI, Corporación de la Vivienda durante los '50 y luego la Corporación de Mejoramiento Urbano, CORMU, asumirían el desarrollo de la vivienda pública y acciones integrales de equipamiento urbano, respectivamente. Los programas y proyectos asumirían el territorio, articulándolo, por lo que también nuevas infraestructuras estuvieron asociadas a las formas del moderno. La arquitectura enfrentó un desarrollo más pleno y decidido de sistemas plásticos, que en gran parte dominó las formas de integración con el arte, que se promovió como parte de la construcción de nuevas sensibilidades en la población.

La arquitectura moderna estuvo asociada a las políticas del estado de bienestar por casi medio siglo. La difusión territorial de estas políticas hizo que estuviera presente en una parte muy importante del territorio; fue por ello que influyó la vida misma y transformó las sensibilidades: y esto es lo que constituye de modo más importante la memoria del moderno.

## 2. Paradigmas Modernos: Rescate y Dimensiones

Leonardo Portus, artista nacional, presentó hace un tiempo una magnífica exposición de una serie de retablos que representan porciones de los conjuntos habitacionales modernos<sup>1</sup>. En ella estuvieron presentes la Remodelación República, el Conjunto Quebrada Márquez de Valparaíso, la Unidad Vecinal Portales, entre otras tantas. La forma de esa representación, el retablo, apela a las formas populares de aproximación artística a los hechos cotidianos y puede ser entendida como una muestra de la manera en que la arquitectura moderna influyó en el ambiente nacional.

Son estas arquitecturas que bajo la forma de conjuntos habitacionales invadieron el territorio nacional condicionando, potenciando y transformando las formas de vida desde los niveles individuales a los colectivos. Sin duda también contribuyeron a formar sensibilidades en relación a una urbanidad y por cierto, a formas de sociabilidad. Arquitecturas masivas que intentaban hacerse cargo de los fenómenos de crecimiento urbano y de las migraciones del campo a la ciudad que caracterizaron tanto a Chile, como a otras ciudades en América Latina.

Enrique Gebhard y Waldo Parragués habían intuido claramente en su propuesta para un Plan Nacional de Vivienda, los aportes que la arquitectura moderna podría hacer a nuevas formas de organización social. Fue así como la modernidad configuró, en parte, no exenta de problemas-, el cuerpo social, político y económico del país.

En el catálogo de la exposición, el texto de César Gabler hace énfasis claramente en que "para los artistas contemporáneos la arquitectura representa, al igual que para sus antecesores, no sólo un dato escenográfico. La arquitectura parece la máxima voluntad de materialización cultural. Un edificio es más explícito que una pintura respecto de la sociedad que los puso en pie"; y además afirma que en los rescates que hace Portus "no solo se apela a la voluntad del gobierno de turno para lanzar proyectos sociales hechos vivienda, también aparecen las huellas del usuario, la interacción entre la lógica de la historia y la vida de los sujetos. Hay por tanto un diálogo entre la voluntad de hacer historia que existe en cada proyecto habitacional de importancia y el destino final, la historia real, que el tiempo se encarga de construir"<sup>2</sup>.

Son ésas las dimensiones que deben articular el paradigma de rescate e intervención del patrimonio moderno:

\* La dimensión histórica del emprendimiento, en sus conceptos, sus propuestas y sus expectativas. Es decir, atender a la pretensión de cambio de situación de la sociedad en su conjunto, de establecimiento de condiciones de bienestar, y de operación por medio de los instrumentos de la arquitec-



Colectivos Caja Seguro Obrero Antofagasta (Kulczewski et al, 1939-42), postal, Ed. Leonar, Arch. Galeno.

tura, el urbanismo y el paisajismo con fines de cambio social.

\* la dimensión del destino originario, en relación con los usuarios, los habitantes, los ciudadanos, y sus perspectivas de vida mejor. Es decir, la restauración o rehabilitación deberá asumir ese contenido inicial para proyectar las arquitecturas modernas en el tiempo. Al mismo tiempo, superar también aquella dimensión fuertemente abstracta en la concepción de las actividades humanas que el proyecto moderno concibió y puso en acto en cada caso.

\* la dimensión del tiempo transcurrido y las vicisitudes que el patrimonio moderno y sus destinatarios han asumido a lo largo de la vida de los edificios y conjuntos. Asumir en la puesta en valor y en la rehabilitación, los contenidos propios de los fenómenos de obsolescencia material y programática que los afectaron durante años, y los que presumiblemente los afectarán en el futuro.

## 3. Situaciones del Patrimonio Moderno

Frente a la pregunta, ¿en qué situación está el patrimonio moderno en Chile?, surge fácilmente una primera respuesta. Los desafíos que enfrenta el patrimonio moderno son en alguna medida los que enfrenta el patrimonio en términos genéricos, pero también algunos que le son específicos.

Los conceptos de la preservación del patrimonio se han expandido localmente, durante la última década de una manera magnífica. La participación de Chile en los procesos de postulación a la lista del Patrimonio Mundial con los casos de las Iglesias de Chiloé primero, de Valparaíso después, ha dado un impulso a la divulgación sin antecedentes similares. Es frecuente ya que, desde los organismos públicos, se promuevan acciones que tiendan a la salvaguarda y superación de las fórmulas tradicionales de las declaratorias patrimoniales. Los subsidios del Ministerio de Vivienda y Urbanismo orientados al patrimonio son ya una realidad en postulaciones y soluciones. El tema se presenta de manera sin igual en la opinión pública; frecuentemente los medios de difusión hacen referencia al problema con amplios reportajes ilustrados.

Que el tema del patrimonio está ya francamente instalado, lo manifiesta la iniciación de esfuerzos gubernamentales a nivel presidencial, para otorgar una nueva institucionalidad con el consiguiente reconocimiento nacional.

Pero esto no parece incluir con clara orientación lo que corresponde al patrimonio moderno. Las obras y los con-



Servicio Seguro Social Antofagasta, BVCH, 1962. Arch. El Mercurio de Antofagasta.

ceptos que lo constituyen resultan, a veces, poco similares a las tradiciones de la preservación y restauración en el país. Por una parte, las obras modernas despiertan poca la visión romántica que el patrimonio suele tener en algunos sectores de la población e incluso en los especialistas. Estas arquitecturas son más bien bienes prácticos, “funcionales”, ascéticos y aparentemente, poco cargados de significados.

Tan sólo un edificio moderno posee una Declaración de Monumento Nacional, -la Iglesia del Monasterio Benedictino en Las Condes-, y ello dado que es un edificio canónico y sin discusión. Pero algunos, como la Cooperativa Eléctrica de Chillán (Bermejo, Borchers, Suárez, 1964), que todavía convocan el debate, no lo han logrado.

Difícil al menos resultaría que la denominación de Zona Típica, que establece obligaciones de preservación se aplicara fácilmente a un conjunto moderno, en plena condición de uso habitacional, por ejemplo. En parte los instrumentos de protección no están preparados. Aún cuando se debe reconocer que a nivel municipal, en los seccionales de planes reguladores, y en algunos casos, se ha avanzado en la protección de algunos conjuntos. La inclusión de la Unidad Vecinal Portales (BVCH, 1959-65) como parte de un plan de acción integral del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, es auspicioso.

Desde hace tiempo, los cambios de uso y la situación urbana en expectativa rentable han puesto en evidencia la necesidad de enfrentar el incierto futuro de muchas obras ante lo que es posible llamar “los desafíos del crecimiento económico”. Hemos empezado a ver con alguna preocupación la situación a la que queda expuesto el patrimonio moderno: renovaciones parciales, cambios o alteraciones de la imagen, renovación de fachadas, nuevos programas, obsolescencia funcional, o simple sustitución y reemplazo. Frente a estos temas debemos acumular experiencia y tomar posición.

La demolición del edificio del Seguro Social de Antofagasta (BVCH, 1962), ocurrida hace algo más de dos años, nos debe advertir necesariamente que los tráfigos de la burocracia y el desconocimiento han resultado en la pérdida de un bien que podría haber potenciado la riqueza urbana. En momentos en que las ciudades se posicionan económicamente también por sus contenidos culturales, la demolición debe ser entendida como la pérdida de un activo económico, de un bien rentable en el contexto de la economía

urbana y la sociedad actual. Por cierto, Antofagasta ha perdido tal vez uno de los más excelsos ejemplares de la arquitectura moderna en Chile. Vaya pérdida, a la que sólo reaccionamos unos pocos interesados. Explicar a la ciudadanía y a quienes tienen roles en la estructura pública, la trascendencia de esta pérdida es una tarea necesaria.

Las intervenciones encaradas por parte del Estado y con apoyos del BID vía Mecesup en la Estación de Biología Marina de Montemar (Gerhard, 1944-53), han sido un duro golpe para uno de los edificios de mayor trascendencia internacional de la arquitectura moderna chilena. La inclusión del edificio en la lista de los 100 sitios en mayor peligro de la World Monuments Foundation, no es casualmente un logro. Preferiríamos no aparecer. Sin embargo, la pertenencia al selecto grupo de naciones que durante 2008 debe ser advertida acerca de su responsabilidad respecto de su pasado reciente, es una acción que merece divulgarse. Es en síntesis, una mancha que debemos limpiar, una convocatoria necesaria para mantenernos despiertos para mantener el patrimonio moderno.

Es probable que el Casino de Arica (BVCH, 1962) se encuentre en breve en situación similar a la del Casino de Viña del Mar, es decir enfrentando una intervención para su puesta a punto como centro de recreación y turismo, pero sin el respaldo que otorga la evidencia de una condición estilística profusa del art déco, por lo que es probable que la abstracción formal actúe en contra de las posibilidades de salvaguarda.

Este breve panorama trazado es al menos desafiante para una toma de posición y para un programa para la acción que mantenga la “memoria del moderno”.

#### 4. El Valor del Conocimiento

Por el momento, el reconocimiento de la importancia del patrimonio moderno esta confinado al ámbito universitario y arquitectónico. Incluso sus valoraciones varían ampliamente y según los casos. Recientes opiniones respecto de la posible transformación del edificio UNCTAD después del incendio parcial que lo afectó, lo ha puesto en evidencia: su formalización y su inserción urbana convocan alguna polémica, pero más aún su carga de significados es francamente contradictoria; por una parte se recuerda como una de las pocas obras públicas de la Unidad Popular, por la otra, como Sede de Gobierno después del bombardeo al Palacio de La Moneda y hasta su restauración. Pocos remiten su valor a las condiciones del proyecto, a la memoria de su construcción, o a las posibilidades de flexibilidad de su programación como centro cultural y de las artes.

El caso representa uno de los problemas que hay que enfrentar, el escaso conocimiento que se tiene para enfrentar decisiones que implican recursos y convocan pasiones. Éste es uno de los principales desafíos, el del conocimiento, la investigación, la recomposición de la memoria y, sobre todo, la extensión de los conocimientos para la valoración.

Éstos son los desafíos de la generación de conocimientos en torno al patrimonio moderno. Una producción más

sistemática de conocimiento serio y riguroso, basado en la investigación histórica; que esté más allá de mitos y leyendas bastante frecuentes; que ahonde en las consideraciones particulares que la arquitectura moderna asumió en este territorio, más allá de las concepciones de las influencias a las que estamos habituados. Es decir, que dé cuenta de la interpretación de los hechos en nuestro territorio por sus particularidades.

Los avances en términos historiográficos han sido, en la última década muy importantes, pero aún son menores a los necesarios para articular políticas de difusión serias que permitan una mayor consideración por parte del público general. Un rol de importancia lo han tenido los trabajos realizados en sedes universitarias, tanto por alumnos como profesores. En el campo de las publicaciones, el rol preponderante lo tienen los trabajos monográficos sobre arquitectos que desarrollaron su labor durante el período. Sin embargo, un síntoma de una cierta debilidad radica en que aún contamos con un único libro que traza el panorama de la arquitectura del siglo XX, *Arquitectura y Modernidad en Chile* de Eliash y Moreno, obra fundacional y necesaria, que fue publicada en 1989.

En el mismo sentido, los estudios de Historia que superen la lectura política son, por el momento, bastante restringidos, como los respectivos sobre el arte moderno o el paisajismo.

El campo de la difusión está poco estructurado. La divulgación está aún fuertemente desarrollada en la transmisión oral y, poco asentada en publicaciones como para ser tomada en cuenta seriamente.

Sabemos que enfrentamos los desafíos de un territorio extenso: de Arica a Punta Arenas, la cantidad y calidad de manifestaciones patrimoniales del moderno son amplias y diversificadas. No contamos con un registro amplio y comprensivo. El establecimiento de un registro sistemático permitirá que quienes tienen algún nivel de responsabilidad en el uso y el mantenimiento de estos bienes patrimoniales asuman, al menos, una conducta en consecuencia con el mantenimiento de los valores de las obras. Por ejemplo, para el caso de la Escuela México en Chillán, ¿qué valor le asignan esos cientos de personas que han tenido, desde niños, la posibilidad de crecer cercanos al mural de David Alfaro Siqueiros? Y, ¿qué acción colaborativa podrían realizar sin el conocimiento necesario para preservarlo? El establecimiento de categorías, valoraciones más consensuadas y formas de operación sobre este patrimonio particular, es todavía un campo en exploración.

Los recursos humanos para la restauración del patrimonio han aumentado en los últimos años, principalmente en el área del arte, y en el de las arquitecturas tradicionales. Pero frente al patrimonio moderno, pocos son los recursos cualificados capaces de llevar adelante procesos de proyecto y obra que desplieguen instrumentos conceptuales apropiados.

La necesidad de un conocimiento técnico que aborde la formación de recursos humanos cualificados para enfren-

tar los problemas de restauración del patrimonio moderno está fuera de toda discusión. Las acciones deberán situarse principalmente en torno a las técnicas del proyecto de restauración y del control y gestión de obras. Si la formación en patrimonio y restauración ha sido tradicionalmente restringida, al menos sí ha existido en lo que refiere al siglo XIX o a épocas anteriores. Ahora corresponde implementarla para el patrimonio moderno.

## 5. Documentación y Conservación:

### Desafíos Institucionales

La constitución formal de DOCOMOMO CHILE y sus alianzas estratégicas con instituciones universitarias, con organismos del Estado, y con representaciones científicas abre muchas posibilidades. Desde la constitución inicial, el grupo de trabajo ha desarrollado innumerables acciones. Un punto, no menor, lo constituye la conformación del grupo de trabajo en Registro que ha definido ya los formatos para la constitución permanente de un inventario del patrimonio moderno chileno. Las principales y más sostenidas acciones han sido: la participación en los niveles internacionales de la organización, y la realización de los seminarios nacionales.

La continuidad se afirma, en esta oportunidad, con el Segundo Seminario Nacional, pero constituye todavía un desafío en cuanto a persistencia, convocatoria y sostenimiento de la calidad de los trabajos. El auspicio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, es un reconocimiento importante y un apoyo institucional invaluable.

Dos parecen ser las acciones fundamentales; honrando la sabiduría de quienes crearon el término que nos agrupa: DOCOMOMO. Para muchos este extraño término se nos descubre hoy con enorme vigencia, frente a los desafíos planteados: DOCO es nuestra responsabilidad; documentar y conservar serán las tareas que nos convoquen. MOMO, nos viene dado por la rica y extensa experiencia del moderno en Chile.

### Notas

1. Portus, Leonardo. *VIEXPO*. 29 de marzo al 5 de mayo, 2007. Galería de arte Gabriela Mistral. Santiago.
2. Gabler, César. *Viexpo 72. Arte y arquitectura*. En: Portus, Leonardo. *VIEXPO*. Catálogo. Galería de arte Gabriela Mistral. Santiago, 2007.

Población Quebrada Márquez, Caja de la Habitación 1946-1949. Ing. Pedro GoldSack. Foto: Galeno.



# Arquitectura Moderna para el Territorio Desértico de Antofagasta - Chile

■ CLAUDIO GALENO I.

Antofagasta es una ciudad situada en el desierto costero de Atacama muy próximo al Trópico de Capricornio. Su desarrollo arquitectónico desde su establecimiento en 1866 ocurrió principalmente en dos periodos, al inicio como una cosmopolita<sup>1</sup> ciudad industrial, puerto del nitrato, explotado fervientemente en el desierto de Atacama, y posteriormente, durante el siglo veinte, con una consolidación moderna que acompañó el progreso acaecido por la creciente extracción del cobre.

El periodo moderno tiene su primer impulso en una gran obra de ingeniería, la construcción del nuevo puerto artificial, iniciada en 1920<sup>2</sup>, necesario y planificado para cubrir a largo plazo el avance de la minería y proveer de nitrato al mercado europeo. El puerto artificial extendió y reorientó la ciudad hacia el poniente, definiendo un nuevo y amplio borde urbano. El rompeolas del puerto fue construido por la singular grúa Titán, un modelo para puertos conocido también como grúa "Hammerhead", diseñado y construido por la empresa Stothert and Pitt en Bath, Inglaterra, llegando a Antofagasta en 1922<sup>3</sup>. (Fig.1)

Dentro del proceso de modernización, la reorientación de la ciudad generó que en los rellenos del puerto se realizaran durante un largo tiempo muchas obras de arquitectura con distintos programas. Esas construcciones fueron realizadas por diferentes instituciones públicas, así como por privadas, diseñados tanto por arquitectos residentes, como por oficinas de arquitectura desde Santiago. Una de esas obras, desafortunadamente demolida, fue el significativo Pabellón de Turismo, 1939-49, diseñado por el connotado arquitecto local Jorge Tarbuskovic Dulcic (1907-1985), un edificio de aspecto náutico con un programa muy innovador enfocado a entregar servicios de índole turística a los viajeros que arribaban en los buques de pasajeros<sup>4</sup>.

La idea de una Antofagasta desarrollada con una identidad moderna, fue una demanda de la sociedad antofagastina, que comprendió esa arquitectura como una forma de progreso. Esa proyección moderna fue promocionada por políticas de gobierno que incentivaron un crecimiento basado en la economía, racionalidad y sanidad necesaria en una ciudad progresista, principalmente como una solución



Fig. 1. Probando la Grúa Titán, 19 enero 1922.

© Universidad Católica del Norte, Biblioteca, Archivo Sala Emilio Vaisse.

a la insalubridad social que había empeorado por la crisis del nitrato desde el fin de la Primera Guerra Mundial.

Debido a diversas iniciativas la ciudad fue adquiriendo una impronta moderna, una especie de laboratorio del Movimiento Moderno, definiendo edificios y barrios, substituyendo en el centro urbano las frágiles arquitecturas industriales, expandiendo la ciudad, renovando la periferia en barrios modernos actualmente integrados a la ciudad. Si bien la estructura urbana se extendió rápidamente<sup>5</sup>, el proceso siempre estuvo orientado por alguna planificación<sup>6</sup>. El ciclo de planificación urbana se consolida en 1965 cuando, el primer Plan Regulador que zonificaba la ciudad, fue aprobado. El plan fue dirigido desde 1956 por el arquitecto chileno Jorge Poblete Grez (1925)<sup>7</sup>.

Un factor importante en la formación del carácter de la arquitectura antofagastina es la fuerte presencia del territorio, manifiesto en el clima desértico costero, la topografía montañosa que cae en el mar y la vastedad del paisaje. Esa innegable predominancia de la naturaleza provocó que algunas obras de arquitectura estableciesen un diálogo entre espacio público y ciertas manifestaciones del territorio. Esos edificios tendieron a posicionarse en los bordes de la ciudad, definiendo límites y bordes habitables entre espacio urbano y paisaje.

La primera obra con ese sentido fueron los Edificios Colectivos que se desarrollan con el fin de mejorar la calidad de vida de los obreros. Componen un grupo de tres edificios horizontales de cinco y siete pisos, construidos por la Caja de Seguro Obrero Obligatorio, entre 1939-1942,

Fig. 2. "Caja de Seguro Obrero Obligatorio" (bajo la dirección de Luciano Kulczewski), Edificio Colectivos Obreros, 1939-42. © Archivo Claudio Galeno, 1993.



diseñados bajo la dirección del arquitecto chileno<sup>8</sup> Luciano Kulczewski (1896-1972), en ese momento Administrador de la institución. (Fig.2)

Los edificios que ocuparon parte de los terrenos conquistados al mar por el puerto, forman un arco que los orienta hacia la poza del puerto, rematando una serie de calles del centro de la ciudad. Están comunicados verticalmente por rampas que entran y salen del edificio, logrando significativas perspectivas sobre la ciudad. Por otro lado las circulaciones horizontales entre departamentos son largos balcones que funcionan como unos amplios quiebrasoles. Mientras que el último nivel es una terraza habitable, el primer nivel o zócalo, contenía todos los servicios comunitarios. Fueron los primeros edificios de viviendas con servicios higiénicos modernos de Antofagasta, y fueron considerados un paradigma de salubridad y una significativa referencia urbana.

Otra obra que entrega respuestas sobre el desafío de la arquitectura territorial "antofagastina" es el Hotel Turismo. Su historia incluye un primer proyecto diseñado por la afamada oficina Costabal y Garafulic<sup>9</sup> en 1937 que se pretendía emplazar entre el Parque Brasil y la costa<sup>10</sup>. Sin embargo, el proyecto definitivo fue diseñado y construido entre 1949-53 por el arquitecto del Consorcio Hotelero Nacional S.A. (Honsa)<sup>11</sup>, Martín Lira Guevara (1906-1979). La gestión final se debió a una alianza entre Honsa y la Cámara de Comercio de Antofagasta, la que reunía a los empresarios antofagastinos, liderados por Oscar Riesle Barrón. (Fig.3)

El monumental edificio establece una relación entre el centro cívico de la ciudad y el océano. Consiste en un volumen de seis pisos con una terraza habitable que se tuerce y concluye visualmente la principal calle comercial del centro de la ciudad. La construcción tiene en su frente un montículo artificial que eleva el acceso del edificio, situándolo en un segundo nivel de gran altura entregando un inusual dominio sobre la ciudad desde el borde del mar.

El acceso es una gran abertura y está definida por una marquesina y una amplia escalera que conduce al hall, un gran espacio totalmente vidriado mirando hacia el mar. Al cruzar ese espacio se puede acceder a un extenso balcón que asoma el lugar hacia la bahía. En los cuatro pisos superiores, las habitaciones que se orientan hacia el mar, poseen balcones que permiten relacionarse con el territorio. Asimismo, el volumen que contiene los grandes salones para eventos, extiende el edificio sobre la playa, resuelto en una arquitectura náutica, pilotis, ventana horizontal y brise-soleil.

Sin duda uno de los logros más importantes del Hotel diseñado por Lira, es la ligereza y permeabilidad que logra con una arquitectura antisísmica. Eso ocurre debido al vaciado del nivel de acceso del lobby como en los salones, lo que se logra gracias a robustas columnas y a los muros vidriados, logrando mediar con el intenso paisaje lumínico característico del clima desértico costero de Antofagasta.

El logro de aligerar una arquitectura antisísmica también



Fig. 3. Martín Lira Guevara, Hotel Turismo, 1949-53. © Archivo El Mercurio de Antofagasta.

puede ser experimentado en el Hospital Regional. El edificio fue producto de algunos arquitectos que integraban el desaparecido Departamento de Arquitectura del Servicio Nacional de Salud (SNS) junto a la Sociedad Constructora de Establecimiento Hospitalarios (SCEH), los arquitectos chilenos Alfredo Celedón<sup>12</sup> (1920-1993), Hernán Aubert<sup>13</sup> (1916), y el descendiente de ingleses, Frank Fones<sup>14</sup> (1908-1972). Esa verdadera escuela de arquitectura hospitalaria fue dirigida por el arquitecto chileno, especialista en hospitales, Francisco Devilat Rocca<sup>15</sup> (1906-1994). La obra fue gestada entre 1957-1960, y construida entre 1960 y 1967, aunque haya sido inaugurada inconclusa en 1966 para el centenario de la ciudad de Antofagasta. (Fig.4)

El edificio, con su tipología de base y torre, fue construido en el límite de la ciudad con la periferia desértica, mediando entre la escala territorial de la montaña y el espacio urbano. La obra es inusual dentro de los hospitales realizados por el SNS y la SCEH, ya que gracias a las favorables condiciones climáticas, fue posible diseñar un edificio monumental cuya fachada principal fuese hecha en vidrio. Hacia ese límite liviano se orientaron las habitaciones, hacia el noreste y al luminoso mar.

El hospital posee en la base, que establece relación con la calle hacia el este, un muro de celosías, que define una doble piel que regula la temperatura y luminosidad del interior. Esas celosías son elementos prefabricado que configuran una trama de dos tamaños de vacíos circulares. El nivel de acceso está elevado sobre la calle, y se llega a través de algunas escaleras que conducen a ese transparente, iluminado y ligero espacio público, por sobre el cual

Fig. 4. Alfredo Celedón, Hernán Aubert, Frank Fones, Departamento de Arquitectura del Servicio Nacional de Salud y Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, 1957-67. © Archivo El Mercurio de Antofagasta, 1987.





Fig. 5. Jorge Patiño González, Aeropuerto Cerro Moreno, 1968-69. © Claudio Galeno, 2003.

se eleva la torre de seis niveles de habitaciones. El edificio concluye arriba con una terraza habitable donde reposa un tectónico depósito de agua.

El incremento del tráfico aéreo durante la modernidad impactó Antofagasta, como destino de la exitosa minería del cobre, así como escala internacional gracias a su posición estratégica para los vuelos de empresas como Panagra, Lan Chile y Ladeco.

El incremento del tráfico aéreo durante la modernidad, impactó a Antofagasta, tanto como destino, gracias a la exitosa minería del cobre, así como escala internacional, gracias a su posición estratégica para los vuelos de empresas como Panagra<sup>16</sup>, Lan Chile<sup>17</sup> y Ladeco<sup>18</sup>. Con el fin de poseer un edificio digno de esa activa movilidad se construyó entre 1968-69 el edificio para el Aeropuerto Cerro Moreno proyectado por el arquitecto Jorge Patiño (1933-)<sup>19</sup>. (Fig.5)

El edificio emplazado hacia el norte, fuera de la ciudad, media con el territorio desértico donde se sitúa, una vasta planicie del desierto costero, que posee una fuerte luminosidad y amplitud. La acción principal del edificio es crear una amplia sombra en ese ofuscante paisaje. Esa sombra se logra gracias a una extensa cubierta de acero, que se percibe como una placa suspendida. Esa placa esta resuelta en vigas de acero trapezoidales de 48 metros, caminables por el interior, salvando una luz de 36 metros, más 6 metros de voladizo en cada extremo.

La altura sobre la que se suspende esa placa se logra gracias a unas singulares columnas de hormigón situadas cada doce metros, en dos ejes paralelos situados a 36 metros. Las columnas, según el arquitecto, están inspiradas en la estructura de un cactus, pero también evocan la forma de un ancla, el símbolo de la ciudad, lo que le entrega un fuerte carácter simbólico.

Los cerramientos principales del edificio son paños acristalados, que permite observar desde el exterior ese gran volumen de sombra, y desde el interior el paisaje lumínico del desierto. El edificio mediante su gran escala establece relación con la vastedad del desierto circundante y con los aviones, y gracias a los niveles intermedios en el interior, divide el gran espacio hacia una escala del cuerpo que

puede desde diversas áreas observar cobijado el entorno luminoso.

La resolución a escala territorial se puede apreciar en la iniciativa privada de expansión urbana a gran escala realizada por la Empresa Constructora Edmundo Pérez Zuñovic, a través de la construcción del extenso conjunto habitacional Gran Vía para la Caja de Empleados Particulares, definiendo un barrio con viviendas y circulaciones de distintos tipos y niveles así como edificios para servicios<sup>20</sup>.

El arquitecto que lideró el proyecto fue el chileno Ricardo Pulgar (1923-1993)<sup>21</sup>, quien tuvo una extensa trayectoria en toda la región norte de Chile, desde que se afincó en Antofagasta en 1950. La planificación de la "Gran Vía" se realizó desde 1955, y su proceso de construcción finalizó en 1978. En algunas de sus etapas se construyeron dos edificios territoriales: el Huanchaca, conocido como Curvo, entre 1967-70, y el Caliche, entre 1970-74. Ambos edificios están ideados dentro del concepto de salvar un acentuado desnivel de la topografía y comunicar diversos niveles de espacios públicos dentro de diversas versiones a escala urbana de la separación de vías para peatones y vehículos, combinadas con la cubierta jardín habitable.

El primero de ellos, el edificio Huanchaca ocupó el socavón circular de la pendiente resultado de la antigua Cantera Municipal<sup>22</sup>. El resultado es un edificio de dos niveles con un total de 278 departamentos, una base continua de seis pisos, con 380 metros de longitud, que se tuerce como un muro curvo defensivo estableciendo a través de terrazas y de circulaciones verticales una continuidad pública entre el nivel superior y el inferior del barrio. La cubierta de la base continua es una terraza mirador pública donde están situados los bloques aislados de seis pisos. La base aliada a los bloques duplican la altura del socavón, y generan un paramento de viviendas que articulan la ciudad superior y la inferior, dramatizando y cobijando el espacio del barrio de forma territorial.

El segundo edificio, el "Caliche", es un edificio lineal que cubre un área de aproximadamente 680 metros de longitud, resuelto en dos tramos continuos, uno de 230 metros al sur y otro de 435 metros al norte, con un total de 404 apartamentos. Los niveles varían entre seis y siete sumando base y bloque, que serpentean entre una amplia avenida y el desierto montañoso por donde recorre la línea del ferrocarril, igualmente salvando un acentuada diferencia topográfica. Está compuesto de una base continua cuyo techo es habitables y desde donde también se puede acceder a los bloque superiores. Los pisos de la base van variando desde uno hasta tres, subiendo escalonadamente desde los extremos, de modo que toda el techo es un mirador lineal, permitiendo al peatón caminar la avenida por sobre el nivel de los vehículos, por una vía peatonal elevada y ascendiente. Esas variaciones de las alturas de la base coinciden con las variaciones naturales de la topografía, y con una pequeña calle se servicio situada entre el desierto y el edificio y hacia donde se sitúan todas la circulaciones verticales de los bloques. Circulando por esa calle trasera se pierde la percepción de la base como

volumen, y se percibe como una plataforma mirador.

La arquitectura de estos dos edificios siendo de modernidad tardía es heredera de los mejores planteamientos y experiencias sobre la ciudad moderna, madura y arraigada al territorio, reconociendo la topografía, mediando entre desierto y ciudad, articulando escalas y espacios públicos.

Una radical expresión de modernidad tardía arraigada al territorio es el Gimnasio Luis Bisquert construido en límite sur del campus de la Universidad Católica del Norte, (UCN) cuyo diseño realizado en 1968 se debe al recién titulado arquitecto chileno Juan Ignacio Baixas<sup>23</sup> (1942-), aunque su construcción se prolongó hasta 1976. Baixas fue invitado por el arquitecto Francisco Lira Valencia<sup>24</sup> (1942), quien realizaba un innovador plan maestro para el campus de la UCN basado en el concepto de "mat-building". El plan fue concluido como proyecto en 1968, y solo fue seguido como patrón de emplazamiento de algunos edificios demasiado aislados. (Fig.6)

El sitio presentaba un fuerte desnivel del terreno hacia el este, próximo a las Ruinas de Huanchaca. El edificio reconocía ese desnivel y lo aprovecha de diversas formas: por un lado situando las graderías, posicionando el acceso en un nivel superior del edificio de modo que la acceder se tuviese una amplia panorámica del espacio interior, y de otra forma posicionando las canchas sobre los camarines y bodegas que sería un último nivel del terreno.

La cubierta es una estructura metálica tensada desde los extremos que cae con la forma de una extensa catenaria. Sobre ella se sitúan lucernarios que reciben la luminosidad ambiental del sur, y protege de la radiación directa del norte. Los extremos donde se ancla la cubierta, son unas brutalistas piezas de hormigón armado a la vista, que dramatizan la tensión de la cubierta.

Estas arquitecturas modernas que dramatizan el territorio donde se sitúan, representan un fragmento del laboratorio del movimiento moderno en el norte de Chile. A pesar de su potencial interés, existe desconocimiento y escaso reconocimiento de su valor patrimonial, lo que denota la fragilidad actual de la memoria, una amnesia simbólica, donde la necesidad e importancia del reconocimiento del universo simbólico asociado a la modernidad es una meta innegable en una ciudad que tiene un breve pasado arquitectónico, con solo tres etapas, la efímera arquitectura del nitrato, la reformadora modernidad asociada al cobre, y la amnésica arquitectura contemporánea. Antofagasta nació de forma artificial, como una ficción de la vida moderna, donde muchos de sus actores han sido héroes idealistas en la proyección de un artificio en el desierto donde ficción y realidad coexisten junto a la vastedad del sublime territorio.

#### Notas

1. Una característica singular desde el siglo diecinueve ha sido la fuerte presencia de colonias extranjeras de orígenes chino, yugoslavo (croata), griego, inglés y libanés, quienes le han entregado a la ciudad un fuerte carácter cosmopolita.

2. Pero cuyas propuestas públicas para las obras fueron realizadas en 1918, adjudicadas al ingeniero chileno Luis Lagarrigue.

3. En este caso encargada por Mitrovitch Bros Ltd. con un diseño especial en las ruedas

de sus patas para que su desplazamiento fuese en rieles curvos apropiado al diseño de este molo. Otra peculiaridad radica en la difusión que tuvo exactamente el modelo Hammerhead para Antofagasta a nivel mundial debido a una serie de versiones creadas y distribuidas por la compañía de juguetes Meccano desde 1928. Ver Turner, George, "The 1922 Antofagasta Titan", escrito inédito, Ottawa, Canadá, 2007.

4. Su demolición en gran medida se debió al cambio que ocurrió del transporte por vía marítima, hacia el ferroviario y aéreo.

5. El Mercurio de Antofagasta, "Antofagasta es una ciudad que ha tenido crecimiento apresurado y desordenado. Declaró el arquitecto Eesteren. Está a cargo del plano regulador de Amsterdam", sábado 08 de noviembre de 1958.

6. Nicanor Boloña y J. Tomkin Th. en 1895, y el ingeniero italiano Luigi Verga Abd-El-Kader (1862-1915) entre 1895 y 1915, por mencionar algunos.

7. Titulado en la Universidad de Chile en 1949. En 1952 obtiene una beca de las ONU por un año para estudios de planificación, ordenación del territorio y vivienda, la que desarrolla entre Francia, Suecia y Finlandia. A fines de 1952, realiza una estadía en Milán en la oficina de Belgiojoso, Peresutti y Rogers. Realizó el Plan de Arica realizado a partir de 1954, posteriormente realizará el de Iquique. Mientras termina el Plan de Iquique, inicia el de Antofagasta realizado simultáneamente al de Punta Arenas.

8. Su padre fue el ingeniero francés de origen polaco Boleslao Eugenio Kulczewski y Lester, y su madre la chilena Luisa García Rodríguez.

9. La formaban el arquitecto Eduardo Costabal Z. junto al arquitecto y escritor antofagastino Andrés Garafulic Yancovic.

10. En los terrenos donde se construyó en 1948 la casona del Dr. Gonzalo Castro Toro, por el destacado arquitecto Alfonso Campusano Núñez, titulado en la Universidad de Chile en 1926.

11. Honsa fue una empresa creada por el gobierno en 1944 para incentivar el turismo a lo largo de Chile.

12. Titulado en la Universidad Católica de Chile.

13. Egresó de la Universidad Católica de Chile en 1936, pero recién se tituló en 1942.

14. Frank Fones Stone nació en Argentina. Su padre era hijo de ingleses y su madre era inglesa. Siendo niño se traslada a Chile donde se radicó y nacionalizó. Estudió arquitectura en la Universidad de Chile.

15. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile, titulado en 1927. Fue profesor de Taller de esa Escuela años más tarde y realizó estudios en Estados Unidos a través de la beca Guggenheim, donde investigó sobre la arquitectura hospitalaria norteamericana.

16. Activa entre 1929 y 1964.

17. Creada en 1932, con vuelos sin escalas entre Santiago y Antofagasta desde 1955.

18. Ladeco (Línea Aérea del Cobre) creada en 1958.

19. Titulado en la Universidad de Chile en 1960.

20. El Mercurio de Antofagasta, "Comienzo racional de urbanización en sector sur constituye la Gran Vía", 16 de enero de 1960.

21. Titulado en la Pontificia Universidad Católica de Chile el año 1949.

22. Inspirado en las Ruinas de Huanchaca, un legado patrimonial de la ciudad que corresponde a los cimientos de una antigua Fundación de Plata, que salva un acentuado desnivel de la pendiente articulando el territorio e incorporándolo al proceso productivo.

23. Arquitecto titulado de la Universidad Católica de Chile en 1968.

24. Titulado en la Universidad Católica de Chile en 1965. Recién titulado es contratado para desarrollar el Plan Maestro de la UCN. Mientras lo desarrollaba, viajó a Europa y trabajó en la oficina de Candilis, Josics, Woods desde mediados de 1966 hasta mediados de 1967, mientras esa oficina se encontraba desarrollando el proyecto para la Universidad Libre de Berlín.

Fig. 7. Juan Ignacio Baixas, Gimnasio Luis Bisquert, 1968-76. © Claudio Galeno, 2005.



# El Patrimonio Moderno

## Avatares de la Arquitectura Peruana

■ JOSÉ BEINGOLEA DEL CARPIO

### Presentación

Estas reflexiones giran en torno al desarrollo de la conciencia histórica sobre la arquitectura peruana, en particular sobre el periodo moderno, el más reciente de su historiografía (aproximadamente desde 1925), que tiene además el periodo de los Orígenes (hasta 1532), el Colonial (1532-1821) y el Republicano (1821-1925).

A pesar de que a nivel institucional el moderno no ha sido asumido como patrimonio de manera explícita, en condiciones excepcionales la sociedad (propietarios y/o funcionarios y/o usuarios) demuestra su respeto e interés por conservar el patrimonio moderno.

### Historia y Conciencia Histórica

La conciencia sobre el valor histórico de la propia arquitectura, tiene, en el Perú su manifestación auroral en el discurso de los "Amantes del país", intelectuales que crean y conducen "El Mercurio Peruano" (1791-1795)<sup>1</sup>, órgano de difusión de las ideas de la Ilustración local.

Posteriormente, la primera normativa de la República (1822)<sup>2</sup>, aborda el reconocimiento del Patrimonio Monumental y la necesidad de conservarlo.

Ese reconocimiento fue, sin embargo, más discursivo que efectivo, y cuando no, simplemente selectivo, debido a que el "tiempo histórico" reconocido como propio no era integral sino parcial y fracturado. El proceso de construcción del "ser peruano" de la Nación peruana se hace así patente en su complejidad.

No hubo dificultad para reconocer el valor del patrimonio de nuestros orígenes, admirado-aunque no necesariamente respetado-, por los propios conquistadores, como lo testimonian los cronistas, sobre todo los más reconocidos, Pedro Cieza de León y Bernabé Cobo.

El reconocimiento al patrimonio colonial, sin embargo, más allá del discurso de la elite y de la normativa decimonónica, empieza a cobrar vigencia recién a inicios del

1. Seguros Rimac (1965), remodelación de Arquitectónica (2006).



2. Edificios modernos de valor arquitectónico en San Isidro, amenazados por la renovación urbana y una conciencia histórica profesional desactualizada.

siglo XX, justamente en el contexto de la posguerra, en el momento en que el ímpetu de la Reconstrucción Nacional (desde 1895), asume una polémica y ambigua estrategia que asume la forma de:

- Evasión hacia el futuro basado en la destrucción del pasado colonial y poscolonial, por considerarlos decadentes y oprobiosos.
- Complementariamente, esgrime un cosmopolitismo que abre las puertas al proyecto moderno.
- Expresa la conciencia y nostalgia del pasado, con el cual se identifica, aún cuando este sea visto con ojos distintos: los del indigenismo y los del prohispanismo.

La abierta y contradictoria ambigüedad del proceso moderno -y no cabe duda que nos situamos aquí frente a una de sus manifestaciones-, se expresa en la reacción frente a esa situación: la crítica a las destrucciones, el inicio de la historia de la arquitectura colonial, y de manera más decidida, la conservación y recuperación de la arquitectura histórica (restauración).

Recién, en 1939, la conservación y recuperación del patrimonio monumental adquiere un estatuto institucional a través de la creación en Lima de la Comisión Nacional de Restauración de Monumentos virreinales, en el contexto de la visión centralista gubernamental. Contemporáneamente, se inician las labores de inventario. El conjunto de restauraciones que se realizarían en Lima después del terremoto de 1940, sería la instancia práctica y la demostración de una acción más comprometida.

Puede aceptarse, entonces, que la historicidad del patrimonio colonial empieza a ser tomado en cuenta precisamente a partir de este imprevisible acontecimiento.

En ese mismo sentido se dan las coyunturales celebraciones centenarias de la independencia (1921), de la batalla de Ayacucho (1924), y de la fundación española de ciudades (Lima, 1935; Cuzco, 1934; Trujillo, 1539; Arequipa, 1940; etc.), constituyen la causa-efecto para la formación y manifestación de las primeras formas colectivas (gubernamentales o de la sociedad civil) de la conciencia histórica sobre la arquitectura del pasado, y que llegaría a plasmarse en programas de intervención: limpieza de sitios arqueológicos, restauraciones, campañas de difusión,

normativas, etc. Por su parte, el inicio y progreso de la arqueología a inicios del siglo XX, brinda sus primeros frutos con los aportes de Max Uhle y Julio C. Tello, cuyo efecto más notorio será el de la consolidación del tiempo prístino y mítico: el de los orígenes.

En los años sesenta se manifiesta sin ambigüedades, el reconocimiento al patrimonio republicano (siglo XIX), como ocurre en el mejor inventario realizado en el país hasta entonces (1963-1964), por la Junta Deliberante Metropolitana de Monumentos Históricos y Artísticos de la Municipalidad de Lima, en el que colaboraron los mejores profesionales del medio.

Pero a pesar que las primeras acciones prácticas en pro de la conservación habían nacido con el siglo, ellas fueron coyunturales y contingentes. Será recién en el seno de los Patronatos de Cultura, en los años cincuenta, donde se manifestara como política estatal, continuara luego en las Casas de la Cultura, hasta 1972, con la creación del Instituto Nacional de Cultura (INC), en plena era nacionalista-populista del gobierno militar (1968-1975), el momento de mayor empeño y desarrollo de la política cultural pública (organización, recursos, obras, monumentalización, etc.), y luego, un punto de inflexión que hace evidente la crisis misma del proyecto moderno frustrado, incumplido o simplemente ausente.

La crisis del proyecto moderno y del concepto de Estado-nación (desde 1980), es el contexto en el que se ha acelerado la destrucción del patrimonio monumental de todos los tiempos, en particular del moderno que, por último, no ha llegado incluso a legitimarse como tal, como lo prueban situaciones paradigmáticas (la remodelación de la casa Huiracocha, la casa de Luis Miro Quesada, la incertidumbre sobre la suerte de la casa Neira, ambos líderes de la vanguardia arquitectónica peruana). Debe subrayarse las dificultades para construir la historicidad del patrimonio monumental moderno.

A pesar que los procesos de renovación urbana constituyen una política y una práctica de primera importancia en la ciudad peruana de los noventa, no ha habido una orientación conservacionista satisfactoria a la escala de la destrucción y los cambios. Por eso, nada ha impedido que barrios modernos completos se hayan desdibujado con sendas demoliciones, y con la aleatoria aparición de nue-

vos edificios (más altos y reiterativos) de menor calidad. La evidente ausencia de una conciencia sobre el valor histórico, cuando no, sobre el valor artístico del patrimonio edificado moderno, nos habla de la polémica valoración que de él hace la conciencia colectiva. Las razones de esta visión defectiva son varias:

-El valor relativo: lo moderno (con toda la carga existencial negativa y no conjurada) sale mal parado frente a los otros momentos históricos, en particular, frente a nuestros orígenes, que por su calidad, jerarquía y dimensión, no tiene parangón.

-Falta de distancia temporal: como es habitual en estos casos, hay dificultades de valoración al no existir el necesario distanciamiento temporal entre objeto y sujeto. No se concreta el "aura temporal" que rodea al monumento histórico convencional. El origen de esta actitud es que la modernidad no ha sido asumida como historia. Ello, a pesar que si tomamos como referencia el periodo 1945-1965 como el primero de la plena modernidad arquitectónica, tenemos que reconocer que esa distancia debería ya haberse configurado.

-El predominio de los aspectos pragmáticos (usos, funciones, rentabilidad) en la valoración del edificio, por encima de los valores contemplativos, culturales, testimoniales.

### Algunas Experiencias Reveladoras

#### El Inventario UNI-FF

En 1986, la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes (FAUA UNI), embarcada en un nuevo proyecto institucional por el entonces Decano Arq. Javier Sota Nadal, crea el Centro de Instituto de Investigación y Recuperación del Patrimonio Monumental, uno de cuyos primeros proyectos fue el "Inventario del Patrimonio Monumental de Lima, valles de Rimac, Lurin y Chillón", acogido por la Fundación Ford, fundamentalmente, por su concepción y estrategia operativa. El trabajo se desarrolló entre 1987 y 1988, teniendo las siguientes características:

- El inventario comprendió los cuatro periodos: Pre hispánico, virreinal, republicano y contemporáneo.
- El área de trabajo fueron los valles del Rimac, Lurin y Chillón, tanto en la zona urbana como semiurbana.
- El proyecto fue avanzado en su época, debido al uso de instrumentos digitales adaptados a las demandas locales. Consistió en construir una base de datos práctica y segura

3. Demolición de un edificio moderno en San Isidro.



4. Casa en San Isidro (Manuel Villarán, 1952), conservada y respetada ejemplarmente.



(digital), de gran inercia (reporte estadístico) y versatilidad (actualización).

- Se utilizó el ordenador para el ingreso de información (ficha textual y gráfica), el procesamiento (reportes estadísticos, actualización), y para el almacenamiento de la información.  
- En un momento del avance se excluyó la digitalización, debido al costo, velocidad y performance del software y hardware disponibles en aquel entonces.

El potencial patrimonial de la arquitectura peruana, en correspondencia a su larga y prolífica historia, evidentemente sobrepasaba las metas cuantitativas del proyecto (750 fichas). Para tener una idea de la dimensión del trabajo realizado, podemos señalar que el INC tiene declarados en Lima 1205 monumentos hasta el año 2006.

La principal tarea, una vez distribuida proporcionalmente en cada uno de los cuatro periodos, consistió en elaborar el listado de los edificios a inventariar.

Se organizaron dos equipos: el de historiadores, distribuido en cuatro sub grupos, y el de computación (inicialmente de digitalización y digitación), creando niveles de coordinación entre ambos bajo la guía de la dirección.

El periodo contemporáneo comprendió los edificios realizados después de 1921, abarcando un total de 122 (contra 272 del periodo prehispánico, 201 del virreinal y 146 de la república), un 16% del total. El inventario incluyó edificios realizados hasta la primera mitad de los ochenta.

El producto final se reunió en cinco tomos, uno por cada periodo y la estadística. Sendas copias fueron entregadas al Instituto Nacional de Cultura (INC), a la Municipalidad y a otras instituciones sectoriales para declarar monumentos, para tener una base de datos moderna, actualizable y de gran inercia. En suma, un instrumento para facilitar la gestión del patrimonio monumental. La actuación del INC fue, sin embargo, lenta, debido probablemente a la discontinuidad y paulatino desmontaje institucional desde mediados de los años ochenta.

Con la monumentalización del edificio Gildemeister (1926), uno de los más célebres edificios protomodernos, ocurrida en 1980, se puede decir que se abre paso a la asimilación de la historicidad de lo moderno. Sin embargo, el énfasis en los edificios de valor histórico, sugiere las reservas de las instituciones sectoriales al patrimonio moderno. Pode-

mos afirmar que la propia institución tutelar no ha asumido lo moderno como tiempo histórico a valorar y preservar. De cualquier manera, al integrar con ciertas reservas el periodo moderno, se consigue consolidar una perspectiva integral de la conciencia histórica.

### Reciclaje, Restauración y Ampliación del Moderno

A partir de los ochenta y sin comprometer necesariamente un enfoque conservacionista, el reciclaje respetuoso fue la primera estrategia proyectual en algunos edificios de gran valor. Así ocurrió con la conversión del Ministerio de Pesquería (Rodrigo-Cruchaga-Soyer, 1974) en Museo de la Nación (1987).

Más recientemente, ya en el nuevo milenio, un conjunto de obras como la casa Gildemeister (Werner Lange, 1926), el Mercado de Barranco (Ricardo Malachowski, 1930), la Compañía de Seguros Peruano-Suiza (Teodoro Cron, 1952), el Banco Wiese (Enrique Seoane, 1952), testimonian la perspectiva conservacionista contextualista del propio Instituto Nacional de Cultura, estimulada por la declaración de Lima Patrimonio Cultural de la Humanidad, en 1991.

Lo que predomina extensivamente en las distintas áreas de renovación urbana, proceso cada vez más significativo desde los años ochenta, es la demolición, o en el mejor de los casos, la remodelación, tal como se ha visto en el 2006 con los edificios La Colmena (Alberto Menacho, 1974), el Banco del Sur (Franco Vella, 1996), y más significativamente en el conjunto de la Compañía de Seguros Rimac (1965), actualizando el skyline de la prestigiosa área comercial de San Isidro, uno de los barrios más importantes de la ciudad.

La vivienda multifamiliar en altura, impulsada a gran escala en el último lustro, tiene en los escenarios de la densificación de la ciudad una víctima: la vivienda unifamiliar moderna, que ha sido sistemáticamente destruida para dar lugar a mediocres edificios, ejemplares de la especulación mercantilista. Debe admitirse que el propio gremio, no ha terminado por desarrollar y afirmar una visión más actualizada e integral del patrimonio monumental.

### Notas

1. "Idea general de los monumentos del Antiguo Perú, e introducción a su estudio", *MERCURIO PERUANO*, Tomo I, 17 de marzo de 1791, p. 201.
2. Cornejo Polar, Jorge "Estado y cultura en el Perú Republicano", Universidad de Lima, Lima 1987, pp 14-15. De 1822 data la primera disposición sobre patrimonio cultural: "Los monumentos que quedan de la antigüedad del Perú son una propiedad de la Nación, porque pertenecen a la gloria que deriva de ellos". Se trata del Decreto Supremo de 2 de abril que prohíbe también la exportación de objetos arqueológicos.

5. Edificio Álvarez Calderón, San Isidro de José García Bryce, premio Chavin 1963, hoy conservado.



6. Tienda prolongación Angamos, Miraflores, zona de reciclaje de casas modernas.





# La Irrupción de la Modernidad en Bolivia

Foto 1. Panorámica de La Paz, Bolivia, 2007.

■ GASTÓN GALLARDO DÁVILA

## Marco Histórico

La transición desde el modelo arquitectónico dominante del siglo XIX -la arquitectura historicista y el eclecticismo- hasta la consolidación de un nuevo modelo, agrupado bajo el rótulo de arquitectura moderna, ha sido en la historia boliviana tan lleno de avatares y de etapas intermedias como en el resto del continente.

Bolivia vivió en los últimos 20 años del siglo XIX, un proceso de estabilidad y crecimiento bajo gobiernos de corte conservador, identificados con las propuestas eclécticas en arquitectura, en especial el “neogótico”, en constante confrontación con el Partido Liberal, representante del norte altiplánico y acorde a su ideario positivista, propulsor del academicismo europeo. El año 1899, sufrió la breve y cruenta “guerra civil”, que logró finalmente consolidar el predominio paceño, decretando Sede de Gobierno a la ciudad de Nuestra Señora de La Paz, en desmedro de la capitalía de Sucre e imponiendo el ideario más moderno del Partido Liberal. En 1909, se celebra en la ciudad de La Paz, el centenario del primer grito de independencia de América y, en 1925, el centenario de la Independencia de la Nación de Bolívar, hoy Bolivia.

Estos acontecimientos promueven el rápido avance y crecimiento de La Paz, la construcción de infraestructura y la modernización de su equipamiento en edificaciones civiles. La Paz creció de 50.000 habitantes en 1880 a 150.000 en 1930, pero el crecimiento tuvo un receso entre 1932 y 1936, los años de la guerra del Chaco. (Foto 1)

## Los Arquitectos del Liberalismo

Los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, contaron con pocos, pero reconocidos arquitectos. Citamos, entre ellos, a los Hnos. Camponovo, de origen italo-suizo, que primero construyeron en Sucre, para luego trasladarse a La Paz y entre otras obras construir el Parlamento y concluir la Catedral; Julio Pinkas, en Sucre, construye el Palacio (hoy Prefectura). Ellos fueron claros exponentes del academicismo, contrastante con el neogótico introducido por el Hno. Eulalio Morales, jesuita español.

Los arquitectos bolivianos de la época eran: Adán Sánchez, Julio Mariaca Pando, Emilio Villanueva y Ezequiel

Puña. El primero realizó estudios en la Escuela Especial de Arquitectura de París, donde se titula en 1904, retornando a Bolivia, con obra destacada en La Paz, Oruro y Potosí. Los otros tres, estudian en la Universidad de Chile, en la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, titulándose los dos primeros, Mariaca y Villanueva, en 1907, y Puña, en 1914.

Mariaca Pando trabajó en Santiago dos años con uno de sus profesores, el arquitecto Palza Soliz. Se dice que Villanueva invitó a trabajar en La Paz, al arquitecto chileno C. H. Sotomayor Z., quien dejó un par de obras firmadas en La Paz, el edificio Sáenz (ex Cine Princesa) y el actual Banco Mercantil (1923), tras desavenencias con el anfitrión. Puña no ejerció dedicadamente la arquitectura, y Sánchez y Mariaca murieron prematuramente, dejando a Emilio Villanueva Peñaranda, como el arquitecto más importante del siglo en Bolivia y primer exponente de la proto modernidad.

Villanueva era un representante de las elites liberales paceñas, e inició su actividad (1908-1914) con el Arq. Adán Sánchez, en especial en Oruro. Desde 1911, Villanueva construye un conjunto de obras de gran importancia en La Paz, fluctuando entre proyectos historicistas, eclécticos y academicistas, más o menos apegados a la corriente de las Bellas Artes. Entre ellos podemos citar el Colegio Militar (con A. Sánchez, 1912-1914), el Hospital General (1913-1925), sobre un proyecto elaborado para el concurso de 1909, la Librería Arno (1922, hoy Gisbert), la Cámara de Comercio (1923, con Sotomayor, luego Edificio Sáenz y hoy cine Princesa), la remodelación del Banco de Patiño (1923, con Sotomayor, hoy Mercantil), el Banco Central (1923, hoy Vicepresidencia) y Palacio Consistorial (1923-1925).

Aquí es cuando se produce una interrupción en la obra de Villanueva, dado que por avatares políticos es exiliado y elige, luego de una breve estancia en Buenos Aires, residir en París, permaneciendo en la “ciudad luz” desde 1925 hasta 1927.

¿Cómo pensar que un arquitecto con la erudición y actividad de Villanueva, no haya visitado la Exposición de Artes



Foto 2. Emilio Villanueva 1928-30 Stadium Hernando Siles.

Decorativas de París de ese año? Sin duda habrá visto el Pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y el de la Unión Soviética de Malevitch, obras insignes para la historia de la arquitectura moderna, pero probablemente poco atractivas para un arquitecto academicista de 43 años, con una clara idea de sus referentes formales.

Dos años después escribía: La exposición de Artes Decorativas fue la revelación definitiva de una arquitectura moderna, sintética, clara y precisa, libre de la obsesión de dogmas caducos, de inspiraciones retrospectivas. Pero, los arquitectos citados eran: ...André Ventre y Patout,... Moreau-Vauthier,...Aronson y Proudszingsky,...Vacheret y

Rioussé., sólo tangencialmente cita a...Le Corbusier y el puesto vigía de los Sóviets, el ejecutado por Czajkowsky...

Ese es el ámbito donde despunta la primera modernidad boliviana, a través de los ojos de un gran arquitecto afrancesado y academicista, quien descubre como una nueva vertiente el Art Decó y el racionalismo perretiano, y se deja seducir por la plácida reforma decorativista, casi un discurso reivindicativo del nacionalismo francés, dejando pasar las propuestas lecorbusiana "extremistas", propulsoras de las cajas blancas y la vertiente germano centro europea, carente del glamour parisino.

Este viaje de Villanueva, que duró dos años, devolvió al país un nuevo arquitecto. En 1927, retornó a Bolivia, y en esta etapa construyó dos obras señeras, las cuales podemos calificar como el inicio de la modernidad en Bolivia, sin duda, una modernidad que aún tendría que recorrer mucho hasta lograr su consolidación o la representación de lo que entendemos como Movimiento Moderno, pero con el rescatable mérito de ser la expresión de la evolución personal, de un creador formado en los cánones clásicos de Beaux Arts en Chile, aggiornato por la contrastación con nuevos paradigmas.

Ambas obras, el Stadium Hernando Siles (1928) y el Monoblock de la UMSA (1938-1948), son clara expresión de un Art Decó que sustituye los estilemas decorativos originales -en Francia se usó imaginería mexicana y asiática, como representación de su poder colonial- por iconografía tiwanacota. Es cierto que la volumetría de ambas obras permite leer recuperaciones espaciales precolombinas y coloniales, tales como los atrios de acceso, asimilando los atrios de las iglesias con posas, debido a la resistencia del indio a ingresar a espacios cerrados, y un perfil de monolito da cierto sentido de referencia local en la masa del bloque vertical de la UMSA. Pero ninguno de los dos proyectos puede esconder su claro origen Decó, con la pesantez de la masa construida y la carencia de volumetría generada en el aprovechamiento del H° A°. (Foto 2)

### Nuevas Generaciones

En este panorama, irrumpen desde 1929, la llamada ge-

20

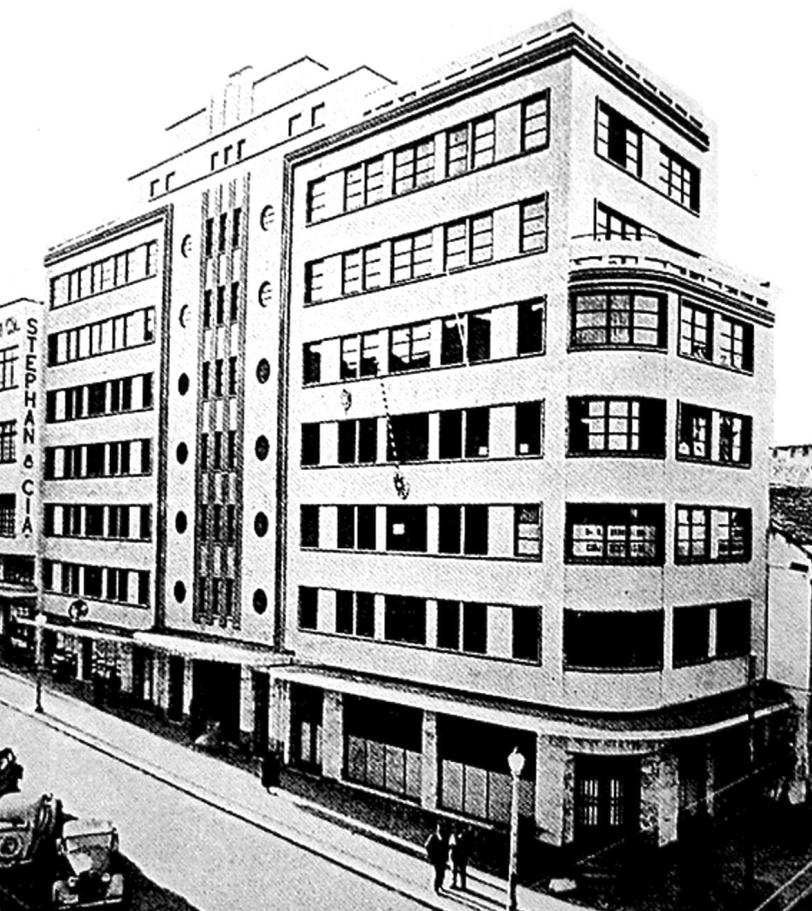


Foto 3. Alfredo Saenz García 1940, Edificio Saenz.

neración de los 30's. Un grupo de jóvenes arquitectos retornan al país de escuelas y facultades del viejo mundo, EE.UU. y Chile; Juan Manuel Villavicencio desde Estados Unidos, en 1929, y luego de algunos años de residencia en La Paz, define radicatoria en Cochabamba.

De L'Ecole Speciale d'Architecture, de París, retorna en 1930, Luis Iturralde Levi, personaje que logró contactos importantes, ya que fue dibujante de Mallet Stevens, compañero de estudios y proyectista asociado del arquitecto soviético Lubetkin, proyectista de un Aeródromo para La Paz en 1929 como Proyecto de Grado, e inició su producción local con un edificio de vivienda de tres pisos, con columnas aisladas en esquina, con métodos constructivos y mano de obra sin calificación. Esta primera obra fue iniciada en 1931, suspendida en 1932 debido a su marcha a la Guerra del Chaco, y concluida en 1936, a su retorno, para continuar con viviendas unifamiliares y edificios de oficinas en los 40's y 50's.

Alfredo Sáenz García retornó a Bolivia en 1932, luego de concluir estudios en Saint George School de Cambridge, Reino Unido, y un periplo de dos años por Francia, Alemania e Italia. Trabajó un par de años en Santiago de Chile, con Millán Valdovinos, y fue descollante en la construcción de viviendas en La Paz. Su obra más lograda es el Edificio Sáenz en la Avenida Camacho, conjunto urbano construido por la apertura de esta nueva vía en 1938 (Foto 3).

Pero también retornaron arquitectos formados en Chile, entre ellos Luis Villanueva Sáenz, sobrino de Don Emilio, quien destacó por obras más racionalistas y ligadas a la imagen Bauhaus, como el Edificio de viviendas Mendieta y, posteriormente, entre los 60's y los 70's, por una producción más asociada al Movimiento Moderno. De la misma generación y procedencia podemos citar a Armando Gutiérrez Granier, más tarde sacerdote y Obispo de La Paz, y Federico Castillo Nava (Foto 4).

Foto 4. Luis Villanueva Sáenz 1937, Edificio de Viviendas Mendieta.



Coincidentes cronológicamente con esta generación se destacan algunos constructores europeos, tal el caso de Vittorio Aloisio (italiano) e Ivica Krsul (yugoslavo), quien realizó una importante obra, creando el emblemático Hotel La Paz (hoy Edif. Krsul), el Ministerio de Defensa y la casa Peñaranda (casa Barco). (Foto 5)

### La Generación de los 40's

Un numeroso contingente de jóvenes estudió en Santiago de Chile, en la década del treinta, retornando al país entre 1940 y 1945, algunos de la Universidad de Chile, y otros, de la Católica. Fueron compañeros de figuras como Emilio Duhart y Héctor Valdez, los cuales mantuvieron por varias décadas los contactos personales, y visitaron Bolivia, en aras de esa antigua amistad.

Podemos citar de La Paz a Luis Perrín Pando, Ernesto Pérez Ribero, Jorge Rodríguez Balanza, Mario del Carpio, Alberto Contreras, Jorge Crespo V., Gonzalo Cisneros y Guillermo Ovando; de Cochabamba a Gustavo Knaudt, Franklin Anaya, Oscar Cortés y Jorge Urquidi; y de Oruro a Edmundo Mirones.

Destacaron como figuras de la modernidad en La Paz: Luis Perrín Pando, autor de la Facultad de Ciencias de la Salud y el Club de Tenis La Paz, y Ernesto Pérez Ribero, quien, asociado a Luis Villanueva Sáenz, hizo la Escuela Industrial y el Coliseo Cerrado. Por otra parte, destacaron en Cochabamba Gustavo Knaudt y Jorge Urquidi, quienes invitaron a Luis Muñoz Maluschka, para dirigir brevemente el estudio de su Plan Regulador Urbano. (Foto 6)

### Revisando Influencias

A manera de colofón, destacamos la relevancia de las escuelas chilenas en la formación de la arquitectura en Bolivia, relevancia que se inició con la corriente academicista y del Beaux Arts, y se profundizó con la Modernidad.

Foto 5. Ivica Krsul 1940, Hotel La Paz, media fachada.





Foto 6. Ernesto Pérez Ribero 1955, Villa Holguin.

Tradicionalmente, se asocia esta formación a la República Argentina, pero es evidente que hasta los 50's la influencia argentina ha sido menor, tan sólo podemos citar a Martín Noel como el propulsor de la corriente neocolonial, debido a sus estudios sobre arquitectura colonial en Sucre y Potosí, y más tarde, sus investigaciones sobre La Paz y el altiplano. Pero la revisión detallada de la insurgencia de la Modernidad, nos acerca a Santiago de Chile, como el referente académico de mayor influencia en las generaciones constructoras de la Modernidad Boliviana en arquitectura.

22

De la misma manera, es indudable que el imaginario social de la época, acercaba a los profesionales a París como sede de toda innovación científica o artística y, por tanto, despertaba resistencia cualquier propuesta que, originada en Alemania o centroeuropa, pretendiese vanguardizar, en este caso, la arquitectura mundial. De ahí la trascendencia de la propuesta Art Decó, la que encontramos en países como Egipto, EEUU, Nueva Zelanda, Argentina o Bolivia, pese a su rápido descrédito en Europa.

Ese creemos que es el marco conceptual que justifica en Bolivia, y probablemente en otras latitudes, los balbuceos de la primera modernidad, con pervivencias academicistas, bases racionalistas, algo de expresionismo, fuerte presencia Art Decó y rasgos funcionalistas, en cada una de las obras del período.

La Paz, Bolivia, Agosto 2007

#### Bibliografía

- AA.VV., BOLIVIA, en el primer centenario de su independencia., s/e., La Paz, 1925.
- Bedregal V., Juan Francisco (2000), El Taypi. Monografía del Monoblock de la UMSA en su 50 aniversario, Grupo MAS, CyC Editores, CDALP, La Paz, 2001.
- Browne, Enrique, Otra arquitectura en América Latina, Editorial Gustavo Gili, México, 1988.
- Fernández, Roberto, El laboratorio americano. Arquitectura, geocultura y regionalismo, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.
- Galleguillos Arce, Gustavo, La arquitectura boliviana a través de doce arquitectos representativos. En: Arte y Arqueología N° 8 – 9 Revista del Instituto de Estudios Bolivianos. UMSA, 1983.
- Mesa, José de (Coordinador), Cien años de arquitectura paceña. 1870 - 1970, Colegio Departamental de Arquitectos de La Paz, La Paz, 1989.
- Mesa, José de (Editor), P. Vargas, G. Gallardo, J. Bedoya y G. García, Arquitectura contemporánea en Bolivia. Libro de Oro. 1940 – 1990. Colegio Departamental de Arquitectos de La Paz, Instituto Boliviano de Cultura Hispánica, La Papelera, La Paz, 1997.
- Mesa, José de; Gisbert, Teresa, Monumentos de Bolivia, 3ª edición, La Paz: Editorial Gisbert, 2002.
- Mesa Gisbert, Carlos D. (1984); Emilio Villanueva. Hacia una arquitectura nacional, Talleres Escuela Don Bosco, La Paz, 1984.
- Montaner, Josep María, Después del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1993.
- Ramos de Dios, Jorge, El sistema del Art Decó: Centro y Periferia, En: Cuadernos Escala N° 18, Bogotá, 1991.
- Sánchez Hinojosa, Hugo O., Arquitectura Moderna en Bolivia, Plural, La Paz, 1996.
- Scholz Delgado, Cecilia; Aranibar, Juan Carlos, Alfredo Sáenz García, arquitecto, En: Arquitectura del siglo XX, FAA – UMSA, La Paz, 1992.
- Scholz Delgado, Cecilia; Aranibar, Juan Carlos, Luis Perrín Pando, arquitecto, En: Arquitectura del siglo XX, FAA – UMSA, La Paz, 1998.
- Villanueva Peñaranda, Emilio (2005), Motivos coloniales y otros escritos sobre La Paz. Recopilación, investigación y diagramación de Juan Francisco Bedregal Villanueva, FAADU-UMSA, La Paz, Bolivia, 2005



# Ponencias

Población Quebrada Márquez, Caja de la Habitación 1946-49, Valparaíso. Foto: C. Galeno.

# La Inflexión Histórica en la Lectura Patrimonial Salitrera: Oficina Chacabuco

■ JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ PIZARRO

Cuando se contempla el paisaje salitrero del cantón central de la región de Antofagasta, se plantea para el observador una serie de interrogantes según sea su nivel de compromiso con lo apreciado. Una mirada fugaz, dominada por el tiempo a su destino, recogerá una desolación y un dominio del desierto sobre las ruinas oteadas; una mirada atenta, con detención, apuntará a imaginarse cómo se pudo vivir en tal paraje; y aquella que encierre la visión, no sólo se contentará en registrar visualmente la totalidad del horizonte, sino en interrogarse por comprender de qué forma se conformó la triada naturaleza-hombre-industria.

Este introito nos conduce, precisamente, a plantearnos que lo que debe constituirse para nosotros el patrimonio salitrero, pero desde la perspectiva de su contexto total, o sea, desde el enfoque histórico-cultural.

Expuestas así las cosas, pretendemos orientar nuestro trabajo hacia una observación crítica de lo realizado con, por y en el patrimonio mencionado. Para esto, nos hemos fijado cuatro dimensiones:

1. Qué es lo esencial que se debe preservar de este patrimonio, si consideramos que para una asunción dialéctica de la historia con la naturaleza, deberemos distinguir la

secuencia de acontecimientos históricos y la presencia de fenómenos climáticos.

2. Cómo deberemos abordar en el contexto antes indicado, la constitución de un lugar como expresión de la voluntad y dominio humanos, en una dimensión espacial que ofrece como un continuum adversidades y retos a la transformación del desierto en una proyección cultural.

3. Cómo abordar la comprensión histórica del patrimonio cuando encontramos, por un lado, la justipreciación histórica por parte de la comunidad regional y, por otro, la opción ideológica que asume el Estado; todo lo cual provoca una disociación o disonancia perceptual entre ambas entidades.

4. Qué es lo que erige a un monumento histórico en lugar de memoria, lo cual inevitablemente conduce a una orientación al que percibe, más allá de la mera conservación.

Estas cuatro dimensiones en torno al patrimonio, nos lleva a desglosar las preguntas necesarias conductoras de nuestra explicación:

a. ¿Es posible desmontar históricamente el nexo paisaje-historia en la edificación conceptual y material del patrimonio?

Oficina Salitrera Chacabuco, Segunda Región de Antofagasta, Chile.



b. ¿Dónde debemos poner el acento en la relación del patrimonio y su contexto?

c. ¿Cómo debe plantearse la dicotomía que enfrenta el Estado/comunidad local respecto a lo que debe ser conservado o reproducido socialmente del patrimonio?

d. ¿El patrimonio se debe más a la preeminencia temporal, que sitúa el proceso histórico en una totalidad interpretativa, o prevalece el rescate del lugar en el espacio?

En cuanto a la primera interrogante, deberemos hacernos cargo de cómo se ha ido mutando lo que debe preservarse. Mirado esto desde el Estado, lo que se patrimonializa es lo que se justiprecia como relevante para la comunidad nacional, en cuanto a dos planos que convergen: lo cultural y lo educacional. Lo incorpora al acervo de lo que somos en aquello que ya ha definido en el tiempo. No pregunta por el sentido de las cosas. No va hacia la comprensión de aquello (que sí la posee la comunidad local), sino va hacia su explicación que le permite integrarlo en esta objetivación de intereses sociales. La tradición, como ha enseñado la historia, se inventa. De la misma manera la comunidad imaginada -que somos nosotros- que va denominarse nación. Para eso hay emblemas, rituales, historias y ficciones.

Cuando el Estado discrimina respecto a las alternativas de patrimonializar los bienes de significación socio-cultural, está optando por cimentar una interpretación de lo que considera que debería agregarse en el ámbito educacional, como deseable de ser conocido y estimado en los itinerarios o circuitos histórico-turísticos. Esto último como utilidad para sopesar la imagen nacional que se desea transmitir. En ambos planos hay un esfuerzo deliberado por esencializar lo constitutivo de nuestro ser y entorno, en una perspectiva de asignar hitos imprescindibles en la construcción de la comunidad simbólica de lo que somos. He aquí donde radica la tensión entre los gestores que canonizan aquellos bienes y la comunidad que le otorga sentido<sup>1</sup>.

En la Oficina Chacabuco -al igual que en las restantes oficinas salitreras- nos encontraremos que lo esencial de su patrimonio, debería englobar la totalidad de su constitución de lugar: su historia, la tradición pampina, los valores de una arquitectura, el sentido de una forma o estilo de vida, y el valor del paisaje<sup>2</sup>. De este modo, el lugar como significación histórico-cultural convoca la mirada hacia el patrimonio natural, que es el desierto en toda su ferocidad indómita<sup>3</sup>. Sin el paisaje, el entorno, no se puede explicar el asiento de la oficina Chacabuco, su arquitectura.

Conexo con esta última puntualización discurre el sentido de la segunda interrogante.

Como se sabe fue Martín Heidegger quien llamó la atención sobre el espacio desde otra perspectiva<sup>4</sup>. En esta la primera mirada del hombre es la "utilidad" del espacio para sí: las dimensiones de cercanía o lejanía están soportadas en lo útil. Todo lo útil tiene un sitio. La cercanía es lo

que está dispuesto a ser cogido. En este lineamiento, el "ser-ahí" (el hombre arrojado) descubre cada vez un "mundo". Es en esta situación donde podemos comprender la conexión intensa entre el lugar -lo habitado y el espacio- el entorno físico general. En lo primero, escenario de los acontecimientos humanos; en lo segundo, el telón de la verificación de los fenómenos físicos. Los acontecimientos son registrados, tienen temporalidad, están en la historia; los fenómenos son atemporales, incontrolados, pertenecen al dominio de la naturaleza (neblina, terral, tascas, camanchacas, mirajes, espejismos).

El hombre al decidir habitar designa un punto en el espacio, útil, fácilmente accesible a su posición, y lo transforma en lugar. El lugar refleja la condición de habitar y la libertad de construir. Y esto asienta también una perspectiva respecto al macrocosmo y al microcosmo, en una visión existencial. La propia orientación de puertas y ventanas respecto al sol, luminosidad, viento, sombra, etc., refieren de la importancia de esta orientación, a veces mecánica en los constructores, pero significativa para el habitante o el morador.

En este acápite sobresale que el nexo entre el espacio desértico y el lugar salitrero constituye un todo esencial. No incorporar el entorno espacial -con sus costras, tortas, pisadas del "particular", huellas de las carretas- no se comprendería el sentido último de la industria salitrera. Repárese que el propio espacio -verdadero patrimonio tanto natural y cultural- reserva lecturas variadas sobre su utilidad. Dejemos consignado que la propia lectura de lo que es la verdad sobre el desierto ya implica asumir la dicotomía griega: la real, patente, concreta y visible, o la encubierta, velada, oculta al ojo<sup>5</sup>.

Y esto nos pone de manifiesto la tercera pregunta, ¿en torno a qué debe ser conservado o reproducido socialmente?

Comúnmente nos encontramos con determinadas restauraciones y algunos objetos -principalmente fotografías- en un primer acercamiento de rescate patrimonial. Pero lo incisivo de la cuestión es: ¿la conservación o el rescate patrimonial debe quedarse principalmente en lo constitutivo de la industria salitrera como tecnología aplicada a un recurso natural, o es fundamental recrear las condiciones de vida, la sociedad pampina? ¿Gravita más la herramienta o el sujeto social? Ha sido este último el que ha sido rescatado por la historia social nacional y por la literatura salitrera de distinto cuño, la que va desde Andrés Sabella hasta Hernán Rivera Letelier.

La misma legislación no declara este abordamiento que apunte a una "totalidad interpretativa"<sup>6</sup>. La herencia que posee una región en su materialidad monumental gravita en la fisonomía histórico-cultural de ésta; constituye un sello peculiar de una localidad. Y este era el sentido originario de la patrimonialidad en el lenguaje castellano del siglo XVIII<sup>7</sup>. En la antigüedad, era una "comunidad" la que tomaba conciencia de esta riqueza patrimonial. En la actualidad, se asigna esta "responsabilidad" a cualquier "autoridad o persona" (artículo 10) que pueda denunciar

por escrito ante el Consejo la eventualidad de un bien inmueble como monumento histórico, "indicando los antecedentes que permitirían declararlo tal". La opción ideológica por parte del Estado -y su delegación en el Consejo- implica sopesar que es lo "importante" en cuanto a un bien transformado en monumento histórico. El nudo se plantea en dos planos: la disociación en el tiempo, entre el margen temporal de algo "útil" y que se transforme en un referente histórico-cultural al quedar como "inútil" o en ruina, y la posterior acción administrativa para proteger tal declaración monumental. El otro plano, es lo que se percibe localmente como deseable de preservarse, por indicar algo significativo para la "comprensión" de una época histórica (como es el ciclo salitrero), y lo que se decide centralmente como conveniente de incorporar al acervo, desde la perspectiva de la "explicación" del monumento en el contexto de una época histórica.

La disyuntiva entre los modelos de las ciencias sociales entre la comprensión (*verstehen*) y la explicación (*erklären*), nos lleva necesariamente a privilegiar que el patrimonio o monumentalidad histórica queda contenido dentro del "mundo histórico" que constituye una "comprensión desde adentro"; en otras palabras, deben quedar subordinados tanto la explotación industrial y su arquitectura, a la recreación del modo de vivir, trabajar y morir de los obreros y empleados salitreros. La dimensión humana de aquello que Oscar Bermúdez calificó como "civilización Shanks". Esto es lo que interpela a los sobrevivientes de aquella sociedad, a los habitantes de la región, y al visitante de aquellos lugares: ¡Cómo se pudo vivir en aquel paraje y terminar encariñado, empampado!<sup>8</sup>

Conexo con esto es el marco de la última interrogante: en la pampa salitrera asistimos a una clase de monumentalidad que exige una apreciación holística, total, de su significación histórica. Y esto nos lleva a visualizar en su patrimonio la necesidad de la evocación de su sentido en

el pasado y en el porvenir: la transformación en un lugar de memoria<sup>9</sup>.

Bajo este concepto se deberá superar el rescate patrimonial despojado de su contexto histórico. Es transformar un lugar en una relación dialéctica que refiera de sus contenidos de mayor "significación" social, que integre y proyecte la memoria colectiva, la identidad local y desarrolle una relación histórica que una el paraje, el lugar y el sujeto social en una visión temporal. Porque a esta altura es fácil deducir que estos elementos son narrativos, investigados por la historia, recreados por la historia, voceados por las leyendas, y, fundamentalmente, pivote de un imaginario social<sup>10</sup>.

Y esto exige orientar al no lugareño respecto a la comprensión de la significación histórica de Chacabuco<sup>11</sup>.

#### Notas

1. En la seguidilla de declaración de monumentos nacionales, desde la creación del Consejo de Monumentos Nacionales, el 17 de octubre de 1925, la atención inicial se centró en el rescate de lugares castrenses en el sur de Chile (los fuertes coloniales). La mirada hacia el norte, para el caso de Antofagasta, comenzó con la protección a la Iglesia de San Francisco de Chiu-Chiu, Caspana, San Pedro de Atacama, Toconao y Peine Viejo, el 6 de julio de 1951. La realidad salitrera era evidente en su importancia - tanto industrial, económica, social - para la región y el país; sin embargo, tardó su preservación veinte años después, en 1971, cuando el desmantelamiento de la riqueza arquitectónica del sistema Shanks era un crudo testimonio.

2. La especialista española, María del Carmen Santapau Pastor, ha escrito que el patrimonio constituye la base identitaria de los individuos, pues se constituye como definidor de "singularidades reforzando la memoria histórica, que dado su capacidad simbólica, se convierte en un potente instrumento para legitimar las identidades (locales, regionales, etc.)". Cf. María del Carmen Santapau Pastor, "Rutas turístico- culturales y patrimonio histórico de la Alcarria conquense (Cuenca, Castilla-La Mancha)", Universidad de Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004.

3. El desierto, en su constitución genérica como un yermo, inhóspito, seco, árido, se contraponen con la "depreciación" conceptual utilitaria que se aprecia en los costados de la carretera Panamericana, a la altura de Estación Uribe: containers, avisajes, basura, etc.

Oficina Salitrera Chacabuco, Construcciones.



4. Véase, Martín Heidegger, *El Ser y el Tiempo*, F.C.E., 1999, pp. 117-129; también, "Construir, habitar, pensar", en Martín Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial Universitaria, 1997, pp. 199-219.

5. Repárese, por ejemplo, desde otro ángulo, esta imbricación de espacio/lugar en la pampa salitrera, donde la apreciación de distinguir los límites del lugar del propio espacio circundante se vuelve compleja: ¿Es posible desligar el significado del "balneario" de la constitución cotidiana de los habitantes de la Oficina "María Elena"? o ¿separar la demarcación del terreno asignado al cementerio local de las dimensiones de la Oficina salitrera? Los numerosos testimonios orales que hemos acopiado de la gente antigua de la pampa salitrera -es decir, anterior de 1950-, demuestran que en la "percepción" cotidiana conformaba un todo.

6. La ley 20.021, de 14 de junio de 2005, sigue en lo fundamental la ley de 1970, que refiere en su Título III, Artículo 9: "Son monumentos históricos los lugares, ruinas, construcciones y objetos de propiedad fiscal, municipal o particular, que por su calidad e interés histórico o artístico, o por su antigüedad, sean declarados tales por decreto, dictado a solicitud y previo acuerdo del Consejo".

7. Vid. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana*, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua. Dedicado al Rey Nuestro Señor Don Felipe V a cuyas reales expensas se hace EFTA Obra, Madrid, 1737, tomo V, 166.

8. Remito a mi libro *La pampa salitrera en Antofagasta. Auge y ocaso de una era histórica. La vida cotidiana durante los ciclos Shanks y Guggenheim en el desierto de Atacama*, Corporación Pro Antofagasta, 2003.

9. Seguimos a Marc Augé, *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2002.

10. Ronald Hoffmann, Premio Nobel de Química en 1981, cuando visitó la Oficina Chacabuco, el 7 de enero de 2004, pudo dimensionar lo que hemos acotado: "¡Estar acá significa plantearse varias reflexiones a la vez. Podemos rescatar la memoria de lo que constituye esta oficina salitrera. También el papel de la química en sus procesos de elaboración. Ambos son modelos de experiencias que se proyectan hasta el presente. Y una tercera, que es la supervivencia, donde el desierto constituye un ejemplo para el país por dos motivos: uno, de los trabajadores del salitre, por las condiciones extremas en que vivían, y dos, por los prisioneros políticos que retuvo esta oficina de Chacabuco".

11. La percepción de un monumento histórico en la pampa salitrera debe contribuir a la formación de mapas cognitivos, que auxilien a la concatenación de la variada información del medio ambiente con lo observado en la usina. De esta forma, toda persona puede re-asignar importancia a hitos que encuentre en la oficina salitrera, que interpele tanto su sentimiento como su racionalidad. Véase, lo que hemos apuntado en José Antonio González Pizarro, Andrés Sabella y la cultura del Norte Grande. Aproximaciones a la vida y obra de un hombre del desierto de Atacama, Ed. Universidad Católica del Norte, 2004, Cap. IV, pp. 75-110.



Oficina Salitrera Chacabuco, estanque de Petróleo y Pampa Salitrera.



# Conservación y Transformación

Antonio Ubaldo Vilar y el Automóvil Club Argentino

■ STELLA MARIS CASAL

## Una Relectura Necesaria

La arquitectura del Movimiento Moderno en Argentina ha tenido todo tipo de lecturas teóricas y críticas, aunque generalmente enfocadas desde una perspectiva de su inserción en la historia de la arquitectura, y de su relación con otras expresiones culturales de su momento. Esto ha supuesto que dicho legado fuera valorado dentro de su contexto histórico y cultural, el del momento en que fue construido, pero no como un patrimonio material concreto que es parte de nuestro entorno cotidiano, de nuestro presente, en el cual sigue cumpliendo un rol activo, del que seguimos haciendo uso y sobre el que tenemos un compromiso de cara a las generaciones futuras.

Cuando hoy los edificios existentes se convierten en campo de acción proyectual, ya sea para su conservación y puesta en valor, o para modificarlos y adaptarlos a nuevas funciones, es necesaria una relectura que ilumine y profundice sobre su génesis y sus particularidades concretas, y que se proyecte a horizontes poco explorados, pero imprescindibles para operar en ellos, acorde al desafío que implica respetar sus principios generadores y, a la vez, dar respuesta a nuevas necesidades. Esta aproximación necesariamente debe abarcar todas las escalas y campos comprometidos, rigurosa desde lo metodológico, pero creativa y sensible desde las soluciones aportadas.

El desafío que enfrenta el arquitecto a la hora de intervenir sobre el patrimonio del pasado se torna especialmente estimulante cuando el bien en cuestión es un edificio del Movimiento Moderno. Establecer su estado actual, las posibilidades y peligros que enfrenta de cara a su presente y futuro y la necesidad de contar con criterios que permitan aplicar los recursos proyectuales más pertinentes, plantea todo un proceso reflexivo previo en el que no debe estar

ajeno un acertado planteo y ajuste del programa de rehabilitación, encarado en términos funcionales, tecnológicos, socio-económicos y urbanos.

También debe hacerse una relectura de las características de esta arquitectura, que amplíe el conocimiento técnico y conceptual con que se cuenta sobre la misma, que oriente el camino hacia la comprensión, no sólo de cómo fue materializada, sino que entregue sentido a los por qué de cada elección tecnológica y detalle constructivo empleado. En el caso de Buenos Aires, punto de acceso de las ideas modernas a la Argentina, los aspectos formales y expresivos de la arquitectura moderna siempre estuvieron al tope de los debates, pero los aspectos tecnológicos no formaban parte de la polémica<sup>1</sup>. Ya en el siglo XIX, cuando la mayoría de los edificios de la ciudad, que aún hoy contribuyen a la consolidación de su tejido, fueron construidos, era común importar tanto materiales de construcción como obreros capacitados para usarlos apropiadamente. Cuando entró el siglo XX, en la década del 30<sup>2</sup>, surge con fuerza el Movimiento Moderno, las empresas constructoras tenían entonces, una amplia experiencia en utilizar materiales nuevos y resolver los problemas técnicos, con recursos perfeccionados en las primeras décadas del siglo, debido al auge constructivo y a las políticas de desarrollo de la infraestructura urbana y los programas públicos en la ciudad. Muchas de esas empresas eran de origen alemán, e introdujeron, entre otros elementos de interés, la aplicación de las regulaciones DIN, los manuales Neufert y Kleinlogel, y un método de trabajo sistematizado y racionalizado.

Algunas de estas empresas extranjeras se establecieron de modo permanente y ampliaron su campo de acción, aplicando a la obra civil los mismos niveles de calidad que

1. La obra pública del Ingeniero Vilar: Hospital Bartolomé Churrua, 1938/ 1942 (Foto M. C. Palacios).



a la obra pública. Proyectos racionalizados, estructuras de hormigón moduladas, carpintería metálica sistematizada y materiales de alta calidad, eran corrientemente empleados para construir usinas, fábricas, depósitos, etc., y va a ser en este particular contexto y disponiendo de estos recursos ya probados, que se va a desarrollar la arquitectura del Movimiento Moderno en la Argentina. Esta circunstancia explica la alta calidad técnica de las construcciones del momento, lo que ha asegurado las buenas condiciones generales en que éstas han llegado hasta el presente, excepto aquellas que han sufrido la acción agresiva directa del hombre.

Este aspecto tecnológico es realmente pocas veces valorado, cuando se estudia la arquitectura de este período desde un punto de vista estrictamente histórico, y, sin embargo, es esencial cuando se encara la conservación y renovación de este patrimonio.

Otro aspecto que por lo general se posterga a la hora de analizar el legado arquitectónico moderno, es la sólida formación de los profesionales del momento en términos proyectuales y constructivos. Si bien la universidad todavía aplicaba los métodos pedagógicos académicos, proporcionaba una formación integral a los arquitectos, que les permitía dar repuesta adecuada a los nuevos programas que iban surgiendo con los cambios de vida y culturales, que los avances científicos y tecnológicos trajeron a la sociedad a principios del siglo pasado: el automóvil, el cine, el avión, etc. Así, una de las obras pioneras y paradigmáticas del Movimiento Moderno en el país, como la casa de Victoria Ocampo<sup>3</sup>, fue diseñada con solvencia por el arquitecto Alejandro Bustillo, un reconocido profesional de formación académica. Lo mismo podría decirse de la producción del estudio de los arquitectos Sánchez, Lagos y de la Torre, autores del emblemático edificio Kavanagh o el interesante edificio Insúa, que cuentan en su haber con obras neorrománicas: Tudor, Art Déco, etc., todas resueltas con absoluta idoneidad. Despojándonos de los condicionamientos de ver a la arquitectura construida como un objeto de estudio meramente histórico, surge una perspectiva nueva que nos permite descubrir un vínculo hasta ahora poco apreciado: la sinergia entre profesionales formados en una escuela académica, pero atentos e informados acerca de lo que pasaba en la arquitectura del mundo, y, a la vez, sensibles a su entorno y empresas constructoras con recursos eficientes para dar respuesta a nuevas demandas, fue la real puerta de entrada del Movimiento Moderno en la Argentina, y la razón de su permanencia y actual vigencia.

Tal vez el caso más interesante para reflexionar sobre estos aspectos, es el de la obra producida por el ingeniero Vilar, un profesional que tuvo una prolífica actividad, con proyectos que abarcan un amplio espectro de programas arquitectónicos de diferentes escalas, y con impacto y presencia en prácticamente todo el país.

### La Obra de Antonio U. Vilar, Ayer y Hoy

Esta presentación me permite el honor de evocar y rendir un pequeño homenaje a un gran ingeniero, aunque sue-

ne extraño viniendo de un arquitecto. Antonio Ubaldo Vilar (1887-1966), recibido de ingeniero en la Universidad de Buenos Aires, en 1924, fue un visionario y un hacedor de modernidad. Desarrolló sus proyectos con una estructura de estudio mínima, pero con una coordinación y cooperación estrecha con las empresas constructoras que se encargaron de llevarlos a cabo, y produjo así uno de los más significativos y consistentes conjunto de obras del Movimiento Moderno en la Argentina. Influenciado por la escuela funcionalista alemana y vinculado con las empresas constructoras de ese origen radicadas en el país, su arquitectura está caracterizada por una rigurosa búsqueda de objetividad formal y funcional a través de la construcción estandarizada y austera en recursos. Una de las empresas que ejecutó varias de sus obras, por ejemplo, el edificio de rentas de la Av. del Libertador y Oro, fue GEOPE, Compañía General de Obras Públicas nacida de la fusión de las alemanas Holzmann y Goedehardt<sup>4</sup>.

Vilar tiene una producción que sigue una línea coherente, expresando una visión ética de la arquitectura, siendo un profesional que habló fundamentalmente por sus obras, cerca de cuatrocientas a lo largo y a lo ancho de todo el país. Entre sus trabajos más destacados pueden mencionarse: el Banco Popular Argentino (1926), el Hindú Club (1931, demolido), Nordiska Companiet (1935), el Banco Holandés Unido (1935), el ya mencionado edificio de renta Av. del Libertador y Oro (1935), el Hospital Bartolomé Churrua (1938/42) (Fig. 1), el edificio de la Química Schering, (1938, como consultor), la Casa Vilar (1938), la sede cen-

2. Proyecto tipológico de edificio de vivienda para un lote de 8,66 m (Foto S. M. Casal).



tral y estaciones de servicio del ACA (1940/43), etc. Vilar consideró el ejercicio de la profesión como un auténtico servicio, y dedicó muchos esfuerzos a dar solución al tema de la vivienda mínima digna, tanto urbana como rural, y por eso también realizó proyectos para prototipos de edificios de departamentos para lotes de 8,66 (Fig. 2), de la casa rural tipo y de la vivienda mínima decente<sup>5</sup>.

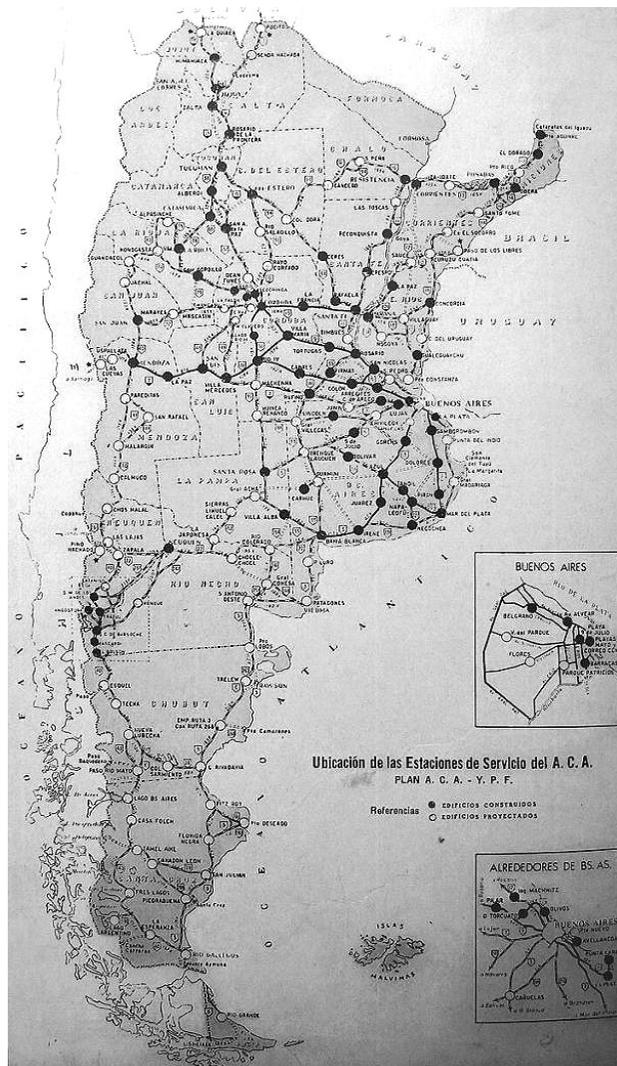
La obra de Vilar para el Automóvil Club Argentino (ACA) fue compleja e integral, pero además fue pionera en proponer una política arquitectónico-territorial integrada que abarcó prácticamente la totalidad del país (Fig. 3). Toda ella en conjunto, su presente y su futuro, plantean un desafío a enfrentar en términos de valorización patrimonial.

### El Automóvil Club Argentino

La obra que Vilar desarrolló para el ACA<sup>6</sup>, en todo el país, creó el primer sistema integral de diseño: los edificios para la sede central y las oficinas regionales, las estaciones de servicio, las hosterías, el diseño gráfico de papelería y símbolos, el equipamiento, etc.

Sumado a esto, Vilar enunció con meridiana claridad, y adelantándose décadas a las políticas actuales, principios y estrategias de difusión y protección del patrimonio cultural, al que proponía hacer accesible mediante el turismo, y su difusión por los medios adecuados.

3. Red de puntos de atención y servicios del Automóvil Club Argentino, (de Nuestra Arquitectura, 1943).



Hoy, su valioso aporte tiene presentes dispares. Mientras la red de servicios del ACA sigue cubriendo con fuerte presencia gran parte del país, y su imagen está fuertemente instalada aún en lugares recónditos, su patrimonio edilicio sufre suerte impar: la sede central y algunas de sus sedes regionales han sido intervenidas a lo largo de los años de una manera relativamente respetuosa (Fig. 4 y 5), mientras que otras han sido totalmente abandonadas a los efectos del tiempo o despojadas de sus atributos.

En lo que hace al diseño gráfico, las líneas originales se han redefinido, pero manteniendo el espíritu de las primeras, y esto envía un mensaje a la hora de la intervención sobre los edificios que no fue siempre bien interpretado: en la memoria y el imaginario colectivo la forma tiene su significado intangible. Mientras los diseñadores gráficos parecen entenderlo cuando ponen todo su esfuerzo en respetar el espíritu de toda la simbología, con una repropuesta creativa de la imagen en la que está fuertemente presente el diseño original, los arquitectos no hemos sabido estar a la altura del mismo desafío en las intervenciones edilicias. Aún cuando los cambios a nivel funcional requiriesen modificaciones más sustanciales que las de la actualización de la imagen, los recursos puestos en juego para darles respuestas adecuadas, debieran ser, al menos, revisados en pos de operaciones futuras, ya que, salvando las excepciones antes mencionadas, parecieran haber olvidado el espíritu original del proyecto, integral, eficiente y racional, y desconocer las verdaderas potencialidades y valores de un legado sobre el que se debe operar tomando la autenticidad como postura ética, la intervención mínima como criterio de sustentabilidad y poniendo la creatividad al servicio de la puesta en valor del patrimonio heredado.

### Reflexión Final

Conservar viene del latín conservāre, y según el diccionario una de sus definiciones más difundida es “mantener una cosa o cuidar de su permanencia”<sup>7</sup>. En términos patrimoniales, para esto no basta no demoler, es fundamental captar, iluminar y poner en valor su carácter. Y muchas veces, para conservar, para mantener y asegurar la permanencia de un edificio, hay que aceptar el desafío de la transformación.

Transformar viene del latín transformāre, y, nuevamente, según el diccionario, significa “hacer cambiar de forma una persona o cosa, hacer mudar de porte o de costumbres a una persona, trasmutar una cosa en otra”. Pero el prefijo trans (latín) significa también “del otro lado de, en la parte opuesta”, y, además, “a través de”, y “cambio y mudanza”. Es decir, que transformar también puede interpretarse como buscar lo que está del otro lado de lo evidente, y en ese sentido está mucho más ligado a conservar de lo que generalmente pensamos. Transformar no implica deformar, sino sacar a la luz, mediante los cambios necesarios, aquello que permanece oculto.

El patrimonio tangible e intangible del ACA es un legado del Movimiento Moderno de gran valor y en plena vigencia, pero en muchas formas deteriorado y desperdiciado. Sus edificios no pierden vigencia, maduran con dignidad y forman parte importante del paisaje urbano y rural de la

Argentina. Este, y toda la obra de Vilar, con su aplicación coherente de los principios modernos en toda su producción, y los valores de la misma, su vigencia y el campo de oportunidad que representa para las acciones de puesta en valor y adaptación a nuevos usos, ameritan un reconocimiento, y enfrentar con responsabilidad el desafío que su conservación implica.

### Origen del trabajo

Proyecto de investigación A021, incluido en el programa UBACyT 2004-2007, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Directora: Stella Maris Casal. Integrantes: Valeria Garello, Matías Gigli, Serianne Worden. Pasantes: Ma. Clara Palacios, Guadalupe Calafell.

### Notas

1. Ver Casal, Stella Maris, *Patrimonio Moderno: presente y futuro*, en las Actas del 1er. Seminario DOCOMOMO-Chile, Santiago de Chile, 2005 (pp.100-102), y también Casal, Stella Maris, *El Movimiento Moderno en Buenos Aires, 75 años después*, en Documentos de Trabajo 121 del Departamento de Investigación de la Universidad de Belgrano, Buenos Aires, 2004, consultable en red en [http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt\\_nuevos/121\\_casal.pdf](http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/121_casal.pdf).
2. La mayoría de los historiadores dan como fecha de arribo "oficial" del Movimiento Moderno a la Argentina, dos eventos interrelacionados: la construcción de la casa de Victoria Ocampo por el arquitecto Alejandro Bustillo (1928-1929) y la llegada de Le Corbusier (1929), en la primera escala de su primer viaje a América del Sur. Sin embargo, no debería simplificarse con una fecha el desarrollo de un proceso que fue, en opinión de la autora del presente trabajo, considerablemente más rico y complejo. Lo cierto es que en la década del 30 la modernidad empieza a tener una presencia relevante en las principales ciudades del país, particularmente las portuarias: Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca, y un número considerable entre los edificios más interesantes del Movimiento Moderno son construidos entre esos años.
3. Ver nota 2.
4. Scarone, Mabel M., Antonio U. Vilar, Buenos Aires: IAA, 1970, pp. 19-20.



5. Sede Mar del Plata del ACA (Foto S. M. Casal).



6. Estación de Servicio y sede social en Catamarca (de Nuestra Arquitectura, 1943).

5. Pragmatismo y filosofía de sólida base social sustentan toda su obra. "... En plena crisis -1931- organizó una acción privada que proveyó en un año 324.000 desayunos y 135.000 camas para obreros desocupados. Esta fue, posteriormente, transferida al gobierno, creándose por iniciativa del Ministro de Agricultura, doctor De Tomaso, la Comisión de Asistencia Social a la Desocupación (CASAD), de la que Antonio U. Vilar fue nombrado secretario general". (párrafo extraído de Op. Cit. Nota 4, pp. 41).
6. En el caso de la sede central con Héctor Morixe, Jacobs Giménez y Falomir, Jorge Bunge, Sánchez, Lagos y de la Torre.
7. Diccionario Enciclopédico Labor, Tomo 2, Barcelona: Ed. Labor, 1968.
8. Diccionario Enciclopédico Labor, Tomo 8, Barcelona: Ed. Labor, 1968.
9. Ib. Idem nota 8.

4. Edificio de la sede central del Automóvil Club Argentino, 1940/43 (Foto S. M. Casal).



# Oreste Depetris; Estructura y Envolverte

Alcances a la Modernidad Industrial en Chile 1930-1960<sup>1</sup>

■ MARCELO SAROVIC URZUA<sup>2</sup>

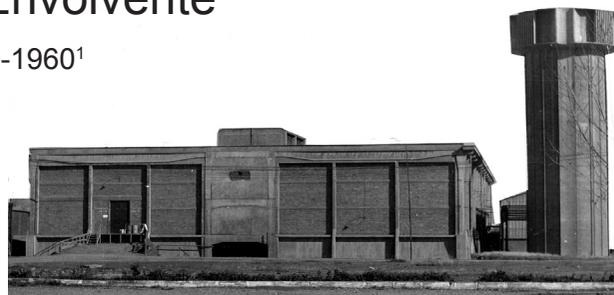
## Introducción

Durante los inicios del siglo XX, los grandes cambios que trajo consigo la Modernidad en arquitectura, transitaron directamente desde la mano de otras disciplinas como la ingeniería estructural o el arte. Los avances disciplinares se fueron posibilitando por una situación compleja, centrada en fenómenos político-sociales, como la industrialización y los cambios tecnológicos que radicalizaron y reformularon el modo de pensar, concebir y construir, situación que venía desde una data anterior al siglo XIX<sup>3</sup>. Destaca, en este panorama, el rol del ingeniero “moderno” desde finales del siglo XIX, el que, posiblemente, nunca estuvo tan a la par como el arquitecto en los cambios surgidos, siendo protagonista desde un área considerada como fuera de la arquitectura en los significativos avances tanto técnicos como en la concepción espacial de la disciplina.

Sin embargo, los verdaderos cambios más radicales surgirán, como observa Juan Sobrino, en el siglo XX: La tradicional composición arquitectónica, de raigambre clasicista, articulada a partir de la ordenación equilibrada de los elementos de cerramiento, soporte y cubierta, influirá notablemente en los proyectos industriales del siglo XIX, y estos no sufrirán grandes cambios hasta que agotado ese siglo, la industria proporcione nuevos materiales constructivos, capaces de concebir unas estructuras nuevas que se alejen de las antiguas construcciones realizadas con grandes sillares y complicadas articulaciones en piedras o madera<sup>4</sup>.

Los prototipos industriales, observa Reyner Banham<sup>5</sup>, se convirtieron en modelos literales para la arquitectura moderna, mientras que los patrones arquitectónicos históricos eran sólo analogías seleccionadas por algunas de sus características.

En Chile, las décadas siguientes a la segunda guerra mundial, los cincuenta y sesenta, fueron prósperas en materia de industrialización. Si bien la arquitectura moderna ya estaba posicionada tempranamente a finales de los treinta, en ámbitos universitarios y en obras impulsadas por el Estado inicialmente asociadas a infraestructura de obras públicas en cuanto a estructuras como puentes, viaductos, estaciones de trenes, entre otras, el escenario industrial y su modernización fue más bien tardío con relación a los procesos de modernización en arquitectura con respecto a Europa o Norteamérica. La creación de la Corporación de Fomento a la Producción, CORFO, en 1939, marcó el despegue organizado de la industria en Chile, renovando con ello una primera modernidad, datada de fines del siglo XIX, de la arquitectura metálica industrial prácticamente importada. En Chile, la producción industrial ha estado en directa re-



1. Tintorería Complejo Sumar, Fuente: Archivo Familia Depetris.

lación con la conquista del territorio y con el crecimiento urbano de las ciudades, que en el caso de Santiago ha tenido desarrollos hasta los años setenta hacia el sur, por el eje Vicuña Mackena, Cerrillos y Maipú, constituyendo no sólo barrios industriales, también un importante tejido de vivienda asociado a este.

Uno de los principales frentes de desarrollo en el país, junto con la minería, se observa ya en la década del cuarenta en la industria de la madera, los hilados y los tejidos<sup>6</sup>. En esta última área destacan tempranamente fábricas como Paños Bellavista Tome, Bio Bio en Concepción, o Los Hermanos Yarur, instalada en 1937, donde se ha traído alta tecnología de Estados Unidos para inicialmente el consumo interno del país. Esta última empresa destaca también en una publicación del año 43<sup>7</sup>, con altos niveles de capacitación a los obreros en materias técnicas, así como una industria ejemplar y avanzada en cuanto a bienestar social a los obreros, contando con sala cuna y club deportivo y una red de apoyo social.

En la constitución de una panorámica de la arquitectura industrial moderna en Chile, destacan, por una parte, un reducido grupo de arquitectos que desarrollan en el área, así como importantes equipos de ingenieros que han dado forma a la modernidad, cabe mencionar que esta última línea de investigación parece pendiente en la historiografía y crítica moderna nacional.

Como parte del contexto de la investigación del Aula de Título, destacan algunos casos que en principio se manifiestan como experiencias aisladas:

-Emilio Duhart y Sergio Larraín, con los establecimientos Arditi y Corry<sup>7</sup>, de 1947. Esta industria químico-farmacéutica, localizada en el antiguo camino a Melipilla, actual Vicuña Mackena, se desarrolla inmediata al regreso de Duhart desde Harvard, influenciado con los trabajos de Gropius en cuanto a la serialización y al uso de materiales. La estricta modulación en planta y elevación permite pensar la expresión del edificio, así como en otras obras de Duhart, como un conjunto de leyes geométricas que dan orden al programa.

-Ernesto Williams, con el Edificio de Oficinas CIC<sup>8</sup>, de 1965. Esta obra localizada en Maipú, está trabajada bajo la idea de planta libre con un detallado uso de los materiales como el hormigón, la madera, el acero, el vidrio e inclusive el ladrillo. Tiene también un interés especial la expresión del hormigón armado de ciertos muros trabajados por parte del

artista Federico Assler, la cual es su primera obra escultórica, donde más que “decorar” se integran a la expresión del edificio mediante cortes produciendo fenestraciones de luz.

-Boris Guiñer, con el edificio para Correos de Chile<sup>9</sup>, de 1970-74. Un trabajo que comienza como el proyecto de título del arquitecto en la Universidad de Chile, en 1968, localizado en un área extensa próxima a la estación central en Santiago, y que involucra desde sus inicios una búsqueda en la expresión estructural con un esqueleto externo en sintonía con obras como Carozzi, así como una investigación en el uso de la prefabricación de la estructura, problemáticas propias de la discusión del periodo.

-Oreste Depetris<sup>10</sup>. Mención aparte se hará en este arquitecto, debido a sus múltiples trabajos desarrollados en todo el país en el área industrial y fundamentalmente textil, en las décadas de los cincuenta y sesenta, así como sus investigaciones en diseño y construcción de prefabricados en Chile.

### Oreste Depetris

Nacido en 1911 y titulado como arquitecto en la Universidad Católica, en 1937, contemporáneo a otros arquitectos destacados en la prefabricación y el hormigón como Miguel Fisac<sup>11</sup>, tiene un extenso currículum de obras desde finales de los años 30 en adelante. El trabajo está marcado por la formación de empresas y equipos, siempre enfatizando un alto grado multidisciplinario de estos últimos, hecho fundamental para Depetris, para suplir la deficiente formación técnica del arquitecto en Chile para enfrentar la realidad sísmica del país<sup>12</sup>. Depetris se constituye en una de las pocas empresas capaces de abarcar simultáneamente las áreas de Planificación, Arquitectura, Ingeniería industrial, Ingeniería estructural, Ingeniería de especialidades, Provisión de prefabricados y Construcción. La complejidad en la manera de abordar el problema arquitectónico, incluyendo simultáneamente arquitectura –ingeniería y construcción bajo una misma gestión, permitirá a Depetris un grado de continuidad y coherencia sobre algunas obras que alcanzan este estatus o modalidad de encargo total.

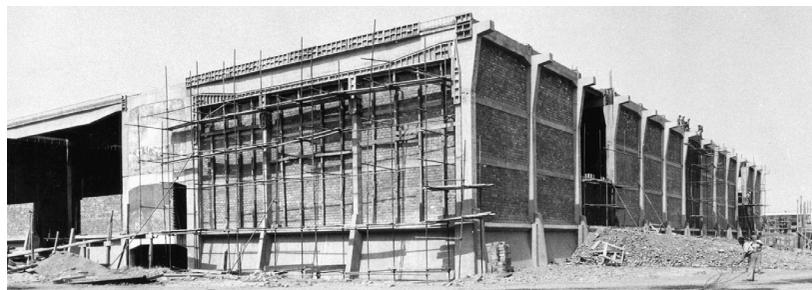
Su trabajo se concentra y ordena en las siguientes etapas<sup>13</sup>: 1936-1946 Etapa de actuación individual en el rubro viviendas. 1946-1966 Fundación de Planeamiento y Arquitectura industrial y Prefabricación. 1955-1976 Se organiza y desarrolla Construcciones Industriales Depetris, con énfasis en la prefabricación en hormigones. 1966-1975 Se constituye el grupo interdisciplinario Grupo Depetris. 1976-(80”) Asesorías, Planeamiento, Arquitectura Industrial y Diseño Estructural.

Entre las obras destacan las áreas nacionales relacionadas a la producción o manejo de energía nuclear, silos, puertos, neumáticos, caucho, papel, textiles, telecomunicaciones, acero, química, alimenticia, minería, puentes madera, incluidas el diseño y construcción de algunas obras en Brasil y Argentina.

### Prefabricación y Construcción;

#### La Representación como Mecanismo Proyectual

La obra de Depetris se sitúa en el panorama nacional, en



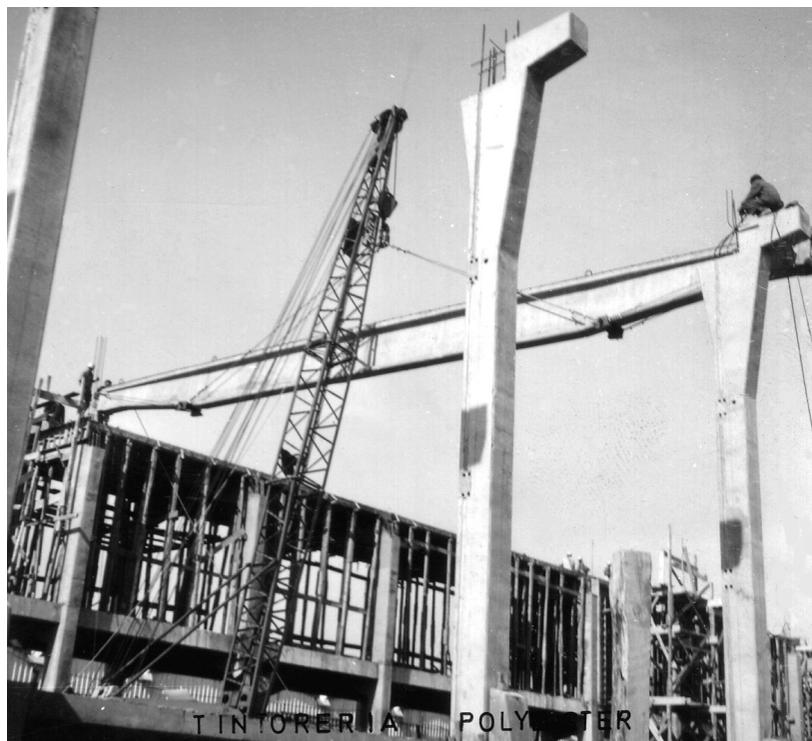
los sostenidos esfuerzos por introducir la prefabricación al país. Las primeras acciones datan de 1955, y en el caso de Depetris está con la introducción del sistema italiano Structurapid<sup>14</sup>, al cual introdujo algunas variaciones. La descripción del nuevo sistema es la siguiente:

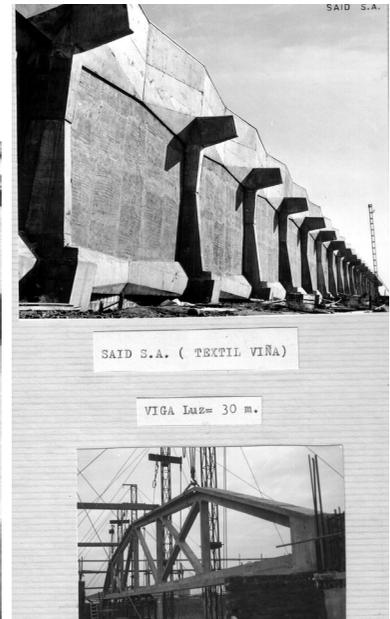
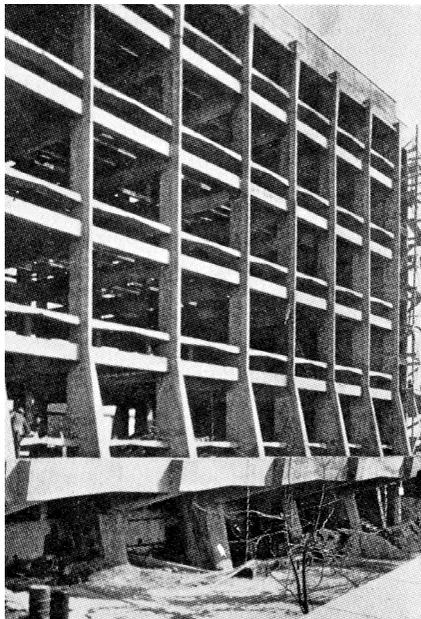
Es un esqueleto estructural de marcos rígidos, conformados por pilares huecos resistentes con aberturas para el apoyo y empotramiento de las vigas T, las que, a su vez, reciben en su ala de compresión las losas de piso, lográndose el encaste de los tres elementos: pilar, viga y losa con concretadura en sitio. La prefabricación de los elementos se puede hacer en planta o al pie de obra con moldes portátiles. El montaje se puede hacer con grúa o con pluma y un huinche desmontables y transportables. El diseño arquitectónico permite cualquier modulación de pilares; varían sólo las luces de las vigas cuyas secciones son constantes<sup>15</sup>.

La filosofía del prefabricado está orientada a la industrialización de la construcción, por ende a la masificación. Originalmente, es en el caso de la vivienda donde encuentra mayores adeptos en la Europa posterior a la segunda guerra mundial. Se privilegió, entonces, mayores índices de economía, rapidez y flexibilidad<sup>16</sup>. La lógica del prefabrica-

33

2, 3. Hilandería Poliéster de Industrias Sumar, Fuente: Archivo Familia Depetris.





do en hormigón armado transita por problemáticas, tanto desde su concepción como ejecución y montaje, como afirma con cierta nostalgia Depetris: Antes se hacían los planos de construcción y no sólo de arquitectura y cálculo<sup>17</sup>. La lógica constructiva, su relación entre las partes y el total en una suerte de “despieze”, confirman un grado de rigurosidad frente al problema de la obra que no admite improvisaciones en el camino. En ese sentido, la preocupación tanto por la geometría de las piezas y su ejecución, como la lógica de ensambles por medio de juntas pre-diseñadas, así como también un alto grado de presión en el montaje, no dan entrada a cambios que desnaturalicen el pensamiento original del problema, manteniendo o sosteniendo una suerte de “Standard” de calidad sistemático y siempre posible de perfeccionar.

### Exploración plástica;

#### Piezas Estructurales y Envoltentes Espaciales, 3 casos

El tema de la estructura está directamente asociado, en el caso de Depetris, al problema de la envoltente o el cerramiento. La relación entre ambos temas en programas industriales, que en principio requieren grandes luces libres y espacios cerrados, se convertirá, entonces, en un problema de ensamblaje y expresión donde se conjugarán materiales como el hormigón y el ladrillo, hecho que se puede observar en una multiplicidad de casos como por ejemplo el edificio para la Tintorería en el Complejo Sumar<sup>18</sup> (imágenes 1-2). Esta búsqueda en Depetris tiene como expresión sistemática la de expresar e identificar el sistema estructural del cerramiento, estableciendo, en el caso de la estructura, una suerte de economía estructural reflejada en las variaciones del espesor por donde viajan las cargas estructurales.

Se exponen, en esta oportunidad, tres casos, dos son parte del denominado Complejo Sumar, obra que se desarrolla en múltiples etapas; el tercero lo constituye Rayón Said.

1. Hilandería Poliéster de Industrias Sumar<sup>19</sup> (imagen 3)  
Estructura principal, pilar prefabricado de hormigón arma-

do de 10 mts de alto y viga postensada de 20 mts de luz. Trabaja la expresión de un esqueleto estructural con relleno, al modo de un gran hangar.

2. Planta Nylon Sumar<sup>20</sup> (imágenes 4-5)

Destaca una estructura desarrollada a partir de una cercha postensada de 25 mts de luz, constituida por la construcción de una grilla estructural en base a pilares y vigas de hormigón armado, el cual libera en su interior espacios para la producción de un proceso continuo del poliéster. La estructura soporta un nivel a modo de bandeja que separa la estructura superior del suelo.

3. Planta Rayón Said<sup>21</sup> (imágenes 6-7)

Corresponde a una planta de Nylon localizada camino a Melipilla. Destaca la estructura de la nave principal de 180 mts de largo por 30 mts de ancho, sin pilares al interior. Constituida como un pabellón de hormigón armado, este volumen de un solo cuerpo, con un piso principal y uno zócalo a modo de plataforma, más un volumen posterior de tres niveles donde se localizan las oficinas y salas de máquinas, es una de las más destacadas obras elaboradas por Depetris, por su frente hacia la carretera donde la estructura adquiere un carácter de musculatura en tensión y constituye un cerramiento leve.

### Desafíos Futuros

Existe un reconocimiento pendiente en la obra en extenso de Oreste Depetris, en cuanto al mérito de un trabajo cuidadoso y sistemático de décadas aportando al desarrollo del país y de la arquitectura en cuanto a su inseparable dimensión arquitectónica-constructiva. Gran parte de estos valores están en la relación calidad con cantidad, desarrollada desde una experiencia profesional, y promovida por un sistema de trabajo organizado y avanzado en cuanto a gestión y desarrollo, tanto proyectual como ejecutor. Una segunda línea de investigación más específica está en el hormigón armado y sus sistemas de prefabricación pioneros en Chile.

Está pendiente la decantación de los trabajos elaborados

por Depetris en la Historia de la Arquitectura Moderna en Chile, hecho que deberá incluir dimensiones que sobrepasan la obra como hecho final para centrarse en el proceso creativo, constructivo.

#### Notas

1. Investigación actualmente en curso, desarrollada a partir del Aula de Título en la PUC, durante el 2007. Profesor Titular: Marcelo Sarovic, Estudiantes: Rodrigo García, Francesca Acchiardo, Francisca Núñez, Daniel Quevedo, Sebastián Ravest, Fabiola Corominas, Juan Ignacio Iriarte y Javiera Palomas.
2. Arquitecto PUC 1999, Magister PUC 1999, Licenciado en Arte PUC 2001. Actualmente, profesor en La Facultad de Arquitectura PUC y parte del programa de Magister en Arquitectura de dicha escuela.
3. Para Alvin Toffler, en La Tercera Ola, 1980, la aparición de la máquina alrededor de 1650 hasta 1750, marcó un cambio determinante en las sociedades. Por una parte, existió una lucha por el cambio hacia un modelo social industrial, que influye determinante en las revoluciones en potencias actuales como Japón y Rusia, así como la guerra civil norteamericana. Por otra, el fenómeno de la industrialización unió todas las cosas, las ensambló como una máquina, para formar el sistema social más poderoso, cohesivo y expansivo que el mundo había conocido jamás.
4. Juan Sobrino Simal. La Arquitectura de la Industria y la organización territorial en España 1925-1965. Registro Docomomo Ibérico.
5. Reyner Banham, La Atlántida de Hormigón, Ed. Nerea, Madrid, España, 1989, p. 13.
6. Cuatro siglos de la historia de Santiago. Ed. Zig-Zag, Santiago de Chile, 1943, Estas fábricas representan en conjunto un capital superior a doscientos cincuenta millones de pesos, ocupan en sus faenas a más de 6000 obreros y a cerca de 1000 empleados, lo que da idea de su importancia y gran significación dentro de la economía nacional.
7. Investigación desarrollada en el Aula de Título PUC 2007, por la alumna Francisca Núñez.
8. Investigación desarrollada en el Aula de Título PUC 2007, por los alumnos Francesca Acchiardo y Juan Ignacio Iriarte.
9. Investigación desarrollada en el Aula de Título PUC 2007, por la alumna Fabiola Corominas.
10. Investigación desarrollada en el Aula de Título PUC 2007, por los alumnos: Sebastián Ravest, Javiera Palomas, Daniel Quevedo y Rodrigo García.
11. Miguel Fisac, Arquitecto Ingeniero de origen español 1913-2006, se titula en la Escuela de Madrid, en 1942.
12. Es por esto que ha sido trascendente, desde los inicios de la Prefabricación en Chile, que en nuestro trabajo "Grupo Depetris", haya predominado la labor de equipo, la interdisciplina. En la práctica esta suple las deficiencias de formación integral del arquitecto. Santiago, Chile 1985. p.34.
13. Documento Archivo Familia Depetris.
14. Los sistemas pre-fabricados de hormigón armado llegados a Chile desde el año 1955, son KPD ruso, en vivienda, STRUCTURRAPID, introducido por Depetris, y OUTINOR, francés de células habitacionales. Revista CA 41, Santiago, Chile 1985. p. 34. El sistema original STRUCTURRAPID original, pasó a llamarse STRUCTURRAPID DEPETRIS, debido a las correcciones en uniones y juntas elásticas que Depetris incorporó para otorgarle una mayor resistencia sísmica.
15. Revista CA 25, Santiago, Chile 1980, p. 43.
16. Este hecho está referenciado por Depetris a un fenómeno surgido de manera explosiva en la Europa de post segunda guerra, para superar cualitativa y cuantitativamente la necesidad de reconstrucción de las ciudades reconstruidas. Estos sistemas, como todo proceso industrial, se caracterizan por la producción en serie y la constante experimentación e investigación, que es lo que permite su desarrollo y, por ende, su perfeccionamiento; pero esto es posible sólo si se encuentran enmarcados dentro de un programa masivo de construcción de viviendas. Revista CA 41, Santiago, Chile 1985. p. 34.
17. Revista CA 41, Santiago, Chile, 1985.
18. MANUFACTURAS SUMAR SA. Localizada en Av. Carlos Valdovinos, ex San Joaquín, San Miguel. Encargo realizado por don Salomón Sumar, después de comprobar, con técnicos de EEUU, los conocimientos teóricos de Depetris sobre la industria textil. El complejo textil se proyectó considerando tres plantas industriales: planta de algodón, planta de fibras artificiales y planta de poliéster y lana, además de una administración general que comprende también oficinas de comercialización. Cada una de las plantas y las oficinas generales tienen accesos independientes y vías urbanas interiores previendo el desarrollo vial de Santiago. Se trazó una calle que separa el área industrial de la habitacional y de recreación, y la calle Pedro Alarcón, que separa la planta de fibras artificiales de las otras plantas. Se debió comenzar por pavimentar las calles circundantes, además de proveer la fuerza eléctrica, redes de agua potable y captación de aguas subterráneas para procesos industriales. También se proyectó y ejecutó una ducción de aguas lluvias de gran sección, que desagua en el Canal San Carlos resolviendo el crítico problema de acumulación de agua en las grandes superficies industriales. I Etapa: 1946: Construcción de Planta de Algodón, infraestructura urbana e industrial. 80 viviendas unifamiliares para empleados y obreros. II Etapa: 1960: Planta de Nylon (fibras artificiales). III Etapa: 1963: Planta de Poliéster. La modernización de los proce-

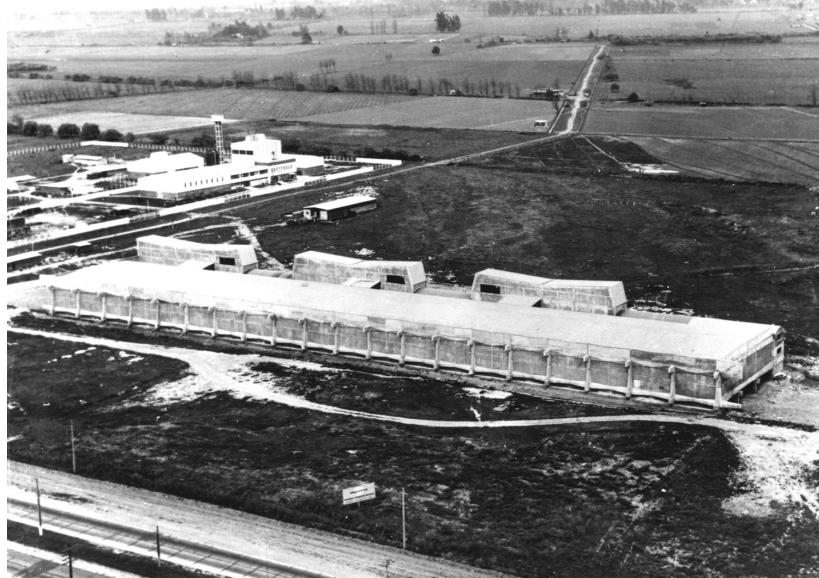
tos textiles exigió un cambio en los criterios de diseño arquitectónico. Los requisitos de aire acondicionado (humedad y calor estables), trabajo ininterrumpido e iluminación artificial, determinaron unidades fabriles compactas, autosuficientes y herméticas. Esto se refleja en estructuras con grandes luces, prefabricadas de hormigón armado y pre-comprimido, en dos o más niveles. A partir del año 1955, el 70% de las obras civiles de las plantas fueron prefabricadas. Este es un factor que influyó en la eficiencia de la seguridad industrial. La flexibilidad arquitectónica-estructural ha permitido una fácil readecuación de los procesos de producción, por cambios tecnológicos e introducción de maquinaria automatizada. Con el complejo textil Sumar SA, se iniciaron en Chile el planeamiento industrial y la prefabricación en hormigones precomprimidos en naves industriales de grandes proporciones. Fuente: Archivo Familia Depetris.

19. Localizada en Santiago, en la comuna de San Miguel, y desarrollada en 1966, son 44.476 m<sup>2</sup> de proyecto. Involucra la participación del Grupo Depetris desde el planeamiento hasta la construcción.

20. Planta de Polymerización. Ubicación: El Pinar N°172, Comuna de San Miguel Santiago-Chile. Productos que fabrica: Fibras sintéticas. Tipo de Construcción: Edificios en estructura de hormigón y muros de albañilería reforzada, con cerchas postensadas en la cubierta. La Planta de Polimerización está compuesta por un edificio de 6 pisos de altura hecho enteramente de hormigón armado, Superficie: Planta Nylon: 6, 000 m<sup>2</sup>. Planta Polimerización: 4.000 m<sup>2</sup>.

21. HILANDERÍA RAYÓN SAID S. A, UBICACIÓN: Camino a Melipilla 11246 – Comuna de Maipú - Santiago, Chile, PRODUCTOS QUE FABRICA ; Hilados de Rayón, FECHA DEL PROYECTO 1962. GENERALIDADES DEL PROYECTO Se desarrolló el planeamiento industrial- arquitectura industrial-ingeniería estructural-ingeniería sanitaria-ingeniería mecánica-ingeniería eléctrica. Sala principal 180 mts largo y 30 mts, luz sin pilares. TIPO DE CONSTRUCCIÓN Se contrató también la construcción de esta planta. El sistema constructivo es a base de cerchas postensadas elementos pretensados y vigas de tres tramos postensadas en la fachada, Construcción efectuada entre 1963 y 1964, SUPERFICIE 14, 000 m<sup>2</sup>.

fotos 4, 5, 6 y 7. Planta Nylon Sumar, Fuente: Archivo Familia Depetris.



# Registros:

## Un Inventario de la Arquitectura Moderna en Santa Fe

■ LUIS MÜLLER  
MARÍA MARTINA ACOSTA  
LUCÍA ESPINOZA  
CECILIA PARERA  
MARÍA LAURA TARCHINI

Instituto de Teoría e Historia Urbano Arquitectónicas (INTHUAR)  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU)  
Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Desde su creación en 1985, la Facultad de Arquitectura de la UNL se comprometió en la construcción de una identidad colectiva, conformando prácticas de investigación y docencia que confluyen en un proceso de fortalecimiento institucional, en él que los diversos proyectos de investigación han ido conformando un campo, un sistema de identidades, delimitando intereses, creciendo en la reflexión y generando lazos con otras instituciones.

Fruto de un trabajo que aunó docencia e investigación, el Inventario del Patrimonio Arquitectónico en Santa Fe (1993), condensó en 200 obras una historia general de la arquitectura local, estableciendo criterios para pensar el valor de las diversas arquitecturas y sentando un precedente historiográfico.

El proyecto "Arquitectura Moderna en Santa Fe (1935-1955). Ciudad, modernización y sociedad en la práctica arquitectónica santafesina", dirigido por el arq. Luis Müller, analizó ciertas condiciones de producción, dando como uno de sus resultados un inventario, presentado en formato digital. Aquí se pusieron en debate aquellos conceptos discutidos en distintas sedes. En primer lugar, el (indiscutible) significado que tiene realizar un inventario, valorando una (práctica de la) arquitectura que surge por fuera de los centros canónicos del modernismo. Esto supuso re-pensar la idea de lo moderno en una ciudad de provincias, que construye de sí una imagen progresista, así como trazar las relaciones que estas arquitecturas, sus instituciones y protagonistas, establecieron externamente. En segundo lugar, en el ordenamiento del material, surgieron preguntas sobre el valor de estas obras, prescribiendo rangos, exclusiones, problemas que el inven-

1. Casa Monasterio (Arq. L. Lamouret, 1938), Archivo Ing. Stamatí.



2. Palacio Municipal de Santa Fe (Arqs. L. Van Lacke-C. Galli, 1941), Ing. Stamatí.

tario debía dar cuenta. La diferencia entre arquitectura y edificación, la presencia de ciertas tipologías, las voluntades formales y limitaciones o innovaciones tecnológicas, fueron ideas puestas en juego para trazar una (arbitraria y provisoria) taxonomía de la arquitectura moderna local.

Esta ponencia reflexiona sobre el complejo proceso de construcción del inventario, que abarca cuestiones tan disímiles como la decisión del soporte digital, su configuración como herramienta pedagógica o la posibilidad de delinear con rigor un corpus disciplinar, necesario para el ensayo y la crítica.

### La Modernización en una Ciudad Capital de Provincia

La década de 1930 fue determinante para la consolidación de una nueva imagen urbana en la ciudad de Santa Fe. El aumento extraordinario de la población, la mejora de la situación económica a mediados de la década, y el respaldo político y económico por parte del gobierno central a la gobernación, encabezada por Iriondo, en 1937, posibilitaron la realización de una importante cantidad de obras públicas, permitiendo a la ciudad aspirar a representar el rango de capital de una de las provincias más pujantes del país. Respecto a la expresión modernizadora adoptada para la arquitectura pública, es importante señalar la continuidad de la gestión de una política de Estado, que atraviesa varios gobiernos de distinto signo político, poniendo de manifiesto una voluntad reformadora que tendría en la obra pública su más sólida manifestación.

En este período, entre 1935 y 1943, se destacan una serie de obras realizadas por los gobiernos provinciales y municipales, como las escuelas Colón, López y Planes, Arzeno, Avellaneda, Los Constituyentes, el Instituto de Fomento Agrícola Ganadero, el Hospital Psiquiátrico (proyectado por Wladimiro Acosta), el Palacio Municipal, el Cuartel de Bomberos Zapadores, la Cabina de Control Caminero, así como incorporaciones más tardías provenientes de la administración nacional, como el Elevador Terminal de Granos (1952) y el Correo Central (1954), que contribuyeron a instalar la imagen de la arquitectura moderna como



3. Escuela J. M. Drago (G. Guerra-R. Varea (1942), Luis Müller.

sinónimo de progreso. La concreción de un número significativo de trabajos sobre el espacio urbano, así como la renovación de algunos parques ya existentes, multiplicó el impacto visual del proceso modernizador y consolidó la imagen de una ciudad en pleno proceso de reforma.

Al tiempo que la provincia y el municipio llevaban adelante esta política de construcción administrativa y material del Estado, una incipiente burguesía, que se afirmaba económica, política y socialmente, se instalaba en los espacios representativos de la ciudad con la imagen novedosa de la arquitectura moderna. Con diferentes móviles sociales, la arquitectura privada, en general, también manifestó su preferencia por los códigos lingüísticos de la modernidad racionalista: la creciente dinámica social del país había permitido el ascenso de comerciantes y nuevos profesionales, que buscaban diferenciarse de los sectores tradicionales mediante la adopción de inéditos signos de prestigio, que los diferenciaban de las tradicionales familias patricias.

Las nuevas manifestaciones se fueron reflejando en las viviendas que florecían en zonas pujantes de la ciudad, como barrio Constituyentes, Bv. Gálvez y el área central, con algunos ejemplos notables como las casas Lupotti, Samper, Monasterio, Señor y Bruno, y el conjunto 25 de Mayo. Quizás la innovación más visible provino de los edificios de renta, que transformaron el perfil del área central de la ciudad, desatacándose el edificio de la Sucesión Mai, el J. B. Rodríguez, el de la Compañía de Seguros "La Continental" y el Primicias. Estos íconos, en la mayoría de los casos resueltos en esquina, estaban compuestos por programas mixtos, con comercios y/u oficinas en los primeros niveles. Por otra parte, la actividad comercial incorporó el lenguaje moderno a edificios que daban respuesta a funciones asociadas con el progreso, como las estaciones

de servicio, garajes, salones comerciales y salas de cine.

Este elenco de obras destacadas, que aún hoy representa en la ciudad la imagen de ese momento transformador, no había sido abordado sistemáticamente desde la historia de la arquitectura, con lo cual el proyecto de investigación sirvió para poner a prueba instrumentos, revisar teorías, ensayar críticas y trazar relaciones, ya sea en el interior como en el exterior del campo de investigación .

### **Conocimiento, Registro y Difusión de la Arquitectura Moderna**

Por su escala y su condición de capital de provincia, Santa Fe se presenta como un caso adecuado para ensayar respuestas a las preguntas acerca de cómo construyeron su imaginario moderno las ciudades intermedias, centrando la mirada sobre la producción arquitectónica y el rol que asumió como expresión de modernización.

En el curso de la investigación, se trabajó paralelamente en el debate de problemas conceptuales relativos al proceso modernizador y en el análisis de los objetos arquitectónicos. En la permanente interacción entre las ideas y los datos empíricos, se fue construyendo entonces, un registro de este momento de la cultura material en Santa Fe, así como de sus implicancias sociales y políticas.

Con la intención de asentar una primera plataforma para posteriores estudios, que diera cuenta de la producción arquitectónica moderna de la ciudad, se optó producir dos elementos diferenciados por su contenido y soporte, pero entendidos como una unidad: un libro , que despliega algunos de los problemas centrales que funcionaron como ejes de la investigación, indagando acerca de las relaciones entre la arquitectura y su contexto de producción, y una base de datos informática que registra en un inventario



4. Hospital Psiquiátrico (W. Acosta, 1939), Luis Müller.

los caracteres de las obras más significativas del período.

Así, con la puesta en circulación de estos avances, se trata de establecer un campo de análisis ampliado para comprender estos procesos complejos, con la expectativa de haber contribuido a su conocimiento y el ánimo de abrir nuevas posibilidades de interpretación y de trabajo histórico.

### Un Inventario Interactivo

Pensado como una base de datos interactiva, el inventario se estructura en base a planos que permiten la ubicación de las obras, en un registro de múltiple lectura: espacial, cronológica, temática y por autores.

Cada obra seleccionada cuenta con una ficha síntesis, a través de la cual se accede a información básica sobre el caso en particular. Las más significativas cuentan con una ficha ampliada, que agrega un breve comentario sobre los aspectos más relevantes del ejemplo, planimetrías y fotografías (del entorno, de la época, actuales, detalles e interiores). Una premisa fijada para este inventario, fue que, lejos de ser definitivo, ofreciese un registro lo más representativo posible de los distintos tipos edilicios que constituyen este particular recorte de la arquitectura santafesina. En consecuencia, fue necesario considerar cómo establecer ese recorte dentro del universo de obras, con las consiguientes definiciones a resolver acerca de los criterios con que el mismo se realizaría.

La selección de obras obedeció a diversos criterios valorativos, siendo una primera decisión la de incluir no sólo la obra pública, sino también ejemplos de viviendas que podrían considerarse menores, pero que adquieren valor como una muestra de la forma en que se consolidó el tejido urbano de los años cuarenta. La tipología (nuevamente se presenta la paradoja de acudir a la academia para pensar la arquitectura moderna) permitió seleccionar las viviendas -tanto aquellas que pertenecen a una serie, como las que sobresalían por su configuración única o las escuelas- donde algunas destacan como ejemplos de una posible búsqueda estética y otras pertenecen a la formulación de prototipos.

Otro criterio refería a un grado de innovación que rozaba la experimentación, como en la casa Samper, que resuelve un conjunto de departamentos y comercio en un estre-



5. Escuela Cristóbal Colón (Arqs. C. Navratil - S. Bertuzzi, 1935), Luis Müller.

cho lote en esquina. Más allá de las posibles referencias a una arquitectura internacional como la de los rascacielos norteamericanos, el Palacio Municipal, por sus mayores potencialidades evocativas, se constituía en un ejemplo de la construcción de un imaginario colectivo. En otro sentido, la ubicación y la visibilidad de edificios como el Correo Central, los transforman en claros casos de operaciones urbanas a partir de la arquitectura. En el caso de éste último, las resonancias corbusieranas y su repetición a escala nacional, vienen a sumarse para su valoración.

Algunas obras fueron sólo desarrolladas sintéticamente, o bien dejadas de lado, a causa de la dificultad para obtener información, la debilidad de sus valores arquitectónicos (a pesar de pertenecer al período) y su relativa aproximación a las características de la arquitectura estudiada, o bien su cuasi ruinoso estado actual.

La denominación de las obras fichadas sigue el mismo criterio establecido en el inventario de obras realizado en la FADU, utilizando para las viviendas el nombre del propietario inicial, y en los comercios, instituciones y obras públicas el de su función original. En aquellos casos que no se encontró o no se poseía designación primitiva, se optó por referir a su dirección. Con respecto a los autores, las obras privadas no presentaron mayores inconvenientes en su determinación específica, y para las obras públicas, se optó por citar los organismos u oficinas técnicas responsables de los proyectos, señalando particularmente el profesional que estuvo a cargo dentro de la dependencia, cuando fue posible identificarlo. Esto resulta importante, ya que configura un panorama de los profesionales ac-



6. Instituto de Investigación y Fomento Agrícola (hoy Ministerio de Agricultura, Ganadería y Comercio). Arqs. C. Navrátil-S. Bertuzzi, 1937), Luis Müller.

tuantes, su formación, su relación con las oficinas públicas, su actuación en la obra privada o su participación en otras instituciones. Este es el caso, por ejemplo, de C. Navrátil, que junto a S. Bertuzzi, realiza algunas de las obras más interesantes de la ciudad, como la Escuela Colón o el Ministerio de Agricultura, y que luego encontramos actuando en Rosario o en Mar del Plata.

Las obras fueron clasificadas según tres parámetros de entrada: programa, autores y período de construcción, que pueden ser navegados en forma interactiva. Los programas incluidos fueron vivienda, comercio, programa mixto (vivienda y comercio), institución y obra pública, que sintetizan la mayor producción del período. Los autores se constituyeron en otro elemento de debate, más allá de la producción en términos cuantitativos, algunos de ellos destacaban por algún proyecto en particular, tal es el caso de R. Croci, que proyecta la Cabina de Control Caminero, una obra de referencias mendelshonianas.

Para el último parámetro de clasificación de obras, la periodización, la división en los primeros y segundos diez años, busca reflejar cómo durante la primera década del período estudiado se realizó la mayor cantidad de las obras, y en la siguiente, su incorporación a la ciudad se va haciendo cada vez más espaciada. Estos parámetros se hacen notoriamente visibles a través de la utilización de planos de la ciudad, con ubicación de los edificios según cortes cronológicos.

Reconociendo la posible utilización de este inventario como instrumento de investigación y recurso pedagógico, el diseño de la interface intentó no competir con la información que se mostraba, limitando la iconicidad a aquellos elementos de navegación básicos (índice, ayuda, atrás, cerrar, adelante). Sin embargo, en su armado se consideran terminales abiertas para favorecer potenciales ampliaciones, incorporando otros períodos o formalizaciones, así como distintos niveles de información. Si bien consideramos haber llegado a un equilibrio en esta edición preliminar, aún falta la puesta a prueba a la que se verá sometida por parte de los usuarios, de la que posiblemente podrán sobrevenir futuros cambios, mejoras y/o adaptaciones. En este sentido, la flexibilidad que ofrece el soporte digital, incorpora la ventaja de posibles modificaciones sin afectar mayormente la estructura del producto.



7. Cabina de Control Caminero (R. Croci, 1943), Luis Müller.

Con este inventario, y reconociendo que más allá de su voluntaria objetividad ningún inventario es neutro, sino que responde a las lógicas dominantes en el enfoque de sus autores, pensamos estar realizando un aporte sesgado para la constitución de un campo de estudios con múltiples dimensiones, en el que las representaciones juegan un importante rol en la configuración de los imaginarios sociales. Un inventario, a su modo, sienta precedentes, fija valores y consolida percepciones. Si más adelante, entre sus efectos ocasionales, comprobamos que induce a una mayor valorización social de estas arquitecturas, uno de los objetivos de la formulación inicial del proyecto de investigación se habrá visto cumplido.

#### Bibliografía de Referencia

- AA. VV., Inventario. 200 obras del patrimonio arquitectónico de Santa Fe, FADU/UNL, CAPSF y otros, Santa Fe, 1993.
- AA.VV., Seminario Primeros Arquitectos Modernos en el Cono Sur, FAP y D-UNR, Rosario, 2004.
- ACOSTA, María Martina. Imaginarios da Modernidade. Arquitetura em Santa Fe 1930 -1950, Tesis de Maestría, USP, Brasil, 2003, en prensa.
- ESPINOZA, Lucía. Arquitectura escolar y Estado moderno. Santa Fe 1900-1943. Santa Fe: Ediciones UNL, Colección Polis Científica, 2006.
- MÜLLER, Luis; ACOSTA, M. Martina; ESPINOZA, Lucía; PARERA, Cecilia; TARCHINI, M. Laura. Arquitectura y modernización. Santa Fe, 1935-1955. Santa Fe: Ediciones UNL, 2006, en prensa.
- PARERA, Cecilia. La prensa y el desarrollo urbanístico de la ciudad de Santa Fe durante la década de 1930, Programa Cientibeca UNL, 2000 (inédito).
- TARCHINI, Ma. Laura. La vivienda racionalista y los procesos de modernización de la sociedad santafesina 1935 -1955, Programa Cientibeca, 2002 (inédito).

# Eugen y Fritz Freitag

## Modernismo Periférico en la Arquitectura Chilena de los Años Treinta

■ TOMÁS ERRÁZURIZ I.<sup>1</sup>

LORENA PÉREZ L.<sup>2</sup>

FELIPE KRAMM T.<sup>3</sup>

### Introducción

Las investigaciones en torno a la participación de extranjeros en los orígenes de la arquitectura moderna en Chile, reconocen una modalidad de contacto con los modelos extranjeros mediante la presencia de arquitectos y artistas de otras nacionalidades en Chile, ya fueran visitantes o residentes. Sin embargo, esta presencia, estudiada superficialmente y de manera referencial, no interviene en la discusión sobre los inicios de la construcción de arquitectura moderna en Chile, fenómeno que estaría reservado básicamente a los arquitectos nacionales que, en sus viajes por Europa y Estados Unidos durante las décadas de 1920 y 1930, y a través publicaciones nacionales y extranjeras, se permearon con las ideas modernas y con la obra de los primeros arquitectos modernos.

De acuerdo a esta interpretación, la construcción de la arquitectura moderna en Chile, tendría su origen en arquitectos nacionales que, desde la ciudad de Santiago y principalmente desde las universidades, se habrían desperdigado por el país durante las décadas de 1930 en adelante, divulgando en las ciudades donde situaban sus obras, el nuevo ideario moderno de la arquitectura.

La presente investigación analiza experiencias y manifestaciones tempranas de arquitectura moderna en el país que no comparten este origen. El caso estudiado es el de los hermanos alemanes Eugen y Fritz Freitag Müller, quienes en 1923 y 1925 respectivamente, se establecieron en la ciudad de Osorno. Con estudios de Arquitectura e Ingeniería en la Technische Hochschule Stuttgart, desde su llegada a Chile, los Hermanos Freitag emprendieron numerosas y reconocidas obras diseñadas y construidas en sintonía con las nuevas ideas y preceptos de la arquitectura moderna. Pese a la importancia que tienen estos arquitectos en la propagación de esta forma de hacer arquitectura y, específicamente, en la configuración arquitectónica de la ciudad de Osorno, sus nombres son prácticamente desconocidos por la literatura dedicada a estos temas.

La metodología de trabajo se basa principalmente en la revisión de fuentes primarias, testimonios orales y, en menor medida, la escasa bibliografía existente sobre el tema. Entre las fuentes primarias es fundamental la utilización de fotografías de época en donde se ilustran las construcciones, la revisión de las revistas de arquitectura del período, además de la entrevista al hijo de Fritz Freitag, el Sr. Albrecht Freitag Schilling, quien es arquitecto y fue Director de Obras de Osorno por más de treinta años.



1. Instituto Alemán de Osorno, en: archivo personal Albert Freitag Schilling.

### Desde la Crisis de Posguerra y el Auge Cultural de la República de Weimer

Eugen y Fritz Freitag Müller nacieron en Stuttgart-Feuerbach en 1898 y 1900 respectivamente. De familia de arquitectos, ambos se formaron en la Technische Hochschule Stuttgart, donde luego de interrumpir sus estudios y participar en la primera guerra mundial, se titularon como arquitectos e ingenieros.

La inestable situación política, económica y social que vivió Alemania luego de la primera guerra, influyó fuertemente en la formación de los hermanos durante los últimos años en aquel país, y determinó su salida en búsqueda de mejores oportunidades. Sin embargo, fue también durante estos últimos años cuando Alemania se transformó en uno de los centros culturales más activos de toda Europa, ejerciendo simultáneamente una fuerza centrífuga y centrípeta. La primera como referente y núcleo irradiador de ideas y nuevas concepciones del arte y la arquitectura; la segunda por la atracción que ejerce sobre connotados artistas tales como Klee, Feininger, Kandinsky, los constructivistas rusos, entre muchos otros que migran hacia Alemania<sup>4</sup>.

La arquitectura adquirió un papel fundamental en este proceso. Se podría incluso aventurar que durante los años veinte, Alemania fue el principal testimonio europeo de materialización de la arquitectura moderna. Los arquitectos representantes de esta nueva arquitectura recalaban su importancia en la creación de una nueva sociedad y la función que debía desempeñar el estado en esta construcción<sup>5</sup>. En este sentido es presumible que también profesores de la escuela de arquitectura de la universidad donde se

formaron los hermanos Freitag, la Technische Hochschule Stuttgart, hacia los primeros años de la década de 1920, compartieran algunas de estas nuevas concepciones.

**‘Con el puro lápiz se pasa hambre, hay que construir’**

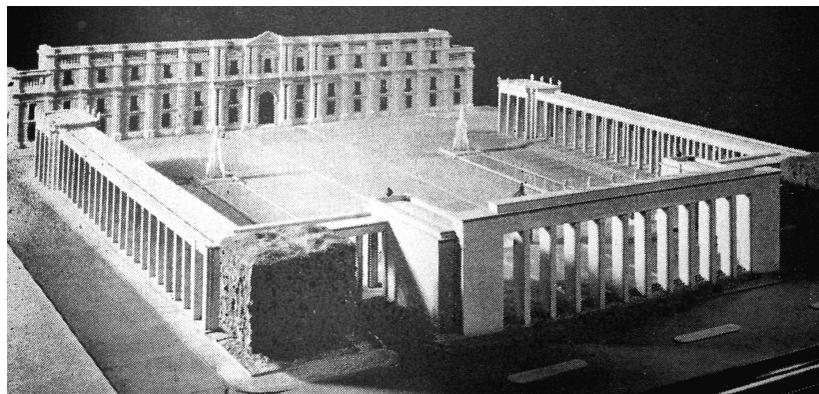
Con estas palabras Albrecht Freitag aconsejaba a sus hijos Eugen y Fritz con motivo de la grave cesantía que afectaba a Alemania luego de la primera guerra. Eugen, el mayor de los hermanos, sería el primero en emigrar en búsqueda de mejores posibilidades de trabajo, arribando a Buenos Aires a comienzos de la década de 1920, donde trabajaría varios años de manera independiente. En 1924, también Fritz, quien alcanzó a trabajar en Alemania construyendo, entre otros edificios, un puerto aéreo y una fábrica de aviones en Speyer, viajaría a Argentina contratado por la importante firma constructora alemana Weiss & Freytag.

Ese mismo año, Eugen dejaba Argentina para viajar a Santiago donde fue contratado por la empresa Francke, Julian y Cía, dedicada a la construcción de grandes edificaciones. Esta constructora lo enviaría a Osorno a cargo de la construcción de la entonces Caja de Ahorros. Hacia 1925, Eugen se había establecido en esta ciudad y Fritz dejaba la firma Weiss & Freytag, y abandonaba Argentina para viajar y establecerse también definitivamente en Osorno, junto a su hermano, con quien levantarían una empresa de arquitectura y construcción.

En una exposición de la Sociedad Agrícola y Ganadera (SAGO) del año 1926, los Ingenieros Freitag Müller presentaban al público, en una especie de retablo publicitario, todas las obras que hasta la fecha habían construido en la ciudad y todas aquellas que se encontraban en construcción. Siete obras ya ejecutadas y otras siete en proceso de edificación, daban cuenta de la considerable demanda del servicio de estos arquitectos.

Entre estos primeros encargos es interesante destacar la construcción del Banco Osorno y La Unión, obra que corresponde al proyecto de título del arquitecto Carlos Buschmann Z. El trabajo desarrollado consistió no sólo en construirlo, sino también en hacer los cálculos estructurales. En la construcción de esta obra, los arquitectos Freitag introdujeron a Osorno por primera vez las losas de hormigón armado. Ante la incertidumbre de las autoridades del lugar, quienes creyeron que estas losas no resistirían, se hicieron pruebas colocando sacos de arena sobre la estructura, e incluso vino un experto en puentes del gobierno para corroborar la resistencia de la losa, sin que esta presentara problema alguno.

No se pueden comprender estos primeros años de trabajo, si no se considera la doble profesión en que habían sido formados. Mientras que en Chile el oficio del arquitecto estaba separado del oficio del ingeniero o constructor, los Freitag venían de la tradición alemana en donde el arquitecto debía también ser ingeniero. El conocimiento de las últimas técnicas constructivas y nuevos materiales, específicamente la experiencia en el uso de hormigón armado, además de la competencia para elaborar complejos cálculos estruc-



2. Plaza de la Constitución, en: Urbanismo y Arquitectura, nº6, agosto de 1936.

turales, les daba una ventaja comparativa sobre otros arquitectos, y fue el principal aporte de los hermanos Freitag durante los primeros años de trabajo en Chile y Argentina.

### Los Arquitectos Freitag

Luego de varios años funcionando fundamentalmente como una empresa constructora, hacia finales de la década, la firma que mantenían los hermanos Freitag Müller, comenzó a adjudicarse algunos proyectos institucionales relevantes que les permitieron posesionarse en Osorno, no sólo como ingenieros y constructores, sino como arquitectos.

En 1929, Eugen y Fritz participaron en un concurso de arquitectura para la construcción del nuevo Instituto Alemán de Osorno. El jurado, presidido por el profesor Karl

3. Hotell Lebell, en: Urbanismo y Arquitectura, Nº 1, febrero de 1936.





4. Collage Obras Hnos. Freitag, en: ref. imágenes 1, 2, 3.

Brunner, les otorgó el primer lugar. El proyecto definitivo, que sería construido entre 1932 y 1935 en colaboración con el arquitecto Carlos Buschmann<sup>6</sup>, introducía al paisaje tradicional de Osorno, los nuevos volúmenes y líneas de la arquitectura moderna (imag.1).

El mismo año en que se adjudicaron el primer lugar del concurso, la revista *Arquitectura y Arte Decorativo* les dedicaba un artículo. La presentación con que el editor introduce las obras da cuenta de la admiración con que la labor de los Freitag era recibida en Santiago, además de cierta sorpresa por el hecho de que las formas modernas de la arquitectura pudiesen tener asidero en una “ciudad provinciana” como Osorno.

*Vigorosa, original, valiente y modernista, la obra de Oscar [sic] Freitag es tanto más meritoria, ya que se desarrolla en el ambiente a veces ingrato de una de las muchas ciudades provincianas, donde tantas veces hemos asistido al triunfo de la mediocridad y el mal gusto. Pero los habitantes de Osorno, progresistas y laboriosos, supieron acoger como merecía y comprender el talento de este arquitecto que posee dotes para triunfar y distinguirse entre los profesionales más fogueados de las grandes capitales. Osorno es un ejemplo*<sup>7</sup>.

El artículo continuaba con la presentación de las principales obras y proyectos en desarrollo hacia esa fecha, en las cuales era posible encontrar tanto los patrones tradicionales de diseño y construcción, como la funcionalidad programática y pureza de las formas de los nuevos estilos.

Esta ambigüedad en la definición de las formas de proyectar y construir en arquitectura, fue un fenómeno común entre los arquitectos nacionales en el período, quienes “participaron sucesiva y a veces simultáneamente en estilos diferentes y hasta contradictorios en sus orígenes históricos”<sup>8</sup>. Por lo tanto, la arquitectura moderna constituía un estilo más dentro de la amplia gama de formas que debía ser capaz de ofrecer un arquitecto a su cliente.

Sin embargo, cuando se trataba de construir en “estilo moderno”, los Freitag tenían un sello característico que denotaba un origen distinto a la arquitectura moderna que tradicionalmente ha sido estudiada para este período. En sus obras es posible observar resabios de una arquitectura monumental neoclásica, referencias a la arquitectura fascista de los comienzos de la Alemania nazi, y un marcado racionalismo que determinaba a la obra, tanto en lo formal como en lo constructivo.

Estas características se pueden observar con claridad en el proyecto ganador del concurso para la construcción de la Plaza de la Constitución (imag. 2), presentado por Eugen Freitag en 1934. Eugen, básicamente, proponía levantar una columnata, definida según las pilastras y dinteles de La Moneda, rodeando la plaza en forma de “U”, construir dos largas fuentes o espejos de agua casi del largo de toda la plaza, una al oriente y otra al poniente, modificar la fachada norte del palacio de gobierno, y asentar todo el proyecto sobre un gran zócalo que repetía la misma forma de las pilastras. Eugen Freitag trabajó cerca de dos años en la construcción de una plaza que sólo conservaría del proyecto original el zócalo que se amplió a toda la manzana. La decisión posterior de construir estacionamientos subterráneos bajo la plaza, subió significativamente los costos, sin que luego quedasen recursos para instalar las fuentes de agua o levantar la columnata, que fue reemplazada por árboles.

Luego de la construcción de la Plaza de la Constitución, Eugen construyó otra obra que resulta de especial interés para conocer el ideario moderno con que cargaba este arquitecto. Se trata de la remodelación, o “modernización” del Hotel Lebell en Valparaíso<sup>9</sup> (imag.3). Resulta sorprendente la radicalidad de las transformaciones efectuadas, que no sólo se limitan a un tratamiento de fachada, sino que buscan alcanzar algunos postulados de la arquitectura moderna. Con este objeto, al blanqueamiento y limpieza profunda de la fachada, se suma la demolición de la azotea y la transformación de la techumbre en una superficie caminable. Se refuerza así una lectura del edificio como un total, acentuando las curvas, las franjas horizontales que dan cuenta del programa interior y la visión de un volumen compuesto de llenos y vacíos. Pero no sólo el exterior fue remodelado, al interior se cambiaron muros por pilares, liberando la planta del primer piso, y se construyó una gran escala curva con un gran vacío al centro, creando un espacio de doble altura.

Hacia fines de la década del treinta, ambos hermanos gozaban de cierto reconocimiento y prestigio en el ámbito de la arquitectura y la construcción a nivel nacional. Du-

rante estos años, trabajando ahora de manera independiente, desarrollaron importantes y variadas edificaciones donde las formas y líneas racionalistas fueron el patrón dominante. Entre algunos de los edificios más conocidos construidos en este período se deben destacar las Termas de Puyehue, el Matadero Municipal y la Iglesia Luterana de Osorno (imag. 4).

Junto al premio nacional de Arquitectura Carlos Buschmann, los hermanos Freitag Müller son los principales responsables de la temprana modernización de la imagen de Osorno durante los años treinta y cuarenta. Mediante el recambio de la mayoría de los grandes edificios por construcciones de concreto armado sobre la base de las nuevas concepciones racionalistas de la forma y el diseño, se dejaba atrás la tradicional construcción alemana en madera y la ciudad adquiría un aspecto moderno y renovado. La Plaza de armas de Osorno, como principal espacio público y lugar donde se concentran algunos de los edificios más representativos de la ciudad, es el mejor ejemplo del proceso de transformación que viviría Osorno durante la década de los treinta (imag.5).

### Consideraciones Finales

La participación de extranjeros en los inicios de la arquitectura moderna en Chile, de la cual los hermanos Fritz y Eugen Freitag son un claro testimonio, cuenta con otros importantes exponentes, que estudiados en forma aislada y generalmente sin consideración de las implicancias de su origen sobre su obra, se integran camufladamente a la trama de arquitectos nacionales que ejercieron durante el período. A las excepciones sobre los que existe mayor investigación, como sucede con el urbanista Karl Brunner o el paisajista Oscar Prager, se deben agregar arquitectos como Vadim Federov, Walter Reiss, Tibor Weiner, Karl

Monch, Germán Meyer, Alberto Siegel y Martín Springer, quienes permanecen aún inadvertidos.

El desconocimiento que existe actualmente ante arquitectos con una nutrida trayectoria como los hermanos Freitag Müller, es testimonio de la necesidad de desarrollar nuevas investigaciones en el campo específico de la arquitectura moderna chilena. Resulta indicativo que a veinte años de la publicación de la importante investigación de los profesores Humberto Eliash y Manuel Moreno, bajo el título *Arquitectura y modernidad en Chile 1925-1965: una realidad múltiple*, no exista un nuevo intento por abordar la llamada arquitectura moderna desde una visión que involucre la totalidad. Las investigaciones han tendido a profundizar en los mismas temáticas, obras y arquitectos ya reseñados en este libro, sin embargo, poco se ha avanzado en diversificar el campo de investigación, para aportar nuevas miradas e interpretaciones de la realidad estudiada.

### Notas

1. *Profesor Inst., Escuela de Diseño, Pontificia Universidad Católica de Chile.*
2. *Profesora, Escuela de Arquitectura, Universidad Nacional Andrés Bello.*
3. *Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile.*
4. *Miller Lane, Barbara. Architecture and Politics in Germany, 1918-1945. Massachusetts: Harvard University Press, 1968.*
5. *op. cit., p. 41.*
6. *El ingreso de Buschmann al equipo de proyecto habría sido propuesto por su tío Julio Buschmann, miembro del directorio del Colegio y prestigioso hombre público de la ciudad. Las escasas variaciones entre la estética de ambos proyectos, lleva a suponer que Julio Buschmann habría tenido una colaboración periférica en el trabajo de diseño.*
7. *"La obra del Arquitecto Oscar Freitag", Arquitectura y Arte Decorativo, No. 8, diciembre de 1929, p. 329-333.*
8. *Eliash, Humberto y Moreno, Manuel. Arquitectura y modernidad en Chile / 1925-1965: una realidad múltiple, Santiago: Universidad Católica de Chile 1989, p. 194.*
9. *"Transformación y reconstrucción del Hotel Lebell", Urbanismo y Arquitectura, febrero de 1936.*

5. Vista Aérea Plaza de Armas, Osorno. En: Empresa de Ferrocarriles del Estado, Guía del Veraneante 1945, Santiago. Empresa de los Ferrocarriles del Estado, 1945.





## Modernidad Versus Territorio: Hotel Portillo

■ PABLO ALTIKES

No existe un título más apropiado que el de este seminario, para poner en valor lo que significó Portillo y su hotel para la historia de la arquitectura moderna en el mundo. Hazaña solamente entendida como heroica por sus hechos grandiosos y memorables, y por los héroes que en ella participaron, enfrentando una cordillera de casi 10.000 kilómetros de largo, que recorre Sud América y que tiene veintisiete millones de años, con una altura máxima de 6.962 metros del cerro Aconcagua. Un lugar y proyecto lleno de hechos históricos, leyendas y sueños de personas, que lucharon contra lo más poderoso que tiene el hombre, cual es creer en la utopía de sus sueños.

La historia de este lugar comienza con la llegada de los Picunches en el siglo VII después de Cristo, provenientes del sur del Perú. Este pueblo se dedicó de manera pacífi-

ca a criar animales permaneciendo en el lugar casi ocho siglos, hasta la llegada de los Incas en el siglo XV, quienes los sometieron e incorporaron a su cultura. Lo anterior se sabe debido a que el pueblo Inca dejó como testimonio una suerte de albergues o posadas llamadas “tambos”, construidas para los viajeros importantes del imperio y los que servían a este, llamados “chasquis”. Estos tambos estaban dispuestos a lo largo de las rutas mejoradas por los Incas y que unían Chile con Argentina, eran una suerte de primeros hoteles de la zona. Una de las rutas más emblemáticas de esta parte de la cordillera fue el “Camino del Inca”, llamado así por los españoles y conocido como el Bermejo. Esta ruta pasaba por un lugar llamado Uspallata, siendo recorrida habitualmente por los Incas, es aquí donde nace una de las más hermosas leyendas en la historias de los Andes y por la cual la laguna de Portillo se llamó “Laguna del Inca”. Durante un festín de un Nasco o también llamado montería real, murió Kora-llé, el gran amor del Inca Illi Yunqui, al caer desde las montañas. Fue tan grande el dolor de Yunqui que no quiso enterrarla como tradicionalmente lo hacía su pueblo, decidiendo envolverla en linos blancos para ser depositada en el fondo de la laguna del lugar, llamado en aquel entonces Uspallata. Una vez sumergida en lo más profundo de la laguna esta comenzó a teñirse color esmeralda por el color de los ojos de la mujer. Con los años, el espíritu de Yanqui comenzó a vagar la laguna en recuerdo de su amada, tomando ésta el nombre de “La laguna del Inca”. Dentro de los misterios del lugar uno puede distinguir la cabeza recostada de un hombre al que los lugareños llaman el Inca, que se ubica en la parte posterior del hotel mirando la laguna para toda la eternidad. Aún cuando la zona se llama Uspallata, los españoles le dieron el nombre de Portillo que significaba Abertura o camino entre dos alturas. Se transformaba, entonces, Portillo en paso obligado entre Chile y Argentina, por lo que en 1541 se le realizaban mejoras para tener



una mejor comunicación, con la recién fundada ciudad de Santiago. No es hasta 1775, durante los gobiernos de Guill y Gonzaga, que se comienzan a construir un total de ocho albergues para los viajeros, dispuestos a lo largo de la ruta con los víveres necesarios en caso de emergencias producto del aislamiento. El encargado de la empresa fue Ambrosio O'Higgins por su experiencia en haber cruzado la cordillera. Eran una suerte de segundo diseño de hoteles para viajeros en la historia de Los Andes del sur.

Uspallata aún nos tenía preparada otra gran hazaña histórica; la independencia chilena se daría por este paso fronterizo. Con el desastre de Rancagua en 1814, y la huida de las tropas chilenas por dicho paso en dirección a Mendoza, el ejército chileno se rearmó durante tres años, para regresar al mando del General Las Heras, nuevamente por Uspallata, y juntarse con el General San Martín, Bernardo O'Higgins y Estanislao Soler, danso pie a la batalla de Chacabuco varios kilómetros más abajo. Así el paso fronterizo pasaba a llamarse el "Paso Los Libertadores". Con la paz entre ambos países en 1902, se construye un Cristo de bronce de ocho metros de altura, en la parte más alta del paso, llamado el "Cristo Redentor". El diseño estuvo a cargo del artista argentino Mateo Alonso. En las últimas décadas ya nadie pasa por dicho lugar, producto de la construcción del túnel varios kilómetros más abajo y solamente a unos cuantos de Portillo, de hecho la aduana queda a una curva de la laguna del Inca.

Nuevamente se le encomienda a Ambrosio O'Higgins mejorar la ruta para apoyar el comercio entre ambos países, corría el año 1790. Uno de los primeros hoteles, ya un poco más formal y con mayor programa, data de mediados del siglo XIX. El hotel recibe por primera vez el nombre de Portillo, albergando a los viajeros. La ruta seguía siendo muy peligrosa y casi nadie se aventuraba a cruzarla en invierno. Lo anterior llevó a pensar en unir ambos países mediante un tren, el que pasaría por Portillo en la zona de Uspallata. El tren solucionaría lo peligroso del camino y aumentaría el comercio, ya que muchos lo preferirían al Cabo de Hornos en el Estrecho de Magallanes. En 1870, los hermanos Juan Clark y Mateo Clark, también ingenieros, plantean el tren como una realidad, comenzando los trabajos en Argentina, en 1887 y en Chile en 1889. Las obras se inauguran en 1910 por parte del entonces Presidente José Manuel Balmaceda, quien en su discurso fue claro en establecer lo que dichas obras significaban para ambos países, haciendo énfasis en los 243 kilómetros de vía, por ser obras de ingeniería y esfuerzo colectivo entre dos pueblos nunca antes realizados en el mundo moderno. Los mismos hermanos Clark ya se habían dado cuenta de las potencialidades del lugar para el deporte del esquí, pues con anterioridad, en 1887, habían contratado a ingenieros noruegos para estudiar las áreas de esquí. Es así que con la inauguración de Trasandino muchas personas tomaban el tren para luego deslizarse por las montañas, partiendo en el sector de Caracoles, pasando por Portillo y llegando al sector llamado Juncal, dando inicio al deporte blanco. Lo anterior llevó a una suerte de segundo hotel Portillo donde alojaban los deportistas, en lo que hoy se conoce como la escuela de alta montaña del ejército. Co-

menzaba a consolidarse a 2.880 metros de altura sobre el nivel del mar un centro de esquí llamado Portillo.

Una de las primeras empresas en la búsqueda de consolidar Portillo como centro de esquí con un hotel de gran envergadura, fue la noticia publicada en el diario El Mercurio, un 19 de agosto de 1930. En ella se hablaba de la construcción de un gran hotel que albergaría turistas, los que serían atendidos con grandes lujos. Las personas detrás de este proyecto eran el arquitecto Juan Velasco Sanfuentes y la accionista Elena Bellet, quienes le encargan a Antonio Quintana el estudio de la conformación de una empresa llamada "Sociedad Andina" para financiar dicho proyecto. En aquel entonces el gerente del tren Trasandino era Yorke Elliot. La empresa no prosperó, pero fue el inicio para instalar en la conciencia nacional la posibilidad de contar con un centro de esquí en la cordillera. Es hasta 1937 en que se inicia un proyecto más viable, cuando un grupo de amigos asiduos al café Santos en el centro de Santiago, comienzan a hablar del tema. Uno de ellos era el arquitecto de la Universidad de Chile, Martín Lira Guevara (titulado en el año 1929), quien le comenta a sus amigos la necesidad de contar con algún tipo de instalación en Portillo para poder practicar deportes como el andinismo y el esquí. En la mesa uno de sus amigos, el ingeniero Daniel Amenabar Délano, engancha de inmediato proponiendo el diseño y construcción de dicho hotel. Se trataba de toda una epopeya, ya que ninguno de los dos contaba con ese monto de dinero, el camino a Portillo era de tierra y el tren que pasaba sufría diariamente interrupciones producto de las avalanchas en invierno y derrumbes en verano. Entre ambos se acercaron a conversar con la empresa estatal del Trasandino, que ya en aquellos años había pasado a manos del Estado y potenciaba el turismo a lo largo del país, construyendo hoteles como el de Pucón y Puerto Varas, entre otros. La entrevista la tuvieron con el entonces director de ferrocarriles, el ingeniero Juan Lagarrigue, quien se entusiasmó con el proyecto dándoles un plazo de treinta días para presentar los planos, su viabilidad, los costos y financiamiento, junto con los temas legales involucrados. Al equipo original se sumaron los arquitectos Jorge Ugarte Buhler y Edmundo Vergara Escobar, a fin de poder elaborar los planos de arquitectura, diseñando un





hotel con capacidad de 300 camas para pasajeros y 200 camas para los empleados que trabajarían allí. En aquellos años, la revista Zig – Zag, de fecha 03 de agosto de 1939, sacaba en sus páginas interiores el dibujo de una hermosa mujer sonriendo mientras esquiaba en Portillo, teniendo como telón de fondo el nuevo hotel que tendría un impresionante parecido al finalmente construido. La imagen era la de un trasatlántico de siete pisos, más dos semi subterráneos producto de la pendiente del lugar, propio de una primera modernidad de la arquitectura chilena influenciada por la imagen internacional de los barcos que surcaban el mundo con turistas; quizás el ejemplo más claro es el salón de té Cap Ducal en Viña del Mar, del arquitecto Roberto Dávila Carson de 1936. La empresa comenzaba y el encargado de formar la famosa sociedad HOCORSA, Hoteles Cordillera S.A., fue Daniel Amenabar Délano. Ferrocarriles tendría el 70 % de la sociedad y el

restante se repartiría con la venta de 300 acciones a personas privadas interesadas en participar del negocio.

Los trabajos de construcción comenzaban el verano de 1942, en plena Segunda Guerra Mundial, lo que retrasó los trabajos; e incluso con respecto al tema de la caldera de calefacción se tuvo que utilizar la de un barco del puerto de Valparaíso, producto de la escasez que provocaba la guerra. Finalmente, el hotel se termina en el año 1949 bajo la tutela de la “Corporación de Desarrollo”, entidad gubernamental, y administrada posteriormente por Ferrocarriles del Estado. Al señor Amenabar le correspondió hacerse cargo de las labores de relaciones públicas, junto con las ventas del hotel, en una oficina ubicada en calle Moneda N° 921, oficina 317. Lo anterior le significó, por parte de la prensa extranjera especializada, calificar a Portillo como el mejor cetro de esquí de América del Sur. Durante su construcción sobrevoló sobre Portillo en un avión Bristol M1C el teniente Dagoberto Godoy, siendo el primer hombre en cruzar la Cordillera de Los Andes. Un año antes de finalizar las obras, la cordillera nuevamente la cruzaba un chileno, pero ahora una mujer que se inscribía en la historia. Doña Ada Zerbi de Goycolea, junto a su amiga Dora Domínguez Picó, la volaban a bordo de un Stinson para jugar una partida de Bridge en Mendoza, un 04 de julio de 1948, en pleno invierno. Finalmente, durante el gobierno de Gabriel González Videla, se inaugura un 12 de julio de 1949 el gran hotel Portillo.

Los primeros andariveles fueron de arrastre, cuyo diseño y construcción estuvo a cargo de Raúl Yanke en 1941, con tecnología extraída de las labores de transporte de



la minería en Chile. El primer andarivel de silla lo diseña y construye un francés llamado André Bossonney, quien trabajó como instructor junto a su familia en Portillo, proveniente de la provincia de Chamonix en Francia, con estudios de mecánica y construcción.

En los años venideros el nombre de la empresa del Estado pasó a llamarse Honsa (Hotelería Nacional S.A.), quien estimó que los ingresos no eran los esperados, por lo que decide arrendar el hotel a particulares. Luego de dos años decide poner a la venta pública el hotel, era a finales de la década de los 50. Un ex miembro del equipo nacional de esquí, Sergio Navarrete se interesa y se pone en contacto con Dick Aldrich, quien estaba vinculado a nivel sudamericano a los negocios de la familia Rockefeller, representada por Bob Purcell. A fines de los años 60' se gana la oferta de compra, colocando al mando del hotel a su sobrino Henry Purcell, de 26 años, quien había estudiado hotelería en la Universidad de Cornell y trabajaba para la cadena Hilton.

Los sueños de realizar grandes hazañas por parte de Bob y Henry Purcell, los llevaron a postular a Portillo para los juegos olímpicos de invierno de 1966, ante la FIS, en Ginebra. Nuevamente el encargado de gestionar todo fue Sergio Navarrete, quien junto a la federación de esquí y el gobierno postularon a Chile, siendo aceptado como anfitrión de los juegos. En 1965, un temporal sin precedentes, que duró siete días, hizo aumentar en seis metros el nivel de la laguna producto de las avalanchas que destruyeron 8 de los 10 nuevos andariveles junto con sus instalaciones y provocaron la muerte de 5 personas. Ese mismo año se comprometió la realización de los juegos, y se dio inicio a los trabajos de pavimentación del camino internacional a Argentina, que duraron casi diez años. En tiempo record se reconstruyeron todas las obras, y los primeros y únicos juegos olímpicos en la historia de Chile fueron inaugurados en agosto de 1966 por el Presidente Eduardo Frei Montalva, participando 22 países del mundo.

La historia de Portillo como lugar tiene poco más de 1.300 años, inscrito quizás en una de las geografías más violentas del mundo, rodeado de vecinos que hacen sentir la presencia de Dios, cuales son la Laguna del Inca, los montes Aconcagua, Los Tres Hermanos, ojos de agua, La Parva y la cabeza del Inca. A solamente una curva del paso fronterizo con Argentina, este paisaje es la cara de entrada de nuestro país. Frente a tan poderoso contexto solamente cabía el diseño de una arquitectura que se edificara digna y respetuosa, enfrentando la laguna para regalar a sus pasajeros el espectáculo de la naturaleza en su expresión más dura.

El programa arquitectónico se ordenó orientando gran parte de los dormitorios de los pasajeros hacia la laguna y los de los empleados hacia el cerro del Inca, separados por el pasillo de circulación. Tanto el comedor como el living se abalcanan hacia la laguna como parte del partido general, que en su volumetría presenta una curvatura que dialoga con la carretera como bienvenida y la contra curva hacia el paisaje cordillerano que enmarca la laguna. Inscrito dentro

del período de la segunda modernidad, el edificio es fiel a una volumetría pura que actúa por contraste.

El edificio es un solitario entre solitarios, por encontrarse no solamente aislado de los pueblos más cercanos, sino del mundo, al estar enclavado en medio de la cordillera, contrastando la hazaña del hombre frente a la hazaña de la naturaleza. Un paisaje que ha sido trabajado para dar espacio a un hotel, 13 andariveles con sus respectivas canchas, y un camino que partió en el siglo VII y que hoy se le llama internacional.

Con los años, este solitario se ha visto rodeado por vecinos menores, que han ensuciado su lectura individual frente al paisaje y que han generado ya no una sola conversación, sino varias y diferentes frente al Genius Loci. Aún así estas construcciones menores que rodean al hotel no han alcanzado acallar la relación entre arquitectura moderna y territorio.

#### Bibliografía

- Purcell, Henry, Portillo el Espíritu de Los Andes, Santiago de Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A. / Diario El Mercurio, 2007.
- Revista Zig – Zag del 03 de agosto de 1939.
- Diario el Mercurio del 19 de agosto de 1930 y 12 de julio de 1949.

#### Entrevistas

Dos entrevistas realizadas por Pablo Altikes Pinilla al señor Henry Purcell, en su casa de Lo Curro en el mes de mayo de 2007, y en el hotel Portillo el 16 de agosto de 2007. Es importante señalar que la disposición tanto de don Henry Purcell como de sus trabajadores, en especial de don Nolberto Javier Donoso Betancourt, parte del equipo de manutención del hotel, fueron fundamentales para poder conocer y entender no solamente la historia sino el lugar. Don Nolberto me llevó literalmente a recorrer todo el territorio que rodea al hotel, durante jornadas extenuantes de varias horas, escalando y recorriendo los cerros y la laguna. Es también importante señalar la rigurosidad del contenido del libro del señor Purcell, quien me manifestó la gran cantidad de años que le tomó recopilar toda la información, ya que esta fue medular para esta investigación.

Entrevista de Pablo Altikes Pinilla, a Doña Ada Zerbi de Goycolea el 10 de agosto de 2005 en su departamento de avenida Isidora Goyenechea.

Fotografías del Hotel Portillo por Pablo Altikes Pinilla el 08 de diciembre del año 2006 y el de agosto de 2007.



# Construcción Histórica y Valoración Patrimonial Reconocidas y Olvidadas

## Dos Obras de Arquitectura Moderna en Chile

HUGO MONDRAGÓN

Dos obras de un arquitecto chileno que participaron en el debate internacional sobre las relaciones entre arquitectura e industria en la década de 1950, paradójicamente no existen para la construcción histórica local. Sin este paso previo, sin su inclusión en una construcción histórica panorámica, su valoración patrimonial resulta mucho más difícil.

La aparición de otras historias panorámicas del fenómeno de la arquitectura moderna en Chile, permitiría incorporar al imaginario colectivo una buena cantidad de obras que la única historia del fenómeno vigente a la fecha, por diversos motivos, no incorporó. En este sentido, la utilización de fuentes documentales centradas en el uso de material de prensa y publicaciones de época, nacionales e internacionales, promete ser un terreno fértil.

1. El pasado no existe. La historia no lo re-construye, lo construye<sup>1</sup>.

¿Por qué comenzar un artículo en un seminario que se ocupa de los desafíos del patrimonio hablando de la historia? Porque es desde la construcción histórica que se realizan las valoraciones patrimoniales de carácter histórico.

Es sabido que la historia es una construcción intencionada del pasado. También es sabido que la historia no trabaja sobre el paradigma de la verdad, sino sobre el de la razonabilidad. Dicho en otras palabras, una historia no necesita ser verdadera, pero no puede dejar de ser razonable.

Una construcción histórica es una manera de ordenar el pasado. Una construcción histórica es una representación-interpretación del pasado realizada por un sujeto particular, que elige para realizar su construcción un punto de vista determinado. En esta construcción, las fechas, los

personajes, los acontecimientos, los lugares, etc., se entrelazan en una gran red que se anuda por medio de un argumento, es decir, por medio de una narración dotada de sentido.

En tanto representaciones, el pasado puede soportar múltiples construcciones históricas. La multiplicación de las construcciones históricas de un fenómeno es deseable. Mientras mayor sea el número de representaciones de un acontecimiento del pasado, más nos acercaremos a la complejidad, diversidad y riqueza que reside en él.

En el caso de la historia de la arquitectura moderna en Chile, Manuel Moreno y Humberto Eliash han realizado su propia construcción histórica del fenómeno, situándolo cronológicamente entre 1925-1965 y eligiendo como punto de vista el asunto de las "arquitecturas paralelas"<sup>2</sup>.

El problema aquí no son los reparos que uno pueda tener para con la construcción histórica realizada por estos dos autores, sino la inexcusable ausencia de otras interpretaciones panorámicas del fenómeno que permitan ampliar el espectro de aquello, que en términos históricos puede ser considerado Patrimonio Moderno en Chile.

Si la construcción histórica de Moreno y Eliash se ha convertido en una suerte de interpretación oficial del fenómeno de la modernidad en Chile, no ha sido por voluntad propia, sino más bien por la actitud de quienes con posterioridad han desarrollado trabajos de corte histórico sobre arquitectura moderna en Chile, trabajando sobre estudios de caso -monografías temáticas, de autor, de edificio, etc.- con marcos cronológicos muy reducidos, que presuponen como marco general, activa o pasivamente, la construcción histórica panorámica realizada por Moreno y Eliash.

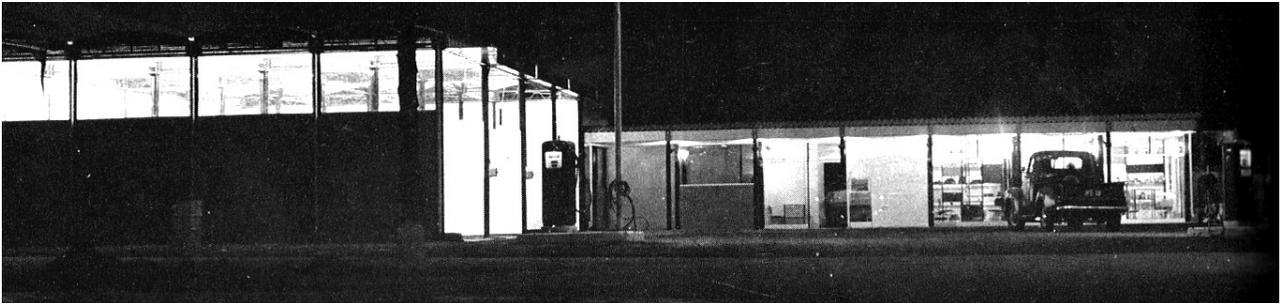
Es evidente que al aparecer situada en relación con una época, con otras obras, con ciertos discursos, con algunas búsquedas expresivas, con fenómenos sociales, económicos, políticos, culturales y artísticos precisos; la valoración patrimonial de alguno de los edificios que aparecen en la construcción histórica de Moreno y Eliash resulta un objetivo más fácil de alcanzar. Por otra parte, aquellas obras del período que por alguna u otra razón no participan en esta narración, requieren de estudios preliminares y en todo caso deben sobrepasar la sospecha inicial de no haber sido consideradas en la construcción de una historia panorámica.

2. En una construcción histórica panorámica de la arquitectura moderna, sería deseable discriminar entre la información documental -planimétrica, fotográfica, otros- que ha sido obtenida en archivos municipales o privados, y aquella otra que se ha tomado directamente de las publi-

1. Las dos carillas dedicadas al proyecto.

"Estructural system by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts&Architecture, febrero de 1957.





2. Vista nocturna de la obra. "Estructural system by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts&Architecture, febrero de 1957.

caciones de la época. Indudablemente encierran un valor histórico sustancialmente distinto.

En la primera situación, uno puede toparse en un archivo con un magnífico edificio desconocido, una pieza singular muy interesante, que, sin embargo, permaneció prácticamente oculta para su época y, por lo tanto, su contribución sincrónica al debate sobre lo moderno en arquitectura fue prácticamente nula. Ante la imposibilidad de situar la contribución de la obra en los debates culturales de su época, la valoración patrimonial es aquí una construcción a-posteriori, basada en una coincidencia de época, de autor o de estilo.

En otras palabras, el edificio es patrimonialmente valioso porque su fecha de proyecto-construcción nos permite situarlo cronológicamente en un momento particular de la época moderna en Chile, o porque es obra de un arquitecto local reconocido como "moderno", o porque sus rasgos expresivos la acercan al canon estilístico que los historiadores han establecido para la arquitectura moderna.

En la segunda situación uno puede encontrarse con obras muy publicadas en su momento, que participaron muy activamente en los debates de su tiempo acerca del significado de lo moderno en arquitectura, que sin embargo no son de la autoría de reconocidos arquitectos modernos y, en otros casos, coinciden muy débilmente con el canon estilístico que los historiadores de la arquitectura han construido para el término arquitectura moderna.

Un ejemplo concreto de la primera situación es el edificio Oberpauer, que la construcción histórica de Moreno y Eliash elevó el estrato cuasi-mitológico de ser el primer edificio de arquitectura moderna en Chile y que, sin embargo, no fue, como se pudiera pensar, ni ampliamente publicado ni comentado en la época de su proyecto y construcción<sup>3</sup>.

Un ejemplo concreto de la segunda situación son un par de obras del arquitecto chileno Horacio Acevedo, publicadas en su época por la prestigiosa y muy progresista revista californiana Art&Architecture<sup>4</sup>, que no aparecen en la construcción histórica realizada por Moreno y Eliash, a pesar de constituir, sin duda alguna, dos momentos notables de la historia de las relaciones entre arquitectura e industria a mediados del siglo XX en Chile.

Las dos obras se presentan a continuación, conservando el sentido de los comentarios y utilizando las mismas fotografías que en su momento publicó la revista norteamericana.

3. Un sistema estructural por Horacio Acevedo. Arts & Architecture, Febrero de 1957. La primera obra a la que haré referencia fue publicada en el número del mes de febrero de 1957. En el artículo que acompañó las fotografías de la obra se hizo énfasis en los aspectos estructurales del proyecto.

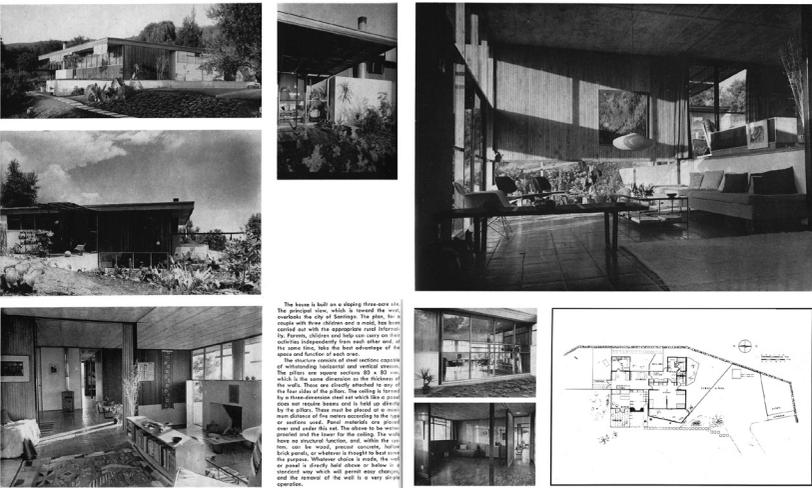
Se trataba de un programa emergente, una estación de servicios automotrices para la que se había desarrollado un sistema estructural prefabricado. El sistema pretendía hacer frente al problema de emplazar estructuras de servicio en sitios estratégicos de la ciudad, disponibles únicamente por períodos muy cortos de tiempo. El sistema estructural proyectado por Acevedo en compañía de Peter Sinclair, estaba diseñado en base a un módulo de ocho pies y cinco pulgadas, y se caracterizaba por ser 100% reutilizable. Era completamente prefabricado y tenía un sistema de ensamble extremadamente simple, de tal manera que toda la estructura podía ser desarmada y vuelta a ensamblar en otro sitio.

La estructura de pilares, vigas y tirantes estaba proyectada totalmente en acero de acuerdo a las especificaciones del mercado local. Esto había permitido una fabricación en extremo económica. Los muros estaban fabricados con paneles de dos tipos que se incrustaban en las ranuras acanaladas de los pilares. El primer tipo eran los paneles con un marco de acero esmaltado, el segundo tipo eran los paneles sólidos de tres pulgadas de espesor fabricados en cemento expandido, que resultaban ser 50% más livianos que los construidos en materiales sólidos. Los paneles de marcos de acero esmaltado se terminaban con pintura "in situ", exceptuando aquellos que eran usados para zonas expuestas al agua o a la grasa, en cuyo caso eran recubiertos con azulejos esmaltados. Los cielos esta-

3. Interior de la obra con el sistema estructural a la vista.

"Estructural system by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts&Architecture, febrero de 1957.





The house is built on a sloping three-acre site in the mountainous area of Santiago. The plot, although small, is very rich and is well served by public utilities. The house is built on a steep slope and the main level, that is the advantage of the site, is the main level of the house. The structure consists of steel members capable of supporting horizontal and vertical stresses. The walls are supported on a 20 cm thick concrete base. The walls are attached to any of the four sides of the plates. The walls are attached to the structure in such a way that they can be removed or added at any time without affecting the structure. The walls are attached to the structure in such a way that they can be removed or added at any time without affecting the structure. The walls are attached to the structure in such a way that they can be removed or added at any time without affecting the structure.

4. Las dos carillas dedicadas al proyecto. "Contemporary house in Chile by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts&Architecture, junio de 1959.

ban terminados en láminas de asbesto, simplemente atornilladas a la estructura.

Los paneles parabólicos de asbesto corrugado de la cubierta fueron especialmente diseñados con el fin de eliminar apoyos intermedios. Estos paneles se apoyaban directamente sobre los canales, eran económicos y simples de instalar.

En la zona de oficina, los interiores y divisiones estaban construidas con tubos de acero perforado y paneles de madera fijados con tornillos de cobre. Cualquier panel podía ser usado verticalmente, horizontalmente o perpendicularmente. Todas las unidades estaban pintadas o barnizadas. Con cuatro tamaños de paneles y tres tamaños de tubos, una amplia variedad de formas resolvía todas las necesidades del interior.

Casa contemporánea en Chile por el arquitecto Horacio Acevedo. Arts & Architecture, Junio de 1959.

La segunda obra en cuestión, publicada en el número del mes de junio de 1959, es una casa ubicada en alguno de los cerros vecinos a Santiago. Luego de una breve introducción en la que se hizo referencia a ciertas particularidades distributivas, la descripción de la obra se concentró en los aspectos técnicos.

La casa estaba emplazada en un sitio inclinado de 1,2 hectáreas. La vista principal, hacia el poniente, miraba también hacia la ciudad de Santiago. Se trataba de un proyecto para una pareja con tres hijos y servicio doméstico, en el que la distribución de los espacios se había hecho para mantener un apropiado grado de informalidad. Los padres, los niños y el servicio podían desarrollar sus actividades independientemente de los otros, y al mismo tiempo tomar la mejor ventaja del espacio y función de cada área.

La estructura consistía en secciones de acero capaces de soportar esfuerzos horizontales y verticales. Los pilares eran de secciones cuadradas de 80 por 80 mm, que era la misma dimensión del espesor de los muros. Estos se podían unir a los pilares por cualquiera de sus cuatro caras. El techo estaba formado por una estructura tridimensional

de acero que, como un panel, no requería de vigas y era sostenida directamente por los pilares. Los pilares podían estar localizados a una distancia máxima de 5 metros, de acuerdo con el tipo o sección utilizada.

La estructura metálica del techo se revestía por arriba y por abajo con paneles. Los de la parte superior estaban diseñados para proteger y ser resistentes al agua; los de la parte inferior, para dar un terminado al cielo-raso. Los muros no tenían funciones estructurales y según el sistema podían ser de madera, hormigón prefabricado, de ladrillos huecos, o cualquier cosa que pudiera servir para este propósito.

Sin importar el material que se elegía, el muro o el panel era directamente sostenido arriba o abajo de una manera estándar lo que permitía cambios fáciles, por lo que removerlos muros era una operación muy simple.

Muy pocas cosas he podido averiguar a propósito de la vida y obra de Horacio Acevedo. En el libro de los 100 años de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica, Horacio Acevedo aparece titulándose como arquitecto en el año 1941<sup>5</sup>.

Una fotografía del archivo personal de Héctor Valdés lo sitúa en el Primer Congreso de Facultades de Arquitectura Latinoamericanas, realizado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica en 1958. La fotografía no termina con el misterio, pues desafortunadamente la figura de Horacio Acevedo permanece oculta en un segundo plano<sup>6</sup>.

Finalmente, un solitario testimonio. Monserrat Palmer, directora de la revista ARQ, la única persona que logró identificar a Acevedo, lo describió como un arquitecto con una notable habilidad para el diseño, que se incorporó a un organismo internacional -tipo OEA- en la década de 1960 y por esa razón desapareció de la escena nacional.

4. Las dos obras y la desconocida figura de Horacio Acevedo activan un conjunto de preguntas que sirven para mostrar una idea: ¿Dónde estaban emplazadas estas construcciones?, ¿Quiénes fueron sus mandantes?, ¿Qué papel cumplen al interior de las experiencias de industrialización de la construcción que se desarrollaron en el medio local?, ¿Cómo se sitúan dentro de la propia obra de su autor?; las obras ¿Aún se mantienen en pie, en qué estado? Finalmente, sin respuestas, ¿Cómo se puede construir una estrategia de valoración patrimonial en términos históricos de ellas?

Alguien podría decir que es suficiente que hayan aparecido publicadas en una revista de estatura internacional como la que en su momento ostentó la revista californiana, para reunir suficientes méritos en términos de patrimonio moderno. Sin embargo, no deja de ser sorprendente que las obras y su autor hayan permanecido desconocidas en el medio local.

La hipótesis es simple: el pasado que no participa en una construcción histórica no existe.

Hay una tarea pendiente para quienes se dedican a la

historia de la arquitectura del siglo XX en Chile: construir otras historias razonables del desarrollo de la arquitectura durante el siglo XX en el medio local, que amplíen el universo de referencias y que permitan construir valoraciones patrimoniales sobre obras que -como las que aquí se mostraron-, a pesar de haber participado activamente en los debates arquitectónicos internacionales sobre el sentido de lo moderno, hoy día permanecen en las sombras de la construcción histórica nacional.

"Case Study Houses" que sirvió para publicar muchas obras que a la postre se convirtieron en íconos del estilo de vida moderna. Los dos únicos arquitectos chilenos con obras publicadas en Arts&Architecture fueron Horacio Acevedo y Emilio Duhart. Para más información sobre la arquitectura chilena publicada en las revistas de USA y Europa en el período comprendido entre 1930-1950, véase mi artículo: "Chile en el debate sobre la forma de la arquitectura moderna", Revista ARQ N° 64, (dic- 2006), pp. 17-19.

4. Strabucchi, Wren, Ed. "Cien años de Arquitectura en la Universidad Católica". Ediciones ARQ. Escuela de arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile, 1994.

5. La fotografía en cuestión aparece publicada en Pérez O. Fernando, "Bresciani. Valdés. Castillo. Huidobro", Ediciones ARQ, Escuela de arquitectura, Pontificia Universidad

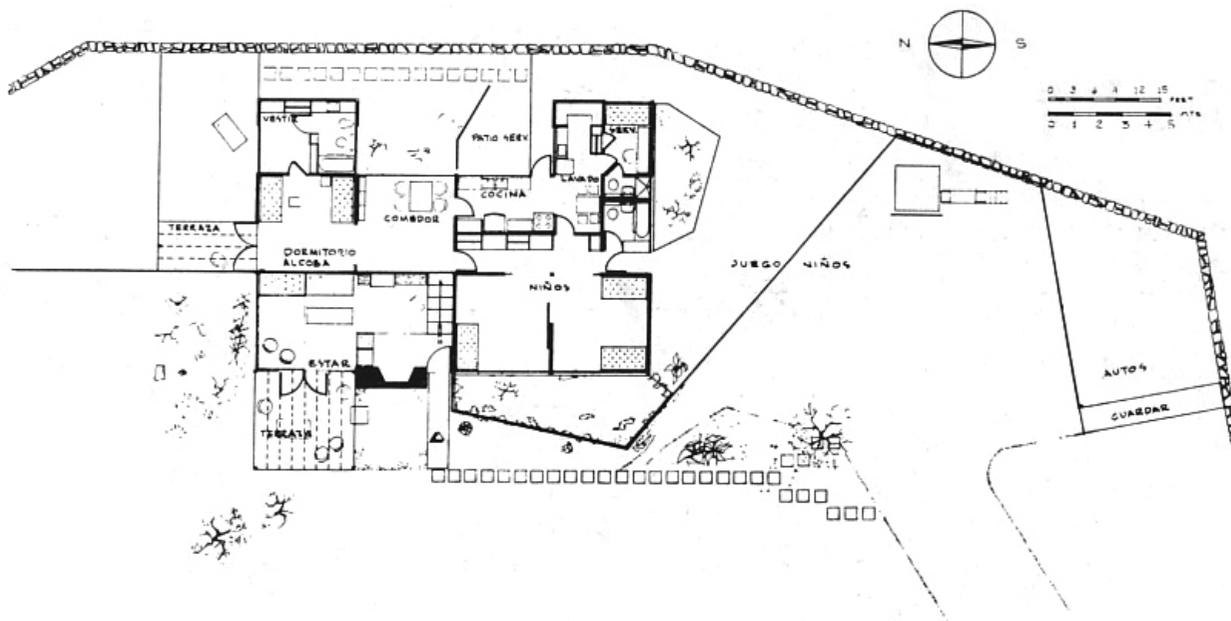
#### Notas

1. Eliash, Humberto; Moreno G., Manuel, "Arquitectura y modernidad en Chile. 1925-1965: una realidad múltiple". Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989.

2. En una investigación en curso a cargo de quien escribe esta líneas y que utiliza únicamente material de prensa para dar cuenta del fenómeno de la arquitectura moderna en Chile, el edificio Oberpaur apareció únicamente publicado, muy modestamente, junto a un conjunto de otras obras, en un artículo de la revista Zig-Zag titulado "Santiago, su riqueza y sus 696,231 habitantes" publicado en el número del 23 de mayo de 1931.

3. La revista californiana Arts&architecture es reconocida en la historia de la arquitectura del siglo XX por su importante contribución al debate sobre la casa moderna. Bajo la guía editorial de John Entenza, entre 1945 y 1966, la revista promovió el programa

6. Planta de la casa. "Contemporary house in Chile by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts & Architecture, junio de 1959.



5. Exterior de la obra. "Contemporary house in Chile by Horacio Acevedo". Fuente: revista Arts & Architecture, junio de 1959.



# La Filial Chilena CIAM<sup>1</sup>

## FILIAL CHILENA DE LOS C. I. A. M. •

El presidente de los C. I. A. M., Arqto. Richard J. Neutra, envió una carta a los arquitectos chilenos en que hace ver la necesidad de que los arquitectos de vanguardia constituyan un grupo organizado, al que invita a integrarse en la institución que preside.

Con tal motivo, un numeroso grupo de arquitectos se reunió en el local del Colegio de Arquitectos a fines de noviembre de 1946, y escuchó, además de la lectura de la carta de Richard Neutra —que insertamos—, una clara exposición que hizo el arquitecto Enrique Gebhard sobre las finalidades de los C. I. A. M., y el resumen de los diversos congresos celebrados hasta la fecha, comenzando desde el que determinó su constitución en La Sarraz, en 1928.

Se nombró a continuación un Comité Organizador del Grupo, integrado por los siguientes arquitectos: Manuel Marchant Lyon, Enrique Gebhard, Waldo Parraquez, Emilio Dubart y Alberto Cruz Covarrubias, de los cuales se designó secretario general a don Manuel Marchant Lyon.

El Comité Organizador se dió de inmediato a la labor encomendada por la asamblea y en sesiones siguientes presentó un manifiesto, dirigido a la opinión pública —cuyo texto damos in extenso—, y un plan de trabajo del Grupo, que culminará con la celebración de un Congreso de la Vivienda, para mediados de este año.

El manifiesto fué enviado a casi la totalidad de los diarios sin ser publicado.

• *Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna.*

### ■ PABLO FUENTES<sup>2</sup>

La publicación en Chile de La Carta de Atenas en 1946, por primera vez en español, fue el antecedente inmediato a la formación de una filial nacional CIAM al año siguiente<sup>3</sup>. La entidad identificaba a aquellos arquitectos decididos por la acción organizada de la arquitectura y el urbanismo moderno, y constituyó una asociación de profesionales y estudiantes de diverso origen universitario, que intentaba suponer un punto de vista racional sobre la organización de la ciudad y la arquitectura. La filial CIAM es un eslabón de una cadena de sucesos reformadores de varias entidades, que a mediados de los años '40 se ocupaban de la arquitectura, como la revista Arquitectura y Construcción, y las escuelas de las Universidades de Chile y Católica de Chile. Sus miembros fueron protagonistas de varios episodios de la modernización arquitectónica chilena.

La invitación a constituir la delegación fue realizada por Richard Neutra<sup>4</sup>. Arquitectura y Construcción (Nº 8, marzo, 1947) dio noticia de la convocatoria. La invitación se inscribe en un ambiente de efervescencia posbélica deseoso de extender los valores racionales como forma de progreso universal, y como modo de validar y extender la existencia de la asociación en el tiempo a pesar del paréntesis bélico.

Neutra abogaba por la organización nacional e internacional de los arquitectos como forma de influir políticamente sobre la transformación de la ciudad, así las propuestas de los grupos locales quedaban patrocinadas por un grupo técnico de carácter internacional con gran capacidad de difusión. Este hecho podía asegurar mejores éxitos a la gestión de la agrupación chilena.

*"He dicho que en toda la ciudad es un hecho que el grupo de profesionales es políticamente una débil minoría a menudo impotente frente a la burocracia administrativa.*

## MANIFIESTO

Resueltos a desempeñar su misión profesional en concordancia con los problemas económico-sociales del país, cuya urgencia debe encauzar todas las actividades de la producción nacional, un grupo de arquitectos, convencidos de los ideales y principios de los congresos internacionales de arquitectura moderna (C. I. A. M.) e inspirados en sus realizaciones, manifiesta a las autoridades de la administración pública, a los técnicos y al público en general, que está preparado para colaborar en la organización del futuro de la nación.

Hemos comprobado que existe un gran contraste en la actualidad entre los progresos alcanzados por la técnica, por la forma de la vida social, por la economía moderna y las formas de la concepción, de la realización, del financiamiento tienen hoy los productos que integran el campo de nuestra arquitectura y de nuestro urbanismo.

Convencidos de que a problemas económico-sociales de la época corresponden soluciones contemporáneas, que no basta buscarlos en el anacrónico criterio académico con que se ha hecho hasta la fecha, hemos constituido nuestro grupo con el propósito de abocarnos al estudio del urbanismo y de la arquitectura, de acuerdo con la técnica mundial actual.

Nos hemos constituido con el fin de unificar la actividad profesional del arquitecto; de orientar las labores arquitectónicas hacia las necesidades más urgentes del hombre, de incorporar estas dos disciplinas, arquitectura y urbanismo, al fomento del desarrollo de la vida colectiva; de enfocar los problemas de nuestra profesión a través de sus aspectos sociales y económicos; de plantear soluciones de conjunto.

### DECLARAMOS

Que la arquitectura es el instrumento que soluciona, da forma y estructura a todos los lugares en que se desarrollan las funciones más vitales humanas.

Que, como la economía, debe adaptarse al hombre.

Que en ningún caso debe ser el hombre quien se adapte a la economía ni a la arquitectura.

Que ni en el urbanismo ni en la arquitectura es posible buscar por separado los problemas por distintos que sean, pues todos ellos están supeditados al hombre con todo su bagaje de fenómenos sociales y económicos.

Que no es posible dar a problemas de hoy soluciones del pasado, aunque ese pasado sea ayer, porque urbanismo y arquitectura nunca pueden ser historia, sino plena actualidad.

En resumen, declaramos que nuestra actitud del momento frente a los más palpitantes problemas urbanos: vivienda, planificación, expansión desordenada de las ciudades, etc., debe llevarnos necesariamente a unir nuestras acciones y a planear —basados en nuestro conocimiento y en la técnica— soluciones actuales.

Largo Arredondo.  
Lantigao Aguirre.  
Jorge Aguirre.  
Borja Badilla.  
Paul Barrenechea.  
Hernán Behm.  
Ylmar Bendersky.  
Mónis Bedrack.  
Guisa Bresciani.  
Ovaldo Buccicardi.  
Fernando Castillo.  
Jorge Costabal.  
Alberto Cruz Covarrubias.

Mauricio Despouy.  
José Dvozedsky.  
Emilio Dubart.  
Justo Echeburu.  
Gastón Etcheverry.  
Jorge Elton.  
Inés Frey.  
Gerardo Fornil.  
Ventura Gaván.  
Carlos G. Huidobro.  
Enrique Gebhard.  
José Bruno González.  
Luis Harding.

Francisco José Izquierdo.  
Fernando López.  
Luis Lira.  
Manuel Marchant Lyon.  
Sirsón Matamala.  
Héctor Mardones.  
Eltecer Mancilla.  
Jorge Niño de Zepeda.  
Federico Orellana.  
Waldo Parraquez.  
Manuel Palma.  
Eduardo Preller.  
Mario Pérez de Arce.

Enrique Pérez Castellblanco.  
Santiago Roi.  
Julio Ríos B.  
Oriando Rojas.  
Gabriel Rodríguez.  
Abraham Schwarcz.  
Celestino Sañudo.  
Carlos Sapulveda.  
Guillermo Ulriksen.  
Héctor Valdés.  
Johanna Zappellin.  
Oscar Zaccarelli.

f. 2. "Manifiesto". Fte.: Arquitectura y Construcción, Nº 8, marzo, 1947, p. 63.

*La influencia política de esta minoría puede aumentarse enormemente por medio de afiliaciones nacionales e internacionales. La adhesión y el apoyo de una organización de técnicos que puedan respaldar las proposiciones y las advertencias planteadas por un pequeño grupo local aseguran de inmediato una poderosa campaña de prensa, que ningún poder político ni burocrático se atrevería a ignorar<sup>5</sup>.*

La invitación revelaba la intención de internacionalizar el movimiento, y por lo tanto, de extenderlo a países tan lejanos de la vanguardia cultural y tecnológica como éste<sup>6</sup>.

*"(...) transmito al grupo de arquitectos y urbanistas jóvenes de Chile mis deseos de que puedan consolidar su actividad en un grupo. Tanto yo como la mesa directiva de los CIAM tendríamos un sumo placer en ser informados sobre medidas constructivas y críticas adoptadas por el grupo chileno, con el fin de modificar y hacer progresar la opinión pública y gubernamental en lo que a planificación se refiere<sup>7</sup>.*

Arquitectura y Construcción informó de las gestiones emprendidas para la organización de la filial. El comunicado de la formación de la agrupación chilena quedó establecido como sigue (Fig. 1).

Manuel Marchant Lyon, formado en la UC, era director de Arquitectura y Construcción, Gebhard y Parraguez provenían de la U. de Chile, y Duhart y Cruz Covarrubias, de la UC, todos recién titulados.

El manifiesto tenía por finalidad definir los objetivos de la asociación (Fig. 2)<sup>8</sup>. Su redactor fue Largio Arredondo, subdirector de Arquitectura y Construcción<sup>9</sup>.

La proclama fue firmada por 51 personas. De la lista, 30 provenían de la Escuela de Arquitectura de la U. de Chile (Fig. 3), y 21 de la UC (Fig. 4)<sup>10</sup>. Esta diferencia confirma que en el plantel estatal la tendencia racionalista había tenido acogida más temprana a partir de las reformas universitarias emprendidas durante los años '30<sup>11</sup>. Esta escuela había liderado la crítica a la educación académica, fomentando la enseñanza sustentada en los principios racionales de la arquitectura moderna. En la mitad de los años '40 ese desequilibrio entre la U. de Chile y la UC aparece nivelado por la ideología funcionalista que se reveló como un pensamiento unificador entre los arquitectos<sup>12</sup>. Por primera vez, los intereses ideológicos de ambos grupos universitarios superaban a la esfera social, para coincidir en el plano doctrinario sobre la concepción del desarrollo nacional. Los firmantes fueron:

Universidad de Chile	Año Titulación
Santiago Aguirre	1937
Largio Arredondo (f. 5)	S/Título
Sergio Badilla	1944
Raúl Barrenechea	S/Título
Moisés Bedrack	1945
Hernán Behm	1950
Jaime Bendersky	1950
Mauricio Despouy	1930
José Dvoredsky	1939
Gastón Etcheverry	1950
Gerardo Forni	1933
Inés Frey	1937
Ventura Galván	1974
Enrique Gebhard (f. 6)	1940
Jorge Bruno González	1944
Luis Lira	S/Título
Eliécer Mancilla	1941
Héctor Mardones	1929
Simón Matamala	S/Título
Jorge Niño de Zepeda	1930
Federico Oehers	1929
Manuel Palma	1942
Waldo Parraguez (f. 7)	1937
Enrique Pérez Castelblanco	1967
Eduardo Preller	1948
Julio Ríos B.	1940
Orlando Rojas	1941
Abraham Schapira	1950
Guillermo Ulriksen	1953
Johanna Zeppelín	1945

f. 3 Lista de firmantes de la Universidad de Chile. Fte.: Arquitectura y Construcción, N° 8, marzo, 1947, p. 63. "Arquitectos titulados en la Universidad de Chile 1862-1999." BAZAEZ YAUZ, Patricio et al. Ciento cincuenta años de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile. 1849-1999. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp. 329-345, 1999.

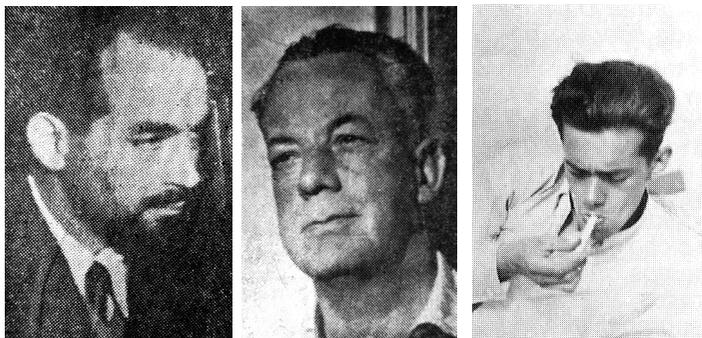
Universidad Católica	Año Titulación
Jorge Aguirre	1934
Carlos Bresciani	1946
Oswaldo Buccicardi	1939
Fernando Castillo Velasco	1947
Jorge Costábal	1944
Alberto Cruz Covarrubias (f. 8)	1945
Emilio Duhart (f. 9)	1941
Juan Echeñique	1943
Jorge Elton	1940
Carlos García-Huidobro	1949
Luis Harding	1942
Francisco José Izquierdo	1936
Fernando López	1946
Manuel Marchant Lyon (f. 10)	1945
Mario Pérez de Arce	1941
Gabriel Rodríguez	1936
Santiago Roi	1943
Carlos Sepúlveda	1931
Celestino Sañudo	1943
Héctor Valdés	1943
Oscar Zacarelli	1929

f. 4. Lista de firmantes de la Universidad Católica. Fte.: Arquitectura y Construcción, N° 8, marzo, 1947, p. 63. "Arquitectos titulados 1894/1994" en PÉREZ, Fernando et al. Cien Años de Arquitectura en la Universidad Católica de Chile 1894-1994. Edic. ARQ, Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, pp 84 y ss., 1994.

Hasta 1946, fecha de la firma del documento, aparecen titulados sólo 37 de estos arquitectos, osea, más de la mitad de los firmantes estaba en posesión de un título que les permitía ejercer oficialmente. De ellos, 19 eran de la UC y 18 de la U. de Chile. Hasta entonces, varios arquitectos ejercían la profesión sin haber recibido su título. Durante los años '40 se titulan 10 en la U. de Chile y 15 en la UC, cuestión que muestra una mayoría generacional entre los firmantes, educados al alero de las reformas de la enseñanza de la arquitectura.

Entre los firmantes aparecen algunos en proceso de titulación, cuestión que confirma que los estudiantes contaban con un peso ideológico considerable. Ese fue el caso de Preller, Behn, Schapira, Etcheverry y Bendersky, iniciadores del proceso de reforma en la U. de Chile en 1945, un año antes de la firma del documento.

La equilibrada composición de los firmantes de la proclama, en cuanto a su procedencia universitaria, también se repite en su Comité Organizador. Esto hace suponer que en la constitución de los CIAM chilenos estaba presente hacer de este organismo una entidad con carácter unificador, independiente del origen universitario de sus afiliados. El origen universitario de los arquitectos aparece como una tensión interna del ámbito profesional de entonces, una situación que se manifestaba a nivel informal. El ambiente revelaba diferencias sociales y económicas entre los arquitectos de la U. de Chile y la UC, que hacen pensar que la filial fue una manera concreta de anteponer los intereses de la modernidad arquitectónica a las divisiones sociales. Las diferencias se confirmaron años después por Jaime Bendersky:



De izquierda a derecha: LARGIO Arredondo Fte.: Pro Arte, año V, N° 165, nov. 1953, p. 10 y ss; Enrique Gebhard Fte.: Pro Arte, año V, N° 165, nov. 1953, p. 10 y ss; Waldo Parraguez Fte.: CA N°68, abr-may-jun, 1992, p. 25.; Alberto Cruz Fte.: www.artistasplasticos.cl; fManuel Marchant Lyon Fte.: Savitry, París.; Emilio Duhart Fte.: www.artistasplasticos.cl.

*“Nosotros teníamos la idea que ellos -de la Católica- tendrían mas oportunidades de hacer arquitectura que nosotros, debido a sus contactos sociales con grupos más adinerados. Siempre hubo una rivalidad subyacente, no declarada, entre las dos Escuelas”<sup>13</sup>.*

Entre los directores de Arquitectura y Construcción, patrocinante de la delegación CIAM, también aparece este equilibrio. Marchant Lyon y F. Castillo procedían de la UC, y Arredondo de la U. de Chile; todos eran firmantes del manifiesto. Varios arquitectos que subscribieron el texto publicaron sus obras en esta revista, colaborando a la difusión de la arquitectura moderna.

Aproximadamente, un tercio de los firmantes había terminado sus estudios en los años '30 y habían levantado obras racionalistas. Es el caso de Despouy, Bresciani y Mardones Restat. Esto revela que se trataba de un grupo homogéneo en edad y formación profesional, con experiencia concreta en el oficio, lo que evidencia intereses ideológicos comunes amparados por la modernidad arquitectónica. Por lo mismo, corresponden a arquitectos de una segunda generación, inmediatamente posterior a los arquitectos pioneros chilenos (Larraín G-M., Martínez, Dávila, etc.). Se trata de un grupo que actúa cuando el debate sobre los principios modernos está en plena expansión en el ámbito internacional y nacional.

Algunos habían participado en obras del Frente Popular que presidía el país desde 1938. Esa administración, interesada en la modernización nacional, había contado con la colaboración de jóvenes que adherían ideológicamente a sus intereses como J. Aguirre, G. Rodríguez, J. B. González, E. Gebhard y W. Parraguez.

Se trata de arquitectos que, salvo excepciones, fueron formados a través de la divulgación escrita, gráfica y propa-

gandística de la arquitectura moderna, que entonces colmaba al ambiente chileno. En consecuencia, era un grupo autodidacta diferente a su generación anterior, capacitada a través de viajes, visitas y estudios en Europa. Sus motivaciones fueron eminentemente sociales en respuesta a la realidad socio-económica nacional, y estaban deseosos por modificar radicalmente las deficientes estructuras urbanas que existían en el país. En ese marco, Santiago Aguirre e Inés Frei llevaron a algunas ciudades devastadas por el terremoto de 1939 la modernidad arquitectónica.

La mayoría de estos arquitectos no tuvo participación en la directiva del Colegio de Arquitectos constituido en 1942, más bien parece un grupo con aspiraciones ideológicas independientes. El manifiesto fue la primera oportunidad en la que arquitectos de la U. de Chile y de la UC compartieron un pensamiento ideológico públicamente, y significó el intento de derribar las barreras acerca del origen universitario para coincidir en torno a las necesidades colectivas y de participación social en beneficio del país.

El manifiesto reveló una de las condiciones determinantes de la modernidad arquitectónica: su espíritu épico en cuanto fenómeno cultural redentor de la sociedad. La asociación de arquitectos chilenos, al igual que la organización internacional, se autoproclamaba como protectora de la sociedad cuyos problemas económicos y tecnológicos debían ser organizados racionalmente. El papel del arquitecto moderno chileno estipulaba conjugar las múltiples variables que determinaban el proceso de la producción nacional. La arquitectura y el urbanismo eran materias de su competencia que atañían a la sociedad completa, por su intermedio se dotaba de bienestar a todas las capas sociales de un mundo nuevo y moderno.

La filial chilena no tuvo permanencia en el tiempo. Dos años después de su formación, las circunstancias políti-

cas cambiaron, el gobierno radical de G. González Videla quitó el apoyo a los grupos progresistas que habían caracterizado la gestión de las administraciones radicales anteriores, y es posible que estos hechos fueran motivo para disminuir su discurso social y, en consecuencia, con el tiempo desincentivar la acción coordinada de los CIAM chilenos incitándolos a desaparecer de la escena nacional. Esta cuestión fue afectada también por la ausencia de algunos importantes integrantes: Gebhard partió a trabajar a Argentina y Parraguez murió el mismo año de la promulgación del manifiesto. También afectó la desaparición de Arquitectura y Construcción en 1950, perdiéndose un espacio de reunión, reflexión y difusión de los arquitectos CIAM chilenos.

La filial no consiguió permanecer unida en el tiempo; sus principales impulsores, Arredondo y Gebhard, intentaron la aplicación y expansión organizada de los principios modernos al contexto nacional, sin conseguir mantener la agrupación unida, en trabajo activo, ni permanente.

La vinculación con el grupo matriz fue escasa. Aunque el grupo chileno compartía sus principios, su funcionamiento interno fue de tipo local y aislado, sin carácter internacional, lo que a la postre significó su disolución sin consecuencias. El resultado de sus intereses se reflejó en intervenciones arquitectónicas más que urbanas. La aplicación de los postulados fue hecha en la praxis del oficio más que en la elaboración de teorías internas. La organización chilena CIAM fue la única y última instancia que reunió a arquitectos chilenos, provenientes de distinta formación universitaria, bajo una misma ideología arquitectónica.

De los adscritos 22 de 30, llegaron a ser profesores de la Escuela de Arquitectura de la U. de Ch. Asimismo, 13 de 21 fueron profesores de la UC. En consecuencia, la posibilidad de difusión de los principios modernos en la enseñanza de la arquitectura tuvo óptimas posibilidades de éxito. Varios desarrollaron una importante obra arquitectónica. A la postre, el gremio chileno ha determinado que 7 de estos arquitectos de la UC hayan sido designados Premios Nacionales de Arquitectura y sólo 1 de la U. de Ch. haya recibido tal distinción<sup>14</sup>.

#### Notas

1. Investigación Universidad del Bío-Bío, DIUBB N° 074602 1/R.
2. Pablo Fuentes H. Profesor Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bío-Bío.
3. Carta de Atenas. *Arquitectura y Construcción* N° 2 (Ene. 1946), p. 29. *La Arquitectura de Hoy* (año 1, N° 4, abril, 1947), versión castellana de L'Architecture D'aujourd'hui editada en Bs. Aires, tradujo "La Charte d'Athènes" de André Wogenscky (L'Architecture D'Aujourd'hui, N° 7-8, 1946, pp. 18 y 19) al español como "La carta de Atenas", un año después de su publicación en la revista chilena *Arquitectura y Construcción*.
4. El 20 de mayo de 1944 se funda el CIAM Chapter for Relief and Postwar Planning, presidido por Neutra. BOSMAN, Jos. *CIAM del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno*, *Rassegna* N° 52 (Dic. 1992), p. 8.
5. NEUTRA, Richard. *Mensaje a los Arquitectos Chilenos*. *Arquitectura y Construcción* N° 8, (Mar. 1947), p. 62.
6. *Existen antecedentes sobre intentos de formación de otras filiales de los CIAM en Latinoamérica en Argentina, Brasil, Uruguay y Perú*.
7. NEUTRA, Richard. *Op. Cit.*, p. 62.
8. *Manifiesto*. *Arquitectura y Construcción*, N° 8 (Mar. 1947), p. 63.
9. Información proporcionada por Miguel Lawner, colaborador de *Arquitectura y Construcción* (entrevista del 14 de agosto de 2007), ratificada por Abraham Schapira, firmante del manifiesto (entrevista del 16 de agosto de 2007).
10. BAZAEZ YAUZ, Patricio et al. *Ciento cincuenta años de la enseñanza de la arquitectura en la Universidad de Chile. 1849-1999*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, pp. 329-345, 1999. También ver PÉREZ, Fernando et al. *Cien Años de Arquitectura en la Universidad Católica de Chile 1894-1994*. Edic. ARQ, Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, pp 84 y ss., 1994.
10. *Las primeras reformas universitarias en la Escuela de la U. de Ch. se realizaron en 1933 y 1939*.
11. *La reforma de 1946 en la U. de Ch. constituyó un cuerpo programático que modificó sustancialmente la enseñanza de la arquitectura en ese plantel. En la UC la reforma de 1947 también modernizó los planes de la enseñanza de la arquitectura*.
12. Jaime Bendersky, entrevista en FIGUEROA, Jorge et. al. *Jaime Bendersky arquitecto y pintor*. Editorial FAU, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile, p. 21, 1999.
13. *Otros arquitectos de la U. de Ch. han sido distinguidos con el Premio Nacional de Arquitectura, especialmente aquellos pioneros de la modernidad que no fueron firmantes del Manifiesto chileno CIAM, como J. Martínez, R. Oyarzún, R. Dávila y C. Buschmann*.

## Juan Borchers y la Casa Olalla;

### Asimilación Corbusiana en las Antípodas de la Modernidad<sup>1</sup>

■ SERGIO SALAZAR

En la arquitectura moderna latinoamericana uno de los aspectos determinantes es la presencia de Le Corbusier. Constituye una referencia generacional, que en la arquitectura moderna chilena ocurre de manera diversa para distintos arquitectos en variados momentos, desde una actitud de concebir lo moderno como un modo de pensar la arquitectura hasta el apego a sus cinco principios fundamentales. De este modo, la respuesta local evolucionó desde la importación de formas a modo de 'estilo', a la construcción de propuestas dotadas de un mayor grado de autonomía.

En este contexto, una figura como Juan Borchers<sup>2</sup> constituye una excepción. Formado como arquitecto, sus múltiples intereses lo llevaron a los más variados campos del saber, en un ambicioso intento por dar una formulación rigurosa a los problemas planteados por la arquitectura moderna. Habiendo realizado su primer viaje a Europa en 1938, resulta de gran importancia el contacto que tuvo con Le Corbusier y sus obras<sup>3</sup>. Esta atención a la obra del maestro francés se hace evidente al observar sus primeros encargos profesionales, como la casa Thomas (1941-1943) en el Quisco, y las casas Zamorano (1940) y Matetic (1943) en Santiago. La casa Olalla en Punta Arenas constituye un caso significativo en este conjunto de obras, en un momento en que Juan Borchers está abocado a su proceso de titulación dirigido por Roberto Dávila, en 1942.

La casa se ubica, según los planos de emplazamiento, en la calle Waldo Seguel, "cerca de la Plaza de Armas y de la calle Bories, el centro propiamente dicho de la ciudad"<sup>4</sup>. Se desarrolla contenida entre medianeros, en un volumen regular de 13,8 m de frente por 9 m de ancho y 10,8 m de altura, dentro del cual se configuran cuatro planos horizontales. En el nivel de suelo se dispone el acceso, los servicios y la escalera como un volumen central; los dormitorios y baños se sitúan en el segundo piso; el tercero está destinado al comedor, cocina y estar principal en doble altura; para llegar finalmente al escritorio-biblioteca y jardín superior, ubicados en el cuarto nivel.

Este modo de afrontar la distribución se debe a la "búsqueda de la máxima insolación y luminosidad y de un grado de sequía suficiente para colocar la vida familiar en condiciones de salud (...) un contacto máximo con el sol, la luz y con una vista lo más amplia posible (...) un lugar seco, retirado del suelo en condiciones de insolación y protegido de la lluvia y del viento"<sup>5</sup>, al decir de Borchers.

La zona de estar en el tercer piso lleva una terraza adyacente a la galería y biblioteca, con una parte de la terraza cubierta. Es un rectángulo de 9 m por 13,80 m vaciado en una esquina de 5 m por 3,80 m, que constituye el vacío sobre la sala de estar por medio del cual ésta adquiere doble altura. Esta distribución aparece como una oportunidad

de diseño aportando dinamismo al espacio interior, que lleva a Borchers a "imaginar un sistema de combinación de terrazas y piezas relacionadas para permitir una gran variedad de aspectos de vida"<sup>6</sup>. Señala el arquitecto: "se establecieron las terrazas de tal modo que puedan ser utilizadas según los intervalos alternativos de lluvia y de sol"<sup>7</sup>. Es una interesante manera de introducir la dinámica de la vida cotidiana en la concepción de la forma del edificio, ganando mayor complejidad.

La estructura se basa en los dos muros medianeros propuestos en albañilería de ladrillo, de 30 cm de espesor, con pilares y cadenas de hormigón armado; van desde los cimientos corridos hasta el nivel superior del edificio. Este sistema se complementa con cuatro columnas de 35 cm de diámetro, retiradas 50 cm hacia el interior. Las vigas ubicadas de este a oeste se constituyen en piezas de 5,2 m, 2,55 m y 5,75 m de luz, las cuales cubren las distancias entre medianeros, complementándose con losas de hormigón armado de 9 m por 13,8 m.

Esta disposición revela la idea de continuidad y una posibilidad de distribución flexible al inferior, marcada por el núcleo de circulaciones verticales como cuerpo protagónico. La escalera se compone en cada piso de dos planos inclinados (sobre los cuales van los peldaños de hormigón armado) y un plano horizontal (descanso), con excepción del tramo correspondiente al primer piso en que "el descanso se convierte en un plano helicoidal, llevando peldaños para ganar la diferencia de altura que lleva con los pisos superiores"<sup>8</sup>.

Por otra parte, Borchers introduce el tema de la fachada libre retirando la estructura interna hacia el interior, acentuando la continuidad de planos llenos y vacíos, definidos por la ventana corrida, e interrumpidos en forma puntual por dos pequeños balcones y la marquesina de la puerta principal.

Borchers ha querido concebir la luz como un elemento protagónico del espacio. Incorpora con particular fuerza en la casa el desarrollo de la ventana corrida. La extensión de éstas recorre toda la amplitud de las fachadas, permitiendo una relación entre exterior e interior a través de la luz, además del manejo de las vistas lejanas. "La inclinación del sol y las pocas horas de insolación media, fijan la profundidad de la casa y la dilatación de la superficie de ventanas al maximum"<sup>9</sup>.

Formalmente, hay que situar esta casa en relación al esfuerzo que por esos años realiza Borchers de asimilación del lenguaje corbusiano de los años 20: volúmenes simples y netos, pero sujetos a un tratamiento complejo, con aplicación en términos generales de los cinco puntos para una nueva arquitectura. Recordando obras de Le Corbu-

sier como la casa Cook, el proyecto para la casa Olalla se resuelve a partir de la localización de dos medianeros, que actúan como laterales ciegos de una caja y una trama de pilares. La forma de inserción del proyecto en una manzana de construcción tradicional situada en los alrededores del centro de Punta Arenas, da cuenta de una voluntad por proponer un volumen elemental, a la manera de una caja, que, sin embargo, respeta la alineación de fachada continua de la manzana. Con ello Borchers se aleja de los modelos modernistas en boga que planteaban el uso del antejardín y la edificación aislada.

Adoptando una posición muy corbusiana, los pilares presentan una sección cuadrada cuando se asocian a muros, y circular cuando actúan como columnas exentas. Algunas divisiones interiores adoptan trazados curvos que las liberan de la sujeción a la trama ortogonal del proyecto, introduciendo una complejidad adicional en la planta.

Hay una búsqueda de la frontalidad, si bien se evita la simetría. A pesar de la constante sugerencia a la trama en la composición de las elevaciones y la reiteración de la modularidad en la ordenación de las plantas, se percibe una intención de ocultar el trazado, rompiendo el equilibrio de la fachada mediante la irrupción de elementos volumétricos y notas de color. Así, en conjunto a la referencia literal a la geometría como herramienta, hay espacio para la introducción de una libertad formal junto a la continuidad de movimiento, acentuada por la introducción de elementos curvos en la composición, como la caja de escaleras.

Borchers establece como consideración primordial, no edificar ninguna habitación en la que haya de permanecer a lo largo del día en el primer nivel. De esta manera libera el primer piso, que sumado a la particular estructura de pilares encargada de sustentar la casa, nos acerca a la idea de utilización de pilotis. Mas, esta característica es re-interpretada y la continuidad a nivel de suelo es aprovechada para incluir los recintos de servicios, y permitir, mediante la utilización de paños de vidrio, una cierta transparencia que de cuenta de esta idea de continuidad.

La estructura de pilares propuesta se compone de cuatro columnas de 35 cm de diámetro y 2 pilastras de 35 cm de lado. Su disposición en la planta puede ser entendida como una oportunidad para poner en ejercicio la idea de planta libre, uno de los programas clásicos de la vanguardia. La sección circular de los pilares reafirma el carácter exento, que libera a los muros de fachada a fin de priorizar la continuidad de las ventanas. De esta forma la transparencia permite un juego de relaciones entre interior y exterior, haciendo contrapunto a la regularidad de la estructura portante. La caja de escalera y los muros interiores se disponen entre los seis pilares, dando una lectura de autonomía.

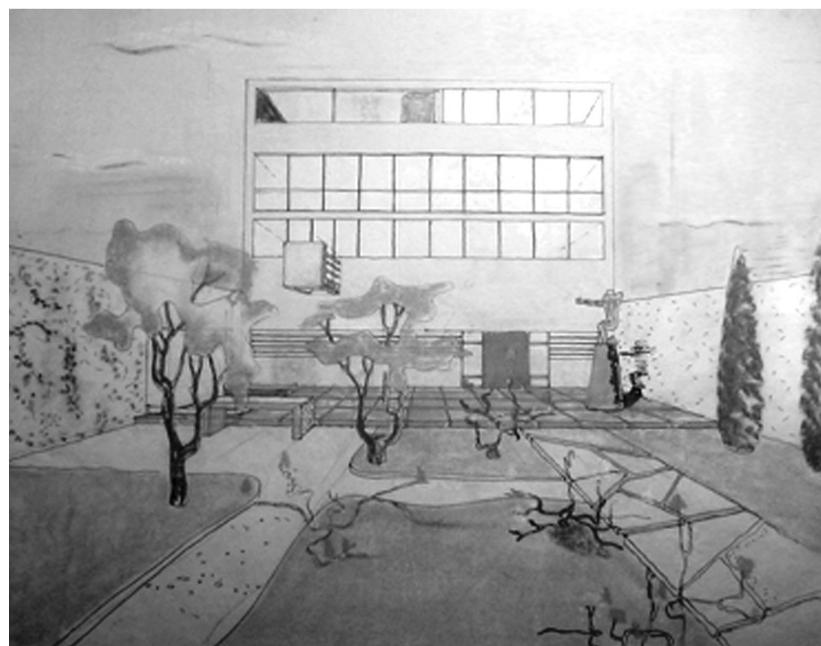
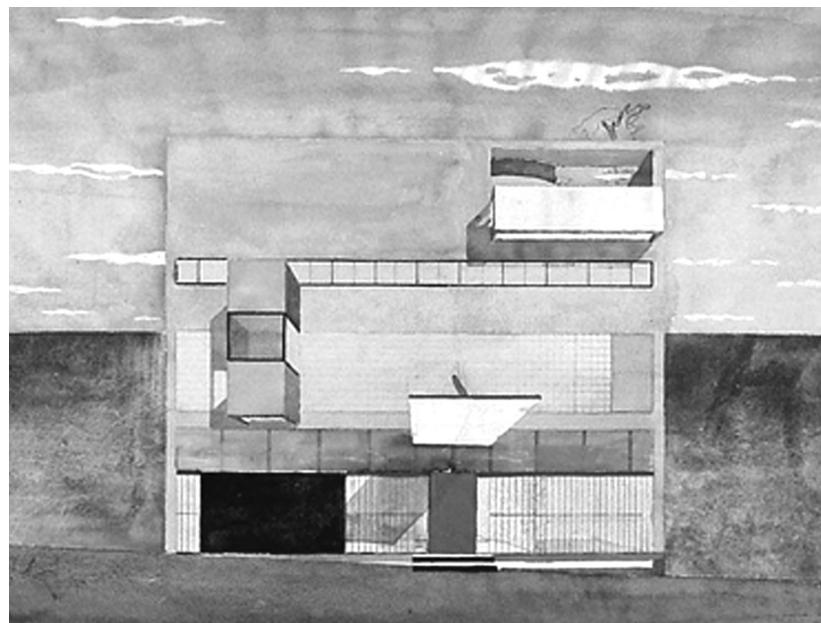
Esta exploración estructural, en términos morfológicos y funcionales, da cuenta de la simpatía de Borchers por las nuevas propuestas de la época. La adaptación de la planta libre en base a losas y pilares permite a los muros norte y sur reducir su labor estructural, y conformar los recintos a partir de una disposición más libre de la tabiquería. A

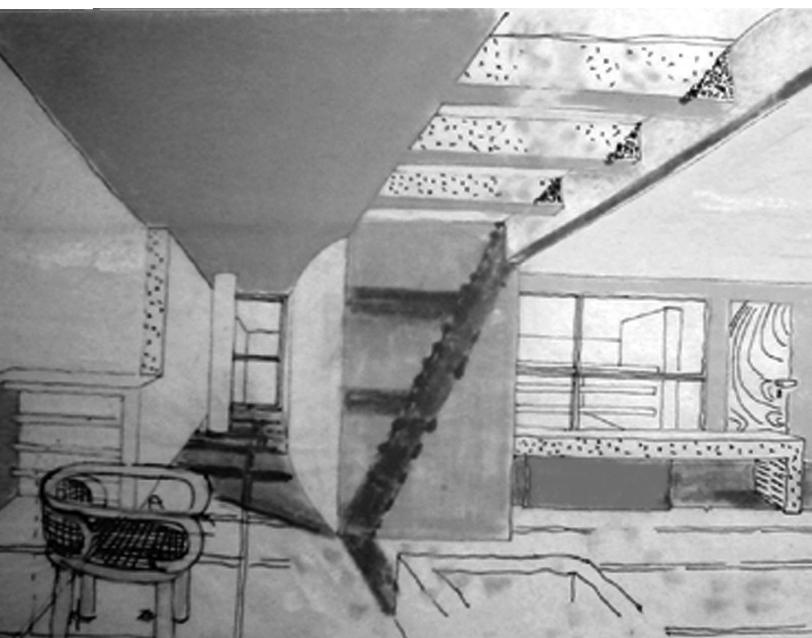
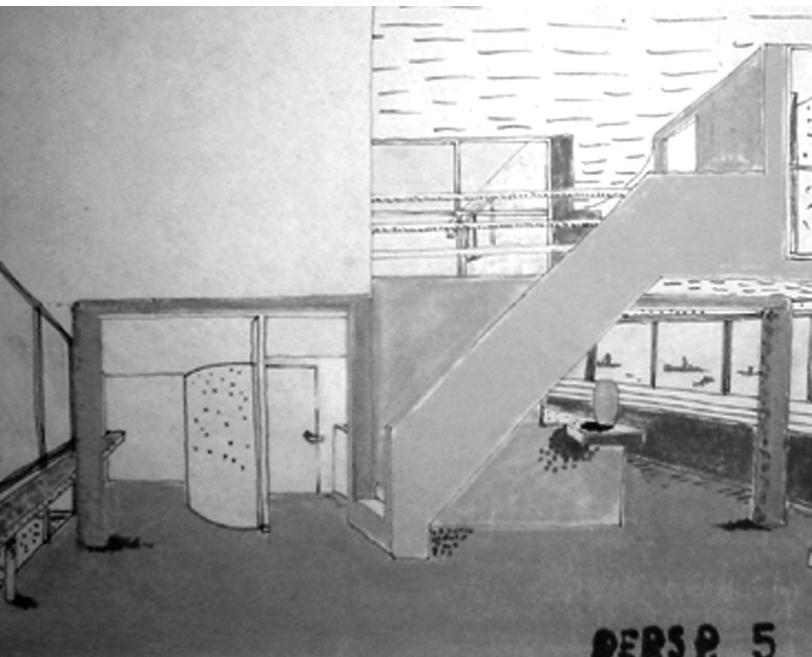
su vez, la ventana corrida permite el tratamiento de las fachadas en paños llenos y vacíos, jerarquizando la captura de luz norte. Junto con esto, el partido propuesto da cabida a una composición espacial de doble altura en el estar, y la ordenación de los elementos en base a tramas modulares.

Pero junto a la incorporación rigurosa de los elementos formales de Le Corbusier se pueden señalar también las diferencias, como la fuerte utilización del color, la organización de la planta en torno a la escalera y el uso de los trazos reguladores como sistemas de orden de la forma y no como determinantes de la misma.

La representación mediante el uso intencionado del color juega un rol fundamental en el entendimiento del proyecto, pues nos acerca al pensamiento purista que formalmente la concibe. Los modos de representación nos hablan

1. Elevaciones de la casa Olalla realizadas en acuarela y pastel. Fuente: Carpeta FJB-PLc30-0028 del Fondo Documental Juan Borchers, del Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación SLGM, FADEU, PUC.





2. Perspectivas de la casa Olalla, realizadas en pastel, mostrando la sala de estar y la terraza. Fuente: Carpeta FJB-PLc30-0028 del Fondo Documental Juan Borchers, del Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación SLGM, FADEU, PUC.

también de un intento de adaptación de la naturaleza existente en el lugar, por ejemplo en la inclusión de pinos - característicos del cementerio de la ciudad- en el patio de la vivienda. Al observar los dibujos realizados en pastel se puede reconocer una atención en evitar los puntos de observación únicos. Si bien en la composición de las fachadas se aprecia la preocupación por construir un plano frontal, en el interior de la casa Borchers da cabida a recursos como la multiplicación de los ejes y uso de muros curvos que favorecen la creación de perspectivas.

De este modo, se puede encontrar en la casa Olalla la presencia de un lenguaje re-interpretado, que habla de una intención de contextualizar y adaptar la 'obra moderna' al medio. Si bien no es una arquitectura determinada por el carácter geográfico del lugar, Borchers sí se hace cargo de proponer una relación entre la casa y su contexto, así como de integrar la forma de vida que allí impera, marcada por la rigurosidad de un clima de fuertes vientos. Hay una particular atención en aislar los recintos de mayor permanencia de la humedad constante del suelo, pues en palabras de Borchers: "Así como en la humedad viven los helechos y las setas, así mismo en lo seco, las casas"<sup>10</sup>. Finalmente, el concepto de techo plano y la inclusión de la idea de un techo-jardín, es de singular importancia dentro de este proyecto: "Un lugar seco, retirado del suelo en condiciones de insolación y protegido de la lluvia y el viento"<sup>11</sup>.

No deja de llamar la atención el modo en que el espacio interior propuesto comienza a ser manejado. Más allá de la aproximación de la idea de planta libre que ya hemos mencionado, o de la posible continuidad entre interior y exterior, hay una búsqueda por dar cabida a la simultaneidad de funciones. Ésta es expresada por la geometría, de modo tal que "la forma irregular de los dormitorios corresponde a la intención de colocar diversas funciones en un mismo espacio"<sup>12</sup>. La conciencia de que está "decomponiendo el espacio en varias formas"<sup>13</sup> y que "esta descomposición del espacio es necesaria"<sup>14</sup> hace posible vislumbrar interesantes alcances a la obra de Juan Borchers, desde la huella de los constructivistas rusos en la evolución formal de la planta hasta algunas de las reflexiones de Peter Eisenman.

Así como la casa Thomas remite más al Le Corbusier de los años '30, en un momento de transición hacia la referencia vernácula puesta en juego en la casa Errázuriz, las obras tardías de Borchers parecen guardar relación con un Corbusier más maduro. La casa Olalla aparece entonces como un ajustado intento de significativo desarrollo en un primer momento de referencias. Aquel conformado por la atención a las obras de los años '20, el de las casas blancas, y que en Borchers tomará cuerpo junto a proyectos para las casas Zamorano y Matetic.

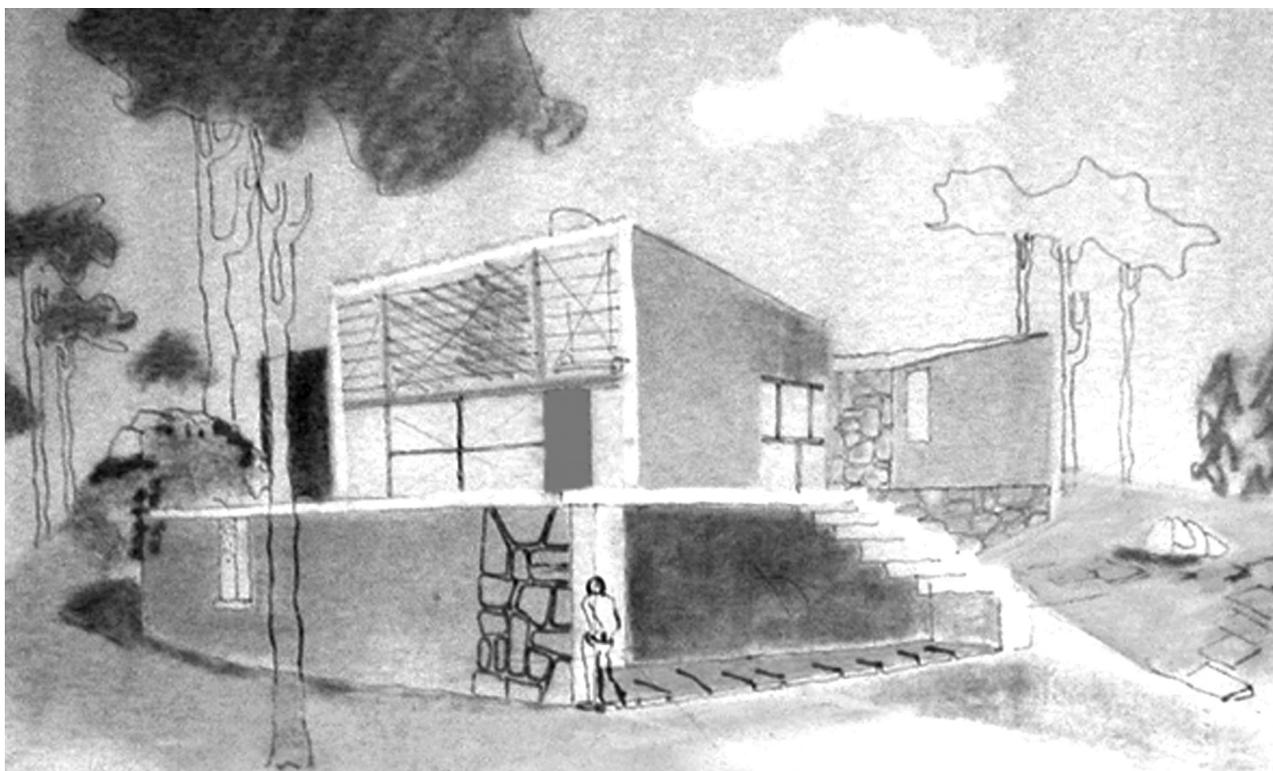
La atención que hemos puesto en el proyecto para la casa Olalla pone de manifiesto una interrogante: ¿puede una obra tomar un compromiso con una determinada geografía sin por ello ser vernácula? La casa se nos presenta como una obra de concepción moderna, pero que consi-

dera la inclusión de ciertos determinantes locales, fundamentalmente en términos de viento y soleamiento. Lejos de intentar ser reconocida como una obra 'vernácula', la casa procura una impronta 'internacional', donde ciertos elementos del repertorio formal (ventana corrida, celosías y techo plano) son ajustados a las nuevas consideraciones de luz y temperatura. Se pone de manifiesto un cuidadoso proceso de transformación de los elementos corbusianos en pos de un mecanismo de adaptación a condiciones climáticas locales. Más allá de evidenciar la similitud formal concreta de las ideas de Le Corbusier en la obra de Borchers, nos ha interesado poner en evidencia los primeros atisbos de un intento de adaptación precisa de los principios modernos a las particulares condiciones del lugar.

#### Notas

1. El presente trabajo se enmarca en la investigación realizada por el autor para la tesis *Juan Borchers y la casa Olalla: Traza corbusiana en la construcción de una modernidad aprehendida*. Magister en Arquitectura, PUC, 2007.
2. Juan Borchers nace en Punta Arenas en 1910. En 1929 ingresa a la carrera de Arquitectura en la Universidad de Chile. Es expulsado de la universidad en 1933 debido a su participación en los movimientos estudiantiles que por entonces pedían reformar la enseñanza. Retoma sus estudios ocho años después, titulándose en 1943. Fallece en Santiago en 1975. Sus obras más destacadas son el edificio para la Cooperativa Eléctrica de Chillán (1960-1964) y la Casa Meneses en Santiago (1963-1970), proyectadas en conjunto con los arquitectos Isidro Suárez y Jesús Bermejo.
3. Para entonces Le Corbusier ya había proyectado obras como la maison Cook (1926), la villa Stein en Garches (1927) y la ville Savoye (1927).
4. Borchers, Juan. Memoria de la Casa Olalla, 1942. Carpeta FJB-PLc30-0028 del Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación SLGM, FADEU PUC.
- 5, 6, 7, 8, 9. Ídem.
10. Borchers, Juan. Correspondencia a Isidro Suárez. Citado por Pérez, Fernando et. al. en "Tambolongo, medida al paisaje" en CA n° 98 julio, agosto, septiembre 1999, p. 52.
11. Borchers, Juan. Memoria de la Casa Olalla, 1942. Carpeta FJB-PLc30-0028 del Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación SLGM, FADEU PUC.
- 12, 13, 14. Ídem.

3. Vista exterior de la casa Thomas. Dibujo de Juan Borchers realizado en pastel. Fuente: Carpeta FJB - PLc18-0016 del Fondo Documental Juan Borchers, del Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación SLGM, FADEU, PUC.



# La Estación de Biología de Montemar: La Permanencia del Paisaje como Necesidad Cultural



Fig. 1.- Foto aérea del sector de Montemar, ca. 1970. Fotógrafo desconocido.

## ■ MAXIMIANO ATRIA<sup>1</sup>

El edificio de la Estación de Biología Marina de Montemar, diseñado por Enrique Gebhard<sup>2</sup>, ha sido siempre considerado un caso digno de mencionarse en el contexto de la historiografía arquitectónica de Chile, apareciendo en todos los estudios serios sobre arquitectura del siglo XX, y siendo siempre citado como un caso interesante. Por lo general, estas valoraciones han respondido a un cierto reconocimiento a la figura de Gebhard, o incluso a la interesante presencia física del edificio, con sus pilares inclinados, sus volúmenes elevados y su ubicación fuertemente evocativa, a medias entre la tierra y el mar (Fig. 1).

Al mismo tiempo, poco se han estudiado las condiciones intrínsecas del edificio, su proceso de diseño y construcción y el lugar que ocupa en el desarrollo de la carrera de Gebhard. Por extensión, muy poco se ha estudiado del mismo Gebhard, y ha pasado a ser un personaje de quien todos hablan y a quien todos citan, pero muy pocos conocen o, para empezar a dar cuenta del sentido del presente trabajo, comprenden.

Enrique Gebhard ingresó a estudiar arquitectura en 1928, compartiendo aulas con Juan Borchers, Waldo Parraguez, Jorge Bruno González y Francisco Aedo, entre otros, en la Universidad de Chile. (Fig. 2)

Fig. 2.- Enrique Gebhard. Lugar, fecha y autor desconocido.



Si bien todos ellos se formaron bajo los formatos tradicionales de enseñanza de la arquitectura, en sus prácticas como arquitectos estuvieron intensamente comprometidos con la arquitectura moderna, escapando a aquello que Eliash y Moreno han descrito como las “arquitecturas paralelas”<sup>3</sup>.

En ese sentido, Gebhard puede ser descrito como un arquitecto netamente moderno, tanto en lo que se puede percibir de sus proyectos como de los ideales que guiaron su carrera. En 1933, participó en los primeros esfuerzos por reformar los métodos de enseñanza de la arquitectura, lo que le valió la suspensión de sus estudios, y la dedicación a tareas editoriales y profesionales externas a su condición de estudiante. En la definición de sus intereses y acciones relevantes es imposible no mencionar iniciativas como la fundación de la revista *Arquitectura* (1935-1936), donde asumió la tarea principal de difundir los ideales urbanísticos expuestos por Le Corbusier, o el diseño de la “Primera Exposición sobre el Problema de la Vivienda” (1939), donde se denunció el drama de la vivienda obrera en Santiago.

Si bien su producción arquitectónica es escasa, entre 1941 y 1959 muestra una densidad y una coherencia bastante únicas. Durante esos años proyecta algunas casas en la comuna de Ñuñoa: la de calle Eduardo Donoso (1943), la de la esquina de Miguel Claro y Sucre (1944), y otra casa en la misma calle Miguel Claro (1946) que ha sufrido diversas modificaciones posteriores.

De esos mismos años son los dos edificios más relevantes de su obra, la primera etapa de la Estación de Biología Marina (1941) y el Hogar Social Hipódromo Chile (1942). (Fig. 3)

Entre todos esos proyectos se reconoce una coherencia plástica que corresponde con la postura con la que Gebhard enfrentaba la práctica de la arquitectura, desde una visión un tanto voluntarista y claramente racional con respecto a la solución formal, y al repertorio de elementos que utilizaba. Así, estas obras comparten una serie de elementos arquitectónicos que las emparentan, en el sentido de su configuración en planta, y en la utilización de materiales y técnicas asociadas a menudo con los conocimientos tradicionales locales, en sintonía con ciertos atisbos de reconocimiento a esas mismas técnicas que podían verse ya en los proyectos de Le Corbusier a partir de 1930<sup>4</sup>.

Sin embargo, su relevancia radica en haber superado lo que para otros arquitectos fue una limitante al reconocerse herederos de una cierta forma o de una cierta manera de hacer arquitectura. En ese sentido, en la obra de Gebhard (principalmente en sus diseños más complejos, como

los edificios de Montemar y el Hipódromo Chile) aparece una complejidad que lo destaca como un arquitecto cuya aproximación al proyecto es esencialmente exploratoria, incorporando antecedentes formales claramente correspondientes con una tipología reconocible, pero al mismo tiempo utilizando un singular repertorio de formas y respuestas a las condiciones concretas del encargo.

La Estación de Biología Marina de Montemar agrega, por otro lado, un nivel adicional de interés, al ser un edificio cuya construcción definitiva se extendió entre 1941 y 1959, en dos etapas claramente diferenciables, correspondientes a momentos de la carrera de Gebhard en que se pueden reconocer ciertas invariables y ciertos desarrollos lógicos del avance de una práctica que se va haciendo más elaborada en sus propuestas.

La primera etapa se proyectó en 1941, y se construyó entre ese año y 1945, cuando se inauguró el primer edificio de laboratorios y el de circulaciones verticales. El proyecto inicial completo presentaba una formalización racional de volúmenes dispuestos libremente en su contexto, respondiendo quizás de manera algo tradicional a la situación de un edificio costero, que debe hacer la costura entre la tierra y el mar. (Fig. 4)

El conjunto se componía de cinco edificios relativamente independientes. Las relaciones entre ellos estaban dadas por diferentes niveles de acercamiento o lejanía, aunque siempre con algún tipo de contacto por medio de recorridos que unifican todo el conjunto.

La decisión de disgregar el edificio en volúmenes independientes, cada uno caracterizado con un programa definido, pudo responder, por un lado, a una lógica proyectual correspondiente con una tipología típicamente moderna de la disposición libre de los edificios, apreciable en ejemplos paradigmáticos, como el Centro Soyuz de Le Corbusier, en Moscú, o el Ministerio de Salud y Educación de Río de Janeiro, de Lucio Costa.

Por otro lado, la decisión de construir el edificio por etapas en base al financiamiento que el mandante, el doctor Parmenio Yáñez, había logrado asegurar, parece haber sido también un elemento importante al momento de definir algunas decisiones del diseño. Elaborar un proyecto que estuviera compuesto de volúmenes independientes, le otorgaba a Gebhard una cierta seguridad de que, aún mientras el conjunto no se construyera en su totalidad, el edificio nunca parecería inconcluso. Bajo este criterio, es posible suponer que el edificio estaba pensado para ser construido en dos (o más) etapas. La primera habría considerado el edificio de laboratorios, la caja de escaleras y la biblioteca; la segunda, el edificio administrativo y el auditorio. Esto principalmente, porque los niveles de interrelación entre los componentes de ambos grupos es mucho más estrecha, formal y funcionalmente, que la relación existente entre los dos grupos en sí, que se reduce sólo a un puente elevado en el nivel +1. Más aún, el plano de construcción de la primera etapa muestra el volumen de la biblioteca como una "futura ampliación", pero no muestra

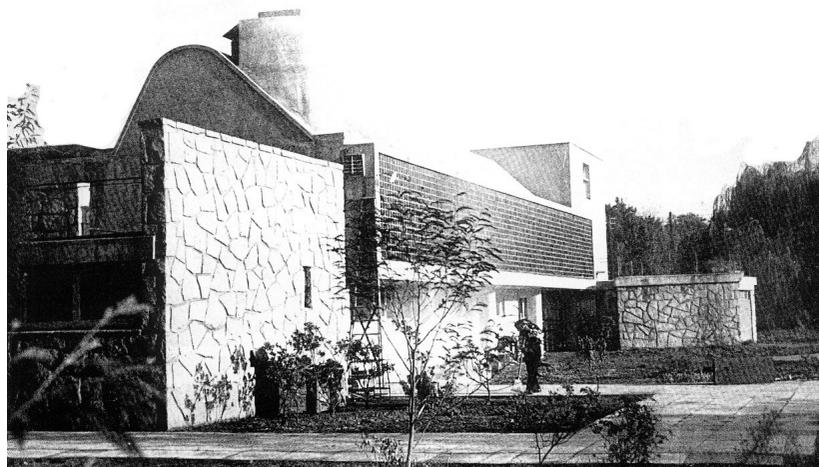


Fig. 3.- Hogar Social Hipódromo Chile. Fuente: The Architectural Review, vol. CIV, N°620, Agosto 1948. Autor desconocido.

el resto de los edificios en la misma condición, lo que permite suponer que la biblioteca se construiría en un futuro cercano, a diferencia del resto, que probablemente estaba ya considerado para una etapa ulterior<sup>5</sup>. (Fig. 5)

Ambas razones (una netamente arquitectónica y otra más práctica) no se presentan como excluyentes, sino como complementarias. La disgregación del conjunto en volúmenes independientes responde demasiado claramente a una tipología arquitectónica de la cual Gebhard era adherente profundo, principalmente en su identificación con las nuevas formas de la arquitectura moderna, y en su postura marcadamente racional, evidente tanto en sus escritos como en sus obras.

Tanto las disposiciones de los edificios como las definiciones formales específicas de los volúmenes, responden, sin duda, a parámetros reconocibles como lógicos en el diseño moderno. Aparece aquí la práctica más ortodoxa de Gebhard, quizás la que podría identificarse con la visión de la arquitectura moderna asumida en forma acrítica, casi como un modo. En ella, la disposición de los edificios responde, por un lado, a la necesidad funcional y a los requerimientos de la programación de las etapas de construcción, pero también a una práctica que asumía

Fig. 4.- Maqueta de la primera etapa, ca. 1941. Autor desconocido.



que esa era la manera de proyectar, en que la diferenciación programática obligaba a definir una separación física y una disposición de cuerpos perpendiculares, en que la complejidad de los enfrentamientos y recorridos daba cuenta de la complejidad programática. Esto se puede ver claramente, por ejemplo, en múltiples otros casos, tanto en el contexto europeo como precedente obligado, cuanto en el chileno, como producto de esa identificación con la arquitectura moderna. El caso del edificio de la Defensa de la Raza, de Aguirre y Rodríguez, por ejemplo, es un caso todavía más clásico en el repertorio de formas modernas, en contraste con la obra de Gebhard, que aparece como levemente más orientada a buscar nuevas formas adaptadas a un contexto y a una mano de obra local. Esta búsqueda se puede apreciar también en el edificio del Hogar Hipódromo Chile, donde si bien la disposición de los edificios de diferente programa siguen una separación formal de volúmenes enfrentados por ejes perpendiculares (Fig. x), hay ya una preocupación por incorporar ciertos aspectos del contexto inmediato (las pircas de piedra, las terrazas, los ventanales que disfrutaban de la vista del espacio abierto del hipódromo, etc.).

Volviendo a Montemar, esta preocupación por rescatar la condición concreta del contexto se puede verificar en un texto escrito por el propio Gebhard en 1959, cuando se inauguró la etapa definitiva del edificio, en lo que quizás sea el único registro de algo escrito por él acerca de uno de sus proyectos: *“Lo geográfico: El paisaje y el respeto de la playa. Un edificio que permita ver el Océano Pacífico y que además, encuadre deliberadamente su cambiante paisaje. Una Arquitectura para las soleadas costas de Viña, su máspreciado valor turístico. Que no oculte las rocas, la arena ni las aguas del mar”*.<sup>6</sup>

Entre la primera y la segunda etapa transcurrieron casi diez años en la carrera de Gebhard. Durante ese periodo, se trasladó a Argentina para trabajar como asesor técnico en el Estudio del Plan de Buenos Aires, entre 1948 y 1949, y posteriormente, como arquitecto asociado a Miguel C. Roca en diversos proyectos de arquitectura y urbanismo, donde destaca -por escala y por interés- el plan de Bahía Blanca (1950).

Ese intermedio en Argentina produjo, sin duda, un proceso de reflexión y decantación de ciertas ideas iniciales o de ciertas actitudes con respecto al diseño y al rol del arquitecto en la conformación del espacio. Su participación en proyectos en los que se desarrollaban las escalas más va-

riadas, desde la vivienda y el equipamiento, hasta grandes propuestas urbanas, dan cuenta de los diferentes ámbitos en los cuales debió operar.

Alrededor de 1953 vuelve a Chile, para instalarse en un cargo de funcionario en la Dirección de Planeamiento del Ministerio de Obras Públicas, donde pudo acceder a una mirada más territorial, aunque fuera desde el planeamiento y el diseño de planes reguladores.

En 1955, el Instituto de Biología Marina decide iniciar la segunda etapa de su Estación de Biología. El proyecto retomado por Gebhard mantiene la disposición general de los volúmenes del primer proyecto, en el sentido de preservar en parte la relación de lo ya construido con el volumen de la biblioteca, la disposición del edificio de administración y el cuerpo del auditorio. Ahora bien, si bien Gebhard mantiene esa estructura y disposición general, modifica el detalle con que se soluciona cada volumen, y establece nuevos niveles de complejidad en sus relaciones contextuales y en su sistema de recorridos.

En esta segunda etapa, utilizando un sistema estructural distinto (desde los pilares cilíndricos originales a los conocidos pilares planos en diagonal), e incorporando un sistema de recorridos que plantea una multiplicidad de opciones y de giros para acceder a los diferentes edificios, Gebhard establece una relación más evidente entre el edificio y el lugar. (Fig. 6)

En la construcción del complejo de edificios comunicados por un sistema de recorridos, que en cada giro permite acceder al espacio central, lo que Gebhard hace es otorgarle una condición de claustro o de espacio noble al vacío central a través del cual se enfrentan los edificios. No es un espacio funcional como patio, e incluso lo que normalmente podría considerarse como su plano noble, queda definido virtualmente por un nivel que no existe: el patio central no es, como podría uno pensar inicialmente, el suelo de arena de la playa delimitado por los edificios.

Pareciera que en esta segunda etapa, las relaciones territoriales o de paisaje se expresan de manera más clara, aún más que las soluciones funcionales (que en la primera etapa estaban en algo supeditadas a aspectos formales, por lo que esas relaciones con el paisaje -siempre existentes- no aparecían con la libertad o la riqueza con que lo hacen a partir de 1955), de modo que subordina estos dos aspectos (estructura y recorridos) a la construcción de

Fig. 6.- La Estación de Biología Marina después de los refuerzos estructurales, ca. 1978. Fuente: Centro de Información y Documentación Sergio Larrain García-Moreno, FADEU, PUC.



ese ideal del que escribe: “Un edificio que (...) encuadre deliberadamente su cambiante paisaje” y “que no oculte las rocas, la arena ni las aguas del mar”.

Ahora bien, enfrentados a la presencia actual de edificio, y reconociendo que todos esos valores siguen vigentes, tanto en las condiciones específicas de su contexto, como en el modo como el edificio los reconoce y los expresa, surge la necesidad de definir de qué modo, o bajo qué criterios, se puede hacer una valoración de este edificio (y, a partir de ahí, de muchos otros) como parte del patrimonio arquitectónico moderno, y cuáles son los desafíos que el paso del tiempo imprime en su condición paradigmática, en una realidad ineludible de obsolescencia y actualización.

Los riesgos a los que se enfrenta son evidentes, básicamente en función de las dos principales condiciones contingentes que lo afectan: uno, necesidades de actualización permanente de instalaciones altamente técnicas, que quedan obsoletas en plazos relativamente cortos, y dos, adaptaciones funcionales desde un edificio dedicado principalmente a la investigación y hoy exigido como espacio de docencia, con todas las necesidades de espacio que ello implica.

El edificio ya ha sido intervenido en diversas ocasiones. En 1977 se reforzó su estructura, modificándose la esbeltez de los pilares inclinados, y eliminándose algunas aberturas y elementos de fachada que redujeron su relación con el exterior. Posteriormente, a principios de los 90, se agregó un piso extra sobre el edificio de laboratorios, con una solución arquitectónica de muy pobre resultado, perdiéndose la compleja configuración de alturas que comparten en la definición del patio central (el claustro virtual del que hablara anteriormente).

La intervención que se hace hoy al edificio, permitirá, probablemente, actualizar y poner al día la manera de cómo la Estación de Biología responde al uso que se le ha asignado. Pero esa actualización se hará a costo de todos los elementos que permiten reconocer el genio y la seriedad de la obra de Gebhard. Es tan estrecha la relación inicial entre el programa de la Estación de Biología y la posibilidad a la que se enfrentó Gebhard de hacer este edificio, que la modificación sustancial de su utilidad pone ya en riesgo sus condiciones intrínsecas.

El problema de la obsolescencia programática requiere un entendimiento de aquellas cualidades deseablemente invariables en el edificio, que permitirían su actualización sin perder sus condiciones paradigmáticas.

#### Notas

1. *Arquitecto*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. *Ha trabajado con Rodrigo Pérez de Arce y Guillermo Jullian de la Fuente. Autor de diversos artículos relativos al patrimonio moderno y a la crítica de arquitectura, publicados en México, España y Chile. Es profesor en las universidades Católica de Chile y Andrés Bello, y actualmente se encuentra desarrollando su tesis de Magíster sobre la Estación de Biología Marina de Montemar. Es fundador y secretario general de Docomomo Chile.*
2. *Enrique Gebhard (Traiguén, 1909-Santiago, 1978), arquitecto de la Universidad de Chile (1940).*
3. *Eliash, H. y Moreno, M. Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965. Una Realidad Múltiple. Ediciones ARQ, Santiago, 1989.*
4. *No es irrelevante para este trabajo la evidente sintonía que Gebhard tenía con los modos propios de Le Corbusier, sobre todo en este periodo inicial de su carrera. Esto se ve claramente en los artículos que publicó en la revista *Arquitectura* y en algunas soluciones formales de sus proyectos.*
5. *Un juego de planos municipales de la primera etapa se encuentra en el Archivo de Originales del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Universidad Católica de Chile.*
6. *En Boletín de la Universidad de Chile, N° 5, agosto de 1959, pp. 4-11.*



Fig. 5.- Primera etapa inaugurada en 1945. Fuente: Archivo Fotográfico Universidad de Chile. Autor desconocido.

# El Desafío de Construir la Casa Errázuriz de Le Corbusier y Pierre Jeanneret

■ CLAUDIO VÁZQUEZ

Este trabajo<sup>1</sup> debate la idea de construir en la actualidad la casa Errázuriz, diseñada por Le Corbusier (1887-1965) y Pierre Jeanneret (1896-1967) en 1929 para el diplomático chileno Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) en Zapallar, balneario de la zona central de Chile (Fig. 1). Esta idea fue planteada por primera vez en 1965, en una publicación homenaje a propósito de la muerte de Le Corbusier como gestión del arquitecto chileno Emilio Duhart (1917-2006) en nombre de los arquitectos chilenos. De esta primera propuesta nada fue concretado<sup>2</sup>. En 1987, debido al centenario del natalicio de Le Corbusier, el mismo Duhart retomó la propuesta precisando que en una entrevista sostenida con él previa a su muerte, Le Corbusier le había comentado que tenía un especial cariño por este proyecto, que era el primero que desarrolló para el continente americano, y que apoyaba con entusiasmo su construcción como centro juvenil o con algún programa de este tipo<sup>3</sup>. De estas iniciativas se conserva un juego de planos que Duhart calcó de los originales del proyecto básico enviado a Matías Errázuriz, entre los cuales hay una planta que ubica la casa en el sector llamado Puntilla Oceánica, cerca de Concón, a unos 100 km de Zapallar<sup>4</sup>.

Este tipo de iniciativas se han concretado. En 1977, el Pabellón de L'Esprit Nouveau, construido por Le Corbusier y Pierre Jeanneret para *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de París el año 1925, fue reconstruido en la ciudad italiana de Bolonia<sup>5</sup>. Como tributo a la obra original, José Oubreie y Giuliano Gresleri utilizaron las técnicas de construcción industriales que se suponía debieron ser originalmente aplicadas, sin embargo, en ese momento sólo existían como deseo<sup>6</sup>. Esta iniciativa consistió en la construcción de una réplica, por lo tanto, tenía muchas ventajas: contaba con planos de ejecución realizados por los arquitectos y con los planos de estructura; había fotografías; especialmente existe el catálogo que contiene la memoria arquitectónica del proyecto y de la exposición que contenía<sup>7</sup>. Con estas ventajas y un trabajo acucioso fue posible enfrentar una reconstrucción arqueológica del original.

Otra iniciativa similar es la reciente construcción de la iglesia de Firminy, en Francia, también bajo la dirección de José Oubreie. A partir de algunas huellas originalmente construidas por Le Corbusier y utilizando como base sus dibujos y esquemas, fue construida la gran nave conoide de esta iglesia que forma parte de un complejo cultural y deportivo de la ciudad. Terminada recién el año 2006, este ejemplo es diferente al anterior, aunque igualmente válido debido a que el propio Oubreie participó en el diseño original como colaborador de Le Corbusier. Esta iniciativa ha abierto nuevamente una ventana para preguntarse acerca de la validez o pertinencia de la construcción póstuma de un proyecto de Le Corbusier, y especialmente de las condiciones que permitirían considerarlo, al menos en parte, como su obra.

El problema central al cual se enfrenta cualquier proyecto de este tipo es su intrínseca condición de réplica o remedo que se aleja del original en la medida que exista menos información para construir. Igualmente hay un aspecto conceptual, no constructivo, que es radical: respetar el espíritu de la idea original resolviendo los problemas técnicos sin traicionar los principios con que fueron pensados. Se trata de aquello que Oubreie solucionó utilizando sistemas de prefabricación contemporáneos, aunque no correspondan a los sistemas utilizados originalmente.

El proyecto de la casa Errázuriz no cumple con esta condición, puesto que se trata de un legajo de documentos que no fueron emitidos para su construcción, sino para ser interpretados por otro profesional que debía encargarse de hacerlo. Estos documentos son una carta<sup>8</sup> y una memoria descriptiva<sup>9</sup>, fechadas el 24 de abril de 1930, y un juego de planos entre los cuales hay fachadas, plantas y secciones en escala 1:50, además de perspectivas interiores y exteriores<sup>10</sup>.

Dentro del sistema de trabajo del atelier Le Corbusier Jeanneret, en general, los planos desarrollados en la escala 1:50 cumplían los siguientes objetivos: servían para realizar presupuestos, tramitar permisos de construcción, firmar contratos, entregar los lineamientos generales de la estructura y de las instalaciones, y, evidentemente, para cerrar un acuerdo de diseño con el cliente. Debía además permitir ahondar en la escala 1:20 para cuestiones generales, 1:10 en detalles de elementos especiales y 1:1 en detalles de bordes y carpinterías<sup>11</sup>. Los planos enviados a Matías Errázuriz no contienen toda la información relevante para cumplir dichos objetivos, tienen una escasa información técnica y no permiten verificar la viabilidad de su construcción, puesto que dejan una enorme cantidad de incógnitas cuyas respuestas perfectamente pueden desarmar la idea original, como ocurrió con el proyecto que efectivamente construyó en el terreno Matías Errázuriz. Por ejemplo, nada se sabe de los refuerzos requeridos por la estructura ni de las instalaciones sanitarias, tampoco hay referencia a las fundaciones o las terminaciones de las zonas húmedas. La resolución de todas estas cuestiones cuenta con un amplio abanico de posibilidades, y cada una de las decisiones que necesariamente deben ser tomadas puede ir desvirtuando la idea original, alejando el resultado de su autor.

En principio podemos afirmar que el proyecto de la Casa Errázuriz se encontraba en una cierta deriva difícil de solucionar debido al propio carácter del encargo: el diseño fue hecho en París para un cliente que vivía en Buenos Aires y debía ser construido en la costa central de Chile. Asimismo, el cliente no tuvo la oportunidad de replicar el diseño, por lo tanto, es previsible el requerimiento de modificaciones que no tuvieron lugar para ser

atendidas. El constructor era una verdadera incógnita, puesto que a pesar de que Le Corbusier suponía que el proyecto de ejecución sería desarrollado por el ingeniero arquitecto argentino Antonio Vilar<sup>12</sup>, la efectividad de su trabajo sería limitada, puesto que la obra sería ejecutada en Chile y no en Buenos Aires donde él residía.

Por otra parte, tampoco existe seguridad de que el diseño se hubiera mantenido según la versión enviada al cliente, aún cuando hubieran sido los propios arquitectos quienes desarrollaran el proyecto de ejecución. En efecto, en el trabajo del atelier Le Corbusier Jeanneret la inflexión que separaba un proyecto básico de su versión ejecutiva no era una línea absoluta. Si bien la lógica dice que los planos que formaban parte de un contrato firmado entre el constructor y el cliente debían representar un estado concluso del proyecto, la verdad es que esto estaba muy alejado de la realidad. La mayoría de las veces los contratos se firmaron con planos que posteriormente fueron modificados, afectando consecuentemente al presupuesto. Tim Benton explica que la mayoría de los proyectos durante la década de los años veinte terminaron costando entre un 50% y un 100% sobre el costo estimado al inicio<sup>13</sup>, cuestión que deja ver que el sistema de trabajo admitía todo tipo de modificaciones y adecuaciones durante la ejecución de la obra. El paso del proyecto básico de la casa Errázuriz a su versión ejecutiva es incierto, puesto que normalmente los arquitectos, el constructor y el cliente podían mover piezas y números de acuerdo a sus intereses y posibilidades.

Se abren entonces distintas preguntas que se transforman en sendas disyuntivas: ¿cómo hubieran desarrollado el proyecto de ejecución o qué hubieran detallado los arquitectos?, ¿cuáles son aquellas cuestiones clave que permitirían ver en la obra construida una obra de Le Corbusier?, ¿cómo resolver los detalles de ejecución de las partidas que ni siquiera están esbozadas en los planos?, y muchas otras. Afortunadamente, existe como herramienta para resolver la mayoría de estas disyuntivas el extenso archivo de planos y proyectos que conserva la Fondation Le Corbusier en París. Algunos ejemplos que tienen en común la distante ubicación de las faenas y la utilización de muros portantes de piedra en la estructura nos permitirán perfilar el desafío de construir este proyecto.

El primero es la maison de Mandrot<sup>14</sup> (Fig.2), que fue construida en 'Le Pradet', un balneario costero cerca de Toulon. Esta casa fue diseñada en forma paralela a la casa Errázuriz, en un mano a mano que tuvo algunos pasajes sorprendentes, al punto de haber sido esbozadas en ella las dos aguas invertidas del techo<sup>15</sup>. Igualmente hay antecedentes en el desarrollo de la Casa Errázuriz que permiten entender la ubicación de la habitación de invitados de la Maison de Mandrot.

Para su construcción los arquitectos desarrollaron un extenso proyecto de ejecución, que consideró detalles de la carpintería de acero, de la estructura de hormigón y todo tipo de piezas especiales. Hicieron escasas visitas a la obra, sin embargo coordinaron compras de materiales y subcontratos. Especialmente llama la atención que lleva-

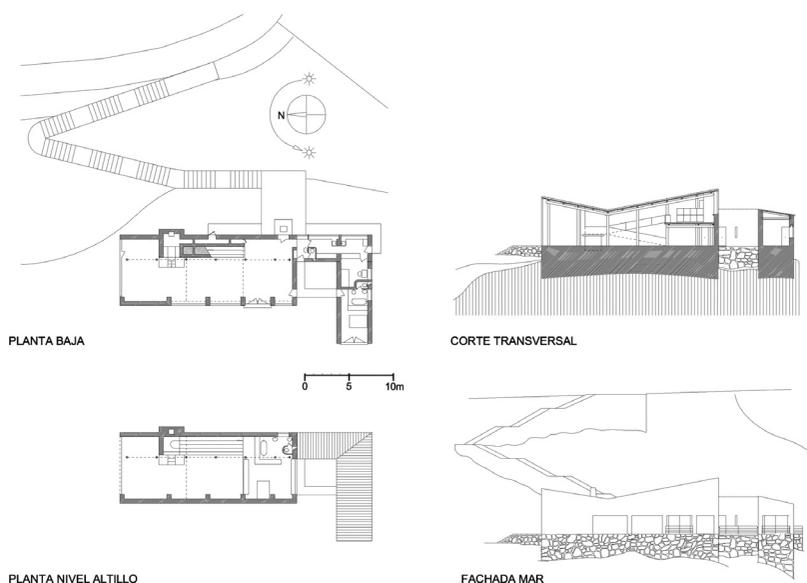
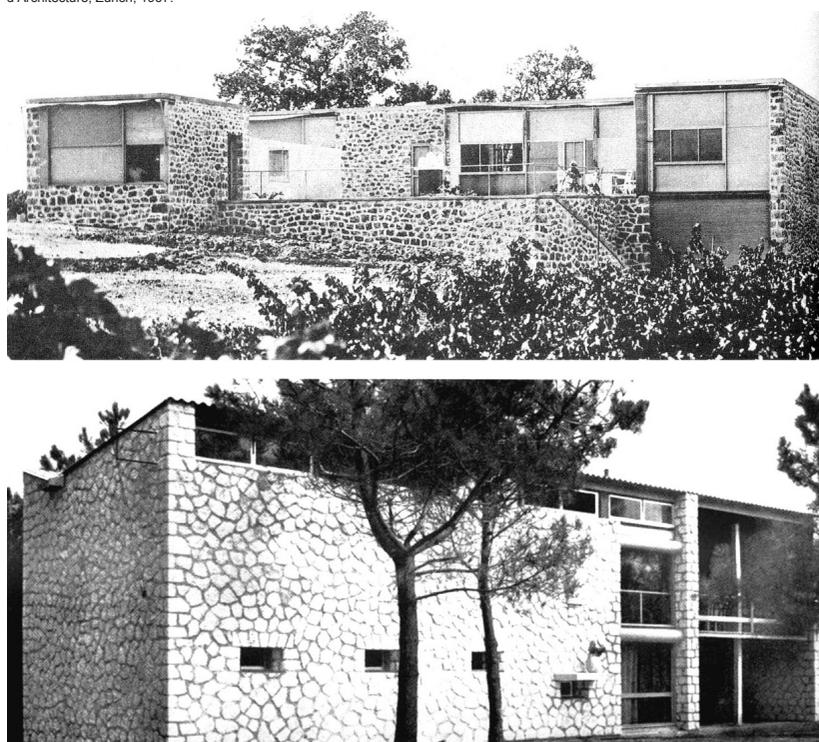


Fig. 1. Casa Errázuriz. Dibujo del autor.

ron las cuentas de la construcción en representación de la propietaria, responsabilidad que sólo se explica por la amistad entre ellos. Los planos emitidos para la firma del contrato de construcción fueron dibujados en escala 1:20 y complementados por unas especificaciones técnicas<sup>16</sup>.

La distancia que separaba la obra de París demandó ajustes trascendentales al sistema de trabajo acostumbrado del atelier<sup>17</sup>. Contradiendo toda lógica demostrada en la construcción de obras anteriores, debieron comprometerse al cálculo estructural de los forjados de hormigón armado, cuestión que normalmente era responsabilidad del equipo encargado de la construcción<sup>18</sup>. Especialmente debemos

Fig. 2. Arriba: Maison de Mandrot. L'Architecture Vivante (Paris), otoño 1932. Ediciones Albert Morancé. Abajo Villa Le Sextant: Le Corbusier et Pierre Jeanneret *Oeuvre Complète 1934-1938*, Les Éditions d'Architecture, Zurich, 1967.



remarcar que el desarrollo del proyecto ejecutivo fue hecho en forma paralela a la construcción y en un régimen de comunicación estable con el constructor, de tal manera que las decisiones eran tomadas en conjunto considerando al mismo tiempo los costos involucrados.

En este caso las responsabilidades asumidas por los arquitectos tocaron aspectos difíciles de entender considerando la distancia a la cual estaban de las faenas. La correspondencia muestra un seguimiento acucioso del proceso de construcción, así como una producción de planos y detalles de ejecución que pocos proyectos de vivienda tuvieron. La propia administración de contratos y presupuestos contradice la dificultad que imponía la distancia. Considerando que la estructura de este proyecto es un sistema mixto que considera muros portantes de piedra, como la Casa Errázuriz, es meritorio el despliegue de situaciones especiales del diseño, al punto de no poder considerar que se trate de un sistema constructivo tradicional que pudiera ser ejecutado por la mano de obra local sin el mencionado despliegue de instrucciones.

Otro ejemplo es la Villa Le Sextant (Fig. 2), construida en Les Mathes, en la región de Poitou-Charente, en la costa atlántica francesa. La clienta fue Mme Peyron, hija de Albin Peyron, comisario del Ejército de Salvación de Francia y Bélgica, para quienes los arquitectos habían trabajado anteriormente<sup>19</sup>. El encargo consistía en una casa estival que debía estar cerrada la mayor parte del año, puesto que sería abierta solamente en el verano.

La construcción fue planteada como un sistema mixto de madera y albañilería de piedra, que debía ser ejecu-

tado de forma independiente por albañiles y carpinteros. El 14 de febrero de 1935<sup>20</sup> los arquitectos solicitaron presupuestos de construcción entregando alzados y secciones escala 1:20, plantas 1:50, y unas detalladas especificaciones técnicas<sup>21</sup>. La existencia de documentación en escala 1:20 supone un desarrollo acabado de las principales consideraciones constructivas, una situación similar a la documentación de la Maison de Mandrot.

Este caso tiene un matiz diferente al anterior debido a que los arquitectos no tuvieron una activa participación en la administración. La construcción se realizó en base a aclaraciones y acuerdos postales, siguiendo la misma lógica de la Maison de Mandrot, aunque la cantidad de planos emitidos fue menor. La velocidad del correo era entre dos y tres días, es decir, cualquier decisión tomaba aproximadamente una semana de tiempo, por lo que no se discutían urgencias. Utilizando este método, los arquitectos no visitaron el lugar.

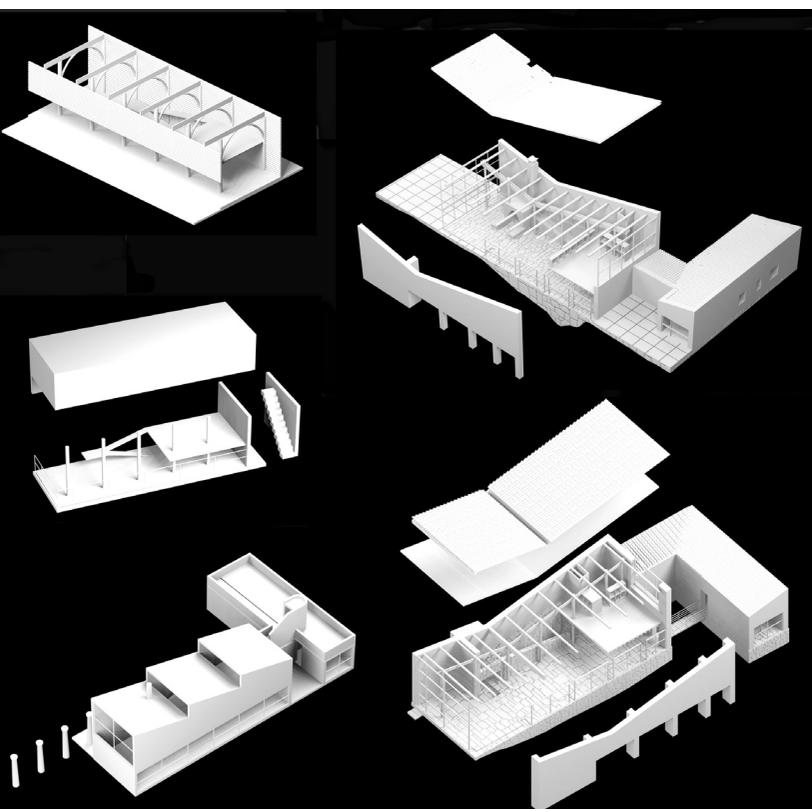
La Villa Le Sextant es un ejemplo del mínimo trabajo con el cual los arquitectos podían delegar la construcción de un proyecto que suponía la elaboración de unas prescripciones, que como mínimo debían considerar información 1:20 y especificaciones técnicas de construcción, no la memoria arquitectónica que se envió en la documentación de la Casa Errázuriz. Asimismo, es de radical importancia la comunicación sostenida con los constructores, que en el caso de las obras construidas por Oubrierie estuvo reemplazada por las sus aproximaciones al original ya mencionadas.

En síntesis, el desafío de construir la Casa Errázuriz supone un trabajo que tiene tres frentes: el ajuste de diseño que supone su adecuación a los requerimientos del mandante, entre los cuales debiera estar también la normativa; la redacción de un proyecto de ejecución en escalas que considere como mínimo la escala 1:20; y la simulación de la figura de los arquitectos para coordinar los problemas que naturalmente surgirían durante las faenas.

Los ajustes de diseño abren la posibilidad de pensar para el proyecto original otros usos, para lo cual es fundamental conocer sus etapas de desarrollo proyectual con todas sus eventuales variantes, buscando entre ellas algunas posibles líneas u opciones. En este sentido, es posible identificar al menos once estados concluidos de desarrollo entre los cuales hay caminos para la toma de decisiones (Fig. 3). En este trabajo es fundamental aclarar aquellas cuestiones de la Casa Errázuriz que no deberían cambiar, puesto que la insertan dentro del universo de obras de los arquitectos, cuestión que no informan sus planos sino la observación transversal de su obra construida.

La redacción de un proyecto de ejecución supone un acabado estudio de otros casos construidos por los arquitectos para aplicar las soluciones que ellos hubieran incorporado. Por ejemplo, el ventanal norte de la sala de estar pudo transformarse en un muro neutralizante (Fig. 4), que era una de las ideas que desarrollaban cuando se hizo el proyecto, y que fue estudiada en distintos casos de ventanas similares. Los propios dinteles de las ventanas hubie-

Fig. 3. Maquetas de distintas etapas de desarrollo del proyecto de la casa Errázuriz. Modelos del autor. Renderización Diego Pinochet.



ran sido objeto de complejas soluciones que la escala 1:50 apenas esboza. Como estos ejemplos hay una infinidad de cuestiones que no podrían ser pasadas por alto.

Por último, la simulación del diálogo que los arquitectos tuvieron con los constructores es un proceso hermenéutico que debe ser sostenido particularmente con Pierre Jeanneret, quien asumía este papel. Para esto hay una extensa información postal de diferentes proyectos, donde es posible interpretar las libertades y restricciones que imponía a sus interlocutores.

Si se cuenta con la información para realizar este proceso y se cumple con el desafío de ejecutar la obra, igualmente quedaría latente una duda radical: ¿sería acaso una obra de Le Corbusier y Pierre Jeanneret?

#### Notas

1. Este trabajo se basa en la tesis doctoral del autor, realizada bajo la dirección del catedrático Joseph Quetglas en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. El título de la tesis es: La Casa Errázuriz de Le Corbusier y Pierre Jeanneret: bases para un proyecto ejecutivo. Este trabajo se encuentra en tramitación para su lectura.
2. En esta publicación se explica que todavía no había lugar, ni se disponía de los recursos necesarios, pero que ya se estaba trabajando para obtenerlos a la brevedad. Sin autor, "Homenaje a Le Corbusier", Santiago de Chile, Revista de la Construcción, septiembre 1965, p. 48-49.
3. Duhart comentó que las dificultades para la realización se habían acumulado, porque la Fundación tardó años en tomar cuerpo y la sucesión Errázuriz no se pronunciaba sobre el tema. Ver, Duhart, Emilio, "Recuerdos de Le Corbusier", Santiago de Chile, ARS, Nº8, septiembre de 1987, p. s/n.
4. El arquitecto chileno, Humberto Eliash, conserva una copia de los planos calcados por Duhart. Lamentablemente no tienen fecha, sin embargo, todos ellos tienen la nota: "...Planos calcados de los ferropuestas originales. Oficina Emilio Duhart H. Arquitecto... Archivo personal Humberto Eliash.
5. Gelsomino, Luisella (Ed.), Il Padiglione Dell'Esprit Nouveau, Alinea, Florencia, 2000.
6. Oubrierie, José, "Une Machine a remonter le temps". En: *Ibid.*, p. 9-16.
7. Le Corbusier, Almanach d'Architecture Moderne, Paris, Crès, 1925.
8. Le Corbusier, FLC 11-17-18.
9. Le Corbusier, FLC 11-17- (19 y 20).
10. Los planos de la Casa Errázuriz están archivados con los siguientes códigos en la Fondation Le Corbusier: FLC 8984 (emplazamiento 1:250), FL 8980 (Plantas y secciones 1:50), FLC 8988 (Elevaciones oriente y poniente 1:50), FLC 8987 (Elevaciones norte y sur 1:50), FLC 8982 (Perspectivas) y FLC 8981 (Perspectivas).
11. Esto se puede deducir del estudio de proyectos de viviendas realizado durante la década de los años veinte. Estas conclusiones se han elaborado a partir del estudio de la información de la maison Cook (1927), de la villa Lipchitz-Miestchaninoff (1924), y de la Villa Ker-Ka-Ré (1923).
12. Le Corbusier sugirió en la carta enviada al cliente dirigirse a Antonio Vilar para la lectura de los planos (FLC 11-17-18). Este profesional argentino se encontraba entre las personas con las que congenió de forma especial, debido a que su obra sintonizaba vigorosamente con los postulados defendidos en sus conferencias. Ambos habían acordado formar una sociedad que funcionaría como ejecutora de los proyectos que el despacho mandaría sin desarrollo ejecutivo desde París. Llamaron a esta sociedad: Grands Travaux de Buenos Aires urbanisation et architecture. Ver, Vilar, Antonio, carta dirigida a Le Corbusier, 13 de noviembre de 1929. FLC A3-11-25.
13. "...most of the villas ended up costing between fifty and one hundred per cent more than the original estimate, Benton, Tim, The Villas of Le Corbusier 1920-30, Philippe Sers, Paris, p. 23.
14. Madame Hélène de Mandrot y Le Corbusier se conocieron en 1914; ella fue la promotora del primer congreso CIAM, celebrado en 1928 en su castillo en La Sarraz, Suiza.
15. Ver: Benton, Tim: 'La VII. la Mandrot i el lloc de la imaginació', Quaderns (Barcelona), Nº 163, octubre-diciembre, p. 36-47.
16. Se trata del documento titulado "Propriété de Madame de Mandrot. Le Pradet. Description, FLC H3-2-(1 a 4).
17. Algunas de las cartas enviadas por Pierre Jeanneret al constructor, se centran específicamente en explicar que ellos trabajarían con él de forma especial para este proyecto. FLC H3-2-318
18. El desarrollo de la estructura no formaba parte del trabajo que regularmente realizaban. Basta revisar la información que se conserva de las viviendas construidas durante los años veinte para verificar que todos los planos de estructura no eran emitidos por ellos, sino por el constructor correspondiente.
19. Habían hecho la ampliación del Palais du Peuple, en 1926, L'asile flottant terminado en 1930 y la Cité de Refuge en 1933, todas ellas en París. Ver, Barce Taylor Brian, Le Corbusier. La cité de refuge. Paris 1929-1933, Equerre, 1980
20. Jeanneret Pierre, carta a Monsieur Béran, 14 de febrero de 1935, FLC H3-19-190, y carta a Monsieur Vanlo, 14 de febrero de 1935, FLC H3-19-179
21. Devis Descriptif des travaux exécutés pour la propriété de Monsieur Albin Peyron - Les Mathes, FLC H3-19-(248 a 265)

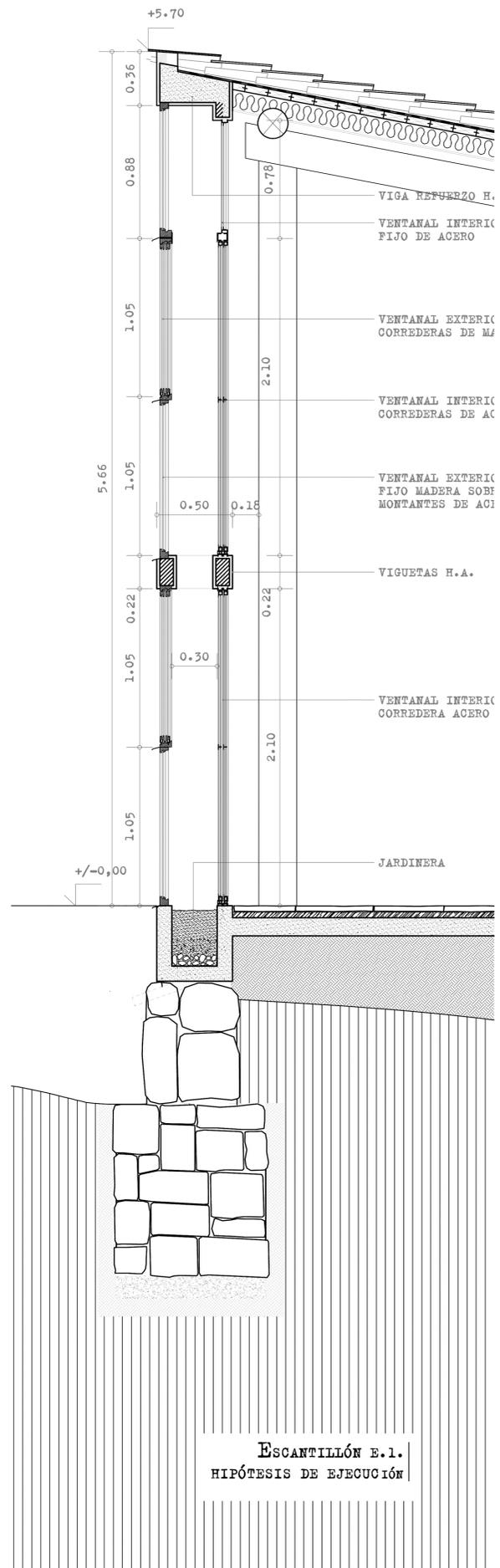


Fig. 4. Escantillón propuesta de muro neutralizante para la fachada norte de la Casa Errázuriz. Dibujo Thania Labarca y Felipe Moreno.

# La Habitación Moderna en la Comuna de Santiago

■ ANDRÉS TELLEZ

## Origen del Trabajo

Investigaciónn "Arquitectura Moderna en la Comuna de Santiago: Registro de Edificios Residenciales de Valor Patrimonial 1930-1970".

## Financiamiento

Programa de Fomento de Investigación-Facultades, Universidad Diego Portales, Santiago.

## Entidades Patrocinantes

Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño-UDP, Docomomo Chile e Ilustre Municipalidad de Santiago.

*Asociado con el urbanismo, la industrialización y las formas de vida metropolitanas, el edificio de departamentos es una clara expresión de voluntades políticas, económicas y sociales, capaz de dar forma a la ciudad al lado de los monumentos, los edificios de oficinas y los espacios públicos. La función habitar preconizada por Le Corbusier, y más tarde asociada a la base de la jerarquía de asociaciones humanas de los Smithsons a través de la "casa" se desarrolla, en la comuna de Santiago, fundamentalmente en el campo de la vivienda multifamiliar. Entre 1930 y 1970, los edificios de departamentos fueron reflejo del cambio radical sufrido por la ciudad en este período. Gran parte de lo construido forma sectores claramente reconocibles, otorgándole al conjunto, más que a casos individuales, una impronta que es parte de un patrimonio muchas veces difícil de reconocer.*

En el área de la comuna de Santiago coexisten diversas modalidades de inserción urbana, agrupación de unidades y elementos formales presentes en el escenario mundial. La mayor parte de la vivienda multifamiliar construida en la comuna responde a las diferentes vertientes ensayadas previamente en el ámbito internacional, y cada una se emplaza en sectores que, por distintas razones, favorecieron la implantación de una u otra de estas vertientes. Como ejemplo, hay casos de edificios que responden a situaciones "anómalas" dentro del trazado regular de la ciudad. El cerro Santa Lucía y el río Mapocho le impusieron a este trazado líneas curvas o quebradas, recogidas en algunos ejemplos tempranos de edificios residenciales.

Los casos abordados en la investigación realizada bajo la responsabilidad de quien escribe, sugieren temas que, más allá del inventario en fichas docomomo, son relevantes frente al desafío de su valoración, apoyada en la evidencia de los edificios estudiados. Estos responden a diferentes tipologías identificables dentro del campo temático de la vivienda multifamiliar, mostrando tanto ejemplos reconocidos como otros menos visibles y documentados. La mayor parte de los ejemplos corresponden a edificios de renta, construidos en los lotes disponibles tras la promulgación del Plan Brünner y las leyes de propiedad horizontal. Un segundo grupo lo constituyen emprendimientos

do\_c\_o\_m\_o\_m\_o\_

## Ficha Básica de Documentación 2006

compuesto por el grupo de trabajo nacional de: docomomo-chile

grupo chileno de trabajo para la documentación y conservación de edificios, sitios y barrios del movimiento moderno

### 0.1 Imagen del edificio/lugar



Artículo representado: Vista exterior, desde calle Merced hacia calle José Miguel de la Barra. Fuente: Archivo Fotográfico Universidad de Chile. Autor: Desconocido. Fecha: c. 1954.

do\_c\_o\_m\_o\_m\_o\_

Miembros ISC/R actualización 2006.

Solo para uso oficial.

Grupo de trabajo internacional para la documentación y conservación de edificios, sitios y barrios del movimiento moderno.

Fig. 1: Portada de Ficha Docomomo del edificio "Santa Lucía" de Arteaga y Larrain. (equipo de investigación; fotografía: Archivo Fotográfico U. de Chile, autor desconocido)

mixtos y estatales en sectores más alejados del centro de la comuna, orientados a empleados y obreros, generalmente en terrenos de gran tamaño o resultado de remodelaciones y proyectos demostrativos.

## Gestión, Implantación, Agrupación

En el contexto de los años '30, la edificación de viviendas en altura en el centro de Santiago se desarrolló en gran medida gracias al impulso transformador del Plan Brünner a partir de 1939<sup>1</sup>. Actores públicos y privados gestionaron emprendimientos especulativos en el sector más antiguo de la ciudad, reemplazando casas bajas y comercios por edificaciones de mayor densidad, con usos múltiples, penetraciones de manzanas, creando calles nuevas y ampliando las existentes. Las fachadas continuas y alturas promedio sobre los seis pisos, mantuvieron la configuración tradicional de las manzanas.

Una importante cantidad de edificios "de renta" construidos en el período 1930-1960, atestiguan los efectos de una economía que tuvo en la multiplicación del suelo construido un actor relevante. Los modos de implantación de estos edificios respondieron a fuerzas normativas y de mercado que variaron poco en su esencia, pero generaron condi-

ciones de habitabilidad muy dispares. Un arquitecto en los años '50 debía resolver el edificio de renta como unidad dentro de los límites de su lote, por pequeño o grande que éste fuera.

Al mismo tiempo, aparecerían en el paisaje de la ciudad los conjuntos habitacionales planteados bajo los parámetros del Movimiento Moderno, formulados en los CIAM de pre-guerra. En la revista "Arquitectura y Construcción" se hacían llamados a construir la nueva ciudad a partir de nuevos modelos de gestión y de propiedad del suelo construido, en los que la vivienda era el componente más importante.

La intervención directa del Estado se centró en la vivienda obrera de bajo costo por entonces, a las puertas de los mayores cambios que sufrirían las políticas oficiales. El hormigón armado, hasta entonces reservado para proyectos de mayor costo, hace su aparición en sistemas racionalizados de diseños y medidas estándar<sup>2</sup>. Imposibilitado su desarrollo en sectores centrales de la comuna, las "poblaciones" y "colectivos" aparecieron en la periferia de esos años. Los terrenos permitían mayor libertad, especialmente cuando se trató de grandes áreas de expansión urbana.

### Calidades Arquitectónicas y Urbanas

En el escenario expuesto, es fundamental determinar el aporte disciplinar de diseños que, con grados muy disímiles, permiten trazar 40 años de realizaciones en la ciudad.

El edificio Santa Lucía de Arteaga y Larraín (1932) marca un paso trascendental en la construcción del ideal de edificio de renta moderno. Su diseño responde a una condición particular: el encuentro de la trama ortogonal con un accidente geográfico determinante, el cerro frente al cual se abren los generosos departamentos. No lejos de allí, la urbanización del borde sur del Parque Forestal generó terrenos aptos para el negocio inmobiliario, mediante la parcelación de manzanas irregulares, largas y angostas, con remates en punta. Los edificios que actualmente conforman este borde son ejemplos de adaptación a condiciones que no existen en el manzaneo colonial de la ciudad.

La oportunidad de hacer edificios de departamentos en lotes con una gran variedad de tamaños y formas predispone la aparición tanto de buenas como de mediocres arquitecturas, aún cuando externamente parezcan lograr una correcta resolución urbana. Dos ejemplos bastan: en el edificio que Fedorov y Jayme construyeron para la familia Garrido-Matte (1935), la escalera principal es el elemento protagónico, mientras que la distribución interior es estrangulada por el volumen paramentado, un patio de luz y una zona medianera de servicios en desnivel para permitir el acceso al garage. En otro caso, Sacha Covo resolvió un programa de locales comerciales, oficinas y departamentos en un terreno muy irregular, mediante una planta poco "racional" desde el punto de vista estructural y programático. Los departamentos distan mucho de ser la célula moderna y eficiente que anuncia la fachada de líneas horizontales y regulares. Diferente es el edificio "Santa María" (1936) de José Carles, construido por el Banco de Chile

para sus empleados. Se trata de un edificio aislado, planteado como una "unidad" relativamente libre dentro de la manzana que ocupa.

En otro tono, los edificios "Plaza Bello" (1942) y "Parque Forestal" (1957), de Sergio Larraín y Emilio Duhart respectivamente, están formulados en términos más rigurosos. En el primero se ensayan técnicas antisísmicas para permitir una fachada más libre, especialmente en el primer piso de locales comerciales, y plantas más flexibles, aún tratándose de un terreno irregular, pero con evidentes ventajas de emplazamiento. En el segundo, el edificio entre medianeras con fachadas a dos calles permite la disposición de un departamento grande al norte y dos más pequeños al sur, separados por un patio de luz.

En los años '50, los casos más excepcionales por inéditos son las "torres-placa". Los conocidos edificios de la sociedad de Larraín con Duhart adoptan esta tipología con la idea de demostrar las ventajas de la torre exenta, y el volumen bajo y continuo de locales comerciales y servicios. Contorneando las normas, el edificio de Alameda con Arturo Prat (1954) es la antítesis de su vecino inmediato, un edificio construido en los años '30. Los departamentos de la Alameda contrastan con las pequeñas unidades "para solteros" del edificio de calle 21 de Mayo, vecinas de la Plaza de Armas (1957). Lo que parece un cruce entre la unité corbusiana y la Lever House es, en realidad, un rígido entramado de muros portantes y pilares, con estrechos pasillos interiores y un volumen comercial con espacios banales y áreas residuales.

Fig. 2. La calle Mac-Iver mirando al sur a la altura del No. 180 hacia 1958. En primer plano, uno de los edificios ubicados en esta calle diseñados por Larraín, Larraín y Santufuentes (1952). (Archivo Fotográfico U. de Chile, autor desconocido)



En el campo de la vivienda pública, las realizaciones que intentaron imponer nuevos modelos urbanos tienen en la CORVI a la principal responsable. Amén de algunos intentos fragmentarios por sustituir la ciudad de principios de siglo por conjuntos habitacionales de nueva planta, la aparición de iniciativas más radicales tuvo que esperar a las unidades vecinales Portales y Providencia, formuladas a finales de los años '50. Con ellas el proyecto moderno se alejaba del centro de la ciudad: no había espacio disponible a bajo costo. Excepcionalmente, la Remodelación San Borja (1964-1973) emprendida por la CORMU fue realizada en una zona central ocupada previamente por grandes construcciones que permitieron despejar con relativa facilidad el área.

Muchas veces mencionado como el ejemplo local más acabado de aplicación de los principios modernos de vivienda colectiva de alta densidad, la Remodelación República (anteproyecto 1959)<sup>3</sup>, estaba destinada a servir de modelo para futuros desarrollos en la zona sur-poniente. Hoy, es un solitario esfuerzo por sustituir la ciudad de baja altura y en deterioro, por otra con usos especializados y gran cantidad de espacios libres de uso común. Si bien su balance de 40 años de existencia es más bien favorable, este conjunto reproduce, en un esquema de agrupación complejo y poco eficiente en términos constructivos, elementos de la arquitectura internacional. A pesar de ello, hay una preocupación de sus autores por lograr viviendas ventiladas, circulaciones comunes iluminadas y variaciones en las tipologías de las unidades, con fachadas animadas por los efectos escultóricos de escaleras, balcones y ventanas. Los efectos urbanos de un espacio público disociado del carácter de las calles aledañas, convierten a este conjunto en una isla en medio de una ciudad que hoy se transforma según los impulsos del mercado de la renta inmobiliaria.

### La Habitación Moderna en Santiago, Hoy.

Con frecuencia se habla de la incapacidad del chileno para adaptarse a la vida en comunidad. El cambio cultural viene ocurriendo desde que aparecieron los primeros conventillos. Los edificios realizados en los años '30 suponen un avance, pero la cantidad de viviendas construidas entonces fue marginal. La masificación de la vivienda colectiva ha tenido que transitar por caminos paralelos en su proceso de consolidación: la acción estatal por un lado, la especulación inmobiliaria por el otro. ¿Qué pasó con la promesa moderna de una vida mejor? ¿En qué estado están los edificios?

No todos aseguraron un mejor vivir para sus moradores, y no todos cumplieron con la promesa de una ciudad mejor. La sociedad evolucionó más rápidamente que la capacidad de adaptación de las estructuras pensadas para darle soporte. Planteado de otro modo, ¿es razonable pensar en devolverle a la población Huemul II (1939) los espacios comunes perdidos a manos de los vehículos que hoy son propiedad de sus habitantes?, ¿tiene sentido una restauración integral del edificio Plaza de Armas bajo las actuales condiciones del mercado inmobiliario en el Centro?

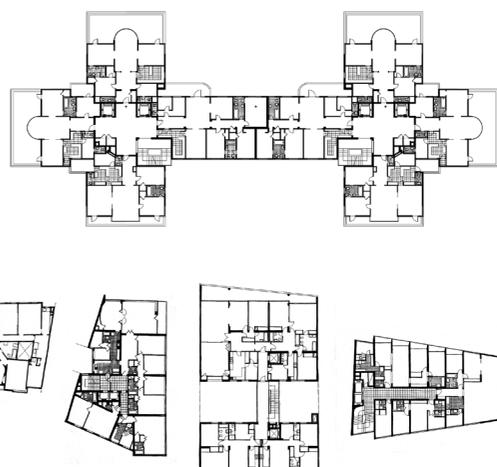
El estado de conservación varía enormemente. Inciden el régimen de copropiedad, el tamaño de las comunidades, su localización, los usos, la calidad de la construcción y ciertamente, el diseño de los edificios. Por ejemplo, los elementos añadidos que afectan negativamente el aspecto exterior del edificio Santa Lucía, no son los mismos ni existen por las mismas razones que aquellos en el Plaza Bello. La Remodelación República es claramente un mejor lugar para vivir que el edificio Plaza de Armas. Y, ¿acaso han empeorado tan significativamente las condiciones de vida en la población Huemul II, como ocurre en conjuntos de mayor escala construidos en los años '60? El balance para unos es mejor que para otros, y por razones muy diferentes.

### Vivienda Multifamiliar y Patrimonio

Enfrentar el desafío de conservar un edificio de viviendas de importancia patrimonial comienza por su documentación. Ninguno de los casos estudiados goza de un expediente completo, algunos nunca han sido publicados. Cuando lo han sido, se trata de monografías panorámicas sobre sus autores, o en dispersos artículos y referencias sobre materias más amplias. Lo que se ha intentado aquí es reunir la mayor cantidad de información sobre ellos.

Logrado este primer objetivo, lo que sigue es la puesta en valor de un grupo menor de edificios que reúnan condiciones suficientes para formar parte de políticas de protección física y de incentivos a la continuidad del uso residencial. Es indudable que el edificio Santa Lucía reúne suficientes méritos, pero queda por resolver el destino de casos importantes que representan otros valores. La valoración patrimonial muchas veces debe considerar el conjunto más que casos individuales. Las manzanas de Merced e Ismael Valdés Vergara frente al Parque Forestal son un claro ejemplo. Ninguno de los edificios residenciales situados allí reúne méritos individuales para ser considerado como "patrimonial" en un sentido integral. Su valor es la

Fig. 3: Plantas de edificios en el sector del parque Forestal. Arriba: edificio Santa María; abajo de izq. a der.: edificios Klorman, Garrido-Matte, Plaza Bello, Parque Forestal y Baquedano. El Norte es hacia arriba. (dibujo: equipo de investigación)



respuesta al contexto urbano, más que la calidad de las viviendas contenidas en ellos. Un examen del diseño de diferentes departamentos del sector avala esta afirmación.

Entonces, ¿qué correspondería conservar? Primero, la habitación como el uso primordial. En segundo término, el aspecto general de las fachadas (materialidad, color, vanos y diseño de puertas y ventanas). Junto con éste, los balcones y espacios intermedios. El tema del balcón, tema arquitectónico siempre presente en Santiago, se expresa de diversos modos en los edificios estudiados.

Al interior es posible tener grados de conservación y posibilidades proyectuales más libres. Los modos de vida propuestos por la mayoría de estos edificios no coinciden con las actuales condiciones del mercado y con los cambios que sufre la estructura familiar en plazos relativamente cortos. Propuestas puntuales en las que lo moderno es un "objeto de culto" intentan darle un nuevo valor de cambio a la vivienda colectiva en el centro de Santiago. Es usual el aprovechamiento de los pisos altos para la remodelación de amplios departamentos. Pero también lo es el cambio de usos dado el alto costo del m<sup>2</sup> y el tamaño de las unidades. ¿Cual puede ser el destino del edificio Arturo Prat? Hoy está ocupado en un 90% por oficinas. Una acción de recuperación externa del primer edificio "torre y placa" construido en la ciudad, no puede ignorar factores externos que inciden positiva y negativamente sobre las posibilidades de reparación de su fachada, el retiro de la publicidad, etc.

El desafío para estos edificios es el reconocimiento de su valor por parte de sus moradores. Un reconocimiento del aporte disciplinar puede inducir a un mayor valor de cambio, y de allí a posibilidades de nuevos modos de vida, más flexibles y adaptables a las condiciones del mercado.

Mientras ello ocurre, el inventario es el primer paso en esa dirección.

#### Notas

1. La fecha corresponde a la promulgación del Plan de Desarrollo para Santiago. El trabajo de Brünner se había realizado en 1934. Véase Hofer, Andreas. "El origen de la metrópolis. Las propuestas de Karl Brünner". En AA.VV. "Santiago Centro. Un siglo de transformaciones". I. Municipalidad de Santiago, Dirección de Obras Municipales, Santiago, 2006.
2. Las normas de construcción se hicieron más exigentes tras los terremotos de Talca (1925) y Chillán (1939).
3. Remodelación República: proyecto definitivo (1962), Arquitectos: Bruna, Calvo, Peirelman y Sepúlveda.

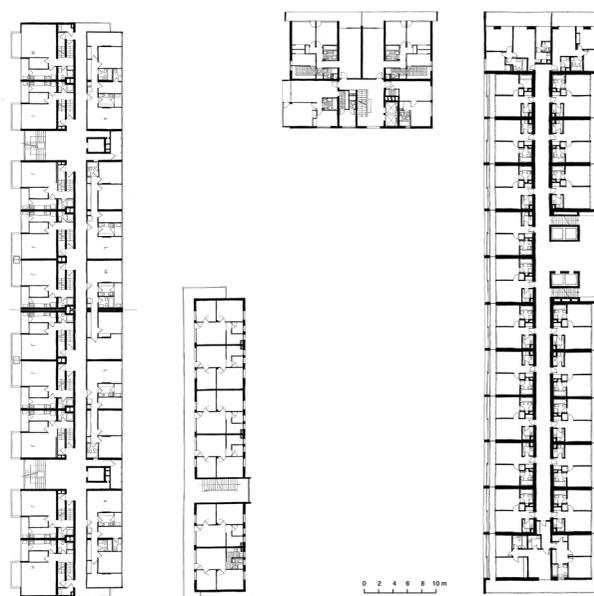


Fig. 4: Plantas de edificios "barra". A la izq.: Remodelación República y Bloque de Departamentos tipo 63 (1 piso) de la población Huemul II. A la der.: edificios Arturo Prat y Plaza de Armas. El Norte es hacia arriba. (dibujo: equipo de investigación)

Fig. 5: Fachada norte del edificio Arturo Prat, estado actual. (Foto: Andrés Téllez, 2007)



# O Restauro da Primeira Obra Modernista Brasileira

■ HAROLDO GALLO

Este artigo constitui a visão de autor do projeto de intervenção de restauro na primeira obra modernista do Brasil. Seu objetivo é discutir os preceitos do partido do restauro arquitetônico, analisando certas incoerências e contradições, operativas, técnicas e conceituais desde a proposição e realização da obra, passando por seus tumultuosos tombamento e restauro (parcial).

A residência Warchavchik, conhecida como “casa modernista”, foi construída como casa do arquiteto recém imigrado. Gregori Warchavchik, de ascendência judaica, nascido em Odessa - Ucrânia em 1896, lá iniciou seus estudos de arquitetura, concluídos, a partir de 1918 no “Régio Istituto Superiore di Belle Arti” de Roma. Na Itália trabalhou com Marcelo Piacentini, compartilhando a construção do Teatro Savóia em Florença. Imigrou para o Brasil em 1923, onde já se havia realizado a Semana de Arte Moderna de 22, marco inicial do movimento modernista nas artes. Contudo, em arquitetura esse marco se deslocou para a construção da casa de Gregori em 1927.

São Paulo apresentava os ares da nascente grande metrópole brasileira. Fruto da riqueza do café, existia um ambiente de prosperidade material e de desenvolvimento industrial que contrastava com o aspecto geral brasileiro de absoluto domínio rural. Sua elite urbana, embora provinciana, espelhava-se nos centros estrangeiros irradiadores de cultura<sup>1</sup>. O sucesso da base agrícola do café potencializava o desenvolvimento industrial e o incremento populacional (dos 30.000 habitantes de 1880 aos 600.000 de 1920), e atraía um grande contingente de imigrantes europeus para substituir a mão-de-obra escrava nas lavouras.

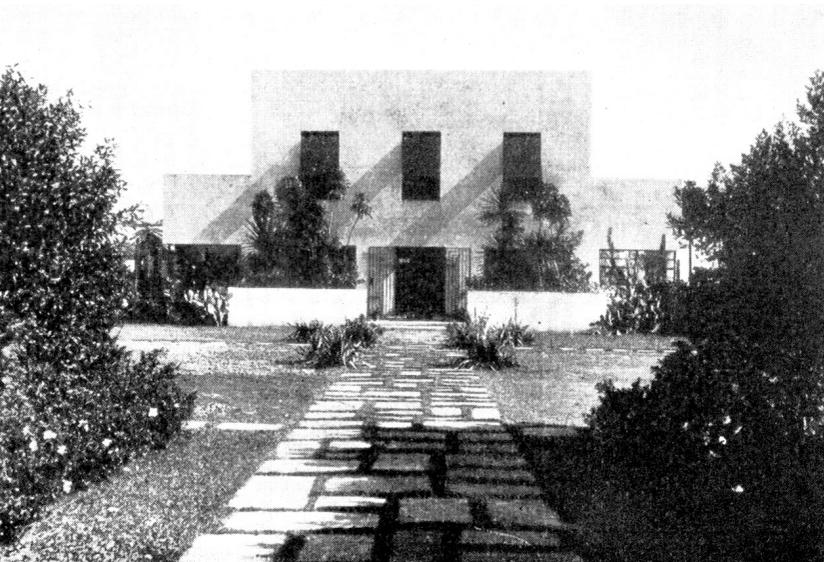
Seu quadro técnico era incipiente, praticamente não existindo arquitetos. A formação de profissionais envolvia al-

guns poucos interessados nos cursos da Escola Politécnica. Assim, o incremento construtivo brasileiro deu-se pela mão dos mestres-de-obra de formação leiga. Privilégios e regulamentação da profissão só ocorreram em 1933. O padrão estético dominante era o acadêmico.

Após a Primeira Guerra Mundial, alguns jovens intelectuais brasileiros, especialmente paulistas, mudaram seu pensamento e, no esteio dos movimentos de vanguarda europeus, renovaram as letras e as artes. Embrionária, nascia uma dualidade que sintetizava preocupações a um só tempo revolucionárias e nacionalistas. Esses jovens da sociedade paulistana formaram o núcleo dos organizadores da Semana de Arte de 1922: uma manifestação de protesto e um desafio à opinião pública com um certo caráter anárquico, teve à época um impacto modestíssimo e só com o tempo ganhou a aura de revolução e transformação decisiva. Esses modernistas tinham um programa comum: a ruptura com o passado e a independência frente à Europa, mas apresentavam incoerências internas, como a arquitetura que contraditava do conjunto das propostas de vanguarda. Esta foi representada pelo arquiteto espanhol Moya, radicado em São Paulo, autor de casas mouriscas, visionárias e extravagantes e pelo arquiteto polonês Przyrembel, com uma versão do neo-colonial. As propostas não despertaram maiores atenções no meio profissional: eram somente desenhadas e destituídas da densidade dos literatos. Destaco que para realizar a arquitetura se faz necessário, além da vontade, recursos de ordem material e ação.

De fato, o condutor do debate arquitetônico de vanguarda foi o neo-colonial, mais prosaico e estilístico, sombreando a preocupação nacionalista dos modernistas<sup>2</sup>. Criavam-se novos climas e espírito de luta contra os valores estabelecidos,

Foto 1. 1927, in; Bruand, 1991, PP. 66. Foto 2. 1935, foto Gregori Warchavchik, arquivo da família.





Estado de deterioração em 2000, fotos: H. Gallo

condições intelectuais sobre as quais agiu Warchavchik<sup>3</sup>.

A questão nacionalista, fundamentada no “Manifesto Pau-Brasil” de Oswald de Andrade, firmou-se entre 1924 e 29. A arquitetura deveria refletir o país onde era criada, obedecendo ao princípio de que “só atingiremos o universal passando pelo nacional”<sup>4</sup>. Embora no mesmo caminho de renovação estética, o modernismo brasileiro assumia um sentido oposto ao “internacional style”.

Warchavchik chegou ao Brasil conhecendo apenas uma língua latina, o italiano, mas num meio em que os italianos eram numerosos e prósperos. Trabalhou por dois anos por todo o país numa construtora, antes de iniciar sua prédica modernista. Seu pioneirismo começou em 1925, quando publicou em italiano um artigo intitulado “Futurismo?”. Deve-se considerar que o livro de Gropius “Bauhaus-Nowarquitetura”, paradigmático, foi lançado no mesmo ano e trata, grosso modo, dos mesmos princípios.

O debate arquitetônico modernista ia lentamente ganhando espaço na imprensa e chegando a um público mais amplo. Por suas idéias centrais a arquitetura deveria derivar da praticidade e da economia, despojando-se da decoração e respondendo a uma função, e o arquiteto deveria assumir ambos os papéis de técnico e artista. Warchavchik rejeitava ainda a idéia de estilo contemporâneo e propunha uma explicação racional para a arquitetura de épocas passadas pela funcionalidade e integração das artes, propugnando uma estética própria à era mecanicista com novos materiais e técnicas industriais.

Em 1927 Warchavchik casou-se com uma jovem paulista, Mina Klabin, filha de prósperos industriais, estabeleceu-se por conta própria e realizou a sua primeira obra pessoal, a sua própria residência, concluída em 1928. O primeiro obstáculo foi licenciar uma obra de fachada plana, sem ornamentos. Existiam comissões de censuras de fachadas que aprovavam ornamentações para embelezar os edifícios. O projeto precisou ser disfarçado, mantendo-se em desenhos os volumes originais, mas ornando-os com acréscimos fictícios não construídos sob a alegação de falta de recursos. Este subterfúgio foi largamente utilizado até a extinção dessas comissões.

Devido à inexistência no Brasil de produtos industrializa-

dos e componentes padronizados aceitáveis, foi necessário o desenho e fabricação das esquadrias e caixilhos metálicos, das grades, das lanternas e outros acessórios, inclusive o mobiliário. Porém essa forma de produção que atendia ao anseio do “projeto global”, contraditava outro seu princípio fundamental de concepção: a economia.

A obra final afastou-se do dogmatismo programático moderno que pregava “uma verdade total e o abandono de todos os artificios”. Destaco suas principais contradições: a aparência de uma construção em concreto armado (idéia original) mas quase que inteiramente construída em tijolos revestidos com cimento branco; as janelas horizontais de canto, injustificadas em construção de alvenaria; não existe total correspondência entre fachada e planta, contraditando a analogia mecanicista da beleza como resultado da racionalidade; a cobertura do corpo principal em quatro águas com telhas de barro e escondida por platibanda, tomou lugar do esperado terraço jardim, alegando-se falta de recursos para impermeabilização; a volumetria final da edificação, de forte inspiração cubista, não tem pilotis, por alegadas razões de preço; empregam-se varandas laterais cobertas por telhas vãs. Várias dessas concessões práticas e estéticas foram por ele corrigidas pela reforma de 1934 ou depuradas em obras posteriores.

Os jardins de autoria de sua mulher constituíram referência precursora para o paisagismo moderno brasileiro, pelo emprego de plantas autóctones, como o mandacaru, ao lado de outras de natureza exótica.

Mas em plena vigência do ideário modernista o próprio arquiteto intervém em sua obra. Com as transformações da família Warchavchik o programa se ampliou. Foram acrescentados ao edifício um quarto e mais um banheiro, além de ampliadas e redefinidas áreas como a cozinha, os ambientes de comer, estar, as varandas, o escritório e a áreas de recepção e acesso, assim como os serviços.

É significativo o deslocamento do eixo de entrada para a lateralidade, desfazendo a simetria espelhada do volume. Foi introduzida uma marquise de concreto na nova entrada e articulou-se com lajes planas os serviços e corpo principal da casa. As antigas varandas foram suprimidas. Enfim, a casa se sofisticou e tornou-se mais próxima do ideário modernista dos CIAM e Le Corbusier, além de melhor se

adequar ao padrão de vida das elites paulistas de então pelo programa e pela sofisticação de materiais e acabamentos. A separação programática em blocos distintos é mais um ponto divergente do ideário modernista. O aspecto da fachada após a reforma de 1934 comprometeu a unidade formal e estética do primeiro artefato, ocasionando uma aparência postiça, de resultado estético discutível. Outros acréscimos e modificações menores foram sendo realizados com o tempo.

A casa permaneceu em uso pela família até a década de 70. Em dezembro de 1983, ela e toda a área do parque foram vendidas a uma incorporadora que pretendia construir quatro torres residenciais, chegando a instalar no local um plantão de vendas clandestino da incorporação, mesmo sem licenciamento municipal. Após intensa e permanente mobilização da população, esse plantão foi lacrado.

Abrem-se então os processos de tombamento nos órgãos Estadual e Federal, dando-lhe o município proteção pelo zoneamento. No mês seguinte o Condephaat tombou todo o Parque como patrimônio estadual, e em 1986 o Iphan declarou-o patrimônio nacional, conjuntamente com outras duas residências suas. A preservação histórica no Brasil é estabelecida pela tripla atribuição constitucional da competência de preservar, sem que, contudo, seja fixada nenhuma relação de hierarquia ou articulação formal entre as instâncias preservacionistas. Na prática, isso tem ocasionado equívocos, contradições e enfraquecido a imagem do instituto do tombamento.

A partir do tombamento, os herdeiros de Warchavchik sentiram-se economicamente prejudicados e argüiram com êxito judicial o Estado pela desapropriação do imóvel, tendo obtido êxito em seu pleito, o que significou um pesado ônus para os cofres públicos. Passou então o imóvel à posse da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que durante quase duas décadas não promoveu nenhuma ação conservativa, nem utilizou o bem patrimonial. Resultou dessa incúria uma forte degradação do imóvel, com desabamentos parciais e muita deterioração, caracterizando um paradoxo, pois a própria Secretaria foi pioneira na ação de proteção ao imóvel.

Em função de pressões públicas, da ação da Promotoria e do Instituto de Arquitetos do Brasil, em 2000 foi instituída uma concorrência pública para intervenção na casa, sem que houvesse um projeto para tanto. Realizada a concorrência, houve nova mobilização para impedir a intervenção sem projeto e sem aprovação dos órgãos preservacionistas, ocasião em que fui convidado a desenvolver o projeto de restauro.

Estabeleceu-se uma situação "sui generis" pois os procedimentos de projeto, como levantamentos, prospecções, ensaios e diagnósticos foram simultâneos à realização dos serviços de obra, autorizados emergencialmente. A verba da concorrência, fixada com critérios de reforma e não de restauro, subestimou os custos, não suprimindo sequer metade dos procedimentos necessários. Uma vez terminada essa verba, os serviços de obra realizados entre 2002 e

2003 foram paralisados. Nessa altura, o projeto de restauro havia sido concluído, após árduas re-elaborações e negociações com as três instâncias mais a Promotoria, e informalmente aprovado, restando apenas o tempo de sua tramitação formal. Contudo, ainda não havia definição de uso para o imóvel, embora o artefato estivesse mais protegido, com telhado refeito e cessando os risco de desabamento.

A paralisação durou três anos, comprometendo alguns trabalhos concluídos. Após nova concorrência, em 2006 a intervenção no corpo principal edificado foi concluída por outra construtora. A indefinição de uso compromete uma plena avaliação das intervenções na pré-existência e a fixação segura de conceitos e procedimentos agregadores de novos valores e valorizadores dos já existentes. Difícil também antever os inevitáveis impactos tecnológicos oriundos de adequações ao uso. Adotaram-se critérios que permitem um uso de natureza museal ou caráter expositivo no imóvel, mas há questões de programa, projeto e procedimentos de intervenção que permaneceram abertas.

Mas a questão central não suficientemente aprofundada e resolvida como um bem dessa importância permaneceu na fixação do partido conceitual do projeto de restauro. O artefato pioneiro sofreu significativas alterações de configuração e materialidade em 34. Portanto, as alternativas estariam ou no retorno à configuração inicial-solução defendida por alguns -, ou na manutenção da solução de 34 -advogada por outros. Os próprios órgãos de preservação estiveram divididos e oscilaram entre essas duas vertentes. Por sua vez, a Promotoria, frente a esse impasse conceitual, fixou como diretriz de partido a manutenção da materialidade de 34, sem prejuízo daquela de 27, como se, a partir das palavras, dois corpos pudessem ocupar o



mesmo lugar no espaço.

Destaque-se que foram identificados pelas prospecções e procedimentos de intervenção todos os resquícios da solução construtiva primitiva no artefato construído. Conflitaram assim duas referências de valor para a restauração: a propositura inovadora e panfletária de 27 da obra pioneira do modernismo -que mesmo com contradições marcou uma forte vontade de renovação e ruptura -e a solução mais acomodada de 34- programaticamente mais afinada com a tendência corbusiana do modernismo e também mais comprometida com o modo de morar da alta burguesia paulista.

Órgãos de preservação e Promotoria impuseram, então, a segunda alternativa!

A leitura (parcial) das duas materialidades tornou-se possível através do partido cromático, pelo artifício de um testemunho legível da solução de 27. Embora a cor dominante adotada foi a de 34, junto com essa foi aplicada em cômodos que haviam sofrido alterações espaciais a de 27, formando-se um estado de convivência temporal nunca antes existido. Sem as imposições de critérios poder-se-ia ter aplicado algo semelhante à fachada, cuja manutenção de 34 não permitiu recuperar a imagem emblemática divulgada por toda a historiografia da arquitetura. Essa continha, dentre outros valor, sua peculiar articulação de volumes cúbicos puros por eixos e simetria, o testemunho de imanência da estratégia de projeto característica da operação de composição, de herança clássica.

Estando essa preservação inconclusa, deverão ser futuramente definidos usos para o artefato, e após a conclusão da obra de restauro dos blocos construídos, enfrentar-se o

problema do restauro dos seus jardins. Só então será possível a completa apropriação da memória desse importante exemplar da experiência modernista, ainda inacessível.

#### Notas

1. Segawa, 1998, p. 42.
2. Bruand, 1991, p. 63.
3. Segawa, 1998, p. 43.
4. Segawa, 1998, p. 42.

#### Bibliografia

- BRUAND, Yves. A arquitetura contemporânea no Brasil - São Paulo: Editora Perspectiva, 2a edição, 1991.
- FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil : 1925 a 1940 - São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.
- MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil. - São Paulo: Editor Aeroplano. 1a edição, 1999.
- SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900 -1990 - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1a edição, 1998.
- XAVIER, Alberto. Arquitetura Moderna Brasileira; Depoimento de uma geração - São Paulo: Projeto /Hunter Douglas/ ABEA/ PINI, 1987.
- WARCHAVCHIK, Gregori. Arquitetura do século XX e outros escritos - São Paulo: CosacNaify, 2006.

Situação após intervenção - fotos H. Gallo, fevereiro de 2007



# El Funcionalismo como Modelo de Eficiencia en la SCEE: La Sistematización Arquitectónica en la Escuela Normal de la Reina

■ JOSÉ MANUEL CASAS

El presente estudio se refiere al período de desarrollo de arquitectura moderna en Chile durante las décadas de 1930 a 1970, específicamente en la labor realizada por ciertas instituciones estatales, que configuraron parte importante del patrimonio arquitectónico moderno desarrollado en el país.

Factores como el crecimiento y las migraciones, además de la intención de modernizar la economía nacional mediante una industrialización intensa, pretendía hacia 1930, elevar el nivel de vida del país con un crecimiento “dirigido hacia el interior”<sup>1</sup> en una sociedad que buscaba ser cada vez más igualitaria. La ampliación de la educación jugaría un rol fundamental en este proceso.

El caso de estudio se centra entonces, en la labor desarrollada por la Sociedad Constructora de Establecimiento Educativos S.A. (SCEE), institución creada por ley en el año 1937<sup>2</sup> y a la que le correspondió, durante sus 50 años de actividad, la programación, diseño, construcción y mantención de los edificios educativos públicos en el país, y que comienza su desarrollo luego de la intención del Estado de generar una nueva solución frente el problema de la infraestructura educacional y de la necesidad de enfrentar su desarrollo, en base a un organismo técnico especializado y autónomo, que de un modo estable abordara el diseño de espacios para la educación e hi-

ciera frente a la insuficiencia de edificios educacionales<sup>3</sup>.

Una revisión en la historia de la sociedad refleja la existencia de distintas etapas en que se aplican y materializan los principios racionalistas de la arquitectura moderna: un primer momento, caracterizado por la expresión de un modernismo “puro”, que se manifiesta como el nuevo estilo arquitectónico que comienza a desarrollarse en Chile desde los años 20, y que se concentraría en la labor desarrollada ya desde la Sociedad de Instrucción Primaria por los arquitectos Gustavo Mönckeberg y José Aracena, y que determinarían desde su origen una expresión arquitectónica que la SCEE mantendría hasta mediados de los años 50; el agotamiento de estos lenguajes, su rigidez y estaticidad, llevaría a un proceso paulatino de transición que, de la mano de actores puntuales dentro de la Sociedad y demandas específicas de infraestructura y cobertura, determinarían el desarrollo de una segunda etapa, caracterizada por un alto grado de racionalización tanto en los procesos de planificación e investigación, como de diseño, ejecución, equipamiento y mantención de las obras. Los principios funcionalistas y estructuralistas determinaron la labor arquitectónica de la SCEE desde los años sesenta en adelante.

Una de las primeras hipótesis de estudio que surgen entonces, se refiere a la situación específica en que se de-



fine esta transición a un funcionalismo que llega a operar en todas las escalas de la obra, con un alto grado de eficiencia y desarrollo técnico, centrado en la utilización de sistemas tipo y elementos constructivos pre-fabricados.

La racionalización como modelo de eficiencia y la aplicación funcional de los principios modernos reflejados en una producción arquitectónica masiva, concentran de esta manera los hechos a revisar en las obras del período, específicamente en la Escuela Normal de la Reina, obra de los arquitectos Vladimir Pereda y Florentino Toro.

Cuestiones como la verificación de la existencia de épocas dentro del desarrollo histórico de la SCEE, de las razones y circunstancias en que se produjeron los cambios, como de los actores que participaron e influyeron en mayor o menor medida en ellos, como también sobre la introducción de lenguajes y nuevos criterios arquitectónicos en un alineamiento estético-funcional, se convierten en los hechos específicos que caracterizan al análisis de esta etapa y, particularmente, a verificar, en el caso de estudio, como momento de aplicación y desarrollo de los principios antes mencionados.

### **El Proyecto Moderno en la SCEE y la Transición al Funcionalismo**

A partir de 1920, el establecimiento educacional en su totalidad comienza a verse como instrumento educativo<sup>4</sup>, enfocándose hacia 1925 en los problemas de dotación e infraestructura educacional, parte importante de los gastos sociales del gobierno, y que beneficiarían mayormente a la creciente clase media<sup>5</sup>.

La creación de la SCEE en 1937, surge como respuesta ante la necesidad de que un organismo técnico especializado asumiera el rol de desarrollar las construcciones que el país requería para la época, asumiendo una participación fundamental en este primer período los arquitectos Gustavo Mönckeberg y José Aracena, quienes marcaron la línea arquitectónica de la institución desde el modelo modernista de la época, y que haría énfasis en una arquitectura funcional, con un programa adecuado a las demandas educacionales, una marcada imagen institucional de carácter monumental y solidez estructural.

Esta línea expresiva dominaría el desarrollo arquitectónico de la Sociedad hasta mediados de la década del 50, cuando se introducirían una serie de sistemas tipo, a modo de simplificar el proceso proyectual y constructivo, y satisfacer de manera eficiente la creciente demanda de infraestructura que los planes de desarrollo educacional requerían.

Hacia 1951, estudios realizados establecían que para absorber el crecimiento vegetativo de la población escolar y saldar en forma paulatina el déficit de locales, se necesitaba extender un plan que contemplara anualmente construcciones para un mínimo de 30.000 niños<sup>6</sup>. Por otra parte, en 1955, la educación recibía sólo un 20,3% del gasto público social, cifra que contrastaba con el resultado del aporte fiscal durante las épocas anteriores, que aumentaría hacia 1960 el alfabetismo a un 84,6%<sup>7</sup>. Es durante el

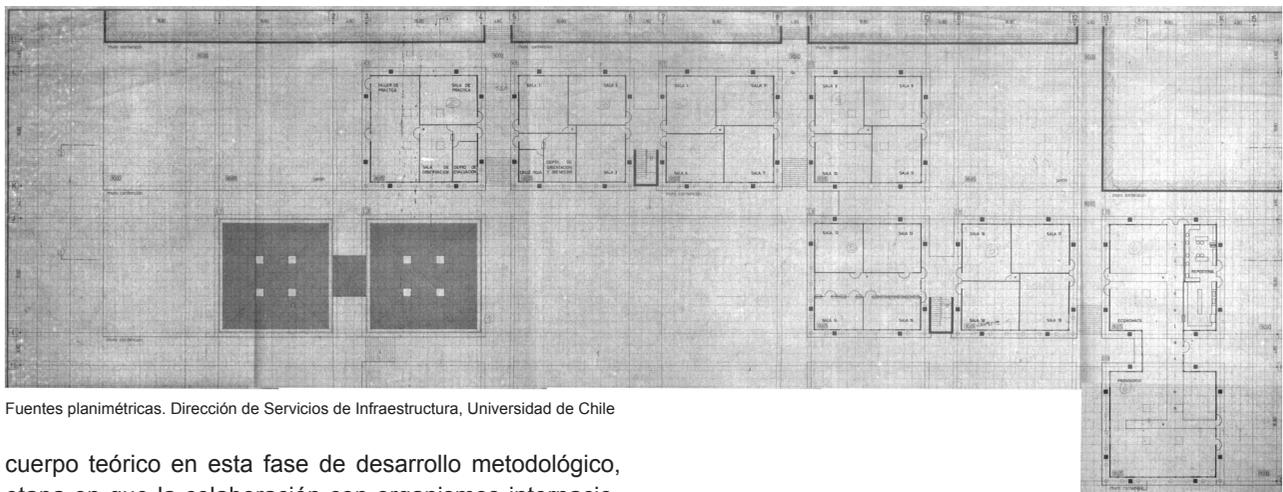
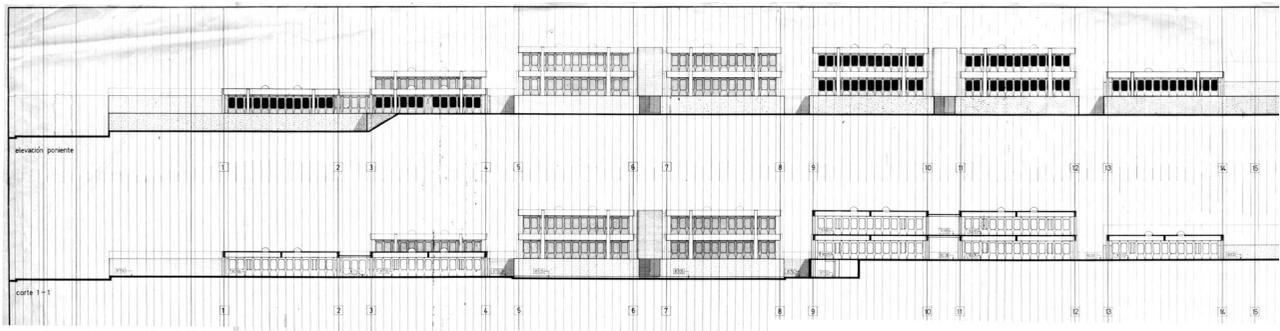
gobierno de Eduardo Frei Montalva cuando la educación se define como pilar de la reestructuración social. En 1965, la Reforma Educacional tuvo como finalidad posibilitar un acceso igualitario al sistema educacional, cuya permanencia no dependiera de la condición económica del alumno, proponiendo, además, la integración de los alumnos a la comunidad y a las necesidades de desarrollo del país a través de una educación que preparara para el trabajo<sup>8</sup>.

Se hacía necesario, entonces, actualizar las herramientas de desarrollo arquitectónico, sobretodo en términos de cobertura por una parte y de tecnificación por otra, de manera que la demanda de infraestructura fuese resuelta de manera efectiva, con un alto grado de calidad y solidez, además de un criterio de economía aplicado a todas las fases del proyecto, extendiendo al máximo los recursos disponibles.

Se implementó para esto un replanteamiento de los procedimientos que hasta el momento operaban en la SCEE: Se pasa de proyectos individuales a sistemas tipificados, que incorporan a través de la prefabricación el método industrializado abordado desde el diseño hasta la construcción de las obras; la conformación de los nuevos espacios educativos debía desarrollarse en función de un criterio de flexibilidad, de manera de garantizar las posibles modificaciones de uso dadas a partir de los cambios que los programas educativos pudieran sufrir. De esta manera, y en función de la magnitud de los recursos puestos en juego como de este criterio de flexibilidad, y para evitar la arbitrariedad en los procesos de diseño, se implantó una normalización arquitectónica que fuese capaz de garantizar un máximo de versatilidad y fluidez, mediante espacios convertibles capaces de adaptarse a posibles cambios programáticos, como de crecimiento o ampliación, que las edificaciones pudiesen tener en el futuro<sup>9</sup>.

Este desarrollo metodológico se llevó a cabo en forma paralela a un desarrollo teórico, produciendo investigaciones a nivel tecnológico, a modo de lograr que este proceso de sistematización arquitectónica definiera, desde la consideración de sus sistemas y subsistemas, componentes y subcomponentes, un alto grado de complementación operativa y funcional. El discurso estructuralista, como la implementación de la teoría de sistemas, definieron el





Fuentes planimétricas. Dirección de Servicios de Infraestructura, Universidad de Chile

cuerpo teórico en esta fase de desarrollo metodológico, etapa en que la colaboración con organismos internacionales como la CONESCAL (Centro Regional de Construcciones Escolares para América Latina), y la colaboración de la UNESCO, como al mismo tiempo de la experiencia norteamericana en la implementación de sistemas tipificados y prefabricados, constituirían una respuesta coordinada regionalmente para hacer frente a las carencias y necesidades de desarrollo educacional en América Latina. La labor conjunta permitió responder de manera unificada y precisa, extendiendo las soluciones mediante una transferencia técnica especializada.

Es así como este alineamiento define, a partir del funcionalismo, un modelo de eficiencia arquitectónica desde el cual la institución hace frente a las demandas del período. El análisis del caso hace énfasis en la medida en que la obra es el resultado de la aplicación de estos principios funcionalistas: partiendo de un proceso de transferencia tipológica, el “estilo” moderno dio paso a un proceso de producción racionalizada funcionalmente, por cuanto el proyecto de la Escuela Normal de La Reina constituye, efectivamente, una instancia excepcional de materialización dentro del desarrollo de la sistematización arquitectónica, que operaría en la SCEE casi hasta su cierre en 1987, y que antecedería como proyecto especial a una serie de sistemas tipificados, que se aplicarían en obras posteriores tales como el Instituto Comercial de Viña del Mar o el extensamente utilizado sistema tipo 606 MC.

### La Sistematización Arquitectónica en la Escuela Normal de la Reina

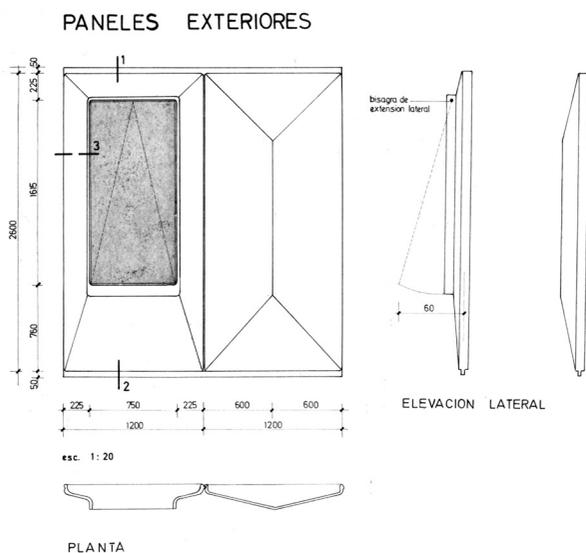
En circunstancias en que el Gobierno del Presidente Eduardo Frei Montalva llegaba a su término (fines de 1970), la oficina de la SCEE recibe el encargo directo del

ministro del período de construir la Escuela Normal de Mujeres, unificando en una sola institución a las tres sedes existentes en Santiago, y que debía desarrollarse y ser construida en 8 meses, antes de que concluyera el período presidencial. El proyecto carecía de terreno o sitio específico y debía combinar los tres programas en una sola propuesta.

Vale decir que para este período, la calidad programática de los proyectos arquitectónicos ya se encontraba resuelta y lo que interesaba era aumentar la velocidad con que se producía la obra<sup>10</sup>. El proceso de diseño se centraría en solucionar un partido general a partir de una variable programática, determinar un principio estructural y uno constructivo, considerando todas las unidades sistémicas de la obra como una continuidad de elementos relacionados entre sí.

El plan general permitía determinar la estrategia con que la obra resolvía el programa y se instalaba en el terreno, de manera que su modalidad de crecimiento por unidades, resolviera de manera simple y unificada, la demanda de espacios que podría tener la obra. Se piensa entonces que la solución arquitectónica tuviera una estructura planimétrica que permitiera crecer sin limitaciones y instalarse en cualquier lugar<sup>11</sup>.

La generación y repetición de una unidad tipo, conformada por un módulo de 1,2 x 1,2 metros, que componía a su vez un sistema mayor de 16,8 x 16,8 metros, normalizaba el espacio arquitectónico, definiendo una unidad base en función del cual se generarán todos los espacios, tanto exteriores como interiores de la obra: el esquema original se desprende del planteamiento de concebir el proyecto



como una ciudad con calles, espacios públicos y privados, unidos por diferentes cuerpos que permitieran alojar los diferentes programas, los que no sólo cambiaban en metrajes, sino también en contenidos<sup>12</sup>.

Los paneles exteriores, dentro de la modulación de 1,2 x 1,2 metros, constituyen una segunda unidad que se repite en la totalidad de la obra, definiendo mediante de dos submódulos, los paños abiertos y cerrados que la obra configuraría una vez que el proyecto estuviera completamente construido.

Aquí, el criterio de prefabricación se hace evidente: los paneles de fachada compuestos por fibra de vidrio y un recubrimiento de poliuretano, son producidos con anterioridad a que la obra esté construida por una fabricante externo que ejecuta específicamente este sub-sistema: los criterios de economía, eficiencia y sistematización de los elementos arquitectónicos, simplifican el proceso constructivo y agilizan el montaje y terminación de la obra, permitiendo, a su vez, que el mismo elemento sea fabricado fuera de obra y con posterioridad, ante una ampliación o modificación programática.

Cabe destacar, por otra parte, el grado de tecnificación de los procesos constructivos utilizados en tecnologías relativamente recientes para la época, las que en relación a un diseño simple y racionalizado reducirían cuantitativamente los costos de producción, maximizando los recursos disponibles. Esta situación beneficiaría cualitativamente la capacidad de producción y cobertura de otras obras, transfiriendo de manera directa los beneficios que se desprenden de los sistemas tipificados y la prefabricación.

### La SCEE: Cuerpo de Conocimiento y el Proyecto como Producto del Pensamiento Funcionalista

El pensamiento funcionalista como modelo de eficiencia se inserta en la etapa de desarrollo arquitectónico que ha sido estudiado en el presente análisis, revelando la existencia de dos períodos notoriamente diferenciados y determinados por hechos específicos, dando cuenta de la coordinación entre el Estado y este tipo de instituciones, para modernizar la sociedad de la mano de una propuesta

educativa que se centra en la labor de la SCEE y que se intensifica desde mediados de siglo, alineando desde una voluntad de desarrollo los valores instrumentales de la arquitectura moderna y sus posibilidades operativas desde un punto de vista funcional, al tiempo en que estos procesos de racionalización definieron una expresión arquitectónica depurada y objetiva.

De esta forma, La Escuela Normal de La Reina se presenta como un referente significativo de este proceso, denotando la importancia que los aportes de individuos tienen en la conformación de lenguajes que llegarían a institucionalizarse, conformando, al mismo tiempo, parte de una dialéctica común e integrando la identidad arquitectónica de nuestra cultura. La comprensión de la propuesta funcionalista como modelo de eficiencia, se presenta como parte constitutiva de un cuerpo de conocimiento susceptible de ser investigado con mayor profundidad.

El presente estudio conforma una parte en la verificación de los hechos históricos que determinaron la labor de la SCEE, verificando las causas y situaciones específicas que conforman la etapa funcionalista que caracterizó a la segunda mitad de su período, definida por un alto grado de síntesis arquitectónica entre generación programática, sistematización arquitectónica y prefabricación constructiva.

#### Bibliografía

- ELIASH DÍAZ, HUMBERTO; MORENO GUERRERO, MANUEL, *Arquitectura y Modernidad en Chile / 1925-1965. Una realidad múltiple*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1989.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CHILE, *Nuevos espacios educativos*, Santiago, Chile: Ministerio de Educación/UNESCO, 1992.
- SIMON COLLIER, WILLIAM F. SATER. *Historia de Chile 1808-1994*, traducción Milena Grass, Madrid: Cambridge University Press, 1998.
- SOCIEDAD CONSTRUCTORA DE ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES (Chile), *50 años de labor: 1937-1987 / Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos*, Santiago: Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, 1987.
- SOTO SEPÚLVEDA, MAXIMILIANO, "Políticas Educativas en Chile durante el Siglo XX", Artículo Revista Mad, Nº 10, Mayo 2004, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

#### Notas

1. SIMON COLLIER, WILLIAM F. SATER. *Historia de Chile 1808-1994*, traducción Milena Grass, Madrid: Cambridge University Press, 1998, p. 244.
2. BIBLIOTECA DEL CONGRESO NACIONAL, *Ley Nº 5989 de 18 de enero de 1937*.
3. SOCIEDAD CONSTRUCTORA DE ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES (Chile), *50 años de labor: 1937-1987 / Soc. Constructora de Establecimientos Educativos*, Santiago: Soc. Constructora de Establecimientos Educativos, 1987, p. 14.
4. MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CHILE, *Nuevos espacios educativos*, Santiago, Chile: Ministerio de Educación/UNESCO, 1992, p. 13.
5. SIMON COLLIER, WILLIAM F. SATER, p.251.
6. SOCIEDAD CONSTRUCTORA DE ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES (Chile), p. 46.
7. SIMON COLLIER, WILLIAM F. SATER, p.251.
8. SOTO SEPÚLVEDA, MAXIMILIANO, "Políticas Educativas en Chile durante el Siglo XX", Artículo Revista Mad, Nº 10, Mayo 2004, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, p. 9.
9. SOCIEDAD CONSTRUCTORA DE ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES (Chile), pp. 15-17.
10. CONVERSACIÓN CON VLADIMIR PEREDA, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 2006.
11. CONVERSACIÓN CON VLADIMIR PEREDA, Santiago de Chile, 5 de diciembre de 2006.

# Pabellones Frágiles \_ Elemental Urbanidad

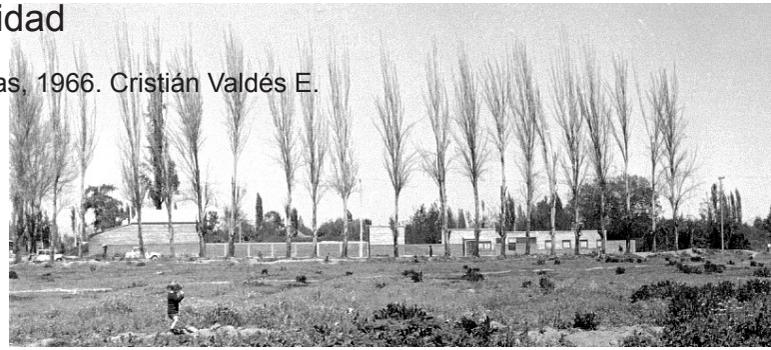
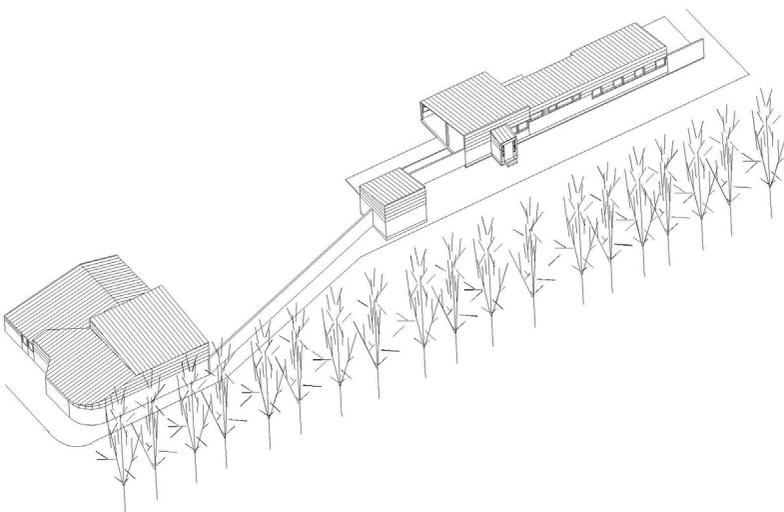
Escuela en Longotoma, 1963 / Casa y Capilla Dominicanas, 1966. Cristián Valdés E.

■ SANDRA ITURRIAGA

Gran parte de las obras de arquitectura se construyen bajo la premisa de la durabilidad. Esto que parece casi un fundamento ontológico de la disciplina, sobretodo cuando pensamos en el patrimonio como algo heredable, no parece considerar el tiempo de la obra, ni la vida de los edificios, ni la fragilidad o levedad como cualidades deseables para la arquitectura. Así como “el cambio, la continua intervención, es el sino, se quiera o no de la arquitectura”<sup>1</sup>, sobretodo si se manifiesta como un fenómeno vivo; así también lo frágil, lo leve, constituyen cualidades susceptibles de verse alteradas en virtud del proceso de transformación y crecimiento de la ciudad, debiendo por ello acentuar su legado hacia el presente, sin que por ello necesiten traducirse en afán desmedido de permanencia.

A partir de la reconstrucción y lectura crítica de dos obras del arquitecto chileno Cristián Valdés Eguiguren, construidas en torno a los años 60: una escuela pública y casa para profesores en la localidad de Longotoma, y una capilla y casa para la Congregación de las Hermanas Dominicanas en la actual comuna de Pudahuel, se trata de recuperar un patrimonio arquitectónico relevante, compuesto por obras de singular pertinencia frente al actual panorama de la arquitectura moderna y su constante esfuerzo de aparecer con inusitado alarde para asegurar su permanencia, dos obras que, por el contrario, desde una condición de *latente fragilidad* -ya sea por su condición constructiva en base a una materialidad leve que ha acentuado su actual deterioro, ya sea porque se vinculan a programas que surgen de instituciones de relativa modestia- se presentan, sin embargo, como hechos significativos frente al lugar en que emplazan<sup>2</sup>.

1. Isométrica Casa y Capilla Dominicanas. Reconstrucción R. Roehling.



2. Vista Norte Capilla y Casa Hermanas Dominicanas, Archivo Fotog. C. Valdés.

Constituyen dos obras, que a partir de una ajustada relación entre una doble condición programática –casa habitación y pabellón comunitario de pequeño formato-, y a pesar de consistir en encargos de dimensiones mínimas y recursos modestos, consolidan una singular cualidad de *urbanidad pública* en un entorno de marcado carácter rural. Representan así, obras que sin hacer alardes constructivos, ni grandes gestos en el paisaje, ni concesiones excesivas al usuario, conllevan un punto de vista inequívoco de la arquitectura en cuanto medida de los actos, la construcción y el lugar, inaugurando una relación fecunda entre forma y vida con un alto grado de atemporalidad, posibilitando así una plataforma privilegiada desde la cual acceder a lecciones posibles al entendimiento de la disciplina, que trascienden su actual condición construida.

Ambas obras son, por otro lado, fiel reflejo de la observación atenta y ajustada de la realidad como germen o fundamento de la obra, haciendo evidente esta manera de afrontar los encargos de Cristián Valdés E. con su paso por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, entre los años 1957 y 1962, año en que se titula. Constituyen dos construcciones realizadas a su vez en los inicios del oficio, el primer encargo de la Escuela de Longotoma, realizado en 1963-64, sólo un año después de titulado, y desarrollado en conjunto con Juan Pablo Langlois; y el de la Casa y Capilla Dominicana, realizado en 1966 en conjunto con José Antonio Prado, ambos compañeros de escuela.

## Escuela en Longotoma:

### Patio y Pabellón como Resguardo del Viento

El encargo surge como necesidad de acoger a 30 familias de ex inquilinos del fundo San Manuel en Longotoma, congregados en una cooperativa agrícola, entregándoles viviendas y un equipamiento comunitario en un sector ubicado al lado oeste de la carretera panamericana. Para ello se realiza una parcelación previa que otorgaba a cada uno de los inquilinos un terreno de cerca de una hectárea para casa y huerto, organizada por un camino a modo de circunvalación, cuyo acceso desde la carretera quedaba definido por un nudo en el cual se emplazaría el programa comunitario, consistente en una escuela primaria, que debía albergar dos salas de clases con un corredor cubierto, casa para profesora, oficina y baños<sup>3</sup>.

Dos premisas fundamentales orientan el desarrollo de este proyecto: la primera tiene relación con el potencial

que presentaba el programa de la escuela de consolidarse como un centro de vida social en un medio principalmente rural, un lugar para las celebraciones conmemorativas como el lugar de lo público por excelencia en el campo.

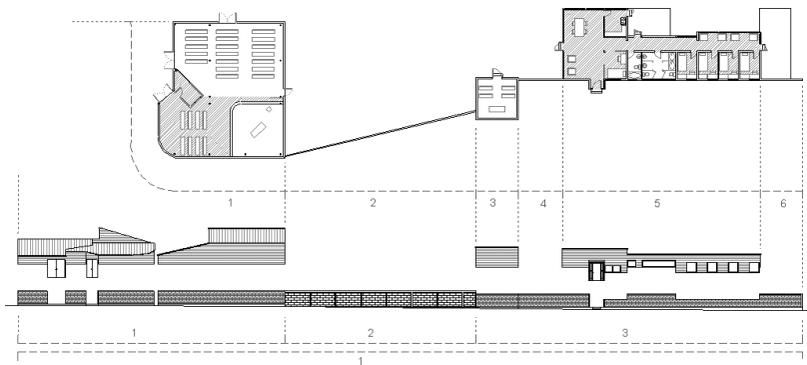
Esta necesidad de dar cabida a lo público se traduce en una primera operación de fragmentación del programa en tres pabellones separados entre sí en torno a un patio exterior, de modo que con las mínimas dimensiones construidas en torno al programa de salas, baños y casa profesora se constituyera un lugar de escala comunitaria. La relación entre los distintos volúmenes se completa mediante muros curvos conformados por panderetas de ladrillo sin estucar, que rodean al patio exterior abarcando una magnitud de 35 x 15 m. El sector de baños y casa de profesora se traducen, asimismo, en prismas alargados y de crujía angosta, al modo de muros programáticos elementales cuya posición en el conjunto definen el acceso al patio. La segunda operación consistió en la radical separación de las dos salas de clases al alero de una estructura de cubierta mayor, a fin de que la distancia entre ambas permitiera la conformación de un patio cubierto al modo de un zaguán, donde al abrirse las dos puertas principales de las salas en 90°, se conforma una nave de 24 m de largo que acogiera las celebraciones locales<sup>4</sup>.

Patio, zaguán y nave principal, resultan así piezas claves en la configuración del orden público propuesto por la escuela: con la mínima dimensión construida se logran las mayores dimensiones de vacíos potenciales para la reunión de la comunidad.

La segunda premisa de proyecto tiene relación con el lugar de emplazamiento de la escuela en una zona de vientos constantes en sentido norponiente, y la necesidad por tanto de amparar del viento el lugar de reunión exterior para los pobladores del sector al modo de un patio protegido del viento.

Esto se traduce en la posición que adopta la nave principal de salas de clases de espaldas al viento en el sentido de su largo mayor, y con la cubierta levantada en su extremo frontal para producir una corriente de aire que pase sobre el patio dejándolo como zona de baja presión. Esta singular concepción del lugar como un fenómeno dinámico, resulta comparable a los estudios desarrollados por la Escuela de Valparaíso para el proyecto de la Escuela Naval, donde se plantean estrategias de control del viento costero en los patios exteriores donde se debía desenvolver la vida del cadete, a partir de la generación de bóvedas eólicas<sup>5</sup>.

De igual manera las viviendas de inquilinos planteadas para el conjunto, reproducen desde una escala más modesta, esta necesidad de proteger del viento al patio de acceso, el cual actúa a su vez como articulador entre los espacios principales de la casa y la cocina exterior. La importancia otorgada al elemento "cubierta" se asocia asimismo a las observaciones que realiza el arquitecto, en un estudio realizado sobre las casas tradicionales de campesinos y la cualidad de la cubierta como asomo frente al lugar, "la casa aparece por los techos"<sup>6</sup>: frente a la



3. Planta y elevación Casa y Capilla Dominicanas. Reconstrucción C. Dyer.

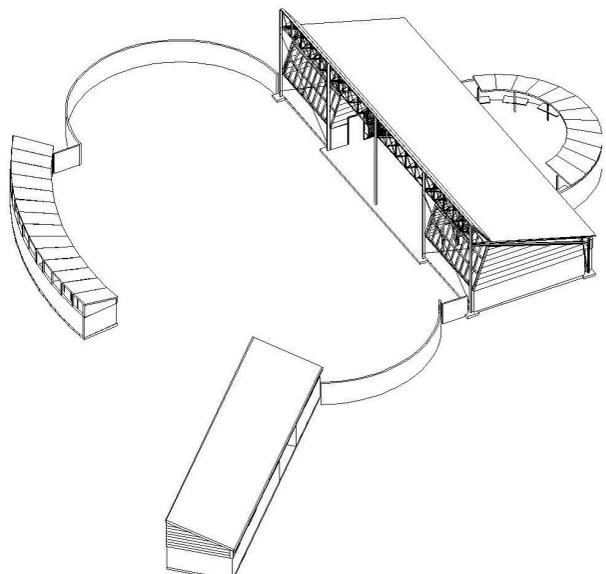
modestia y fragmentación de los volúmenes, se opone el rol de las cubiertas como elemento unitario.

### Casa y Capillas Dominicanas: Pabellones en Torno a una Traza Elemental

El encargo para esta obra recibido tres años después, consistía en albergar a una Congregación de Hermanas Dominicanas con una casa de acogida y un oratorio, además de una capilla abierta a la comunidad perteneciente a la Parroquia San Luis Beltrán, y un salón comunitario. La localidad de Barrancas en la cual se emplaza la obra -actual comuna de Pudahuel-, presentaba, por entonces, un carácter de territorio llano marcadamente rural, limitando el sitio con trazas agrícolas tales como canales de regadío por el sur, chacras de cultivo al oriente, y caminos rurales al poniente y norte, este último definido por la presencia de una extensa alameda.

El proyecto se sitúa en relación con las trazas preexistentes, a partir de la conformación de otra traza elemental conformada por la mínima unidad constructiva: un muro de albañilería de 70 m de largo, que constituye tanto el muro de cierre del conjunto como el perímetro de los recintos que albergan el programa, el cual asume desde el principio diversas escalas frente al lugar: por un lado, desde la escala del territorio en contrapunto a la alameda pre-

4. Isométrica Escuela Longotoma. Reconstrucción R. Roehling.



existente en su frente principal, permitiendo medir el largo de lo propuesto en contraste con una referencia mayor, al mismo tiempo que actúa como límite y conformador de una espacialidad al modo de una calle corredor, estableciendo un orden de lo público en un medio de marcada ruralidad. Por otro lado, desde la escala del conjunto, representa un elemento a partir del cual se apoyan los tres programas principales, en una estrategia de fragmentación al modo de pabellones leves sobre un zócalo<sup>7</sup>, que en su continuidad hacia la calle oriente, consolida, al mismo tiempo, una esquina de singular urbanidad con la presencia del programa más público del complejo: la capilla y salón comunitario.

La condición de límite de esta traza, si bien es continua, presenta inflexiones y retranqueos en relación a la mayor o menor proximidad buscada de los programas frente a la calle corredor, al mismo tiempo que se articula en forma diferenciada con los distintos pabellones, haciendo primar en algunos casos su propia lógica de muro continuo –como ocurre con la Capilla y oratorio–, y ajustándose en otros casos a la lógica del volumen, como ocurre con la casa de las monjas al hacer concesiones a su altura a partir de la ubicación de las ventanas. Esta permanente negociación entre radicalidad conceptual y trasgresión a su propia norma, acentúa un lenguaje de piezas ajustadas a los distintos programas y sus propios usos por sobre el elemento abstracto.

De igual manera, la lógica constructiva del muro presenta una serie de discontinuidades en toda su extensión, respondiendo a las solicitaciones de cada tramo con soluciones diferenciadas, que responden inequívocamente tanto a una justeza económica como constructiva, como es el caso del tramo diagonal entre la capilla y el oratorio, que debido a su mayor largo se presenta como un muro de pandereta confinada, en contraposición a los muros de albañilería autoestables de los demás tramos. Lejos de un pretendido lenguaje depurado constructivo y formal, que más bien pareciera querer negarse al hacerse patente un descalce entre piezas, se evidencia que la unidad entre muro y pabellones se presenta en la extensión total de la traza y no en la del detalle constructivo. La aparente fragilidad de las piezas en su honestidad constructiva se subvierte en la potencia de una extensión de 70 m.

Desde el reverso de la traza hacia el interior del predio, la presencia del muro actúa como un límite más difuso, donde los pabellones se relacionan entre sí a partir del recorrido, privilegiándose con ello una condición de soporte de unos usos por sobre el de una traza.

Por último, si bien el muro constituye un límite definitorio entre la condición pública y privada de los programas propios del conjunto hacia el exterior, dada su altura de 1,50 m, lejos de conformar un cierre opaco de inusitada presencia frente al lugar, conforma una escala de elemento cercano al cuerpo y al recorrido en proximidad.

#### **Un lenguaje constructivo de piezas elementales: Manto, Estructura y Muros**

Las dos obras responden a un mismo lenguaje construc-

tivo, en el cual orden geométrico y orden constructivo se superponen a partir de la utilización de tres piezas elementales: estructura portante en base a marcos metálicos triarticulados, muros de albañilería autoestables sin estucar hasta una altura de 1,50 m para el perímetro de los recintos, y cerramientos superiores en tabiquería de madera con entablado de pino machihembrado por ambas caras, al modo de un manto continuo. Cada una de estas piezas se presenta con una especificación mínima, y desde una singular justeza económica y constructiva, formuladas al modo de un lenguaje ético en relación a la naturaleza modesta de los programas, y con una fuerte componente expresiva y tectónica al proponer la materialidad opaca de los muros perimetrales de albañilería, en contraposición a una cáscara leve de madera que se apoya sobre estos.

Si bien el orden propuesto para el sistema constructivo encuentra su referente en las iglesias del sur, desarrolladas por la Escuela de Valparaíso tras el terremoto del año 1960<sup>8</sup>, no resultan sistemas equivalentes, ni dimensionalmente, ni en el modo de articular las partes: en el primer caso las cerchas utilizadas corresponden a marcos donados de medida estándar de 10 x 5 m, en cambio en Longotoma y las Dominicas se define una medida particular para la estructura de 8 x 4 m, lo que da cuenta de una mayor particularización del lenguaje constructivo a partir de los requerimientos propios de la espacialidad de la obra. Por otro lado, mientras que en las iglesias la estructura metálica se presenta siempre al interior de la obra desde una condición abiertamente expresiva, en Las Dominicas este sistema se sitúa en una condición cercana al muro perimetral y por tanto con menor presencia frente a la espacialidad interior, y en Longotoma la estructura se desplaza al exterior, al modo de nervaduras del perímetro interior desde una singular expresividad. El requerimiento de una mínima economía de medios, es enfatizada en este último caso a partir del proceso de construcción de la obra, donde la fabricación de las piezas como marcos metálicos y ladrillos se realizaba in situ y luego montado en obra.

La forma espacial definida por la disposición de los marcos metálicos, consolida, en el caso de Longotoma, una nave regular a un agua de 24 x 8 m a partir de una modulación de 6 x 8 m, y en el caso de las Dominicas una modulación básica de 8 x 4 m varía respondiendo a situaciones particulares de luz y espacialidad en la Capilla, consolidando un volumen de 12 x 14 m. Este mismo sistema constructivo es adoptado para las casas de inquilinos en Longotoma, conformando un interior a partir de las mismas piezas elementales.

La definición constructiva y matérica descrita en las dos obras, evidencia la adopción de un lenguaje moderno en su honesta expresividad, sin concesiones banales ni gestos desmesurados, y al mismo tiempo, fuertemente, asociado al carácter rural del medio del cual se desprenden, logrando aparecer como pabellones de una vital levedad apoyados sobre un zócalo continuo, que consolida su situación en el lugar como piezas de una notable condición: abiertas a acoger la dimensión pública de los programas que albergan patio y calle arbolada, como urbanidad elemental en el orden del campo.

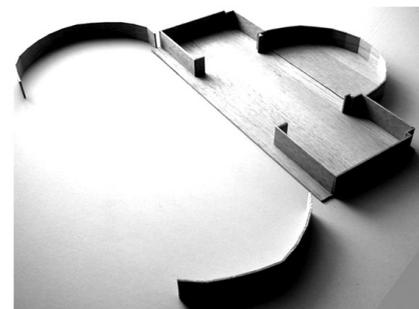
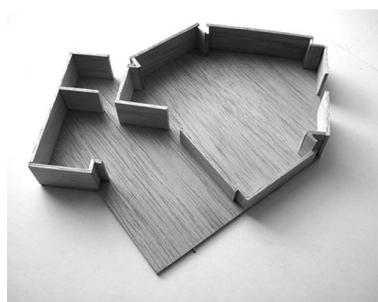
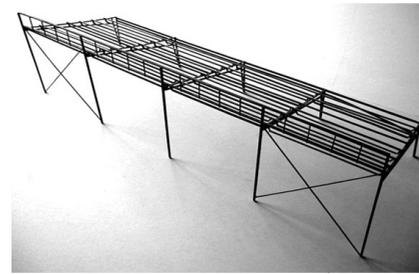
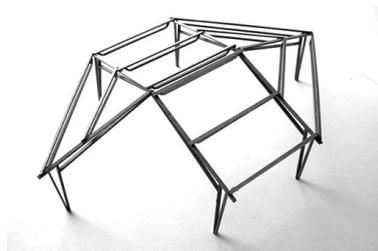


5. Vista lateral Pabellón Escuela Longotoma, Archivo Fotog. C. Valdés.

Notas

1. Moneo, Rafael, "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba", en Rev. Arquitectura N° 256, Madrid, sept- oct 1985.
2. Vattimo define que el valor de las construcciones frágiles viene dado "por tratarse de huellas de algo que ha vivido", Vattimo, Gianni, El fin de la modernidad, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994.
3. El resto del equipamiento que consideraba un gimnasio y una pequeña capilla no llegó a consolidarse.
4. El hecho de separar las salas posibilitaba al mismo tiempo aislarlas del ruido, si se considera su frágil materialidad. El mecanismo de las puertas- muebles opera como dispositivos a escala del recinto, y se conforma por una viga de sección curva en un largo de 5 m con superficies entabladas de pino.
5. El Proyecto de la Escuela Naval realizado entre los años 1955-57 y liderado por Francisco Méndez, representa un antecedente importante, si consideramos la vinculación de Cristián Valdés con el grupo. La configuración espacial y dinámica del patio principal es tratada con igual importancia, si bien hay un traspaso de escala importante en el caso de Longotoma y una utilización de elementos mucho más modestos.
6. Láminas de estudio de casas campesinas en relación al proyecto de Longotoma pertenecientes al archivo del arquitecto.
7. En una estrategia comparable al Solar Pavilion de Allison y Peter Smithson, si bien en este caso el muro de apoyo formaba parte de las preexistencias.
8. Estas Iglesias fueron desarrolladas entre los años 1960-65 por la Escuela de Valparaíso, siendo el primer antecedente el proyecto para la Parroquia de Santa Clara desarrollado por Alberto Cruz. La primera puesta a prueba de este sistema por parte del arquitecto, la había realizado en una casa en Parral construida en forma casi simultánea con Longotoma.

6. Maquetas sistema constructivo Escuela Longotoma (b) y Casa de Inquilinos (a) Reconstrucción. B. Veloso.



# La Modernidad más Austral de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro<sup>1</sup>

La Universidad Técnica del estado en Punta Arenas (1964-1968)<sup>2</sup>

■ MAX AGUIRRE GONZÁLEZ<sup>3</sup>  
JUAN JOSÉ SAN MARTÍN PINCHEIRA

## Rasgos del Contexto de la Iniciativa de la Obra

La sede de la Universidad Técnica del Estado en Punta Arenas, corresponde al esfuerzo que llevó adelante esa Universidad para crear una red nacional de instituciones de enseñanza superior, que abordarían la formación técnica en la década de 1960. Fue un plan de política de desarrollo a través de la formación de cuadros profesionales en áreas de alto impacto en la producción industrial<sup>4</sup>. A partir de la necesidad de formar técnicos capacitados, los gobiernos radicales impulsaron en los años treinta la educación técnica superior en el país: Aguirre Cerda, Ríos y González Videla lideraron el proceso educativo superior, creando en 1947 la Escuela de Artes y Oficios, que en 1961 pasó a ser la Universidad Técnica del Estado (U.T.E.) expandiéndose desde Arica hasta Punta Arenas.

La oficina de los arquitectos Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro ejecutaba las obras de la Unidad Habitacional Villa Portales (1954-1964), en el sector de Quinta Normal, aledaño a los terrenos de la Universidad Técnica, cuando el rector de esa Universidad tomó contacto con ellos (1957), iniciando una relación profesional que comprendió

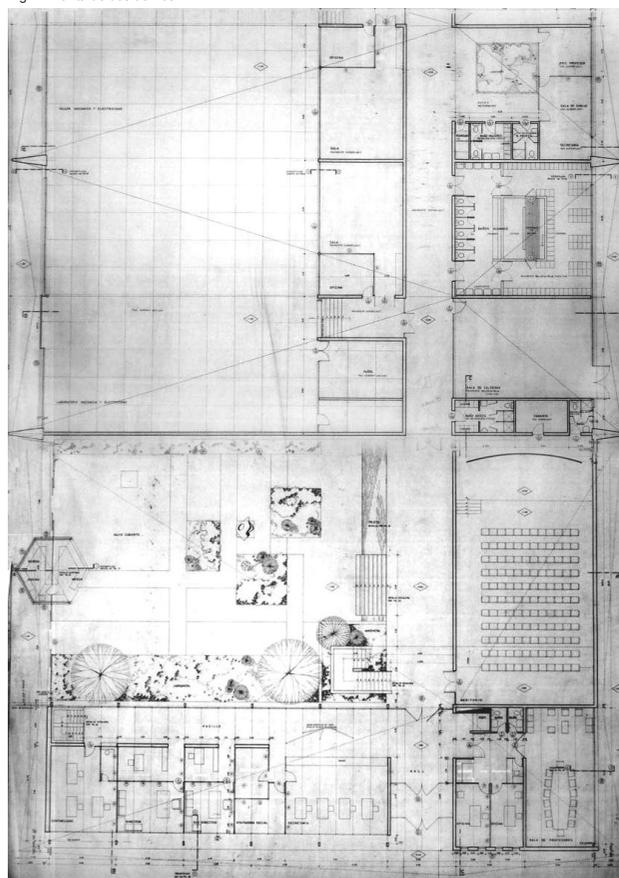
la realización de las sedes de Santiago (1957-1962), Antofagasta (1959), Concepción (1960) y Punta Arenas (1963).

En la ciudad de Punta Arenas, en el periodo 1953-1964, debido a “la insuficiencia, antigüedad e incomodidad de muchos locales”<sup>5</sup>, hubo un auge de nuevos establecimientos educacionales. En enero de 1961, Jorge Cvitanic, regidor de la Municipalidad de Magallanes, “propuso a la corporación que se solicitara a la Universidad Técnica del Estado, de Santiago, la creación de cursos técnicos de nivel superior a fin de ofrecer una alternativa de educación universitaria a los jóvenes magallánicos”<sup>6</sup>, con la intención de poder contar con profesionales que contribuyeran al desarrollo industrial de la región y, además, “conjurar” la amenaza de desarraigo a la que se veían sometidos los estudiantes que debían emigrar para realizar sus estudios universitarios. La iniciativa tuvo rápida acogida, y en mayo de 1961, se inauguraron cursos de electricidad y mecánica industriales dictados por la Universidad en Punta Arenas<sup>7</sup>. Con posterioridad, durante el gobierno de Frei Montalva, a través del gobierno regional, se continuó prestando apoyo a los cursos desarrollados por la U.T.E., los que en 1965 y 1968 fueron ampliados a las especialidades de petroquímica, contabilidad pública y enfermería. En 1967 la matrícula de 1964 ya había sido superada tres veces, alcanzando a tener 348 estudiantes. En este contexto, caracterizado por la aceptación de la comunidad y la confianza en el futuro de la actividad universitaria, se creó la sede de Punta Arenas de la Universidad Técnica del Estado.

## Hechos en Torno al Proyecto

Siendo Intendente Mateo Martinic Beros, durante 1964, se desarrolló el proyecto de la sede en un periodo de tres meses (abril- junio) en un conjunto de 30 planos<sup>8</sup>, en una época que se llevan a cabo numerosas obras públicas<sup>9</sup>. En 1966 aún se discute la aprobación de la ley que destinaría fondos para la construcción de la sede universitaria que, por un momento, un veto presidencial frenó. Las reacciones no se hicieron esperar, representantes de diversas organizaciones dieron a conocer su preocupación públicamente enviando solicitudes de reconsideración, especialmente, a los parlamentarios regionales. Entre ellos, el presidente del Centro para el Progreso, el Alcalde, la Cámara de Comercio e Industrias de Magallanes, el Club de Leones, el Consejo Provincial de la Central Única de Trabajadores, periodistas<sup>10</sup>. A los pocos días de haber sido noticia el veto presidencial, La Prensa Austral informaba la superación del impasse, señalando que habían sido autorizados fondos para proseguir las obras que ya se habían comenzado<sup>11</sup>. Los antecedentes expuestos ponen en evidencia que las obras no siempre revelan esos aspectos

Fig. 1. Planta de dos tramos



que exceden a las consideraciones exclusivas de la arquitectura, pero que al ponerlos como telón de fondo en la perspectiva del interés patrimonial, confieren a la obra nuevas luces que aumentan su valoración.

El 18 de abril de 1968, el Ministro de Obras Públicas, Sergio Ossa Pretot, en visita a las obras señaló: “el Fisco ha realizado un esfuerzo gigante, con una inversión de 5.700.000 escudos. Como proyecto arquitectónico es hermoso y audaz. Hay plena disposición de las salas. La UTE magallánica tendrá el primer laboratorio de petroquímica de Chile”<sup>12</sup>. Nueve días después se inauguró en presencia del Presidente de la República, Eduardo Frei Montalva y el Ministro Ossa Pretot, quien completó la impresión sobre el edificio diciendo: “(...) El edificio de la Universidad Técnica del Estado que ahora inauguramos responde a una moderna planificación escolar. El proyecto fue elaborado por los distinguidos arquitectos, señores Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos Huidobro, que actualmente ocupan destacadas funciones en la vida universitaria y administrativa nacional y ejecutado con enorme interés y cariño por la firma Dieter Meyer. Vayan para todos los agradecimientos del Gobierno de Chile”<sup>13</sup>.

### La Obra

La obra se organiza en torno a un eje que la cruza longitudinalmente, partiendo perpendicularmente desde el volumen de acceso principal. En torno a este se disponen a un lado las naves de los grandes talleres y al otro los recintos de servicios de menor espacialidad (Fig.1). El total queda contenido en un perímetro rectangular con plantas en distintos niveles, en algunos casos de doble altura. El resultado es un conjunto con una distribución clara y concentrada, que daba cabida a 400 alumnos en 4.140 metros cuadrados, repartidos entre administración, docencia, laboratorios y esparcimiento. Los recursos financie-

ros fueron otorgados por la Ley 14.824 que proveyó de E° 5.000.000= (cinco millones de escudos) invertidos entre 1965 y 1968. Con gran acierto el Ministro Ossa Pretot describió el edificio el día de la inauguración diciendo: “La obra es una unidad compacta como respuesta al medio climático de Magallanes y con un claro sentido de integración docente”<sup>14</sup>. El espacio de talleres caracteriza el edificio por el uso de vigas metálicas de gran luz, que arrancan de unas piezas poligonales aisladas de hormigón armado, que se observan en los lados del perímetro de mayor longitud como nuevos atlantes (Fig. 2). El efecto exterior, en perspectiva aérea, es una gran cubierta de planos triangulares desplegados, donde limahoyas y limatesas articulan los quiebres de los planos, acentuando la unidad del conjunto (Fig. 3). Héctor Valdés afirmó que “la idea fue hacer un gran paraguas, considerando el clima y, el acero, fue por la rapidez”<sup>15</sup>.

La obra introdujo en la ciudad el uso racional de la estructura de los nuevos materiales. Destacable son los machones poligonales de hormigón armado que sostienen las vigas metálicas. Desde ellos se alzan las vigas desde una altura no mayor de 2,5 metros, elevándose en línea recta hasta alcanzar la altura máxima de los talleres. La organización compacta en torno al eje de circulación satisface los requerimientos de la enseñanza integral que se promovía en la época y favorece el enfrentamiento del rigor climático, que se completa con la creación de un patio cubierto de gran superficie para actividades recreativas. El resultado es una obra de gran sencillez formal, de geometría abstracta, que aborda con claridad espacial y de orden la solución del centro de enseñanza técnica superior (Fig.4).

Más allá de estas consideraciones descriptivas, la obra puso a la ciudad en sintonía con el estado del discurso moderno en el país, en circunstancias que la arquitectura de

Fig. 2. Machón poligonal de hormigón armado.



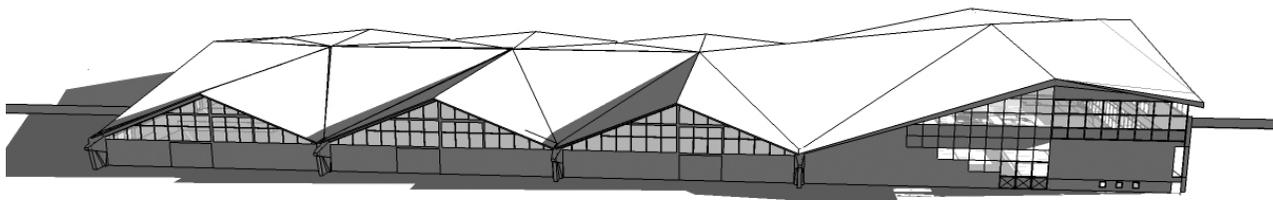


Fig. 3. Conferencia.

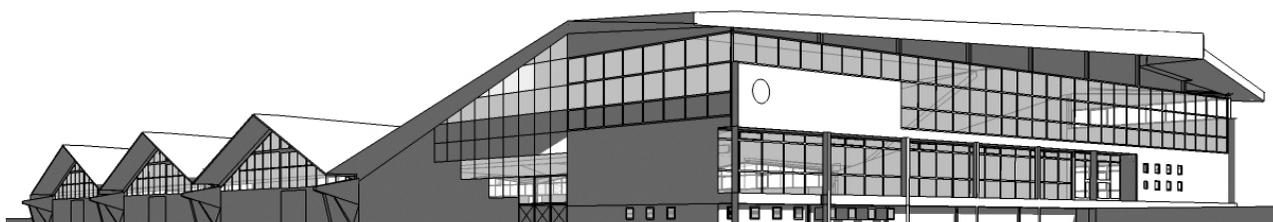


Fig. 4. Perspectiva.

rezagadas de la modernidad común en el país en los años cuarenta, caracterizada por la ausencia de elementos históricos, volúmenes macizos de líneas rectas y algún detalle de borde o cornisa que hacía guiños al art decó (el caso de la ex-Oficina de Tierras en calle Bories casi esquina de José Menéndez), y la arquitectura de tipologías estándares que venía imponiendo la S.C.E.E.<sup>16</sup> desde 1937, en los establecimientos educacionales (los casos de las Escuelas 14 de Barranco Amarillo y 12 de la Población Williams). En este sentido, la obra de la U.T.E. en Punta Arenas jalona una etapa de la modernidad local y pone en evidencia (es un caso más en la historia de la modernidad arquitectónica en el país) la ambigüedad del término moderno, que obliga a la precisión de la categoría cada vez que circunscribimos el estudio a un caso específico como éste (Fig.5).

Finalmente, cabe denunciar el deterioro que se ha producido a través del tiempo. La obra se fue rodeando de pequeñas “ampliaciones” de esa común factura de “lo provisorio permanente”, que dentro de todo son inofensivas. Pero, este año ha sido seriamente dañada con una intervención inmisericorde, que introdujo en medio de los talleres una estructura del tipo galpón industrial estándar (Fig.6), demoliendo al menos uno de los machones con las vigas asociadas a él. Bajo tales circunstancias, estos trabajos de divulgación, balancean su significado entre la carta de presentación y el obituario de un ilustre desconocido.

#### Notas

1. La Oficina Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro, fue una de las más importantes que tuvo el país durante el siglo XX, constituida por los arquitectos Carlos Bresciani Bagattini, Héctor Valdés Philips, Fernando Castillo Velasco y Carlos García Huidobro. Su extensa realización abarca obras de envergadura desde Arica a Punta Arenas. El arquitecto Carlos Bresciani recibió en forma póstuma el Premio Nacional de Arquitectura, en 1970; Héctor Valdés, en 1976; y Fernando Castillo Velasco, en 1983. Esta Oficina se formó en 1944.
2. Ubicada en la manzana comprendida entre las calles Angamos, Zenteno, Patagona y República, actualmente funciona allí el Liceo Experimental de la Universidad de Magallanes.

3. Max Aguirre G. es Dr. Arquitecto, Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile; Juan José San Martín P. es arquitecto, profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Magallanes. Colaboró en la investigación Mariel Rubio Araya, Licenciada en Historia (PUC). La modelación 3D fue realizada por Sebastián Gallegos Trujillo, estudiante de arquitectura de la Universidad de Magallanes.

4. La Prensa Austral, 27 de abril, 1968. En 1968, la institución contaba con 8 sedes de Provincia y Santiago, 31 carreras universitarias y una matrícula de 17.000 alumnos, desde Antofagasta a Punta Arenas.

5. Martinic, Mateo. Historia de la región magallánica, Vol. II, Punta Arenas, Universidad de Magallanes, 1992, p. 1213.

6. Op. cit., p1216.

7. La Prensa Austral, 27 de abril, 1968, en “Oficio N° 546 de 21 de abril de 1961, (...) la Ilustre Municipalidad comunica que ha llegado a un acuerdo con la Confederación Deportiva de esta ciudad para ocupar las salas del Gimnasio Cubierto, las que reúnen las condiciones necesarias para el funcionamiento de los cursos creados por la Universidad Técnica del Estado”.

8. Fondo Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, Archivo de Originales, Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura.

9. Carlos Descouvieres Gómez, arquitecto provincial, afirmó que había fondos para diversas obras públicas en la región, por ejemplo, para el nuevo edificio de la Oficina de Tierras, ubicado en calle Bories casi esquina Valdivia (actual calle José Menéndez), el Retén fronterizo en Gallegos Chico y la Hostería del Paine; La Prensa Austral, viernes 11 de diciembre, 1964. Además, durante el año de la inauguración de la sede universitaria, están en ejecución o en vías de realización el Gimnasio del Liceo de Hombres de Punta Arenas, el Gimnasio cubierto de Porvenir, el Estadio de Punta Arenas, las Escuelas 14 de Barranco Amarillo y 12 de la Población Williams, más las ampliaciones de la Escuela 1 de Puerto Porvenir, en Tierra del Fuego y 6 de Puerto Natales en Última Esperanza y, se está terminando el muelle de Punta Arenas; La Prensa Austral, domingo 28 de abril, 1968.

10. El senador por la circunscripción, Julio Von Muhlenbrock, dirigió al director de la Universidad Técnica, Roberto Bravo, y a los órganos de difusión regionales, el siguiente telegrama: “Siento comunicarle que el Presidente de la República vetó la disposición de la ley de Presupuesto, que disponía invertir la totalidad de fondos Ley Magallanes para la construcción de la Universidad Técnica en Punta Arenas (...)”. El alcalde, Carlos González Jaksic, hizo lo suyo enviando una comunicación a los parlamentarios regionales. El Consejo Provincial de la Central Única de Trabajadores, despachó esta comunicación: “Consternación ha causado veto del Ejecutivo para la utilización de fondos Ley Puerto Libre Construcción UTE Parenas [sic] (...)”. El telegrama de la CUT fue dirigido a los senadores Aniceto Rodríguez, Carlos Contreras, Sergio Sepúlveda, Ezequiel González y Julio Von Muhlenbrock, y al diputado Ernesto Guajardo. Los periodistas se hicieron presente mediante la siguiente nota telegráfica enviada al presidente de la Comisión de Hacienda del Senado: “Círculo de la Prensa, interpretando el anhelo especialmente de los sectores populares por adquirir conocimientos técnicos profesionales,



Fig. 5. Fachada Principal

lamenta veto presidencial partida destinada a la construcción de la Universidad Técnica del Estado. Rogamos posible reconsideración de este veto que obstruye expectativas especialmente a sectores modestos". Firmaron esta declaración José Kramarenko, presidente, y Francisco Eterovic, pro- secretario; *La Prensa Austral*, 7 de enero, 1966.

11. "En la intendencia de la Provincia se nos informó que la construcción de la Escuela Universitaria de Punta Arenas, de la Universidad Técnica del Estado, cuenta con financiamiento asegurado para el año 1966, ya que se dispone de la suma de E° 500.000, suma que está asegurada y que alcanza para proseguir normalmente los trabajos que ya se han empezado. Se nos dijo que el veto presidencial al financiamiento tuvo su origen en que la moción parlamentaria correspondiente pretendía utilizar la totalidad de los fondos de la ley 14.284, dejando de esta manera sin financiamiento a otras obras en actual ejecución, tales como la pavimentación urbana en Punta Arenas, Puerto Natales y Porvenir, pavimentación del muelle Arturo Prat, obras diversas que ejecuta el Departamento de Arquitectura, etc. La Intendencia señaló que la Ley 14.824 fue concebida para "suplementar" obras públicas con fondos producidos en Magallanes. En ningún caso, se nos dijo, "es para financiar totalmente una obra", como se ha pretendido en la iniciativa parlamentaria que mereció el veto del Ejecutivo"; *La Prensa Austral*, 11 de enero, 1966.

12. *La Prensa Austral*, 19 de abril, 1968.

13. *La Prensa Austral*, 27 de abril, 1968. En la misma ocasión el Secretario General de la Universidad Técnica del Estado, Héctor Torres Guerra, se refirió así en el discurso inaugural: "Con este moderno edificio nada tiene que envidiar esta esforzada zona a los que nuestra Universidad posee en Santiago y otras ciudades del país. Se incorpora así esta sede, al Plan de Construcciones que ha proyectado la Superioridad, y ello gracias a la decisión, a la generosidad y al esfuerzo de toda la ciudad de Punta Arenas y la provincia de Magallanes".

14. *La Prensa Austral*, 27 de abril, 1968.

15. Conversación con el arquitecto Héctor Valdés P., martes 14 de agosto de 2007.

16. *Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos (1937-1987)*.

Fig. 6. Galpón



■ CRISTÓBAL MOLINA

A través de la figura de Alberto Piwonka se cruzan las diferentes líneas del ejercicio profesional. Su extensa trayectoria académica en la enseñanza de la arquitectura, el arte y el diseño se entrelazan con singular acierto en su obra arquitectónica, al punto de establecer en ella un lugar de experimentación, integración y síntesis de ideas. Sus vínculos profesionales y académicos permitieron promover en sus proyectos de arquitectura el ideal moderno de la integración de las artes, y el paisajismo, como premisas fundamentales del proyecto.

Al analizar el proceso en que se vivió la modernidad en Chile, la figura de Alberto Piwonka adquiere especial interés por su posición y aporte dentro de los procesos de enseñanza en las escuelas de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Católica. Piwonka se encuentra en una situación de "cruce" de muchos acontecimientos, personajes y proyectos significativos de la modernidad al inicio de la segunda mitad del siglo XX en Chile. Su posición, cercana a los círculos académicos y artísticos, no dejó de lado en ningún momento la práctica del ejercicio profesional.

El colegio del Verbo Divino y el colegio San Ignacio El Bosque, representan los puntos más altos de su carrera profesional, y se presentan como el resultado de una síntesis de ideas y de una estrecha colaboración con un destacado grupo de profesionales y artistas. A partir de estas obras es posible hacer una lectura lineal de los aspectos fundamentales de su carrera.

Nacido en Santiago en 1917, se titula el año 1941 junto a varios nombres significativos: Mario Pérez de Arce L., Emilio Duhart y Alberto Cruz C., dentro de un grupo mayor de quienes serían destacados arquitectos<sup>2</sup>.

En ese momento, en la Escuela de Arquitectura convivían dos grupos de profesores, los que defendían las líneas de enseñanza del Beaux-Arts y los que promovían la enseñanza de la nueva arquitectura. Para esa generación, es trascendental el profesor Sergio Larraín García-Moreno. Él los introduciría en el contexto de los movimientos que daban forma a la nueva arquitectura: el trabajo de Le Corbusier, las discusiones en los congresos del CIAM y la pedagogía de la Bauhaus.

En la Universidad Católica dictó el curso preliminar -conocido por varios nombres<sup>3</sup>- durante varias décadas, cuyo origen proviene del curso Vorkus o preliminar dictado en la Bauhaus, sucesivamente por Johannes Itten, Lazlo Moholy-Nagy y Josef Albers. Piwonka inicia su experiencia académica junto a Alberto Cruz C.

Piwonka participa activamente en el proceso de reforma a los planes de estudio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica. Este proceso es materializado a ca-

balidad al asumir Larraín el decanato en 1952. Una de sus primeras medidas de Larraín fue promover la venida de Josef Albers, quien en ese tiempo se desempeñaba como director del Departamento de Arte de la Universidad de Yale. Piwonka se convierte en el principal colaborador de Albers en el curso de Diseño Básico dictado en Santiago en 1953<sup>4</sup>. Albers convive con la comunidad académica dictando clases y conferencias, pero entabla una relación de mayor cercanía y amistad con Piwonka, Pérez de Arce y, en especial, con Sergio Larraín, por varias décadas.

Otra trascendental medida del decanato de Larraín es el proceso de formación de la nueva Escuela de Arte, que se inicia a mediados de 1958<sup>5</sup> bajo el patrocinio de Albers y el arquitecto-pintor Roberto Matta. En 1959 se funda la nueva Escuela de Arte. A este proceso se suma, además, la formación de la Escuela de Diseño que funcionaba hasta 1967 como una línea de profundización dentro de la Escuela de Arte. Piwonka dirige esa escuela por un período de ocho años.

Estas experiencias lo vincularon con los arquitectos y artistas plásticos más destacados. En esos años y a raíz de todas estas experiencias académicas, se intensifica el proceso de integración de las artes plásticas en su producción arquitectónica, gracias a sus vínculos con un significativo número de artistas plásticos, muchos de los cuales participaron activamente en sus proyectos de arquitectura.

Estas influencias e ideas se expresan nítidamente en el proyecto del colegio del Verbo Divino y, en especial, en el colegio San Ignacio El Bosque. Ambas obras se presentan como uno de los pocos ejemplos en Chile que incluyeron decididamente el ideal moderno de la "integración de las artes" o la búsqueda del Gesamtkunstwerk, el difuso concepto de "obra de arte total". Al detenerse en el análisis de estos proyectos, en su proceso y evolución, puede entenderse mejor su postura frente al proceso creativo.

#### El Colegio del Verbo Divino

El proyecto del colegio del Verbo Divino es el resultado de un concurso restringido a ex-alumnos del Liceo Alemán, para la construcción de una nueva sede en el sector oriente de Santiago en 1948. El proyecto ganador del concurso reúne a Piwonka con Larraín, Duhart y Pérez de Arce. Hacia ese año, Duhart ya había realizado sus estudios de postgrado en Harvard y Pérez de Arce en Florida.

El anteproyecto ganador del concurso en 1948 sufre una serie de alteraciones que replantean en parte la configuración del conjunto. El frontis del colegio, la plaza de acceso y en especial, la posición y forma de la iglesia son reconfiguradas en varias ocasiones.

El proyecto del colegio del Verbo Divino es resuelto a partir



Colegio San Ignacio, Archivo de Originales FADEU-PUC.

de la organización de pabellones lineales, que se configuran a través de una sucesión de patios y jardines articulados por corredores cubiertos. El interés de la propuesta radica en la solución del recinto educacional en una estrecha relación con las áreas verdes, y una fuerte integración con el paisaje y la geografía de Santiago.

Los pabellones destinados a las salas de clases se sitúan en el eje oriente-poniente, orientando las salas de clases hacia el norte, regulando el acceso de luz natural con quiebrasoles, según la necesidad de asolamiento en cada estación del año. Los pabellones configuran la relación de sala de clases, corredor y patio, en una clara alusión a las casas patronales de la Zona Central. Del mismo modo, los pabellones se vinculan con el estadio, resolviendo el encuentro con sendas graderías que dominan el estadio y las vistas a la cordillera en el extremo oriente de cada pabellón.

El proyecto incorpora el paisajismo, a través de la participación del austriaco Oscar Prager, en el diseño del jardín central del colegio, resuelto con austeridad y simpleza, gracias a la adecuada disposición de la arborización. Prager se encontraba radicado en Chile y era, seguramente, el profesional con más prestigio en la creación de parques y jardines. En esta etapa inicial Piwonka diseña -con cierta ingenuidad- los primeros murales de mosaicos de vidrios en el colegio, al interior de los comedores.

El acceso y el frontis principal del colegio se configuran a partir de la disposición definitiva de la capilla del colegio en 1960, y la construcción del pabellón de administración en 1975. Desde 1948, el proyecto de la capilla evoluciona en su posición y forma, luego del estudio de varias soluciones diferentes. En las primeras versiones del proyecto, era un prisma simple que se desplazaba hacia la Avda. Presidente Errázuriz, en el eje de circulación norte-sur y configurando la plaza de acceso. En las diferentes versiones que se le conocen entre 1957 y 1960, se abandona la idea inicial del prisma simple y se desarrollan diferentes

versiones. La evolución del proyecto presenta el estudio de una versión hexagonal en 1957, una versión circular en 1958, cercana a la propuesta de Saarinen de 1955 para la capilla del MIT en Estados Unidos. La versión definitiva contempla una planta hexagonal y muros plegados, donde el tratamiento y la textura del hormigón visto caracterizan el aspecto exterior del edificio. La evolución de este proyecto coincide con el proceso de formación y los primeros años de la nueva Escuela de Arte. La capilla es desarrollada de manera contemporánea al proyecto de Piwonka para el San Ignacio El Bosque, y promueve decididamente la integración de las artes al proyecto a través de concursos para la incorporación de imágenes religiosas y vitrales a su diseño.

Al inicio de la construcción de la capilla, en 1961, el austriaco residente en Lima, Adolfo Winternitz, gana un concurso internacional y se adjudica la elaboración de los seis vitrales. Esta no sería la única obra de Winternitz en Chile, ya que años más tarde, en 1967, por gestión del propio Larraín, diseña 975 m<sup>2</sup> de vitrales para el Templo Votivo de Maipú, luego que Juan Martínez se alejara del proyecto por problemas de salud. La promoción de las piezas de arte se completa con el diseño de Sergio Castillo para el Cristo metálico suspendido sobre el altar, diseñado de manera simultánea a las imágenes de las vírgenes de la capilla del San Ignacio El Bosque<sup>6</sup>.

El colegio del Verbo Divino se completaría, además, con el pabellón de la administración que termina de configurar el acceso, el jardín central del colegio y la sucesión de patios y jardines, terminando de consolidar al edificio en el paisaje y en el esquema de ciudad jardín.

### **El Colegio San Ignacio El Bosque**

De manera simultánea al proceso del proyecto del Verbo Divino, a fines de 1958, Alberto Piwonka se hace cargo de la nueva sede del colegio San Ignacio en la comuna de Providencia. El encargo del colegio San Ignacio El Bos

que lo encuentra asociado en una serie de proyectos con Patricio Schmidt N. De manera contemporánea a este encargo, Piwonka está dirigiendo interinamente la formación de la nueva Escuela de Arte y participa activamente en las diferentes versiones de la capilla del colegio del Verbo Divino<sup>7</sup>.

El encargo del colegio San Ignacio El Bosque que recibe Piwonka debe hacerse cargo de un anteproyecto de 1950<sup>8</sup>, construido parcialmente por los arquitectos Pedro Mira F. y Tomás Reyes V. Ese pabellón existente de salas de clases, inaugurado en 1956, se encontraba en 1958 en pleno funcionamiento. Del mismo modo, las instalaciones del estadio funcionaban hacía más de 20 años, y eran obras de Monckeberg y Aracena en la década del '30<sup>9</sup>.

El anteproyecto presentado por Piwonka y Schmidt en 1958, representaba un giro importante al lenguaje y tipología del colegio, dándose acogida a una síntesis de las ideas de la modernidad. Se plantea una configuración interna de pabellones lineales, articulados por corredores cubiertos, que conformaban una acentuada sucesión de patios y jardines, llevando al límite los principios desarrollados en el proyecto del colegio del Verbo Divino. El anteproyecto se completaba extendiéndose hacia la calle con una gran iglesia de planta circular, similar a la versión circular de la capilla del Verbo Divino en estudio el mismo año<sup>10</sup>.

El pabellón de acceso al colegio se resuelve en un volumen único y compuesto, dando cabida a todo el programa de carácter público; la capilla, la administración y el auditorio. Formalmente, el pabellón se presenta como un volumen lineal, cohesionado y compacto, que a través de

un pórtico señala el acceso y devela el interior del colegio, en una actitud similar al proyecto no construido de Lucio Costa y equipo para el acceso a la Ciudad Universitaria de Río de Janeiro. Para la capilla doméstica se realizaría una composición de fachada en base a fenestraciones, en una posición cercana a la adoptada por Le Corbusier en la capilla de Ronchamp, inaugurada en 1954. El mural del auditorio, llamado Homenaje a Fray Angélico, es diseñado a fines de 1959 y es obra del pintor cubano Mario Carreño, quien formaba parte del equipo fundador de la nueva Escuela de Arte junto a Piwonka ese mismo año. El mural presenta una actitud comprometida con el arte abstracto, y pertenece a sus años geométricos. La incorporación del mural termina de consolidar la imagen moderna del frontis del edificio, que resuelve con claridad la relación del colegio con el barrio.

Se iniciaba así una serie de incorporaciones de las artes plásticas al proyecto arquitectónico, donde se incluirían, además, obras de Sergio Castillo y Matías Vial. Contemporáneamente a estas realizaciones, son incorporados los vitrales de Winternitz en la capilla del colegio del Verbo Divino.

Piwonka se hace cargo del diseño de los relieves en las circulaciones verticales del pabellón de humanidades, además del diseño de baldosas especiales que recubren los muros del colegio. Del mismo modo se plantean una serie de imágenes escultóricas no realizadas en diferentes áreas del colegio. Además de diseñar mobiliario en diferentes sectores del colegio, Piwonka establece la tipografía de letras en el acceso a la capilla, el diseño de los bebedores, las bancas, los juegos infantiles e incluso el equipamiento de los recintos deportivos.



El pabellón de salas de clases para las humanidades representaban una profundización de las ideas formuladas para los pabellones de salas de clases del colegio del Verbo Divino, los cuales configuraban la relación sala-corredor-patio, consiguiendo así salas abiertas, ventiladas y soleadas. Cada pabellón presenta en su fachada norte, quiebrasoles, regulando la entrada del sol a las salas de clases en las diferentes épocas del año.

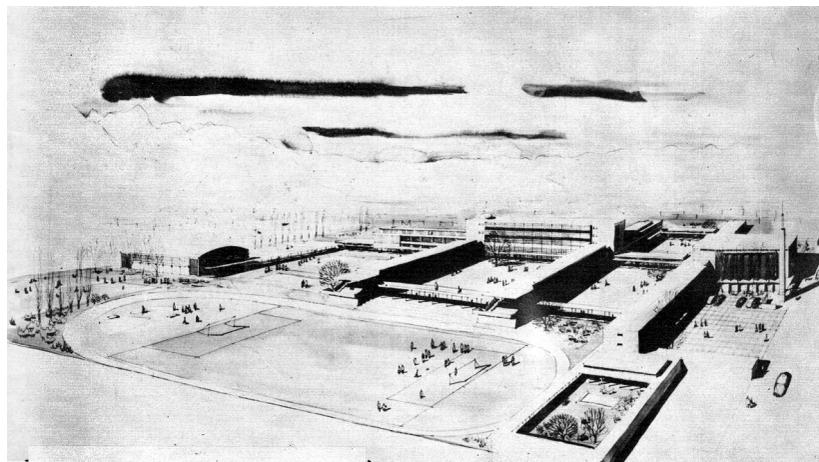
Esta primera etapa del proyecto del colegio se completa con el diseño de los parques y jardines. El jardín central del colegio fue proyectado por Paz Echeverría a fines de 1960, debido seguramente a la muerte de Oscar Prager ese mismo año. El jardín, cuidadosamente diseñado por Paz Echeverría, presenta la acertada disposición de Jacarandás, Liquidambars y diferentes tipos de Magnolinas, entre otras especies. Una laguna rodeada de piedras y grandes rocas dispuestas como menhires en diferentes sectores, terminan de configurar el sector central del colegio. Asimismo, interviene el paisajista Luis Nakagawa.

Las preparatorias se construyen a partir de una configuración de salas con patios independientes, ordenadas a través de un sistema de corredores y patios cubiertos. La disposición de las salas de clases se configura por medio de patios intercalados, donde cada sala es independiente y con un patio exterior cubierto por parrones. Es evidente la cercanía de esta propuesta con la planteada por Josep Lluís Sert y Paul Lester Weiner para las escuelas primarias en el proyecto no construido de la Cidade dos Motores en 1946, e incluso puede encontrarse un paralelo a nivel local con uno de los anteproyectos de Larraín-Duhart para las preparatorias de la Alianza Francesa.

El pabellón para la nueva administración y la primera etapa de la comunidad, se completan en 1962. Esa sección se completaría con un jardín diseñado por Echeverría, en base a 60 especies diferentes. A partir de 1967 se construye un pabellón con un programa mixto, que incorporaba al equipamiento del colegio más salas de clases, laboratorios y la biblioteca. En el acceso de esta última, se incorpora un mural abstracto ganado por Francisca Délano en 1970, en un concurso promovido por Piwonka entre los alumnos de la Escuela de Arte. Por último, en 1970 se completa la sala de uso múltiple, última construcción de Piwonka en el colegio antes del abandono definitivo del proyecto en 1972<sup>11</sup>.

El valor de la obra arquitectónica de Alberto Piwonka ha sido reconocido parcialmente, seguramente por la ambigüedad que presenta su producción en determinados momentos de su carrera. Sus obras son unas de las pocas iniciativas locales en las que el ideal moderno de la "integración de las artes", en una búsqueda de síntesis de los postulados que promovía la Arquitectura Moderna, logran concretarse.

Ambas obras presentan una gran madurez arquitectónica en el manejo de los espacios y exhiben un gran rigor técnico en los detalles constructivos. Sus proyectos integran decididamente las artes plásticas a través de murales, relieves e imágenes; se realizan diseños de objetos y mobi-



Colegio Verbo Divino.

liarios, y se integra de manera reiterada el paisajismo. Al detenernos en estas obras encontramos los aspectos formativos de su carrera: su relación con un selecto grupo de arquitectos y artistas plásticos, la influencia de los Albers y el Bauhaus en su trabajo. A pesar del lugar que le corresponde en la construcción historiográfica de la Arquitectura Moderna en Chile, el reconocimiento a su obra es menor en relación a sus contemporáneos. El reconocimiento a sus compañeros de labores en la Universidad Católica y en el proyecto del colegio del Verbo Divino ha sido indudablemente mayor, prueba de ello es que el premio Nacional de Arquitectura haya sido concedido a Larraín en 1972, Duhart en 1977, y Pérez de Arce en 1989. Alberto Piwonka fue postulado sin éxito en 1991, un año antes de su muerte.

1. Este trabajo es parte de una tesis doctoral para la ETSAB. Este texto es un extracto que ha sido publicado recientemente en la revista AOA N° 5 de septiembre de 2007.
2. Según los registros en el Archivo de Originales de la Pontificia Universidad Católica, Piwonka se titula el 2 de junio de 1941, Pérez de Arce el 4 de junio de 1941, y Duhart el 7 de noviembre de ese mismo año.
3. Se le conoce como curso Preliminar, Plástica, Composición Pura, Composición Pre-Arquitectónica y Diseño Básico.
4. Las fechas exactas de la llegada de Albers y los contenidos de los programas, se obtuvieron a partir del intercambio epistolar entre Alberto Piwonka y Josef Albers, y determinan -según itinerario- que su llegada a Chile se produjo el 14 de junio de 1953. En la misma carta, Albers le señala a Piwonka que su estadía en Chile se prolongará por dos meses.
5. El proceso de organización de la nueva escuela se encuentra detallado en la carta de agosto de 1958, dirigida a Josef Albers por Sergio Larraín, donde se le piden ayudas y consejos para la organización de la nueva escuela. Documento FAP-D0007 Fondo Documental Alberto Piwonka. Archivo de Originales Escuela de Arquitectura PUC.
6. El archivo fotográfico personal de Alberto Piwonka contiene fotografías de las maquetas de ambas imágenes en el jardín de su casa.
7. Ver Pérez O., Bannen L., Riesco G., Urrejola D. Iglesias de la Modernidad en Chile precedentes europeos y americanos.
8. El anteproyecto de 1950 de Tomás Reyes V. y Pedro Mira F. para el colegio, ha sido recuperado de los archivos del propio establecimiento, y fue visado para su realización por la I. Municipalidad de Providencia. Los motivos de la paralización de ese proyecto, en el año 1956, son confusas y son atribuidas principalmente al elevado costo de la primera etapa.
9. Se ha tenido acceso a los planos de la primera construcción en los sitios del colegio, la casa del ciudadano en 1936, firmados por la oficina Monckeberg y Aracena, pero se desconoce aún una participación mayor o un anteproyecto de esa oficina para el nuevo establecimiento. Esto considerando que ya en 1935, en ceremonia oficial, es colocada la primera piedra.
10. Ver Pérez O., Bannen L., Riesco G., Urrejola D. Ídem.
11. A partir de la salida de Piwonka, se registran en el colegio San Ignacio El Bosque construcciones de Francisco Vergara en 1972, Sammy Liberman en 1981, Ernesto Labbé y Víctor Gubbins entre 1983 y 1999, Horacio Rodríguez, Berta Errázuriz, Mario Canales y Magdalena Errázuriz en 1995, y de Martín Hurtado en el año 2005.

# La Ciudad Universitaria de Tucumán

## Ambiciones de la Modernidad Argentina

■ FRANCO MARIGLIANO

Hablar de la Ciudad Universitaria de Tucumán implica abordar todo un contexto en donde se encuentra inmerso su proceso proyectual y constructivo. Si seguimos un eje histórico de los hechos, en tanto marca una línea meridiana de la cual es difícil apartarnos, comprenderíamos su concepción desde escenarios distintos. Por un lado, como pieza fundamental en la reestructuración de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), desde la realidad social, política y económica, en el primer gobierno de Juan Domingo Perón, entre 1946 y 1952. Y por otra parte, como resultado de un ciclo didáctico del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, quien le otorgaría sustento a la utopía de concretar un paradigma del movimiento moderno en el norte argentino<sup>1</sup>.

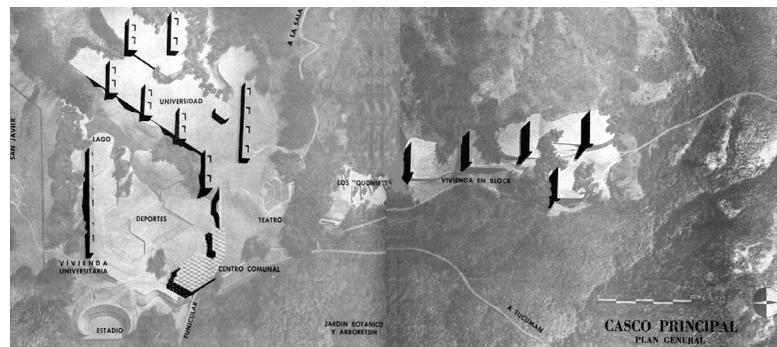
### El Contexto Político Universitario

La comunidad universitaria fue uno de los colectivos más críticos del peronismo, razón por la cual, con el triunfo de Perón en 1946, las universidades de todo el país fueron avasalladas, vulneradas y finalmente intervenidas.

Sin embargo, a partir de su intervención la historia de la UNT cambiaría de rumbo, como si los conflictivos tiempos políticos jugaran a favor de su vida institucional. La intervención tuvo por objetivo refundar en Tucumán un centro educativo de excelencia, transformando la Universidad en polo científico y cultural del Noroeste Argentino. Se incrementó de manera notable su presupuesto universitario, se reformuló su estructura académica, y se fundaron medio centenar de institutos, cuya misión será vincular la investigación con el medio, con las necesidades específicas de la región.

Como acontecía en otras universidades de América durante la Segunda Guerra Mundial (los casos de México, Venezuela, Brasil), el exilio de muchos extranjeros tendrá como destino la UNT. El área tecnológica fue acaparada por alemanes, austriacos y rusos, situación que se repetía en el ámbito jurídico y humanista con intelectuales italianos y franceses. Los Institutos conjugaban una heterogénea gama de enseñanzas, brindando, además, dentro de cada área, asesoramiento a entidades productivas y gubernamentales. La extensión a través de seminarios y ciclos culturales, la creación de su propia Orquesta Sinfónica, entre otras iniciativas, alentaron ámbitos intelectuales de gran importancia para Tucumán, la provincia más pequeña de Argentina, aún casi colonial, alejada del cosmopolitismo social y cultural característicos de las ciudades capitales.

Todo este proceso debía estar acompañado de un nuevo concepto en términos de infraestructura edilicia, que soporte con espacios adecuados los fines curriculares de



Conjunto Ciudad Universitaria de Tucumán (Casco Central). Revista Nuestra Arquitectura N° 254, Buenos Aires, 1950.

la Universidad. Así surgió la idea de conformar ámbitos educativos en base al Sistema Educacional Residencial, cuya resultante será la Ciudad Universitaria de Tucumán.

### Investigar, Proyectar y Construir la Modernidad Arquitectónica

Inmerso en los cambios de la UNT, en 1946 se crea el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (IAU), fundado por los arquitectos Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco. Desde el IAU se alentó el primer vínculo entre la arquitectura moderna y el campo de la enseñanza, en una escuela donde predominaba la didáctica academicista. La arquitectura moderna tenía presencia en Tucumán, pero su materialización, como en la mayor parte de Argentina, se limitaba a lo que cada arquitecto resolvía dentro del campo constructivo. “Quizás uno de los frenos más notables que encontró el movimiento moderno en América fue la adhesión de las antiguas facultades de arquitectura a la preceptiva de la didáctica académica”, advierte Ramón Gutiérrez<sup>2</sup>. El caso de Tucumán constituyó una excepción más que singular.

Junto a Sacriste, Caminos y Vivanco se sumaron nuevos arquitectos, quienes, como ellos, se habían comprometido con el Movimiento Moderno, participando en las experiencias teóricas y proyectuales del Grupo Austral: Hilario Zalba, José Le Pera, Rafael Onetto y Jorge Borgato<sup>3</sup>. Finalmente el cuerpo de profesores se completó con los italianos Ernesto Nathan Rogers, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi, Luigi Piccinato y Guido Oberti. Forzados a emigrar durante la Segunda Guerra, e invitados por Vivanco durante su viaje a Europa en 1947 -donde asistió al CIAM VI de Bridgwater-, los italianos buscaron en Tucumán un espacio donde plasmar sus conocimientos, aportes que fueron determinantes en la enseñanza del IAU<sup>4</sup>.

El tucumano César Pelli, alumno del IAU, escribe: “Entré en arquitectura, pronto descubrí que podía dibujar y pintar muy bien, pero la pasábamos diseñando palacios y urnas para cenizas, mansiones para soberanos que han sido destituidos. Me pregunté ¿qué hago con todo esto en Tucumán? Pero después vinieron unos arquitectos jóvenes, nos comunicaron las ideas de la arquitectura moderna y, en vez de palacios, empezamos a diseñar estaciones de

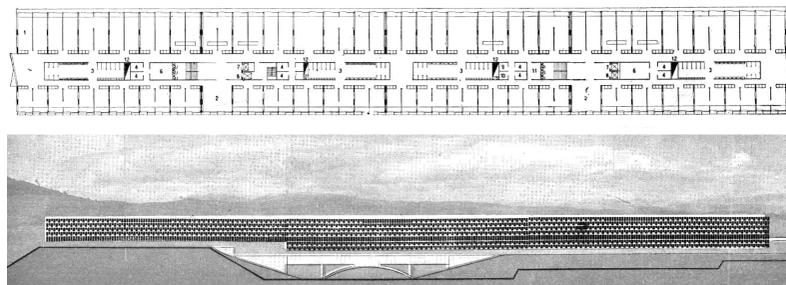
ómnibus, hospitales, dispensarios, viviendas populares. Ahí le encontré sentido a la arquitectura”<sup>5</sup>.

Consecuente con el propósito de la UNT, congeniar la institución con la realidad social, económica y productiva de la región, el IAU determinó sus objetivos más allá de la enseñanza tradicional: “El Instituto impartirá y aumentará los conocimientos dentro de su especialidad a través de sus tres funciones básicas: Investigar, Proyectar y Construir”, señalaba su Plan de estudios. Dicho en otros términos, el IAU extendió su misión de educador para transformarse en generador de hechos arquitectónicos concretos, tal como lo hiciera, salvando las distancias, pero con paralelismos en sus objetivos y principios metodológicos, la escuela de la Bauhaus.

La Ciudad Universitaria constituye la síntesis acabada de aquellos fines didácticos. Más aún, en nuestra hipótesis los principios pedagógicos Investigar, Proyectar y Construir nacen y tienen razón de ser para materializar el proyecto. De hecho las obras se paralizan junto con la desaparición del IAU.

El IAU analizó la factibilidad constructiva de la Ciudad Universitaria a través de investigaciones geográficas, topográficas y ambientales, que revelaron el sitio apropiado para su instalación: las sierras de San Javier, paraje por entonces inhóspito y distanciado del centro urbano<sup>6</sup>. Vincular la Universidad con San Javier en tanto marco físico, y construir allí un conjunto cuya relevancia arquitectónica manifieste la escala regional de la Universidad. Remitiéndonos a Louis Kahn, entender la Ciudad Universitaria como monumento, con una retórica simbólica que refleje un particular lapso histórico de prestigio académico y modernidad arquitectónica.

Estructuras residenciales de estudiantes (primera etapa). foto del autor.



Planta Residencia de Estudiantes (1° etapa). Block Residencia de Estudiantes C. Universitaria (Fachada del proyecto completo) Revista Nuestra Arquitectura N° 254, Buenos Aires, 1950.

### Planteo urbano y configuración arquitectónica

La Ciudad Universitaria se dividió en dos núcleos. El Casco Principal, en la cumbre de San Javier a 1.200 m sobre el nivel del mar –Tucumán está a 450 m– donde estarían los principales edificios universitarios, y un Casco Secundario, al pie del cerro, que finalmente quedó excluido en la primera etapa del proyecto. En el Principal, que Banham reivindicó como el primer proyecto megaestructural del mundo, se instalarían todos los Institutos universitarios, viviendas colectivas para estudiantes, rectorado, biblioteca central, Centro Cívico, áreas deportivas y un estadio. Alejadas del núcleo central aparecía un grupo de viviendas para profesores, única obra que llegó a construirse.

En los debates entre la visión orgánica de los italianos y el racionalismo radical de Vivanco y Caminos, en cuanto a definir la configuración de la Ciudad Universitaria, la posición de éstos últimos fue ampliamente favorecida. Las urbanizaciones de Le Corbusier como Nemours o Saint Dié fueron paramodelos urbanísticos y formales básicos para los autores del proyecto.

El planteo general se resuelve con grandes bloques ubicados de forma escalonada según el eje norte-sur, arti-

culados, a su vez, por el Centro Comunal como espacio principal de acceso. El conjunto de edificios se inscribe en un gran basamento que unifica en un plano continuo las cotas variables de la montaña, liberando el centro para áreas verdes, campos de deportes y el lago artificial<sup>9</sup>.

Cerrando el conjunto aparece el block para residencias colectivas de estudiantes, cuyas estructuras de hormigón, además de las viviendas, son la única muestra construida del Casco Principal. El edificio tendría 480 metros de longitud con una capacidad para albergar 4.000 personas en unidades independientes, con dormitorios, servicios comunes, bares, comedores y pequeños departamentos para profesores en la planta superior vinculados a la terraza jardín.

El Centro Cívico marca un quiebre formal y tipológico en el conjunto. El edificio resume un programa funcional que incluye teatros, cines, hotel, tiendas, mercados y oficinas de servicios. Una cubierta de bóvedas cóncavas y convexas, factible de crecer mediante la adición de módulos regulares, cubre un gran espacio flexible que satisface las variables funcionales internas. Cabe señalar que sus factibilidades constructivas fueron objeto de estudios estáticos y estructurales elaborados por Pier Luigi Nervi, desde el Laboratorio de Estructuras del Politécnico de Milán (el ingeniero Guido Oberti, profesor del IAU, era su representante en materia de investigaciones estructurales como espacio de enseñanza).

El conjunto de viviendas se construyó sobre una ladera con fuertes pendientes, salvado mediante grandes basamentos de piedra que nivelaron en un sólo plano los distintos solares. Los techos de losa plana fueron cubiertos con césped para lograr un diálogo con el paisaje, solución que, más allá de satisfacer un diálogo con el entorno natural, no pudo sortear los rigores climáticos del lugar (lluvias, hume-

dad, bruscos cambios de temperaturas), y años más tarde se modificaron con vulgares cubiertas de chapa.

La conformación del conjunto a escala con el paisaje, las cubiertas jardín del proyecto original, ventanas corridas orientadas al norte para los locales principales (tira de dormitorios, estar comedor), grandes paños vidriados que permiten una fluida integración entre la zona social y exterior natural, señalan, en suma, el propósito de adecuar una arquitectura conceptualmente moderna con las condicionantes del sitio.

Dejando de lado los croquis iniciales de Le Corbusier para el campus universitario en Río de Janeiro (1936), la Ciudad Universitaria de Tucumán fue el inicio de una serie de proyectos universitarios realizados en América Latina. A fines de 1950, se concretarían los de Venezuela, México, y en la década del '60, moderados ya en sus ambiciones arquitectónicas, Caminos y Eduardo Catalano –principales autores del proyecto en Tucumán– diseñaron la Ciudad Universitaria de Buenos Aires, cuyos bloques tienen innegables referencias a los propuestos en Tucumán.

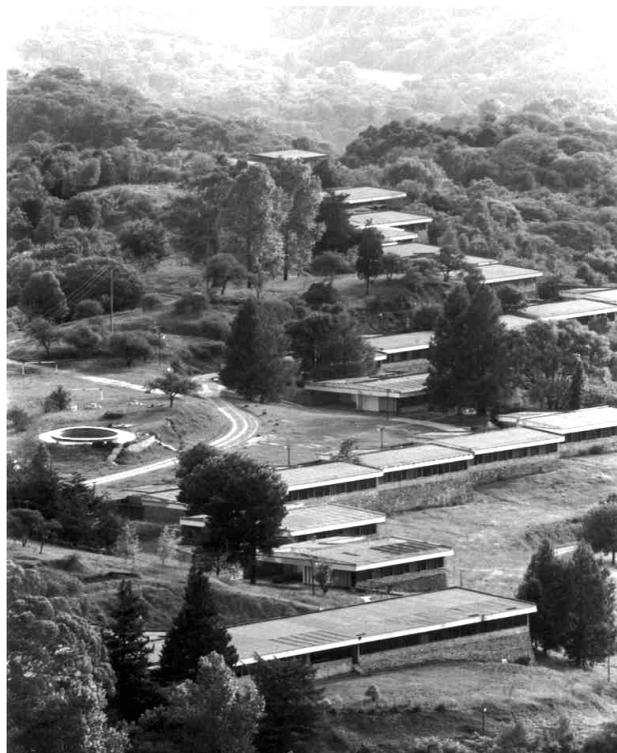
#### **Precedentes, Analogías y Continuidad Proyectual: Le Corbusier, el Grupo Austral y la Ciudad Universitaria de Tucumán**

Los proyectos urbanísticos de Austral y Antonio Bonet transmitían la necesidad de programar un hábitat racional para la población, premisa fundamental de la renovación arquitectónica moderna. A la cuadrícula especulativa característica de las ciudades latinoamericanas, tal como insinuó Le Corbusier en sus dibujos durante las conferencias de 1929 en Buenos Aires, contraponen una nueva tipología urbana basada en la valoración de las áreas verdes, el abandono de la alineación edilicia a lo largo de la calle y la sustitución de vivienda individual por la colectiva.

El conjunto Casa Amarilla en Buenos Aires (1943) de Bonet, Williams, Zalba, Caminos y Sacriste, establecía que la vivienda moderna debía recobrar el suelo, su contacto con la tierra y la naturaleza, encontrar una nueva expresión para la vida del hombre que haga compatibles los ideales individuales y colectivos. Del mismo modo, la Ciudad Universitaria de Tucumán buscaba la reconquista de la naturaleza a fin que la montaña participe de la vida diaria, donde el “hombre caminará libremente por el campo”, la “restitución del cielo y del paisaje” a fin de crear un ambiente adecuado para el estudio, la investigación y la formación universitaria<sup>10</sup>. Pero además de analogías conceptuales, existen referencias formales concretas. El extenso bloque de vivienda de Casa Amarilla, que por sus proporciones sirve de eje compositivo al conjunto, encuentra su correlato en el bloque para viviendas de estudiantes de la Ciudad Universitaria.

Si acordamos que el vínculo entre Austral, Bonet y el IAU podría gestarse en el mismo Le Corbusier<sup>11</sup>, los proyectos del maestro suizo serán sustentos formales en los proyectos concebidos tanto en Tucumán como en Buenos Aires. Nemours o Saint Dié fueron esquemas básicos para los autores de la Ciudad Universitaria, donde grupos de blo-

Conjunto Viviendas para Profesores de la C. Universitaria, Foto del autor.



ques escalonados distribuidos en la superficie conforman un conjunto homogéneo frente al paisaje, y de allí trasladar las mismas pautas de diseño al conjunto Bajo Belgrano, contemporáneo al proyecto tucumano, ejecutado por Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, Villa y Vivanco como derivación del Plan Buenos Aires de 1929.

Francisco Liernur manifiesta que la Ciudad Universitaria de Tucumán fue imaginada como una alternativa global al centralismo urbanístico y político de Buenos Aires; en efecto, la localización en el cerro San Javier y su escala regional pretendían el equilibrio de la metrópolis a través de una nueva ocupación y reestructuración del territorio. Con criterios análogos sostiene Liernur<sup>12</sup>, el plan de Bonet en Punta Ballena, Uruguay, encarnó la paradoja de concretar ideas que habían surgido como afirmación metropolitana en un programa que era huida de esa metrópolis, donde ámbito rural y natural se constituía en receptor de nuevas propuestas urbanísticas. Así, en Tucumán y Punta Ballena las urbanizaciones se distancian de sus propios contextos urbanos -y también de la hegemonía porteña-, buscando libertades creativas en medios donde todo aún estaba por realizarse.

### El Final de un Sueño

Hacia los primeros años de 1950, la Ciudad Universitaria se había paralizado, y el IAU se desvinculaba de la obra. El ferviente proceso económico y político del primer peronismo concluía abruptamente en Argentina, hecho que repercutió también en la UNT. El desenlace era previsible. Sin el apoyo económico y ante la ausencia de sus principales promotores, la Ciudad Universitaria no tuvo ningún sustento certero.

El IAU fue finalmente intervenido en 1952, transformándose en Facultad, con la consecuente renuncia masiva mediante de casi todos sus fundadores<sup>13</sup>. Su estímulo seguirá latente un tiempo considerable, producto de los alumnos que continuaron ligados a la Facultad, si bien el lema pedagógico no tendrá la convicción ni los objetivos imaginados por sus ideólogos.

Las propuestas para completar la Ciudad Universitaria persistieron durante décadas, pero la realidad se encargó de frustrar una y otra vez todo intento posible. Sólo las viviendas -que hasta hoy funcionan como infraestructura de esparcimiento para la UNT- y las estructuras del block para residencia de estudiantes, señalan una utopía pensada hace medio siglo por hombres, que quizá imaginaron concretar un paradigma de la arquitectura moderna en un recóndito lugar de América Latina.

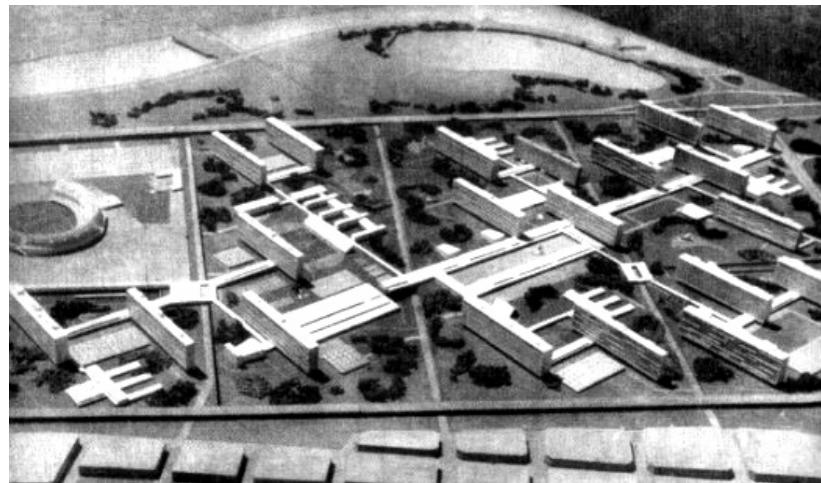
### Notas

1. El artículo se basa en la tesis doctoral del autor, "El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del estado y movimiento moderno en Argentina, 1946-1955", Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, España, 2003.
2. Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1992, p.581.
3. La impronta de Austral era evidente. Los dogmas que sostenían desde Austral Caminos, Sacriste, Zalba, Le Pera, Vivanco e incluso el mismo Antonio Bonet -en 1950 se incorporó al Instituto por un breve lapso como profesor de Proyectos-, se extendieron hasta el seno de la escuela. "Las actuales escuela de arquitectura, almacenes de es-

tilos, divorciadas en absoluto de la realidad arquitectónica, han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos", escribían en sus manifiestos, pocos años antes de sumarse al IAU.

4. Calcaprina y Tedeschi integraban la Asociación para la Arquitectura Orgánica (AAO) y la revista *Metron*, fundadas por Bruno Zevi. En la escuela de Tucumán marcaron nuevas líneas de enseñanza relativo a la historia, teoría y el urbanismo ligados al pensamiento organicista. Cabe citar que en Tucumán se traduce al castellano *Saper vedere l'architettura* de Bruno Zevi, realizado en 1951 por Cino Calcaprina y el alumno español Jesús Bermejo Goday.
5. Reportaje de Rodolfo Braceti a César Pelli, revista *Nueva* N° 425, Buenos Aires, setiembre de 1999, p. 36.
6. La Sierra de San Javier posee una superficie aproximada de 20.000 hectáreas, de las cuales un 75% pasaron a propiedad de la UNT mediante expropiaciones y compras realizadas por el Estado. Está ubicada al oeste de Tucumán, ocupada casi en su totalidad por ambientes naturales y bosques de distintas especies que lo convierte en un patrimonio genético y biológico de la región.
7. Sitio donde años más tarde se construirá la Ciudad Hospital, otro proyecto emblemático de la escuela de arquitectura una vez desaparecido el Instituto.
8. Banham, Reyner, *Megaestructura. El futuro urbano del pasado reciente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
9. Josep María Montaner, en *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, señala que a partir de los años '50 muchas obras se concibieron bajo plataformas que le otorgaban una mayor monumentalidad: el caso de Brasilia, Chandigarh, la Ciudad Universitaria de México, obras de Kahn y Utzon entre otras.
10. "Plan General de la Ciudad Universitaria de Tucumán", revista *Nuestra Arquitectura* N° 254, Buenos Aires, 1950.
11. Los contactos entre Le Corbusier y Jorge Vivanco surgieron durante el CIAM de Bridgewater. Vivanco le presentó trabajos de alumnos del IAU, sus planes de estudios (que compartió también con Gropius, presidente de la comisión de enseñanza del CAIM) y en su estudio de París acordaron la inserción de profesores del Instituto en el Plan Regulador de Buenos Aires, que finalmente se concreta años más tarde.
12. Liernur, Jorge Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001.
13. Con la desaparición del IAU sus integrantes tomaron distintos rumbos: Jorge Vivanco trabajó en distintos planes urbanos para ciudades argentinas, en 1957 regresó a Tucumán, y dos años después emigró a Cuba donde actuó como asesor en el Ministerio de la Construcción (allí establece amistad con el entonces Ministro, Ernesto "Che" Guevara). A finales de los '60 retorna nuevamente a la Argentina. Eduardo Sacriste se trasladó a distintas universidades extranjeras, y en 1958, de nuevo en Tucumán, asumió por un corto período como decano de la Facultad de Arquitectura. Desarrolló una extensa actividad como arquitecto independiente en Tucumán, dejando una prolifera obra en materia de viviendas y edificios en altura. Enrico Tedeschi continuó como profesor en la Facultad durante un tiempo, luego en Córdoba, y en 1973 fundó el Instituto de Arquitectura de Mendoza. Mientras que Calcaprina siguió vinculado a la FAU y se radicó definitivamente en Tucumán.

Bajo Belgrano, Buenos Aires. Fernando Álvarez / Jordi Roig Jordi (Editores), Antoni Bonet Castellana 1913-1989. Colegio de Arquitectos de Catalunya, Barcelona.



# Patrimônio Cultural da Saúde no Brasil: o Patrimônio Arquitetônico no Período Moderno (1930-1960)

■ RENATO DA GAMA-ROSA COSTA  
PAULO ROBERTO ELIAN DOS SANTOS

## Introdução

Nas três últimas décadas do século passado, a concepção de uma agenda internacional de preservação do patrimônio cultural teve, em certa medida, repercussão em diversos países - sobretudo a partir dos anos 1980. Este processo teve fortes impactos na formulação e implantação de iniciativas de valorização da memória, de conscientização da sociedade sobre a importância do patrimônio histórico-arquitetônico e documental e o direito à informação, como atributos fundamentais ao exercício da cidadania e como parte das responsabilidades do Estado.

A grande diversidade de atores institucionais e sociais da saúde pode e deve ser compreendido em uma perspectiva ampliada de patrimônio, com tradições culturais, práticas e valores simbólicos: elementos de experiências coletivas e vivências pessoais de inestimável valor para seus personagens, muitos dos quais interessados em fortalecer, valorizar e difundir este vasto acervo da saúde, enriquecido e renovado pelas novas mediações que hoje se processam entre ciência, saúde e sociedade.

Com os mais diferentes graus de institucionalização, identificamos em países da região, iniciativas que, ao assumir este compromisso, o fazem em uma perspectiva que busca combinar investigação histórica, memória e preservação do patrimônio cultural. Neste sentido, baseando-se nos aspectos acima apontados, consideramos o Patrimônio Cultural da Saúde como um conjunto de bens materiais e simbólicos socialmente construídos que expressam o processo da saúde individual e coletiva em suas dimensões científica, histórica e cultural.

A iniciativa de criação da Rede História e Patrimônio Cultural da Saúde, aspiração corrente entre os principais atores do setor saúde, deverá desenvolver-se de forma progressiva na América Latina e Caribe e, sobretudo, deverá contribuir para a construção de identidades de instituições, de profissionais da saúde e de seus principais agentes e movimentos sociais, ao reconhecerem nela elementos de grande relevância simbólica e material em seu campo de atuação.

Movimentos pelo mundo vêm mostrando a importância de ações de salvaguarda destes bens, sobretudo hospitais e sanatórios. A França, por exemplo, que já conta com um grande inventário de seus espaços de cura, vem apontando a dificuldade de se agregar valor patrimonial aos sanatórios construídos no entre guerras. Entre diversos fatores, cita-se primeiro a sua localização afastada dos centros urbanos -o que era positivo passou a ser um entrave na sua reconversão; depois, fala-se da peculiaridade de suas dimensões, que prejudicaria uma adaptação a outro uso; e por fim, associa-se estes sanatórios a um "fracasso" terapêutico, pela visão dos médicos. Uma das ações pontuais, desencadeada por arquitetos e historiadores da arte, seria reparar a ausência destes edifícios das listas de obras de arte do Movimento Moderno e, assim, iniciar um processo de recuperação e valorização deste acervo<sup>1</sup>.

No Chile, a mobilização de parte da população de uma cidade face à destruição do Hospital San José de Santiago, construído em 1841, ensejou sua preservação e lançou as bases para que o tema do patrimônio cultural da saúde fosse reconhecido como objeto de atenção pública no

1. Hospital da Lagoa. Fonte: Guia de Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro.





2. Sanatório Santa Maria: Fonte CPDOC/FGV.



3. Pavilhão de Cursos. Acervo DAD/Fiocruz.

âmbito específico do Ministério da Saúde – que criou em 2000 a Unidade de Patrimônio Cultural - e inspirou a constituição da rede latino-americana<sup>2</sup>. “Deste modo desenvolve-se hoje, neste país, com uma abordagem intersectorial, descentralizada e participativa, um conjunto de ações em áreas como documentação, patrimônio arquitetônico, pesquisa histórica e difusão cultural, que afirmam a história e o patrimônio cultural como dimensões relevantes das políticas de saúde em um contexto de reforma social”<sup>3</sup>.

Finalmente, vale recordar que na Holanda, a eminência da destruição do sanatório de Zonnestraal ensejou a criação do DOCOMOMO Internacional em 1988, e chamou a atenção mundial de quanto o movimento moderno em geral vem sofrendo com a desvalorização, com os efeitos da ação do tempo, da decadência e de usos impróprios<sup>4</sup>.

### O Patrimônio Arquitetônico da Saúde no Rio de Janeiro

Em certa medida, a dificuldade de se agregar valor patrimonial a essas construções de saúde também é percebida no Brasil. Poucos são os que vêm sendo preservados por seu valor histórico e/ou arquitetônico, como o caso das Santas Casas da Misericórdia e do Núcleo Histórico da Fiocruz. Por outro lado, não há nenhum instrumento que permita tanto ao estudioso quanto ao leigo recuperar a história da saúde no país através de seus monumentos.

No Brasil, as décadas de 1930 a 1960 foram marcadas pela criação dos serviços federais de saúde, a partir de 1941, para o combate a doenças como a tuberculose, a lepra, a malária, doenças mentais, entre outras; e pela criação do Ministério da Saúde, em 1953, separado da Educação. Em termos arquitetônicos, este processo, marcado pelo surgimento de novas organizações e estruturas sanitárias, se traduziu na construção de hospitais gerais, hospitais de isolamento, manicômios, sanatórios, dispensários, etc. A linguagem arquitetônica utilizada refletia, em sua maioria, uma produção contemporânea à sua época, contribuindo para a constituição de um rico repertório que merece ser mais bem identificado, analisado e, finalmente, reconhecido dentro da produção da moderna arquitetura brasileira. Sem dúvida, tal acervo merece ser preservado e recuperado o quanto antes.

No Rio de Janeiro, um primeiro passo está sendo dado neste sentido e se traduz no projeto de inventário da produção arquitetônica para a saúde, desenvolvido no âmbito

da Casa de Oswaldo Cruz, com articulação e apoio de diversas entidades no Brasil, entre elas o Docomomo. O segundo passo será constituir programas que busquem recursos para a preservação e a recuperação das edificações identificadas e inventariadas e se desenvolvam de forma articulada com as comunidades envolvidas e os diversos agentes do sistema público de saúde. Paralelamente a essas ações a Fiocruz vêm realizando esforços em preservar e recuperar o acervo da antiga Colônia de Alienados (Colônia Juliano Moreira), constituído de patrimônio dos séculos XVIII, XIX e XX, em parceria com a Prefeitura do Rio de Janeiro.

Uma investigação preliminar para a constituição de um patrimônio cultural da saúde levantou cerca de 100 edifícios construídos para a saúde ou para instituições de saúde com sede no Rio de Janeiro, dos quais apenas uma dezena encontra-se sob tutela de proteção patrimonial e destes, apenas 3 pertencentes ao período Moderno (1930-1960): o Pavilhão do Refeitório Central, o Pavilhão de Cursos do Instituto Oswaldo Cruz, ambos tombados em 1998 pelo governo do Estado do Rio de Janeiro, e o Hospital da Lagoa (Foto 1), tombado em 1990, também pelo Estado, e pelo Município, em 1992.

As ações contemplam ainda pesquisas sobre as equipes de arquitetos e engenheiros que atuaram nesse período na construção de espaços de saúde pública pelo Brasil. Em um primeiro levantamento foram identificadas as equipes da Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde (D.O/M.E.S.)<sup>5</sup>, da Campanha Nacional Contra a Tuberculose (CNCT) e do Serviço Especial de Saúde Pública (SESP) e, mais recentemente, os projetos da gestão do Prefeito do Distrito Federal, Pedro Ernesto (1931-1936), que adotou um plano de construção de hospitais policlínicos regionais e de dispensários, entre os anos de 1931 e 1934.

A linguagem plástica adotada nos edifícios construídos por Pedro Ernesto buscava uma modernidade ainda embrionária, com fortes referências ao art déco de origem norte-americana, sendo identificadas como um protomodernismo, diferentemente da linguagem desenvolvida pela equipe do Ministério da Educação e Saúde, criado no mesmo período, em 1930.

A Divisão de Obras do Ministério da Educação e Saúde atuou entre 1934 e 1977 na construção de edifícios para



4. Sanatório de Curicica. Fonte: Fundo Raphael de Paula e Souza. DAD/FIOCRUZ.

a saúde por todo o país, sendo responsável por elaborar os programas arquitetônicos, os projetos, organizar as especificações e os orçamentos, executar e fiscalizar as obras<sup>6</sup>. A linguagem desses edifícios ainda utilizava um repertório hoje lido como protomoderno, mas se esforçava em adotar todo o aprendizado obtido da escola lecorbusiana, sendo, em alguns casos, extremamente bem-sucedidos, especialmente os dos primeiros anos (Fotos 2 e 3).

A segunda equipe, formada a partir da criação da Campanha de 1946, atuou com mais intensidade até as duas décadas seguintes, se responsabilizando pelo desenvolvimento dos projetos e pela construção e adaptação de espaços hospitalares e sanatórios para o tratamento da tuberculose em todo o Brasil. Finalmente, a terceira equipe atuou mais fortemente entre as décadas de 1940 e 1970, se concentrando na construção de laboratórios e espaços de pesquisa clínica em saúde<sup>7</sup>.

Particularmente relevante estas equipes possuíam em seus quadros, profissionais que figuram em diversas relações dos principais expoentes da Arquitetura Moderna Brasileira. A D.O. do M.E.S. contava com Jorge Ferreira -recentemente homenageado pelo Docomomo-Rio-, Antonio Dias Carneiro e Carlos Frederico Ferreira, entre outros.

A CNCT, por sua vez, contava com Sérgio Bernardes em seu quadro. O Conjunto Sanatorial de Curicica, em Jaca-

repaguá, foi um dos primeiros projetos de Sérgio Bernardes, elaborado durante sua chefia no Setor de Arquitetura<sup>8</sup> da CNCT, cargo que exerceu nos dois anos que sucederam sua formatura, 1949-1950<sup>9</sup> (Foto 4). Esta experiência possibilitou ao arquiteto pôr em prática as idéias de um jovem modernista, uma vez que elas contemplavam as premissas de higiene, ausência de ornamentos, racionalidade e funcionalidade, inerentes às edificações sanatoriais.

Por fim, da equipe do Serviço Especial de Saúde Pública, destacamos o trabalho de Roberto Nadalutti no projeto do Laboratório de Febre Amarela, cuja construção foi financiada dentro da política da “boa vizinhança” entre Estados Unidos e o Brasil, através do Instituto de Assuntos Interamericanos (IAIA), entre 1954 e 1960 (Foto 5).

A investigação destas equipes nos permite refletir sobre o papel delas na constituição do patrimônio moderno brasileiro, cujos estudos acadêmicos vêm privilegiando a atuação individual dos profissionais, negligenciando a estrutura administrativa que permitiu a construção em massa de edifícios públicos por todo o Brasil, sobretudo no período Vargas<sup>10</sup>. Segundo Segawa, outras equipes atuavam para os ministérios da Guerra; do Trabalho, Indústria e Comércio; da Fazenda; da Justiça; da Viação e Obras Públicas e da Agricultura<sup>11</sup>.

Fora destas equipes, podemos encontrar ainda profissionais atuando para entidades privadas, como Oscar Nie-

meyer (responsável pelo projeto do Hospital Sul América - atual Hospital da Lagoa, juntamente com Hélio Uchôa) e Rino Levi, responsável por diversos projetos hospitalares em São Paulo.

## Conclusão

A saúde, como esfera de política pública, desempenhou papel crucial na construção e consolidação da nação, do Estado e das suas relações com a sociedade. No Brasil, por exemplo, as campanhas sanitárias do início do século XX; a constituição das agências estatais federais de saúde pública entre as décadas de 1930 e 1940; a criação do Ministério da Saúde na década de 1950; o movimento da Reforma Sanitária Brasileira; a criação do Sistema Único de Saúde -SUS, as Conferências Nacionais de Saúde são, entre outros, marcos de uma trajetória diretamente associada à formação de um valioso patrimônio, expresso nos mais diversos registros, bens, testemunhos e acervos de informações e conhecimento.

Neste sentido, este trabalho pretendeu contribuir para a consolidação de um campo de investigação, concentrando suas reflexões sobre o período de 1930 a 1960. Tais décadas simbolizam a “era de ouro” da produção arquitetônica moderna brasileira, evidenciada em numerosos trabalhos já publicados sobre o tema. Entretanto, tais trabalhos não vêm se detendo especificamente sobre a produção de espaços para a saúde. Esta e outras iniciativas, no contexto brasileiro e regional, podem ser entendidas como aspiração corrente dos mais diversos atores do setor saúde, preocupados em proporcionar para públicos amplos o encontro com momentos relevantes da memória e da história da arquitetura e da saúde.

## Notas

1. Cremnitzer, Jean-Bernard. *Architecture et Santé. Les temps du sanatorium en France et Europe*. Éditions A. et J. Picard, 2005.
2. *Historia y patrimonio cultural de salud: propuesta para la creación de una biblioteca virtual latinoamericana*. IN An. Chil. Hist. Med. 2006;16: 237-242.
3. *História e patrimônio cultural da saúde. Termo de constituição da Rede História e Patrimônio Cultural da Saúde. Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, setembro de 2006*. Mimeo.
4. *Docomomo Journal n. 27. June, 2002. Em 2003, este sanatório foi recuperado através de projeto de reabilitação desenvolvido por Wessel de Jonge, fundador do Docomomo Internacional*.
5. *Os ministérios foram separados em 1953, separando, em consequência, a equipe e os programas arquitetônicos. Mas ambas as equipes foram desfeitas com a extinção das divisões em 1977*.
6. *Para maiores informações ler Oliveira et all. Um Lugar para a Ciência*. Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2003.
7. *Tanto a CNCT quanto o SESP foram extintos na reforma administrativa de 1990*.
8. *As outras seções, criadas como órgãos especiais da Campanha incluíam, as de Ensino, Planejamento, Engenharia, Aquisição, Distribuição, Transporte e conferência de materiais e obras e equipamentos, Pagadoria e Contabilidade e Apropriação*. In Ribeiro, Lourival. *A luta contra a tuberculose no Brasil (apontamentos para a sua história)*. Rio de Janeiro, 1956. Editorial Sul-Americana. P. 188.
9. *Bittencourt, Tânia Maria Mota. Peste Branca – arquitetura branca: os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século vinte*. São Carlos, 2000. Dissertação (mestrado). Mimeo.
10. *Sobre a atuação de equipes de arquitetos na construção de edifícios públicos ler, Costa, Renato da Gama-Rosa; Pessoa, Alexandre e Ribeiro, Cristina. Restauração do Refeitório Central*. In Anais VI DCOMOMO. Niterói, 2005; Segawa, Hugo. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”. In Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). *Moderno e Nacional*. Niterói: EDUFF, 2006; além das pesquisas de Flavia Britto sobre a obra de Afonso Eduardo Reidy e a equipe do Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal.
11. *Segawa, Hugo. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”*. In Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). *Moderno e Nacional*. Niterói: EDUFF, 2006.

## Bibliografia

- BITTENCOURT, TÂNIA MARIA MOTA. *Peste Branca – arquitetura branca: os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século vinte*. São Carlos, 2000. Dissertação (mestrado). Mimeo.
- CREMNITZER, JEAN-BERNARD. *Architecture et Santé. Les temps du sanatorium en France et Europe*. Éditions A. et J. Picard, 2005.
- COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE E RIBEIRO, CRISTINA. *Restauração do Refeitório Central*. In Anais VI Docomomo. Niterói, 2005
- DESAI, MIKI. “The Last Surviving Solarium. Jamnagar, Índia (1936)”. *Docomomo Journal*, nº 35, setembro de 2006.
- NASCIMENTO, DILENE; COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE; MELLO, ESTEFÂNIA NEIVA DE. *Sanatório de Curicica: um Sérgio Bernardes pouco conhecido*. In [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br), 2003. História e patrimônio cultural da saúde. Termo de constituição da Rede de História e Patrimônio Cultural da Saúde. Casa de Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, setembro de 2006. Mimeo.
- OLIVEIRA, BENEDITO; COSTA, RENATO DA GAMA-ROSA; PESSOA, ALEXANDRE. *Um Lugar para a Ciência*. Editora Fiocruz. Rio de Janeiro, 2003.
- Rede Brasil. *Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde: bens edificados e acervos*. Casa de Oswaldo Cruz, FIOCRUZ. Rio de Janeiro, 2006.
- RIBEIRO, LOURIVAL. *A luta contra a tuberculose no Brasil (apontamentos para a sua história)*. Rio de Janeiro, 1956. Editorial Sul-Americana.
- SEGAWA, HUGO. “Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida”. In Pessoa, José; Vasconcellos, Eduardo; Reis, Elisabete e Lobo, Maria (organizadores). *Moderno e Nacional*. Niterói: EDUFF, 2006.

5. Laboratório Febre Amarela. Fonte:DAD/FIOCRUZ.



■ BERNARDITA DEVILAT

### Abstract

Es sabido que la arquitectura hospitalaria ha experimentado una evolución en sus lógicas de proyecto: los cambios en las teorías médicas, los avances científicos y la tecnología modificaron los espacios de la salud a través del tiempo. El caso chileno no es la excepción. Cuando el Estado comenzó a hacerse cargo de la salud, se generó una búsqueda arquitectónica estrechamente ligada a las funciones médicas que debía acoger. Así, cada hospital fue, en su momento, la aplicación de un modelo arquitectónico determinado, por lo que el conjunto de ellos hoy permite dar cuenta de la evolución del proyecto hospitalario. Se propone verificar esta relación a través del caso del Hospital San Juan de Dios de Santiago, que constituye un punto clave en la transición entre dos tipologías: del hospital expandido al edificio concentrado. Además, al ser el primer hospital que se generó dentro de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, es el reflejo de la responsabilidad que toma el Estado en la construcción de estas infraestructuras. De esta forma, lo importante es poder establecer el carácter patrimonial de este tipo de edificios más allá de su forma construida, por lo que el desafío está en nuestra capacidad para reconfigurar el ámbito sobre el cual operan y situarlos en su contexto, de modo de poder difundir el interés que tienen en la conformación del ideario de la arquitectura moderna chilena. Por otra parte, cabe destacar la especial relevancia que cobra este tema dada la escasa existencia de material bibliográfico sobre hospitales en Chile.

### Arquitectura Hospitalaria entre 1939 y 1959: La Fuerte Acción Estatal

Los hospitales, junto con las cárceles, son tal vez los programas arquitectónicos cuya especificidad funcional ha

producido que su diseño sea respuesta directa a la vida que deben acoger en su interior. Sin embargo, no siempre ha sido así, ya que recién a principios del siglo XX se comenzó a pensar en la necesidad de generar espacios para la salud. Anteriormente, estas tareas eran realizadas en conventos y establecimientos religiosos que eran adaptados para acoger esta función, que era vista como un problema de caridad. Luego, es el Estado el que se hizo cargo de la salud de los habitantes, que pasó a ser un asunto de interés público. Desde ese momento, la gestión estatal estuvo representada por la Beneficencia Pública y Asistencia Social, y posteriormente por la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, creada en 1945<sup>1</sup>.

Con este cambio nació la necesidad de crear nuevos establecimientos hospitalarios que pudieran acoger la demanda creciente de salud, lo cual se tradujo en una búsqueda para acoger, mediante el diseño arquitectónico, las necesidades hospitalarias, de modo de generar infraestructuras funcionales y modernas, que pudieran solucionar los problemas que presentaban los antiguos edificios habilitados para ese fin. Como expone Collins: "(...) Los hospitales constituyeron el primer tipo de edificio que fue objeto de una seria búsqueda científica"<sup>2</sup>. Dada la inexistencia de manuales sobre cómo debían proyectarse este tipo de establecimientos, era el estudio directo de los casos existentes lo que permitía a los profesionales realizar este tipo de encargos. Así, fueron las autoridades chilenas de esa época quienes se preocuparon de formar un equipo especializado de arquitectos, que pudieran proyectar los hospitales más modernos para los distintos lugares del país.

### Respuesta del Proyecto a las Nuevas Condiciones

Según González, Director General de Beneficencia y Asistencia Social en 1944, "Hacia fines del siglo pasado (siglo XIX) se advierte en la arquitectura hospitalaria el primer cambio verdaderamente fundamental como consecuencia de los nuevos descubrimientos de Pasteur: el conocimiento de la infección, del contagio, de la asepsia, y el incremento que desde ese momento tomó la cirugía gracias a la ayuda eficaz de la anestesia que había sido descubierta años antes, junto con revolucionar la medicina, revolucionaron la arquitectura de los hospitales"<sup>3</sup>.

De a poco, aparecieron nuevos criterios arquitectónicos: orientación de las salas hacia el sol; preocupación por la ventilación, la división y el aislamiento; especificidad entre los distintos pabellones; y la incorporación de nuevos programas, como salas de exámenes y curaciones. Se dejó el modelo de espacios distantes y aislados, y se privilegió la concentración, debido a que las nuevas teorías médicas indicaban que el aislamiento ya no era necesario para evitar los contagios. Esta concentración se refería tanto a la distribución interna del hospital, produciendo economía de

1. Fotografía del autor. Santiago, Chile. 28 de octubre, 2006.



recorridos, como a la concentración del volumen edificado, para liberar y desahogar el espacio abierto de la ciudad.

De esta forma se pasó de una tipología extendida, conformada por pabellones independientes y de baja altura que se conectaban entre sí, como se da, por ejemplo, en el Hospital del Salvador de Santiago, a una tipología concentrada, en la que en un sólo edificio de mayor altura se agrupaban todos los programas necesarios, conectados entre sí por circulaciones verticales.

*“Los hospitales chilenos, construidos en el siglo XIX, y pocos en su segunda mitad, estaban basados en la idea de extensión superficial y mientras más grandes eran los inútiles patios y extensos huertos, más daban a nuestros padres la impresión de que eran muy “bonitos”. El hospital moderno necesita concentraciones de servicios y no puede tolerar que la comida de los enfermos, por ejemplo, tenga que recorrer medio kilómetro o poco menos para llegar hasta el paciente, o que éste no halle cerca de la sala, con facilidad de acceso, todos los servicios necesarios para su vida y su curación”<sup>14</sup>.*

Oscar Oyaneder, arquitecto de la Beneficencia Pública, estableció: “La adopción del sistema bloque en todas las construcciones de hospitales de centros hospitalarios de importancia”<sup>15</sup>, explicando que esta tipología, a pesar de ser un poco más costosa, favorecía la economía de circulaciones para disminuir y hacer más efectivo el traslado de pacientes y de personal. Como desventajas, explicaba que el hospital concentrado no permite procesos sencillos de agregación y ampliación, como sí lo permite el hospital extendido, además de que este último es más seguro para temblores y sismos, lo cual no es menor en un país como Chile. Sin embargo, manifestó la necesidad de utilizar la tipología de bloque, ya que en ella todos los problemas posibles podrían solucionarse mediante las nuevas tecnologías constructivas y el progreso técnico.

### Síntesis Entre Dos Paradigmas

El Hospital San Juan de Dios, ubicado actualmente en la Avenida Matucana esquina Huérfanos, en Santiago, es un caso que refleja la búsqueda arquitectónica antes planteada (Imag. 1). La construcción de este hospital se inició el 4 de octubre de 1945 y fue el primer proyecto de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios. Sobre el proyecto, Enrique Laval establece en ese periodo que *“los planos se han estudiado escrupulosamente y creemos, sin pretensiones, que son una muy buena solución a todos los problemas arquitectónicos, funcionales, de distribución y de relación que presenta la edificación de un establecimiento destinado a la atención de enfermos”<sup>16</sup>.*

El proyecto fue realizado en el Departamento de Arquitectura de la Beneficencia Pública, bajo la dirección de Fernando Devilat Rocca. Este hospital data como institución desde 1552 aproximadamente, bajo el nombre de Nuestra Señora del Socorro, y se ubicaba originalmente en la Alameda, al oriente de la iglesia San Francisco. La Orden de San Juan de Dios estuvo a cargo de su administración a contar de 1617. Con el proyecto del Nuevo Hospital San Juan de Dios, el antiguo hospital fue demolido en 1944.



Fernando Devilat  
Santiago, Chile  
Arquitecto

2. Perspectiva del Hospital San Juan de Dios. Firmada: Arq. Fernando Devilat Rocca. 1945. Fuente: archivos de la J.S. Guggenheim Foundation. Nueva York, E.E.U.U.

El nuevo edificio responde a la tipología de bloque y de acuerdo a las planimetrías originales estudiadas<sup>7</sup>, propone una planta cruciforme, dispuesta en forma diagonal respecto de las calles que determinan el predio. Mediante la primera operación, se aumenta el perímetro que conecta con el exterior, permitiendo que una mayor cantidad de recintos puedan tener ventilación natural; y mediante el giro de la planta completa, el arquitecto logra aumentar la posibilidad de recibir luz solar directa del exterior, ya que genera fachadas de doble orientación. Es por esto que todo el perímetro de las fachadas posee vanos asociados a las salas, habitaciones, pabellones y consultas. Sólo el volumen de acceso no recibe radiación solar directa, ya que se orienta únicamente hacia el sur (Imag. 2).

En el interior, cada ala del edificio, nombradas en los plantas como A, B, C y D, posee dos crujeas distribuidas en

3. Fotografía del autor. Santiago, Chile. 28 de octubre, 2006.

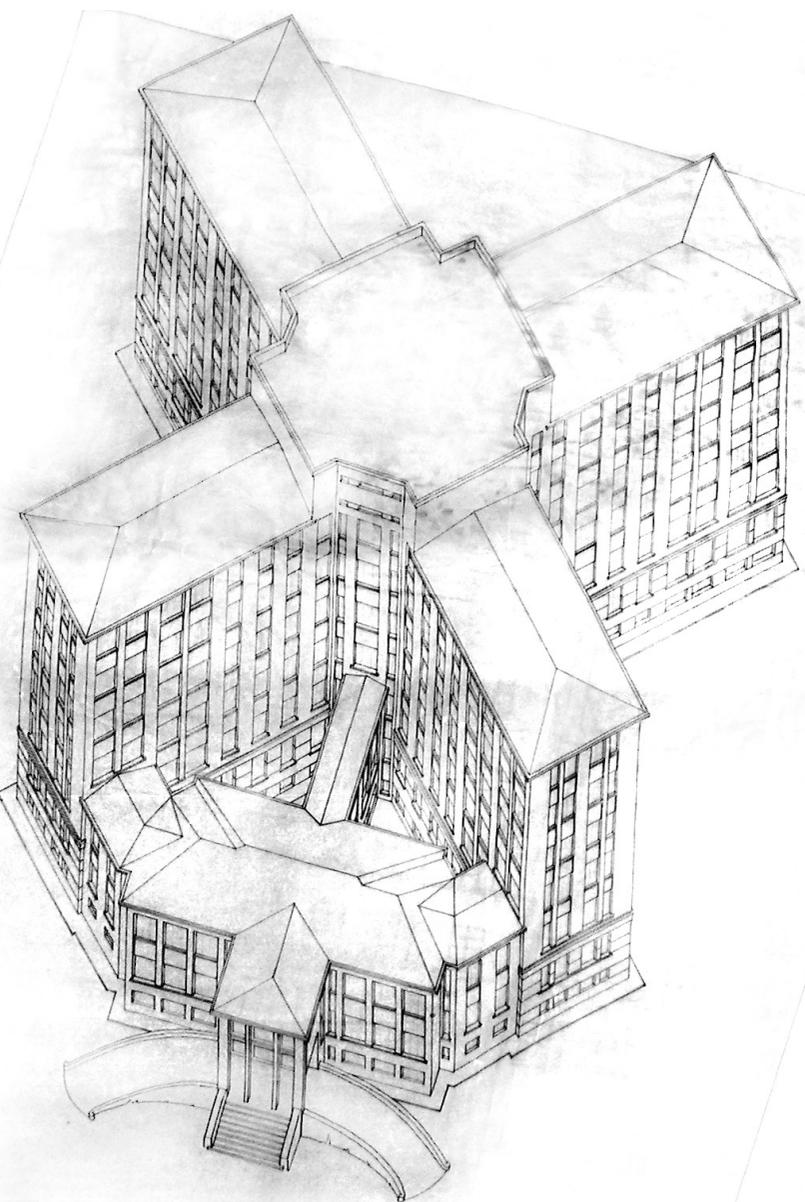


no a un pasillo central de 2,5 m, haciendo que los espacios habitables se ubiquen hacia las fachadas. La forma de la planta permite poseer un área central, en la cual convergen los ejes diagonales que actúa como columna vertebral del edificio al contener las circulaciones verticales y los servicios comunes para cada nivel. Además, esta distribución permite generar mayor privacidad a medida que se avanza por cada una de las alas de la planta.

Las alas norte son levemente más anchas que las orientadas hacia el sur. Mientras las primeras tienen 18 m de ancho, las segundas tienen 14 m. Esto produce que el tratamiento en la disposición de las salas y consultas sea diferente en lado norte y en el sur. Ahora bien, al interior de cada ala, independiente de su ubicación general, las salas y piezas se ubican hacia el norte, mientras los servicios, baños, bodegas y salas de materiales se ubican hacia el sur, lo cual obedece a criterios de orientación solar.

En el primer nivel se ubican los consultorios externos. Hacia el sector sur se encuentra el acceso principal al hospi-

4. Axonométrica proyecto Hospital San Juan de Dios. Arq. Firmada: Arq. Fernando Devilat Rocca. Fuente: Archivo de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios.



tal, que se produce directamente a este nivel por medio de rampas, pensadas para que las ambulancias puedan dejar a los pacientes de urgencia en forma directa (Imag. 3). Este espacio se conecta a través de una pasarela hacia el norte con el centro del hospital y, además, en sus extremos oriente y poniente, con las alas hacia el sur, a través de espacios destinados a salas de espera. Cabe destacar que el proyecto inicial llegaba sólo hasta estas salas, como se puede ver en la imagen en axonométrica (Imag. 4). Sin embargo, el edificio construido posee una extensión de 10 m más de largo en el primer piso, lo que permite la generación de terrazas en el segundo nivel (Imag. 4).

El segundo nivel está destinado para Medicina General y contaduría, y el tercero, para Cirugía. La distribución interna repite el esquema de salas orientadas hacia las fachadas norte y servicios hacia las fachadas sur, separadas por un pasillo central. El cuarto nivel está destinado a Otorrino, Oftalmología y vías Urinarias. En el quinto nivel se encuentran los pabellones destinados a operaciones, esterilización, laboratorios y banco de sangre. Cada uno de estos cuatro programas se ubica en una de las cuatro alas disponibles. Así, este nivel se encuentra distribuido internamente en función de sus programas. En el sexto piso está la Maternidad, y en el séptimo, Pediatría.

En el octavo nivel se encuentra el Pensionado, en donde las alas se retranquean en sus extremos y generan terrazas. Esta estrategia permite ganar áreas para que los pacientes puedan acceder al aire libre sin la necesidad de bajar todo el edificio, lo cual en muchos casos no es posible dada su condición (Imag. 5). La novena planta está destinada para los internos y los becados. Las instalaciones y estanques de agua están en el último nivel.

Ahora bien, lo interesante es ver cómo en esta configuración descrita se concretan dos lógicas proyectuales que, de acuerdo a lo que se había visto anteriormente, parecían completamente opuestas. Este hospital, aún cuando responde al modelo centralizado de bloque, plantea una resolución semi-independiente para cada programa que se requiere. Así, la independencia programática no se basa en separaciones anexas, sino en el propio espacio.

De este modo, aún cuando predomina la lógica vertical, la planta de cada piso está organizada de acuerdo al modelo hospitalario de extensión, puesto que separa en pabellones los distintos programas que debe albergar. En este sentido, el Hospital San Juan de Dios responde al mismo tiempo a dos paradigmas: verticalidad y horizontalidad. Esto se contrapone, por ejemplo, a la lógica planteada para el edificio de la Asistencia Pública de Santiago, el que siendo del mismo arquitecto, aunque posterior (1956) posee una lógica única de hospital concentrado, donde la diferenciación programática radica en los elementos internos de cada nivel. Es importante destacar esta dualidad, puesto que el Hospital San Juan de Dios se realiza en un momento en el cual los paradigmas tipológicos hospitalarios se encontraban en plena evolución. De hecho, sus planimetrías aparecen, a modo de ejemplo de la nueva tipología de bloque, en el único libro de ese período escrito

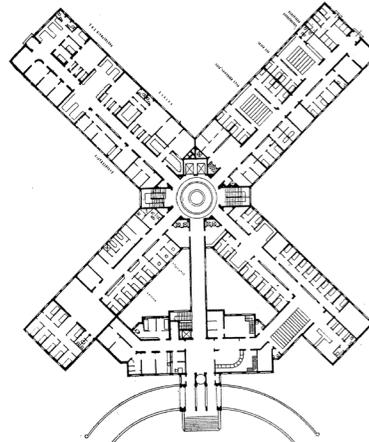
en Chile sobre evolución de la arquitectura hospitalaria, del Dr. Ignacio González (Imag. 6) (Ref. 3).

Con lo expuesto, es posible entender este edificio como un punto de inflexión entre las lógicas de proyecto que estaban evolucionando en la época. De esta forma, si bien la conformación del edificio responde a la tipología de bloque, su distribución interna y su forma aún se encuentran conciliando algunos beneficios de la tipología extendida, tales como la orientación y la separación programática a través de la distribución en planta. De la misma manera, las operaciones para favorecer la recepción de luz solar directa y la ventilación, así como el partido general de la planta cruciforme, son elementos que permiten comenzar a conformar el ideario propuesto de la arquitectura hospitalaria moderna en Chile.

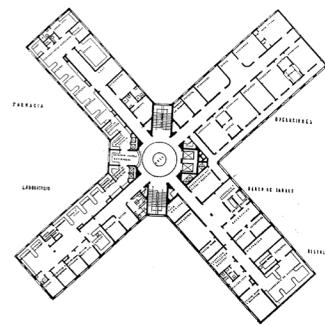
En consecuencia, la importancia patrimonial del Hospital San Juan de Dios, se constituye por el ámbito que éste tiene dentro de su contexto hospitalario, ya que no sólo es la materialización del cambio entre una y otra lógica proyectual, sino que permite reconstruir un proceso de evolución arquitectónica más amplio y sobre el cual aún queda mucho por descubrir.

#### Notas

1. Los proyectos de hospitales eran realizados por el Departamento de Arquitectura de la Junta Central de Beneficencia, cuyos profesionales pasaron casi íntegramente al Servicio Nacional de Salud con su creación, en donde preparaban los proyectos para la posterior Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios.
2. COLLINS, Peter. "Nuevos problemas de planeamiento" En: *Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, España. 1998. p. 236.
3. GONZÁLEZ G., Ignacio, Dr. Director General de Beneficencia y Asistencia Social. *La Evolución de la Arquitectura Hospitalaria en Chile*. Santiago, Chile. 1944. p. 5. Este libro se redacta con la ayuda del arquitecto Fernando Devílat, del Departamento de Arquitectura de la Junta Central de Beneficencia.
4. "Mejoramiento de Hospitales" En: *El Mercurio*. Santiago, Chile. 30 de enero de 1937. Fotocopia obtenida de los documentos sobre Fernando Devílat Rocca en los archivos de la J.S. Guggenheim Foundation. Nueva York, E.E.U.U.
5. PEZO, Mauricio. *La salud restituida, lazaretos, clínicas y sanatorios, una radiografía a tres modelos curativos en el Hospital del Salvador*. Tesis de Magister en Arquitectura. Profesor Guía: Rodrigo Pérez de Arce. Universidad Católica de Chile. 1998. p. 180.
6. LAVAL M., Enrique. *Historia del Hospital San Juan de Dios de Santiago: (apuntes)* / Enrique Laval M. Asociación Chilena de Asistencia Social. Santiago, Chile. 1949.
7. Disponibles en el Archivo de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios, ubicado actualmente en el Hospital San José de Santiago.



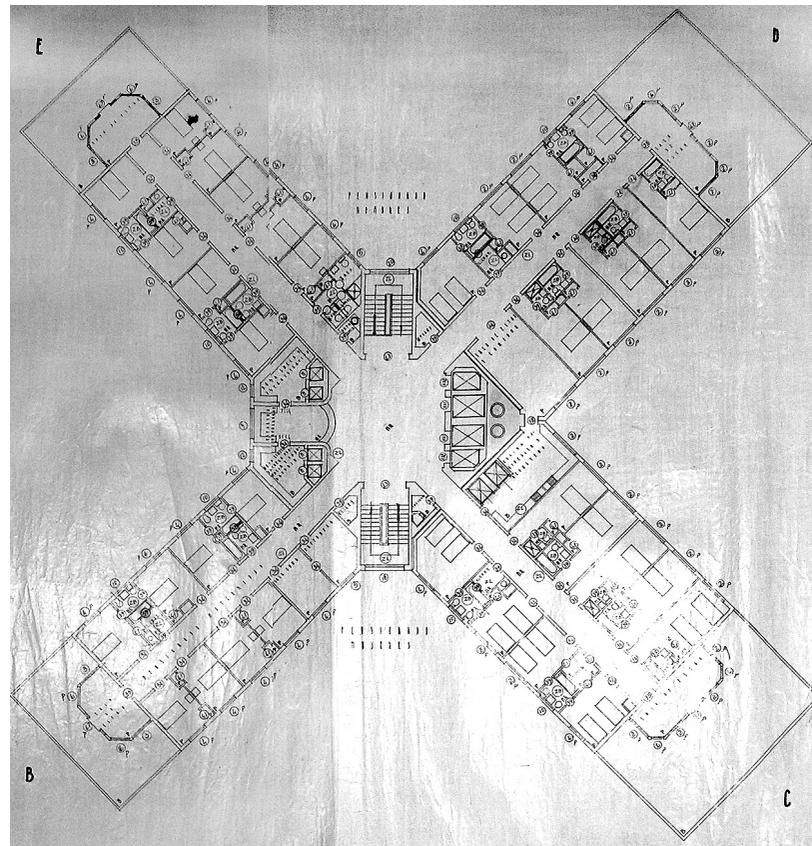
Plano del nuevo Hospital San Juan de Dios (Santiago) cuya construcción se inició en 1945. Primer piso. Comandos externos.



Plano del nuevo Hospital San Juan de Dios de Santiago cuya construcción se inició en 1945. 8º piso destinado a pabellones de operaciones, banco de sangre, hitopatólogía, farmacia y laboratorio.

6. Planta Primer y Quinto Nivel del Hospital San Juan de Dios, 1944. Fuente: GONZÁLEZ G., Ignacio, Dr. Director General de Beneficencia y Asistencia Social. *La Evolución de la Arquitectura Hospitalaria en Chile*. Santiago, Chile. 1944. pp. 24- 25. Cabe destacar que la planta del primer nivel se publica con la dirección del norte hacia arriba, pero la del quinto piso está girada, con la dirección del norte hacia la derecha de la imagen.

5. Planta Octavo Nivel: Pensionado, Hospital San Juan de Dios. Firmada: Arq. Fernando Devílat Rocca, mayo, 1945. Fuente: Archivo de la Sociedad Constructora de Establecimientos Hospitalarios.



# La Ciudad de Concepción como Proyecto

## Plan Regulador de Emilio Duhart, 1960

■ ROBERTO GOYCOOLEA  
RODRIGO LAGOS  
CRISTIÁN BERRÍOS

La obra del arquitecto, Emilio Duhart Horóstegui, realizada en la ciudad de Concepción con la colaboración del arquitecto Roberto Goycoolea Infante, destaca notablemente tanto por la originalidad de su propuesta como por la madurez y solidez de sus planteamientos tanto urbanos como arquitectónicos. En este sentido, es especialmente notable el caso del Plan Regulador Comunal del centro de la ciudad de Concepción del año 1960, puesto en acción con posterioridad al terremoto del mismo año que afectó la ciudad y la región.

El trabajo ha concluido con una reflexión: tras la aparente utopía, persisten principios arquitectónicos plenamente vigentes que pueden ser reconsiderados hoy en día por los planes urbanos de la ciudad, especialmente cuando los espacios del centro de nuestras ciudades han sido desplazados por la desterritorialización de los lugares de intercambio e información, ahora más regionales y mediatizados. Sin duda, las transformaciones que trae la época actual requieren de poner en valor la arquitectura moderna, con nuevas miradas arquitectónicas y puntos de vista, desde distintos niveles, generando nuevas perspectivas y plegamientos del espacio de la calle y del paisaje, lugares hoy privilegiados donde aventurarse a mirar de otra manera la ciudad.

### Antecedentes

En 1958 se inician los estudios del expediente urbano para formular el nuevo Plan Regulador de Concepción. El autor de este escrito fue invitado por Duhart a integrarse a su oficina a cargo de este trabajo y a participar como

colaborador en otros proyectos. También se conforma un equipo de asesores, entre los cuales se destaca Fernando Martínez, ingeniero de Endesa, especialista en mecánica de suelos. Con ello se inicia el primer estudio geológico que dará base a ciertas disposiciones del Plan Regulador en elaboración. Se efectúan 30 sondajes de una profundidad de 30 m que determinan dos fallas geológicas importantes en la base de los cerros Caracol y Amarillo. Además, define la cota máxima de construcción en cerros y su pendiente.

Otra singularidad de ese expediente es que hasta esa fecha el estudio de los planos reguladores había analizado la ciudad en sí misma, salvo algunas relaciones viales de interconexión con otros centros urbanos inmediatos, sin explicitar su continuidad espacial y funcional territorial, así como tampoco sus empalmes con la vialidad general y servicios de su entorno urbano, ni la influencia en esa ciudad del transporte general del país.

El fundamento principal, que orientó la planificación de este Plan, era el de que la ciudad está ubicada en un territorio determinado, con características y potencialidades propias, inserto en una nación, que, a su vez, forma parte del resto del mundo.

### Propuestas

#### Trama Vial

Se constató que para llevar a buen término el Plano Regulador, era indispensable contar con un marco de planificación extra-comunal que considerara la zona costera de la Región. El Gobierno de esa época acogió esa sugerencia y creó en Concepción, la Oficina del Plano Intercomunal que realizó el Primer Plan Intercomunal con proyectos viales válidos a la fecha.

Se instauro, por primera vez, el cargo de Asesor Urbanista: "Arquitecto especialista en urbanismo, contratado por la municipalidad como Asesor de la Alcaldía y Dirección de Obras Municipales".

Otra propuesta fue la creación de una Corporación Municipal de Renovación Urbana, que no llegó a constituirse por cambio de ediles y alcalde.

La red vial se jerarquizó en autopistas, avenidas, calles y vías peatonales. Transformándose en una estructura que delimitó las llamadas supermanzanas, donde convivía el vehículo particular con el peatón.

Se establecieron vías que potenciaban las relaciones con otras ciudades vecinas, convirtiéndose en límites urbanos que definían zonas y sus usos.

1. Esquema Plan Regulador 1960\_Archivo de originales FADEU-PUC.



Se proyectaron vías colectoras urbanas, de menor escala, que en forma de avenidas menores, ordenando un sistema vial interno de la ciudad que conformaba las supermanzanas, las que a su vez delimitaban los barrios, con sus centros comerciales.

Se propone un gran eje peatonal que atraviesa la ciudad, que actúa como una columna que sostiene el centro urbano de Concepción. Este eje, que nace en la Universidad de Concepción, Diagonal P. Aguirre C., Barros Arana, hasta la estación y terminal de buses en la ex Estación Chepe, logra hasta el día de hoy dar una imagen clara y potencial de un recorrido peatonal a escala dentro de la ciudad.

Se define unir la vía férrea desde Estación Chepe al Puente Ferroviario, impidiendo el ingreso de carga hacia la ciudad.

### Uso de Suelo

La aplicación de este plano se efectuó en dos etapas, debido a la necesidad de otorgar los permisos pendientes de los nuevos edificios de altura y de los nuevos proyectos de la reconstrucción de los sismos ocurridos en los '60. Primero, el Sector Central, comprendido entre Paicavi, Arturo Prat, Víctor Lamas y Vicuña Mackenna, y posteriormente los sectores periféricos.

El sector Central comprendía cuatro zonas: Especial, Comercial Obligatoria, Comercial Opcional, y Habitaciones A y B.

En la Zona Especial, estaba permitido el 100% de uso del suelo y se dividía en dos niveles. El superior estaba designado para habitaciones y oficinas, en tanto el destino del nivel inferior podía ser cualquiera, menos oficina, habitación, industria o bodega. El destino debía tener la aproba-

ción municipal, teniendo derecho a ser rechazada previo informe del Asesor Urbanista.

En la Zona Comercial Obligatoria el uso del suelo se dividía en dos planos horizontales similares a los del Sector Central, sólo que permitía talleres no molestos ni nocivos.

En la Zona Comercial Opcional, en los primeros 3,50 m de altura, se agregaban los destinos de oficinas y habitaciones, siempre y cuando la estructura permitiese modificaciones a comercio.

A la Zona Habitacional A y B, se le asignó cualquier uso, siempre y cuando no fuesen, diríamos hoy día, contaminantes de cualquier tipo.

En otras zonas, aledañas o más lejanas a la Central, tenían diferentes destinos, especialmente habitacional, siempre prohibiendo los usos contaminantes o peligrosos. La industria mayor no se podía instalar en la ciudad, salvo en la extensión prevista de Chiguayante hacia la Leonera.

Otras zonas cauteladas, para impedir su desvitalización, eran las Universidades de Concepción y Técnica de Estado, en Collao, y los colegios en el centro de la ciudad.

### Áreas Verdes

Una acción en beneficio de la ciudad fue el retiro del Parque Ecuador y de la Avda. Manuel Rodríguez, las viviendas de emergencia, con lo cual se abría la posibilidad para un sistema de áreas verdes.

El estudio proponía un sistema coordinado de vías arborizadas con tráfico vehicular restringido, para unir los

2. Edificio FIUC\_Archivo fotográfico Universidad de Chile.



lugares con potencialidades de parques o de recreación. Como ser, la continuación del Parque Ecuador hacia la Avda. P. de Valdivia para seguir conectándolo con el Parque Costanera, con ese fin se demuelen las ruinas del Hospital Siquiátrico. El Parque Costanera, se uniría con el Cerro Chepe y éste con Manuel Rodríguez y la Laguna Tres Pascualas, ésta con la U. de Concepción por Janequeo creando un anillo integrado de parques y avenidas. Disminución al máximo del tráfico por Víctor Lamas para integrar el Parque a los Colegios, creando en esa calle zonas de aparcamiento para el transporte de alumnos.

Se propone la recuperación de las lagunas del interior de la ciudad y de su periferia. Otras acciones sobre el esparcimiento eran:

- Reforzamiento de las plazas actuales y forestación de las calles.
- Se propuso la creación de un Complejo Deportivo Regional uniendo los estadios Municipal y Atlético.
- Se propuso el Camino Pie de Monte, constituido por una calle que discurría por la cota 25 del Cerro Caracol y un canal de recolección de aguas lluvias.
- En Pedro Valdivia se propuso un parque en el predio de las Cervecerías Unidas, Quinta Junge y otros espacios libres.

### **Equipamiento Social y Vivienda**

Junto con la ampliación y consolidación de los sectores habitacionales, se planteó reforzar la condición de los núcleos urbanos existentes. La habitación, trabajo y recreación se jerarquizaba en vecindarios, unidades vecinales y barrios. Estos núcleos urbanos estaban definidos, principalmente, por la trama vial sobre la base de las comunidades existentes. En el centro de cada unidad, o donde se hubiese desarrollado un local de uso comunitario o espacio disponible, se ubicaba el equipamiento social correspondientes.

El comercio en el sector central se ubicaba a nivel peatonal, combinado con un sistema de galerías por el interior de las manzanas. Esta proposición permitía la construcción del 100% del suelo en dos niveles, así se reconstituía las mismas alturas de fachadas existentes en la ciudad del siglo pasado. Sobre este volumen, denominado "placa comercial," se erigían los bloques aislados de viviendas y oficinas, retirados de la línea de edificación para dar la escala propuesta para el peatón. La vivienda y las oficinas se ubicaban en volúmenes libres con cuatro fachadas ventiladas y asoleadas.

Al quedar áreas libres entre los volúmenes sobre la placa comercial, se proponía esos espacios para usos recreacionales de los ciudadanos con libre tránsito. Esta disposición fue aprobada por la Contraloría General de la República, haciendo ver la primacía del bien social sobre el privado. Las placas se unirían en ese "nivel social" por medio de puentes entre las manzanas, permitiendo discurrir por el centro sin contacto con el automóvil y descender a las ga-

lerías comerciales. Así se creaba un espacio aireado, seco y continuo para la vida social y recreación de menores.

La altura máxima de los volúmenes en altura se determinó en 30 m conforme a los resultados del estudio geológico. Igualmente se determinó la necesidad de estudios de mecánica de suelo en los sectores de fallas para edificios de más de 10,50 m de altura.

La longitud y las separaciones de las edificaciones en altura, se fijaron por medio de un estudio de asoleamiento, en relación al alto y largo de los edificios que determinaban los distanciamientos de ellos, con la finalidad de que en algún período del año recibiesen sol.

El equipamiento institucional y social correspondiente al Gobierno Regional se ubicó junto al Río Bío-Bío, en los terrenos abandonados del patio de ferrocarriles en el sector del Capitolio del Plano Regulador. Así se separa el poder regional del comunal, identificándolo con la Región.

Se proponía la integración de las funciones urbanas en el centro de la ciudad, salvo la industria molesta y peligrosa, igualmente la densificación de ella, destinada a impedir la expansión horizontal de la ciudad, evitando así los problemas de infraestructura, de equipamiento y de servicios que la extensión trae consigo, con el consiguiente deterioro de la calidad de vida de sus ciudadanos.

### **La Ciudad como Proyecto a Gran Escala**

Cuando se trata de entender la complejidad de una evolución urbana de una ciudad, casi siempre nos encontramos con hechos puntuales que le han ido dando forma, atendiendo necesidades de crecimiento en el aumento de población y acogiendo avances industriales que promovieron el uso de nuevos suelos, así como también la intención de proyectar la ciudad hacia los ideales de las personas que la habitan.

En el caso de la ciudad de Concepción, por medio del Plan Regulador del año 1962, de los arquitectos Emilio Duhart y Roberto Goycoolea, se busca acoger las intenciones antes mencionadas, pero también dar respuesta a una ciudad herida, una ciudad abatida física y psicológicamente por los terremotos de los años 1939 y 1960. Es en este escenario desgastado donde los arquitectos ven una doble oportunidad. Junto con las ruinas de la ciudad se estaba generando una idea formal de ciudad moderna, alineada con el "espíritu nuevo" que promovía la modernidad.

El análisis con el cual se origina el estudio del Plan, como bien menciona la memoria del arquitecto Roberto Goycoolea, es el de entender y situar la ciudad de Concepción en relación con la región, el país, el continente y el mundo. En esta visión macro-urbana de la ciudad, se detectan grandes potencialidades que el nuevo Plan Regulador integra por medio de la definición de rutas viales de conexión con las zonas portuarias de la región.

Esta visión estratégica del Plan, no descuida por esto, el fin y sentido urbano del mismo, sino más bien busca estar

atento a esta condición, para controlarla e integrarla a la proyección de la ciudad.

Se definen ciertas calles como límites urbanos claros, con los cuales se busca caracterizar y consolidar algunos sectores cargados de identidad dentro de Concepción, como el sector del Centro Histórico de la ciudad. Se promueve densificar el centro de la ciudad, donde la condición es dejar las dos primeras plantas de las edificaciones como placas comerciales, potenciando la ocupación total del suelo para estos fines. Con esto se entiende que el uso de la edificación "torre-placa" estaría acorde con esta nueva forma de ciudad.

Con esta decisión formal de darle continuidad de fachada hasta la altura promedio de 5,80 m y liberar los volúmenes en sus cuatro caras en la vertical por encima de esta cota, se puede comenzar a imaginar el resultado volumétrico de una ciudad que se estaba refundando una vez más. Los 5,80 m que devienen de la altura de la cota cero y el nivel de piso de la placa, o nivel social, más el 1,00 m del antepecho determinado por el plan regulador, hacía referencia al perfil del trazado original fundacional de la ciudad.

Esta decisión tenía un sentido urbano ejemplar. Por un lado, "obligaba" a dar continuidad pública a la cota cero de la ciudad, fomentando una ciudad más allá del borde de las cuadras, por medio de galerías interiores y ligadas de una manzana a otra. Se genera a sí una red peatonal continua e independiente de la trama ortogonal de las calles vehiculares. Con estas galerías se conquista el centro de las manzanas, aumentando el suelo público de la ciudad. Se otorga también la posibilidad de ocupar estos espacios urbanos protegidos de las malas condiciones climáticas en la época invernal de la ciudad de Concepción.

El plan promovía también el uso público de una cota superior sobre la cota cero, la creación de un suelo urbano en el nivel de los 5,80 m, lo que recomendaba dejar en esta altura terrazas y servicios comerciales de uso público, que estarían conectados entre ellas, ya sea por continuidad de

cota con los edificios pareados o por medio de puentes peatonales con las edificaciones enfrentadas. Estos puentes no podían ser más de dos por cuadra y no exceder un ancho de 2,5 m.

Esta decisión, junto con la propuesta de situar el centro cívico de la ciudad a modo de una isla sobre el río Bío Bío, parecen ser las recomendaciones más utópicas de este Plan. Por un lado la idea de situar el centro cívico sobre el río, quizás influenciado por el Plan Urbano para Buenos Aires de Le Corbusier, así como la voluntad de separar el ámbito peatonal del vehicular por medio de estas pasarelas peatonales, pudiéndose hacer referencia a las investigaciones sobre la ciudad moderna de Ludwig Hilberseimer. Lo cierto es que esta decisión por parte de los arquitectos de generar este suelo urbano elevado e independiente, nos confirma la fuerte voluntad de generar una ciudad espacial y formalmente en función del peatón. Así dicho, se entendió el nuevo Plan como un proyecto de arquitectura a gran escala, un urbanismo desde la mirada cercana del arquitecto, siempre en el entendimiento de que el usuario es el hombre a pie y no la escala del transporte vehicular.

### Bibliografía

- Memoria del Plan Regulador 1960. Documento inédito. ARCHIVO PERSONAL Roberto Goycoolea I.
- GOYCOOLEA I., Roberto; LAGOS V., Rodrigo, "Patrimonio moderno y proyecto de ciudad: Plan Regulador de Concepción de 1960 de Emilio Duhart", Revista URBANO, No 10, Concepción, Chile, 2004.

3. Conjunto torre-placa\_Cristian.Berrios.



# La Ciudad Vertical:

Viviendas Rioja, Buenos Aires, 1968 -1973.

■ CLÁUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL

Esta ponencia se define como trabajo de investigación y crítica sobre una obra arquitectónica relevante en el contexto de la arquitectura moderna en Latinoamérica: el Complejo Rioja, diseñado por Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona y Rafael Viñoly, entre 1968-1969, y finalizado en 1973.

A pesar de la conciencia relativamente extendida en el plano historiográfico de que los años sesenta constituyeron el foco de una crisis, y que en esa transformación estaría fundada una parcela significativa de la teoría y de la práctica arquitectónica contemporánea, el escenario complejo que ese cuadro sugiere, no parece estar, hasta el momento, agotado como objeto de estudio riguroso. A pesar de las investigaciones recientes explorando caminos distintos, todavía se aceptan narrativas donde estos años se describen como una especie de vacío entre dos puntos irreconciliables: de un lado, la disolución de los CIAM y la correspondiente clausura del ciclo histórico de las vanguardias, y en el otro extremo, la emergencia de una proclamada condición posmoderna, en general ilustrada por la implosión del conjunto habitacional de Pruitt-Igoe en 1972.

El trabajo espera poder contestar estas narrativas, sustituyendo el ya poco convincente concepto de ruptura por la noción más abierta de reconstrucción teórica y proyectual, no tan condicionada al rechazo o aceptación de repertorios formales específicos, pero definida por una condición

Fig. 2. Viviendas Rioja, mayo de 2007, vista desde la plaza. Foto: Arq. Luciane Giacomet.



Fig. 1. Viviendas Rioja, mayo de 2007, vista de los puentes. Foto: Arq. Luciane Giacomet.

crítica que implica una relación mucho más compleja con la modernidad. En este sentido, gana especial interés el caso de las viviendas Rioja, que se pretende describir como fragmento de ciudad moderna, o como asertiva urbanística y arquitectónica, que actualiza el sentido inaugurado por las vanguardias de pensar la ciudad desde la habitación<sup>1</sup>.

## Programa y Sitio

El conjunto se emplaza en la manzana delimitada por las calles La Rioja, Inclán, Deán Funes y Salcedo, en el barrio de Parque Patricios. El encargo surge a partir de la preexistencia en el terreno de los depósitos judiciales del Banco de la Ciudad de Buenos Aires<sup>2</sup>. La necesidad de incrementar la superficie útil y centralizar dependencias llevó al Banco a considerar la construcción de nuevos depósitos. Por otro lado, el déficit de vivienda propia de parte de los empleados conduce a la idea de unificar en el mismo proyecto las dos demandas. El programa debe articular el doble problema: concretar, sobre la misma manzana, la renovación de los espacios de depósitos, con su especificidad dimensional y requerimientos de accesibilidad, y las alternativas de habitación compatibles con el plan de viviendas financiadas a largo plazo que el Banco se dispone a subvencionar.

De aquí departen dos temas sobre los cuales la propuesta arquitectónica de La Rioja parece constituir un punto de vista renovador, quizás situado en algún plano intermedio entre la cartilla modernista de la ciudad escindida en funciones, y las actitudes más bien contextuales basadas en las visiones predominantemente culturalistas de la ciudad y del habitar. Por una parte se propone la convivencia en la misma manzana, de cierta multiplicidad de usos que no necesariamente parten de aquel sentido de complementariedad que encontramos, por ejemplo, entre el comercio y la vivienda, cuya superposición pertenece al acervo tipológico de la ciudad tradicional. La inclusión de los depósitos supone un problema distinto.

Por otra parte, la cuestión de la vivienda masiva de alta densidad se formula como hipótesis arquitectónica en sus distintas escalas, de la vivienda a la ciudad, desde una

racionalidad que permite proyectar sobre la ciudad real una solución de cierto modo prototípica. La propuesta es moderna, sin duda, al considerar el habitar en la ciudad como problema no resuelto, al que todavía cabe enderezar, desde escrutinios racionales, nuevas formaciones que no tienen por qué estar limitadas con anterioridad a las tipologías presentes en el marco urbano preexistente.

Pero, al contrario de muchas de las hipótesis modernas sobre la habitación masiva, no se trata de construir en los alrededores de la ciudad, como en las operaciones de extensión del urbano que caracterizaron, por ejemplo, la *Neue Frankfurt* de Ernst May, las *unités d'habitation* corbusianas, o el conjunto Pedregulho de Reidy. A finales de los sesenta, en el caso de La Rioja, el fragmento de ciudad moderna tendrá que dibujarse sobre la ciudad existente, como una segunda capa, y estará limitado por el marco geométrico e histórico de la manzana, como preexistencia reguladora.

El contexto de la intervención correspondía a un barrio céntrico, bien conectado y con una ocupación extensiva del suelo. Como se puede verificar en las primeras fotografías del conjunto, predominaban en su entorno las construcciones de poca altura, entre los dos o tres pisos. En compensación, se generaban así muy pocos espacios libres, situación que todavía persiste<sup>3</sup>. En las manzanas próximas, las fachadas continuas configuran

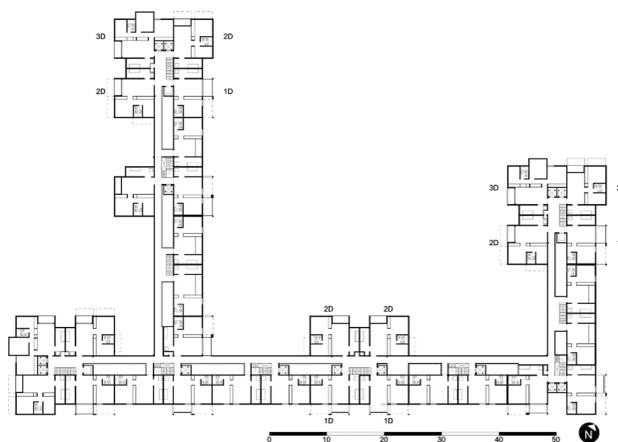
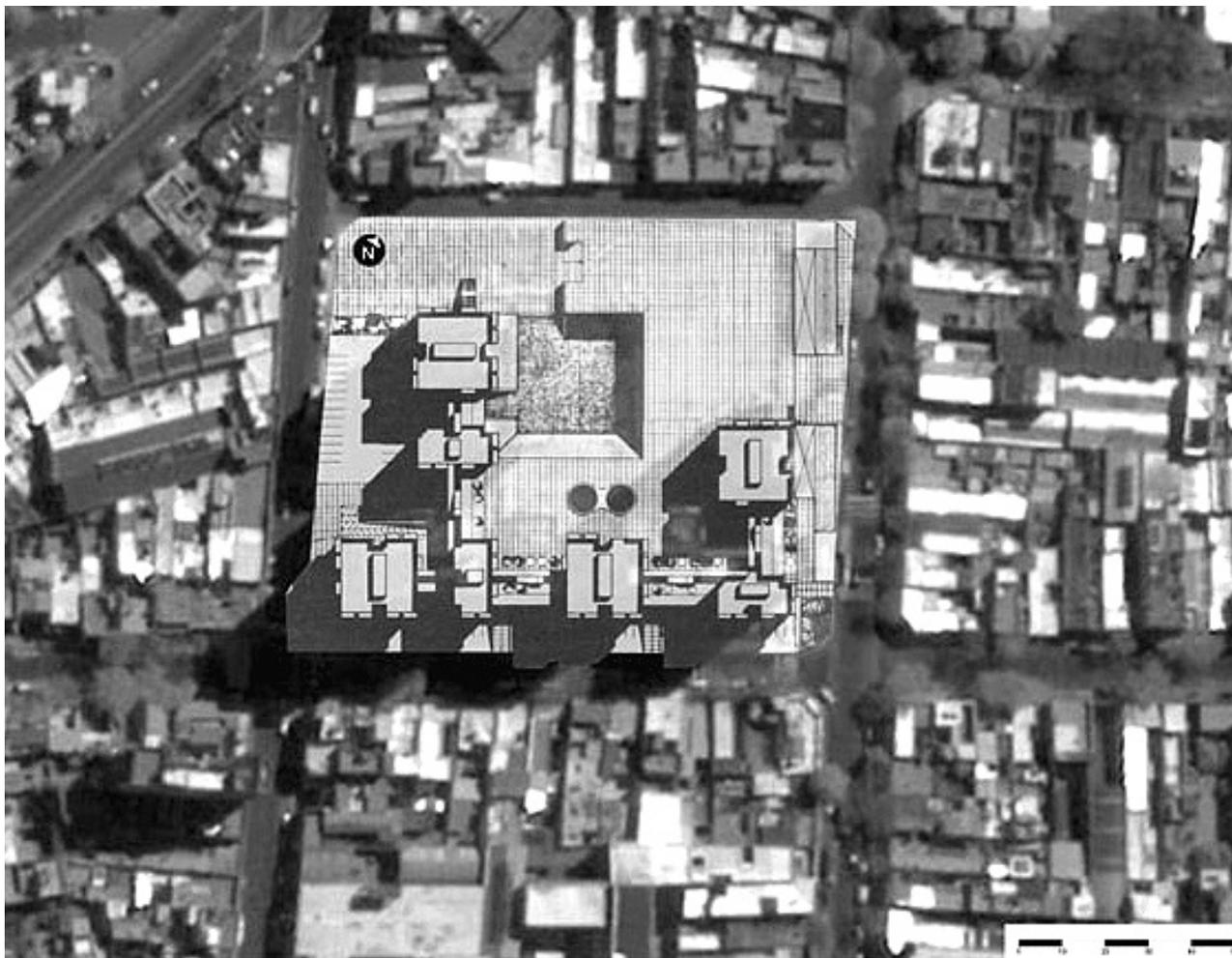


Fig. 4. Planta 10º piso, dibujo por la estudiante Renata Santiago Ramos con base en material publicado.

la línea que separa el dominio público del dominio privado. La oposición entre exterior e interior es la clave de lo que Panerai y Castex describen como el “*sistema de diferencias*” de la manzana burguesa. Sobre la periferia densa son aplicables los códigos de representación correspondientes a la cara pública de la manzana, mientras en los espacios interiores prevalecen las organizaciones menos restrictivas, maleables, sujetas a la apropiación privada. Este sistema ordena la complejidad del tejido y asegura la compatibilidad en el espacio de la manzana entre habitación y locales comerciales, en general sobre la fachada, y espacios de trabajo y servicio (establecimien

Fig. 3. Implantación; montaje a partir de material publicado en Summa, N° 76, 1974, preparado por la estudiante Renata Santiago Ramos.



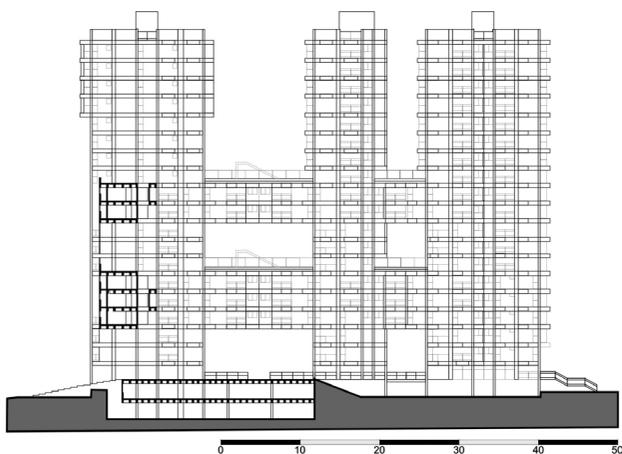


Fig. 5. Corte, dibujo preparado por la estudiante Renata Santiago Ramos con base en material publicado.

tos industriales, garajes, depósitos) en los intersticios<sup>4</sup>.

Según este sistema, que no sirve tanto para designar las funciones mismas, que pueden ser variables y relativas, pero sí las relaciones de asociación y exclusión entre funciones y lugares<sup>5</sup>, la distribución más directa para el programa de las viviendas Rioja sería la ocupación periférica de la manzana, con los locales comerciales en la planta baja y los depósitos en el interior. Pero no es lo que ocurre. El sentido que da el proyecto a las relaciones entre programa y sitio implica rehacer las condiciones de la manzana con respecto a la constitución de los ámbitos públicos y privados. Aunque reconociendo la manzana y el trazado urbano como elementos activos en el diseño, las viviendas Rioja oponen a la situación existente un *contra-modelo*, como contestación del sistema de diferencias entre frente y fondo característico de la manzana tradicional, y sustitución

de la ocupación extensiva por la concentración en altura.

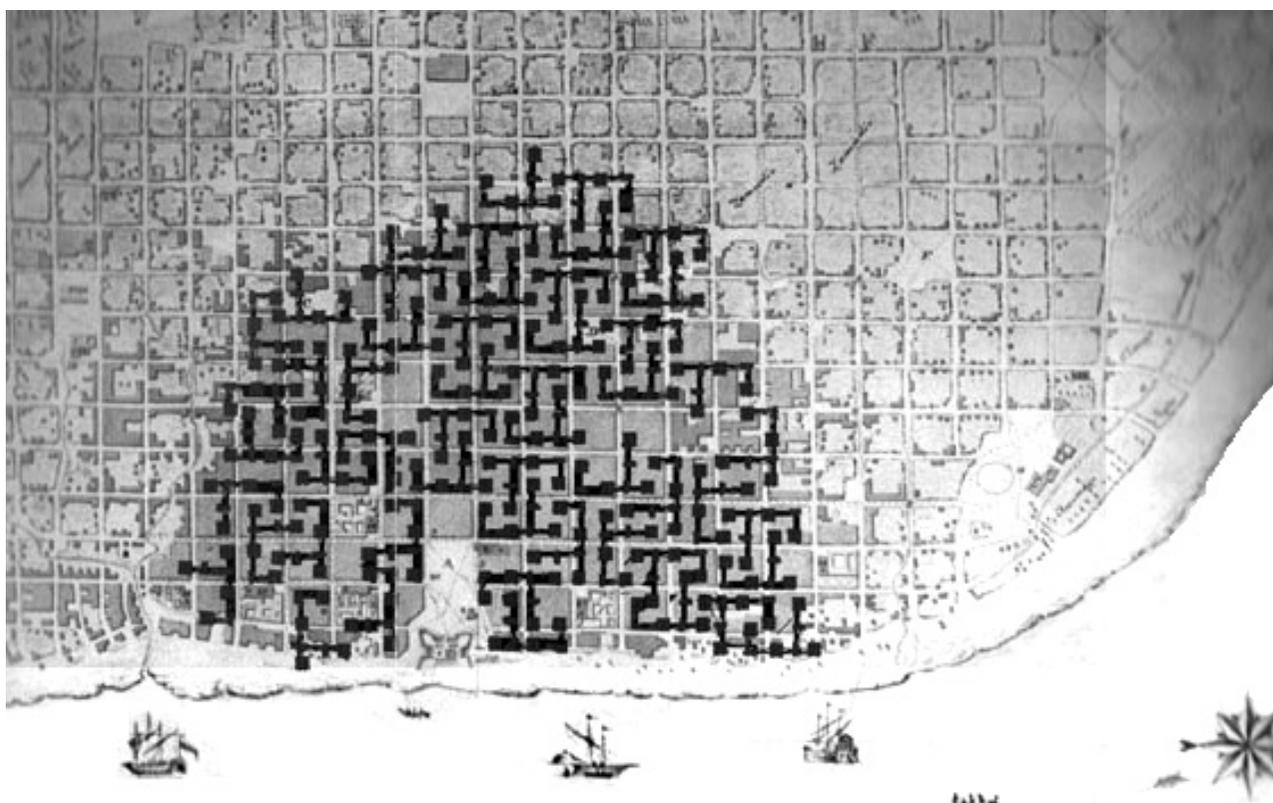
### Habitar la Gran Ciudad

La racionalización de la manzana se obtiene enterrando los depósitos del Banco en dos pisos en subsuelo, aprovechándose el desnivel existente. Sobre esta plataforma se disponen siete torres de habitación de 18 pisos de altura, unidas por doce estructuras-puente de hormigón armado y pretensado, que contienen pasarelas de circulación horizontal a nivel del cuarto y décimo pisos. La trama generada por puentes y torres responde por el efecto megaestructural del conjunto.

En total se obtienen 445 departamentos y una densidad de 1000 Hab/Ha, tomada a eje de calles. Las torres comportan unidades de dos y tres dormitorios, de tamaños distintos; las viviendas de un dormitorio se distribuyen en los doce puentes. Todas las unidades cuentan con doble orientación, balcones e insolación mínima de cuatro horas en los ambientes principales. Las torres se elevan de modo a configurar tres lados de la manzana y liberar totalmente el norte, garantizando el sol en la gran plaza seca a nivel de la planta baja, generada por la cubierta de los depósitos. Los estacionamientos, situados a una cota inferior, se acceden desde la calle Rioja, mientras la entrada a los depósitos se dispone junto a Deán Funes.

La composición de la plaza se hace con muy pocos elementos, excavándose en la plataforma pavimentada con baldosones blancos un único cuadrado verde. A su lado está un gran arenero en formato de ocho, destinado a los juegos infantiles. Unidad, regularidad geométrica y horizontalidad destacan el sentido de vacío de este espacio de considerables dimensiones, compatible con el papel de

Fig. 6. Justo Solsona, Ejercicio de Alta Densidad. Fuente: Solsona, Entrevistas. Apuntes para una autobiografía, Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1997, p. 164-165.



gran pieza urbana que debe adquirir el conjunto. La manzana semi-abierta busca la continuidad de los espacios públicos, pero no a través de *pilotis* corbusianos. En la proyección de las torres se insertan locales comerciales, de modo que llegan hasta el suelo como volúmenes íntegros. Los espacios abiertos y techados bajo los puentes conectan los comercios, que sirven a los habitantes del conjunto y demás vecinos del barrio. Si la plaza y sus equipamientos están diseñados a la escala del barrio, las terrazas comunes ubicadas sobre los puentes completan el sistema de espacios privativos del conjunto, con solares y zonas de estar para uso de los moradores.

La cuestión a destacar es la idea de *reconstrucción de la ciudad desde el corte* que presupone el esquema de las viviendas Rioja. La retomada de la manzana multifuncional, la ocupación efectiva e independiente de los subsuelos, el incremento en altura, son decisiones proyectuales que obligan a revisar el sistema de movimientos vertical y horizontal de la manzana. La idea de ciudad en niveles está entre las propuestas fundadoras de la modernidad, desde la Ciudad Vertical de Hilberseimer a la *unité* corbusiana, que Panerai y Castex muy apropiadamente denominaron “manzana vertical”. El concepto de ciudad vertical es aplicable por el sentido de racionalización de las superficies abiertas de la manzana y por la densidad, que dobla los 400 Hab/Ha que Le Corbusier propone en Marsella. Pero cabe preguntar de qué modo y con qué consecuencias.

La segmentación funcional vertical, en oposición a la zonificación horizontal, es el tema de la propuesta de Hilberseimer. La idea de dos ciudades superpuestas-debajo la ciudad comercial, con su circulación rodada, arriba la ciudad-habitación, con su circulación peatonal-, se oponía frontalmente, en aquel momento, a la tradición de la *siedlung* como consumación de la separación entre vivienda y trabajo<sup>6</sup>. El esquema de Rioja tampoco se produce desde la perspectiva de la ciudad jardín, o aún de la respuesta metropolitana de Le Corbusier<sup>7</sup>. La *unité* está en el parque y “la ciudad será verde”, dice Le Corbusier, mientras en Rioja la ciudad es territorio construido.

En el concurso de viviendas Golden Lane (1952), no por casualidad muy influyente en el megaestructuralismo de los sesenta, Alison y Peter Smithson habían convertido la *rue intérieure* corbusiana en *street-in-the-air*, transformando la circulación cerrada de la *unité* en un sistema de espacios peatonales abiertos, postulando una alternativa en altura a los usos de la calle corredor en el suelo. Realizaciones parciales de esta proposición aparecen en Park Hill (1961, Jack Lynn y otros) o en el casi contemporáneo Robin Hood Gardens de los propios Smithsons (1968-72). Desplazamiento similar ocurre en las viviendas Rioja. El sistema de movimientos de la manzana encuentra nuevos diagramas, más aptos a interpretar las jerarquías entre espacios públicos y privados. La circulación vertical mínima y directa del edificio torre se combina a las calles elevadas que conducen a las terrazas de uso común sobre los puentes, concretando la ciudad en niveles. Si la planta baja es dominio público, las articulaciones comunales se recomponen a media altura de las

torres, a través de la trama indicada por los puentes.

Así como en Golden Lane, esta trama peatonal es virtualmente extensible. Es exactamente lo que hace Solsona al imaginar sobre Buenos Aires un tejido derivado del esquema de las viviendas Rioja, acercando sus alturas, hoy discretas -máximo de 60 metros-, a los parámetros actualmente practicados para torres de viviendas y oficinas en las grandes metrópolis latinoamericanas (Fig. 6).

Pero al contrario de Golden Lane, que cruza calles y terrenos destruidos por las bombas, el complejo Rioja parte de una manzana. Es precisamente este vínculo con una manzana idéntica a tantas otras que permite postular el *contra-modelo* como generalizable. Del mismo modo que dicha manzana no es única, también la propuesta se puede considerar como potencialmente multiplicable, ya no como la excepción, pero como tejido. Los dibujos de Solsona hacen pensar en megaestructuras, pero a la vez resaltan un tema jamás previsto en el horizonte megaestructuralista: el de la ciudad concentrada como valor rescatado por una conciencia ecológica compleja, que no se detiene en la proporcionalidad entre verde y construcción a la escala de manzana, pero sí impugna el avance imparable de la mancha urbanizada sobre los territorios naturales. En esta nueva tradición, seguramente, se incluye la propuesta de la Rioja.

#### Notas

1. Este trabajo es parte del proyecto de investigación “Arquitectura para la segunda era de la máquina: proyecto, arte y experimentación en los años sesenta”, coordinado por la autora en el Programa de Postgrado en Arquitectura de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Línea de Investigación “Arquitectura moderna y cultura disciplinar”, con el apoyo del CNPq.
2. Las informaciones sobre el conjunto están basadas en: Manteola, F.; Petchersky, I.; Sánchez Gómez, J.; Santos, J.; Solsona, J.; Viñoly, R., *Complejo de Viviendas Rioja, Capital Federal, Buenos Aires, Summa*, Nº 76 (mayo de 1974), pp. 22-35; *Conjunto Habitacional Rioja, Buenos Aires, Nuestra Arquitectura*, Nº 480 (1972), pp. 20-25.
3. Ver, por ejemplo, la fotografía del conjunto publicada en Solsona, J., *Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997, p. 92, y comparar con la situación actual ([www.GoogleEarth.com](http://www.GoogleEarth.com)).
4. Castex, J.; Panerai, P.; Depaule, J., *Formes urbaines: de l'ilot à la barre*, Paris, Bordas, 1980, p. 39.
5. *Idem*.
6. Hilberseimer, L., *La arquitectura de la gran ciudad* (1927), Barcelona, Gustavo Gili, 1999, pp. 17-18.
7. Boesiger, W., *Le Corbusier*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 190.

# La Unidad Vecinal Portales:

Valoración Patrimonial como Estrategia de Recuperación

■ UMBERTO BONOMO

## Introducción

La Unidad Vecinal Portales es uno de los proyectos de vivienda racionalistas más conocidos y discutidos de Santiago, proyectado entre 1955 y 1959 por la oficina de arquitectura Bresciani Valdés Castillo y Huidobro. Se construye entre el '59 y el '67 en una zona periférica, pero muy estratégica de la capital, prestando particular atención al entorno y a las preexistencias urbanas del lugar. Este conjunto se construyó sobre los terrenos productivos de la Quinta Normal de Agricultura, uno de los más antiguos e importantes parques urbanos de la ciudad. Este parque, desde su creación en la mitad del siglo XIX, ha sido una importante vidriería y un lugar de experimentación agrícola ejemplar en Chile como en el resto de América Latina.

Actualmente las relaciones entre la Unidad Vecinal Portales, el parque y su entorno urbano han cambiado profundamente. Esta tipología arquitectónica se pensó de acuerdo a innovadoras y radicales ideas, tanto arquitectónicas como urbanas y sociales. A lo largo de 50 años, han cambiado tanto las ideas que estaban detrás de estas grandes iniciativas residenciales populares, como las formas de vida de las personas para las cuales habían sido proyectadas. El conjunto residencial se encuentra hoy en la lista de los 200 barrios que el gobierno propone recuperar a lo largo de todo el país. Esta importante iniciativa gubernamental da pie a una reflexión sobre las posibles estrategias de recuperación urbana, arquitectónica y social del conjunto.

La complejidad urbana que caracteriza la Unidad Vecinal, propone algunas interrogantes sobre las posibles formas de valoración y conservación del patrimonio que este conjunto representa: ¿Cuál es el destino de la Unidad Vecinal Portales en el nuevo Santiago? ¿Es posible conciliar

recuperación patrimonial, desarrollo social y crecimiento urbano? ¿Cómo recuperar el conjunto sin negar la esencia del mismo?

## La Villa Portales: Especificaciones de la Obra

La Unidad Vecinal Portales, se construyó en los terrenos productivos de Quinta Normal de Agricultura. A partir de los años '30 del siglo pasado, la Quinta Normal sufrió un lento pero continuo proceso de desmembración de sus instalaciones.

La Universidad de Chile en 1955, después de haber adquirido parte de los terrenos de la Quinta Normal de Agricultura, vende alrededor de 31 ha. a la Caja de Empleados Particulares<sup>1</sup>, para que este organismo público pudiese construir viviendas a sus imponentes.

Este conjunto, al igual que otras grandes unidades residenciales de Chile, se construyó y financió de acuerdo a lo previsto por la ley n° 9135, conocida como ley Pereira de 1949, que preveía importantes exenciones fiscales para las sociedades que se hubiesen constituido con el fin de construir habitaciones económicas.

Para el proyecto de la UVP, los arquitectos tuvieron la oportunidad de urbanizar una importante porción de terreno, periférico, pero bien conectado al centro de Santiago, que había sido dejado afuera de las precedentes iniciativas de expansión urbana y, por ende, no presentaba la subdivisión predial típica de la ciudad tradicional.

El proyecto de la UVP se realizó prestando particular atención a la forma, al tamaño, a la densidad y la distribución de los bloques de viviendas.

Los arquitectos no se limitaron a proyectar sólo viviendas, sino también propusieron una compleja red de infraestructuras y servicios para la comunidad: un supermercado, locales comerciales, una iglesia, jardines infantiles y una sala de reuniones para la colectividad, entre otros. Desgraciadamente, por motivos que hasta el momento no quedan muy claros, la mayor parte de los servicios para la comunidad no se terminaron de construir, y el conjunto quedó de esta manera desprovisto de las instalaciones que habrían podido potenciar la vida comunitaria dentro del mismo.

La primera característica específica que cabe destacar de esta obra, se refiere a la dimensión urbana del conjunto. En sintonía con los conceptos urbanísticos promovidos fuertemente por la Carta de Atenas, esta unidad vecinal rescata la importante presencia del parque en el cual se ubica.

Fig.1. Foto de Rene Combeau. Fuente: Fondo René Combeau. Archivo de Originales SLGM. PUC.



Los trazados presentes en el sitio de proyecto son el resultado de un largo proceso de consolidación de predios distintos, que por tratarse de terrenos aptos al cultivo de productos agrícolas no tienen el tamaño y la estructura típica de la trama urbana de Santiago. Los proyectistas supieron valorar tales características, proponiendo la mínima ocupación de suelo que les permitiera alcanzar el número de viviendas establecido por la Caja de Empleados Particulares. De esta forma, proponían restituir, como ellos mismos afirman, “una gran porción de parque a la Quinta Normal de Agricultura”<sup>2</sup>. La ocupación del suelo fue sólo del 20%. Las grandes islas peatonales aptas a la recreación de los habitantes, la separación de los flujos vehiculares de los peatonales se lograron plasmar en este conjunto con una armonía excepcional (Fig. 1).

Las calles arboladas junto con los árboles frutales que se preservan, caracteriza el complejo entregándole una atmósfera ya consolidada a pocos meses de la inauguración.

Otro importante aspecto que hace que la Unidad Vecinal Portales represente un caso de estudio tan valioso, es la riqueza y variedad de sus tipologías de viviendas.

La UVP se compone de edificios que van de los cinco a los siete pisos. Edificios largos de cien metros (aproximadamente lo mismo que el tamaño de una cuadra del centro Santiago) y otros de más de doscientos metros, que tienen la función de encerrar el macro espacio que relaciona el conjunto con la Cordillera de los Andes proyectada en la lejanía (Fig. 2). Casas pareadas de uno y dos pisos y en hilera, dispuestas de manera tal de conformar 19 plazuelas públicas a disposición de la comunidad, completan el amplio abanico de tipologías residenciales utilizadas aquí.

A estos numerosos tipos se suma la gran variedad de departamentos. Entre las mil ochocientas sesenta viviendas que componen la Villa Portales hasta el momento, se han podido catalogar alrededor de 40 tipologías de departamentos, muy distintos uno del otro, con una superficie que varía entre los sesenta y los ciento veinte metros cuadrados aproximadamente.

La *unidad* que se logra en la Villa Portales está garantizada por un factor muy característico: se trata de una compleja red de pasarelas y calles elevadas que cruzan por completo el sector poniente de la villa, aspecto analizado de manera detallada en el estudio de Francisco Chateau Gannon: “*El espesor del suelo moderno. El problema de articular verticalmente grandes estratos horizontales en la Unidad Vecinal Portales*”.

Esta infraestructura, proyectada para poder justificar la construcción de un edificio de siete pisos, se transformó de pronto en una verdadera vía de comunicación usada por todos los habitantes de la Villa para moverse de un lado al otro del conjunto. Estos largos pasillos distributivos para algunos representan una prolongación de la propia vivienda, ya que allí se pueden disponer, por ejemplo, las plantas de adorno de la casa, se puede conversar con los vecinos o jugar a la pelota (Fig. 3).



Fig. 2. Foto de Anónimo. Fuente: Plan Habitacional de Chile CORVI. Santiago, 1963.

En los años '90, esta red de calles elevadas se ha interrumpido casi completamente por causa de las expansiones de las viviendas de uno y dos pisos, sobre las cuales pasan las pasarelas, y por la instalación de rejas de seguridad puestas en la entrada de los pasillos.

#### Localización, Patrimonio y la Valoración de lo Existente

La Villa Portales tiene una localización estratégica dentro de Santiago: está inserta en un foco urbano de alta concentración de actividades culturales y educativas.

Ya en 1968, a pocos años de la inauguración del conjunto, el arquitecto de la Universidad de Chile, Fernando Moscoso, realiza un detallado estudio sobre la Unidad Vecinal Portales, analizando la obra desde múltiples puntos de vista. La Fig. 4, extraída de su trabajo titulado: “*Estudio social y urbano del conjunto Unidad Vecinal Portales*”, muestra como la Unidad Vecinal Portales en ese momento, se encontraba en una importante área urbana muy rica de actividades. Un círculo punteado y la carretera Panamericana,

Fig. 3. Foto de Fernando Moscoso. Fuente: Estudio social y urbano del conjunto UVP. Santiago, 1968.





Fig. 4. Esquema realizado por Fernando Moscoso. Fuente: Estudio social y urbano del conjunto UVP. Santiago, 1968.

delimitan este sector: aquí se encontraban varios establecimientos de enseñanza primaria, secundaria y técnica (Universidad Técnica del Estado, actual Universidad de Santiago), el importante parque Quinta Normal con sus museos y exposiciones, numerosas iglesias y un hospital.

El lugar privilegiado, destacado también en un esquema realizado por los mismos arquitectos para una publicación de 1962 (Fig. 5) debería haber contribuido al bienestar de la población que iba a habitar en la Villa Portales. Paradójicamente, entre los años '70 y todos los '90 la localización y otros importantes acontecimientos históricos han contribuido a transformar profundamente, y en algunos aspectos a deteriorar, el conjunto de un punto de vista tanto arquitectónico como urbano y social.

En 1990, Luz Cárdenas realiza una investigación cuyo título es: *“La Unidad Vecinal Portales: el disfuncionamiento de los espacios exteriores. ¿Un problema de diseño?”*. A lo largo del trabajo la autora describe la dinámica de transformación y apropiación de los espacios exteriores en el interior del conjunto, que según ella han contribuido a deteriorarlo.

Uno de los aspectos que merece ser destacado de este trabajo, es el uso del concepto de *“isla urbana”* que Luz Cárdenas aplica a la Villa Portales (término que anteriormente había sido sólo esbozado por Moscoso).

Compartiendo con Cárdenas esta definición, la Villa Portales se puede considerar efectivamente una isla urbana

principalmente por dos factores. El primero está representado por las importantes áreas verdes que le entregan una condición espacial muy distinta a la de la ciudad que la rodea. Paseando por los jardines de la UVP, no se percibe el tráfico de la Alameda que dista sólo cien metros aproximadamente. En los recintos del conjunto domina el verde, y si bien el parque que había sido proyectado para la parte central, en la actualidad es una explanada árida de tierra, entre los edificios y las casas abundan encinas, acacias y árboles frutales.

El segundo factor, que justifica el uso del concepto se refiere a la posición de la Villa Portales en este sector de la capital. La Universidad de Santiago, la autopista urbana General Velásquez, la Quinta Normal, la Casa de Moneda y otras estructuras, la encierran y delimitan aislándola.

En los últimos años la brutal expansión de Santiago hacia oriente, ha incrementado la percepción de la condición de aislamiento de la Villa. Este conjunto muy céntrico en su localización parece pertenecer a la periferia de la ciudad.

Otros aspectos que han contribuido a modificar el delicado equilibrio social del conjunto hasta llevar a considerarlo en la actualidad un barrio a recuperar, es el cambio de la composición socio-económico de los habitantes, en directa relación con los acontecimientos histórico-políticos que han afectado a Chile en la década del '70.

El golpe de estado de 1973, ha marcado profundamente la

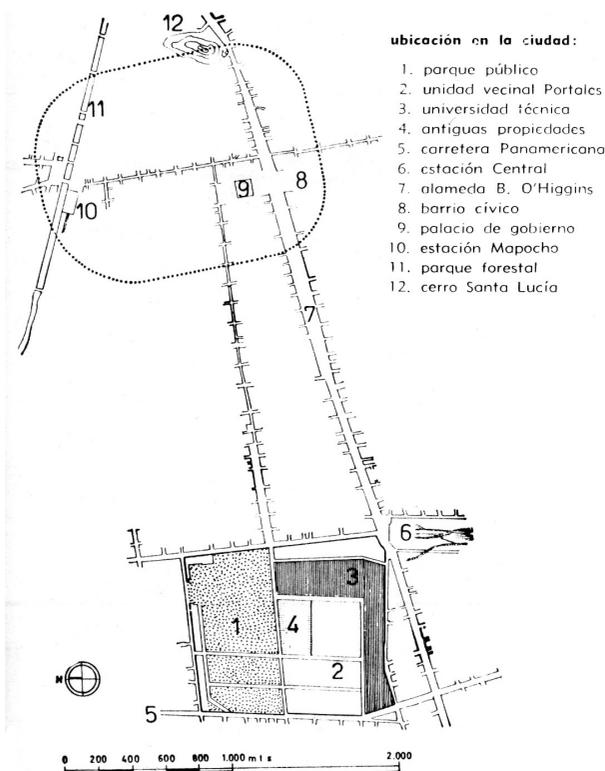


Fig. 5. Esquema realizado por BVCH. Fuente: Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro. Bs. Aires, 1962.

historia de la Unidad Vecinal Portales. Este suceso pone en jaque no sólo una manera de concebir el rol del Estado en la sociedad, sino también las arquitecturas pensadas y construidas bajo ideologías que tenían como centro la vida comunitaria, pensadas para ser vividas tanto en los espacios privados como públicos.

A pesar de todo esto, el contexto urbano en la cercanía de la Villa, en los últimos años, esta redescubriendo una efervescente actividad cultural que tiene el poder de rehabilitar a todo el sector. La vida urbana que rodea la obra hace que sea necesario encontrar posibles respuestas a las preguntas planteadas al principio de este artículo. Esta entidad urbana o fragmento de ciudad merece ser analizada no sólo por su valor histórico o arquitectónico-patrimonial, sino sobre todo por el potencial que tiene en la conformación de la ciudad del siglo XXI.

En esta óptica, la recuperación del centro cultural Matucana 100, con sus exposiciones artísticas y el teatro, la remodelada Biblioteca de Santiago, el nuevo MAC (Museo de Arte Contemporánea) de Quinta Normal con sus circuitos culturales anexos, el parque Quinta Normal y el polo educacional representado por la Universidad de Santiago, están contribuyendo al proceso de gentrificación del barrio de Yungay. Aquí, antiguas edificaciones de inicio del siglo veinte y antiguos cines, se están recuperando lentamente para crear en ellos bares, hostales o residencias destinados a un público nuevo más joven y activo desde un punto de vista social y urbano.

Este proceso de gentrificación, impulsado también por el desarrollo de las infraestructuras de transporte: dos estaciones del metro (Quinta Normal y Estación Central) y nuevas autopistas urbanas (General Velásquez y la Cos-

tanera Norte), conectan esta área con el resto de la capital. La Unidad Vecinal Portales, en la actualidad, aún pudiéndose considerar una isla urbana, se encuentra al centro de de estas nuevas infraestructuras de transporte y tiene, por ende, una localización muy privilegiada dentro de Santiago.

En la actualidad hay muchos estudios e iniciativas tanto gubernamentales como académicas, que se ocupan de analizar la Unidad Vecinal Portales con el fin de recuperar su tejido social y su arquitectura. Para citar sólo uno de estos ejemplos se hace referencia a la iniciativa gubernamental "Quiero mi barrio", encabezada por el arquitecto Eduardo Guerrero, quien propone, entre otras acciones, construir en los sitios eriazos del conjunto un supermercado, un jardín infantil, pintar las fachadas de los edificios y recuperar las áreas verdes deterioradas.

Si bien es valorable lo que se propone hacer, se considera que para intervenir con éxito en la Unidad Vecinal Portales, en el respeto de la esencia de lo que el proyecto inicial propone, hay que potenciar aquellos aspectos que forman parte del valor intrínseco de la obra.

La intensidad y complejidad de esta realidad urbana muy rica en cuanto a historia, arquitectura, identidad, localización, conectividad y áreas verdes, constituye el patrimonio puesto en juego aquí. La base para una posible estrategia de valorización y conservación del conjunto, debería partir desde estos aspectos, para situar este entorno urbano muy especial y característico en el ámbito metropolitano e internacional que siempre lo ha caracterizado.

#### Notas

1. La Caja de Empleados Particulares es el cliente que encarga el proyecto de la UVP a la oficina de Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro. En el n° 8 de la revista *Arquitectura y Construcción* se presenta la labor de esta Caja. Destacan entre las actividades más importantes que efectúa el organismo, los préstamos hipotecarios. Con la posibilidad de acceder a un crédito para construir o comprar una vivienda, aumentó considerablemente el número de personas que quería renovar su hogar. Visto esto, la Caja se encargó de promover el desarrollo de grandes proyectos residenciales, con el fin de vender casas y departamentos a sus imponentes.
2. Entrevista a Héctor Valdés. 27 de junio de 2006.

#### Bibliografía

- Bannen P., Santiago de Chile: quince escritos y cien imágenes, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, 1995.
- Braun R., Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1962.
- Brunner K., Santiago de Chile. Su estado actual y su futura formación, Imprenta La Tracción, Santiago, 1932.
- Cárdenas L., La UVP: el disfuncionamiento de los espacios exteriores. ¿Un problema de diseño?, Tesis Grado de Magíster en Arquitectura, U. de Chile, Santiago, 1990.
- Chateau F., El espesor del suelo moderno: el problema de articular verticalmente grandes estratos horizontales en la UPV, Tesis de Magíster PUC, Santiago de Chile, 2002.
- Gorelik A., La grilla y el parque, Universidad Nacional de Quilmes, Bs. Aires, 1998.
- Gross P., Sustentabilidad ¿Un desafío imposible?, E. Surambiente, Santiago, 2002.
- Moscoso F., Estudio Social y Urbano del Conjunto Unidad Vecinal Portales, Universidad de Chile, Santiago, 1968.
- Saavedra M.; Starkman N., Santiago Poniente. Desarrollo urbano y patrimonio, Andros productora gráfica, Santiago, 2000.

# Coherencia al Filo del Olvido



■ MIRTA HALPER

La mirada voyeurista por el ojo de la cerradura nos permite mirar sin ser vistos, participar de la emoción de lo que se ve y de la emoción de saberse un partícipe no invitado de esa historia ajena. Es una mirada que construye otra historia que se conjuga con la que allí se representa. Una nueva historia que involucra la propia historia del que mira. Hay algo de apropiado en esa mirada voyeurista sobre los eventos arquitectónicos y urbanos. Apropiado porque hacemos propio un modo de mirar, y porque corresponde a esas historias, en principio ajenas, que sustentan a los eventos mencionados y generan la construcción de una nueva historia que suma los tiempos históricos, el del acaecimiento y aquel otro de la construcción discursiva del que mira.

Valparaíso, Edificio de Correos y Estación Puerto, en la Plaza Sotomayor, cuatro objetos tras el ojo de la cerradura, amarrados por un tiempo y una lectura de interpretación. Dos proyectos amarrados en su estirpe de Edificios Públicos, proyectados por la Oficina Central de Arquitectos Civiles del Ministerio de Obras Públicas, proyectos que en su mayoría se caracterizaban, como dicen Eliash y Moreno: por ser “edificios sólidos, ni muy *modernos* ni muy tradicionales,(...) con una lograda armonía entre edificio público y espacio urbano”<sup>1</sup>.

La década del '30 del siglo XX marcó un punto de inflexión en la significación espacial de la Plaza Sotomayor de Valparaíso. Tanto la delimitación del espacio urbano como la nueva construcción arquitectónica que se desa-

rollaron, parecían estar -podemos interpretarlo hoy así-conjugados en una letra previa de intenciones expresas que no se escribió con anterioridad, lo que nos permite decir que en ese momento se cumplía para la ciudad de Valparaíso una posible deuda consigo misma, expresada en las palabras de Ángel Rama como el destino del territorio conquistado: “antes de ser una realidad de calles, casas y plazas, las que sólo pueden existir y aún así gradualmente, a lo largo del tiempo histórico, las ciudades emergían ya completas por un parto de la inteligencia en las normas que las teorizaban, en las actas fundacionales que las estatúan, en los planos que las diseñaban idealmente”<sup>2</sup>. Es decir, el discurso de la historia contenido en el trazado urbano, designaba a la ciudad su momento mítico en algún instante de su existencia, y donde la ausencia del acto fundacional trasladaba la historia previa a otros discursos que dieran cuenta del sueño de urbe soñada.

Durante el mandato del Alcalde Lautaro Rosas en Valparaíso, en el primer período de gobierno de Ibáñez del Campo, se lleva a cabo un ambicioso plan de obras de infraestructura urbana. En el año 1928 se realiza la ordenación de la Plaza Sotomayor en el sentido de adquirir el trazado regulador que estructura sus relaciones espaciales, el cual se asume como definitivo, tal cual lo conocemos hoy en día. La articulación del trazado que regulariza -en tanto recorta- el saliente de la manzana del Correo como el de la manzana del Hotel Reina Victoria, ordena la limpieza de la forma geométrica del espacio plaza contenido, a la vez que enfatiza el foco de las miradas entre la puerta central de la Intendencia, el mástil de la bandera que sostiene Prat, pasando por el punto medio entre las construcciones del Ferrocarril y de la Aduana, rematando en el borde oceánico del Muelle Prat.

En la primera mitad de la década del '30, de la mano de los arquitectos Luis Herreros y Marcelo Deglin, la Plaza Sotomayor de Valparaíso adquirió finalmente la congruencia arquitectónica que la consolidaron en el espacio ciudadano. A primera vista puede parecer contradictorio hablar del discurso arquitectónico que configura a esta Plaza como especialmente dependiente de las dos obras de arquitectura representantes del movimiento moderno; no obstante, podemos leer en la cartografía de espacios públicos y privados que se relacionan en ella, que son justamente estas las constructoras de sus relaciones, tanto de uso como de apertura de visibilidades. Estas visibilidades amarran a



este espacio a la ciudad colindante, de manera tal que la Plaza Sotomayor ya no se puede leer como una compleja unidad autónoma dentro del espacio urbano, sino como una compleja unidad que amarra las relaciones urbanas de Valparaíso. Es decir, no sólo las obras en sí son valiosos representantes de un pensamiento social y arquitectónico expresado en las obras públicas del período, sino que en la lectura contextual estas obras potencian especialmente las relaciones urbanas. Sin embargo, desde los inicios del siglo XXI, las transformaciones, algunas proyectadas, otras ya realizadas, que han sufrido tanto la Estación Puerto como el Edificio de Correos, hacen peligrar no sólo la identidad de las obras, sino también la coherencia de sus relaciones.

La esquina de Prat con la Plaza Sotomayor cobijó el destino de Correos en el edificio proyectado por el arquitecto Manuel Aldunate Avaria en el año 1868, si bien el mismo servicio se encontraba en la Plaza desde 1842. La construcción sufrió un gran deterioro a raíz del terremoto de 1906, en el cual el tercer piso de la construcción quedó seriamente dañado, sin embargo, perduró hasta 1928, año en el que comienza el proyecto de reorganización del trazado de la plaza. En 1936 el Fisco compra los terrenos actuales, y en el mismo año comienzan las faenas<sup>3</sup> y el proyecto del edificio actual, obra del arquitecto Marcelo Deglin Samson. El edificio recupera elementos de la arquitectura moderna como la ventana corrida y la esquina redondeada, características de las propuestas formales de Eric Mendelsohn, y que en Santiago ya se encuentran en el Edificio Oberpaur de 1929-1930, de los arquitectos Sergio Larraín y Jorge Arteaga. A diferencia de éste último, el edificio de Correos propone un volado de los pisos superiores al nivel calle, que genera la liberación de la fachada de los elementos estructurantes, permitiendo la

continuidad ininterrumpida de la franja ventana, a la vez que enfatiza la suspensión del mismo volumen respecto al primer nivel convertido en zócalo, y que con su revestimiento de granito negro genera una cierta liviandad frente a su compacta volumetría. Su frente a la Plaza se construye en planos que demarcan la funcionalidad; de izquierda a derecha: escaleras, ascensores y oficinas. La planta se estructura alrededor de un vacío central que queda amarrado al espacio urbano por los dos ejes de sus puertas, una a la plaza, otra a la calle Prat frente a la Plazuela Justicia. Por ésta se llega desde los cerros y las finanzas; por la otra, desde la Estación de trenes y el puerto.

Es interesante observar que al ser un edificio que remata una angosta manzana, ofrece tres fachadas principales, sin embargo, la formalización de su volumen toma un claro partido en la reunificación de la Plaza Sotomayor con la Plaza Justicia, al construir una fachada curva y continua entre estos dos frentes, y dejar la tercera fachada independiente hacia la calle Cochrane, con una formalización que podríamos considerar de fachada posterior. Podríamos elucubrar sobre las razones, pero vamos a plantear dos observaciones. Una, es el reconocimiento de que la curva del edificio es la misma del terreno, en tanto este se adapta al trazado urbano que construye la continuidad entre las calles Serrano y Prat. La otra, es que la curva del edificio de Correos, al enfrenar la curva del edificio que pertenecía a la Intendencia, produce una apertura que amarra ambas plazas y permite tramar la habitabilidad con y desde los cerros residenciales, a través de la quebrada Tomás Ramos y del ascensor El Peral, generando una transformación de la lectura urbana.

El edificio de la Estación Puerto de los años 1935-1937,



obra del arquitecto Luis Herreros Erquiaga, es prácticamente la primer obra del movimiento moderno en la ciudad de Valparaíso<sup>4</sup>. Podemos leer en ella referencias formales -entre otros proyectos- observables en dos obras de Willem M. Dudock en Hilversum, Holanda: la Escuela Dr. Bavink del año 1921 y el Ayuntamiento de los años 1926-1928. Su gran hall, a la escala de la ciudad, de 29,60 m de ancho -visto desde la Plaza- por 18,40 m de profundidad, y con una altura alrededor de los 17 m, jerarquizó los últimos 70 años del ir y venir entre la Estación Mapocho de Santiago, las comunas regionales y la Estación Puerto de Valparaíso. Una de las relaciones fundamentales de este espacio es su amarre a las áreas urbanas circundantes por los dos ejes de sus puertas principales, uno, a la Plaza Sotomayor que continúa con los molinetes de acceso a los andenes, el otro a la Avda. Errázuriz, cerca de la esquina con la Plaza, que podría continuar al puerto a través de unos vanos clausurados. Así, llegar al centro de la ciudad era llegar a la Plaza Sotomayor, de manera tal que Estación Puerto y Plaza eran una continuidad. El edificio Estación Puerto es un complejo que acoge otros destinos aparte de los de la terminal misma, así la torre es parte de las oficinas de la Armada relacionadas al puerto, y por la calle Errázuriz se tiene acceso a un sector de oficinas. La Estación Puerto no sólo remata la configuración de la Plaza al levantar su torre simétrica a la de la Administración de Aduanas -del mismo arquitecto y del año 1932-, sino que fortalece el carácter de plaza del espacio existente entre estas dos edificaciones de borde, al otorgarle a su espacio central una configuración que lo comunica directamente con el área exterior, claramente jerarquizado en dirección a la Plaza al organizar en ese frente interior las boleterías.

En estos hechos se construyen las lecturas territoriales de la cartografía urbana, en una carta de aconteceres histó-

ricos donde las obras públicas se inscriben permitiendo puntear los usos del espacio. Donde el mar entra en la plaza, y así las construcciones que la bordean se integran al imaginario cartográfico, de modo que los usos y nombres de las edificaciones comienzan a formar parte de los puertos, de los cabos, de las caletas, de la continua cinta de texto que nombra la carta de los cartógrafos<sup>5</sup> y que se habita en el espacio nombrado. Es necesario releer las historias que subyacen en la caligrafía urbana, tal vez con esa otra mirada del voyeurista para poder construir las nuevas historias, así como construir el puente contemporáneo de significados, tanto para la lógica de las intervenciones en los procesos de transformación de los espacios urbanos como para la lógica del nombrar patrimonial. En esta mirada podemos aseverar que el proyecto del Edificio de Correos y el de la Estación Puerto, sobrepasan sus valores arquitectónicos singulares y consolidan los valores urbanos estructurales de la Plaza Sotomayor con su contexto referencial.

Al nombrar "patrimonio" no sólo construimos una idea, sino que específicamente construimos al objeto o hecho asignado, dado que transformamos el peso de su existencia y significación en el espacio social. Nombrar nos habla del acto creativo que implica construir un discurso patrimonial, al mismo tiempo que nos muestra la fragilidad del mismo, pues es la memoria social y la economía política quienes pueden sostener o destruir el discurso. La pregunta por lo patrimonial requiere no sólo sumergirse en la historia, sino volver a preguntarse por aquello que está dado. En esta Plaza nos encontramos que las transformaciones en las obras de arquitectura del movimiento moderno que se están llevando a cabo a partir del inicio del siglo XXI, están generando mutaciones más que renovaciones, dado que transformaron el mirar creativo del voyeurista en un mirar por la cerradura como límite, donde se ve el puro





objeto que queda enmarcado en el recorte metálico. Nos encontramos con que se está aggiornando la ciudad sin fundacionarla. Las construcciones envejecen y el polvo que levanta la brisa del olvido borra la historia, parecería que se olvidan las razones históricas de las consolidaciones urbanas, pero más que olvidar se pasan a llevar, con lo cual cabe decir que hay ciertas mutaciones que generan la pérdida del derecho a la ciudad.

Por razones empresariales el uso de correo se traslada de su esquina, y en el año 2002 se decide instalar allí el Consejo Nacional de la Cultura. El proyecto de remodelación del año 2005 cierra el eje de relaciones entre el espacio central del edificio de Correos y la calle Prat, la plazuela Justicia, el ascensor El Peral y todas las lecturas urbanas que ese eje abría. Sin razón aparente, al cambio de destino sigue un cambio en la estructuración de la planta. Algo similar aunque distinto ocurre con el edificio de la Estación Puerto, proyecto del año 2003-2004. Por un lado, las vías del tren ya no llegan a pocos metros de la plaza, sino que terminan 80 metros más atrás, generando una nueva salida de la Estación que atravesará al sector bancario por alguna calle lateral y dejará casi obsoleta la relación directa con la Plaza Sotomayor. Por otro lado, a fin de comercializar el hall principal del proyecto original, se proyecta (y ya se encuentra construida) una mezzanina cuyo destino más visible en el proyecto es un patio de comida, obra que corta la continuidad del espacio central impidiendo la lectura de su acotada magnificencia.

Así, lo patrimonial pasa a ser tema de depredación mercantil de la imagen, alejándose cada vez más la posibilidad de asumir que hay una lectura posible de los modos de habitar los espacios, como patrimonio, directamente relacionado a la espacialidad de las construcciones. Modos de habitar que pueden cambiar con el tiempo, pero que definitivamente no se modifican u olvidan al punto de requerir mutar las relaciones espaciales, al menos en el caso de estos proyectos. Podemos explicar estas mutaciones en el marco de lo que Carlos Monsiváis llama la "versión depredadora" de la ciudad letrada, en alusión a las leyes de mercado<sup>6</sup>, o al "constructivismo faústico" del

que habla Adrián Gorelik en los momentos desarrollistas de nuestro continente, un constructivismo "al que no le importa si tiene que tirar todo abajo, porque nada de lo existente es tan poderoso como lo nuevo por venir"<sup>7</sup>. Pero en esta oportunidad optamos por seguir con la mirada que interpreta los significados de los espacios arquitectónicos y urbanos, con una mirada similar a la del voyeurista, pero construida como artificio, en una acción similar a la de la obra *Étant Donnés* de Marcel Duchamp. Allí lo que se ve llama a seguir viendo más allá de sí misma, a través de la exposición del mecanismo que construye lo que allí se mira. El artificio no está sólo en la complejidad de la construcción del montaje, sino en las historias sobre las historias que del mismo se siguen construyendo.

Entonces, parte de los desafíos del patrimonio moderno puede estar en la construcción del artificio de unas miradas, a través de las cuales se pueda volver a re-construir, a recuperar, aquello de que la arquitectura moderna no es un tema de estilo, sino el modo inevitable de hacer arquitectura que correspondió a un tiempo. Un modo que, en el caso específico que presentamos, no es sino la recuperación de la construcción de las coherencias espaciales.

#### Notas

1. Eliash, Humberto y Moreno, Manuel. *Arquitectura y modernidad en Chile / 1925-1965*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1989, pp. 130 y sig.
2. Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*, Tajamar Edit. Santiago de Chile, 2004, pp. 46.
3. Jiménez, Cecilia y Ferrada, Mario. *Identidad arquitectónica del área histórica de Valparaíso*, Publicación derivada del proyecto de investigación DIPUV 47/04, Dirección de Investigación y Posgrado, Universidad de Valparaíso, pp. 47-48.
4. De la misma época, aunque posteriores, encontramos el Edificio de Rentas Cooperativa Vitalicia y el Teatro Valparaíso, obras del arquitecto Alfredo Vargas Stoller del año 1937 y el Edificio de Correos que mencionamos. Otras obras del mismo movimiento que encontramos en la ciudad son posteriores al año 1947.
5. Se construye una relación de inclusión en los imaginarios históricos que se nutre de ida y vuelta entre el plano cartográfico y el plano de la experiencia de los espacios. Perec, Georges. *Especies de espacios*, Ed. Montecinos, Barcelona, 2001, pp. 33-36.
6. Monsiváis, Carlos. "La Ciudad Letrada: la lucidez crítica y las vicisitudes de un término". Prólogo de *La ciudad letrada* de Ángel Rama, *ibid*, pp. 28.
7. Gorelik, Adrián. "Ciudad latinoamericana: dos o tres cosas que se de ella". En: AAVV. *MARQ.01*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 2006, pp. 91.
8. *Manual de instrucciones*. En *EL PASEANTE*, n° 8, Madrid, 1988.

# Edificio de Viviendas Insúa: Desafío y Oportunidad para el Rediseño

■ CAROLINA QUIROGA

El edificio Insúa, ubicado en las calles Lafinur y Avenida del Libertador, fue construido por Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre, y es uno de los muchos testimonios del Movimiento Moderno en la Argentina que hoy se encuentran comprometidos por el paso del tiempo y la falta de mantenimiento, habiendo caído en desuso, requiriendo adaptaciones que los integren a las necesidades contemporáneas. Estos constituyen un recurso simbólico, físico y económico a la espera de un futuro sustentable y de diseñadores con propuestas creativas.

## Introducción

El Movimiento Moderno en la Argentina encontró en el tema de la vivienda colectiva urbana un campo fértil para la investigación y aplicación de los nuevos conceptos e ideas de diseño: estudio de las condiciones ambientales y espaciales en el caso de Wladimiro Acosta, experimentación tipológica como en los departamentos "Studios" de Alberto Prebisch y estandarización en las obras del ingeniero Antonio U. Vilar. Estas búsquedas serían compartidas por otros pioneros como León Dourge y Héctor Morixe, y luego continuadas por arquitectos como Mario Roberto Álvarez.



1. Sánchez, Lagos y de la Torre. Casa de Departamentos en Posadas 1669. Bs. Aires.  
Fuente: Revista de Arquitectura, julio 1928.

Es dentro de esta etapa de reformulaciones en relación a la vivienda que la obra de Sánchez, Lagos y de la Torre adquiere relevancia. La versatilidad de respuestas arquitectónicas ejecutadas con calidad fue lo que caracterizó el trabajo del estudio, donde la multiplicidad de soluciones dadas a las necesidades y demandas emergentes del medio, involucró desde obras donde domina el vocabulario del eclecticismo (Fig. 1) (Posadas 1669)<sup>1</sup>, otras resueltas con lenguaje historicista (Fig. 2) (Córdoba y Libertad)<sup>2</sup>, y proyectos donde adoptan decididamente el ideal moderno enfilándose en la corriente racionalista como en el edificio de Alvear y Parera<sup>3</sup>.

Dentro de este perfil polifacético en términos proyectuales, es significativo el solape entre la evocación historicista y la utilización de los nuevos recursos tecnológicos, siendo el edificio Kavanagh el caso más paradigmático de esta mixtura: diseñado en estilo Art Decó, fue el edificio de hormigón armado más alto en el momento de su construcción, el primero para viviendas en incorporar un sistema de aire acondicionado central, y un ejemplo de planificación y organización de obra avanzado para su época.

## Construyendo una Nueva Identidad: Ideas Modernas en la Ciudad Tradicional

En abril de 1938, el edificio de renta encargado al estudio por Jerónimo Insúa, es publicado en la Revista Nuestra Arquitectura. La Avenida Alvear, hoy denominada Avenida del Libertador, fue el escenario para el desarrollo del proyecto. Este fragmento urbano es uno de los ejes culturales más significativos de la ciudad, y conjuga como pocas áreas de Buenos Aires la herencia académica, industrial, moderna y contemporánea.

Las residencias particulares que se construyeron sobre el eje de Avenida del Libertador a partir de la década del 30, obras de León Dourge, Antonio Vilar, Sánchez, Lagos y de

2. Sánchez, Lagos y de la Torre. Casa de renta en Córdoba y Libertad. Bs. Aires.  
Fuente: Revista Nuestra Arquitectura, enero 1932.



la Torre y Mario Roberto Álvarez, resignificaron su paisaje urbano imprimiéndole el sello proyectual de las ideas del siglo XX. Volúmenes puros y austeros resueltos sin ornamentos y construidos con nuevos materiales, hormigón y vidrio, comenzaron a conformar, junto con los palacios existentes, una nueva identidad.

Paulatinamente, la incorporación de equipamiento comercial, la irrupción de la publicidad urbana y las nuevas necesidades de confort, fueron factores que produjeron una fuerte transformación en la fisonomía de muchas de estas viviendas; cambios que tuvieron que asumir sin un plan integral que regulase las acciones de proyecto.

Ubicado en un lote de esquina, particular situación de articulación, vínculo y quiebre entre las fachadas ortogonales de las manzanas producto de la colonización española en América, el conjunto se resolvió con un volumen puro y curvado color blanco, cuyas aberturas en lonjas horizontales atisbaban los parques de Palermo, diseño del arquitecto y paisajista Carlos Thays.

Otros arquitectos modernos también investigaron las posibilidades de operar en la esquina resoluciones austeras como la desarrollada por Antonio Vilar en el conjunto de viviendas en Avenida del Libertador y Oro, donde un plano recto continuo sobre ambos frentes incorpora la geometría de la ochava de la manzana, serán seguidas por otras más audaces como la de León Dourge en la casa de renta en Avenida del Libertador y Malabia<sup>4</sup>, donde un volumen esquinero, con claras reminiscencias de la arquitectura holandesa de J. J. P. Oud<sup>5</sup>, articula las fachadas. Jorge Kalnay, en el Edificio Minner, en Arroyo y Junca<sup>6</sup>, anticipó a través de curvar el plano de fachada, lo que después desarrollaría Daniel Duggan en la Casa de departamentos en Callao y Quintana<sup>7</sup>: una esquina curva definida por bandas horizontales que alternaban lleno y vacío.

Pero son Sánchez, Lagos y de la Torre quienes explotan al máximo esta intención de flexibilizar la esquina curvándola, produciendo, a diferencia de Duggan, dos cambios fundamentales: liberar por completo la planta baja y eliminar los elementos de remate, originando un efecto de volumen único y flotante, y diluyendo el límite entre calle y edificio (Fig. 3).

La superposición de bandas opacas y transparentes, con evidentes influencias de la arquitectura de Erich Mendelsohn, son el recurso proyectual que define el carácter expresivo de la propuesta. Las bandas vacías alternaban correspondiendo con las líneas de la estructura de las áreas vidriadas o logias abiertas. Estas operaciones de transparencia y vaciado acentuaban la linealidad y estratificación en el concepto de la fachada.

*“Determinada la masa a edificar y resuelta la ejecución del proyecto, comenzamos a darle forma, la que indudablemente estaba determinada, 1 por su costo y en consecuencia por el número de metros cuadrados de superficie cubierta, y 2 por las reglamentaciones municipales que la limitaban y en cierto modo la torturaban imprimiéndole características antiestéticas... Dentro del volumen calculado y con una forma exterior que RESULTABA de los dos factores enunciados, y regido también el número de pisos por el Reglamento en vigor, comenzamos a proyectar los departamentos que a nuestro juicio encuadraban dentro de las exigencias de ubicación, categoría y calidad y que permitían obtener la renta calculada”<sup>8</sup>.*

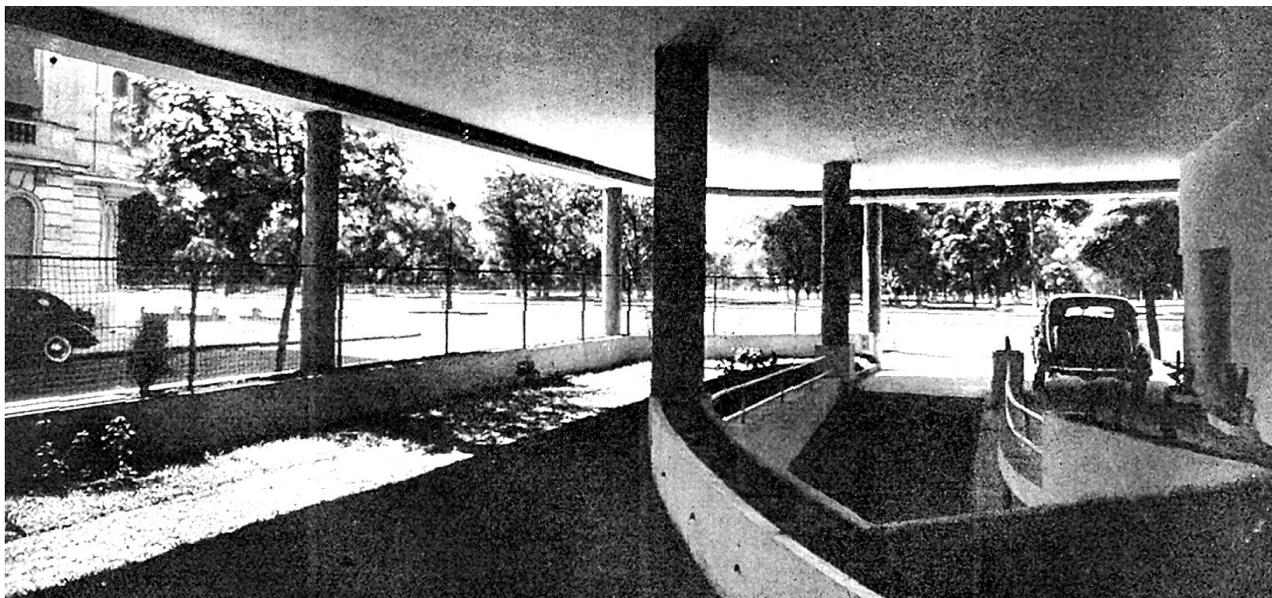
Esta descripción del diseño del edificio Kavanagh, evidencia los procesos de adaptación, realizados por los proyectistas, de las nuevas ideas (surgidas a nivel internacional) a la realidad cultural, social y económica local, y el impacto que estos factores tuvieron en la determinación funcional y morfológica del proyecto. Concebida como una “casa de

3. Edificio de viviendas Insúa, imagen exterior de estado original. Avenida Alvear y Lafinur. Buenos Aires. Fuente: Revista Nuestra Arquitectura, abril 1938.



4. Edificio de viviendas Insúa, imagen exterior de estado actual. Avenida del Libertador y Lafinur. Buenos Aires. Fuente: Arq. Carolina Quiroga, 2007.





5. Espacio original de la planta baja libre. Fuente: Revista Nuestra Arquitectura, abril 1938.

departamentos de lujo”, también el conjunto de viviendas Insúa enfrente a los arquitectos a dar soluciones al estilo de vida de la clase acomodada porteña y sus consecuentes necesidades de confort: ambientes amplios con privacidad y áreas diferenciadas para el personal de servicio, que emulaba en el imaginario de los usuarios las comodidades del *petit hotel*.

El programa del conjunto se resuelve en cuatro estratos: el subsuelo que contiene los estacionamientos y sala de máquinas, una planta baja pública de accesos peatonales y vehiculares, cinco niveles privados donde se alojan dos unidades de viviendas en cada uno, y la terraza que alberga las salas de máquinas de ascensores y tanques de agua. Los departamentos se organizan a través de tres áreas claramente diferenciadas: una enfocada hacia la calle que aloja el área pública de estar y privada de dormitorios, otra orientada hacia el patio con los dormitorios y patios de servicio, y un fuelle intermedio entre ambas que alterna servicios, circulaciones, accesos y un patio mínimo de aire y luz.

Si bien la resolución de la planta tiene una estructura organizativa por sumatoria de recintos, hay operaciones que evidencian la impronta proyectual moderna, como la disolución del límite entre el comedor y el estar a través de la incorporación de pannelería móvil, recurso usado por Gerrit Th. Rietveld en la casa Schröder<sup>9</sup>. También el vaciamiento de la esquina, utilizado como área de expansión, refuerza la idea de bandas superpuestas provocando un impacto visual que otras propuestas similares, como el edificio en Corrientes y Maipú de Carlos Vilar<sup>10</sup>, pero carentes de esta decisión no lograron igualar.

La relación entre estructura y cerramiento, distante del concepto de planta libre de Le Corbusier, varía de acuerdo a las necesidades estéticas y/o funcionales de los proyectistas. En los pisos de vivienda la estructura se resuelve con columnas cuadradas, parte componente del plano de fachada y de los cerramientos interiores, y en la planta baja se expresa con forma circular. Estos pilotis, si bien

tienen una modulación manifestada hacia los dos frentes, no están inscriptos dentro de una grilla regular, ubicándose en el interior en relación a los núcleos de servicios y a las líneas estructurales procedentes de los pisos superiores.

*“Los agregados no pueden ser tolerados si no respetan todas las partes interesantes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio ambiente”<sup>11</sup>.*

Estas intenciones originales de diseño hoy se ven alteradas: la fachada sufrió la inclusión de enrejados y nuevas carpinterías en el espacio vacío, entre las bandas y equipos de aire acondicionado en los parapetos, que desvirtuaron la velocidad propositiva original (Fig. 4). La fluencia y continuidad espacial resultante del vaciamiento en la planta baja como operación urbana, concepto típicamente moderno, se vio anulado por la incorporación de funciones comerciales con una resolución arquitectónica que no respeta ni potencia las características del planteo original (Fig. 5 y 6).

### Oportunidad y Cambio

*“Sucede efectivamente que las limitaciones mismas de toda reconversión, contienen en forma latente, sugerencias muy positivas para la interpretación espacial del programa de necesidades”<sup>12</sup>.*

Encarar acciones de conservación del patrimonio, requiere, a diferencia de una obra nueva, conocimiento y clarificación de posturas en cuanto a la calidad de la intervención, y una aproximación metodológica al hacer proyectual. La lectura integral del bien a través de la identificación y datos legales, la conformación del marco histórico-teórico, el análisis y evaluación de las transformaciones a lo largo del tiempo, el registro de patologías y desajustes, permiten la clarificación de los valores originales y actuales de la obra, y un diagnóstico de estado que son la plataforma de base del proyecto de rescate.

Re-proyectar en un edificio no debe ser entendido como una limitación en el diseño, todo lo contrario, para poten-

ciar las fortalezas de la arquitectura heredada y experimentar soluciones para sus debilidades, es necesario un alto nivel de creatividad. Tanto el absoluto respeto por un edificio como la desnaturalización completa y absoluta de sus características esenciales, son una respuesta facilista y extrema.

El edificio Insúa se nos presenta hoy como un caso para reflexionar y debatir acerca de posibles actitudes, estrategias y decisiones involucradas en su conservación y puesta en valor. Desde volver a la situación original en un extremo, y en otro, casi a manera de laboratorio, explorar las capacidades espaciales y técnicas del conjunto, hasta la incorporación de nuevos programas arquitectónicos, considerando las múltiples alternativas intermedias.

Los distintos estratos formales y programáticos, con que fue concebido en origen el edificio, pueden considerarse como áreas de oportunidad para experimentar y evaluar operaciones:

- Indagar acerca de la relación entre ciudad y edificio a través de las posibles decisiones en la planta baja: morfológicas, espaciales, funcionales y materiales, y el efecto que estas intervenciones contemporáneas produzcan a escala del edificio y en la conformación del paisaje urbano.

- Optimizar las actuales células de vivienda: adecuaciones funcionales y espaciales, e incorporación de nuevo equipamiento e instalaciones.

- Explorar las posibilidades de rediseño en la terraza, que, a diferencia de otras obras de los autores, el proyecto original consideró como espacio secundario, y hoy es utilizada como sector remanente dentro del conjunto.

El escenario actual, de procesos acelerados y nuevos paradigmas, donde la ciudad conforma un colectivo orgánico en continua transformación, nos enfrenta al desafío de construir nuevos sentidos de valor. El encuentro entre la obra nueva y el patrimonio heredado constituye el espacio intersticial a partir del cual recrear valores de pertenencia y pertinencia.

En este contexto, el patrimonio reciente constituye un ámbito de oportunidad donde extender las potencialidades proyectuales, en una acción recíproca entre la herencia como suministro dinámico hacia los valores contemporáneos, y desde lo nuevo como consolidación de identidades y esencias.

#### Notas

1. Sánchez, Lagos y de la Torre, "Casa de Departamentos", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, julio 1928, pp. 273-286.
2. Sánchez, Lagos y de la Torre, "Casa de renta Córdoba y Libertad", *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero 1932, pp. 215-226.
3. Sánchez, Lagos y de la Torre, "Casa de renta Avda. Alvear y Parera", *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero 1935, pp. 195-205.
4. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, León Dourge. *Obras y Proyectos*, FADU, UBA, Buenos Aires, junio de 2006.
5. Molema, Jan, *The New Movement in the Netherlands 1924-36*, Róterdam, 010 Publishers, 1996, pp. 80-83.
6. Kalnay, Jorge, "Edificio Minner", *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, diciembre 1935, pp.172-176.
7. Duggan, Daniel, "Moderna Casa de Departamentos", *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, enero 1937, pp. 2-3.
8. Sánchez, Lagos y de la Torre, "El criterio del proyecto", *Revista Nuestra Arquitectura*, Buenos Aires, abril 1936.
9. Kuper, Marijke, "Las casas de Rietveld", en: 2G Gerrit Th. Rietveld, N° 39/40, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
10. Vilar, Carlos, "Casa de Departamentos. Calle Corrientes esquina Maipú", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, mayo 1938, pp. 207-213.
11. Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y los Sitios. Segundo Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos en Venecia, 25 al 31 de mayo de 1964.
12. Cantacuzino, Sherban, *Nuevos usos para edificios antiguos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

6. Estado actual de la planta baja con intervenciones. Fuente: Arq. Carolina Quiroga, 2007.



## Contradicciones y Esperanzas del Movimiento Moderno

■ MACARENA CORTÉS

### Introducción

La presente intervención pretende situar las operaciones en el borde costero de Viña del Mar como potencial patrimonio, no solo como legado de la ciudad, sino también del Movimiento Moderno en nuestro país. Esto, porque a partir de la reconstrucción histórica y planimétrica de la ciudad se ha descubierto el potencial que el litoral adquiere para la conformación de la principal ciudad balnearia de nuestro país. De esta manera, y en base al trabajo de investigación realizado Doctorado PUC, como a los cursos optativos dictados en la Universidad Diego Portales y en la Universidad Católica, se han descubierto y para esta ponencia, contrastado, las distintas categorías de intervención que se producen en el borde costero a partir del siglo XX. Esto, no solo por la relevancia obvia que tiene la Modernidad como temática para este congreso, sino que también por las circunstancias que acompañaron el desarrollo urbano de la ciudad. Estas fueron modificando un el borde costero desde una concepción industrial a una balnearia, desde el nacimiento de la ciudad hasta las últimas expropiaciones.

Si nos remitimos a las obras mismas, como entidades catalizadoras de dicha ocupación, la primera obra de relevancia esta situada precisamente en el borde y con interesante características arquitectónicas, (hoy casi imposibles de apreciar) se puede establecer el Cap Ducal, Roberto Dávila C., 1936 (Ver imagen 1). Esta primera obra, ubicada en los roqueríos entre la antigua playa Miramar y



el canalizado Estero Marga-Marga, es representante del inicio fructífero de una arquitectura, podríamos decir de borde. Aquella que situándose en ese límite entre el mar y la tierra, lo construye con la intención de no sólo articular el encuentro conflictivo, sino que además configura los nuevos programas que la playa trae a presencia. El Cap Ducal representa una obra única en el contexto arquitectónico nacional. Una obra que se ubica sobre el mismo borde, que logra recoger las situaciones intermedias entre la calle y el mar, a través de recorridos perimetrales, terrazas y abalconamientos.

De esta manera, se ha generado una selección de obras, que serán analizadas por su propuesta arquitectónica y su impronta a los problemas planteados en el litoral a partir de la modernidad, a través de dos estrategias proyectuales esenciales: la construcción de una topografía y la construcción del límite. Las obras seleccionadas son:

1\_2 Balneario de Caleta Abarca, 1955 y Balneario de Playa Amarilla, 1958. (Ver imagen 2 y 3) Arq. Manuel Marchant Lyon. Av. Marina s/n y Camino costero Con-cón.

3\_4 Hotel San Martín. Arq. Héctor Muzio Muzio. Av. San Martín 667, 1959. Hotel Miramar. Arquitectos Landoff y Valenzuela, Av. Marina, 1946.



4\_5 Edificio Costa Azul. Arquitectos. Bolton, Larraín, Prieto, Lorca. Murphy 231, 1959. Edificio Baburizza. Arq. Luis Mitrovic, Calle Murphy 625, 1953. (Ver imagen 4)

6\_7 Edificio Las Palmas. Arquitectos. Bolton, Larraín, Prieto, Lorca. Av. Marina 80, 1955. Edificio Copacabana. Arquitectos. Osvaldo Larraín, Jaime Larraín, Jaime Sanfuentes. Av. Marina 84, 1964. (Ver imagen 5)

8\_9 Edificio Montecarlo 1, Av. San Martín 540-570, 1958 y Edificio Montecarlo 2, 6 Norte n° 241- 289, 1962. Arqts. Schapira, Eskenazi y Messina.

10\_11 Edificio Acapulco. Arquitectos. Bolton, Larraín, Prieto, Lorca, Av. San Martín 821, 1961. (Ver imagen 6). Edificio Hanga – Roa. Arquitectos. Schapira, Eskenazi, Messina. Av. San Martín 925, 1969-1971.

Las obras analizadas fueron seleccionadas, por su ubicación en el borde costero, ya sea frente al mar o al estero Marga-Marga y por su presencia urbana. La relevancia de la obras esta dada por su expresividad formal, como por su programa, relacionado con las actividades balnearias y turísticas de la ciudad.

### 01. La habilitación de playas para el uso balneario

En esta categoría encontramos las dos obras realizadas por Manuel Marchant Lyon, durante su cargo de Director de la Oficina del Plan Regulador de la ciudad de Viña del Mar. El primero en ser realizado es el Balneario de Caleta Abarca y luego el de Playa Amarilla. Ambos proyectos proponen la creación de un paseo peatonal, a modo de costanera, que recoge las diferencias de altura entre la calle y la playa, a través de dos niveles de paseo público. Utilizando en ambos casos la extensión total de la playa, una mega estructura balnearia. Esta proposición permite generar una estructura que no entorpece las vistas desde el nivel superior y que bajo él, genera los programas complementarios a la playa, como son camarines, baños y comercio. Ambos trabajan el largo total de la playa, a través de tramos que definen las vinculaciones verticales

entre la calle y la playa. Especial radicalidad se encuentra en el proyecto de Playa Amarilla que va girando los tramos rectos, para contener la playa. Mientras que el proyecto de Caleta Abarca va desfasándolos de forma paralela a la costa. Así también estos tramos se encuentran enfatizados por elementos de mayor presencia, como el bar o la torre de salvavidas en Caleta Abarca y las rampas perpendiculares a la playa, en ambos casos.

Estos dos proyectos son excepcionales en su configuración como estructuras de apoyo a la playa; proponen la configuración de un espacio público a través de la construcción del borde costero.

### 02. Las entidades de apoyo a las actividades balnearias

En esta categoría se encuentra el Hotel Miramar y el Hotel San Martín. Ambos representativos de los mayores concesionarios de las actividades balnearias en Viña del Mar. Los Escuderos, que fueron los concesionarios el Casino y de la Piscina de 8 Norte, y que hasta ahora tienen la concesión del Hotel San Martín. Los De Rementería, que fueron los concesionarios el Balneario de Caleta Abarca y son dueños del Cap Ducal. Éste último nunca ha sido expropiado, a pesar de su ubicación dentro de la franja definida por la Ley Lorca. Ambos edificios realizados con una diferencia de 20 años, representan estructuras de uso público y de programas complementarios a las actividades turísticas.

El Hotel San Martín, recoge una situación urbana de esquina, enfatizando la dualidad de su emplazamiento. Por un lado, se ubica sobre la Av. San Martín, paralela al litoral, donde se propone su acceso. Por otro lado, su configuración en L permite recoger las vistas y aperturas hacia el remate de la Av. Perú.

El Hotel Miramar, antecedido por diversos proyectos en la zona, se ubica en el roquerío de la antigua Maestranza y Galvanización, ex Industria Lever y Murphy, entre Caleta Abarca y playa Miramar. Este Hotel, de grandes dimensiones produce dos volúmenes curvos que enfrentan al mar,



con una estética náutica, ligada a la utilizada por el Cap Ducal, algunas décadas a tras.

### **03. Los edificios de departamentos, como segunda residencia para períodos vacacionales.**

Especial interés tienen el desarrollo de edificios de departamentos como alternativa urbana, para la segunda residencia. A partir de los años '50 se construyen en Viña del Mar edificios de estas características en el borde costero, y en las principales avenidas de la ciudad. De los edificios analizados, se pueden establecer algunas características generales. Por un lado, se puede apreciar una gran variedad de soluciones tipológicas, por dimensión y distribución de los departamentos. Por otro, el tema de la fachada y el desarrollo de los balcones será un tema formal predominante. De esta manera, se establecerán diversos juegos compositivos, que pretenderán trabajar con las vistas y abalconamientos de los departamentos a las situaciones de borde.

Los edificios Copacabana y Las Palmas, se ubican sobre el borde del estero Marga-Marga y logran configurar una fachada homogénea en el tramo entre el Cap Ducal y Av. San Martín. Al igual que el edificio Costa Azul, ubicado en el Cerro Castillo, frente a Caleta Abarca, son edificios de 10 pisos de altura y con un total de 60 departamentos. Este

último y el Las Palmas fueron diseñados por los arquitectos Bolton, Larraín, Prieto y Lorca. En ambos se destaca la particular solución tipológica que independiza el personal de servicio, a través de un departamento anexo.

Por otro lado, la manzana definida por Av. San Martín entre 6 y 7 Norte, se desarrollan los dos edificios Montecarlo. Ambos diseñados, en copropiedad, por los arquitectos Schapira, Eskenazi y Messina. El primero en ser construido, se caracteriza por generar una gran curva que recoge la esquina con 7 Norte. Se encuentra dividido en 4 torres independientes, de 8 pisos y con un total de 176 departamentos. El segundo, se divide en dos torres independientes y en ángulo, también de 8 pisos y con un total de 124 departamentos. Los dos edificios trabajan los balcones de manera que ritman y flexibilizan sus fachadas.

Finalmente, el edificio Anga-Roa también de Schapira, Eskenazi y Messina, se ubica sobre la franja costera expropiada a la Compañía de Muelles Población Vergara, a través de la Ley Lorca, con 15 pisos y 135 departamentos. Al otro lado, de la Av. San Martín se ubican Las Torres de Miramar con 24 pisos (más dos subterráneos) que contiene 132 departamentos en cada una de ellas. Estos edificios posteriores, construidos en los años 70, muestran el desarrollo urbano de la ciudad tendiente hacia el norte, donde





los terrenos liberados frente al borde costero, permitirán un desarrollo cada vez más vertical de las propuestas.

#### 04. Conclusiones

Los edificios analizados muestran cómo el desarrollo urbano, tiende a valorizar el borde costero y las zonas ubicadas al norte de la ciudad. Esto a través de los tres tipos de construcción edilicia; el espacio público, la infraestructura balnearia y la residencia. En todos ellos podemos especular que existe una motivación, que supera la simple idea de utilizar los cánones modernos, a la moda en aquellos años. También podemos leer en estas obras, claras intenciones arquitectónicas que pretenden vincular los edificios y las intervenciones al paisaje de la costa. Ya sea a través de la creación de una topografía que acompaña la playa, de fachadas que juegan volumétricamente para reforzar la relación interior y exterior de sus edificios, o a través de zócalos que articulan la llegada al suelo de estos edificios.

La idea es plantear que el paisaje de la playa, las necesidades programáticas que acompañan el verano y la extrema situación de edificios que median con bordes entre tierra y mar, no son edificaciones ingenuas ni indolentes frente a ese contexto. Por el contrario, configuran una suerte de conjunto de ejemplos, donde la aplicación de la modernidad, sitúa el paisaje en un estado privilegiado. Esto permite una mayor libertad en el uso de las formas y geometrías nuevas, en los colores que revisten sus estructuras, y en la configuración de modelos de la arquitectura balnearia de nuestro país.

\* Las imágenes 1, 2, 3 y 4 fueron realizadas por el autor, entre los años 2005 y 2006, Viña del Mar. La imagen 5 es de Sebastián Delpino, Diego García y Eduardo Vergara, 2005, Viña del Mar. La imagen 6 es de Gregorio Brugnoli, 2006, Viña del Mar.



# Requalificação do Edifício Riachuelo no Centro Histórico de São Paulo

■ PAULO BRUNA  
SONIA MARIA GOUVEIA

A segunda metade do século XIX representa para São Paulo um período de profundas transformações. Se até 1870 a cidade continuava a ocupar a colina onde havia sido fundado o colégio dos Jesuítas, e a população não passava de 31.000 habitantes, já em 1900 a população chegava a 240.000 pessoas. Nesse período o assim chamado “Triângulo” em cujos vértices estavam a igreja de São Bento, a de São Francisco e a do Rosário, converteu-se numa área puramente comercial, e durante cinco décadas tornou-se ele o verdadeiro centro da cidade. Nice Lecoq Müller<sup>1</sup> ao estudar a área central da cidade referiu-se a essa área da seguinte maneira: este triângulo, “formado pelas ruas de São Bento, Direita e Quinze de Novembro, passou a concentrar a maior parte do comércio varejista, das oficinas e “ateliers”, dos escritórios, dos estabelecimentos de crédito e das repartições públicas. Transformou-se no “coração” da Paulicéia e recebeu dos paulistanos a designação de “cidade” em contraposição aos bairros existentes em sua periferia”, onde predominavam as habitações. Se até 1870 a cidade continuava a ser o “burgo de estudantes” cuja vida gravitava em torno da Faculdade de Direito, que funcionava ao lado da igreja e convento de São Francisco<sup>2</sup>, a partir daquela data a capital paulista inicia um cresci-

mento muito rápido e imprevisível. Mudou seu ritmo de vida, passou a conhecer funções novas, modernizou-se e expandiu-se muito além da colina histórica contida pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, em cujo vale ainda havia hortas e plantações de chá. É possível identificar pelo menos três fatores que explicam o rápido crescimento da cidade na segunda metade do século XIX: a expansão das plantações de café, a multiplicação das estradas de ferro e o súbito aumento da imigração europeia. Pierre Mombeig ao estudar esse período usou a expressão “A Capital dos Fazendeiros”, pois foram as novas necessidades provenientes da comercialização do café, novos hábitos e mentalidades desses fazendeiros, que alteraram entre 1872 e 1918 a fisionomia de São Paulo<sup>3</sup>. Como escreveu Flávio Saes, mais que simples fazendeiros, cuja riqueza estava fundada na propriedade da terra, eles transformaram-se em empresários urbanos: “são acionistas e dirigentes de estradas de ferro, comerciantes, banqueiros, acionistas e dirigentes de empresas, industriais e freqüentemente políticos”<sup>4</sup>. Assim, o colapso da bolsa de Nova York em 1929 e por conseqüência uma profunda crise no comércio de exportações, sobretudo de café, não chegou a afetar a cidade, que ao contrário, transformou-se numa metrópole industrial. Uma série de fatores conjugaram-se para ocasionar o desenvolvimento e o fortalecimento da industrialização em São Paulo: energia elétrica barata e abundante; existência de um mercado consumidor interno, que não mais conseguiu manter seus níveis de importações, afluxo de capitais tanto estrangeiros como nacionais, que não mais encontravam aplicação na expansão das plantações de café; abundante mão-de-obra operária, que deixou as áreas de cultivo; importante rede de transportes; existência de matérias primas dentro do próprio Estado. A migração internacional continuou acelerada, atingindo 7,0% da população brasileira<sup>5</sup>. A cidade de São Paulo chega em 1930 a 1 milhão de habitantes e já era o maior centro industrial da América do Sul<sup>6</sup>. A população do município de São Paulo passa de 3 milhões no ano de seu quarto centenário (em 1954) e chega ao fim da década (em 1960) com 3,7 milhões.

Na década de 1930 o Centro Histórico continuava porém a ser o centro de negócios e ruas como XV de Novembro, Boa Vista ou do Ouvidor fervilhavam de pessoas permitindo a Pierre Denis escrever que no Brasil daquele tempo “São Paulo e o Rio de Janeiro eram as únicas cidades onde se podia encontrar uma multidão”<sup>7</sup>. Coube aos prefeitos Fábio Prado (1934-38) e Francisco Prestes Maia (1938-45) iniciar grandes transformações urbanísticas na capital paulista<sup>8</sup>. No Centro Velho abre-se a Praça do Patriarca (1926) e em 1936 inaugura-se um novo “Viaduto do Chá” projetado pelo arquiteto Eliziário Bahiana, com uma solução “art-decô” de grande beleza. Nas duas cabeceiras foram realizadas importantes obras: a casa do Conde

Vista do Edifício na Av. 23 de Maio



de Prates no Centro Histórico veio abaixo, substituída por um grande edifício encomendado pelo Conde Francisco Matarazzo ao arquiteto italiano Marcello Piacentini<sup>9</sup>. Na outra cabeceira o edifício Mackenzie, sede da empresa Light & Power, foi ampliado com grande cuidado pelo escritório Ramos de Azevedo e ao lado, em frente ao Teatro Municipal, o mesmo arquiteto do viaduto construiu a nova sede da loja de departamentos “Mappin Stores”, em 1939<sup>10</sup>. Essa data é importante porque marca o momento em que o comércio dos artigos de luxo<sup>11</sup> e os escritórios profissionais foram progressivamente instalando-se no Centro Novo. No Centro Histórico permaneceram ainda por muitos anos os escritórios de advocacia, pois a Faculdade de Direito e os Tribunais não se moveram, as sedes dos principais bancos, as corretoras, a Bolsa de Valores. Dessa época também são os últimos grandes edifícios construídos nos limites do Centro Histórico. Nice Lecoq Müller descreve o esgotamento dos terrenos disponíveis da seguinte maneira: “Já se disse que São Paulo é uma cidade cheia de ladeiras, sendo exatamente na área central que se tornam elas mais numerosas em virtude de ter o Núcleo Antigo as características de uma acrópole, descem, muitas vezes abruptamente para as baixadas do Tamanduateí e do Anhangabaú, guardando consigo algo dos tempos coloniais. Assim são as ladeiras do Porto Geral e da Tabatinguera, voltadas para o Tamanduateí, e as do Ouvidor, de São Francisco ou do Riachuelo, que vão ter ao Anhangabaú”<sup>12</sup>.

Será nesta última ladeira, que em 1942 foi iniciada a construção do Edifício Riachuelo, num terreno em forma de

Encontro da Rua Riachuelo com Av. 23 de Maio



triângulo e grandes desníveis. O edifício com 17 pavimentos tem uma planta que se assemelha a uma letra “A”, com o vértice arredondado abrindo-se para uma magnífica paisagem: os vales do rio Itororó (hoje avenida 23 de Maio), Praça da Bandeira e Anhangabaú. O projeto e a obra foram realizados entre 1942 e 1945 pelos Engenheiros Lindenberg & Assumpção<sup>13</sup>. Nesses anos, durante a Segunda Guerra Mundial havia uma enorme carência de materiais de construção, sobretudo ferro em barra, ainda importado. O projeto buscava através de pequenos vãos e muitos pilares diminuir as dificuldades estruturais. Apesar dos muitos anos de abandono o edifício está em excelente estado de conservação estrutural, pois nenhum reforço foi necessário na atual transformação. O esqueleto em concreto armado recebeu alvenarias em tijolos comuns assentados com argamassa de cal e areia, que se procurou respeitar. A estrutura das coberturas era construída por tesouras de peroba cobertas com telhas cerâmicas. O revestimento externo original das fachadas era de “massa raspada”, argamassa de cimento, cal extinta e pó de mármore (1:4:12) devidamente “impermeabilizado” por emboço formado por uma parte de cimento por 10 partes de argamassa de cal e areia (1:4). A volumetria de grande interesse, apresenta traços típicos da arquitetura “modernista” ou proto-moderna típica da década de 1940, alternando balcões e janelas corridas. Pelo interesse arquitetônico da fachada ela foi listada como de “interesse histórico” pelo CONPESP-Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico de São Paulo e pelo CONDEPHAAT-Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. A planta também é típica daquela época: havia um corredor interno ao longo do qual distribuíam-se salões com 45/50m\_ de área útil. No fundo do corredor havia sanitários coletivos. No edifício Riachuelo, entre os dois blocos do “A” havia uma escada, um vestíbulo com três elevadores e um poço de ventilação.

O primeiro proprietário foi a Associação dos Empregados do Comércio de São Paulo (1944-78). Nessa ocasião o edifício recebeu o nome de “Palácio do Comerciaro Alexandre Marcondes Filho” e ocupava apenas a parte inferior do edifício com atividades sociais, restaurante e salas de aula. Os demais andares foram vendidos. O espaço ocupado pela Associação foi em seguida utilizado por uma escola de contabilidade e quando esta saiu o edifício, pouco a pouco, foi ficando vazio. Em 1994 foi invadido por moradores de rua do “movimento sem teto”. A expulsão dos invasores pela polícia acabou gerando profundas depredações, com a destruição das portas, janelas, áreas de sanitários, elevadores. As tubulações de ferro fundido de águas pluviais foram arrancadas em muitos andares, de modo que quando chovia os andares ficavam inundados arruinando o “parquet” de madeira, corredores e escadas.

Como em muitas cidades da América Latina o Centro Histórico de São Paulo foi lentamente entrando em decadência e a partir dos anos 1970/80 um grande número de edifícios de escritórios tornou-se obsoleto e vazio. Apesar da construção de duas linhas de Metrô que se cruzam no Centro Velho, da excelente infra-estrutura de água, luz,

telefone, coleta de lixo e da pedestrianização de muitas ruas do tradicional “triângulo”, os edifícios não foram renovados e perderam seu valor econômico permanecendo literalmente abandonados, pelo menos nos andares superiores, já que as lojas permanecem ocupadas.

A prefeita Marta Suplicy (PT) durante sua gestão (2000-2004) iniciou um programa denominado “Morar no Centro”<sup>14</sup>, que visava a ocupação do Centro Histórico com a mudança da sede da Prefeitura para o antigo edifício do Conde Matarazzo na Praça do Patriarca e da mudança da maioria das secretarias municipais para edifícios vazios do Centro Histórico. Esse Programa foi acompanhado pela transferência para o Centro Histórico de muitas secretarias estaduais entre as quais, por exemplo, o Metrô e a CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos). Esse programa foi completado com o estímulo para que o Centro Histórico fosse ocupado também por habitações de interesse social. A idéia era viabilizar um número maior de moradias para as camadas de baixa renda que trabalham no centro. O programa apresentava três diretrizes princi-

pais: dar prioridade à compra e reforma de edifícios vazios; construir novas unidades onde possível, como por exemplo em terrenos residuais resultantes das desapropriações necessárias para a construção da linha Leste-Oeste do Metrô e finalmente proporcionar diversidade social nos bairros centrais. A COHAB-SP Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo, responsável pela compra e execução das obras, decidiu implantar em alguns projetos, e neste, em particular, um sistema de “locação social” visando atender os moradores de baixa renda, que têm dificuldade para se enquadrar dentro das normas de financiamento, em geral porque não conseguem comprovar uma renda regular.

Paulo Bruna Arquitetos Associados foi contratado pela COHAB-SP para reabilitar o edifício alterando seu uso para apartamentos. A área do terreno é de 516m<sub>2</sub> e a área construída total 7.870,54m<sub>2</sub><sup>15</sup>. A recuperação procurou respeitar a lógica da composição original. Entre os salões de escritórios havia sólidas paredes de alvenaria de tijolos comuns que foram mantidas. Assim, basicamente cada escritório transformou-se num apartamento. Foi possível acomodar 120 unidades com áreas variando de 27,40m<sub>2</sub> a 47,22m<sub>2</sub> de área útil. Muitos têm balcões com portas-janelas externas privativas. Em cada unidade foi construído um banheiro, cozinha e área de serviço com tanque e máquina de lavar. As divisões internas, já concluídas foram executadas em alvenaria leve para não sobrecarregar a estrutura de concreto armado. O anteprojeto da reforma previa uma escada de segurança no vazio central do poço de ventilação, mantendo a escada existente aberta para o hall dos elevadores. No projeto final foi possível garantir as normas de segurança exigidas pelo Corpo de Bombeiros eliminando a escada enclausurada e apenas isolando com portas corta-fogo a escada existente.

O edifício encontra-se, no momento em obras aceleradas, sendo a ocupação prevista para o primeiro semestre de 2008. Aguarda-se com muita expectativa o desempenho do edifício e das soluções adotadas pelos arquitetos, quando for ocupado por população de baixa renda.

Vista atual do Edifício



#### Notas

1. MÜLLER, Nice Lecoq, “A área central da cidade”, cap. III do vol.3, *A Cidade de São Paulo, Estudos de Geografia Urbana, Aspectos da Metrópole Paulista*, organizado pela Associação dos Geógrafos Brasileiros, São Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1958, pg. 132.
2. “Inegavelmente, o acontecimento mais importante para a vida da cidade de São Paulo, em toda a primeira metade do século XIX, foi a instalação da sua Academia de Direito, criada pela Lei de 11 de agosto de 1827 e posta a funcionar em março de 1828”... in MATOS, Odilon Nogueira de, “São Paulo no século XIX”, cap. II do vol.2, *A Cidade de São Paulo*, op.cit.pg.66.
3. MOMBELIG, Pierre, “Aspectos geográficos do crescimento de São Paulo”, in *O Estado de S.Paulo*, número especial de 25 de janeiro de 1954, transcrito no *Boletim Paulista de Geografia*, nº 16 março de 1954, pg.72.
4. SAES, Flávio, “São Paulo republicana: vida econômica”, in *História da Cidade de São Paulo. A cidade na primeira metade do século XX 1890-1954*, vol.3, São Paulo, Editora Paz e Terra, 2004, pg.240.
5. HALL, Michael, “Imigrantes na cidade de São Paulo”, cap.4, in “História da Cidade de São Paulo”, vol.3, op.citado, pg.121.
6. TASCHNER, Suzana Pasternak, “Política Habitacional no Brasil. Retrospectiva e Perspectivas”, *Cadernos de Pesquisa do LAP, FAU-USP*, set.out.1997.
7. DENIS, Pierre, “Lé Brésil au XXe siècle”, *Librerie Armand Colin, Paris*, pg.111, in PETRO-

NE, Pasquale, "São Paulo no Século XX", Estudos de Geografia Urbana, op.citado, pg.112.

8. MEYER, Regina M. P. "Metrópole e Urbanismo – São Paulo anos 1950", Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 1991.

TOLEDO, Benedito Lima de, "Prestes Maia e as origens do urbanismo moderno em São Paulo", Empresa das Artes, Projetos e Edições Artísticas, S. Paulo, 1996.

9. TOGNON, Marcos, "Arquitetura Italiana no Brasil – A obra de Marcello Piacentini", Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

10. SEGAWA, Hugo, "Arquiteturas no Brasil, 1900-1990", São Paulo, EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pg.58-59.

11. "Acompanhando o Mappin rumo ao "centro novo", um comércio sofisticado ali se instala: Casa Los Angeles, Joalheria Bento Loeb, Confeitaria Vienense, Cines Metro, República, Odeon e Royal, superam progressivamente os antigos estabelecimentos do "centro velho" em declínio... A principal concorrente do Mappin no "centro velho", não acompanhou seus passos: a Casa Alemã, que durante a Segunda Guerra foi obrigada a mudar de nome para Galeria Paulista de Modas, permaneceu na rua Direita, mas em 1959 encerrou suas atividades". SAES, Flávio, op.cit.pg.254.

12. MÜLLER, Nice Lecoq, op.citado em 1, pg.155.

13. A Construtora Lindenberg & Assumpção Engenheiros Civis, com sede à rua Boa Vista, 65, telefone 2-3119 foi fundada em 1940. Assinava as plantas como responsável técnico o engenheiro Luiz Antonio Fleury de Assumpção. Em 1945 a construtora tinha 731 empregados. As informações constam do processo da PMSP-Secretaria de Obras e Serviços-Departamento de Arquitetura, nº 54.260/45 e no livro de SAES, Flávio, op.citado, pg.256.

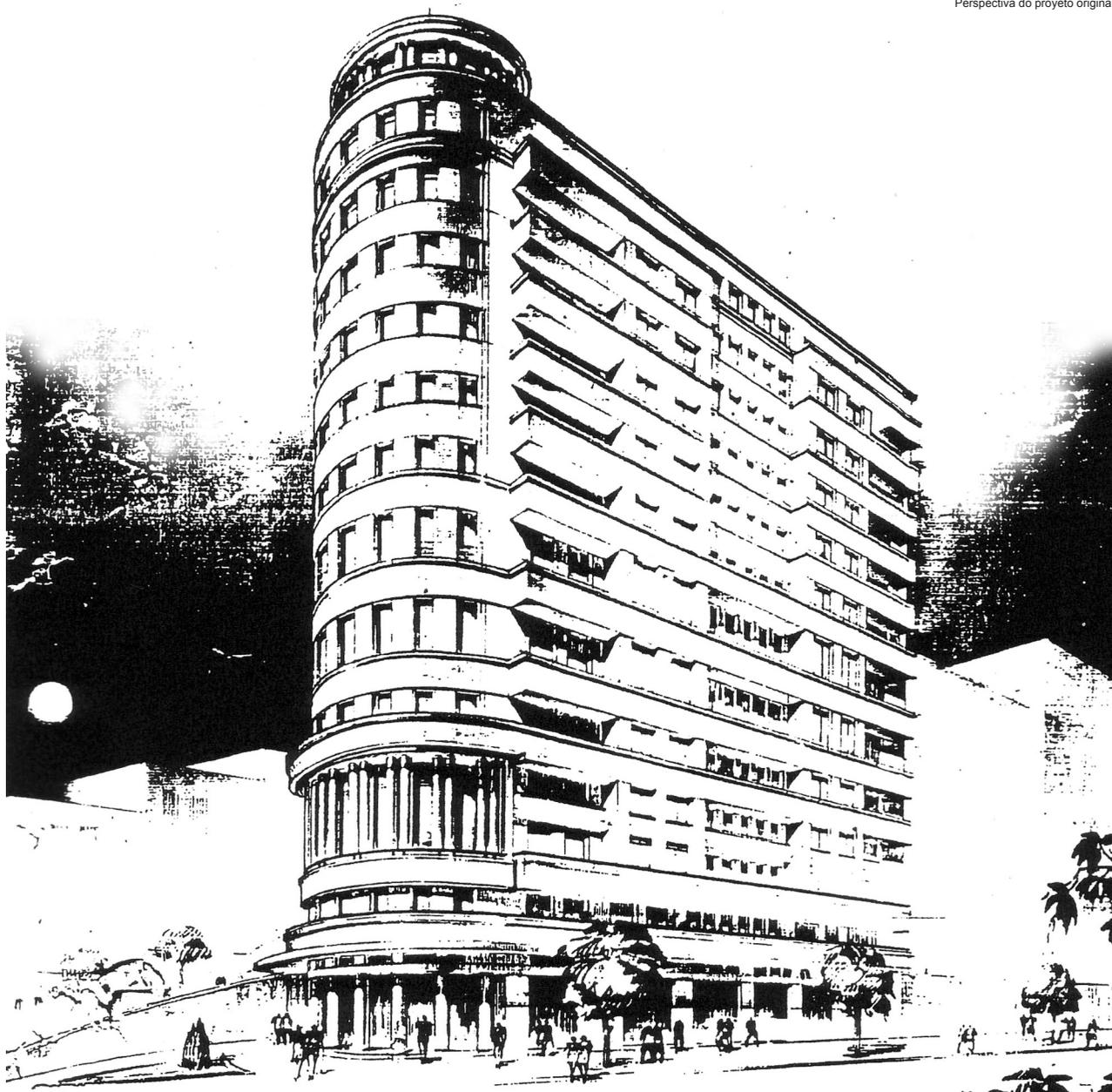
14. Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria da Habitação e Desenvolvimento

Urbano. Caderno: "Programa Morar no Centro", SEHAB, 2004.

15. O coeficiente de Aproveitamento da obra é de 14,88. Essa obra não seria viável com os atuais índices urbanísticos. Talvez seja essa uma das razões do abandono de muitos edifícios no Centro Histórico; se demolido o edifício não poderia ser reconstruído com a mesma área. A área comum total é de 2.741,22m<sup>2</sup>, que dividido por 120 unidades dá, em média, 22,84m<sup>2</sup> por apartamento.

São Paulo, Setembro de 2007

Perspectiva do projeto original



## ■ ANDRÉS TÉLLEZ TAVERA

Arquitecto U. de Los Andes, Bogotá, Colombia, 1987. Magíster en Arquitectura PUC 1995. Es Profesor Auxiliar Asociado en el Programa Magíster en Arquitectura de la Universidad Católica de Chile desde 2001 y también se desempeña como profesor en las universidades Diego Portales y Andrés Bello. Ha dictado conferencias en Argentina, Colombia y Chile y ha publicado artículos en revistas y capítulos de libros sobre arquitectura moderna y contemporánea en América Latina.

## ■ BERNARDITA DEVILAT LOUSTALOT

Licenciada en Arquitectura y Certificado Académico en Problemas y Políticas Sociales de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Candidata a Magíster en Arquitectura en esa misma Universidad. Participa también como coordinadora del Proyecto Tarapacá, iniciativa estudiantil para la reconstrucción del patrimonio arquitectónico del Norte de Chile.

## ■ CAROLINA QUIROGA

Arquitecta y Especialista en Preservación, Conservación y Reciclaje de Edificios de Valor Patrimonial de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora y docente en grado y postgrado en las áreas de Diseño y Preservación y Reciclaje de edificios en la FADU-UBA. Miembro de DOCOMOMO. Socia del estudio Bardi-Quiroga arquitectos.

## ■ CECILIA PARERA

Arquitecta (FADU, UNL, 2000). Master en Arquitectura (University of Utah, EE.UU, 2003). Docente e investigadora área de Ciencias Sociales y Diseño, FADU-UNL y UCSF. Asistente en Investigación Graduate School of Architecture, University of Utah Autora de: Mormon Town Planning. Physical and Social Relevance (Journal of Planning History. Thousand Oaks, California, SAGE Publications.

## ■ CLAUDIO GALENO IBACETA

Arquitecto graduado en la Universidad Católica del Norte (UCN), Antofagasta, 1997. Master Historia, Arte, Arquitectura, Ciudad y candidato a Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura, UPC, Barcelona. Miembro de Docomomo. Profesor titular del Departamento de Arquitectura, UCN. Investiga sobre la arquitectura de la modernidad en el Norte de Chile, con temas como salud, vivienda, campus universitario y turismo. Actualmente es director de la revista "Cuadernos de Arquitectura", editada por la UCN, y escribe para diversos medios.

## ■ CLAUDIO VÁSQUEZ ZALDÍVAR

Arquitecto y Magíster en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1995). Becado para estudios de doctorado en España entre 1998 y 2002. Desde 2002 es Profesor Auxiliar del Área de Estructuras, Edificación y Tecnología de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

## ■ CLÁUDIA PIANÁ COSTA CABRAL

Arquitecta (UFRGS), Doctora en Arquitectura (ETSAB, UPC, Barcelona), Profesora de la Facultad de Arquitectura de la Uni-

versidade Federal do Rio Grande do Sul. Ejerce actividades de investigación y docencia en el Programa de Doctorado en Arquitectura de la misma universidad (PROPAR), con apoyo del CNPq, Conselho Nacional de Pesquisa, Brasil.

#### ■ CRISTIÁN BERRÍOS

Arquitecto de la Universidad del Bio-Bio. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bio-Bio. Doctor c. Proyectos Arquitectónicos en la Universidad Politécnica de Cataluña, España.

#### ■ CRISTÓBAL MOLINA

Arquitecto y Master en Arquitectura, TSA - Universidad de Tulane, Estados Unidos, 2003. Actualmente cursa el Doctorado en Proyectos Arquitectónicos "La Forma Moderna" en la ETSAB - UPC en Barcelona, España. Ha trabajado en estudios de arquitectura en México, Estados Unidos y España. Docente en la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad Diego Portales. Colaborador de la publicación "Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965. Segunda Recopilación." (2005). Profesor Universidad Diego Portales.

#### ■ FELIPE KRAMM TOLEDO

Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006). Participa también en el Proyecto Tarapacá, iniciativa estudiantil para la reconstrucción del patrimonio arquitectónico del Norte de Chile.

#### ■ FRANCO MARIGLIANO

Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina (1995). Doctor en Arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, España (2004). Profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán (Taller de Proyectos y Morfología Arquitectónica). Subsecretario de Planeamiento, Obras y Servicios de la Universidad Nacional de Tucumán.

#### ■ GASTÓN GALLARDO DÁVILA

Arquitecto graduado en la FAU, U.M.S.A., Bolivia. Maestría en Arquitectura y Diseño Urbano UMSA-UBA, La Paz, Bolivia. Se ha especializado en restauración de monumentos y centros históricos en el CECTI, Florencia, Italia. Docente por veinte años, expositor y conferencista en eventos nacionales e internacionales. Desarrolló la investigación: "Arquitectura de Estilo Internacional. Bolivia 1950-1970", publicada en 1997 como artículo para el Libro La Arquitectura Contemporánea en Bolivia, CADLP-Cooperación Española. Ha realizado docencia en la UNBA, Buenos Aires, UMSA, La Paz, Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, UPSA y Universidad Mayor de San Andrés. Es miembro de ICOSMOS Bolivia.

#### ■ HAROLDO GALLO

Arquitecto, Profesor Doctor e investigador con 32 años de actividad, docente de pre-grado y cursos de postgrado en las Universidades Unicamp y Faap, consejero de Condephaat (estado), ex-Superintendente del IPHAN (nacional), ex-dirigente del IAB y

CREA, varios libros y artículos publicados sobre arquitectura y patrimonio, autor del proyecto de restauración de la Casa Modernista.

#### ■ HORACIO TORRENT SCHNEIDER

Arquitecto, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 1985. Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2001. Realizó estudios de Postgrado en Preservación del Patrimonio -programa UNESCO- Comisión Nacional de Monumentos de Argentina en 1985. Es Doctor por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Fue el primer Coordinador del Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García Moreno, especializado en arquitectura latinoamericana entre 1997 y 2001. En la actualidad se desempeña como Sub-Director de Investigación y Postgrados de la PUC, y como profesor adjunto de la Escuela de Arquitectura de la misma Universidad.

#### ■ HUGO MONDRAGÓN LÓPEZ

Arquitecto, UPC, Colombia. Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura UNAL, Colombia. Ha obtenido selección en la Bienal de Arquitectura colombiana 2004, en la categoría teoría, historia y crítica. Conferencista invitado en universidades de Chile y Colombia. Ha escrito artículos para publicaciones universitarias de Chile y Colombia. Investigador de la Universidad Central de Chile. Actualmente es el Jefe del Programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor Escuela de Arquitectura Universidad Diego Portales.

#### ■ JOSÉ BEINGOLEA DEL CARPIO

Arquitecto graduado en la FAUA UNI de Lima en 1978, tiene estudios de especialización en Restauración de Monumentos y Centros Históricos (Cuzco 1977), Historia y Crítica del Arte y de la Arquitectura, en Italia (Florencia 1979-82), y en Lima (SPGSE FAUA UNI 1985-86). Académico de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, Perú, en las cátedras de Arquitectura Peruana (continuación de la cátedra de José García Bryce) y del Taller de Investigación en Historia de la Arquitectura. Editor de las revistas especializadas "HUACA", "HABITAR" y "Diseño de Espacios", es el creador del "Anuario de la Arquitectura Peruana" que inicia a publicarlo en 1997.

#### ■ JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ PIZARRO

Doctor en Historia, Universidad de Navarra; Profesor Investigador Universidad de Gotemburgo, 1988-1989; Profesor Titular de la Universidad Católica del Norte y de la Universidad de Antofagasta. Académico de la UCN desde 1990. Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de la Historia-Instituto de Chile. Miembro del Grupo de Estudio Historia-Conicyt, 2006-. Autor de más de veinte libros y de cien artículos en revistas universitarias europeas, latinoamericanas y chilenas.

#### ■ JOSÉ MANUEL CASAS REHREN

Estudios de Arquitectura en la Universidad de Viña del Mar, Chile; Licenciado en Arquitectura Universidad Finis Terrae, Santiago, 2006. Actualmente cursa el tercer semestre del programa de Magíster en

Arquitectura, en la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Arquitecto y de Magíster en Arquitectura.

■ JUAN JOSÉ SAN MARTÍN PINCHEIRA

Arquitecto Universidad de Chile. Magíster © Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Doctor c. Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile/ Universidad Politécnica de Madrid. Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Magallanes.

■ LORENA PÉREZ LEIGHTON

Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2006). Ha trabajado en proyectos como el libro Domicilio Urbano de Rodrigo Pérez de Arce. Actualmente es parte de la cooperativa URO1.Org, y se desempeña como docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello.

■ LUCÍA ESPINOZA

Arquitecta (FADU UNL, 1994). Magíster en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo Latinoamericanos (Universidad Nacional de Tucumán, 2003). Docente ordinaria e investigadora en el área de Ciencias Sociales de la FADU-UNL. Autora de: Arquitectura Escolar y Estado moderno. Santa Fe, 1900-1943, en prensa, Ediciones UNL, Santa Fe, 2005, Argentina.

■ LUIS MÜLLER

Arquitecto (UCSF, 1978), Master en Ciencias Sociales (FCJS, UNL, 2006). Profesor Titular Ordinario de Historia, FADU-UNL. Director del INTHUAR (Instituto de Teoría e Historia Urbano Arquitectónica), FADU-UNL. Co-Director del Programa de Investigación Santa Fe, mundo urbano y procesos de transformación. Autor de El puente colgante de Santa Fe. Historia, materia y símbolo (con Adriana Collado), entre otras publicaciones sobre historia de la arquitectura y la ciudad.

■ MARCELO SAROVIC URZÚA

Arquitecto y Magíster en Arquitectura PUC 1999, Licenciado en Arte PUC 2004. Profesor de Taller de Arquitectura en PUC. Profesor del programa de Magíster en Arquitectura PUC, integrante del programa DOCOMOMO. Arquitecto con oficina independiente.

■ MARÍA MACARENA CORTÉS DARRIGRANDE

Arquitecto Universidad Central, 1996. Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002. Actualmente realiza estudios de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos en la misma Universidad. En el 2005, a través de la obtención de una beca Alfa, realiza el Postgrado en Paisajes Culturales, Patrimonio y Proyecto Territorial en la Universidad Politécnica de Cataluña. Actualmente, se desempeña como Secretaria de Estudios y docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Diego Portales. Además es docente del Magíster en Arquitectura PUC.

■ MARÍA MARTINA ACOSTA

Arquitecta (FADU UNL, 1994). Master en Teoría e Historia de la Arquitectura y Urbanismo (EESC, Universidade de São Paulo,

2003). Docente ordinaria e investigadora categoría IV FADU-UNL. Autora de: Imaginários da modernidad. Arquitectura em Santa Fe 1935-1945 (archivo digital de tesis y disertaciones, USP, 2003; En prensa UNL, 2006).

■ MARÍA LAURA TARCHINI

Arquitecta (FADU, UNL, 2002). Doctoranda del Dipartimento di Architettura e Pianificazione Territoriale (DAPT), Università di Bologna-Italia. Docente interina e investigadora en el área de Ciencias Sociales de la FADU-UNL. Asistente en investigación en el DAPT, Università di Bologna-Italia. Autora de Recupero del patrimonio edilizio e qualità urbana. Bologna, Italia 2004.

■ MAX AGUIRRE GONZÁLEZ

Dr. Arquitecto, Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile. Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Arquitectura, Universidad de Chile. Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid 2004. Investigación: Pontificia Universidad Católica de Chile Fondo de Desarrollo de la Docencia (FONDEDOC) 2004 y 2003.

■ MAXIMIANO ATRIA

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. Ha trabajado con Rodrigo Pérez de Arce y Guillermo Jullian de la Fuente. Autor de diversos artículos relativos al patrimonio moderno y a la crítica de arquitectura, publicados en México, España y Chile. Es profesor en las universidades Católica de Chile y Andrés Bello, y actualmente se encuentra desarrollando su tesis de Magíster sobre la Estación de Biología Marina de Montemar. Es fundador y secretario general de Docomomo Chile.

■ MIRTA HALPERT

Arquitecta Universidad de Chile, Universidad Central de Venezuela. Practical Architect, Technion, Israel. Egresada Magíster Filosofía Universidad Simón Bolívar, Caracas. Doctor c. "Patrimonio Cultural y Medioambiental" Universidad de Sevilla. Profesora de Taller, Universidad de Valparaíso Profesor Adjunto, Universidad Central de Chile P1. Editó las publicaciones: Otras miradas, otras preguntas. Ciudad y arquitectura (2001), Otros modos de habitar, reflexiones (2004) y Habitar el patrimonio (2007, en prensa).

■ PABLO ALTIKES

Arquitecto Universidad Central de Chile. Candidato a Doctor Universidad de Sevilla, España. Profesor de taller, historia y teoría en varias universidades chilenas. Miembro DOCOMOMO. Artículos en seminarios y revistas nacionales e internacionales. Guía del día del Patrimonio Nacional durante varios años. Tres exposiciones públicas sobre arquitectura moderna en Chile.

■ PABLO FUENTES HERNÁNDEZ

Arquitecto UBB, Master en Conservación y Restauración del Patrimonio ETSAM-UPM. Es candidato a Doctor por la UPM, España. Profesor en la Escuela de Arquitectura UBB y UDLA en los cursos de Taller de Diseño Arquitectónico, Urbanismo e Historia de la Arquitectura, sede Concepción. Profesor Asistente.

■ PAULO BRUNA

São Paulo, 1941. Graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde é professor Titular de História da Arquitetura e Chefe do Departamento de História da Arquitetura e do Urbanismo. Pós-doutorado no MIT (1984-85). Diretor de Rino Levi Arquitetos Associados (1972-91). Desde então diretor de Paulo Bruna Arquitetos Associados.

■ PAULO ROBERTO ELIAN DOS SANTOS

Historiador, Master en Historia Social, Vice-Director de Información y Patrimonio Cultural-Casa de Oswaldo Cruz, Fundación Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), Ministerio de la Salud de Brasil.

■ RENATO DA GAMA-ROSA COSTA

Arquitecto y urbanista. Dr. en Urbanismo. Jefe Departamento de Patrimonio Histórico-Casa de Oswaldo Cruz, Fundación Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), Ministerio de la Salud de Brasil, Secretário DO-COMOMO-Rio.

■ ROBERTO GOYCOOLEA INFANTE

Arquitecto P. Universidad Católica de Chile. Premio Nacional de Arquitectura. Profesor titular. Escuela de Arquitectura. Universidad del Bio-Bio.

■ RODRIGO LAGOS VERGARA

Arquitecto de la Universidad del Bio-Bio. Profesor Asociado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Bio-Bio. Master Historia. Arte, Arquitectura y Ciudad en la Universidad Politécnica de Cataluña (España, 1993). Doctor c. en Arquitectura. Universidad Católica de Lovaina (Bélgica).

■ SANDRA ITURRIAGA DEL CAMPO

Arquitecta de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1993. Master en "Historia, Arte, Arquitectura, Ciudad", ETSAB, Barcelona, 2000. Ha participado en diversas publicaciones, entre ellas "Material de Arquitectura", Ed. ARQ, 2003. Docente de la Escuela de Arquitectura de la PUC desde 1994 en la Línea de Teoría, Historia y crítica, y Taller de proyectos, actualmente se desempeña como Profesora auxiliar y como Subdirectora de Desarrollo.

■ SERGIO SALAZAR ÁLVAREZ

Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido Ayudante de Investigación, Ayudante de Taller y Profesor Instructor de esa casa de estudios. Ha trabajado como ayudante en gestión universitaria, y ha colaborado en la edición de libros de arquitectura y publicaciones digitales. Actualmente es alumno del Magíster en Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile y se desempeña como profesor auxiliar de Introducción al Diseño Arquitectónico en la Escuela de Arquitectura de la Universidad del Desarrollo.

■ SONIA MARIA MILANI GOUVEIA

São Paulo, 1978. Graduou-se em 2003 na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde atual-

mente cursa o Mestrado na área de História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, com uma pesquisa sobre Fotografia de Arquitetura. Desde 2001 colabora com o escritório Paulo Bruna Arquitetos Associados.

■ STELLA MARIS CASAL

Arquitecta y Conservadora de Edificios, UBA, especializada en rehabilitación de edificios de valor patrimonial, en particular su adaptación a nuevos usos. Actividad profesional, docencia (UBA y UB) e investigación orientadas a ese campo. Miembro activo nacional e internacional de ICOMOS y DOCOMOMO. Editora para Argentina del Journal of Architecture (RIBA)

■ TOMÁS ERRÁZURIZ INFANTE

Licenciado en Historia (PUCCh), realiza un doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos y se desempeña como docente en la Escuela de Diseño de la misma universidad. Actualmente investiga los efectos del ingreso del automóvil en la vida urbana del Santiago de las primeras décadas del siglo XX.

■ UMBERTO BONOMO

Arquitecto del Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Candidato a Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, FADEU, Pontificia Universidad Católica de Chile. Finalista del concurso ELEMENTAL (2004) y parte del equipo ganador del concurso Tarapacá (2006). Trabaja de manera independiente y libre.



Cooperativa Eléctrica de Chillán (COPELEC), arquitectos Juan Borchers, Isidro Suárez y Jesús Bermejo. Foto Cristián Barahona, Revista CA 130, 2007.

## Docomomo\_Internacional

La herencia arquitectónica del Movimiento Moderno corre hoy mayor riesgo de desaparecer, más que en ningún otro período, debido a su edad, a la frecuente innovación tecnológica con la que fuera realizada, al cambio en las funciones para las cuales fuera diseñada y debido al clima cultural imperante. Hace falta una organización que agrupe aquellas personas e instituciones con un interés especial y una admiración por este cuerpo de trabajo, de forma que pueda documentar y preservar sus mejores ejemplos y promover un mejor entendimiento de las ideas que sirvieron de soporte intelectual a esta forma de construir. Esta organización en sí misma debe reflejar el carácter del Movimiento.

DOCOMOMO tuvo su origen en 1988 en la Universidad Tecnológica de Eindhoven, Holanda, a partir de una investigación que demostró que la conservación de los edificios de ese período era posible obteniendo buenos resultados. El establecimiento del Grupo de trabajo significa un avance efectivo en el campo del inventario, documentación y preservación de los edificios, sitios y barrios más importantes del Movimiento Moderno. La función básica de DOCOMOMO es la de cooperar con organizaciones oficiales y voluntarias en la consolidación de los principios fundamentales de la Declaración de Eindhoven, que fuera divulgada como conclusión de la Conferencia Fundacional. Se conforma, así, una red sustentable para el intercambio de experiencias y conocimiento entre especialistas, así como también, la posibilidad de llamar la atención pública en torno al significado y valor de esta área del patrimonio cultural. Al momento DOCOMOMO internacional tiene Grupos de Trabajo activos en 49 países, más de 2000 miembros y 5 comités especializados en Inventario, Tecnología, Educación, Urbanismo y Arquitectura de Paisaje. Pueden ser miembros de la organización arquitectos, urbanistas, ingenieros, historiadores, administradores públicos, conservadores, profesores académicos y todos aquellos que aprecien las ideas detrás del Movimiento Moderno.

### Executive committee

Maristella Casciato, chair

Emilie d'Orgeix, secretary

Ola Wedebrunn, Docomomo Denmark

Janneke Bierman, Docomomo Netherlands

### Advisory board

Wessel de Jonge, Docomomo Netherlands

Lluís Hortet i Previ, Docomomo Iberia

Hugo Segawa, Docomomo Brazil

Hiroiyuki Suzuki, Docomomo Japan

Theodore Prudon, Docomomo US

Scott Robertson, Docomomo Australia

France Vanlaethem, Docomomo Quebec

## Docomomo\_Chile

Docomomo Chile reconoce a la arquitectura moderna como constitutiva de la cultura del país durante el siglo XX. Especialmente por su influencia en la construcción del ámbito de vida de la sociedad moderna, a través de equipamiento público e incorporando conceptos nuevos relacionados con la habitabilidad y la higiene, el acceso universal a la vivienda y el equipamiento, y con mayor fuerza a partir de las acciones de reconstrucción de ciudades y edificios destruidos por desastres naturales, como el caso del terremoto de Chillán de 1939. En sus orígenes locales, con la temprana construcción del edificio Oberpaur en 1929 (S. Larraín y J. Arteaga), que es habitualmente considerado el primer edificio moderno en Chile, la arquitectura moderna conformó parte esencial del proyecto civilizatorio de la modernidad en este rincón del mundo. Las primeras obras construidas se integrarían a proyectos urbanos y de paisaje, reafirmando la propuesta teórica. La conformación de un capítulo chileno del CIAM en 1946 cerraría el período de la vanguardia, para establecer una relación directa con la construcción del proyecto público del estado de bienestar, que tendría su fase más avanzada hacia fines de los años 50 y durante los años 60, donde la experiencia de la arquitectura chilena sería reconocida internacionalmente.

Sin embargo, la valoración que existe en Chile, a nivel de la sociedad en general, de la Arquitectura Moderna, se caracteriza por una dicotomía entre el reconocimiento académico y el desconocimiento público. Si bien los estudios históricos sobre la arquitectura moderna en Chile han tenido un creciente desarrollo en la última década, éstos se presentan como un campo desarticulado y poco efectivo al momento de su consideración pública. Algunas obras están siendo reconocidas en los últimos años como parte de un patrimonio particular, pero todavía no existen acciones definidas para su conservación.

La Arquitectura Moderna ha sido muy bien documentada en países latinoamericanos como Brasil o Argentina, pero no ha ocurrido lo mismo con la desarrollada en Chile. Si bien ha habido escasas publicaciones y estudios que se han abocado al tema de manera específica y exhaustiva, la falta de información pública se ha constituido en una costumbre cuando se intenta emprender un estudio más acabado.

Uno de los efectos de esta situación, que en ninguna forma lleva correlación con la calidad y variedad de la obra producida por el Movimiento Moderno en Chile, es el hecho de que actualmente hay sólo dos obras Modernas protegidas por el Consejo de Monumentos Nacionales. Si bien las acciones de conservación del patrimonio arquitectónico, urbano y del paisaje han aumentado en intensidad y frecuencia, y existen instrumentos oficiales para la protección, -promovidos en parte por las declaratorias recientes de patrimonio de la humanidad-, la herencia de la modernidad no tiene por el momento un lugar más definitivo en ese contexto.

La formación de un grupo de trabajo como DOCOMOMO CHILE se propone establecer un campo de estudio, investigación, acción y difusión, para incorporar el patrimonio de la modernidad del siglo XX como parte importante de la cultura del país y para fomentar su reconocimiento nacional e internacional.

## Desafíos del Patrimonio Moderno

### 2° Seminario Docomomo\_Chile

10 al 12 de Octubre\_Antofagasta 2007

#### Comisión Organizadora

Claudio Galeno  
Pamela Valdivia  
Universidad Católica del Norte

Horacio Torrent  
Maximiano Atria  
DOCOMOMO Chile

#### Comité Científico

Gonzalo Cerda  
Universidad del Bío Bío

Alejandro Crispiani  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Humberto Eliash  
Universidad de Chile

Claudio Galeno  
Universidad Católica del Norte

Glenda Kapstein  
Universidad Católica del Norte

Fernando Pérez O.  
Pontificia Universidad Católica de Chile

Horacio Torrent  
Pontificia Universidad Católica de Chile

#### Organiza

Docomomo Chile / sede Antofagasta

Departamento de Arquitectura  
Universidad Católica del Norte

Magíster en Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile

#### Patrocina

Universidad Católica del Norte

#### Auspicia

CNCA  
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

MOP  
Secretaría Regional  
Ministerial de Obras Públicas II Región

Istituto Italiano di Cultura

Hotel Antofagasta / Panamericana Hoteles

Visual Productora

FCAB / Ferrocarril de Antofagasta a Bolivia

Codelco Norte

#### Edición Especial

Revista Cuadernos de Arquitectura  
Habitar el Norte

25 años de Arquitectura 1982-2007

ISSN: 0717-053X

**Docomomo** Internacional es una organización no gubernamental dedicada a la **DO**ocumentación y **CO**nservación de edificios, sitios y barrios del **MO**vimiento **MO**derno.

Sus objetivos son:

- Establecer la importancia del significado que tiene el Movimiento Moderno frente al público, las autoridades, los profesionales y la comunidad educativa.
- Identificar y promover el repertorio de obras del Movimiento Moderno, incorporando en un registro, dibujos, planos, fotografías, archivos y otros documentos.
- Promover el desarrollo de técnicas apropiadas y métodos de conservación, difundiendo este conocimiento entre las profesiones involucradas.
- Oponerse a la destrucción y transformación de las obras significativas del Movimiento Moderno.
- Identificar y captar fondos para la documentación y la conservación.
- Explorar y desarrollar el conocimiento del Movimiento Moderno.

Docomomo desea extender sus campos de acciones a nuevos territorios, establecer nuevas asociaciones con instituciones, organizaciones y ONGs activos en el área de la arquitectura moderna, desarrollar y publicar el registro internacional, y ampliar el alcance de sus actividades en el ámbito de la investigación, documentación y educación.



Cuadernos  
de  
Arquitectura



MARCO