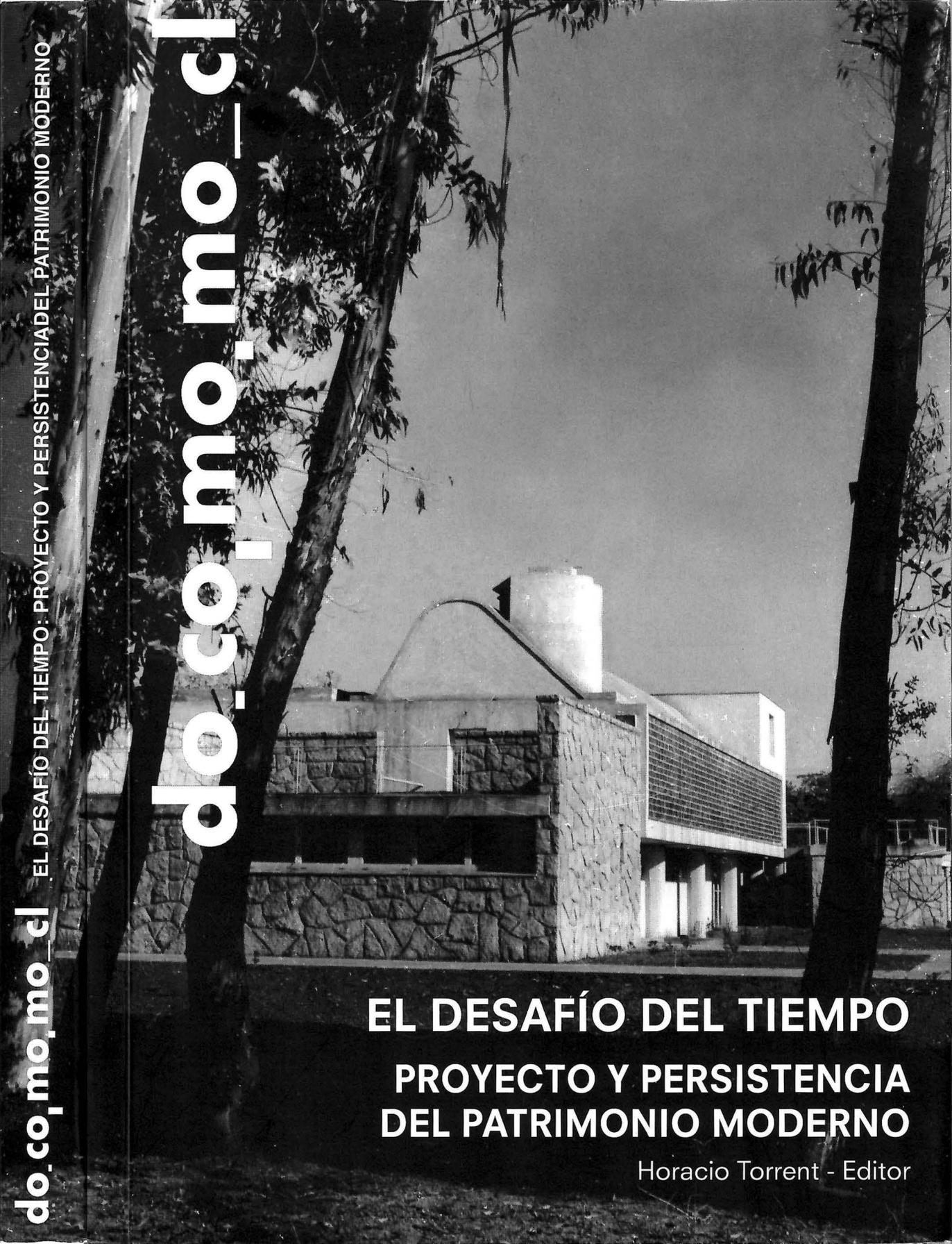


do\_co\_mo\_mo\_cl

EL DESAFÍO DEL TIEMPO: PROYECTO Y PERSISTENCIA DEL PATRIMONIO MODERNO

do\_co\_mo\_mo\_cl



**EL DESAFÍO DEL TIEMPO  
PROYECTO Y PERSISTENCIA  
DEL PATRIMONIO MODERNO**

Horacio Torrent - Editor

**Comisión Organizadora:**

**Horacio Torrent**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile

**Juan Camilo Pardo**

Centro de Patrimonio Cultural  
Pontificia Universidad Católica de Chile

**Macarena Cortés**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile

**Hugo Mondragón**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile

**Umberto Bonomo**

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile

**Anita Puig**

Docomomo Chile

**Maximiano Atria**

Universidad de Chile  
Docomomo Chile

**Andrés Tellez**

Docomomo Chile

**Alberto Sato**

Universidad Diego Portales

**Lucía Galaretto**

Coordinadora

**Natalia Moreno**

Coordinadora

**Organizan**

Docomomo Chile

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Programa Magister en Arquitectura, PUC

**Auspician**

Dirección de Relaciones Académicas Internacionales.

Vicerrectoría Académica. PUC

Decanato. FADEU PUC

Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño -  
Universidad Diego Portales

Diplomado en Patrimonio Cultural - Escuela de  
Arquitectura PUC

Proyecto PPCP 021/2011 - CAPES

PROPAR - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Colaboran**

Sub-dirección de Extensión.

Jefatura de Investigación.

Escuela de Arquitectura - FADEU PUC.

Proyecto Fondecyt 1140964





**do.co.mo.mo.cl**

**EL DESAFÍO DEL TIEMPO  
PROYECTO Y PERSISTENCIA DEL  
PATRIMONIO MODERNO**

El desafío del tiempo: Proyecto y persistencia del patrimonio moderno  
© 2014

Primera Edición, Noviembre 2014  
Docomomo Chile

I.S.B.N. 978-956-358-261-1

### **Proyecto Gráfico**

Arantxa Figueroa  
Lucía Galaretto  
Natalia Moreno

### **Portada**

Edificio Hogar Hipódromo Chile  
Institución de la Defensa de la raza  
y aprovechamiento de las horas libres.  
Enrique Gebhard; Jorge Aguirre. Foto c. 1948  
Archivo de Originales – Centro de  
Información y Documentación  
Sergio Larraín García-Moreno  
Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios  
Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.

### **Impresión**

Andros Impresores

Impreso En Chile /Printed In Chile

Todos los artículos fueron sometidos a revisión por pares por los respectivos comités científicos.

Los contenidos de los trabajos, pies de fotos y fotografías son de responsabilidad exclusiva de los autores. No obstante, los editores se esforzaron en identificar a los propietarios de los derechos de las imágenes contenidas en el presente volumen.

© de los autores

Prohibida su reproducción total o parcial, por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso de los autores y titulares de los derechos. Se permite la reproducción parcial del material publicado previa autorización escrita de los autores y de Docomomo Chile.

### **Comité Científico Internacional**

**Ana Tostões** - Universidad Técnica de Lisboa  
Docomomo Internacional  
**Victor Pérez Escolano** - Universidad de Sevilla  
Docomomo Ibérico  
**Sonia Marques** - Universidad Federal da Paraíba  
Docomomo Brasil  
**Claudia Costa Cabral** - U. F. R.G.S.  
Docomomo Brasil  
**Carlos Eduardo Comas** -U. F. R.G.S.  
Docomomo Brasil  
**Ruth Verde Zein** - U. Presbiteriana Mackenzie  
Docomomo Brasil  
**Marta Peixoto** - UNIRITTER  
Docomomo Brasil  
**Louise Noelle Gras** - UNAM  
Docomomo México  
**Iván San Martín** - UNAM  
Docomomo México  
**Raúl Monterroso** - Docomomo Guatemala  
**Gustavo Luis Moré** - Docomomo R. Dominicana  
**Eduardo Luis Rodríguez** - Docomomo Cuba

### **Comité Científico Nacional**

**Horacio Torrent** - P. Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile  
**José Rosas** - P. Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile  
**Fernando Pérez** - P. Universidad Católica de Chile  
Docomomo Chile  
**Hugo Mondragón** - P. Universidad Católica de Chile - Docomomo Chile  
**Macarena Cortés** - P. Universidad Católica de Chile - Docomomo Chile  
**Margarita Greene** - MARQ - P. Universidad Católica de Chile  
**Humberto Eliash** - Universidad de Chile  
Docomomo Chile  
**Maximiano Atria** - Universidad de Chile  
Docomomo Chile  
**Claudio Galeno** - Universidad Católica del Norte  
Docomomo Chile  
**María Dolores Muñoz** - Universidad de Concepción - Docomomo Chile  
**Pablo Fuentes** - Universidad del Bío Bío  
**Alberto Sato** - Universidad Diego Portales.

### **Comité Editorial**

Horacio Torrent, Anita Puig, Natalia Moreno,  
Arantxa Figueroa, Lucía Galaretto

## ÍNDICE

### EL DESAFÍO DEL TIEMPO

- El desafío del tiempo: persistencia y proyecto del patrimonio moderno | 13  
Horacio Torrent

### PERSPECTIVAS GLOBALES, PATRIMONIOS MODERNOS

- O tempo longo de uma modernidade africana. | 21  
Memoria e projecto entre arte y arquitectura  
Ana Tostões
- Intervenciones significativas en el patrimonio arquitectónico del | 27  
siglo XX en España  
Victor Pérez Escolano, Plácido González Martínez
- Casos Difíciles: brutalismos y ladrillos del norte y del sur | 33  
Ruth Verde Zein
- LBB: Three City Pieces 1976-1988 | 41  
Carlos Eduardo Dias Comas
- Las dos casas. | 49  
Arquitecturas de Juan O´Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo  
Claudia Costa Cabral
- A velha casa Moderna | 55  
Marta Silveira Peixoto

### OBRAS EMBLEMÁTICAS: PERSISTENCIAS MODERNAS

- La arquitectura moderna en la difusión del turismo nacional, | 63  
el Cap Ducal obra emblemática de Viña del Mar  
Macarena Cortés
- A casa Casado d´Azevedo: | 70  
Un paradigma de la arquitectura doméstica moderna en Porto Alegre  
Silvio Belmonte de Abreu Filho, Magali N. Collares Gonçalves
- Arquitectura y urbanismo moderno en Tucumán, Argentina: | 75  
el Hospital del Niño Jesús  
María Ana Ferré
- La búsqueda de un lenguaje propio acerca de una modernidad alternativa | 80  
Karin Westermeyer
- Edificio Plaza de Armas: prototipo, sistema y transformación | 83  
Armando Caroca

## CONJUNTOS EMBLEMÁTICOS, CAMINOS POSIBLES

Circulaciones elevadas: una escenificación tipológica de las relaciones sociales en la habitación colectiva en Chile | 89  
Pablo Fuentes

La Unidad Vecinal Portales: desde la documentación y valoración a la intervención. Proyecto, realizaciones y desafíos futuros | 94  
Umberto Bonomo

Villa Presidente Ríos en Talcahuano, 1947-1951. | 97  
Sergio Larraín G.M. y Emilio Duhart  
Verónica Esparza

Villa Frei, Utopía cumplida | 100  
Rodrigo Gertosio

## PERSISTENCIAS DEL ESPACIO EDUCATIVO

Arquitectura moderna y educación superior en Chile | 107  
Alberto Sato

Arquitectura escolar pública como patrimonio moderno. 1937-1960. | 112  
Registro de obras y recuperación de archivos SCEE  
Claudia Torres, Maximiano Atria, Soledad Valdivia, Kim Díaz

Emilio Duhart y la Alianza Francesa; | 115  
Movimiento moderno y arquitectura escolar en Chile en los años 50  
Sergio Salazar

## ESCALAS URBANAS COMO PATRIMONIO

El Plano Oficial de Urbanización de Santiago de 1939. La idea de ciudad moderna desde la transcripción del plano: leyenda y trazado | 123  
Christian Saavedra, German Hidalgo, Wren Strabucchi,  
José Rosas, Pedro Bannen

Emilio Duhart, el Corazón de la Ciudad. | 128  
Seminario del Gran Santiago – 1957  
Cristián Berríos

La Placa como nivel social: implementación y discontinuidad en el espacio público del Plan Regulador de Concepción de 1960 | 133  
Leonel Pérez, Pablo Fuentes

## CIUDADES INTERMEDIAS, NUEVOS PATRIMONIOS

Formas urbanas, arquitecturas modernas, grandes ciudades: Osorno -1930 | 141  
Horacio Torrent

La plaza de Armas y el Hotel Burnier: paradigmas que construyen el | 146  
espacio urbano de Osorno  
Tirza Barría

Simultaneidad y dialogo. Tradición y modernidad en la persistencia del | 149  
patrimonio moderno local: La vivienda unifamiliar en Osorno  
Hugo Weibel

Trayectoria de la vivienda moderna en Iquique (1930 -1970) | 151  
Víctor Manuel Valenzuela

## DOCUMENTACIÓN, VALORACIÓN Y PERSPECTIVAS

Patrimonio, documentación y valoración: | 157  
perspectivas desde la fotografía, Paipote, 1951  
Andrés Tellez

Inmigración, tecnología y modernización en Antofagasta, | 164  
desde Josiah Harding a Jorge Tarbuskovic  
Claudio Galeno, José Antonio González , Marcelo Lufin

Valoración social de la arquitectura en las ciudades del carbón | 169  
María Dolores Muñoz

El papel femenino en la formación del Concepción moderno (1940 – 1960) | 174  
Luis Darmendrail

## INTERVENCIONES: PATRIMONIO EN PERSPECTIVA

La rehabilitación del patrimonio moderno: los cines de Lanco y Purranque | 181  
Gonzalo Cerda

Edificio sindical de los Mineros del Carbón de Lota, paradigma y oportunidad | 186  
Mariela Leiva

¿Modernismo gradual en Santiago de Chile? | 189  
Evidencias en la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, El Bosque  
Ignacio Julio

Escola Politécnica do Espírito Santo - Brasil: documentação e interpretação | 192  
para uma possível intervenção  
Mariani Dan Taufner, Renata Hermann de Almeida

Obsolescencia y reemplazo. Estrategias de intervención en el patrimonio moderno | 195  
de la ciudad de Concepción  
Valentina Ortega

**PATRIMONIOS, INTERPRETACIONES, VALORACIONES**

Integración de las artes y reforma social. | 201  
Dos condensadores sociales en Santiago de Chile. 1939-1941  
Hugo Mondragón, María José Arellano

Cuerpo ideal y experiencia en la arquitectura. | 206  
El mural de Xavier Guerrero en el Hogar Hipódromo Chile  
Ignacio Szmulewicz

El castillo de Rothenfelds, el Instituto de Arquitectura de Valparaíso | 213  
y la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes:  
Hacia una arquitectura del acto  
Rubén Muñoz

El efímero inmortalizado en la producción de Lucio Costa | 218  
Alex Carvalho, Anna Paula Canez, Carolina Knies, Giulie Anna Baldissera





**do.co.mo.mo.cl**

# **EL DESAFÍO DEL TIEMPO**

**HORACIO TORRENT**



Pabellón y Sala Fajnzylber, CEPAL, Santiago, Chile. (Pablo Saric , Cristian Winckler, Felipe Fritz, 2011) Foto Aryeh Kornfeld, 2013.

# El desafío del tiempo: persistencia y proyecto del patrimonio moderno

**Horacio Torrent**

Docomomo Chile  
Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

El tiempo desafía al patrimonio moderno como a todo lo demás. Pero también lo hace en algunos puntos más específicos sobre los que vale la pena poner atención. Lo hace sobre la propia materialidad y su deterioro; lo hace sobre la capacidad de responder a las demandas y la obsolescencia que propone en cuanto a usos y programas; lo hace en relación al tiempo histórico y a la memoria y sus significados.

Imposible de detener, propone también la necesidad de actuar de acuerdo a sus variaciones, a las concepciones que renovadas pueden permitir superar el desafío por algún momento. Paradójicamente, es el tiempo el que nos ofrece cada tanto la posibilidad de superarlo para retener por un momento algunas cosas que nos importan, aunque en esa trasposición sus significados se trastocan, se pierdan o simplemente solo se recuerden.

Las obras emblemáticas cumplen un rol clave en el reconocimiento de las significaciones actuales y pasadas del patrimonio moderno. Los casos paradigmáticos que habitualmente son considerados como objetos asilados, fueron en gran medida concebidos como exploraciones específicas que contribuyeron a la formulación de problemas –y eventualmente de soluciones- que tomaban sentido social, programático, constructivo. Los edificios modernos surgieron también por lo general, en condiciones de relación productiva o de significación, que transformaron las dimensiones territoriales y urbanas. Es decir, estas relaciones pueden ser entendidas como constitutivas del ADN de la arquitectura moderna y en más de un sentido. En la concepción de la

arquitectura moderna para la gran ciudad hay una definición de la arquitectura como fenómeno urbano que muchas veces ha sido poco entendida: una relación dialéctica y complementaria entre arquitectura – incluso en sus detalles- y ciudad que provino de una concepción de obra de arte total. Esta aproximación inicial se perdió –en muchos casos- con la banalización que el negocio inmobiliario hizo de las fórmulas que los arquitectos modernos propusieron para acercar soluciones al problema de la vivienda.

Tal vez, uno de los mayores valores patrimoniales de los edificios modernos radique –muy especialmente para la disciplina de la arquitectura- en el valor demostrativo que contienen respecto de la capacidad de generar ciudad nueva con calidad de diseño y calidad de vida. Son muchos los ambientes urbanos conformados por edificios modernos que merecen ser mantenidos, por una parte porque proporcionan una alta calidad de vida y por otra porque se convierten en testigos de lo que la arquitectura supo entregar a la sociedad. Los conjuntos habitacionales emblemáticos son parte de esos testimonios que merecen ser mantenidos y adecuados a las condiciones de vida actuales.

Es necesario mantener el examen crítico sobre el estado actual de estas obras, porque indicará el nivel de compromiso que la sociedad en general y los agentes públicos en particular tienen con su preservación.

En tal sentido, Docomomo Chile se ha mantenido atento a cómo han sido tratadas las obras emblemáticas, considerando tanto



Centro Cultural de la Embajada de Chile, Buenos Aires Argentina. (Sebastián Irarrázaval, Arqs. 2010) . Fotografía Sebastián Irarrázaval, 2010

sus posibles alteraciones, transformaciones y deterioros, como su preservación, conservación o renovación. En ese sentido, la actuación frente a casos como uno de los Pabellones de la Universidad Técnica del Estado, logró su mantenimiento, principalmente por el conocimiento internacional y la presión que la red de Docomomo Internacional puede ejercer. En el caso de la Estación de Biología Marina de Montemar, cuya conformación estaba amenazada por una obra agregada, la estrategia inició con la postulación al World Monuments Wacht, que lo incluyó en su lista en 2008, y una serie de acciones que fueron demostrando paulatinamente la necesidad de eliminar la alteración y retomar el camino de su preservación<sup>1</sup>. Esta tarea tan necesaria se asienta sobre el conocimiento y la información, pero sustancialmente lo hace sobre la relación entre la valoración de los edificios y conjuntos, y las oportunidades de gestión y líneas de acción.

La pregunta sobre la situación del patrimonio esta siempre vigente. Las

ideas de preservación del moderno se han expandido, tanto en la academia, como el los organismos encargados de la tutela patrimonial. Pero la situación del patrimonio moderno es apenas algo mejor que hace 10 años. Docomomo Chile ha promovido el conocimiento de la arquitectura moderna y sus posibilidades de preservación. Una parte importante del trabajo ha estado en la valorización de los principales testimonios de la arquitectura moderna, para permitir que persistan tanto en su constitución material, como en sus significaciones. Desde trabajos iniciales que se propusieron nuevas interpretaciones sobre obras conocidas, -en los que la colaboración de las universidades ha sido fundamental- hasta la ampliación de los horizontes que permite una acción colaborativa para ampliar el conocimiento de el patrimonio moderno en un marco territorial tan amplio como el chileno, su inventario inicial y catalogación<sup>2</sup>. En ello han sido claves también los seminarios, organizados con la amplia vocación de incorporación de todas las regiones del país, y que fueron realizados en las ciudades



Pabellón y Sala Fajnzylber, CEPAL, Santiago, Chile. (Pablo Saric , Cristian Winckler, Felipe Fritz, 2011) Fotografía Aryeh Kornfeld, 2013.

de Santiago (2005), Antofagasta (2007) y Valparaíso (2009) y Concepción (2012).

Siempre se trata entonces de evaluar lo que se ha hecho y lo que falta por hacer y delinear caminos posibles, principalmente en lo que corresponde a las acciones institucionales, como las de divulgación y comunicación.

Resulta imprescindible en ese sentido mantener constante la investigación y la valoración del patrimonio moderno, tanto en su dimensión edilicia, como en su concepción y escala urbana. En este sentido, seguirán siendo fundamentales la lectura histórica y el rol que asumen en las distintas orientaciones historiográficas de la arquitectura en Chile y la región, la documentación necesaria y el rol de los archivos documentales, la difusión de la arquitectura moderna, y los parámetros de valoración crítica del patrimonio entre otros temas.

El proyecto implica el futuro. Las intervenciones contemporáneas son necesarias al sostenimiento del patrimonio

moderno, tanto material y físicamente como culturalmente, porque hacen que perduren y se renueven los significados inicialmente propuestos, o porque aportan la necesaria vigencia que lo mantiene vivo.

La arquitectura moderna propuso una renovación material de las formas de construir, con un fuerte sentido experimental, que por una parte hace que el patrimonio este sujeto a una degradación u obsolescencia material de importancia y por otra que la incorporación de ese sentido experimental este siempre abierto a nuevas posibilidades, entre ellas obviamente la del uso y experimentación de nuevas materialidades, en un proceso de restauración crítica.

Por otra parte, la propia arquitectura moderna propuso en términos culturales la posibilidad de su sustitución o renovación, y por lo tanto, el patrimonio moderno permite tanto operaciones que consoliden sus características de modernidad -por medio de la restauración crítica- como

nuevas intervenciones que mantengan su condición de diferencia respecto de la arquitectura preexistente.

Las intervenciones recientes en obras modernas de alto significado cultural han planteado desafíos y han permitido abrir debates en torno a las diferentes posturas relacionadas con su preservación. En especial, frente a la relación entre arquitectura de nueva concepción y la propia del patrimonio moderno, para lo cual el análisis de los instrumentos de proyecto puestos en juego en el original, las ideas propugnadas en cuanto a su significación y los resultados obtenidos en términos materiales resultan clave para posicionarse al respecto en cada caso.

Los mecanismos utilizados para el desarrollo de los proyectos que enfrenten el debate acerca de las posibilidades que se proponen y las que el patrimonio moderno puede admitir, pueden tomar la forma de concursos u otras figuras de gestión, como seminarios o talleres de proyecto, en los que se consideren de manera amplia las posiciones formales, programáticas, tecnológicas, o conceptuales que animan a las propuestas en relación a los significados de las obras que se pretende que persistan en el tiempo.

En dos oportunidades hemos convocado a seminarios y debates que han culminado con intervenciones realizadas sobre obras paradigmáticas de la arquitectura moderna de Chile. El primero fue la realización de una nueva intervención sobre un sector del edificio de la Embajada de Chile en Buenos Aires, Argentina. El edificio fue proyectado por los arquitectos Echeñique, Cruz y Burchard, -seleccionados en el concurso-, y construido durante los años sesenta. Por razones de obsolescencia material, un sector de la cubierta jardín había sido retirado y se proponía la construcción de una solución extraña al edificio. EL Magister en Arquitectura de la PUC y Docomomo

Chile convocaron a un seminario y taller de trabajo para debatir posibles diseños preliminares, de acuerdo a la idea propuesta por la Embajada de realizar allí un espacio cultural para el encuentro entre los dos países. El debate sobre las opciones de proyecto convocó 24 propuestas, de las cuales fueron seleccionadas tres para un proceso de mayor desarrollo<sup>3</sup>. La propuesta final realizada por Sebastián Irarrázaval y Francisca Rivera se completó en 2010, como Centro Cultural de Chile en Argentina.

El segundo caso lo constituye la intervención realizada en el edificio de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL-UN, sobre un área que resultó destruida por el terremoto del 27 de febrero de 2010. El edificio original, uno de los grandes referentes de la arquitectura moderna latinoamericana, fue proyectado por Emilio Duhart, con la colaboración de Roberto Goycoolea, Cristian de Groote y Oscar Santelices. Fue construido durante los años 60, en hormigón visto, conformando un notable conjunto arquitectónico. En este caso se llamó internacionalmente a la presentación de ideas de proyecto, y en idéntico formato de seminario-taller se debatieron las propuestas y en el que nuevamente quedaron seleccionadas tres<sup>4</sup>. Finalmente después de los procesos propios del organismo internacional resultó seleccionada la propuesta de Saric, Winckler y Fritz, que fue construida e inaugurada en 2012.

En ambos casos, la necesidad de la intervención repercutió en una intervención contemporánea que se presenta diferente al edificio original, que lo hace con respeto y que propone una mejoría y superación de los valores originales. La aparente contradicción entre originalidad y creatividad contemporánea que habitualmente se propone como eje de intervención entre el patrimonio de la antigüedad y la intervención actual, no se plantea con la misma intensidad

en la arquitectura moderna. Lo que en otros campos parece un conflicto claro y definitivo –que a veces permite operar proyectualmente en un sentido positivo- en los edificios, sitios y conjuntos modernos, se plantea con una dimensión realmente compleja. Por una parte porque la creatividad fue casi un imperativo ético de la arquitectura, que hoy se revela como un probable enemigo del pasado. Sin duda, de lo que se trata es de asumir la condición de diferencia que la actitud propositiva de la actualidad puede permitir, con el respeto por las formas y las aproximaciones estéticas que fueron elaboradas durante el siglo XX.

Por cierto que en la arquitectura moderna existió -y existe en sus testimonios materiales edificados- una dimensión colectiva expresada en la elaboración común de una estética con una voluntad de representación que supera y superará siempre la creatividad

individual, y en esa dimensión reside gran parte de su reconocimiento como patrimonio. Es por esta razón que toda intervención contemporánea a realizar en la arquitectura moderna, encontrará como principal contendiente a la calidad de la resolución original, y para poder superarla, quien se lo proponga deberá poner en juego una dosis de creatividad al menos igual a la que los arquitectos modernos pusieron en juego en cada caso.

Así, las principales tareas radican en mantener la consideración del patrimonio moderno de sus significaciones originales, sus interpretaciones, sus valoraciones y sus oportunidades de proyecto en clave contemporánea. Porque el desafío del tiempo finalmente radica en mantenerse entre las infinitas líneas de los posibles pasados y sus persistencias y las infinitas líneas de los posibles futuros y sus proyectos.

1. Ver: The demolition of the addition to the Marine Biology Station in Montemar, Chile. *Docomomo Journal* N° 43 . 2010/2. p. 90.
2. Un primer paso en ese sentido lo ha sido el desarrollo del trabajo: Patrimonio Moderno Chileno, Valoración y Preservación. Proyecto Fondart N°32856, Chile, 2013.
3. Ver: GIL SERRANO, Elisa; MONDRAGÓN, Hugo. "Conservation through Modern Architecture intervention. Embassy of Chile in Argentina. 1966-2009". *Docomomo Journal* N° 43 . 2010/2. p. 82-84.
4. Ver: TORRENT, Horacio; CORTÉS, Macarena; FRICK, Gisela. "The limits of reality: Conservation and Design strategies for a damaged heritage: ECLAC Building 2012". En: TUOMI, Timo; LINDH, Tommi; PERKKIÖ, Miia; SAHRAMAA, Jenni, editors. *The Survival of Modern: from coffee cup to plan..* Porvoo, Finlandia: Bookwell Oy; 2014. p. 52-56.



Centro Cultural de la Embajada de Chile, Buenos Aires Argentina. (Sebastián Irarrázaval, Arqs. 2010) . Fotografía Sebastián Irarrázaval, 2010

do.co.mo.mo.cl

# PERSPECTIVAS GLOBALES PATRIMONIOS MODERNOS

ANA TOSTÕES

VICTOR PÉREZ ESCOLANO  
PLACIDO GONZALEZ M.

RUTH VERDE ZEIN

CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

CLAUDIA COSTA CABRAL

MARTA SILVEIRA PEIXOTO



# O tempo longo de uma modernidade africana. Memória e projecto entre arte e arquitectura

Ana Tostões

Docomomo International  
Instituto Superior Técnico, Lisboa  
PORTUGAL

Pancho Guedes<sup>1</sup> (1925), o arquitecto luso-africano (Universidade de Witwatersrand, 1953) activo a partir dos anos 50 em Moçambique, antiga colónia portuguesa até 1975, teve uma contribuição maior para a reavaliação da modernidade arquitectónica com os seus escritos e a suas obras, ligando diferentes disciplinas e culturas e estabelecendo afinidades com vários criadores. A sua arquitectura mágica e fantástica resulta do estímulo da rede internacional de artistas e pensadores que ele próprio criou a partir de diversas fontes: os arquitectos do Movimento Moderno, designadamente a partir das contribuições do Sul-Africano Martienssen ou da influência inspiradora do Brasil de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer; da contestação crítica dos CIAM no quadro do Team 10 que o próprio integra no encontro de Royaumont em conjunto com os Smithson's, Aldo Van Eyck, Candilis e Giancarlo di Carlo; de Gaudi ao Dadaísmo; da potência criadora de Frank Lloyd Wright aos novos artistas africanos que promoveu. Para além de grande arquitecto, Pancho teve a argúcia capaz de descobrir talentos, de promover a sua criatividade, de criar uma corrente conectando criadores, de funcionar como mediador entre a arte e a arquitectura.

1. A fantasia tem que ser devolvida à arquitectura

Em Lourenço Marques (actual Maputo), Pancho criou uma profunda cumplicidade com Malangatana Ngwenya (1936-2009), o pintor poeta surrealista, convocador do sobrenatural que estimulava Pancho na sua vontade de “ouvir as vozes que nos falam do

outro lado dos sonhos.”<sup>2</sup> Pancho sabia que nos anos 50, naquela África do Apartheid, entre Moçambique, a Rodésia e a África do Sul, era “preciso fundar uma civilização autêntica e crua.”<sup>3</sup> Por isso, procurava uma arquitectura rica de significados e portadora de uma dimensão pessoal baseada numa pesquisa sobre as formas e as possibilidades dos elementos arquitectónicos conterem narrativa e exprimirem emoção: “Clamo para os arquitectos os direitos e as liberdades que os pintores e poetas há tanto têm.”<sup>4</sup> Pancho queria aproveitar os motivos universais dos primitivos, cruzá-los com uma sofisticada cultura arquitectónica e criar nos seus edifícios ambientes equivalentes à pintura de Chirico. Sabia que a arquitectura não é apreendida apenas como experiência intelectual mas também como emoção<sup>5</sup>, por isso lhe interessava procurar essa qualidade “há muito perdida entre os arquitectos que resulta numa arquitectura espontânea de intensidade mágica.”<sup>6</sup>

Esta procura resultava do desejo de criar em plenos anos 50 uma modernidade alternativa a um mecânico estilo internacional em crescente difusão também em África.<sup>7</sup> Ao contrário da maioria dos arquitectos trabalhando em África esforçados em desenhar com o clima, Pancho reclama o direito à inocência do criador, estimulado pela sensualidade e a pela potência dramática da cultura africana que o rodeava. O seu constante interesse pelo diálogo com outros modos de expressão levou-o a coleccionar objectos extraordinários<sup>8</sup> que o ajudaram a livrar-se “do eurocentrismo dominante do homem branco que vive na terra dos outros.”<sup>9</sup>

## 2. O lugar onde tudo parecia possível

Essa vontade de descobrir uma modernidade alternativa era a resposta a um apelo interior, mas também a uma África a despontar para a contemporaneidade, para um novo mundo que estava em estado de fermentação.<sup>10</sup> Pancho é testemunha e actor de um tempo em que a arquitectura se abre à cultura popular, em que a arquitectura sem arquitectos ou a arquitectura da fantasia são reconhecidas.<sup>11</sup> Mas é também o momento da complexidade e dos caminhos múltiplos que se abriam à continuidade “crítica” do movimento moderno.

Pancho cria a partir de Lourenço Marques uma rede de afinidades entre criadores Africanos, Americanos e Europeus que lhe permite a audácia de, em pleno quadro de um regime ditatorial colonial, se apresentar como representante de Moçambique na 6ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1961. Como afirmou: “Durante os anos 50 e 60 havia qualquer coisa de agitado e extraordinário naquela lindíssima cidade que os Portugueses tinham feito em menos de cinquenta anos a que chamavam Lourenço Marques [...] Em Moçambique vivia-se num mundo fechado e ideal em que do Império só havia boas notícias, inaugurações e discursos. Era um mundo [...] onde apesar de tudo, tudo parecia possível.”<sup>12</sup>

1960 é o ano de todas as descobertas. É “o annus mirabilis MCMLX”<sup>13</sup> da grande viagem à Europa: conhece Alison e Peter Smithson em Londres, visita as obras de Távora e Siza no Porto, cruza-se com os editores da Architectural Design em Londres e prepara caminho para as suas primeiras publicações internacionais nas revistas de referência: Architectural Review em 1961 em crítica assinada pelo arquitecto sul-africano Julian Beinart, depois de encontros com Reyner Banham e James Maude Richards que escreve sobre ele na TIMES.<sup>14</sup> Pancho está definitivamente lançado na internacionalização. Segue-se



no ano seguinte a participação no Encontro da Abadia de Royaumont, a penetração no mundo francófono pela via da l'Architecture d'Aujourd'hui com uma auto-apresentação intitulada “Y aura-t-il une architecture? - oeuvres et projets” integrada num número consagrado ao tema das “Arquitecturas Fantásticas”<sup>15</sup>, na sequência da mostra “Arquitectura visionária” reunida pelo MoMA em 1960.<sup>16</sup> A seguir, a colaboração na World Architecture editada por John Donat em Londres na qualidade de “Mozambique contributing editor”.

É simultânea no circuito internacional a afirmação do arquitecto e do patrono divulgador da arte africana. Em Paris, o seu ensaio “Les Mapogga”, sobre as casas pintadas do povo Ndebele, da África do Sul, é capa da revista dirigida por André Bloc, a Aujourd'hui: Art et Architecture<sup>17</sup>, e é apontado como pioneiro - “o primeiro a sublinhar o formalismo arquitectónico e escultural das habitações.”<sup>18</sup> Nesse ano de 1962 o evento maior é o 1º Congresso Internacional de Cultura Africana, organizado por Frank McEwen (1907-

1994) apostado em discutir a estética da arte contemporânea africana e a dívida do movimento moderno para com a África primitiva, que teve lugar em Salisbúria, na Rodésia (hoje Harare, no Zimbabwe).<sup>19</sup> Alfred Barr adquiriu nesta ocasião as primeiras obras africanas modernas para o MoMA.

Apresentado com a cumplicidade dadaísta de Tzara, Pancho Guedes é um dos oradores da sessão inaugural com comunicação intitulada “As coisas não são o que parecem ser – a hora auto-biofársica”.<sup>20</sup> Segundo John Russell, “ele pôs o Congresso aos seus pés com um deslumbrante (dazzling) e poético relato sobre como a fantasia tem de ser devolvida à arquitetura em África. Senti que tinha apreendido a mesma essência da cultura africana que Picasso antes dele, mas de modo mais intenso; com simplicidade cativante, humor, ele faz acreditar que tudo isso é parte da arte e da vida africana.”<sup>21</sup>

### 3. Os edifícios devem sorrir e falar

A identificação de Lourenço Marques como um dos pólos de uma África em mudança, apesar do lastro colonialista, tem dois pilares decisivos que são documentalmente comprovados: a notoriedade externa alcançada a partir de 1961 por Amâncio Guedes enquanto arquitecto com obra realizada em Moçambique, e a sua presença como patrono da nova arte africana. Pela viragem da década estão construídas obras essenciais do “Stiloguedes” em Lourenço Marques, como os Bloco de Apartamentos Prometeu, 1951-1953, e O Leão que Ri, 1954-1955; a Casa Avião, 1951, e a das Três Girafas; as Casas Gémeas Matos Ribeiro, a Padaria Saipal e a Garagem Otto Barbosa, de 1952; o Restaurante Zambi, 1955.

No Leão que Ri, o seu mais famoso edifício, Pancho Guedes combina a sua vontade de criar uma modernidade africana com o surrealismo, o expressionismo e a sua ambição escultural. Trata-se de um edifício

residencial, com distribuição em galeria pelas traseiras, com três apartamentos por piso, suspenso do chão que é transformado através de modelações orgânicas numa quase escultura. No edifício Abreu Santos & Rocha (1953-1956), situado em plena Baixa do Maputo, a força escultórica é manipulada com recurso a fortes texturas, feitas de materiais primitivos reais transformados em enredos figurativos que parecem contar uma história.

No edifício Prometheus Pancho serve-se dos dispositivos modernos, como a elevação do edifício sobre pilotis, para acentuar o expressionismo e a adjectivação das formas. Incluído no Stiloguedes a “bizarra e fantástica família com bicos e dentes, com vigas rasgando os espaços em redor, com paredes convulsivas e luzes encastradas”,<sup>22</sup> apresenta uma organização simples e funcional. A expressão é concentrada na volumetria resultante da estrutura em que os pilares surgem como planos que fazem lembrar figuras com múltiplos braços abertos de onde brotam, como numa árvore, as vigas em consola que suportam as varandas. Nas pontas do edifício a estrutura é rematada com seis picos de cada lado do seu topo, como se formassem a cabeça da estranha criatura de braços abertos.

O Infantário Piramidal (1958) surge como uma homenagem a Louis Kahn e à busca da luz como veículo da expressividade espacial. Pelo exterior, o edifício emerge como um volume cerrado por filtros ou por muros de intensidade tectónica. Pelo interior os espaços são moldados por luz, intencionalmente dirigida, quer se trate do longo corredor de distribuição das salas de aula, percorrido por uma grelha recortada nas secções das pequenas pirâmides que filtram uma luz coada, quer se trate do foco de luz dirigido e concentrado que, ao longo do dia, se movimenta com o Sol pelo espaço da antiga capela.

Na residência de estudantes Khovolar a fachada principal é animada pelos volumes



das varandas que se projetam com as varandas mais pequenas protegem-se do sol umas as outras. As varandas maiores, correspondentes aos dormitórios, estão integralmente tapadas por persianas. Na fachada posterior, onde a incidência direta do Sol tem menor duração e intensidade, as varandas grandes, simétricas as da fachada principal, são abertas. As respetivas janelas, de parede a parede, permitem a ventilação transversal nos dormitórios. Deste lado ganham protagonismo os dois blocos paralelepípedicos das caixas de escadas, em cada um dos quais ainda se salienta uma fiada vertical de varandas pequenas.

Peter Rich, seu aluno e também professor na Witwatersrand, considera que a sua obra é a fusão do “European modernism with African artistry.”<sup>23</sup> Das questões técnicas à abordagem poética, da pop art à expressão Africana, Pancho promoveu a possibilidade da modernidade através de

um procedimento complexo alimentado de diversas e excêntricas fontes culturais. Despojou-se da hegemonia colonial do seu tempo e mergulhou na miríade de motivos e influências culturais que constituíram o cosmopolitismo Africano muito particular da cidade de Lourenço Marques em 1950 e início de 1960.<sup>24</sup>

#### 4. Arquitectura africana, herança cultural e a prova do tempo

Pancho promoveu a viabilidade de sucesso de uma nova arte Africana enraizada no caráter das raízes locais e condições culturais. Conscientemente, promoveu uma espécie de patrocínio para o nascimento de uma nova arte Africana. Na sua obra arquitetónica, desenvolveu um estilo original de intensa expressão, revelando influências que vão desde as pinturas de Picasso a Malangatana com quem partilhou

investigação, desde o sonho freudiano à escultura Africana, misturado com uma expressão caracterizada por uma disposição “dadaísta”, estimulado por sua amizade com Tristan Tzara.<sup>25</sup>

Estabelecendo vínculos com a população local, encontrou em África uma atmosfera favorável à realização dos seus projetos e aos fundamentos da sua obra: aberto e pouco ortodoxo, eclético e irreverente, livremente revisitando e reinventando arte moderna e primitiva nas suas construções, com os seus projetos arquitetónicos a serem influenciados pela sua pintura e escultura em todo o processo criativo. Pancho Guedes antecipou várias tendências e modos de pensar que estão ainda hoje a ser descobertos no contexto internacional, inspirando as relações entre arte e arquitectura.

Estas obras constituem um pequeno exemplo do potencial afirmado pela produção arquitetónica moderna em Angola e Moçambique patente nas qualidades

icónicas, tectónicas e programáticas deste património singular. Embora o legado de Pancho Guedes comece a ser reconhecido como herança cultural, o facto é que este património está ameaçado pela falta de proteção legal. Mesmo com as fragilidades de uma construção com 50 anos e pouca manutenção, estes edifícios demonstram uma surpreendente resiliência. Talvez o facto da arquitetura do Movimento Moderno ser desenhada e concebida com grande consistência, preocupações climáticas e dignidade espacial e tectónica justifiquem esta sobrevivência ao teste do tempo. Esta longevidade reclama o dever da protecção.

1. Nome completo de Pancho Guedes: Amâncio d'Alpoim Miranda Guedes; as diversas variações do seu nome: Amâncio Guedes or Pancho Guedes: A. Miranda Guedes, A. de Alpoim Guedes, Amâncio D'Alpoim Guedes, Amâncio de Miranda Guedes.
2. GUEDES, Pancho (2007). Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Leituras, Publicações. Lisboa, OA, p. 55.
3. Idem, p.111.



4. GUEDES, Amâncio (2007). "Uma tese Wrigthiana dos Anos Cinquenta". Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações, Leituras, Publicações. op.cit., p. 12.
5. HUET, Bernard (1962). "Y aura-t-il une architecture?", em: *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 102, p. 42.
6. GUEDES, Pancho (2007). "Uma Tese Wrigthiana". Manifestos, Ensaios, Falas, Publicações. op. cit, p. 7.
7. Como Pancho defende: "Para alguns, o Movimento Moderno cumpriu o seu programa e a arquitectura hoje viveu um tempo de sutilezas e classicismo. Por certo, o cancro dos estilos está outra vez connosco – mais mortal e aterrorizante do que nunca. Para outros – nós que em cada dia fitamos a solidão na cara – sabemos que continuaremos marginais ou então seremos os nossos próprios traidores", *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 102, 1962, p. 42-48.
8. POMAR, Alexandre (2010). *The Africas of Pancho Guedes, the Dori and Amâncio Guedes Collection*. Lisboa, CML-Sextante, p. 8.
9. GUEDES, Pancho (2009). *Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa, Museu Coleção Berardo, p. 165.
10. TZARA, Tristan (1962). "Introduction to Guedes' lecture"; GUEDES, A. D'Alpoim (1962). "things are not what they seemed to be". *Proceedings of the First International Congresso n African Culture Held at the National gallery*. Salisbury, Rhodesia, 1-11 August.
11. Expo do MoMA em 1960 "Arquitectura Visionária", Bernard Rudofsky (1905 - 1988) "Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture" (1964), "Architectural History , as written and taught in the Western World, has never been concerned with more than a few select cultures."
12. GUEDES, Amâncio d'Alpoim (1998). "Lembrança do pintor Malangatana Valente Ngwenya quando ainda jovem". *Malangatana Valente Ngwenya*. Lisboa, Caminho, p. 9.
13. SANTIAGO, Miguel (2007). *Pancho Guedes - Metamorfoses Espaciais*. Lisboa, Caleidoscópio.
14. BEINART, Julian (1961). "Amâncio Guedes, architect of Lourenço Marques", em: *Architectural Review*, 770, p. 240-251; RICHARDS, James Maude (1961). "Emergence of a new and original figure: remarkable work by Amâncio Guedes", em: *The Times*. Ver MARTINS, João Paulo (2004). "A Dificil Internacionalização". *Arquitectura Moderna Portuguesa*, Lisboa, IPPAR, p. 166.
15. GUEDES, Amâncio (1962). "Y aura-t-il une architecture?", em: *l'Architecture d'Aujourd'hui* 102, p. 42-48. O número consagrado ao tema das "Arquitecturas Fantásticas", editado por Bernard Huet, num amplo sentido que abrange os construtores outsiders como o Facteur Cheval, os percussores modernos como Mendelsohn, Le Corbusier, Wright, os criadores visionários de Gaudi aos utópicos (Pascal Hauserman, Bruce Goff, Paolo Soleri).
16. O sucesso internacional mereceu referência discreta na revista *Arquitectura* (Lisboa, nº 79, Julho de 1963): "Miranda Guedes: arquitecto de Lourenço Marques".
17. GUEDES, A. de Alpoim (1962). "Les Mapogga", em: *Aujourd'hui: Art et Architecture* 37, p. 58-65.
18. ANTONELLI, Giovanni Fontana, "Inventer une nouvelle illusion: le cas renommé des Southern Ndebele", <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers.htm>
19. Realizado entre 1 e 11 de Agosto participaram 37 delegados: Alfred Barr, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; William Fagg, do British Museum; Jean Laude, da Sorbonne; Roland Penrose, pintor surrealista e presidente do Institut of Contemporary Art, ICA, de Londres, acompanhado pela fotógrafa Lee Miller; James Porter, da Howard University, Washington; Udo Kultermann, responsável pelo estudo e divulgação da arquitectura do movimento moderno em África ; o poeta dadaísta Tristan Tzara; John Russel, então crítico do *The Sunday Times*; Hugh Tracey, musicólogo da África do Sul, e o historiador nigeriano e vice-chanceler da Universidade de Ife, Saburi O. Biobaku, que abriu o congresso. Frank McEwen fez uma intervenção sobre a Arte na África contemporânea interrogando o que estava a acontecer à arte africana tradicional com a evolução das antigas estruturas sociais e as ameaças do que designava por "arte de aeroporto".
20. GUEDES, Pancho (2007). *Manifestos, Papers, Lectures, Publications*. Lisbon, OA.
21. In *Gallery*, Harare, ed. Gallery Delta, nº 15, Março 1998, pp. 20-23
22. GUEDES, Pedro (2009). *Pancho Guedes. Vitruvius Mozambicanus*. Lisboa, Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Coleção Berardo, p. 79.
23. RICH, Peter (2010). "Mandela's Yards - Community architecture", em: *Abitare*, Milão, nº 501.
24. GADANHÓ, Pedro (2007). *Pancho Guedes. Ein alternativer modernist*. Basel, Christoph Merian Verlag.
25. TOSTÕES, Ana (2010). "Pancho Guedes, the architect". *The Africas of Pancho Guedes, the Dori and Amâncio Guedes Collection*. Lisboa, CML-Sextante, p. 68.
- ALBUQUERQUE, António Manuel da Silva e Souza (1998). *Arquitectura Moderna em Moçambique*, inquérito à produção arquitectónica em Moçambique nos últimos vinte e cinco anos do império colonial português 1949-1974. Coimbra, DA - FCTUC.
- ANTONELLI, Giovanni Fontana, "Inventer une nouvelle illusion: le cas renommé des Southern Ndebele", <http://www.international.icomos.org/victoriafalls2003/papers.htm>.
- Architectural Review*, London, nº770, April 1961.
- BEINART, Julian (1961), "Amâncio Guedes, architect of Lourenço Marques", em: *Architectural Review*, 770, p. 240-251; COSTA, Alda (2005). *Arte e Museus em Moçambique*. Lisboa, FLUL.
- DIAS, Jorge; DIAS, Margot (1975). *A Arte Popular em Portugal, Ilhas Adjacentes e Ultramar*. Lisbon, Verbo.
- GADANHÓ, Pedro (2007). *Pancho Guedes. Ein alternativer modernist*. Basel, Christoph Merian Verlag.
- GUEDES, A. de Alpoim (1962). "Les Mapogga", em: *Aujourd'hui: Art et Architecture*, 37.
- GUEDES, Amâncio (1962). "Y aura-t-il une architecture?", em: *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 102.
- GUEDES, Pancho , *Manifestos, Papers, Lectures, Publications*, (Lisbon: OA, 2007),
- GUEDES, Pedro (2009). *Vitruvius Mozambicanus*. Lisbon, Berardo Collection Museum.
- KULTERMANN, Udo (1963). *New architecture in Africa*. London, Thames and Hudson.
- MALANGATANA, Ngwenya (1996). *Vinte e Quatro Poemas*. Lisboa, ISPA.
- NAVARRO, Júlio (1998). *Malangatana Valente Ngwenya*. Lisboa, Caminho. NNAMDI, Elleh (1997). *African Architecture, evolution and transformation*. New York.
- POMAR, Alexandre (2010). *the africas of pancho guedes, the dori and amâncio guedes collection*. Lisboa, CML-Sextante.
- Proceedings of the First International Congress of African Culture, the National Gallery, Salisbury, Rhodesia, 1962.*
- RICHARDS , James Maude (1961). "Emergence of a new and original figure: remarkable work by Amâncio Guedes", em: *The Times*, 17th May.
- SANTIAGO, Miguel (2007). *Pancho Guedes, metamorfoses espaciais*. Lisbon, Caleidoscópio.
- TOSTÕES, Ana (1997). *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*. Oporto, FAUP.
- TOSTÕES, Ana, (2013). *Modern Architecture in Africa: Angola e Moçambique*. Lisboa, IST.
- TOSTOES, Ana (2013). "Transcontinental Modernism. M&G as an Unité d'habitation and a factory complex in Mozambique", em: *Docomomo Journal*, 48, Barcelona, Docomomo International.

# Intervenciones significativas en el patrimonio arquitectónico del siglo XX en España<sup>1</sup>

Víctor Pérez Escolano  
Plácido González Martínez

Universidad de Sevilla, Docomomo Ibérico  
ESPAÑA

En la actual coyuntura económica, intervenir sobre el patrimonio construido es una cuestión candente en España. La estima de la arquitectura patrimonial del siglo XX se fundamenta en el conocimiento desarrollado en las últimas décadas, tanto por los trabajos académicos como por el impulso institucional, favorecido por la creación en 1993 del Docomomo Ibérico, tres años después de la puesta en marcha del Docomomo International.

En lo relativo a la intervención patrimonial en la arquitectura contemporánea, la terminología que se aplica es análoga a la empleada en toda acción patrimonial. Por un lado, se encuentran actuaciones de conservación, destinadas a mantener la integridad de la arquitectura del siglo XX entendida como monumento, y por otro la práctica convencional de la restauración con incorporación de nuevos usos y actividades.

Otros términos como rehabilitación hacen mención al cambio que se produce para el mantenimiento del mismo uso en el edificio, mientras que son frecuentes otros conceptos como recuperación, análogo al de rehabilitación, o el de reciclaje, que suele abordarse desde una perspectiva más englobadora, incluso vinculada a la escala urbana.

Optamos por el empleo del término “intervención”, en el sentido indicado por Ignasi Solá-Morales para referirse a cualquier tipo de actuación que pueda efectuarse en un edificio por encima de la conservación, la preservación o la restauración, y que constituye, fundamentalmente, un problema de interpretación de la arquitectura preexistente<sup>2</sup>. Si bien, según otras posiciones

doctrinales como las defendidas por Manfredo Tafuri, cabe diferenciar entre la conservación y la restauración, al entender que con frecuencia ésta última opera como un verdadero proyecto de intervención.

Para nuestro tema resulta necesario atender al “modernisme” catalán, encabezado por el arquitecto Antoni Gaudí. Se trata de una cuestión que excede la dimensión nacional catalana o estatal española. No en vano, fue la obra de Gaudí la primera de la encrucijada del siglo XX en ser incorporada a la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1984.

En las obras de Gaudí se han producido intervenciones de diferente tipo y alcance, algunas de las cuales no han estado exentas de polémica: baste recordar la controvertida propuesta de revestir interiormente la Capilla Güell, finalmente no llevada a término tras la suspensión de la obra en 2002 tras las reacciones habidas,<sup>3</sup> o la ingente empresa de terminación del templo de la Sagrada Familia, dilatada desde la muerte del arquitecto en 1926 hasta hoy.

Las intervenciones en las obras de Gaudí han estado mediatizadas por el imponente peso de la figura del arquitecto, por encima de la consideración de la materialidad de las mismas, o con el tiempo, por encima de su calidad. Baste señalar la desaparición, en una operación ejecutada en 1996, de los excepcionales apartamentos realizados en 1955 por Francisco Barba Corsini en los lavaderos de La Pedrera.

También debe ser mencionada por su sensibilidad la intervención, entre 1992 y 1995, del arquitecto Josep Llinás en el Teatro Metropol, obra de Josep María Jujol,



Fig. 1 Ambulatorio Hermanos Laulhé, San Fernando (Cádiz), 1954 (Fernando Cavestany y Pedro Valcárcel). Intervención: EDDEA arquitectos. Fotografía, José Hevia.

el mas relevante colaborador de Gaudí. La inexistencia de documentación original sobre el proyecto y su construcción dilatada, motivaron una aproximación enormemente intuitiva que hubo de atender a los exigentes requisitos funcionales de los programas de espectáculos contemporáneos.<sup>4</sup>

El carácter singular de la arquitectura modernista y la trascendencia de las actuaciones realizadas también puede verse en el Palau de la Música Catalana, de Lluís Domènech i Montaner, incluido desde 1997 en la Lista de la UNESCO, y antes, entre 1982 y 1990, intervenido por Óscar Tusquets y Lluís Clotet.<sup>5</sup> Aún más, las dos realizadas sucesivamente en el edificio de la editorial Montaner i Simon, del mismo arquitecto, rehabilitado para sede de la Fundación Antoni Tàpies por los arquitectos Roser Amadó y Lluís Domènech entre los años 1986 y 1990,<sup>6</sup> y posteriormente ampliada y vuelta a intervenir por Iñaki Ábalos y Renata Sentkiewicz entre 2008 y 2010.<sup>7</sup> Ambas intervenciones, además de arquitectónicas, se completaron con sendas aportaciones del

propio Tàpies: la pieza Núvol i Cadira, que caracteriza la fachada principal del edificio tras su primera restauración, y la obra Mitjó, que corona la terraza del nuevo volumen de oficinas incorporado tras la segunda.

Las intervenciones sobre la arquitectura modernista catalana son sintomáticas de un esfuerzo redoblado por la recuperación de obras singulares de la arquitectura española del primer tercio del siglo XX, siendo una de sus figuras más destacadas Antonio Palacios. Dos edificios en Madrid, como son el Hospital de Maudes y el Palacio de Comunicaciones, sirven de ejemplo de la obsolescencia programática y escalar de esta arquitectura, y fueron objeto de sendas intervenciones que han determinado su posterior uso administrativo: la realizada en Maudes entre 1984 y 1986 a cargo del arquitecto Andrés Perea Ortega para albergar la sede de dos departamentos de la administración regional madrileña,<sup>8</sup> y la finalizada en 2011 en el Palacio de Comunicaciones para su nuevo uso como sede representativa del Ayuntamiento de

la capital, a cargo del arquitecto Francisco Rodríguez de Partearroyo.

Estas intervenciones en la arquitectura más reconocida por su valor mediático e icónico a lo largo de los años 80 e inicio de los 90, han ofrecido un prolijo campo de ensayos en el que posteriormente se ha fundamentado el debate sobre la intervención patrimonial en la arquitectura del Movimiento Moderno, que cobró especial fuerza en España tras el inicio de las actividades de la Fundación Docomomo Ibérico en 1993.

Muy atrás quedaron intervenciones de reparación de los daños de la Guerra Civil sobre la primera arquitectura moderna española una vez finalizada la contienda, como las realizadas en el Frontón de Recoletos, afectado por los bombardeos de la aviación franquista, o en el conjunto de la Ciudad Universitaria de Madrid,<sup>9</sup> que quedó notablemente afectado por ser frente de guerra. A la hora de abordar en la actualidad las experiencias de intervención en la arquitectura del Movimiento Moderno, puede resultar de interés el establecimiento de categorías relativas a la preponderancia de cuestiones relativas al proyecto, a las normativas y técnicas, y por último, a la materia.

Las intervenciones relativas al proyecto en la arquitectura del siglo XX, plantean una cuestión de enorme calado, como es la relación que existe entre forma y función. No sólo por lo determinante que esta cuestión pudiera tener en su génesis, sino por la importancia crucial que reviste en cualquier intervención patrimonial.

Integrada de manera seguramente reductiva en la comprensión de la modernidad como fenómeno, lo supuestamente determinante de las relaciones entre forma y función remite a la flexibilidad de la arquitectura de la industria: tan válida sería la creencia de que la forma sigue a la función que planteaban los funcionalistas, como el dogma de que la función seguiría la estela de la forma, que fundamentaba el discurso

de las vanguardias.

Un ejemplo de especial interés es la fábrica KAS en Vitoria (1962-1964), proyecto de Josep María Fargas y Enric Tous inicialmente concebido como planta embotelladora de una conocida marca de refrescos, que tras el traslado de la producción a inicios de los años 90 ha sido transformada en tanatorio de la localidad bajo proyecto de Fernando Bajo en 1999.

Igualmente notorio, aunque tal vez más convencional en la práctica, es la asunción de un poder regenerador del entorno urbano de la intervención en el depósito de mineral de Aldea Moret en Cáceres, gran estructura de la década de 1940 que ha sido transformada en 2011 por los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano en nuevo centro creativo y vivero de empresas para la ciudad, inmersa en el cambio de su modelo productivo y en la regeneración de áreas urbanas degradadas y obsoletas.

La cuestión de la renovación técnica cuenta con destacados ejemplos recientes, y sacan a la luz la adecuación de la arquitectura moderna a la accesibilidad o la protección contra incendios, consideradas comúnmente cuestiones de difícil resolución desde el punto de vista del patrimonio histórico no contemporáneo.

Especialmente significativo es el hecho de que el premio nacional Arquitectura Plus a la mejor obra sanitaria del bienio 2010-2012 en España haya recaído en la intervención en el antiguo ambulatorio Hermanos Laulhé (1954) en San Fernando (Cádiz), a cargo del estudio sevillano EDDEA<sup>10</sup>. En esta intervención, la decisión inteligente de orientar el crecimiento del edificio en el subsuelo permitió mantener su integridad, incorporando nuevas soluciones técnicas que conllevaron la demolición de elementos estructurales deteriorados y la puesta en valor de materiales originales y elementos decorativos de enorme interés.

Pero en esa tipología el referente básico



Fig. 2 Casa Bloc, Barcelona, 1932-36 (GATCPAC, José Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Joan Baptista Subirana). Intervención: Víctor Seguí. Fotografía: José Hevia.

es una de las mejores obras modernas en España: el Dispensario Antituberculoso de Barcelona (1938), de Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé y Joan Baptista Subirana, recuperada como centro de salud contemporáneo, en el que la intervención de Corea, Manino y Gallardo, se guió por criterios filológicos y menos invasivos que el ambulatorio Hermanos Laulhé, procurando el mantenimiento de lo avanzado de las soluciones a las estancias de consulta médica, así como los recorridos originales y espacios singulares como la sala de conferencias y la biblioteca.<sup>11</sup>

En otro tipo de usos, es relevante la intervención en el Cine Felgueroso (1959), obra original de Juan José Suárez Aller en Sama de Langreo (Asturias), por la adecuación a la complejidad de los requerimientos de usos contemporáneos dedicados a los espectáculos, y la preservación de la materialidad y la modestia de los sistemas propios de la arquitectura española de los años 50 que llevó a cabo Jovino Martínez Sierra en 2007.

En lo relativo a la materialidad y a la recuperación formal de la arquitectura moderna, es necesario recordar la obra de des-restauración practicada en el Pabellón del Rincón de Goya en Zaragoza, una de las primeras obras del movimiento moderno

en España de Fernando García Mercadal, que ha constituido una nueva controversia a la hora de plantear la restauración monumental en España.

Un caso especialmente significativo es el de la rehabilitación de la Casa Bloc en Barcelona, singular ejemplo de aplicación de la vivienda corbusiana por el GATCPAC. Se trata de un proyecto de enorme complejidad en el que se tomaron decisiones polémicas como el traslado de los vecinos que habitaban el demolido cierre del conjunto a redent levantado en el franquismo, y que ha mostrado especial atención hacia otros aspectos. La flexibilidad a la hora de recuperar imágenes de modernidad del edificio con las adaptaciones incluidas a lo largo del tiempo por los propietarios son especialmente notorias, incorporando incluso la musealización de un espacio como vivienda originaria de este experimento social, acorde con la función divulgativa y didáctica inherente a la declaración de BIC en 1992.<sup>12</sup>

Esta atención a la materialidad desde la flexibilidad no es detectable en otro tipo de intervenciones como fue el caso del Cabildo Insular de Las Palmas (1932), obra de Miguel Martín Fernández de la Torre, que fue intervenido, si bien de manera polémica y paradójica, por Alejandro de la Sota, uno de los grandes arquitectos de la modernidad española de posguerra. Al incremento volumétrico se une la aplicación del nuevo revestimiento, sin atender a criterios de reversibilidad.

En el otro extremo, nos encontramos con el Casino Eslava de Pamplona, obra de Víctor Eusa (1930-1932), objeto de una reciente intervención absolutamente filológica, que incluyó la renovación material de ciertos elementos y piezas de mobiliario, así como la actuación sobre materiales preexistentes con un resultado óptimo.

El apartado de la renovación material tiene un episodio brillante en la intervención en el antiguo Gobierno Civil de Tarragona

(1956-1964), obra del mencionado Alejandro de la Sota, realizada por el propio Sota junto a Josep Llinás entre 1985 y 1987.<sup>13</sup> La aproximación integral al proyecto, desde su dimensión urbana para la apertura de nuevos huecos, hasta los detalles para la recuperación de mobiliario, pasando por la adecuación funcional de la planta, muestran cómo, en la senda de Solá-Morales, la pervivencia de este patrimonio ha de confiar en la sensibilidad de su interpretación, entendiendo el proyecto original de la arquitectura moderna como un marco de generosidad en el que todas las variaciones son posibles. Como recordaba Rafael Moneo a través de Valery, la máxima libertad a través del máximo rigor.



**Fig. 3** Gobierno Civil, Tarragona, 1956-64 (Alejandro de la Sota). Intervención: Alejandro de la Sota y Josep Llinás.

1 Este documento forma parte de nuestra aportación sobre España al proyecto de investigación “Critical encyclopedia of restoration and reuse of XXth century architecture”, Accademia di Architettura Mendrisio (USI).

2 SOLÁ-MORALES, Ignasi (2005). *Intervenciones*, Barcelona, Gustavo Gili.

3 DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José (2004). “Gentile signor Pasqual Maragall, presidente della Generalitat de Catalunya, per favore...”, en *Casabella*, 723, Milano, 4-9.

4 LLINÁS, Josep (1996). “Jujol. Del teatro del patronat obrer al teatro Metropol”, en *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, 212, 116-145. Barcelona. LLINÁS, Josep (1999). “Restauración y reforma del Teatro Metropol de Jujol, Tarragona”, en *Arquitectura*, 318, Madrid, 76-82.

5 TUSQUETS, Oscar; DÍAZ, Carles (1991). “Remodelación del Palau de la Música, Barcelona”, en *AV*, Madrid, 27, 18-31.

6 AMADÓ, Roser; DOMÉNECH, Lluís (1990). “Fundación Antonio Tapiés”, en *AV*, 26, Madrid, 35-41. LAHUERTA, Juan José (1992). “Della fondazioni Tapiés a Barcelona”, en *Lotus*, 72, Milano, 38-49.

7 VV. AA: (2011). *Ábalos + Sentkiewicz*, 2G, 5, Barcelona, Gustavo Gili, 110-123.

8 MOSTAZA, Carmina; PEREA, Andrés (1987). “Rehabilitación del Hospital de Jornaleros”, en *Arquitectura*, Madrid, 264-265, 6.

9 RNA, 6, Madrid, junio 1941; y 7, Madrid, julio 1941;

monográficos dedicados a la reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid.

10 LAGUILLO DÍAZ, Ignacio (2011). “Intervención en el patrimonio contemporáneo. Antiguo ambulatorio Hermanos Laulhé en San Fernando, Cádiz”, en *Revista ph*, Sevilla, 78, 98-113.

11 COREA, Mario; GALLARDO-BRAVO, Francisco; MANINO, Edgardo (1995). “Rehabilitación del Dispensario Central Antituberculoso de Barcelona”, en *On Diseño*, 161, Barcelona.

TORRES, Raimon (1995). “Dispensario Central Antituberculoso, c/ Torres Amat, Ciutat Vella, Barcelona”, en *Arquitectura*, Madrid, 303, 85-91.

12 SANMARTÍ VERDAGUER, Jaume (2001). “La Restauración de la Casa Bloc. GATCPAC 1932-36”, en *Congreso Internacional sobre Restauración de la Arquitectura Moderna: Actas*. Valladolid, 9 de noviembre 2000, Valladolid, Universidad, 97-111. ROVIRA, Josep Maria; GARCÍA, Carolina (2011). *Casa Bloc: Barcelona, 1932-1939-2009*, Barcelona, Muditó.

13 SOTA, Alejandro de la; LLINÁS, José (1987). “Restauración del Gobierno Civil de Tarragona”, en *Arquitectura*, Madrid, 266, 89-106.



# Casos difíciles: brutalismos y ladrillos del norte y el sur

**Ruth Verde Zein**

Universidade Presbiteriana Mackenzie, SP  
BRASIL

El Brutalismo está siendo reconsiderado en debates y publicaciones contemporáneas. Se proponen nuevas aproximaciones, que trascienden los prejuicios y el cuasi olvido del término y sus manifestaciones en las últimas décadas del siglo XX. Se proponen también nuevas miradas panorámicas y estudios de casos en profundidad, expandiendo así los límites de su comprensión. Sin embargo, aún cuando es sencillo distinguir cuál es el tema que nos ocupa, todavía resulta complicado definir el término y lo que éste representa.<sup>1</sup> Podría argumentarse que el rótulo “Brutalismo” no resiste una definición esencialista. No es una abstracción, sino que está ligado de manera indisoluble a una serie de complejas circunstancias históricas, con diversos orígenes y manifestaciones, con límites poco claros, que no se restringen a un lugar, tiempo, creador o comentarista específico. Una amplia investigación internacional en torno a sus manifestaciones encontraría una red intrincada de múltiples y variadas descripciones y explicaciones, cada cual expresando una posición un poco distinta y extendiéndose en conjunto a lo largo de seis décadas. Algunas de esas explicaciones son recurrencias parciales y reelaboraciones precarias, adaptadas de manera de responder a distintos intereses y series de edificios. Además, no siempre tienen la misma calidad y consistencia siendo común encontrar muestras sin sentido, sesgadas u obsoletas.

Entre académicos, es usual tratar de superar el problema de la definición del término volviendo a los orígenes supuestos del Brutalismo, siendo los más frecuentemente elegidos las obras de Le Corbusier posteriores

a la Segunda Guerra Mundial y los reportes elaborados por Banham entre 1950 y 1960 sobre el caso del “Nuevo Brutalismo” británico. A pesar de este tipo de esfuerzo parecer reconfortante y aparentemente fundamentado, validar una definición apoyándose en la fuerza de las autoridades del pasado resulta también problemático. La relectura de los “primeros”, ya sea de manera estrictamente literal o más bien imaginativa e interpretativa, podrá, en el mejor de los casos, abrir nuevas posibilidades sin efectivamente cerrarlas; en el peor de los casos, tiende a repetir pálidamente viejos malentendidos. Cualquiera que sea la definición adoptada de Brutalismo y lo que éste denomina, probablemente no arribará a una explicación estable e irrefutable. No hay, nunca hubo ni nunca habrá una manera de garantizar un discurso puro y a-ideológico sobre el Brutalismo.

Pero si bien es extremadamente complicado identificar una definición precisa, existe definitivamente un estado de ánimo común que conecta a los edificios llamados brutalistas: una cierta inclinación por explorar la expresión plástica de las soluciones estructurales y las cualidades inherentes de cada material empleado -una característica frecuentemente interpretada como un deseo por expresar una “verdad moral y material”. Sin embargo, la sola complejidad de las operaciones estéticas y materiales comprendidas en el diseño y construcción de sus mejores ejemplos exceden en gran medida una mera premisa ética.

Dicho esto, el presente artículo no intenta dar con una definición concluyente sobre el “brutalismo de ladrillo”. El apodo se ha

aplicado a estructuras de ladrillo de los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, ya sean de fábrica homogénea o combinadas con elementos de hormigón, acero o madera. En la consideración de cada edificio, la existencia de un brutalismo de ladrillo es fácilmente propensa a dudas sobre su confiabilidad, dado que las especificidades y diferencias en actitud y resultados son tan marcadas como las proximidades visuales. Sin embargo, este artículo no se propone cuestionar radicalmente la existencia de un “brutalismo de ladrillo”. Aquí el calificativo -y las obras a las que se ha aplicado- es aceptado como un hecho histórico, en la medida en que algunos autores canónicos efectivamente lo utilizaron para explicar o debatir ciertas conexiones entre aquellos edificios. Por cierto, siendo estos edificios piezas excepcionales de arquitectura, podrían vivir perfectamente sin nunca haber sido etiquetadas con el calificativo. Sin embargo, han sido circunstancialmente referidas como “brutalistas”, y eso nos servirá como prueba suficiente de la existencia de “brutalismos de ladrillo”. Finalmente, para fundamentar también cierta extrapolación, denominando otros ejemplos análogos como tal, y considerándose que han sido proyectados y construidos simultáneamente; si bien en otros sitios, y por otros personajes.

Aun así, el rótulo “brutalismos de ladrillo” permanecerá como un tema problemático. Aceptarlo ad hoc puede resultar un supuesto superficial; extender su uso a otros ejemplos, un intento superficial. Pero las superficies -y su cuidadosa consideración- no son atributos insignificantes cuando hablamos de arquitectura, sus características y significados. Ciertamente valga el esfuerzo “reconocer la problemática de la apariencia”, tal como afirmaron Leatherbarrow y Mostafavi. Tanto más, dado que ella es necesaria para plantear una atenta consideración de “la correlación entre los procesos de construcción y su apariencia”.<sup>2</sup>



Fig. 1 Sigurd Lewerentz, Mark Church at Stockholm, Sweden (1956-64) Fotografía Ruth Verde Zein

### 1. “As found”: literal, alegórico, pragmático

Considerando la vaguedad de los términos frecuentemente usados en los escritos de arquitectura, Rowe y Slutzky señalaron que “tal vez resulte ciertamente en vano el intento de elaborar instrumentos críticos eficientes de tales definiciones aproximadas; tal vez, cualquiera de estos intentos pueda sólo resultar en sofisterias”.<sup>3</sup> La noción de lo “as found”, tal como fue expuesta por Banham<sup>4</sup> en relación al Brutalismo, podría ser incluida argumentativamente en la lista de sofismos y metáforas de largo alcance, tan a menudo arraigadas en las críticas de arquitectura. Y sin embargo, Rowe y Slutzky consideran que un examen más cuidadoso de tan imprecisos términos puede eventualmente revelar una “lúcida complejidad”, exponiendo algunos interesantes niveles de significados.

Excepto en el caso de la mítica cabaña primitiva o al construir el refugio más improvisado, los materiales constructivos no se utilizan como “as found”: para construir apropiadamente, es siempre

necesario un cierto grado de transformación de los recursos naturales. Así, cuando en 1955 Banham resume “las cualidades de ese objeto” (la Escuela de Hunstanton, de Allison y Peter Smithson) en tres puntos, el último ellos -“la valoración de los materiales por sus cualidades inherentes de “as found”<sup>5</sup>- no debiera ser tomado al pie de la letra, sino como una alegoría. En este caso, como en muchos de sus otros escritos, las interpretaciones de Banham son complejas, con varios niveles de intencionalidad -evidente y oculta- y llenas de analogías con otros debates, tanto arquitectónicos como artísticos.

Más adelante, como su alegoría de lo “as found” todavía se vislumbra demasiado débil o poco clara, Banham se propone precisarla mediante el uso de otra, de nuevo vaga, expresión, “una imagen”: “el edificio debiera ser una entidad visual inmediatamente aprehensible, y la forma captada por el ojo debiera ser confirmada por la experiencia del edificio en uso”<sup>6</sup>. Como maquis disparando tiros al aire, sigue extendiendo profusamente las alegorías, proponiendo a la vez que el “Nuevo Brutalismo” estaba interesado de algún modo (o así lo cree él) en el sutil desplazamiento de lo visual hacia lo sensorial; de la definición clásica de belleza como “aquello que visto, satisface”, elaborada por Tomás de Aquino hacia una definición de belleza ciertamente más “sublime”, que afecte fundamentalmente las emociones (posiblemente no tan agradable a la vista). Hacia el final del artículo, Banham “recuerda” que “los materiales “as found” son materias primas”<sup>7</sup>, sólo para conectarlos nuevamente con “emociones”, al citar el conocido aforismo de Le Corbusier en la década del veinte “L’Architecture c’est, avec des matières brutes, établir des rapports émovants”; que Banham encuentra ser más apropiado para “nuestro tiempo, no el de él”<sup>8</sup>.

A pesar de haber ladrillos expuestos en Hunstanton, en su libro de 1966 Banham admite que la conexión entre ladrillos y

brutalismo fue establecida por la Maison Jaoul<sup>9</sup> (1951). Es consciente de que la etiqueta “brutalismo” no se puede aplicar fácilmente a Jaoul u otras obras previas de Le Corbusier desde la Petit Maison de weekend de 1935. Pero destaca -ahora desde su punto de vista de mediados de los años 1960- que el “Brutalismo, como estilo en curso, resultó ser en gran medida una cuestión de superficies derivadas de Jaoul”<sup>10</sup>. De todos modos, considera que “el uso en Jaoul de técnicas de construcción crudas y primitivistas en Europa fue un shock para los sofisticados hábitos constructivos”; y menciona el comentario de James Stirling: “la mano de obra que las construyó ‘con escaleras, martillos y clavos’ era ‘argelina”<sup>11</sup>.

Estudios recientes tienden a aceptar el supuesto “primitivismo” de los edificios Brutalistas (en hormigón o ladrillo) no como una regresión de los métodos constructivos, sino como una elección estética. Von Moos destaca la crudeza material como una actitud audaz y en conexión con los “orígenes”: “a nostalgie des ruines, de la brique nue, de la pierre non taillé, du béton brut et de l’héroïsme dur des débuts que l’on trouve sur les chantier des constructions”<sup>12</sup>. Para él, en la Europa mitad destruida de la inmediata posguerra, la aspereza del ladrillo rústico y el hormigón pobremente ejecutado denotan un resurgimiento del tema romántico de las ruinas.

En las difíciles circunstancias de aquél momento, las observaciones de Stirling (vía Banham) sobre Jaoul -como un shock para los hábitos constructivos establecidos- es tal vez menos un análisis preciso y experto que una crítica juvenil. Por otra parte, la verdadera reacción de Stirling y Gowan a Jaoul no es una observación, sino un edificio: Ham Common Flats (1955-8). El acabado impecable de sus paredes de ladrillo visto puede ser interpretado como una “corrección” magistral de un discípulo, que demuestra condescendentemente a sus maestros cómo se deberían “hacer correctamente” las cosas, con los mismos

escasos recursos. Esta actitud de corrección y enmendando impregna esa generación y aparece en otros ejemplos de brutalismo de ladrillo, cuya conexión con Jaoul podría haber significado para sus autores, no una imitación, sino una réplica perspicaz a modo de contrapunto.

De todas maneras, el esfuerzo por hacer lo mejor posible frente a las duras circunstancias es posiblemente el motivo más verosímil para el uso de ladrillo visto y hormigón bruto en la inmediata posguerra. En consecuencia, la característica del “as found” apuntada por Banham puede aceptar una interpretación pragmática: si bien no es posible, en arquitectura, el uso de materiales como “objets trouvés” (a la manera de la pintura o escultura), es simplemente más fácil, más rápido y más barato proponer procesos de transformación tan mínimos como sea posible -siempre que los resultados satisfagan las necesidades y requerimientos de ese momento.

## 2. Constructores, ingenieros, arquitectos

Manteniéndonos en la misma pista -que la arquitectura no es sólo una cosa en sí misma, sino un medio para satisfacer las necesidades humanas mediante la transformación del medio ambiente con los escasos recursos disponibles- se pueden abrir otros caminos. La influencia de los clientes y la contribución profesional de constructores e ingenieros en el proceso de toma de decisiones del proyecto arquitectónico y sus resultantes son a menudo minimizadas en el discurso arquitectónico. Pero existen varios autores interesados en el tema, ofreciendo pistas interesantes para examinar más a fondo el tema.<sup>13</sup>

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, surge un crecimiento significativo en el uso del hormigón armado y post-tensado en la construcción de infraestructura (presas, puentes, etc.); alrededor de 1952-3 tal conocimiento estaba a disposición para

usos arquitectónicos cotidianos, en todo el mundo. Aunque en la década de 1920 los maestros de la Arquitectura Moderna elogiaron la estética de los ingenieros como un estímulo para lograr la anhelada renovación arquitectónica, en sus obras tales objetivos estaban con frecuencia limitados a una aproximación visual, en lugar de una transformación estructural y constructiva real. Esta situación cambiaría radicalmente y de forma masiva a partir de la década de 1950, cuando un nuevo y feliz maridaje entre arquitectos, ingenieros y constructores se vuelve posible. El Brutalismo, como tendencia arquitectónica característica de este momento, es su resultado más evidente.

De este modo, la “imagen” del Brutalismo de los años 1950-60 podría derivar de la búsqueda de lo sublime en contraposición a la belleza clásica, la búsqueda de “primitivismos” y ansia por los “orígenes”; o, el uso del ladrillo visto y el hormigón podría ser una recurrencia de la nostalgia romántica por las ruinas, acentuada por la presencia de escombros de posguerra. Pero también podría, y con la misma importancia, derivarse del hecho de que por entonces ingenieros, constructores y arquitectos -no sólo en Europa, sino en todas partes- estaban hablando el mismo idioma. Literal, visual y constructivamente compartían el mismo afán progresista vinculado a audacias estructurales, obtenidas mediante el uso inteligente y racional de materiales simples. Buscaron decididamente hacer lo mejor con los mínimos recursos, elevando las necesidades ad hoc hacia una especie de “norma moral”, de la que esperaban se emanarían los procesos de diseño y construcción.

En el caso de los “brutalismos de ladrillo”, algo similar pudiera haber sucedido. La Maison Jaoul de Le Corbusier es tanto una búsqueda por la apariencia, textura y tactilidad como una opción inteligente ante la restricción de recursos propia del sitio de la construcción, aceptando la disminución de la calidad esperada de las terminaciones



Fig. 2 Eladio Dieste, Church of Christ Worker at Atlántida, Uruguay (1952-9) Fotografía Ruth Verde Zein

del edificio -explorando así sus aspectos “primitivistas” o de “as found”. Ya otros “brutalismos de ladrillo” podrían haber estado interesados en explorar caminos diferentes. Algunos de ellos pueden incluso haber tratado de ofrecer una actitud opuesta, ya que sus proyectos parecían estar proponiendo la posibilidad del uso del ladrillo no como un vínculo con el pasado, sino en un modo nuevo, diferente e innovador.

### 3. Brutalismos de ladrillo: dos casos difíciles en las antípodas

Aunque el número de ejemplos de “brutalismos de ladrillo” supera con creces los de “hormigón bruto” en la Inglaterra de la década de 1950, en su libro de 1966 Banham prefiere incluir sus “ladrillos” locales en la “corriente principal” y recoger

ejemplos no-ingleses para debatirlos bajo el título de “casos difíciles del brutalismo de ladrillo”<sup>14</sup>. Afirma que “el caso más difícil” y “sin duda el más enigmático es el de Markuskyrka de Sigurd Lewerentz, en las afueras de Estocolmo”<sup>15</sup>, Suecia (1956-1964), y que “muchos otros de estos casos difíciles constituyen iglesias”; incluyendo, a modo de ejemplo, Santa María dei Poveri, Milán, Italia (1952-4) de Figini y Pollini y la iglesia en Nagele, Holanda (1958-1962) de Van der Broeck y Bakema. Teniendo en cuenta estos ejemplos de brutalismos de ladrillo, también podría incluirse en la lista un caso de lo más interesante y precoz: la iglesia de Cristo Obrero en Atlántida (1952-9), Uruguay, de Eladio Dieste. Dado que todos estos edificios han sido estudiados en profundidad por numerosos autores, serán examinados aquí exclusivamente en el marco del brutalismo de ladrillo. En pos de la brevedad, sólo los casos extremos -geográficamente hablando- serán considerados con mayor profundidad.

Sigurd Lewerentz (1887-1965) pertenece a la misma generación que Le Corbusier, y comienza su vida profesional como ingeniero mecánico, previo a su formación como arquitecto. Su Iglesia Markus es una obra de madurez con una actitud de lo más innovadora tanto en el detalle como en el diseño general. La Iglesia de Cristo Obrero, de Eladio Dieste (1917-2000), es prácticamente un proyecto inaugural diseñado y ejecutado por un joven ingeniero, constructor y profesor de grandes estructuras. Ambos estuvieron personalmente interesados en materias religiosas, y no veían contradicción alguna entre la búsqueda de placer estético y el diseño de espacios sagrados exquisitos. Ambos casos constituyen iglesias parroquiales: tratándose tradicionalmente de una construcción de lo más económica y con recursos limitados, lograron obtener con un rendimiento rentable resultados máximos, destinados a durar: no se suponían “baratos”, sino resistentes y de

fácil mantención.

En ambos casos, la mirada es atraída, en los exteriores, por la fábrica continua de ladrillo y los planos verticales que cierran los edificios; en los interiores, por la suave iluminación melancólica y las curvas increíblemente dóciles de cubiertas y cerramientos. No hay hormigón a la vista: éste se usa con discreción en el caso sueco y está completamente ausente en el ejemplo uruguayo. Mientras que en el norte la iglesia protestante es asimétrica en planta y elevaciones, la iglesia católica del sur es sorprendentemente simétrica. La iglesia sueca tiene dos naves, una principal al sur y una secundaria en el norte; la uruguaya cuenta con una sola. Ambas poseen un campanario: unido a las demás instalaciones de la parroquia en la Iglesia de Markus, y solitario en la de Cristo Obrero. Sus dimensiones totales son bastante similares: la nave única uruguaya tiene un ancho sorprendente (como se ha mencionado, sin hormigón en lo absoluto), mientras que la doble nave sueca cuenta con una conexión generosamente abierta, casi transparente, entre ambos cuerpos.

Las curvas del cerramiento y cubierta no son azarosas, sino el resultado de formas inteligentemente diseñadas, con el objetivo de contener y reforzar simultáneamente las estructuras. Esto sucede de una manera más cuidadosamente simétrica y didáctica en Atlántida. Allí, el ladrillo cerámico hueco se utiliza para diseñar el techo como una superficie única, alternando planos llanos y curvos; un rasgo que reverbera en las paredes, erigidas a partir de bases rectas y curvándose progresivamente a medida que se elevan de manera de recomponer el encuentro con el ritmo sinusoidal del techo. En Estocolmo, la necesidad de reforzar el tramo transversal se resuelve de manera más sutil y asimétrica: en el lado sur, mediante la leve ondulación de la pared de ladrillo corriente, en el norte, apoyada sobre el segundo cuerpo de la nave. El ingenio de ambas soluciones demuestra

que tanto Lewerentz como Dieste tenían habilidades como arquitectos, ingenieros y constructores. Sabían cómo sacar el máximo provecho del cálculo racional para lograr resultados singulares pero sencillos, dentro de las limitantes y posibilidades de los materiales tradicionales y bajo métodos de construcción innovadores. Lo más probable es que ambos creyeran, siguiendo las palabras de Aquino, en la belleza como esplendor de la verdad.

#### 4. Brutalismo de ladrillo innovador

Cualquier construcción de ladrillos se beneficia de los significados tradicionales asociados al material (terrosidad, calidez, sensibilidad táctil, identidad local). Pero esta no es necesariamente para los brutalismos de ladrillo de los años 1950-60 la única o siquiera la principal preocupación.

Las circunstancias propias del lugar, autor, cliente, materiales disponibles y experiencia profesional proveyeron nuevas oportunidades estéticas, constructivas y arquitectónicas. Los ejemplos de “brutalismos de ladrillo” aquí discutidos anhelan promover, a través del uso del ladrillo, una confluencia entre pensamiento racional y formas creativas. Las dos iglesias de Lewerentz y Dieste dan cuenta de una actuación inteligente que une tecnología de punta en el cálculo con formas estructuralmente adecuadas y audaces. Su ánimo innovador se asoció con el uso de un material de lo más tradicional, familiar a clientes, constructores y trabajadores, permitiendo un proceso constructivo fácil y rentable.

Por último, estos ejemplos de la década del cincuenta pueden conectarse con el Brutalismo no sólo a través de la apariencia tosca del ladrillo o por algún tipo de relación más bien imprecisa con una vaga idea de lo “as found”; tampoco son “primitivistas”: por el contrario, se trata de sofisticadas y complejas propuestas de diseño. Pueden ser

llamados “brutalistas” fundamentalmente por el hecho de que comparten, con otros edificios Brutalistas sean o no de ladrillo, la misma afinidad por formular soluciones estructurales innovadoras, adecuadas para un material constructivo dado. Incluso si, como en el caso de los “brutalismos de ladrillo” se trate de un material de lo más tradicional.

Su actitud -la de alcanzar la belleza a través de la innovación, teniendo en cuenta las complejidades del pensamiento racional- es tal vez una de las características más atractivas de los mejores edificios brutalistas. Un rasgo que todavía es lo suficientemente fuerte, y tal vez, lo suficientemente fructífero, para seguir cautivando nuevas generaciones de arquitectos y críticos de otro siglo.

1. Para precisiones sobre el término y sus definiciones, cf. Ruth VERDE ZEIN, “Brutalist Connections: a refreshed approach to debates & buildings” São Paulo: Altamira Editorial, 2014. ISBN 978-85-99519-18-2.
2. David LEATHERBARROW y Mohsen MOSTAFAVI, *Surface Architecture* (Cambridge: MIT, 2002), 2.
3. Collin ROWE y Robert SLUTSKY, “Transparency: Literal and phenomenal”, en Collin Rowe, *The Mathematics of the ideal Villa and other essays* (Cambridge: MIT, 1982), 160.
4. Reyner BANHAM, “The New Brutalism”, *Architectural Review* 708 (1955), 857.
5. Idem, 857.
6. Idem, 858.
7. Idem, 861.
8. Idem, 861.
9. Reyner BANHAM. *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* (London: Architectural Press, 1966), 125.
10. Idem, 85.
11. Idem, 86.
12. Stanislaus VON MOOS, “L’Europe après la pluie ou le brutalism face a l’Histoire”. En Jacques Sbriglio (ed), *Le Corbusier et la question du brutalisme* (Paris: Parenthèses, 2013), 65.
13. Cf. Philippe POTIÉ, *The Monastery of Saint Marie de la Tourette* (Paris: Fondation Le Corbusier, 2001), 80.
14. BANHAM, 1966, 125-7, “Hard brick brutalisms”.
15. Idem, 125.



## LBB: three city pieces, 1976-88

**Carlos Eduardo Dias Comas**  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
BRASIL

Three projects stand out in the last career phase of Lina Bo Bardi (1914-1992). SESC Pompéia (1976-1986) is short for the leisure center occupying a huge block in Vila Pompéia, a former industrial district of São Paulo. Offering cultural, educational, sports and health care facilities, it was commissioned by Serviço Social do Comércio, a rich institution promoting the welfare of commerce employees, funded by their employers. Lina recycled a factory dating from 1938 and designed new buildings assisted by younger colleagues Marcelo Ferraz (1955) and André Vainer (1953).<sup>1</sup> The Anhangabaú Toboggan is a proposal for the Anhangabaú Valley area in São Paulo (1981), a stretch of expressways and green patches between the hills occupied by the old downtown and its mid twentieth century expansion. It entered a competition sponsored by EMURB, the city's development agency; Ferraz, Vainer and Marcelo Suzuki (1956) collaborated.<sup>2</sup> The Pelourinho Historic Park of Salvador (1987-1989) comprises most of the old town founded in the sixteenth century and inscribed in the World Heritage List in 1985.<sup>3</sup> Salvador was the first colonial capital of Brazil; pelourinho designates a tool and symbol of its power to render justice, the wood or stone post where criminals were punished and exposed to public abuse. Assisted by Ferraz and Suzuki, Lina worked with anthropologist Roberto Pinho and architect João Filgueras Lima (Lelé) for the Gregório de Matos Foundation, established to manage the Historic Park by mayor Mario Kertesz in 1986.<sup>4</sup> Besides restoring typical row houses for mixed use, Lina remodeled and expanded a former nightclub to shelter the Gregorio de Matos Theater, joined three

houses to house the House of Benin and adapted a fourth for the House of Olodum. House of Benin was created in 1987 to show handicrafts from the region in Africa from which most of the Brazilian slaves came.<sup>5</sup> Olodum, an Afro band, was founded in 1979 by Pelourinho residents, quickly becoming a major player in the "negritude" or "black pride" movement.<sup>6</sup>

These projects vary in scale as well as ownership and management: SESC Pompéia is private, a club partially open to non-members; Anhangabaú is public land; the Pelourinho Historic Park comprises public and private property. All involve the rehabilitation of degraded city pieces by recycling or demolishing problematic structures, as in Lina's earlier conversion of the sixteenth century Solar do Unhão in the Museum of Popular Art of Bahia (1962-63). All reinforce institutions targeting the general public. They celebrate them as community facilities, avoiding pomposity but not striking imagery, often recalling art naïf. Lina claimed to do arquitetura pobre, suggesting modest, sparse, crude undertakings connected to arte povera.<sup>7</sup> She abhors glossiness, even if fancying a trace of glitter now and then. However, the expression can mislead, for it does not mean cheap or technically backward. Lina remains unafraid of big spans and sophisticated engineering whether working in reinforced concrete (SESC), steel (Anhangabaú) or ferro-cement (Pelourinho).<sup>8</sup> She remains fond of big regularly shaped rooms, and reiterates her preference for memorable dual partis, emphatically contrasting two formal elements in correspondence with program features and site characteristics.

## 1. Pompéia

SESC Pompéia rises in a flat L shaped parcel integrated by a corner lot and an adjoining through lot. Two bands of sheds and an intermediary service alley run lengthwise in the former. A creek perpendicular to that alley runs from one frontage to another in the latter. The parti is straightforward. Lina accepts the suggestion of recycling the sheds made by SESC directors who had visited Ghirardelli Square in San Francisco, the factory conversion by Halprin, Wurster Bernardi & Emmons (1964).<sup>9</sup> She turns the inner sheds into a canteen and a storeroom; the outer sheds shelter the administration, a large covered plaza with a library and exhibition space, a theater and workshops. Roofed over, a transversal passage becomes the theater foyer. Happy to build vertically in the through lot, Lina covers the creek with a boardwalk flanked by two raw concrete towers at one end. The lower tower contains four sports courts over a swimming pool in five double-height stories. The floor and roof waffle slabs are pre-stressed and span 30x40 meters. The higher tower has eleven average height floors accommodating vertical circulation, a ground floor cafeteria, exercise and locker rooms. Superimposed and diverging walkways link the towers



Fig. 1 Sport Building, gateways intersection. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Lina Bo Bardi, Sao Paulo, 1993. p.230

defining a portal complemented by another concrete tower of scaled skin, a svelte reservoir that resembles both an industrial chimney and a giant candle.

The straightforwardness of the parti increases the visual impact of its development. Height and material of the towers contrast with the recycled sheds, while unusual fenestration and elements contrast with the speculative buildings nearby of similar height and profile. There are walls torn by a regular grid of holes with irregular borders recalling grotto entrances or bombed buildings, walls punched by irregular succession of almost square openings or corrugated by parallel balconies topping each other. The rectangular prism of the swimming pool tower is fused to a smaller prism perforated by horizontal slits and indented by balconies interacting with exposed metallic exhaust fans and water mains. The cafeteria tower has a pentagonal plan, articulating the inclination of the adjoining street to the sheds' orthogonality. Its projecting corner balconies suggest domesticity, but they differ in plan and distance from one another, and the irregularity belies the suggestion. The base widens recalling a medieval castle. Almost symmetrical in plan, the walkways fan out like refinery ducts or else spears that transform the towers into two warriors with bloodied armors: red pools (the wooden trellis behind the holes) complement red streams (the external ducts) and red clots (the exhaust fans). The vindication of the innocence of childhood does not ignore its brutal and warlike component. The towers rise as fortresses watching over the boardwalk turned into a beach equipment by the mural painted in the facing boundary wall. Yet there is openness inside, and abundant lateral lighting. Suddenly huge, the holes frame cutouts of city, sky, trees and mountains. The utilitarian interiors flirt with suburban kitsch: women's toilets are painted pink and gold, men's toilets come in blue and silver; the cafeteria murals would

not be out of place in a pub.

Roughness and vulgarity suit sporting deeds, but not social encounters and cultural pur-suits. Lina replaces clay tiles by translucent glass tiles, and the sheds become intimate shelters. The diffuse zenithal luminosity underlines the elegance of the original concrete structure. The sweat and exploitation of factory work is gone. The atmosphere exudes cultivated taste, as shown by the wavy pond after Oscar Niemeyer, or the brutalist concrete after Vilanova Artigas in the theater foyer. However, what was once formal audacity is now tamed by water and light, secluded behind brick walls and trellised sliding doors evoking Lucio Costa. The sheds are kept private, almost indecipherable from the alley that they limit as a continuous, aligned, neutral plane, indifferent to the diversity of functions they now accommodate. They are presented as the ordinary components of an extended repetitive built fabric- while still contrasting in scale with the district's brick walled, roof tiled row houses. Meanwhile, viewed from close range, the towers - and their odd and dynamic play of volumes - celebrate difference, singularity, communication: at once portal, display and lookout. Exemplifying mat building avant la lettre, the sheds stand now for gridded, functionally generic, timeless rationality. The towers break in as picturesque landmarks if not monuments, dependent on date and circumstance, undisputed focal points for the movement within the center. Yet from afar towers and recent speculative construction merge, and only the boardwalk void remains exceptional.

Lina's center defends continuities without shunning changes, some evolutionary, some radical. The space-time warp is built in. Given the embourgeoisement of the industrial sheds and alley, recalling their ancient aggressiveness not only befits the new sporting facilities but also enriches their meaningfulness; after all, hardship

strengthens and in due course fades into soothing remembrance. Lina proclaims that urbanity requires both balm and blow: *terribilità* is as inherent and relevant to the city as beauty, appeasement as important as provocation, Mellow or startling, her imagery is drawn from sources both within and without the conventional territory of architecture. Inspiration comes from the work of well known, cultivated artists - like São Paulo's Concretist painters - and intuitive, often anonymous artisans, as well as from every day *objets à réaction poétique* - either natural as a mandacará flower (the parapet in one of the walkways) or manmade as candles and chimneys (the water tower). Double coding allows for different levels of understanding, some diffuse and accessible to the common man, some precise and esoteric. Hers is an "open work" as defined by Umberto Eco in 1969, and one that faces head on the challenges posed since the fifties by the supposed unpopularity of modern architecture and the kitsch of socialist realism, comparable in this sense to Niemeyer's efforts in Pampulha (1942) and Brasília (1960).<sup>10</sup>

## 2. Anhangabau

The dual parti is even more incisive in the Anhangabau Toboggan. The Anhangabau valley had been successively tea plantation, park and boulevard before it was taken over by fast motorized traffic, and a concrete viaduct (1938) replaced the old Viaduto do Chá (1892) in steel, both level with the flanking hilltops, 20m above the valley floor. Faced with the problem of ensuring safe pedestrian flows between the two downtown hills due to exponential traffic growth, Lina is at once straightforward and radical. She refuses to multiply walkways or cover the expressways, proposing instead the return of the valley to its pristine condition- and a two-story, 9m wide pre-stressed steel viaduct flying high and spanning big,

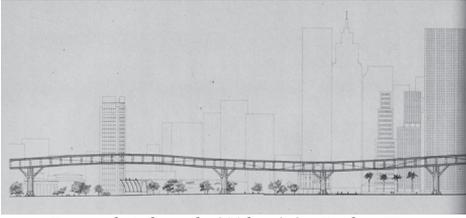


Fig. 2 Proposal, Anhangabaú Tobogá, Sao Paulo, 1981.  
 Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Lina Bo Bardi, Sao Paulo, 1993.  
 p.254

supported by only eight columns. Hard and soft materiality co-exist, morbidezza as relevant to the city as toughness. Advanced technology is the means to the recovery of unspoilt nature, the project suggests. Going fast forward in space amounts to going backward on time, to the slower rhythms of origins mellowed by myth. The huge columns even recall trees, underscoring a traditional assimilation. Her historic present includes a glimpse of tomorrow and yesterday along with intimations of the remote past.<sup>11</sup> But there are no dinosaurs, even if Lina wants her park wild, because she knows that it is surrounded by the industrial metropolis, it is a product of the same forces as the viaduct. Speed and arcadian bliss are not antagonists but teammates, as parkways indicate, none closer than the work of Affonso Eduardo Reidy and Roberto Burle Marx in Rio's Aterro do Flamengo (1964). Iconographic references are both local- the first Viaduto do Chá and early Brazilian industrialization- and diffuse - nineteenth century steel bridges and the biomorphic machines found in the illustrations of Jules Verne's books, early movies and late comics such as Barbarella (1962-68). beginning of 9 julho til Senador Queiroz.

### 3. Pelourinho

The dual parti appears as multiple oppositions in Salvador. Headquarters of the anchoring institutions contrast by nature with monumental churches or palaces, by degree with ordinary row

houses. Buildings renovated had some differential. Their visibility was enhanced by location in the boundaries of the Historical Park (Gregorio de Matos) or in corner plots (Olodum and Benin), sheer size (Gregorio de Matos, Benin), adjacency to existing squares (all but Olodum) and an entertainment pole (the Glauber Rocha Movie Theater and Club next to Gregório de Matos); moreover, these two buildings and the adjacent square, remodeled for open-air projections, were to be complemented by the reconstruction as cultural center of the fronting Barroquinha Church, whose nave had been destroyed by a fire. Renovation intensifies the double differentiation of the anchoring institutions by introducing new elements in their buildings, allowing for the reappearance of the dual parti at the levels of form, materiality and technique.

At the Gregorio de Matos Theater, the ground floor galleries expand into a multipurpose room under apparent wood trusses and roof tiles. The twisted staircase that connects the two spaces contrasts with their rectilinearity, as does the irregularly shaped opening in the external wall. The staircase revives organic expressionism, the opening paraphrases the SESC Pompéia holes with a Baroque bias. At the less conspicuous House of Olodum, original and new walls oppose each other. The former are plastered, smooth and white; the latter are corrugated and grey in ferro-cement panels produced by the Municipal Factory of Community Equipment that Lelé created.<sup>12</sup> At the House of Benin, the components of a L-shaped block are reused logically. The eighteenth century shell of the corner house with gabled long façades accommodates galleries in the first two floors, a library and offices in the third, bedrooms for exchange students in the attic; Lina keeps most of the interior concrete structure built after a fire in 1978. The upper floors of the nineteenth century bent wing turns into an apartment for the consul of Benin, while the ground floor accommodates services and the

entrance leading to both the residence and a new freestanding structure in the patio, a dining room open to the public; a winding staircase with a Baroque flavor connects the three floors. Outdoor tables among palm trees enliven the patio.

All the street facades are plastered, smooth and white with regular openings. The patio facades are stabilized with ferro-cement panels like those used at the House of Olodum. The contrast of color, material, texture and technique with the smooth plastered walls is brought to the outside and intensified with the help of irregularly distributed openings. Besides, the stiff straight lines of the panels set off the roundness of the dining room and its supple straw roof. Adroitly raised from the enclosing adobe walls, it counterpoints the horizontal slits which receive the straight staircase along its blank rear wall of the corner house, while adding finesse to the suggestion of an African village. Concurrently, Lina adds an African touch to the ground floor gallery, dressing with woven palm leaves the concrete columns put up by the 1970s intervention, crude but mercifully regular as the parallel succession of doors open to the sidewalk. Elegantly ethnic, the detail counterpoints suave but firmly the folded plane making up the staircase.

Lina takes a straightforward approach in two cases, the unbuilt project to recycle an ordi-



Fig. 3 Restaurant Casa do Benin. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Lina Bo Bardi, Sao Paulo, 1993

nary row house fronting the Pelourinho Square for the private foundation of the French photographer Pierre Verger, and the restoration as examples of three plainer houses in the Misericórdia Hillside facing the sea below. These combine a commercial ground floor with apartments above; floors and internal partitions are ferro-cement panels, now smooth and painted. One of the houses stood freestanding among ruins. The grey corrugated panels reappear as buttresses associated with the bar and round restaurant replacing those ruins. The two venues define vertical voids distinct from but articulated with the horizontal voids of the street and square network above. For Lina this network should become an unified field, with no distinction between carriageway and walk: a starry ground, as in a popular song, stars embedded on the pavement, an extreme example of her iconographic choices. She does not mind being figurative and delights in juxtaposing references from high and low culture. Allusions to prestigious architectural precedents once more combine with forms that stylize well known natural and cultural elements. Naiveté becomes sophistication. Playfulness becomes wit. Double coding assures communication.

#### 4. Discipline

Earlier discourses are replicated, subdued by the smaller size of buildings. Time is of the essence as in SESC Pompéia. The old still comforts, although smooth and white. The new is again gray, but in ferro-cement instead of concrete and textured, corrugated instead of grainy or waxy. It remains disturbing, for it carries the ghosts of the past like a ruin. Time is of the essence as in Anhangabau. Technology still provides the tools to conjure up a past that never was in the hope of making it happen in the future: Arcadia in the valley, the humane city at Pelourinho. Lina's pen exploits the

capacity of utopian fantasies to move, aware of their power, and sometimes her words and drawings verge on sentimentality. But in the end she is a realist for whom fighting concrete evils in the present matters more than perfection in the remote past or future. The duality of her architecture targets the homogenization of space and time in an industrializing society at the same time it represents an imaginative use of scarce resources. Her city pieces promote heterotopia and heterochronia without historicism or folklore. Her historic present includes fragments from many real and imagined pasts, and her city is an inherited settlement, a palimpsest of places of distinct character and of different ages. She does not accept the *tabula rasa* as panacea for the problems of the modern city, and she does not associate modern architecture with such a view, nor with the narrow vocabulary and syntax it implies.

Lina is not alone in understanding modern architecture as an inclusive proposition. Brazilian theory and practice was explicit about it since the mid 1930s. For Lucio Costa, modern architecture is a formal system where plastic-ideal and organic-functional conceptions meet and complete each other. It could and should dialogue with older formal systems. Brazil Builds: New and Old is the title of a 1942 show at the Museum of Modern Art of New York, telling in many ways. Heterotopia and heterochronia are constituent facts of the modern local output. Exemplary projects adjacent to buildings or urban surroundings of historic value include the Ministry of Education (1936-45) by Costa and team or the ABI building (1936-39) by Marcelo & Milton Roberto in Rio, alongside lesser known work in eighteenth century mining towns, like the Ouro Preto Grand Hotel (1939-44) by Oscar Niemeyer and Methodist Church (1945) by José de Souza Reis, the Serro Primary School (1944-47) and the Serra da Piedade restaurant (1956-1971) and pilgrimage church (1960-80) by Alcides

Rocha Miranda. Exemplary projects for recycling buildings of historic value include Abraham Assad's conversion of a gun powder warehouse into a theater in Curitiba (1971) and Rocha Miranda's Companhia Internacional de Seguros (1976), the José Bonifácio University Foundation (1982) and the Folklore Museum (1983), all in Rio. Integration of architectural fragments of historic value features in the Museum of the Jesuit Missions (1938-41) by Costa, or the Nabuco chapel (1957-58) by Rocha Miranda. Convergences with the Italian scene are not negligible, in particular the museum work of Carlo Scarpa, BBPR and Franco Albini after World War II. The Four Compositions, Villa Church and the Beistegui apartment suggest that Le Corbusier is also a reference. In short, it is a Latin-flavored branch of modern architecture that thrives on diversity and duality, on complexity and contradiction, on contextualism and double-coding.

Unsurprisingly, Lina dismisses the post-modern criticisms of modern architecture as formulated by Charles Jencks (1977) and Leon Krier (1978), and despises the Neo-Rationalist architecture at IBA Berlin (1979-1987), but she might have approved the guidelines of the Plan for the Historical Center of Bologna (1969) by Pier Luigi Cervellati. There is no record of her reaction to the contemporary development of "festival marketplaces" by Benjamin Thompson like Boston's Faneuil Hall (1976), Baltimore Harborplace (1980) or New York's South Street Seaport (1985), recycling efforts to make inner city shopping competitive with the suburban mall, but she did not seem to mind the kinship between the Pompéia factory and San Francisco's Ghirardelli Square (1964, Halprin/ Wurster, Bernardi & Emmons) and The Cannery (1968, Joseph Esherick), Thompson's precedents too. After all, these operations also showed imaginative realism at work proving the capacity of modern architecture to qualify formally pre-modern

structures, and correlated with the takeover by artists since the 1960s of the industrial heritage in neighborhoods like New York's SoHo, designated as Cast Iron Historic District in 1973.

## 5. Postscript

Built according to project, SESC Pompéia is justly acclaimed, hugely popular. Enlightened, centralized management helps. The Anhangabaú Toboggan did not win any prize, but the project looks even better in hindsight, compared with the meager park built over a concrete slab hiding cars in high speed. Projects for the Pelourinho Historic Park were only partially implemented. Rehabilitation of ordinary houses stopped with the Misericórdia Hillside intervention, and scale economies through the use of prefabricated ferrocement components would only accrue if applied to the whole area. Although the idea was saving the Pelourinho for its residents instead of turning it in a thematic park for mass tourism, and a bohemian arts district was fostered by the institutional programs, there was no real socio-economic plan

as in Bologna. Many residents were too poor to afford even minimal rents. Prostitution and traffic of drugs continued to flourish. Neither the House of Cuba nor the Houses of African nations other than Benin materialized. In the end the area languished until a new state government launched Programa de Recuperação do Centro Histórico (1991-2006) and brutally expelled the resident population to convert the area into an open mall for tourists, confirming that preservation of buildings and preservation of lifestyles in decaying areas rarely mix. Two decades later, results and prospects still look dubious. The House of Benin operates as a museum but the consul does not live there anymore and the restaurant closed. The House of Olodum works fine but an unhappy remodeling altered its ground floor. Gregorio de Matos Theater is to reopen after five years, and the Barroquinha Church has been recycled following a new project. The Misericórdia Hillside structures are vacant, but a much needed restoration has been announced. As Linas market value rises, the physique of her Pelourinho buildings will likely improve. Nonetheless, recovery of their spirit remains an open question.

1. Carlos Eduardo Comas, Lina 3x2. Iconographic material Lina Bo Bardi.
2. EMURB stands for Empresa Municipal de Urbanização.
3. 42 blocks, 1000 buildings. Daniel de Albuquerque Ribeiro. Gentrification no Parque Histórico do Pelourinho. Master's dissertation. (Salvador: UFBA, 2011). Juarez Duarte Bonfim and Paulo R. Guimarães da Silva. "O caso do Parque Histórico do Pelourinho: investigação de originalidade numa ação do governo local." *Sitientibus* 13 (1995), 15-33.
4. Mario Kertesz was twice the mayor of Salvador. 1979-1981. 1986-1988 three year term won the first election after the end of the military regime. From 1968 to 1973 the GDP of Brazil grew at more than 10% per year, inflation oscillated between 15 and 20% annually, and building construction grew at an annual rate of 15%.
5. There were diplomatic intents to interest foreign countries in rehabilitating blocks ruined buildings, among them Benin, Senegal, Angola, Mozambique, Nigeria. Bahia was being touted as a bridge to Africa. Cuba was also considered. Lina designed something for House of Brazil in Benin. House of Cuba. In the end it was collection of Pierre Verger, the French photographer. See Luiz Carlos de Laurentiz. "Salvador como

- fato de cultura: Representações da cidade da Bahia nas imagens e linguagens de Lina Bo Bardi e Caetano Veloso." in 50 anos de Lina Bo Bardi, edited by Ana Carolina Bierrembach. Salvador: Docomomo Bahia, 2009. <http://www.docomomobahia.org/linabo/?page=apresentacao>
6. Tania Fischer et al. "Olodum: a arte e o negócio. Revista de Administração de Empresas 33 (1993), 90-99 São Paulo.
7. Arquitetura pobre
8. The center was built by the SESC Engineering Service; engineer Antônio Carlos Affonso Martinelli- director; engineers Luis Octavio Martini de Carvalho, Roberto Cartolano, Guilherme Dagli, Ernesto Wlassow
9. According to Zeuler Lima. Lina Bo Bardi Princetion, 2014
10. See Comas. Characterizing monumentality.
11. Revista Projeto, n.133 (1990), 103-108.
12. FAEC (Fabrica de Equipamentos Comunitários da Prefeitura) large scale prefabrication of easily handled ferrocement components interconnected as a puzzle, done without recurring to expensive equipment. attuned to small spaces. Intent to lower costs while wholly stabilizing buildings, replacing wooden floors by prefab slabs. Just experimental. Scale economies if applied to the whole of the Park 950 bldgs.



# Las dos casas.

## Arquitecturas de Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo

**Cláudia Costa Cabral**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
BRASIL

La idea de que la reproducibilidad era una virtud fue uno de los puntos de honor de la doctrina funcionalista. Le Corbusier pensaba en 1923 que era necesario crear el estado de ánimo de la serie, Gropius hizo el elogio de la repetición y de la limitación a las formas-tipo en 1925, y Max Bill probablemente así lo creyera todavía en 1953, al reprochar las formas singulares de la arquitectura de Oscar Niemeyer. El argumento que el trabajo busca desarrollar es simple: el verdadero funcionalismo podría ser en realidad menos repetitivo que sugiere el dogma.

El joven Juan O’Gorman (1905-1982) presumiblemente abrazó esa doctrina en 1929, con la construcción de la casa Cecil O’Gorman, que Esther Born presentaría en la publicación sobre la arquitectura moderna mexicana promovida por Architectural Record en 1937 como la “primera casa puramente funcional” hecha en México.<sup>1</sup> Las casas-estudio para los pintores Diego Rivera (1886-1957) y Frida Kahlo (1907-1954) forman parte de la serie que se suele considerar como de las “casas funcionales” de O’Gorman, perteneciente al momento inicial de una carrera que el tiempo revelaría más compleja y diversificada.<sup>2</sup>

Pero a despecho de que la encomienda fuera doble, las casas-estudio para la pareja Rivera-Kahlo no son la mera repetición, una de la otra. Aunque sí físicamente ligadas, como las “dos Fridas” que Kahlo pintaría en 1937, las casas no son cuerpos idénticos, vestidos de diferentes modos por sus ocupantes, sino que dos estructuras entre si distintas. Según ciertas perspectivas, las llamadas casas funcionalistas de O’Gorman no serían mucho más que una recomposición de

la Casa Ozenfant de Le Corbusier, por un lado, o bien el resultado directo y objetivo de la apuesta funcionalista, por otro. El trabajo toma otra dirección, examinando la solución de O’Gorman para las casas-estudio Rivera-Kahlo como respuesta al problema de la composición binaria.

### 1. Un comienzo en la casa O’Gorman

La Casa Cecil O’Gorman se construyó sobre una de las dos canchas de tenis adyacentes que Juan O’Gorman había comprado en el suburbio de San Angel Inn, en la ciudad de México. En teoría, la casa sería para su padre pintor, pero en realidad, fue una casa-manifiesto -el “ejemplo de casa funcional”, que fuera “ingeniería, más que arquitectura”, como más tarde la describiría O’Gorman-, contrapuesta tanto a la arquitectura académica todavía dominante, cuanto al emergente Art Déco y sus elementos decorativos.<sup>3</sup> Su ejemplaridad residía en los materiales y técnicas constructivas elegidos – estructura de hormigón armado aparente, losas planas, instalaciones eléctricas y sanitarias a la vista, ventanales de vidrio continuos-, pero también en la voluntad de presentarse desnuda, esencial, mínima, delante del edificio colonial de la Hacienda de Goicoechea, al otro lado de la calle.

La casa era sencilla: dos pisos, una planta rectangular dividida en dos zonas por escaleras y servicios. En la planta baja se disponían una terraza cubierta, frente a la calle, estar y comedor en la parte posterior del lote. Una ondulante escalera exterior en hormigón armado conducía directamente al estudio en el segundo piso, sobre la terraza. El espacio transparente del estudio,

cuyos límites exteriores, acristalados, se podían abrir integralmente de piso a techo, contrastaba con la secuencia de celdas-dormitorio dispuestas en la cara posterior, quizás cercanas a los razonamientos contemporáneos de un Wladimiro Acosta.

La familia no habitó la casa, pequeña para la colección de arte del padre y para la biblioteca que Edmundo, el hermano historiador, se encargaba de ampliar.<sup>4</sup> Pero la casa funcionó como ejemplo. Cuenta la historia que Rivera visitó la casa de San Ángel con O’Gorman, se interesó por las cualidades estéticas de la misma (a pesar de que O’Gorman renegara de tales pretensiones), y compró al arquitecto la segunda cancha de tenis, situada en la esquina, para que le hiciera una casa-estudio. A continuación le pide hacer también una casa-estudio para Frida, con quien se había casado en 1929.

“El mínimo de gasto y esfuerzo por el máximo de eficiencia”, dijo O’Gorman sobre la casa de 1929.<sup>5</sup> Pero si por funcionalismo se debería entender la producción de objetos justos y eficaces, tanto más justos y eficaces cuanto más repetibles, el paso entre el auto-encargo de 1929 y la encomienda real de 1931 pone la fórmula en cuestión.

Las casas se construyen mientras la pareja vive entre México y Estados Unidos. Diego Rivera, prestigioso muralista, acepta comisiones en San Francisco (1931) y Detroit (1932), triunfa en la retrospectiva del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1932), trabaja en el mural para el Rockefeller Center (cuyo malogro precede el retorno de la pareja a México en 1933, precisamente para instalarse en las recién hechas casas de San Ángel). Frida Kahlo siquiera había expuesto su trabajo públicamente en México antes de irse a Estados Unidos, y en esos mismos años apenas logra participar, con la tela Frida Kahlo y Diego Rivera, en una muestra de la Sociedad de Mujeres Artistas de San Francisco.

El encargo de O’Gorman fue por lo tanto doble, pero no simétrico. A pesar de



Fig. 1 Frida Kahlo, Las dos Fridas, 1937. Fuente: FRIDA KAHLO (2014), Munich, Prestal Verlag.

la reconocida aceptación, por parte de O’Gorman, de la doctrina funcionalista y de la formulación corbusiana de la casa-estudio, ni una ni la otra prefiguraban, por anticipación, la resolución del problema planteado por el encargo. Había un cliente principal, Rivera, lo que probablemente excluyó la simple duplicación, y aunque la Casa Ozenfant podría haber servido de modelo al estudio de Diego, ese modelo no incluía la casa de Frida.

## 2. Habitar es trabajar, las casas-estudio de Diego y Frida

En la ciudad tradicional, la solución convencional para la organización de la relación entre vivienda y trabajo sobre el mismo lote es instalar el trabajo en la planta baja, cerca de la calle, y distribuir la parte doméstica en los pisos superiores. Le Corbusier intercambió esos términos en la Casa Ozenfant. El espacio doméstico se desarrollaba en las plantas inferiores, mientras el espacio de trabajo, el taller del pintor Ozenfant, ocupaba el nivel superior, liberado para crecer en altura, bañado por la luz, rematado y caracterizado por la cubierta en shed (que Le Corbusier fue a buscar en los talleres y oficinas que tradicionalmente

habitaban la planta baja).

O’Gorman sigue esa lógica en sus casas. La distribución del programa opera la misma inversión en el orden típico de la casa tradicional. La planta baja se define como suelo libre, apenas marcado por los pilares de hormigón aparente, dispuestos según una pauta homogénea en el sentido paralelo al lado mayor de la parcela. A la casa de Rivera, en la esquina, corresponden ocho módulos de esa trama; a la casa de Frida, sólo cuatro. Los núcleos de servicios de las casas configuran unos pocos componentes sólidos en la planta baja, secundados por la pequeña construcción de un solo piso pegada a la divisa de fondo, tras la casa de Frida, que serviría de estudio al fotógrafo Guillermo Kahlo, su padre.

En la casa Kahlo, la escalera se incorpora parcialmente al núcleo cerrado en la planta baja, que corresponde a uno de los cuatro módulos. En la casa Rivera la escalera helicoidal es totalmente exterior, facultando el acceso directo desde la calle a todos los pisos. En el nivel intermediario de la casa Rivera se disponen dos dormitorios y baño orientados a sur, y la galería para exposición de obras y colecciones a norte. En la casa de Frida el piso intermediario se destina a espacios de estar y a la cocina, que es acoplada a la escalera.

En ambas casas los estudios ocupan los pisos superiores. Exigencias dimensionales propias, requerimientos de aire y luz en cantidad y cualidad adecuadas, sirven de motivación para la descubierta de espacialidades singulares. El estudio de Rivera, mucho más amplio, se distingue en el cuerpo de la casa por su doble altura, encimado por la cubierta en shed, definida por losas nervadas que incorporan baldosas cerámicas. La fachada totalmente acristalada gira en voladizo, en dirección a la luminosidad homogénea de un norte exacto. El estudio se prolonga en otro volumen, de menor altura y cubierta plana, que se estira en la dirección de la casa de

Frida generando sobre su techo una terraza, a la cual se accede a través del entresuelo del taller y de un pequeño dormitorio.

De la terraza de Rivera se llega, por medio de un puente, a la terraza de Frida, y desde esa, por una escalera exterior cuyos peldaños se proyectan del plano de la fachada, se puede entrar en el estudio de Kahlo. Aunque mucho menor, ocupando menos de un tercio de la superficie del estudio de Rivera, el estudio de Frida es igualmente protagonista. Pero si el primero se expande, sea por el anexo al taller, por la ventana que se lanza o por la cubierta dentada, el segundo es casi una substracción, vaciando integralmente la mitad leste del piso que comparte con baño y dormitorio, transparente como un bloque de luz. Varía el volumen del primero, funcional, para dominar la luz con toda precisión posible (mismo en el shed se prevén brises de cimientado amianto). El segundo es indeformable, ajeno al ofuscamiento, expuesto al sol por idénticos ventanales que se extienden indiferentes entre las mismas losas nervadas y sus baldosas cerámicas.

El estudio de Frida, de aspecto más cercano a las “casas de pintor” de Acosta que al taller Ozenfant, aunque pequeño, es un episodio esencial en el montaje de la dupla composición que las casas suponen. El problema de la composición binaria puede ser resuelto de modo simple espejando las unidades, pero no es un problema fácil cuanto esas son distintas. Las soluciones que Le Corbusier había avanzado hasta el momento, con las unidades espejadas o no, apoyaban la articulación en volúmenes unitarios. La casa doble del Weissenhof (1927), las casas Loucheur (1929), parten de operaciones de duplicación, aunque que en el primer caso una de las unidades sea de hecho un módulo más larga. Las casas La Roche/Jeanneret (1923) son diferentes entre sí, pero Le Corbusier usa la continuidad del plano de la fachada para asegurar la idea de un cuerpo continuo, que delimita y contiene el espacio abierto.

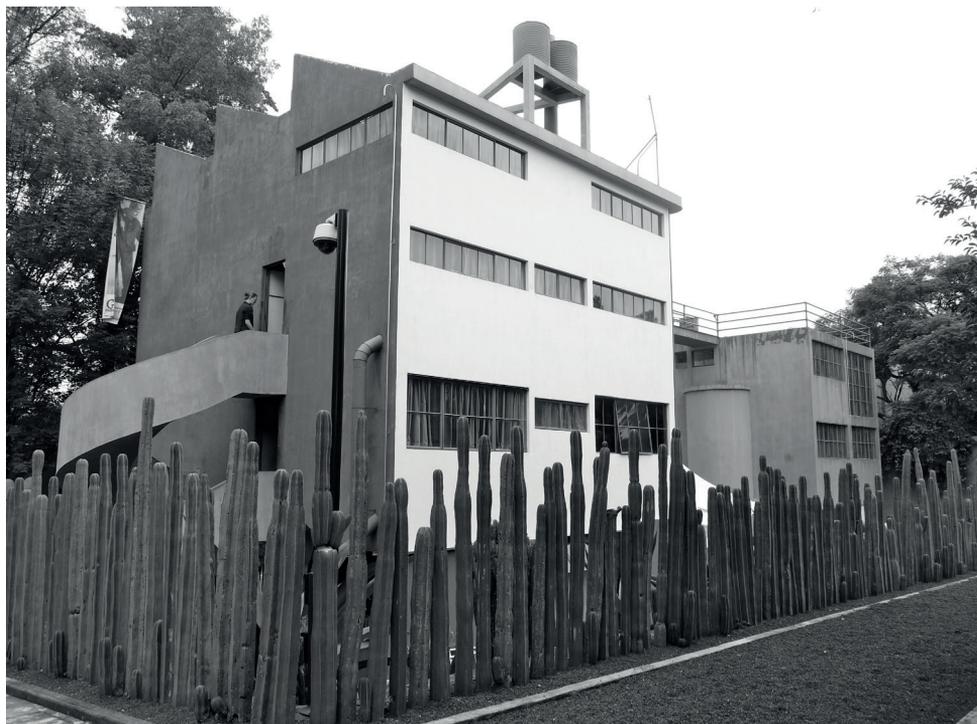


Fig. 2 Juan O'Gorman, Casas-estudio de Rivera y Kahlo, 1931-1932. Foto de la autora, 2010.

O'Gorman hace justo lo contrario. Las casas son en principio diferentes, dispuestas sobre el terreno como unidades discretas que conservan, cada una, su autonomía. Entretanto, ellas forman también un conjunto. Están físicamente ligadas por el puente y compositivamente relacionadas por unas decisiones estratégicas amparadas sobre todo en la volumetría, el diseño de las fachadas y un peculiar sistema de movimientos que enlaza las dos casas.

El estudio de Frida produce el único grande ventanal en la fachada sur, que mira a la calle. Las demás son más bien ventanas longitudinales, que corresponden, en ambas casas, a espacios compartimentados. Caracteriza, así, la función taller desde el punto de vista exterior, respondiendo al perfil dentado del shed en el taller Rivera, en la otra fachada que da a la calle. Esa es casi ciega, apenas perforada por las puertas y por una pequeña ventana alta.

Contra esa fachada se recorta la escultural escalera helicoidal. El taller Kahlo confirma, también, la circularidad del sistema de movimientos de la casa, como puntuación vital de un trayecto que inicia en la escalera helicoidal de la casa Rivera, que cruza el puente, atraviesa la segunda casa, baja al suelo y retorna a la primera casa por el jardín común, sin nunca pasar dos veces por el mismo lugar.

Breton recuerda así su estadía en las casas: “estaba allí” – dije de Frida en 1938 – “en uno de los dos cubos, nunca sé si es el azul o el rosa – de su casa transparente”, en medio al “jardín atiborrado de ídolos y de cactus de greña blanca...”.<sup>6</sup> Es curiosa su percepción de las casas como “dos cubos”, pasibles de confundirse, si de hecho se tratan de dos cuerpos distintos, en tamaño y volumetría. La casa de Rivera tiene tres pisos, la de Kahlo sólo dos; la segunda está contenida en una volumetría regular, la primera se expande



Fig. 3 Juan O'Gorman, Casas-estudio de Rivera y Kahlo, 1931-1932. Foto de la autora, 2010.

en el volumen agregado y en la cobertura dentada. Tanto la sugestión de la forma cúbica común, que a rigor no comparten, cuanto la ambigüedad entre diferencia y similitud – dos, pero se confunden – son en verdad efectos, consecuencias de las operaciones bien sucedidas que emprende O'Gorman para resolver los problemas de

la composición binaria. De hecho, lo que sí existe es una cierta complementariedad entre las dos casas, y la pintura es un refuerzo importante de esa percepción, confrontando los colores primarios. Una azul, otra roja, las casas de dos pintores. Una cuestión de composición, no de doctrina.

1. BORN, Esther (1937). *The New Architecture in Mexico*. New York, The Architectural Record, William Morrow & Company, p. 65.
2. Para una discusión circunstanciada de las posiciones teóricas de Juan O'Gorman ver: CARRANZA, Luis (2010). *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern México*. Austin, University of Texas Press. Para la historia de las casas y su proceso de restauro ver: GUZMÁN URBIOLA, Xavier (2007). *Juan O'Gorman, sus primeras casas funcionales*. México, D.F., Universidad Autónoma de México, CONACULTA-INBA; JIMÉNEZ, Victor (1997). *Juan O'Gorman. Principio y fin del camino*. México D.F., Círculo de Arte.
3. O'Gorman en entrevista, 1973. GUZMÁN URBIOLA, op. cit., p. 27.
4. GUZMÁN URBIOLA, op. cit., p. 26.
5. JIMÉNEZ, op. cit., p. 16.
6. BRETON, André, "Frida Kahlo", in: *Los surrealistas en México*, Museo Nacional de Arte, México, INBA, 1986, p. 40. Apud GUZMÁN URBIOLA, op. cit., p. 65.

- BORN, Esther (1937). *The New Architecture in Mexico*. New York, The Architectural Record, William Morrow & Company.
- CARRANZA, Luis (2010). *Architecture as Revolution: Episodes in the History of Modern México*. Austin, University of Texas Press.
- GUZMÁN URBIOLA, Xavier (2007). *Juan O'Gorman, sus primeras casas funcionales*. México, D.F., Universidad Autónoma de México, CONACULTA-INBA.
- JIMÉNEZ, Victor (1997). *Juan O'Gorman. Principio y fin del camino*. México D.F., Círculo de Arte.
- LAS CASAS DE JUAN O'GORMAN PARA DIEGO Y FRIDA (2001). *Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo*.
- MADRAZO, Claudia, coord. (2001) *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. 2a ed., México, La Vaca Independiente.



# A velha casa moderna

**Marta Silveira Peixoto**

FAU UFRGS / FAU UniRITTER, Porto Alegre  
BRASIL

A observação da casa isolada é fundamental para compreender a produção arquitetônica do século XX. Existem as casas manifesto, as casas unifamiliares suburbanas, as casas-estúdio, os refúgios de férias, os refúgios de férias-manifesto, as casas dos arquitetos para si mesmos, as casas-manifesto dos arquitetos para si mesmos e outras tantas variações sobre o tema. Mas o assunto habitação já é um tema popular desde o final do século XIX. Pelo menos na teoria.

Charles Garnier reconstituiu a trajetória da casa desde o princípio na Exposição Universal de 1889; Viollet-le-Duc publica a sua própria história em 1875 e inclui uma versão de cabana primitiva, seguindo uma tradição em que se sobressaem Perrault, Laugier e Quatremère de Quincy, que no final do século XVIII formula a sua própria teoria a respeito da origem da arquitetura com base em três tipos essenciais, que são a caverna, a tenda e a cabana. Critica a caverna por inspirar uma arquitetura muito pesada e indiferenciada; a tenda, pelo contrário, por sua leveza e afetação. A cabana, por consequência, é sua predileta.

É comum a essas teorias uma maneira de pensar sobre Arquitetura que parte do que se entende a respeito dos limites: é uma questão de paredes que dividem exterior e interior, público e privado, social e íntimo, natural e artificial e assim por diante. Não é irrelevante o fato de que Quatremère de Quincy considere a caverna como um dos tipos essenciais pois, ao contrário dos outros dois, ela não é construção humana, essencialmente: é um interior ocupado pelo homem, aproveitado como abrigo.

No século XX acontece um deslocamento do sentido tradicional do interior como um espaço fechado, criado em oposição ao lado de fora. Estas fronteiras se modificam. A arquitetura moderna entende que o espaço deve ser um contínuo, sem uma ruptura brusca entre os diferentes domínios e que os edifícios devem tornar-se transparentes - tanto quanto possível - e as paredes, desaparecer, junto com a compartimentação interna. Um pouco como na predileção de Quatremère de Quincy pela cabana, é verdade.

É inquestionável que a Arquitetura Moderna transformou o repertório formal arquitetônico, dentro e fora do edifício. Não apenas com modificações estruturais, de composição espacial, como fluidez, transparência, permeabilidade, novas proporções ou o tratamento da luz: também a ambientação interna dos edifícios modernos tem cara própria. Esta é uma das evidências que comprova que a ambientação interna faz parte do projeto moderno, desde a distribuição do mobiliário até a escolha de tecidos, tapetes, cortinas, objetos de arte, materiais de revestimento, chegando até ao desenho dos móveis e a escolha de objetos. Não são apenas modificações estruturais ou de composição do espaço: as casas modernas parecem modernas em seu interior. É reconhecida a importância do “recheio” do edifício, de tudo aquilo que o edifício contém, suporta e dispõe, para reforçar uma ideia.

A casa assume protagonismo na produção do século XX, transformando-se em campo de importantes investigações arquitetônicas, especialmente de um certo “modo de vida moderno”. Neste âmbito, a necessidade



Fig. 1 Lina Bo Bardi, Casa de vidro. Fotografia Horacio Torrent

de preservar exemplares significativos integralmente faz todo o sentido. Mas, se o projeto de ambientação residencial já não é uma tarefa das mais fáceis - o cliente é um personagem muito presente e que, frequentemente, se coloca como autor da ambientação ou como um participante excessivamente ativo no processo - também sua preservação é complicada: o controle da obra está na mão daqueles que vivem nela, do proprietário e seus herdeiros, a portas fechadas; também o tempo joga a favor das mudanças internas que acompanham as transformações naturais da vida da família; finalmente, parece não haver um entendimento claro a respeito de quem é o interior da casa, se do autor ou do morador.

Nos projetos dos arquitetos para si mesmos ou naquelas de projeto total, onde o arquiteto além da casa propriamente desenha todos os detalhes, há inúmeros bons exemplos que foram preservados e

hoje são visitáveis, como a casa Barragán, a casa Eames (do primeiro tipo), a Maison de Verre, de Chareau, e a Villa Mueller, de Loos (do segundo). No Brasil, um exemplar interessante é a casa de vidro de Lina Bo Bardi, em São Paulo, feita para ela mesma (também do primeiro tipo). Mas existem algumas diferenças a considerar.

Na cidade do México, a casa projetada por Barragán no bairro de Tacubaya (1948), passa despercebida ao transeunte mais distraído. Sua fachada é maciça, muito simples e austera, alinhada com suas vizinhas. Mas para o interessado que agenda antecipadamente a visita, a discrição externa é apenas mais um atrativo. Dentro da casa, a planta é bastante compartimentada e as sequências de passagens de um lugar a outro é que criam o “clima” da casa, dramatizando as mudanças perceptivas de um estado de espírito a outro, do alto para o baixo, do fluído para o contido, do grande

para o pequeno, mas também do interior para o exterior. E sempre são passagens nuançadas, nunca diretas.

Algumas paredes, tanto internas quanto do terraço, são pintadas em cores fortes, que tem um significado especial para os mexicanos, como o rosa forte, o amarelo e o terracota. Essas cores são trocadas por Barragán ao longo do tempo e ele também colocou cortinas na janela da sala para o pátio, que não existiam inicialmente. O jardim também se transforma ao longo do tempo em uma vegetação densa e graúda.

A maior parte dos móveis é desenhada pelo arquiteto-morador tendo como inspiração a rusticidade dos móveis das fazendas mexicanas. Mas também existe lugar para antiguidades e para o popular. Os poucos objetos escolhidos estão dispostos em função das suas qualidades formais e cromáticas, mas também pelo seu valor ético; são todos objetos com um desenho reduzido ao essencial. Essencialidade esta que é decorrente de uma tradição sedimentada ao longo de anos, dos objetos domésticos surgidos da mistura da herança hispânica com a indígena, e que alcança até alguma conotação religiosa. A casa aparenta, à primeira vista, um certo estoicismo. São necessárias leituras mais demoradas para perceber a sofisticação disfarçada.

A casa está praticamente idêntica àquela habitada por Barragán. Mais do que envelope, o conteúdo do edifício foi preservado com todo o cuidado e atenção, da maneira como foi concebido inicialmente. É o mesmo caso da casa Eames, em Pacific Palisades, na Califórnia. Construída pelo casal Charles e Ray Eames é a oitava das case study houses e uma das poucas que se pode visitar (como também é a casa #22).

Encostada numa borda lateral do vasto terreno, em meio à vegetação de eucaliptos, a casa é um retângulo estreito, composto de dois volumes, um da parte residencial, outro do estúdio; entre os dois, há um pátio de ligação. Desde a entrada no terreno, o

conjunto está de “costas”, voltado para a vista incrível em direção ao mar. O primeiro volume é o do estúdio, depois o negativo do pátio e então, à direita, a entrada ao interior da casa propriamente – a entrada do estúdio está junto ao pátio. Em frente à entrada da casa fica a escada para o segundo pavimento dos dormitórios; à esquerda, a sala de pé-direito duplo, e à direita, a sala de jantar, junto da cozinha.

Não há forro, expondo a telha e a treliça metálica que a suporta; o piso é de cerâmica clara. A parede cega de lambri de madeira é ocupada, parcialmente, por uma estante de livros. No lado que faz divisa com a cozinha, aproveitando o pé-direito mais baixo, há um sofá embutido circundando a parede num ambiente mais íntimo. A fachada envidraçada é protegida por cortinas de pano. Além disso, soltos pela casa, uma infinidade de objetos do casal, que é de colecionadores que também adoravam miniaturas.

No meio da sala, um tapete está na base da organização de um ambiente de estar, ao lado dos livros, escoltado por mais um par de cadeiras. Muitas peças, como tapetes e almofadas, são artesanais, de origem indígena; uma pele de tigre cobre o sofá. Espalhados pela casa, muitos vasos de folhagens.

O efeito provocado por todos esses elementos, “empacotados” dentro de uma caixa moderna, é o de um universo plural, de mistura. E muito doméstico, ao contrário da imagem que deve transmitir a casa vazia. Além do caráter, os objetos também modificam a proporção do espaço, deixando-o mais humana. Os planos que conformam a casa estão organizados por uma armação modular, que admite infinitas combinações, de um número finito de elementos. Esse mesmo princípio será usado por Charles e Ray Eames na criação de outros artefatos, como mobiliário, por exemplo. O agenciamento do interior, ao contrário, segue uma orientação diferente.



Fig. 2 Lina Bo Bardi, Casa de vidro. Fotografia Horacio Torrent

Mesmo que a caixa externa e mobiliário desenhado sejam peças constituintes de um conjunto, muitos outros objetos são colocados neste cenário para romper a unidade inicial.

O exemplo brasileiro, a casa de Lina Bo Bardi (1951), em São Paulo, hoje sede do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, é um contraponto interessante. Depois da morte do casal o conteúdo da casa, de móveis e objetos, foi consideravelmente diminuído – apesar de ter sido tombada em 1987 – e, mesmo que a caixa externa esteja mantida, o que agora existe no Morumbi é mais uma alusão à casa original do que outra coisa. A carcaça está gasta mas inalterada. O interior, entretanto, é bastante diferente.

Como que pousada em uma colina, suportada por pilares muito delgados, uma escada metálica vazada leva do terreno ao corpo da casa propriamente. A parte social – a caixa de vidro – é um grande

salão organizado em quatro ambientes (biblioteca, estar, lareira e jantar), com três de seus quatro lados envidraçados. A cobertura é uma laje em duas águas, de pouca inclinação e sem forro ou qualquer outra coisa, nem pontos de luz: a iluminação acontece pelos apliques e várias tomadas de piso – de pastilhas azuis. A fachada de vidro é liberada dos pilotis, que estão mais para dentro do perímetro da casa.

Na versão dos anos 1950 havia um mínimo de mobiliário fixo; as prateleiras de livros da biblioteca, sem fundo e afastadas das paredes, mesmo fixadas na vertical, não eram embutidas e admitiam alguma permeabilidade visual. Em frente, uma fileira de cadeiras estilo império fazia o contraste. A casa tinha algo em torno de dez poltronas, de dois modelos diferentes, ambos de Lina Bardi. A unidade era quebrada em agrupamentos destoantes, como um armário do século XVI.

Nesta época a casa abriga um interior despojado, equilibrado e comedido, mesmo que heterogêneo. Quando analisada em conjunto com mobiliário e objetos adquire um ingrediente de heterogeneidade que a distingue da pureza estilística e a aproxima das assemblajes mais livres. Com o tempo, porém, um processo gradual de acumulação culmina em uma outra configuração que aparece publicada tanto quanto a primeira, sem maiores referências às décadas que as separam. As imagens se confundem e ambas parecem ser a mesma casa, mas não são.

Na versão divulgada nos anos 1980 os ambientes de estar foram transformados pela proliferação de móveis e objetos que se multiplicam pela sala sem preocupação com a conformação de sets específicos. Os tapetes florais, nem sempre relacionados diretamente com a disposição do mobiliário, reforçam esta idéia. Estátuas barrocas e cassoni renascentistas passam a conviver lado a lado com peças de artesanato popular, artefatos coloniais, vasos art nouveau, potes de barro, móveis de design e até quinquilharias. Fora da casa, a vegetação cresce significativamente e muda a vista e a atmosfera circundante. Dentro de casa, muitas folhagens invadem o salão. A ambientação que já nasce tolerante às misturas, com o tempo torna-se permissiva.

No universo das obras preservadas e abertas à visitação, as casas Barragán e Eames, ambas de arquitetos para si mesmos, estão praticamente intactas, tanto carcaça quanto conteúdo. Mas estão congeladas e hoje são museus e não casas. Já a Maison de Verre (1932), de Chareau - para um cliente - mantém parcialmente o uso residencial. Ocupada por uma família que passa temporadas em Paris, admite visitas em sua ausência. Desta forma concilia os usos de museu e casa, congelando partes específicas. Também existem os exemplos como o Cabanon (1951) ou a Unité (1947), que são completa ou parcialmente reproduzidas fora de seu contexto, num museu (Unité) ou numa mostra.

A casa Farnsworth é um caso dos mais comuns, onde desde o início, por razões diversas – quase sempre desagradáveis - o cliente modifica a proposta de ambientação do arquiteto. O que se vê preservado é o edifício e o que era fixo no interior; móveis e objetos já não são aqueles do projeto original. Esta é uma situação no mínimo controversa; afinal a casa Farnsworth sem a ambientação proposta por Mies van der Rohe é a casa Farnsworth? Finalmente, a casa de Lina Bardi não é uma, mas sim três casas diferentes. Qual delas é a casa a transformar-se em “museu”? É interessante reproduzir a casa original para abri-la ao público? Ou a casa dos anos 1980?

Mesmo se parte de um projeto total, a ambientação interna é relativamente mais fácil de ser transformada, seja por adição, troca ou eliminação, como mostram muitos exemplos. Já a casca do edifício é diferente: permanece de forma perene, como uma caixa regular e estável de interior variável. Da mesma maneira que é fundamental o reconhecimento da ambientação interna como parte do projeto moderno, é preciso considerar, ao mesmo tempo, que ela é um sistema mais aberto em essência, mais suscetível a mudanças, mais afetado pela ação das pessoas e do tempo. O importante é entender a obra de preservação como projeto de arquitetura e, como tal, cada uma tem suas próprias especificidades, variáveis e circunstâncias, sem o estabelecimento de regras genéricas apriorísticas.

PEIXOTO, Marta Silveira (2006). A sala bem temperada: interior moderno e sensibilidade eclética. 2006. 215 f. Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arquitetura)-Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PEIXOTO, Marta (2012). “Kaleidoscopes and modern ambience: inside the house of Lina Bo Bardi”. 12th International Docomomo Conference - The survival of Modern From coffee cup to plan. Espoo, Finland. Proceedings of the 12th International Docomomo Conference. Porvoo: Bookwell Oy. p. 142-146.

PEIXOTO, Marta. PELLEGRINI, Ana Carolina (2013). “O geodo invertido”, en: X Docomomo Brasil. Curitiba.



do.co.mo.mo.cl

# OBRAS EMBLEMÁTICAS: PERSISTENCIAS MODERNAS

MACARENA CORTÉS

SILVIO BELMONTE DE ABREU FILHO  
MAGALI COLLARES GONÇALVES

MARÍA ANA FERRÉ

KARIN WESTERMEYER

ARMANDO CAROCA



# La arquitectura moderna en la difusión del turismo nacional, el Cap Ducal obra emblemática de Viña del Mar

**Macarena Cortés**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

El trabajo propone visitar el Cap Ducal (Arquitecto Roberto Dávila Carson, 1936) como obra emblemática de la ciudad balnearia predilecta de Chile; Viña del Mar. Por un lado, el trabajo propone situar la relevancia y el valor de esta obra pionera de la modernidad en un contexto amplio de difusión del turismo nacional y de la configuración balnearia de la ciudad. En dicho contexto el Cap Ducal viene a representar las modificaciones en las prácticas sociales y culturales relacionadas con el balneario y a establecer un punto de inicio de la renovación del lenguaje arquitectónico relacionado con obras de infraestructura turística. Por otro lado, el trabajo propone abordar las estrategias formales y espaciales de la obra en su estado original. Para ello, es fundamental el análisis de la obra desde su propuesta de emplazamiento, distribución programática, el uso del lenguaje naval, y las condiciones espaciales y de recorrido que introdujeron conceptos de dinámica espacial inéditos en la arquitectura nacional de la época.. Este estado original será contrapuesto con el estado actual de la obra, donde se ha duplicado su metraje cuadrado, se ha modificado su estructura programática y su expresión formal.

De esta manera, se propone reflexionar entorno a las condiciones actuales en que se encuentra esta obra paradigmática, que ha mantenido algunos valores arquitectónicos relativos a su emplazamiento y condición urbana, que sin duda lo han posicionado como uno de los íconos más importantes de la ciudad. En esta paradoja, cabe preguntarse qué tipo de acciones se pueden emprender para proteger lo poco que queda esta obra,

y de qué manera se puede trabajar desde las mismas lógicas ha impuesto el turismo, sin desechar los valores que permiten que esta obra se mantenga en el imaginario viña marino.

## 1. Descripción de las condicionantes del proyecto del Cap Ducal

El Restaurante Cap Ducal se ubicó en la desembocadura del estero Marga-Marga, en un terreno residual entre la Av. Marina y el mar, como otras construcciones del litoral vecinas a él; el Castillo Wulff o el desaparecido Hotel Miramar. Esta condición y la forma triangular del terreno determinaron una volumetría que Dávila utilizó para cargar al edificio de una estética naval, haciéndolo parecer un barco encallado en el borde costero. El edificio era liviano y la estética naval acompañó las decisiones de tipo plástico, a través de una serie de elementos: primero la quilla de barco justo la vista desde la Av. Marina hacia en poniente, una serie de ventanas tipo ojos de buoy en el volumen, grandes ventanales sobre las terrazas y barandas tubulares de pasamanos. Finalmente una serie de chimeneas, de tipo transatlántico, coronaba el edificio en su parte posterior, hacia la calle.

El edificio tenía dos accesos uno a nivel de calle, por la fachada de la calle Av. Marina y otro por una escalera monumental que entregada directamente en el segundo nivel. Esto diferenciaría el primer nivel, de zócalo duro, donde se ubicaron los servicios, como vestidores y comedores para choferes y mozos, además de un bar y cocina. En el segundo nivel, se ubicaban



los comedores que se prolongaban a través del la terraza que recibía a la escalera antes nombrada. Un tercer nivel era una amplia terraza que se accedía desde el segundo, donde se dominaba el horizonte marino y que permitía acceder a otra terraza más pequeña en el cuarto nivel.

El Cap Ducal era un edificio más bien pequeño, donde sus terrazas eran equivalentes al espacio interior, y a través de ellas se podía recorrer el edificio totalmente por fuera (sin necesidad de entrar) subiendo por escaleras ubicadas en puntos estratégicos y distantes, obligando a recorrerlas. En su interior, los servicios, como baños y cocinas, se apoyaban en la fachada contraria a la de las terrazas, sobre la Av. Marina.

El proyecto se encontró emplazado en la desembocadura del estero Marga-Marga, sobre una antiguo Salón de Té, ubicado en el lugar. El desarrollo urbano dejó la obra absolutamente rodeada por el mar y paralela a la Av. Marina. El terreno triangular genera dos frentes marítimos y un único frente urbano hacia dicha calle.

El emplazamiento es de particular interés, tanto por la existencia de otras piezas significativas en el entorno, como el ya nombrado Castillo Wulff o el Casino al otro lado del estero Marga-Marga, como por su presencia del Cerro Castillo que estrangula el emplazamiento del Restaurante. El Cerro Castillo justo en esa curva, permite ver el Palacio Presidencial sobre él, estableciendo una lectura vertical entre ambos.

En términos generales, la condición de sitio residual en el borde costero, permite vistas importantes desde la calle Av. Marina como desde el frente del estero. Esta exposición del edificio ha generado que sea efectivamente un elemento importante en la imagen urbana de Viña del Mar.

## 2. Evaluación y valorización del proyecto moderno, las innovaciones del Cap Ducal

2.1 Innovaciones técnicas: El edificio fue sin duda una obra importante en términos constructivos por varias razones: la utilización de una estructura de hormigón armado, que generaba voladizos

importantes en el segundo y tercer nivel, la fundación en los cimientos de una antigua casona y su condición de roquerío que se descuelga de la costa y finalmente, por las condiciones de cercanía al mar. Se encontraron especificaciones técnicas de la empresa constructora

2.2 Innovaciones sociales: El Cap Ducal, fue una obra emblemática en su tiempo precisamente por haber generado junto a otras, espacios de encuentro social en una ciudad que aspiraba a convertirse en un balneario y destino turístico a nivel internacional.

Estas aspiraciones se ven concretizadas a través de distintas iniciativas llevadas a cabo después terremoto de 1906. Este hecho ha significado una constante potenciadora en la configuración de la modernidad en Chile y en este caso en particular, significó el punto de partida desde el cual Viña del Mar se perfilaría como balneario.

En 1912 se creó la Sociedad Anónima Balneario de Viña del Mar, que adquiere los terrenos de la Población Vergara, que se encontraban al borde del mar entre el estero y el muelle (actual Avenida Perú), con el fin de crear allí la infraestructura necesaria (como hoteles, Balnearios, Casino) y, además, vender lotes para la edificación de viviendas. En su tiempo, este lugar era el único que se encontraba vecino al mar y al centro urbano y, por lo tanto, el más apropiado para iniciar la expansión de la ciudad y la apropiación de la costa.

Es a partir de 1927, cuando Manuel Ossa asume como alcalde, cuando se realiza concretamente un proyecto de transformación de la ciudad. En 1928 se aprueba la Ley 4.283, de fomento al turismo y al progreso de la ciudad, en la cual se establece la creación de una Junta Pro-Balneario que se encargaría de contratar, dirigir, fiscalizar y administrar las obras a realizar, para el progreso de la ciudad y el fomento del turismo (Basulto: 1958. P. 48).

Dentro de las obras de mayor relevancia se encuentra el Casino de Viña (inaugurado el 31 de Diciembre de 1930), que no dejó de causar un gran malestar entre las clases más conservadoras de la ciudad, pero que representó una obra creada para complementar las actividades del verano, generar una fuerte entrada de dinero para la municipalidad y configurarse como un foco de atención turístico y social. Con similares aspiraciones se construyó el Hotel O'Higgins que, además, debía albergar a los turistas ofreciendo las máximas comodidades.

Otra obra de relevancia fue el Palacio de los Presidentes de Chile (inaugurado por el Presidente Carlos Ibáñez del Campo, el 19 de febrero de 1930), que de alguna manera honra a Viña del Mar, otorgándole a los Presidentes un espacio de veraneo y descanso en dicha ciudad. Esta acción, que se podría describir como política, además, avala a la Junta Pro - Balneario y su gestión.

A estas tres obras descritas, habría que agregar la creación de las piscinas de 8 Norte (1929) y la de Recreo (1930), así como la habilitación de los diversos balnearios: Recreo (1924), Las Salinas (1929), Caleta Abarca y Cochoa (1935). Estas obras acogieron las nuevas relaciones con la playa, el mar y el sol, convirtiendo a la ciudad de Viña del Mar en el balneario urbano de mayor importancia en el país.

En este contexto de promoción de la ciudad desde el gobierno local, el Cap Ducal fue una obra que desde el ámbito privado, venía a complementar las actividades sociales propias del balneario, a través de un programa de bar-restaurante. También, por su expresividad formal y la clara referencia naval, calzaban perfectamente con las aspiraciones de la ciudad.

2.3 Innovaciones estéticas, formales y espaciales de la obra:

Desde el punto de vista formal y espacial, el

Cap Ducal es sin duda una obra que plantea condiciones excepcionales, que tienen que ver con una concepción pública y dinámica del espacio.

La planta propone claramente una secuencia espacial horizontal, en la relación entre interior y exterior, a través de tres tipos de espacios: núcleo rígido hacia la calle, espacios de continuidad desarrollados horizontalmente que se abren hacia el exterior a través de la transparencia generada por la utilización de una estructura de pilares y ventanales, y finalmente, espacios de extensión también desarrollados horizontalmente a través de losas en voladizo sobre el mar.

Esta secuencia espacial irá reforzada por los programas que estos espacios contienen, o sea, existe un borde duro de servicios que independiza el restaurante de la calle, después de él una situación de grandes espacios de comedor y bar y, por último, las terrazas que se relacionan con la vista y el mar. Toda esta operación en la planta, con relación al plano horizontal, responde también a una condición de lugar donde la obra se abre completamente con ventanales y terrazas hacia el mar, a través de las superficies de suelo y cielo que se proyectan hacia el espacio exterior y, se cierra a la calle con una fachada dura.

También esta operación de descomposición es realizada en el plano vertical, en la relación entre tierra - cielo, a través de las losas que van disminuyendo en tamaño a medida que ganan altura y van abriéndose cada vez más, hasta generar un espacio completamente al aire libre. De esta forma, estas losas acogen cada vez más espacios de extensión, pero de menor dimensión.

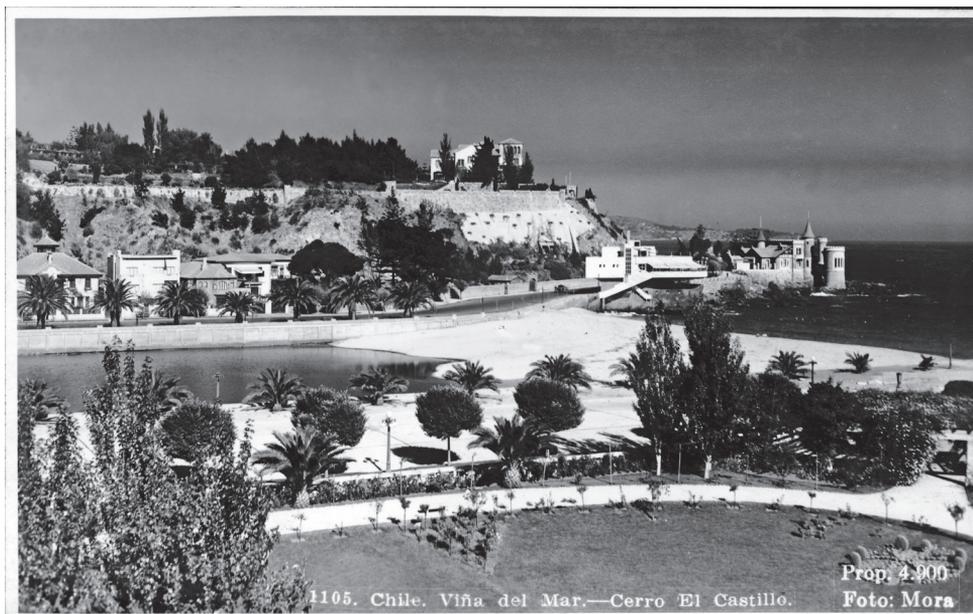
Se puede decir que lo que caracteriza al Cap Ducal, es la creación de un modelo espacial expansivo, tanto en vertical como en la horizontal. Éste recoge la idea de crear cualidades espaciales diversas, apoyadas tanto en las actividades que se realizan en cada uno de ellos, como en la condición de

emplazamiento de la obra. Esto, apoyado en un lenguaje abstracto que trabaja la masa y la superficie en contraposición, a través de distintos cerramientos, plataformas horizontales y escaleras, enfatizado así la desintegración del volumen verticalmente en los niveles de mayor altura y horizontalmente hacia el mar, hacia el horizonte.

Las operaciones analizadas no tendrían valor alguno, si es que los espacios no estuviesen conectados a través de elementos verticales (escaleras), que configuran un sistema de recorrido continuo, ascendente y periférico al mar, que le da sentido a la obra. Y es que la idea de recorrido del espectador a través de la obra analizada, es de radical importancia para su condición de emplazamiento de borde mar. Esto es porque precisamente el recorrido va bordeando la obra, estableciendo su límite como línea dinámica, que relaciona el recorrer del visitante, con la vista sobre el paisaje. Estableciendo así una relación entre este paseo, con los espacios de extensión (terrazas).

Para configurar el recorrido, existe un sistema de escaleras en torno al edificio, que comienza en el acceso norte, a través de la escalera que bordea la quilla del barco y que llega a la terraza del segundo nivel. A través de esta terraza, que bordea el perímetro que da al mar, se llega a otra escalera exterior que sube al tercer nivel. Éste último, es una gran terraza definida sólo por el muro oriente que da a la calle. Desde éste nivel comienza a ascender una escala caracol que llega a la terraza del cuarto piso. Esta terraza es el último y más alto punto del proyecto.

Además, existe el acceso sur, al nivel de la calle, que traspasa el núcleo de servicios para llegar al bar y una terraza. En este primer nivel también existe una escalera liviana ubicada en el perímetro sur de la terraza del proyecto. Esta escalera sube al segundo nivel y principal del proyecto, para unirse al sistema de recorrido descrito.



1105. Chile. Viña del Mar.—Cerro El Castillo.

Prop. 4.900  
Foto: Mora

Las operaciones proyectuales de descomposición en vertical y en horizontal, apoyadas por el recorrido, que va definiendo el perímetro de la obra y su relación con las vistas, configuran un conjunto de intervenciones complejas en base a la cualificación espacial y programática. Esta es la radicalidad y la importancia del Cap Ducal como obra de arquitectura.

### 3. Las condiciones históricas del encargo

Los terrenos donde se ubicó el Cap Ducal, pertenecieron al Doctor Teodoro Von Schroeders, el cual, en 1884 creó los baños de Miramar, los primeros en su tipo, es decir, la primera playa de uso público para realizar baños de mar. Ya en 1885 el doctor había conseguido establecer una estación del tren costero, para el mejor acceso a los baños y, en 1887, estos fueron ampliados y dotados de baños de agua caliente. A fines de 1907, por razones que se desconocen, estos terrenos fueron cedidos a la municipalidad para la creación de la Avenida Marina y en 1912 se construyó en el lugar un salón de té denominado Palacio

Ducal, propiedad de Alberto Mackenna y Mercedes Matte. Posteriormente, don Domingo Tocornal Matte adquiere el salón de té y llama a concurso privado a los arquitectos Roberto Dávila, Jorge Arteaga, y Costabal y Garafulic, para la construcción de un nuevo restaurante sobre los cimientos del antiguo salón.

En 1936, el concurso es ganado por Roberto Dávila, quien presentó cuatro croquis de propuestas formales diversas: uno con el nombre Vauberge Du Duc, otro con el nombre de Palacio Ducal, otro con el nombre Il Ducale, y el cuarto que llamó Cap Ducal, del cual existen dos croquis. Roberto Dávila había vuelto de Europa, después de una importante estadía de dos años de estudio y trabajo, destacando su participación en el taller de Le Corbusier, y estudios con Vantongerloo y Theo Van Doesburg en París y Peter Behrens en Viena. Por ello no solo es una de las primeras obras de interés moderno en Chile, si no que también es una de las primeras obras que Dávila realiza. Luego de ello vendrán una serie de casa ubicadas en Viña del Mar y Reñaca, donde se expresa con menor claridad formal y se



observa un discurso tendiente a validar las expresiones neocoloniales, como por ejemplo en la casa Flores, en la bajada de Agua Santa.

Se puede decir que el Cap Ducal puede ser evaluado por su relevancia en el contexto histórico del desarrollo de su emplazamiento, entorno a las vicisitudes de la formación balnearia de la ciudad, como por su importancia en la producción del mismo Dávila. En ambas aristas lo prematuro del proyecto, habla precisamente de la capacidad de avanzar más allá de lo que el contexto histórico parecía predecir, tanto por el lugar como por la obra del arquitecto. La forma en que este presenta el proyecto a través de distintos croquis en distintos estilos y su producción posterior, reflejan una enorme contradicción que no se ve reflejada en la obra. La claridad formal, expresiva y espacial de la obra la hacen presentarse como un paradigma arquitectónico inesperado el contexto arquitectónico de la época.

4. La significación del Cap Ducal como la obra emblemática de la modernidad

nacional.

A cualquier arquitecto a quien se le pregunte por la importancia arquitectónica del Cap Ducal, probablemente no dudaría en responder que, efectivamente, es una de las obras de mayor importancia dentro de la modernidad en Chile. Serían bastantes las características que lo validarían como una de las primeras obras de la modernidad chilena, ubicación, recuerdos de verano, etc. Pero por sobre todo porque aún esta obra sigue siendo una de las imágenes que tenemos y recordamos de Viña del Mar. Sin embargo, sólo aquellos que tuvieron la oportunidad de conocerlo previamente a las múltiples ampliaciones a que ha sido sometido, podrían describir el valor propiamente arquitectónico de la obra.

Por medio de una aproximación más profunda al objeto arquitectónico, se puede decir que el Cap Ducal posee un valor arquitectónico que puede ser analizado desde distintos puntos de vista:

4.1 La estrategia de proyecto que genera un sistema de recorrido continuo, ascendente y periférico el mar, va descomponiendo el

volumen, tanto en el sentido vertical como horizontal. Esta operación proyectual crea una secuencia espacial que acoge los programas y los cualifica espacialmente. Además, establece una relación con el paisaje en que se inserta la obra, a partir del movimiento del espectador a través del sistema de recorrido que va accediendo a los espacios de extensión o terrazas, homologable a la sensación del tripulante de una nave.

4.2 El hecho de que durante el primer cuarto de siglo, pocos años antes de la construcción del Cap Ducal, se consolidara con fuerza en el mundo y en particular en Viña del Mar, el desarrollo del balneario moderno. Este hecho es de radical importancia, por que implicó el surgimiento generalizado de nuevos requerimientos programáticos y por lo tanto, nuevos tipos edilicios que se adecuaron a las relaciones sociales que traía consigo el verano. El Cap Ducal representa una de las búsquedas arquitectónicas que intenta satisfacer estos nuevos espacios de sociabilización, y estimular las condiciones del balneario a través de su propuesta arquitectónica.

4.3 Por otro lado, el valor iconográfico que adquiere la imagen de barco en la modernidad es utilizada por Roberto Dávila en la obra, como metáfora significativa y cualificadora de ella. Primero porque es un elemento presente en el contexto del puerto de Valparaíso, y por lo tanto, una imagen cotidiana local, además de representar el viaje y la relación con el extranjero. Por último, porque establece relaciones entre la imagen lúdica que representa el barco, con aquellos que disfrutaban de la sensación de placer, casi infantil, que acompaña al verano.

## 5. Conclusiones

Se puede establecer que el contexto particular del crecimiento de Viña del Mar y Valparaíso, como balneario y puerto

respectivamente, son fuente de desarrollo de acciones arquitectónicas específicas en el Cap Ducal. Su propuesta arquitectónica es reflejo y consecuencia de dicho contexto, y por ello, la obra representa apropiaciones cualificadoras de la modernidad.

El Cap Ducal posee un estatus canónico, en tanto puede ser considerada una de las primeras obras modernas, que sintetiza formalmente las renovaciones suscitadas en la modernidad referidas a; los nuevos tiempos de ocio, encuentro social, contacto con la naturaleza y expresividad de las necesidades balnearias. De esta manera, la propuesta es excepcional ya que pone en valor el espacio dinámico, organiza un recorrido perimetral y enfatiza su condición de espacio público, a través de los espacios de extensión. Por otro lado, la resolución formal de dichas condiciones espaciales utiliza la imagen naval como utilitaria para su representación, como a través de una resolución geométrica compleja dado por la condición triangular del terreno. De esta manera, se anulan las posibilidades de jerarquías y simetrías, optando por un modelo libre que recoge las condiciones del contexto, a través de sus accesos y vistas sobre el mar.

BASULTO L. Renato, "75 años de Viña del Mar: 1879 - 1954", Imprenta y Litografía Sánchez, Valparaíso, 1954.

CORTES DARRIGRANDE, Macarena. "El balneario y la conquista formalizada del borde costero: continuidades y fragmentos en Viña del Mar, 1928 - 1963". Tesis del Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. 2010.

CORTES DARRIGRANDE, Macarena. "Un nuevo Espacio de Veraneo y la Metáfora Naval; el Cap Ducal en la Génesis de la Modernidad". Tesis del Magister en Arquitectura. Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica. 2002.

SILVA, Roberto. "Me llamo Viña del Mar". Talleres gráficos EDEVAL, Viña del Mar, 1974.

CORTES Macarena. "Un Nuevo Espacio de Veraneo y la metáfora naval; El Cap Ducal en la Génesis de la Modernidad". Tesis para optar al grado de Magister, PUC, 2002.

# A Casa Casado d´Azevedo un paradigma de la arquitectura doméstica moderna en Porto Alegre

**Silvio Belmonte de Abreu Filho,  
Magali N. Collares Gonçalves**

PROPAR  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
BRASIL

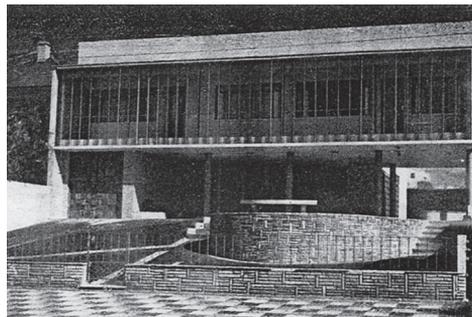
Carlos Alberto de Holanda Mendonça, conocido como uno de los pioneros en la introducción de la arquitectura moderna de la escuela carioca en Rio Grande do Sul, diplomado en 1946 en la Facultad Nacional de Arquitectura de Rio de Janeiro llega a Porto Alegre en el mismo año, al servicio de la Secretaría de Obras Públicas del Gobierno del Estado. Su papel en la introducción y difusión de la arquitectura moderna en el sur es reconocido por Hugo Segawa, que lo incluye entre el grupo que denomina Arquitectos- migrantes:

“La influencia de la línea carioca se hace visible en varias partes de Brasil, en obras de destaque en las principales ciudades del país. La diseminación de ese lenguaje se dió en buena parte por la participación de arquitectos de Rio de Janeiro o que fueron diplomados en la Facultad Nacional de Arquitectura. (...) Arquitectos-migrante (como los conceptuamos anteriormente) que se recibieron en Rio de Janeiro diseminaron el lenguaje carioca. (...) Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956), alagoano que se mudó para Porto Alegre en 1948, introdujo el modelo carioca en emprendimientos comerciales con dignidad y, si no fuera por su muerte prematura, sería un arquitecto con mayor reconocimiento<sup>1</sup>”.

En 1950, socio de la constructora Azevedo Bastian Castilhos (ABC), produce una cantidad notable de proyectos en un período de aproximadamente cuatro años. Entre ellos, podemos destacar algunos edificios emblemáticos de la introducción de la arquitectura moderna en Porto Alegre, como el Edificio Santa Terezinha (1950, con referencia a la fachada del MES), y lo

Edificios Formac (1952), considerado un marco del proceso de desenvolvimiento y verticalización de la capital “gaúcha” en los años 50. En seguida, monta su despacho propio y continúa proyectando intensamente hasta su muerte prematura en 1956, con participación en más algunos proyectos fundamentales de la arquitectura moderna en Porto Alegre, como los edificios Consórcio (1956) y Santa Cruz (1955-56), hasta hoy el edificio más alto de la ciudad, y proyectos en el interior del estado, en las ciudades de Erechim, Passo Fundo y Bagé. Por el pionerismo ,es considerado uno de los introductores de la arquitectura moderna brasileña en Rio Grande do Sul, y por la práctica uno de los responsables por su difusión.

Demostrando una transposición inmediata de su práctica académica en la FNA para la práctica profesional, impresiona la manera por la cual Mendonça conquista el mercado inmobiliario “gaúcho”, en apenas siete años, a partir de la construcción ,principalmente de edificios con altura, con características plásticas inéditas en Porto Alegre.



**Fig. 1** Casa Casado d´Azevedo (1953). Fuente: BUENO, Marcos Flávio Teitelroit. A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Dissertação de mestrado, PROPAR UFRGS, Porto Alegre, 2012, p.51

Jorge Casado d’Azevedo, procurando asociar la constructora a la imagen de la arquitectura moderna, incumbe al arquitecto, en 1950, el proyecto en el barrio Moinhos de Vento, en Porto Alegre.

Aplica en la escala de la casa una verdadera síntesis de sus hipótesis proyectistas, ya aplicadas en otros temas. A ellas le añade el compromiso de la interpretación de un nuevo modo de vida del grupo familiar, así como de las nuevas expectativas estéticas, funcionales, de adecuación a la técnica y contexto, y a los grados de asimilación de la modernidad.

Ubicada en la calle Comendador Caminha a partir de un gran reculado frontal y situada en las medianeras del lote, localizado enfrente del Hipódromo del Jockey Club y futuro Parque Moinhos de Vento, ya previsto en la época, la residencia anticipa cuestiones de privacidad, distribución y recorrido espacial, forzando sutilmente, a partir del alineamiento, una verdadera promenade desde el espacio externo hasta el interior de la residencia.

Es evidente en este ejemplo una estrategia conceptual del arquitecto en ordenar la geometría del objeto tanto interna cuanto externamente induciendo al usuario, desde el acceso, al desplazamiento, lo que le proporciona panoramas, sorpresas y momentos especiales de contemplación.

El terreno recibe a partir de un gran reculado en subida, un volumen suspendido, el cual define un basamento negativo, formado por una area cubierta a baja altura, con fuerte horizontalidad espacial, cerrando el lote entre medianeras.

En esa parte del lote, se reparten por medio de pilares 3 vanos menores y uno mayor, lo cual corresponde al garaje<sup>2</sup>, cantero y exedente estrecho que sugiere el principal pasaje del acceso a pié. De esa definición de vanos resultan, en el pavimento superior, colocados en orden, jerárquicamente, 3 dormitorios de soltero, de idéntico ancho y

el dormitorio de matrimonio que resulta del vano inferior mayor.

El “cajón elevado” que contiene el area íntima, genera, quizás de propósito, la contemplación del antiguo Hipódromo Moinhos de Vento - protegido por galerías con brise - a partir de los dormitorios. Resulta, en el sentido opuesto, la comunicación vertical de la circulación abierta del area íntima con el espacio del “living-room<sup>3</sup>”, cualidad funcional y plástica del objeto la cual se supone que sea uno de los presupuestos norteadores y fundamentos de la composición, premisa visible en la Casa da Lagoa (1942), y con más énfasis en la Casa Francisco Peixoto (1943), ambas de Oscar Niemeyer, las cuales pueden ser citadas como probable referencia proyectual de Holanda Mendonça. Según Comas<sup>4</sup>, las casas de Niemeyer son compactas, accesibles y no tienen patio, pero los recortes de losas dramatizan su espacialidad interna, introduciendo énfasis vertical.

A través de las imágenes remanentes, en el reculado frontal, ya mencionado, de

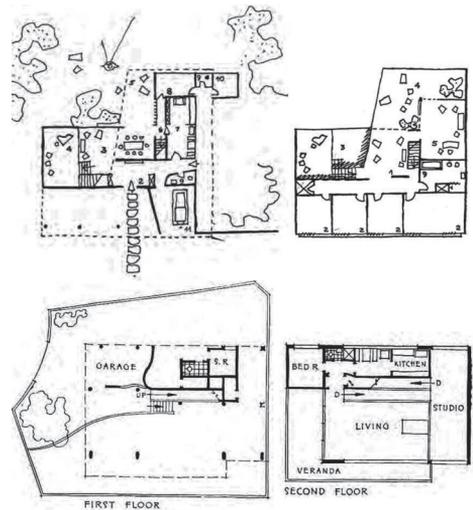


Fig. 2: Casa Francisco Peixoto (acima) e Casa da Lagoa (abaixo). Fonte: ALMEIDA, Marcos Leite. As casas de Oscar Niemeyer 1935-1955. Dissertação de mestrado, PROPAP UFRGS, Porto Alegre, 2005, p.79 e 98

12,50m, transición entre la calle y el lote, del cual existen registros de los diseños, se suceden jardineras de formas cilíndricas, recubiertas de piedra y espacios frontales abiertos, los cuales se integran al área cubierta denominada en la planta de “terraço coberto”<sup>5</sup>, así como conducen a los accesos del garaje, interior de la residencia y reculado lateral. Se visualiza en esta estrategia del arquitecto, no sólo un momento de acceso a la residencia, y si, una interpretación propia para el “terrace jardin”, en la probable intención de establecer una inversión del patio tradicional, a través de la creación de un espacio real de estar y de instigante contemplación del panorama espacial - el hipódromo - , integrado a la zona social de la casa, a través de una amplia abertura.

El sector este del área cubierta bajo pilotes, como forma de equilibrar recursos paisajísticos y buscando la poética en innumerables proyectos anteriores de la “escuela carioca”, Holanda Mendonça coloca un pequeño “lago” con curvas, recostado en un muro bajo en el que embute los pilotes, en el límite del lote. Establece un contrapunto material entre la masa del garaje, jardinera y medio cilindro de acceso del lado oeste y la levedad delineada por el denominado “lago” (pequeño espejo de agua), muro/pilotes y vano abierto para el lado este del lote. El revestimiento de piedra de la albañilería de esos elementos define la tectónica del proyecto, complementada por los canteros y muretes en el reculado frontal.

La antecámara de acceso, cilíndrica, en pilares de sección circular, enfatizada por la jardinera de líneas sinuosas que viene del garaje y avanza sobre el “hall”, acoge con habilidad la entrada principal con puerta de dos hojas, acceso a partir del garaje, así como distribuye lavabo, despacho y servicios.

En el ala transversal, exedente de la línea posterior de los pilotes, oblicuo entre el

volumen frontal y el intermediario de la composición, se sitúan accesos y lavabo en el pavimento superior, lo que demuestra, principalmente en esa zona íntima, un recurso compositivo, geométrico, funcional, paritáreo y equilibrado en la acomodación de la planta.

Al contrario de otras propuestas citadas como referencia, lo que, en la Casa Casado se presupone condicionante programático, el enlace entre el “living- room” y el área de circulación superior, a partir de la escalera, que sería visiblemente continua, aparece escondida por una pared lateral que recibe un gran vano de acceso. En este caso, la “promenade architecturale” sugerida entre el “living- room” y la circulación vertical, movimientos cotidianos entre ambientes articulados visualmente en espacio común, en una estrategia, quién sabe, útil del arquitecto, se concretiza apenas en la imaginación del observador, al cual le es permitido los momentos de partida o de llegada, fragmentados, pero importantes en la dinámica espacial del trayecto “entrepisos”.

Al volumen intermediario, donde se suceden “living room”, escalera y un pequeño pátio de aire y luz, se conecta el volumen posterior el cual establece relaciones funcionales directas con el comedor, cocina y salita/despacho, respectivamente.

Se observa en la composición, así como en los objetos análogos citados<sup>6</sup>, atributos de la “escuela carioca”, claridad geométrica, plástica y funcional que no permiten la identificación de criterio preponderante en las directrices de proyecto. Al contrario, se puede concluir por una interdependencia de factores que compiten concomitantemente en la definición del reparto. La secuencia de espacios y compartimientos de la residencia, que se acomodan naturalmente en zonas específicas, configuradas en volúmenes autónomos, con relaciones de forma y función adecuadas ilustran la práctica proyectual del arquitecto, alineada con el

modo proyectual de los objetos cariocas de la década anterior.

El aspecto de orientación solar para el posicionamiento de los dormitorios, queda aparentemente subestimado por la intención de la visión frontal del antiguo hipódromo, como un “palenque”, precedido por galería configurada con secuencia ininterrumpida de brises metálicos verticales<sup>7</sup>. Éstos se insertan más por el aspecto plástico, definidor de privacidad, sombreado y luminosidad, de que por control solar, en la orientación Sur. Se puede comentar que esa estrategia de fachada, además de otras influencias retrata prácticas anteriores del arquitecto<sup>8</sup>. Ya las aberturas para el norte del área de circulación superior y para el oeste del comedor, las cuales reciben los mismos elementos, ahora como “quebra-sóis”<sup>9</sup>, traducen la intención proyectual de efectos reguladores compositivos.

Según Bueno<sup>10</sup> “uma grande cobertura de pouca inclinação unifica as três faixas que organizam o programa, permitindo uma leitura unitária da composição.” Así, la colocación de “uma água”, en el sentido inverso de la fachada frontal, configura un remate, sin cobertura visible, y valoriza la franja horizontal alargada de la galería, con terminación en “brises”. Ese argumento, que traduce autonomía a la plataforma uniforme suspendida por pilotes, sintetiza y traduce, en nivel de fachada, la cualidad plástica del proyecto, como un todo.

La disposición es inédita en el cuadro de la arquitectura “gaúcha” de la época (y aún hoy), en composición volumétrica interna de continuidad espacial entre pavimentos. Las referencias más probables se encuentran en los proyectos de las residencias Chico Peixoto en Cataguazes (1940) y de la casa en la Lagoa Rodrigo de Freitas (1942), en las cuales Niemeyer aplica los conceptos de promenade architecturale, alveolaridad, continuidad espacial y otros puntos de la nueva arquitectura difundida desde los años 20 por Le Corbusier, asimilados y

transformados a partir de los años 30 por los arquitectos de la escuela carioca.

Aquí traemos la importancia de la práctica profesional de arquitectos pioneros, que de forma aislada o desarticulada, y a partir de lecturas muchas veces ingenuas de sus fundamentos y repertorio formal, van a llevar a la arquitectura moderna brasileña a las capitales regionales y al interior, contribuyendo para que, al final de los años 50, ella ya estuviese claramente hegemónica en todo el país.

La casa siguió “incólume” hasta finales de los años 1990, cuando una desastrosa intervención de reforma desfiguró el pavimento superior, con la eliminación de los brises y la transformación de las ventanas de los dormitorios, pintura verde y alteración de elementos de los pilotes. La situación fue denunciada en un artículo en la *Arquitexto*, pero no parece haber sensibilizado a los órganos de patrimonio, siempre tan celosos de la preservación de la arquitectura ecléctica del período anterior. La situación ha sido recurrente, afectando otras obras de Holanda Mendonça, como la Casa Helio Dourado, de Miguel Pereira (1961), única de extracción directamente miesiana en Porto Alegre, recientemente demolida después de una lenta agonía. Recientemente, nueva reforma completó la completa desfiguración de la casa, con mudanzas de uso y alteraciones profundas en el piso térreo, pavimento superior y fachada frontal, ahora irreconocible. Así, la única residencia de clara arquitectura moderna brasileña de la escuela carioca en Porto Alegre, transpuesta y aplicada con destreza por Holanda Mendonça en inicio de su corta carrera, virtualmente desapareció, y su recuperación se tornó imposible, a no ser como reconstrucción. Infelizmente, la arquitectura moderna aún no es considerada patrimonio en Porto Alegre.

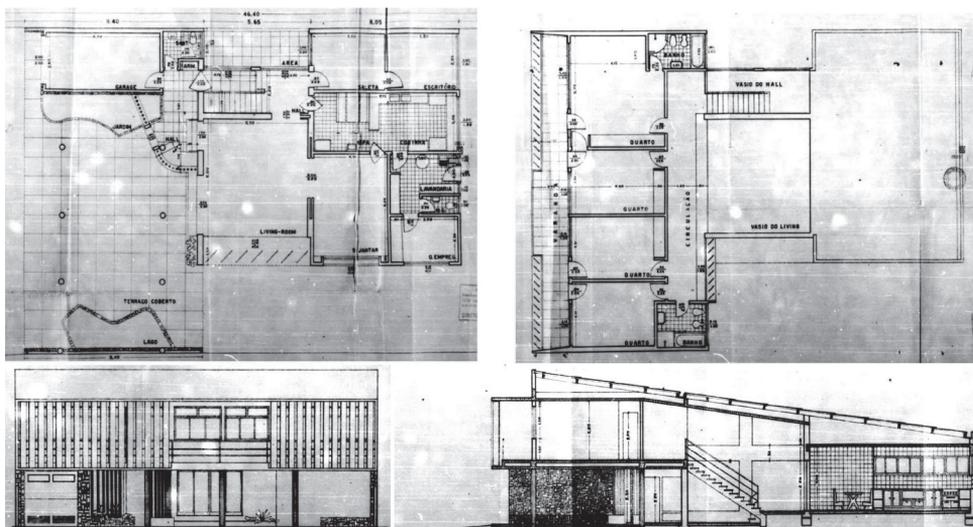


Fig. 3 Desenhos originais Casa Casado d'Azevedo. Fonte: A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Dissertação de mestrado, PROPAR UFRGS, Porto Alegre, 2012, 125-129

1. SEGAWA, 1997, p. 141 e 142.

2. La Villa Savoye (1928), caracterizada por pilotes que permiten la circulación de automóviles y delimitadas por aberturas en vidrio y hastas verticales puede haber sido la inspiradora directa del recurso compositivo utilizado por Holanda Mendonça.

3. Denominación del espacio de estar en la planta original.

4. COMAS (2002:200)

5. La denominación "terraço coberto", a partir de su configuración con formas sinuosas, "lago" y jardineras confirma la analogía, con, un de los 5 puntos de la arquitectura preconizados por Le Corbusier y retratados fuertemente en la "escuela carioca".

6. Casa da Lagoa e Casa Francisco Peixoto, ambas de Oscar Niemeyer.

7. En el proyecto original existía un balcón que interrumpía la secuencia de los brises diversificando la composición. Tal propuesta talvez se inspirase en el modelo de la Obra do Berço, donde la fachada en brises también está interrumpida por un balcón, según Marcos Bueno. BUENO (2012:125)

8. Casa do Pequenino (1948) y Clube de Erechim (1950), ambos proyectos con fachadas en brises.

9. Insolación adecuada para brises verticales.

10. En Bueno (2012 : 127)

ABREU FILHO, Silvio B. de; LUCAS, Luis H. Haas A falta que ela nos faz: reflexões sobre a perda da arquitetura moderna em Porto Alegre. ARQtexto 3-4, 2003.

ABREU FILHO, Silvio B. de. A esquina do moderno. ARQtexto nº 5, 2004, p.82-97.

BUENO, Marcos Flavio Teitelroit. A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2012.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Preciões Brasileiras: sobre um passado da arquitetura e urbanismos modernos. Tese de doutorado. Universidade de Paris-VIII, Paris, 2002.

GONÇALVES, Magali Nocchi Collares. Arquitetura Bajeense: o delinear da modernidade: 1930-1970. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/ UFRGS, 2006.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EdUSP, 1997.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: Pini, 1987.

# Arquitectura y urbanismo moderno en Tucumán, Argentina: el Hospital del Niño Jesús

**María Ana Ferré**

Doctoranda en Teoría, Historia y Crítica  
PROPAR – UFRGS  
BRASIL

## 1. Sacriste y Caminos en Tucumán

En la provincia de Tucumán, al noroeste de Argentina, la arquitectura moderna hizo su aparición entre los años 1930 y 1940 de la mano de arquitectos graduados, en su mayoría, en la Universidad de Buenos Aires, ya que la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán fue fundada recién en el año 1939. La primera manifestación de arquitectura que puede considerarse moderna, corresponde a una casa familiar construida por el arquitecto Carlos Mendióroz en 1935.<sup>1</sup>

Dos de las figuras más importantes para el proceso de modernización de la provincia, son los arquitectos Eduardo Sacriste (1905/1999) y Horacio Caminos (1914/1990). Ambos oriundos de la provincia de Buenos Aires, compartían las ideas de un grupo intelectual y cultural que, desde 1920, introdujeron en el país (con Buenos Aires como centro receptor) las corrientes modernas europeas, que resultaban innovadoras, y hasta poco aceptadas, en un país donde la arquitectura todavía transitaba por los caminos clásicos de la Ecole de Beaux Arts.

La tarea que ambos arquitectos desempeñaron en la referida provincia resultó significativa, no sólo en el ámbito arquitectónico y urbanístico, con obras realizadas en conjunto e individualmente, sino también en el campo académico. Dentro de la Escuela de Arquitectura, los arquitectos fundaron el Instituto de Arquitectura y Urbanismo (1946), a través del cual cambiaron el modelo clásico del plan de estudios por otro que seguía los ideales modernos.

Entre los años 1945 y 1952, Sacriste y Caminos realizaron algunos proyectos<sup>2</sup> juntos en la provincia de Tucumán, entre ellos se encuentra la escuela primaria Paul Groussac (1946), una clínica antituberculosa (1947), una vivienda experimental económica para el norte del país (1948) y el hospital antilúético (1947) actual Hospital del Niño Jesús, caso de estudio del presente trabajo.

## 2. El Hospital Del Niño Jesús (1947/1958)

En el año 1946, bajo la presidencia de Juan Domingo Perón, se designa como

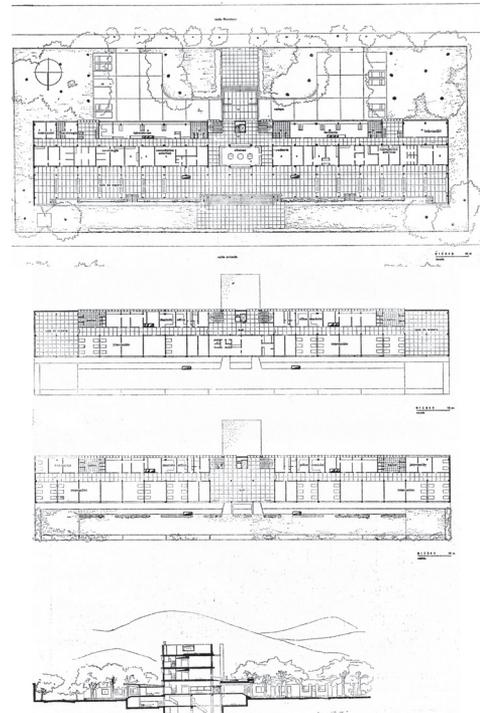


Fig. 1 Plantas y corte transversal. Fuente Summa, n°1, p. 51-52

Ministro de Salud Pública al Dr. Ramón Carrillo. Considerado como el fundador del “sanitarismo nacional”<sup>3</sup>, durante su gestión fueron creados inúmeros establecimientos sanitarios, entre hospitales, centros de salud, centros de enfermedades especiales, etc., realizados dentro del “Plan Analítico de Salud Pública” (1947), más conocido con el nombre de “Plan Carrillo”.

Ese mismo año se abre un Concurso Provincial de Anteproyectos para construir un hospital antilúético<sup>4</sup> en la provincia de Tucumán, cuyo primer premio fue otorgado a los arquitectos Sacriste y Caminos. En relación a ello, Sacriste comenta que:

“El edificio fue proyectado originalmente como hospital antilúético. Debido a la campaña de prevención sanitaria desarrollada por el ministro Ramón Carrillo, la enfermedad fue erradicada pocos años después y el hospital readaptado para su actual destino (pediatría)”<sup>5</sup>.

Para la implantación del edificio se destinó un terreno localizado en la zona Sur de la ciudad de San Miguel de Tucumán (capital de la provincia homónima). Éste ocupa la mitad de una manzana que queda separada,

por el pasaje Hungría, de la otra mitad donde se encuentra la Plaza Rivadavia, que se extiende en dirección Norte para la, más extensa, Plaza San Martín. En dirección Este, el terreno limita con el edificio de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, ya en las otras dos direcciones se encuentra demarcado por viviendas.

El edificio fue concebido como un único bloque, de tipo barra alargada, con aproximadamente 130m de largo por 26m de ancho, que se extiende a lo largo del eje Este-Oeste ocupando casi la totalidad del terreno y dejando, de esta manera, sus lados mayores orientados en sentido Norte-Sur. Siendo que hacia el Norte del terreno se encuentran las plazas antes mencionadas, el cuerpo del edificio dejó una mayor superficie de área libre en la parte Sur del terreno, donde se generó un jardín, posiblemente ante la carencia de espacios verdes en esa dirección. Ya los dos laterales, Este y Oeste, fueron trabajados como simples elementos ciegos.

El bloque se desarrolló en cinco pisos, siendo dos subsuelos y tres pisos superiores, llegando a una altura total

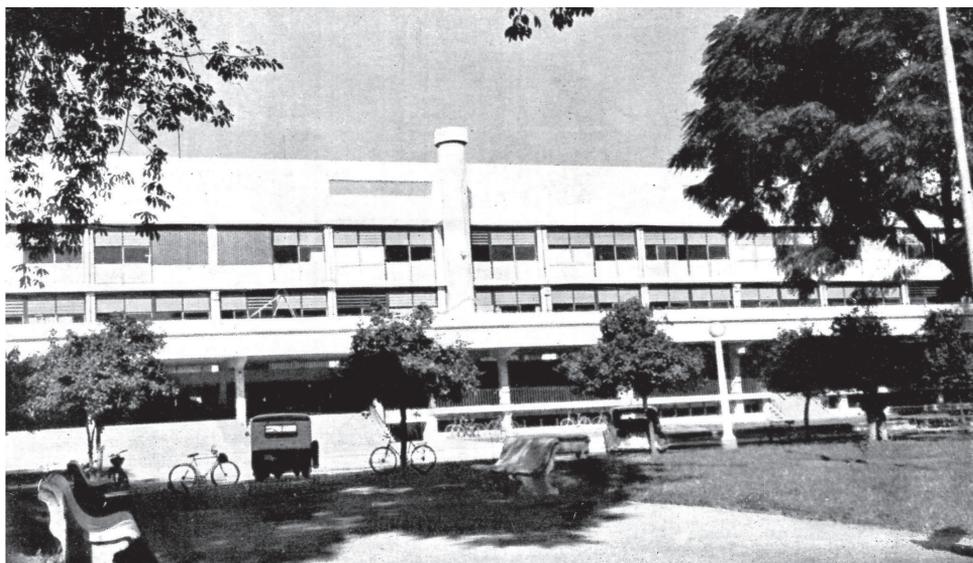


Fig. 2 Vista de la fachada Norte. Fuente: Summa, n°1, p. 40

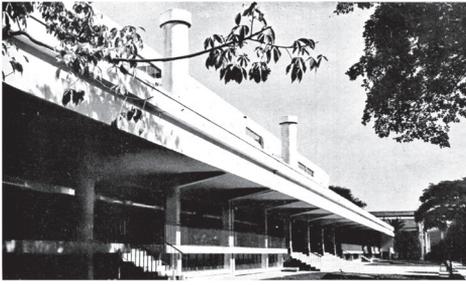


Fig. 3 Vista de la galería. Fuente: Summa, n°1, p. 40

de aproximadamente 16m sobre el nivel del terreno. La planta baja fue sobre-elevada medio nivel en relación al natural, generando así un primer subsuelo semi-enterrado y un segundo subsuelo inferior, ambos destinados a los servicios generales de apoyo del hospital.

Los accesos al edificio fueron separados en público y privado. El primero se da desde el frente Norte a través de una explanada, que se extiende a partir del paisaje Hungría, donde una serie de escaleras conducen hasta la planta baja semi-elevada. Allí, una extensa galería, que corre a lo largo de todo el bloque y ocupa casi la mitad del ancho total de éste, funciona como amplio hall de recepción y sala de espera semi-abierta. Resulta en un espacio horizontal libre en planta y contiguo hacia las plazas, que conforma un elemento característico del proyecto y fundamental para su funcionamiento. Al respecto Sacriste comenta que:

“La gran galería, sala de espera abierta al Norte, que ubicamos frente a la plaza, demuestra prácticamente cómo un elemento tradicional de la arquitectura del Noroeste argentino puede integrarse a una propuesta que sigue los principios básicos fijados por el Movimiento Moderno.”<sup>6</sup>

Por otro lado, sobre la fachada Sur, se encuentran los ingresos privados, siendo éstos para médicos y visitas, también las ambulancias y servicios en general tienen acceso por este frente y en relación directa con el subsuelo semi-enterrado.

Los dos pisos superiores albergan, principalmente, las salas de internación. Éstas fueron trabajadas como un espacio único y continuo, donde elementos bajos sirven para sectorizar los ambientes sin interferir espacialmente. Sus aberturas corren a lo largo de todo el bloque sobre la fachada norte, de esta manera, luz, aire y vistas, ingresan al interior, donde se expanden sin interferencia. Para un mejor control de iluminación y ventilación, las aberturas fueron protegidas por celosías móviles, unas de correr y otras tipo balcón.

A lo largo del lado Sur del bloque se alojan los sectores de dependencias de servicio, depósitos, office, y baños, así como los núcleos de circulación vertical (un ascensor y dos escaleras).

La cubierta de la galería trabaja, también, como una terraza jardín para uso del segundo piso. De esta manera, se logra ampliar el área de las salas de internación, las cuales se abren sobre este espacio y, a través de él, se prolongan en dirección al verde de la plaza frontal.

Sobre el último piso se creó una terraza accesible, con superficie igual a la de los pisos inferiores, que constituye un espacio básicamente técnico donde se alojan los elementos de almacenaje de agua, salas de máquinas, etc.

El sistema estructural empleado en esta obra está conformado por una serie de pilares y vigas en hormigón armado, sobre los cuales



Fig. 4 Vista interna de la galería. Fuente: Summa, n°220, p. 59

apoyan losas planas del mismo material. Resulta en una estructura de esqueleto independiente que permite lograr plantas libres y flexibles, con divisorias internas leves, sin función estructural.

Existe una clara diferenciación de fachadas, por un lado, el sistema estructural empleado permitió que la de orientación Norte resultara casi totalmente abierta, mirando hacia la plaza y con la galería como elemento principal que otorga carácter al conjunto y sirve como espacio de transición. De esta manera, se aprovechan las vistas y el verde de la plaza y la mejor orientación, en términos ambientales, para esta región.

La fachada Sur, por el contrario, resulta más cerrada que la anterior, no por cuestiones estructurales sino por temas funcionales, siendo que es sobre este lado que se alojan servicios y circulación vertical, además de la necesidad de proteger el interior de las lluvias, que resultan más intensas en esa dirección.

Se usó blanco para unificar todas las superficies exteriores, destacándose las escuadrías de la fachada Norte, ventanas y celosías, que fueron pintadas en tonos de verde y amarillo, generando un diálogo con los colores de la vegetación de la Plaza Rivadavia.

Como ya fue colocado anteriormente en palabras del arquitecto Sacriste, el Plan del Dr. Carrillo permitió erradicar rápidamente la enfermedad para la cual había sido destinado, originalmente, este hospital. Hecho que llevó a que, en el año 1950, la obra quedara paralizada y, sólo ocho años después, se retomara y concluya, para ser rehabilitada, en 1959, como hospital pediátrico, recibiendo el nombre de Hospital del Niño Jesús.

En este sentido, Sacriste destaca:

“La flexibilidad y la posibilidad de crecimiento fueron otras condiciones tenidas en cuenta en el momento del proyecto, lo que permitió años después,



Fig. 5 Vista de las salas de internación. Fuente Summa, Nro. 220, p. 59

agregar una cantidad de funciones no contenidas en el programa original”<sup>7</sup>.

### 3. La obra y el tiempo

A lo largo de los años la fuerte demanda sanitaria del sector público llevó a la necesidad de incorporar al hospital nuevas funciones y actualizar los servicios optimizando su funcionamiento. En consecuencia, el edificio sufrió una serie de intervenciones, siendo las más notorias las realizadas sobre el lado Sur del edificio, donde se incorporaron dos cuerpos (en el año 2006, aproximadamente), uno en cada punta del bloque original, que avanzan hacia la calle y se levantan en altura igual al edificio existente. Si bien el tratamiento exterior de estos nuevos cuerpos no contrasta ni agrede al original del edificio, fue una operación que acabó transformando la tipología de barra alargada por una en forma de U, que rompe con la idea formal con la que fue concebida la obra.

Posteriormente se creó, sobre la fachada Norte y en una de las esquinas del bloque, una pequeña capilla que, por sus escasas dimensiones, no interfiere notablemente con el edificio como un todo, sin embargo las formas curvas de la cubierta no dialogan con las originales del proyecto.

En cuanto a las tareas de recuperación del edificio, que se tiene conocimiento, se encuentra la realizada en el año 1999 por

la Dirección General del Hospital del Niño Jesús. Una de ellas consistió en la definición de los colores exteriores del edificio, para lo cual fue necesario realizar cateos directos que determinaran los colores originales usados en las fachadas <sup>8</sup>.

Lamentablemente, en la actualidad el hospital se encuentra en un mal estado de conservación, siendo que su valor no fue difundido fuera del campo universitario, resultó casi nulo para la población en general y, como consecuencia, no existe un interés por su cuidado y mantenimiento. Hasta el momento la provincia no presenta una política estatal de resguardo y protección de este tipo de edificios modernos como patrimonio arquitectónico<sup>9</sup>.

A pesar de ello, puede decirse que el hospital aún mantiene sus características que lo llevaron a ser reconocido como obra ejemplar de arquitectura y urbanismo moderno en Argentina<sup>10</sup>, afirmación que resulta innegable siendo que plantas y fachadas libres, ventanas corridas y terraza jardín, aparecen afirmando claramente sus rasgos de modernidad.

El tipo edilicio de esta obra, bien como su implantación, son otras características de modernidad que interesan, ya que la relación que se genera con la morfología urbana claramente difiere del resto de las construcciones del entorno, que siguen el tejido decimonónico. La barra alargada, que da forma al único cuerpo del edificio, fue dispuesta de forma exenta demarcando un perímetro perfectamente rectangular sobre el terreno, generando espacios exteriores (la explanada hacia el Norte y el jardín hacia el Sur) y manteniendo un diálogo con las plazas que la preceden. Una intervención que transformó el paisaje urbano característico de la ciudad.

Se verifica, también, el sutil mestizaje con el que los arquitectos trabajaron, al introducir un elemento característico de la región, la galería, en este caso reinterpretado e integrado armónicamente con el repertorio

moderno.

Se espera que estas cuestiones aquí colocadas ayuden a reafirmar y difundir el valor del Hospital del Niño Jesús, no sólo arquitectónicamente, como pieza ejemplar moderna, si no también, como legado de dos arquitectos de importante trayectoria para la provincia y el país.

1. Dato ofrecido por la arquitecta, profesora Olga Paterlini, en entrevista concedida a la autora. Tucumán, diciembre de 2012. WAISMAN, Marina; GUTIÉRREZ, Ramón. Documentos para una historia de la arquitectura argentina. Buenos Aires: Editorial Summa, 3ª edición. 1974. 181 p.
2. Summa. Buenos Aires, n° 180, 1982 y Summa. Buenos Aires, n° 220, 1985
3. ALZUGARAY, Rodolfo, A. Ramón Carrillo: el fundador del sanitarismo nacional. Buenos Aires: Colihue. 2008
4. Destinado para la internación de enfermos venéreos.
5. Summa. Buenos Aires, n° 220, p. 57, 1985
6. Idem.
7. Idem.
8. Arqui Plus. Tucumán, n° 18, p 54-55, 1999.
9. La Gaceta, Mayo de 2013, Tucumán. Disponible en: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/544313/opinion/obra-sacriste-sin-proteccion-patrimonial.html>. Acceso en 11/09/2014.
10. Summa. Buenos Aires, n° 220, p. 24, 1985.

- ALZUGARAY, Rodolfo, A. Ramón Carrillo: el fundador del sanitarismo nacional. Buenos Aires: Colihue. 2008
- COIRE, Carlos. Eduardo Sacriste: El hombre y su obra. Buenos Aires: Universidad de Morón. Facultad de Arquitectura, Diseño, Arte y Urbanismo. 2006
- FERRÉ, María Ana. Eduardo Sacriste e a arquitetura moderna: sete casas em Tucumán, Argentina. Disertación de maestría. Programa de Pesquisa y Pós-Graduação em Arquitetura, PROPAP, UFRGS, Porto Alegre, Brasil, 2013.
- GUTIÉRREZ, Ramón. Alberto Presbich. Una tradición com vanguardia. Buenos Aires: Fundación CEDODAL. 1999
- LIERNUR, Jorge Francisco. Arquitectura en la Argentina del SXX: la construcción de la modernidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 2001
- MARIGLIANO, Franco. El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del Estado y Movimiento Moderno en Argentina, 1946-1955. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, España, 2003
- WAISMAN, Marina; GUTIÉRREZ, Ramón. Documentos para una historia de la arquitectura argentina. Buenos Aires: Editorial Summa, 3ª edición. 1974
- Arqui Plus. Tucumán, n° 18, 1999
- Clarín Arq. Mapas de Arquitectura. Buenos Aires, n°13, 2006.
- Summa. Buenos Aires, n° 1, 1963
- Summa. Buenos Aires, n° 180, 1982
- Summa. Buenos Aires, n° 220, 1985

# La búsqueda de un lenguaje propio acerca de una modernidad alternativa

**Karin Westermeyer**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

Durante los años '30 y '70 la comuna de Providencia vivió un proceso de densificación urbana que fue campo de experimentación para los arquitectos de la época. Es el caso del Edificio Lota 2752 de Jaime Bendersky, construido en 1964. Posee una expresión propia, testigo de una modernidad diferente a la del Estilo Internacional (Hitchcock y Johnson, 1932). Las obras anteriores de Bendersky tienen un carácter artesanal de diseño, una composición material geométrica

en fachada influenciada por las ideas bauhausianas de Walter Reiss (Eliash 1999). Es a partir del Edificio Empart de 1962, que Bendersky comienza una búsqueda de expresión propia, donde el juego de planos en fachada es el soporte de elaboradas composiciones volumétricas (Eliash, 1999). La presente investigación busca poner en valor la obra de Bendersky en su contexto. Basado en el estudio de planimetrías, entrevistas, testimonios y bibliografías.

Según Héctor Oddone (1998), el arquitecto no producirá una obra hecha de palabras sino un objeto hecho de formas y materiales que transmite su propio y particular mensaje. En este proyecto dos aspectos configuran el lenguaje de la obra: el uso cuidadoso de los revestimientos y una búsqueda de la composición volumétrica en fachada. Además convive la exigencia del encargo de los mandantes y la expresión propia buscada por el arquitecto. La espacialidad de los 14 departamentos se resuelve según los estándares de calidad de la época. Se organizan hábilmente según la orientación y la composición de fachadas, donde los recintos de estar y dormir se orientan hacia las terrazas y el norte, mientras que las áreas de servicios se repliegan hacia el sur. El sistema estructural de vigas invertidas y muros portantes permite una espacialidad homogénea y la continuidad de ventanas y muros cortinas. El arquitecto logra gran calidad espacial interior y una ganancia exterior, las vigas se proyectan y los muros de cerramiento son colocados libremente en planta (Wright, 1957).

La tectónica del edificio, entendida como la lógica constructiva que mediante relaciones, materiales y formas satisface



Fig. 1 E. Hughes. Edificio Lota, vista al acceso, ca. 1990.  
Fuente: Jaime Bendersky Arquitecto/Pintor, Santiago, Editorial FAU. 1999. Página 41.

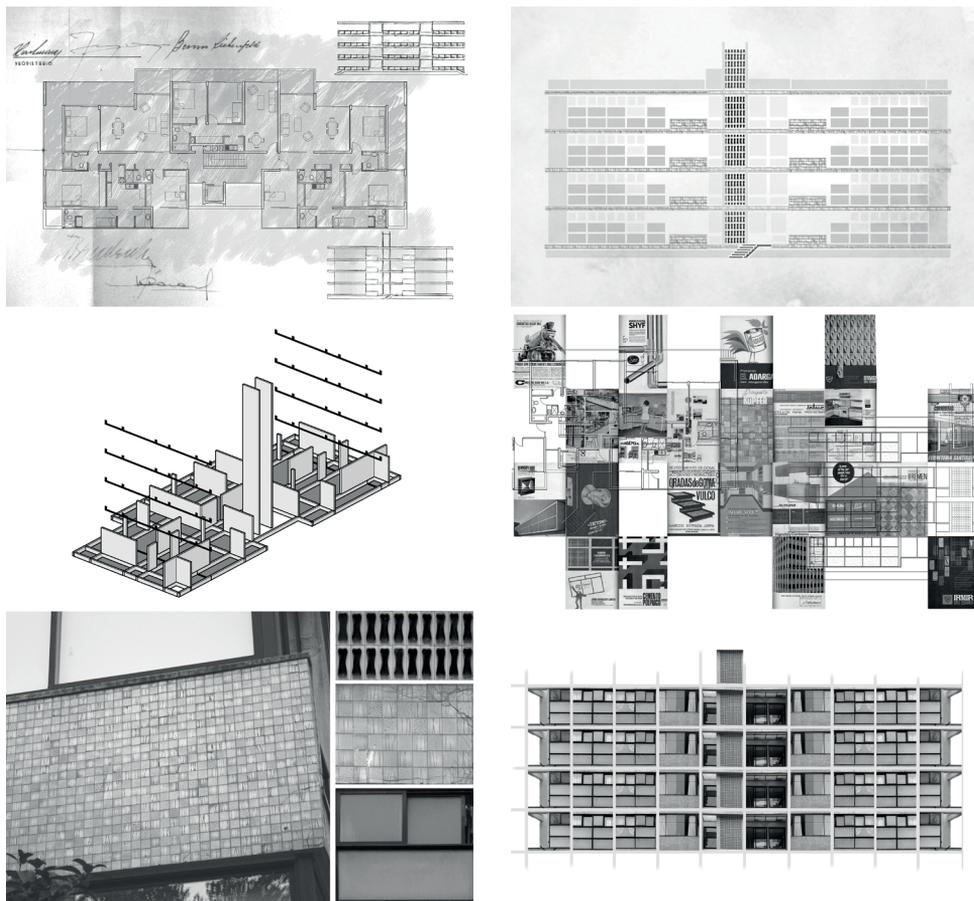


**Fig. 2** J. Bendersky. Fotografía fachada sur Edificio Lota.  
Fuente: Colección del autor. Carpeta "Obras 1963-1964".  
Archivo de la Oficina de arquitectura 'Jaime Bendersky  
arquitectos'. Fotografía facilitada por Gabriel Bendersky.

un requerimiento y tiene una expresión (Frampton, 1991), queda en evidencia en la serie de elementos que configuran las fachadas. En elevación el edificio es una interesante composición cartesiana. El volumen se retranquea en las esquinas y en el centro, evidenciando las vigas en voladizo. Las vigas y balcones son revestidos por mosaicos cerámicos dispuestos cuidadosamente, evitando la repetición de patrones. Los retranqueos mantienen la textura del hormigón. Muros cortina de vidrio esmaltado revisten los programas que dan hacia la calle. La caja de ascensor se recubre con mosaicos blancos y negros que parecieran ser una fachada permeable. La disposición de estos elementos crea un efecto visual con distintos ritmos y texturas. Se confiere a la obra una identidad y una personalidad (Bendersky, 1999) reflejada en la lectura particular del edificio.

El lenguaje tectónico de la obra se ve expresado por los elementos estructurales y materiales dispuestos en fachada. El revestimiento "oscila entre los extremos de enmascarar y revelar la construcción" (Fanelli y Gargiani, 1999). En este caso Bendersky revela y oculta. Las áreas de servicio se mimetizan tras los muros de Reviol y los espesores de losas y vigas se ponen al descubierto. Mediante los revestimientos y la composición volumétrica, el arquitecto logra que la fachada más desfavorable se convierta en un juego expresivo (Tellez, 1999). Cabe destacar la particularidad de

esta expresión, distinta de otras obras de la época, donde los revestimientos tienen un rol menos protagonista y el hormigón se deja descubierto. Así Bendersky plasma en esta obra, tanto "el correcto uso y combinación de materiales, texturas y colores para lograr efectos de composición en fachadas" (Tellez, 1999), como la búsqueda de expresión volumétrica, "la elaboración potente de la fachada, de volúmenes que salen y entran" (Figueroa, 1999) que es la temática principal tratada posteriormente. Finalmente esta obra forma parte de la 'época de oro' de Jaime Bendersky donde alcanzó reconocimiento en el ámbito nacional (Tellez, 1999), periodo que se caracteriza por "una arquitectura extraordinariamente expresiva, con mucho trabajo y relieve, como nadie en esa época" (Figueroa, 1999).



**Fig. 3:** Figura 1. Dibujo analítico, encargo, programa y asoleamiento. Collage de la planta tipo, las firmas de planos de los mandantes y arquitectos y croquis de ambas fachadas. Elaboración propia. Figura 2. Dibujo analítico, estructura: vigas invertidas, losas y muros estructurales. Hipótesis en base a planos, cortes e información sobre sistemas estructurales. Axonometría con cortes transversales. Elaboración propia. Figura 3. Detalles de elementos de fachadas. Fotografías tomadas en Mayo de 2014. Elaboración propia. Figura 4. Dibujo analítico, colores y texturas. Imagen abstraída en base a superficies de planimetría. Colores extraídos de fotografías del edificio. Elaboración propia. Figura 5. Dibujo analítico, industria y disponibilidad de tecnologías. Selección de publicaciones en revistas AUCA y planimetría en negativo del edificio Lota. Elaboración propia. Figura 6. Dibujo analítico, modulación y simetría. En base a las medidas constantes en planimetría, se creó una grilla donde se repitió una foto de cada módulo, que en su conjunto conforman la imagen del edificio. Elaboración propia.

ELIASH, Humberto (1999) Tan lejos, tan cerca. En: Jaime Bendersky Arquitecto/Pintor. Santiago, Chile: Editorial FADEU. Pág 72-111  
 FANELLI, Giovanni; GARGIANI, Roberto (1999) El principio del revestimiento, prolegómenos a una historia de la arquitectura contemporánea. Madrid, Ediciones Akal  
 FIGUEROA, Jorge. BENDERSKY, Jaime (1999) Conversaciones con Jorge Figueroa. En: Jaime Bendersky Arquitecto/Pintor. Santiago, Chile: Editorial FADEU. Pág 14-55  
 FRAMPTON, Kenneth (1991) Estudios sobre cultura tectónica, poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX. Madrid, Ediciones Akal

JOHNSON, Philip; HITCHCOCK, Henry-Russell (1932) Intro to "The International Style." (trad) New York  
 ODDONE, Héctor (1998) En: El lenguaje de la arquitectura moderna. Argentina, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U. de la Plata. Pág 13  
 TELLEZ, Andrés (1999) Una arquitectura en diez actos. En: Jaime Bendersky Arquitecto/Pintor. Santiago, Chile: Editorial FADEU. Pág 114-183  
 WRIGHT, Frank Lloyd (1957) El futuro de la arquitectura. En: El lenguaje de la arquitectura moderna. Argentina, Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la U. de la Plata. 1998. Pág 51

# Edificio Plaza de Armas: prototipo, sistema y transformación

**Armando Caroca Fernández**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

El presente artículo tiene como propósito exponer el Edificio Plaza de Armas, construido en Santiago de Chile en 1954. Para esto, se propone hacer una descripción lo más objetiva posible del edificio, casi a la manera de un listado, que considere su forma, estructura y programa, para luego establecer un diálogo entre dos momentos de su vida: el primer momento, aquél en que fue proyectado, de modo de entender su contexto histórico y arquitectónico, y el último momento, es decir, su situación actual, caracterizado por una serie de transformaciones tanto materiales como programáticas.

## 1. Descripción: Torre y Placa

1.1 Torre. Se trata de una torre de 11 pisos; mide 32 m. de alto, 17 m. de ancho y 78 m. de largo, está conformada por 220 departamentos. 198 de ellos tienen orientación oriente o poniente y una superficie de 36 m<sup>2</sup>. Los 22 departamentos restantes se ubican en los cabezales de la torre. Su estructura consiste en una serie de muros transversales de hormigón armado, dispuestos cada 6 metros, dos muros longitudinales que construyen los pasillos interiores y una serie de machones perimetrales.

1.2 Placa. Consiste en un volumen de tres pisos de altura, cuyo perímetro coincide con las dimensiones del predio. Su fachada más extensa enfrenta a la Municipalidad de Santiago y, diagonalmente, a la Plaza de Armas, lugar fundacional de la ciudad. Su estructura es una combinación de machones y muros de hormigón, con un núcleo rígido que incorpora las circulaciones verticales.

El programa que acoge es íntegramente comercial, y está formado por tiendas de pequeño formato.

## 2. Primer momento: prototipo y sistema

Después de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos comenzó a transformarse en un modelo de referencia de la arquitectura mundial, siendo una de sus contribuciones más importantes la tipología de “Torre y Placa”, inaugurada por la “Lever House” en 1952. Sólo dos años después, los arquitectos Sergio Larraín, Emilio Duhart, Jaime Sanfuentes, Osvaldo y Juan Larraín proyectaron y construyeron el Edificio



**Fig. 1** Prototipo. Edificio Plaza de Armas, etapa final de construcción. Autor: Antonio Quintana. Origen: flickr/santiagonostalgico

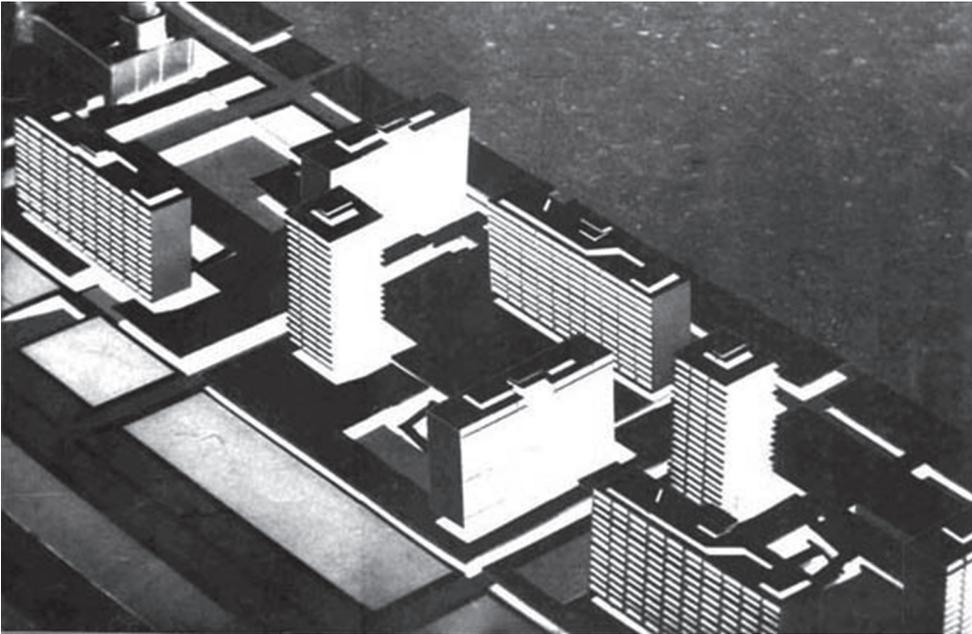


Fig. 2 Sistema. Propuesta de la Universidad Católica para el desarrollo futuro de la ciudad, presentado por Emilio Duhart. Seminario del Gran Santiago organizado por la Universidad de Chile (1957). Autor: Emilio Duhart.

Plaza de Armas, que utilizaba esta nueva tipología.

La condición prototípica de esta obra se entiende al revisar dos propuestas a mayor escala realizadas algunos años después: la expuesta en el Seminario del Gran Santiago (1957), donde Emilio Duhart presenta un modelo de reconstrucción del centro de Santiago usando torres y placas conectadas entre sí; y el diseño del Plan Regulador de Concepción (1962).

### 3. Segundo momento: transformación

A continuación, se hace un recuento de los cambios observados en la actualidad con respecto al proyecto original.

3.1 Placa. En el primer piso, los locales comerciales presentan un excelente estado, al contrario de lo que sucede en el segundo nivel: las tiendas que en el nivel cero dan hacia la calle, en éste miran hacia la galería interior. Los paneles de cerramiento exterior se encuentran en pésimas condiciones o

han sido reemplazados por otros materiales.

El uso de la cubierta de la placa fue desde un principio parte del proyecto, planteándose como un espacio público elevado. Con el tiempo, los locales comerciales ubicados en este nivel se volcaron hacia el interior, de forma tal que este lugar se convirtió en patio trasero de dichas tiendas, con el deterioro que esto supone.

3.2 Torre. Con el tiempo, muchos de los departamentos cambiaron de programa, transformándose en oficinas, consultas médicas o recintos asociados al comercio sexual, uniendo a veces dos o más departamentos o incorporando el balcón al área interior de estos. La fachada oriente, más protegida de las miradas externas, ha favorecido la aparición de un enorme número de modificaciones y cambios materiales, situación que se observa también en las fachadas norte y sur.

## Conclusiones

Al poner en relación estos dos momentos de la vida del Edificio Plaza de Armas, parece bastante obvio decir que las transformaciones y deterioros sufridos en estos años tienen, al menos, algo que ver con el carácter prototípico de este: dado que su ejemplo no fue seguido por otros edificios, quedó de algún modo aislado dentro de su contexto. Es importante aclarar que “lo que falló” no fue precisamente la tipología sino,

más bien, los alcances de ésta, que proponía en el fondo volver a ganar un ámbito de encuentro entre personas (el techo-terraza), perdido a nivel de calle, demasiado absorbido por la conectividad vehicular. En la actualidad, la falta de este estrato público permite, quizás, explicar los deterioros y transformaciones en los departamentos, en cuanto hay un déficit de espacios que permitan el desarrollo de un sentido de colectividad e identidad.



Fig. 3 Transformación. Edificio Plaza de Armas, fachada poniente, Situación actual. Elaboración propia.

BOZA, Cristián (1990). “Sergio Larraín G.M.: la vanguardia como propósito”, Escala, Bogotá.  
ELIASH, Humberto, “La arquitectura moderna 1920-1970”, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1982.  
CAROCA, Armando (2010). “Weathering y arquitectura: efectos del paso del tiempo en las fachadas como dato de proyecto: el caso del edificio Plaza de Armas”, tesis para optar al grado de Magíster en Arquitectura, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.  
FUENTES, Gonzalo (1997). “Entrevista a Sergio Larraín”, Archivo SLGM Biblioteca FADEU Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.  
DUHART, Emilio (1957). “Seminario del Gran Santiago”, Archivo SLGM Biblioteca FADEU, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.

MONTEALEGRE, Alberto (1994). “Emilio Duhart: arquitecto”, Ediciones ARQ, Santiago de Chile.  
PÉREZ, Fernando (sin año). “Entrevista a Emilio Duhart”, Archivo SLGM Biblioteca FADEU, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile.  
PÉREZ, Leonel, ESPINOZA, Leonardo (2006). “El espacio público de Concepción. Su relación con los planes reguladores urbanos (1940-2004)”, en: Urbano. Concepción, Chile, vol. 9, núm. 13, Universidad del Bío Bío, pp. 32-43.  
STRABUCCHI, Wren Ed. (1994). “Cien años de arquitectura en la Universidad Católica”, Ediciones ARQ, Santiago de Chile.



**do.co.mo.mo.cl**

**CONJUNTOS EMBLEMÁTICOS  
CAMINOS POSIBLES**

PABLO FUENTES

UMBERTO BONOMO

VERÓNICA ESPARZA

RODRIGO GERTOSIO



# Circulaciones elevadas: escenificación tipológica de las relaciones sociales en la habitación colectiva en Chile<sup>1</sup>

**Pablo Fuentes Hernández**

Facultad de Arquitectura Construcción y Diseño  
Universidad del Bío Bío  
CHILE

Un edificio de vivienda colectiva no consigue ni su forma, ni su objetivo funcional, ni sus méritos sociales, si no cuenta con un sistema de circulación que facilite el tráfico de personas y enseres. Esta afirmación, aparentemente obvia, insinúa que tal circulación ha sido objeto de invenciones arquitectónicas dotadas de una evidente intencionalidad cultural y civilizatoria. En el Familistère-guise (1877) de Godin, las posibilidades de intercambio, encuentro y control social que ofrecían sus pasillos internos o externos, se advierte que el resultado arquitectónico es la materialización espacial de sus propósitos socializantes.

El corredor abierto a un lateral, la pasarela y la calle elevada no son la misma forma, pero tributan a similar tipología. La primera coliga problemas sanitarios básicos; la segunda suma comportamientos comunicacionales asociados estimulados por la interconexión de volúmenes; la tercera es una decisión programática que promueve el encuentro, la detención y el intercambio de experiencias polifuncionales de una comunidad.

Los primeros antecedentes modernos de la calle elevada se remiten al barrio de Spangen (M. Brinkman, Amsterdam, 1919-1923). A pocos años, la fábrica Van Nelle (J. Brinkman y L. Van der Vlugt, Rotterdam, 1926-30) inserta en el lenguaje de la Nueva Objetividad (Rodríguez: 61). Esta asociación entre imagería fabril y vivienda obrera asientan del uso arquitectónico y social de la tipología. Al respecto, la vanguardia rusa a través de las células stroikom comprometió la calle interior cerrada para estimular el roce social y la vida colectiva.

La incorporación de la circulación elevada a la arquitectura moderna implica reemplazar la manzana cerrada por bloques aislados. Éstos reciben esta forma de circulación y roce social honrando su función colectivista.

1. Corredor lateral de galería abierta. Una opción estatal

En Chile, posterior a 1935, el corredor abierto tenía sus orígenes posibles en el Medessau Törten Siedlung (Hannes Meyer, 1929) y con mayor probabilidad en el Laubenganghaus Wu Wa, (Paul Heim y Albert Kempter, Varsovia, 1929) (Teige: 280). Era un edificio de 4 niveles con un corredor abierto a un costado, contenido por los departamentos testers. La escalera al centro se conectaba al corredor en cada nivel. Esta ordenación se advierte en varios edificios –aunque con diferencias- erigidos por la Caja del Seguro Obrero y de la Habitación Popular, agencias gestoras del déficit habitacional a mediados del s. XX.

El primer proyecto en usar la tipología fue el colectivo San Eugenio (Caja de la Habitación Popular, 1935-37). Eran dos pares de edificios separados por un espacio colectivo. Cada par conforma un patio interior al que se vuelcan los corredores. Era el reconocimiento de patios de distintas escalas y encuentros sociales.

La Caja del Seguro Obrero Obligatorio, (Ley 4.054, 1924), auspició el modelo a partir de 1939. Los edificios construidos en Arica, Iquique, Tocopilla y Antofagasta bajo la dirección de L. Kulczewski, ratificaron esta tipología coligada a la habitación obrera. Su ejecución en la zona radica en

la crisis económica que afectó a Chile en los 30. Por el cierre de las salitreras, las ciudades portuarias del norte sufrieron la presión migratoria, incrementando el déficit habitacional y la acción del Estado (Galaz-Mandakovic: 77). Se emplazaron conjuntos en terrenos aledaños al centro de las ciudades, configurando barrios donde coexistieran edificios de altura media con viviendas individuales (Galeno: 23).

En casi todos los casos se dispuso tres bloques en “U”, el central de cinco niveles de altura y los laterales de tres, asegurando la formación de una plaza. Este espacio se orienta al norte o al poniente, recibiendo las bondades del asoleamiento. Los edificios se instalan sobre un zócalo al que se accede por una escalera central. Desde aquí se inicia una rampa perpendicular abierta que atraviesa al bloque y conecta a cada nivel. Los corredores abrazan el espacio del encuentro, las rampas incitan un promenade que entra y sale a la ciudad. Los departamentos forman un “corchete” que encuadra los corredores, éstos se vuelcan sobre el centro interconectando visualmente a los edificios. Esta vigilancia espontánea estimulaba el control social entre los residentes, un comportamiento que regula la convivencia vecinal.

El modelo, reapareció en la Población Lorenzo Arenas de Concepción, (Caja de la Habitación, 1942). Se organizó una franja de edificios en paralelos de norte a sur; los patios conformados quedaron abiertos al oriente y poniente permitiendo la coparticipación comunitaria. La altura de los bloques alcanzó a 3 niveles y, eliminada la rampa, la escalera de protagoniza el centro del edificio, volcada al patio vecinal.

En Lota Bajo la tipología penetró la manzana tradicional. El edificio Matías Cousiño apenas muestra sus cabezales a la calle. Sus corredores se vuelcan al patio interno y las escaleras de acceso se resuelven incorporadas al cuerpo, articulando una esquina de la composición.

La Población Huemul II (J. Cordero, Caja de Habitación Popular; Stgo., 1943) valora la vida interna y externa de la manzana. Es un caso heterogéneo donde los corredores en el interior reafirman ceñidamente el espacio interbloques y en el exterior ofrecen una marquesina a escala de la calle.

Caso culmen es Quebrada Márquez (ingeniero Pedro Goldsack; Valpo. 1946/49) donde los corredores constituyeron fachada principal. Los edificios a ambos lados de la calle, enfrentados y superando una acentuada pendiente, organizan una fachada urbana ícono contemporáneo en Chile. Aquí urbanismo, arquitectura y geografía actúan interdependientemente. Los corredores, de hasta cinco niveles, se transforman en bandas horizontales que impugnan la pendiente, desde ellos la calle es dominada entendiéndola como una mezcla de calzada, patio y vía vehicular. Las galerías fomentan la vista del paisaje y sus alturas potencian la experiencia del recorrido arquitectónico.

El corredor abierto, dependiente del bloque de viviendas, tuvo numerosas alternativas dentro de la ciudad tradicional que instauraron la tipología y las posibilidades de que la convivencia espacial se extendiera como parte de un sistema habitacional. Aunque su lenguaje arquitectónico fue muy homogéneo, las alturas de los bloques, su longitud y su emplazamiento diverso originaron soluciones variadas.

## 2. Corredor y rampa. Una inflexión fundamental

El edificio Chollín (R. Acuña. A. Rispatrón y M. Valdivieso, Carbonífera Schawger, 1943-50) es una inflexión de la temática. En un edificio de dimensiones inéditas, convive aquí un audaz sistema de circulaciones internas y externas, cerradas y abiertas, de unos 2.200 mts. de largo, cuya infinitud funcional es un promenade espacial que funda una revelación de la tipología en

Chile. Las rampas abiertas instituyen un hilvanado espacial que fomenta el control de la colectividad, el dominio del paisaje circundante, apareciendo como forma que asocia colectivo e industria.

### 3. Pasarela y calle elevada. Una tipología del desarrollo

En Latinoamérica hubo edificios excepcionales con voluntad sintética sobre este tipo. El Pedregulho (A. Reidy, 1947), bloque sinuoso y largo, incorporó una calle abierta en un nivel intermedio. El multifamiliar Miguel Alemán (M. Pani, 1947) es una propuesta zigzagueante con departamentos en dúplex que permite recorrer su longitud en un nivel y regresar por otro. A la par que Le Corbusier ensayara el sistema de calle elevada en la Unidad Habitacional de Marsella (1952), las reexaminaciones de P. y A. Smithson (Golden Lane Housing, 1952) afianzaban el sentido de comunidad introduciendo de modo protagónico la calle elevada.

En Chile, la variante de bloques interconectados se extendió entre los años 50 y 70. Las conexiones eran correspondientes con una ideología sobre la que los valores sociales eran parte de un modelo aspiracional y político. La arquitectura de grandes conjuntos ambicionaba esa materialización.

La Unidad Vecinal Portales (Bresciani, Valdés, Castillo y Huidobro, 1955), utilizó la tipología de corredores y calles elevadas de modo variado y auténtico. Su origen se instala como subterfugio legal (art. 38 de la Ordenanza de Construcciones Económicas) que admitía no instalar ascensores o rampas cuando el acceso a las viviendas sobrepasara los 10,80 mts. desde la calle. Al respecto, las pasarelas extendidas desde el centro del conjunto, junto a servicios de equipamiento, crean un tejido de sucesos en la medida que la topografía lo admite, posicionándose sobre el techo de viviendas de 1 y 2 plantas,

hasta alcanzar el 3er nivel de los edificios al oriente. Es una red sobrepuesta a las circulaciones del suelo, originando sus propias tensiones y direcciones (Bonomo: 158).

La aplicación de las pasarelas tuvo dos formas en los variados multifamiliares emprendidos por el Estado. Primero fueron grandes conjuntos en grandes predios planos, lo que posibilitó la construcción de edificios diversos. En general los bloques usados fueron alargados y de no más de cinco plantas de altura. Varios incorporaron departamentos dúplex. Sus circulaciones interconectadas estaban organizados por torres exentas y corredores laterales.

En la Villa Olímpica (TAU, 1961) los bloques, de 4 y 5 niveles, conformaron patios cuadrados. Estas unidades eran servidas por una red de corredores, laterales, pasarelas y pasillos que aseguran la continuidad de sus bordes afianzando un circuito vecinal cerrado.

En Concepción, la Remodelación Paicaví (TAU, 1964) alternó tipologías diversas; los bloques de doble escalera, una lateral y otra en un cabezal estaban conectadas por corredores abiertos a un costado que permitían acceder a las viviendas, el encuentro social y el dominio de los espacios verdes circundantes que identificaban la unidad vecinal. Similar situación conforma la Villa Frei (J. Larraín, O. Larraín, D. Balmaceda, Caja de Empleados Particulares, 1965-68).

La segunda coyuntura para la tipología permitió la construcción de bloques habitacionales sobre terrenos complejos y en pendientes. Acceder por pasarelas a niveles intermedios, omitiendo el ascensor de los edificios, enriqueció del proyecto arquitectónico. Aquí cabe el conjunto Lord Cochrane (J. Echeñique, J. Cruz y A. Piwonka, CORVI, Valpo., 1961) (Molina: 75). Por su ubicación irregular, se accede a ellos por puentes que conectan con escaleras, que entregan a corredores a

niveles intermedios para acceder a los departamentos.

Caso específico en Antofagasta es el Conjunto Habitacional Gran Vía, compuesto por los edificios Huanchaca y Caliche, (R. Pulgar, sociedad EMPART, 1967-70). El primero de unos 400 mts. de largo y el segundo de unos 650. Se componen de un cuerpo base sobre el que se ubica una amplia calle mirador al poniente flanqueados por unos cuerpos sobrepuestos. Se trata, dice Galeno, de construcciones que organizan un amplio lugar a través de un barrio donde la conectividad por vías elevadas, terrazas-balcones y escaleras definen un espacio integrado que suma territorio y arquitectura. Las amplias aceras peatonales sirven para dar proporción y escala a la gran intervención y concuerdan con la geografía circundante. Las vías elevadas se transforman en factores de continuidad admitiendo la pertenencia y dominio sobre el paisaje.

En los 70, las agencias estatales afrontaron el déficit habitacional con políticas impregnadas por aspiraciones colectivistas. Cometido esencial de la CORMU fue dar viviendas acuñando la frase “ahora vamos pa’rriba” para persuadir a los trabajadores sobre las ventajas de la edificación en altura.<sup>2</sup> Así, se proyectó pasarelas, calles y patios elevados aumentando los servicios comunes y espacios de relación social. La Remodelación San Borja (CORMU, 1968) fue la mayor intervención urbana que auspició esta idea renovadora. Sus torres cuentan con una red de pasarelas en el segundo nivel que se superpone al nivel del suelo intentando conformar una malla horizontal articuladora que se extiende por encima del espacio público resultante ofrecido a un sector medio.

Paradigma popular es el conjunto Tupac Amaru (1971) cuyos bloques de dos duplex incorporaban anchos corredores capaces de originar espacios de juego, encuentro y distracción. En el conjunto San Luis

(A. Collados, N. Freund, G. Leiva, I. Loi, CORMU, 1971) y en el Che Guevara (D. Balmaceda et al, 1972) se desarrolló una alternativa similar. Igualmente, el seccional Padres Carmelitas (J. Berdichevsky y De Carolis, 1971) incorporaba bloques ligados por prolongadas circulaciones exteriores que cuando estaban emplazados de norte a sur alternaban de lado. Circulaciones en altura y patios propios se desarrollaron también en el Seccional Plaza Chacabuco (R. Parada y A. Moletto, 1971).<sup>3</sup>

En Concepción, la CORMU reestableció la tipología de Lorenzo Arenas en los bloques prototípicos 871 y 172 (Cáceres, Ortiz y Jofré, 1971) donde reaparecía el corredor elevado separado del volumen, perfeccionando la luminosidad de la vivienda. Aplicado en la Remodelación Eleuterio Ramírez, formaba patios semicerrados sobre los que se volcaban al menos dos sistemas de pasarelas protegidas del clima, centrando la cuestión colectivista. El modelo se extendió a Chillán, Los Ángeles, Penco y Chillán. Solo en dos casos se conectaron edificios, uno de ellos: la Remodelación Schleyer de Chillán (fig. 1) (Pérez y Fuentes: 100). Otra tipología penquista fue el bloque 271 en Penco y Lota, de cuatro niveles. En el 1º y 3º se desarrolla un corredor interno que da acceso a los departamentos y desde allí dos escalas sobrepuestas en la fachada conducen al 2º y 4º nivel. Una escalera entre dos de estos bloques coliga las circulaciones verticales ampliando el roce social.



Fig. 1 Remodelación Schleyer, Chillán. CORMU; O. Cáceres, E. Ortiz y R. Jofré (1972). (Arch. PFH)

El interés por el colectivismo habitacional alcanzó al conjunto Inés de Suárez (fig. 2) (Barrenechea, e hijo y Lawner, CORVI, 1970). Aquí las pasarelas se proyectan como suturas y articuladores del conjunto. El seccional original consideraba tres unidades heterogéneas, de las que sólo se construyó la primera. Cada una organizaba variados edificios en torno a una plaza elevada que cubre estacionamientos y auditorio. La plaza desprende un sistema tentacular que extiende pasarelas conectando a algunos edificios y penetrando en otros como calles.

Siete Hermanas (fig. 3) (H. Boetch y J. Elton, Ex Caja de Empleados Particulares, 1970-79) es el culmen del sistema por su adecuación geográfica y complejidad arquitectónica. Destacan 23 edificios enlazados por una un complejo andamiaje de pasarelas que resuelve la multiplicidad de desniveles y origina perspectivas que estimulan un promenade exultante. Se suman las calles internas preparadas para el comercio y áreas sociales como soporte de una convivencia particular y colectiva.

En conclusión, hasta los años 40 los corredores elevados se deben a sus edificios de soporte; la vivienda con un corredor abierto lateral se asienta en el entendido que sus ocupantes pertenecen a una comunidad más o menos reducida que identifica y controla a sus propios individuos. Por el contrario, las pasarelas aéreas de los 50 suscriben los grandes terrenos y en consecuencia, los grandes sistemas habitacionales, de modo que escogen

tramos aéreos y prolongados, en la medida que la noción de colectividad privilegia un grupo mayor, alentado en sus derechos ciudadanos.

Así, las interconexiones de varios edificios responden a la nueva escala asumida por el propósito colectivista. En la medida que los proyectos estaban amparados por mayor convicción ideológica, mayores fueron las circulaciones para encuentros asociados.



Fig. 3 Siete Hermanas, Viña del Mar. Ex Caja de Empleados Particulares; H. Boetch y J. Elton (1970-79). (Arch. PFH)

1. Resultados del Proyecto FONDECYT Iniciación (2010-2011) n° 11100239: "Grandes Conjuntos Habitacionales en la Región del Bío-Bío. La Construcción Institucional de la Ciudad Moderna. 1939-1973 (2010-2011).
2. LAWNER, Miguel. Memorias de un arquitecto obstinado. Ediciones UBB, 2013, pp. 177-118.
3. "CORMU", AUCA, n° 21, 1971, pp. 33-55.

- "CORMU" (1971). AUCA, n° 21, pp. 33-55.
- BONOMO, Umberto (2009). Las dimensiones de la vivienda moderna. La Unidad Vecinal Portales y la producción de viviendas económicas en Chile. 1948-1970. Tesis doctoral inédita, PUC.
- GALAZ-MANDAKOVIC, Damir (2011). Edificios Colectivos de la Caja del Seguro Obrero Obligatorio de Tocopilla, 1939-41. Movimiento Moderno Solución Social. Antofagasta, Ediciones Retruucanosinversos.
- GALENO, Claudio (2006). "Edificios Colectivos para Obreros, 1939-1942. La Caja de Seguro Obligatorio y la Arquitectura Social de Luciano Kulczewski en Antofagasta, Chile". Cuadernos de Arquitectura Habitar el Norte. Antofagasta, n° 10, pp. 23-28.
- LAWNER, Miguel (2013). Memorias de un arquitecto obstinado. Concepción, Ediciones UBB.
- MOLINA, Cristóbal (2009). "Trazos en el territorio, la Población Lord Cochrane". Patrimonio Moderno y ciudad. Actas del III Seminario Docomomo Chile. Valparaíso, Docomomo y Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, pp. 75-77.
- PÉREZ, Leonel; FUENTES, Pablo (2012). Concepción. Barrios que construyeron la ciudad moderna. FAIC, FACD, FAUG, Concepción.
- RODRÍGUEZ, Ángela (2013). "Las "calles en el aire". Paralelismos entre la vida y la arquitectura". Cuadernos de Notas. Depto. De Composición Arquitectónica ETSAM-UPM, Madrid, n° 14, pp. 53-66.
- TEIGE, Karel (2002). The Minimum Dwelling, MIT Press.



Fig. 2 Conjunto Inés de Suárez, Stgo. CORVI; AM. Barrenechea, F. Ehijo y M. Lawner (1970) (Arch. M. Lawner)

# La Unidad Vecinal Portales: desde la documentación y valoración a la intervención. Proyectos, realizaciones y desafíos futuros

**Umberto Bonomo**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

1. El caso de estudio: la Unidad Vecinal Portales.

Este capítulo explora los acontecimientos que atañen a la Unidad Vecinal Portales, un caso emblemático de patrimonio arquitectónico y urbano de Chile. La particularidad del trabajo consiste en exponer, no sólo las investigaciones y acciones que se han hecho cargo de documentar y valorar el conjunto en los últimos años, sino también las iniciativas gubernamentales que se están encargando de la recuperación física de los espacios públicos y privados de la obra.

2. 2004: Primeras Acciones.

Este trabajo tiene particular sentido si se considera que las principales acciones que se refieren al largo y difícil proceso de

recuperación de la Unidad Vecinal Portales coincide con la creación de Docomomo en el año 2004. La fundación de Docomomo Chile se realizó en el Aula Magna de la actual Universidad de Santiago (ex UTE) con la participación extraordinaria de Guillermo Jullian de la Fuente, don Héctor Valdés Phillips, Fernando Castillo Velasco junto con profesores arquitectos, estudiantes de arquitectura de Santiago y Chile. El lugar emblemático donde se realizó esa ceremonia había sido proyectado en 1957 por la oficina de Bresciani Valdés Castillo y Huidobro en los antiguos terrenos de la Quinta Normal. Desde el Aula Magna a la Unidad Vecinal Portales habían tan solo cincuenta metros de distancia.



Fig. 1: Plazuela el Peumo. Intervención del Programa Quiero mi Barrio en la UVP. Foto de: Gabriel Renie

### 3. 2004-2014: Investigación y documentación.

En este arco temporal se han sucedido muchas investigaciones sobre la UVP. Entre estas destacan la tesis doctoral de quien escribe<sup>1</sup>, que se encarga de reconstruir el proceso de proyecto y construcción de la obra; o el libro “Unidad Vecinal Portales. Arquitectura, identidad y patrimonio. 1955-2010”<sup>2</sup>, que recoge las historias de vida de los vecinos de Villa Portales. Estos trabajos han contribuido por un lado a superar algunos mitos sobre el conjunto y por el otro a fortalecer la identidad y el sentido de pertenencia del barrio.

### 4. 2007-2014: Intervenciones.

A partir del año 2007 el programa Quiero Mi Barrio, creado en 2006 por el primer Gobierno de la Presidenta Michelle Bachelet, desarrolló una serie de intervenciones con el objetivo de recuperar los espacios colectivos del conjunto. La primera operación consistió en reconstruir todas las veredas del conjunto y ubicar las luminarias publicas. Posterior a esto se remodelaron dos de las quince plazuelas de la UVP, sentando con ello las bases para la recuperación total de las mismas, con proyectos desarrollados por el arquitecto Cristian Glavic y Teodoro Fernández como paisajista. (Figura 1). Entre finales de 2012 y todo el 2013 se realizó en proyecto del Eje



Fig. 2 Fernando Castillo Velasco y Héctor Valdés en la UVP junto con el equipo de Docomomo en Marzo 2010, en ocasión de las operaciones de catastro de Daños en la UVP. Foto de Gabriel Renie

Central, que tenía la ambición de completar el gran paño de tierra ubicado en el corazón del conjunto que por temas de recursos y administrativos, durante los '60 años de vida del conjunto no se logró nunca concretar. Este proyecto (Figura 2) desarrollado por el autor de este artículo y el arquitecto Jorge Heitmann no se llegó construir por escasez de recursos, dejando el eje norte sur de la villa en las mismas condiciones de precariedad espacial y deterioro.

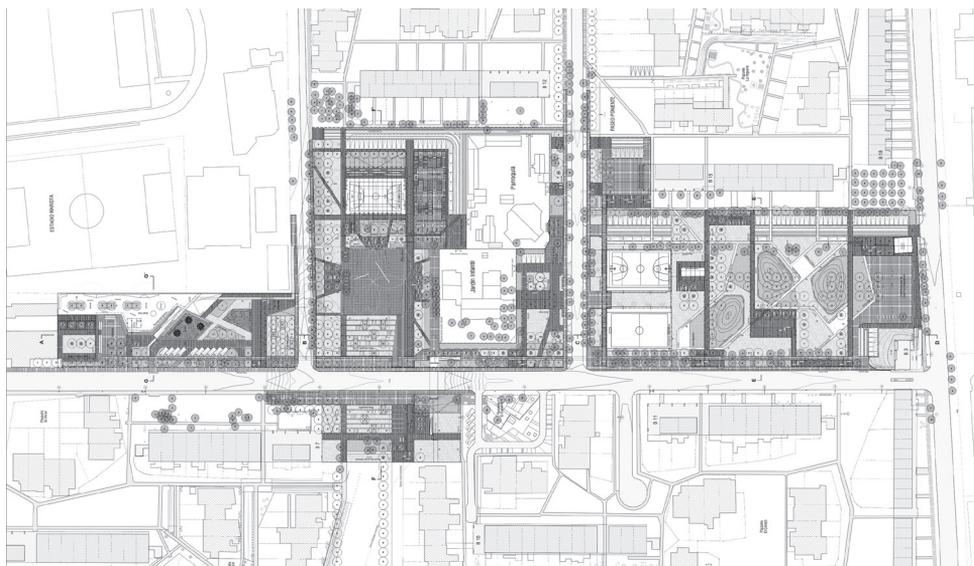
### 5. 2010-2015: El terremoto y la recuperación de los edificios de la UVP

Otro hito importante en la historia reciente de la villa fue el terremoto del año 2010.

La UVP logró superar relativamente bien el terremoto presentando daños estructurales solo en algunos bloques pero, pese a esto, los daños a los espacios residenciales de los bloques poniente los comprometió seriamente. El catastro de daños realizados por el equipo de Docomomo Chile y los estudiantes de la Universidad Católica (Figura 3) permitió entregarle a las autoridades las informaciones necesarias para que a partir de este año se empezaran las operaciones de restauración de los bloques más dañados, por medio de un proyecto muy discutible.

### 6. Conclusiones

El largo proceso de investigación y documentación realizado en los últimos 10 años en la UVP ha contribuido por un lado a construir el valor patrimonial, urbano, arquitectónico, social y cultural del conjunto y por otro ha puestas las bases para que se generaran las acciones, por parte del Estado, para la intervención de los espacios públicos y privados del conjunto. La Unidad Vecinal Portales resulta ser emblemática entonces, no sólo por los valores arquitectónicos, urbanos y sociales que le dieron vida sino también por tratarse de uno de los pocos casos en Chile y América Latina que está siendo recuperado tanto en su dimensión publica como privada.



**Fig. 3** Proyecto para el eje central de la Unidad Vecinal Portales. Fuente: Licitación Seremi. Autores Umberto Bonomo y Jorge Heitmann

1. BONOMO, U. (2009) Las Dimensiones de la vivienda moderna. La unidad Vecinal Portales y la construcción de viviendas económicas en Chile. 1948-1973. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.

2. Rosanna FORRAY, Francisca MARQUEZ, Camila SEPULVEDA; (2011) Unidad Vecinal Portales. Arquitectura, identidad y patrimonio. 1955-2010. Seremi Metropolitana de Vivienda y Urbanismo. Santiago.

BONOMO, U. (2009) Las Dimensiones de la vivienda moderna. La unidad Vecinal Portales y la construcción de viviendas económicas en Chile. 1948-1973. Tesis para optar al grado de Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago.  
Rosanna FORRAY, Francisca MARQUEZ, Camila SEPULVEDA; (2011) Unidad Vecinal Portales. Arquitectura, identidad y patrimonio. 1955-2010. Seremi Metropolitana de Vivienda y Urbanismo. Santiago.

# Villa Presidente Ríos en Talcahuano, 1947-1951.

## Sergio Larraín G.M. y Emilio Duhart H.

**Verónica Esparza**  
Facultad de Arquitectura y Arte  
Universidad del Desarrollo  
CHILE

Sergio Larraín García Moreno y Emilio Duhart Harosteguy son considerados por la historiografía vigente como arquitectos emblemáticos del Movimiento Moderno chileno y latinoamericano. Sus nombres aparecen junto a las figuras más destacadas del continente, como Félix Candela, Oscar Niemeyer, Clorindo Testa, Ricardo Porro o Carlos Raúl Villanueva.

Larraín - Duhart, arquitectos asociados, tuvo oportunidad de desarrollar entre 1949 y 1951 la Villa Presidente Ríos, asentamiento urbano para 35.000 habitantes que satisfaría las demandas habitacionales y urbanas que produciría la naciente Compañía de Aceros de Pacífico, CAP. Esta

empresa siderúrgica nace bajo el patrocinio de la Corporación de Fomento de Chile y como consecuencia de sus acuerdos y convenios con Export-Import Bank of the United States, de las recomendaciones de la comisión Gubernativa a cargo de analizar la factibilidad de la creación e instalación de una planta siderúrgica en el país, y de las disposiciones de la Ley n° 7896. A principios de 1945 se formó la Compañía de Aceros del Pacífico S.A., quedando bajo decreto del Ministerio de Hacienda n° 3418 legalmente instalada en Mayo de 1948. La Compañía tuvo una injerencia fundamental en el desarrollo, mantenimiento y auge de la ciudad, tanto a nivel social, económico como urbano.



**Fig. 1** Villa Presidente Ríos, Compañía de Aceros del Pacífico. Sergio Larraín G.M., Emilio Duhart H. arquitectos, 1947. Vista parcial de las obras de construcción de la primera unidad vecinal de la ciudad. 1947. Fuente: Archivo de Originales. Centro de Información y Documentación Sergio Larraín García-Moreno. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile. Nov. 2009.

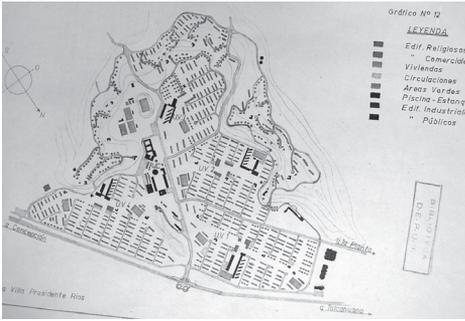


Fig. 3 Villa Presidente Ríos, Compañía de Aceros del Pacífico. Sergio Larraín G.M., Emilio Duhart H. arquitectos, 1947. Plano de Organización que define en colores los distintos usos de los que se compone el conjunto. Fuente: Sánchez Planells, Claudio; La Villa Presidente Ríos, Ciudad Industrial de Huachipato. Seminario de Vivienda, Urbanismo y Planificación, Facultad de Arquitectura, Universidad de Chile. Profesor Guía Sr. René Urbina. Santiago de Chile, 1960

El factor social organizó la estructura de la ciudad. A través de 4 Unidades Vecinales interrelacionadas, se constituye el vecindario como unidad base de agrupación de familias relacionadas entre sí por su proximidad física y el grado de sociabilización que se establece entre ellas. La comunidad, como segunda instancia que satisface necesidades más amplias, propias de la agrupación de varios vecindarios. Por último, la ciudad, entendida como conjunto de comunidades, cuatro unidades vecinales y una unidad cívica central, con una vida orgánica capaz de satisfacer y proveer a las instituciones y organización necesaria para esa escala de población y relaciones. Esta forma de organizar la ciudad priorizando consideraciones sociales más que funcionales representa una actitud crítica, por parte de los arquitectos, respecto de los principios del CIAM y la Carta de Atenas y la severidad con que eran aplicados universalmente, a su dogmatismo. Del mismo modo se aprecia una actitud inclusiva respecto a consideraciones como la separación del peatón y el vehículo, planteadas por *Can our cities survive?* de Josep Lluís Sert, una derivación crítica de los autores sobre este modelo concretado por Town Planning Associates en Latinoamérica.

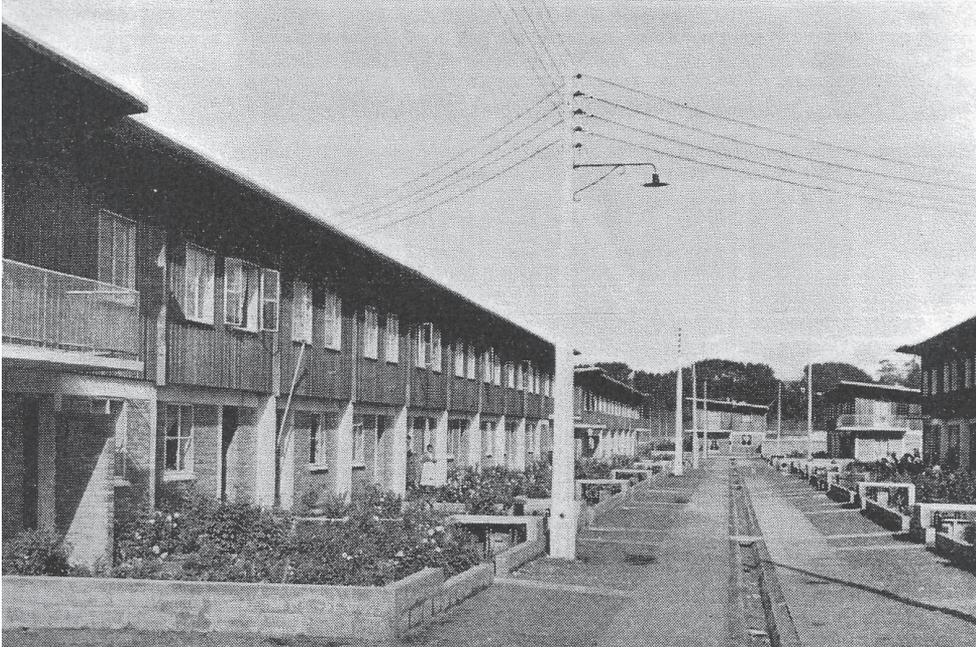
El vecindario era concebido como un espacio peatonal por excelencia que garantizaba propiciar espacios de encuentro, de permanencia, de calma, juego para niños: un espacio social. Por tanto, su aporte fundamental es el hecho de hacer una interpretación adaptada a la realidad social, al hábitat, nuevo paradigma del urbanismo moderno, interpretación inducida seguramente por los conocimientos y experiencia de Larraín y Duhart.

La finalidad de la Unidad Vecinal, debía ser la de “de garantizar una vida interna de la población referente a la educación de niños y al abastecimiento de productos para el consumo diario”. Por este motivo, cada Unidad Vecinal contaba con un centro vecinal, formado por un conjunto educacional (escuela primaria y una secundaria) y un complejo comercial para el abastecimiento de productos alimenticios, insumos para el hogar, y otra clase de artículo de uso cotidiano. Conjunto, que a su vez estaba formado por un mercado, oficinas y locales comerciales, todo lo cual pretendía satisfacer las necesidades básicas del día a día y garantizar la vida interna de la Unidad Vecinal. A su vez, cada Unidad Vecinal estaba conformada por 5 vecindarios de entre 1.400 y 1.500 habitantes cada uno. El centro de cada vecindario lo constituían varios jardines infantiles. Para determinar el número necesario se partió de la base de que cada jardín debía albergar 3 grupos de 30 niños de entre 4 y 5 años, para ello se requería una población de 1.310 a 1.490 personas, es decir, para una población de 7.000 habitantes para la Unidad Vecinal, eran necesarios 5,75 a 5,3 jardines infantiles y salas cunas.

La Villa Presidente Ríos constituye una intervención urbana moderna de importancia para el contexto nacional. En los últimos años ha sido estudiada con mayor detenimiento por varios investigadores aunque dicho conocimiento no ha traspasado el ámbito académico. Nada saben de su relevancia los residentes

y usuarios actuales de la ciudad, cabe preguntarse cómo puede preservarse para el futuro las cualidades urbanas del proyecto. Cómo podrían la sociedad civil, los investigadores, arquitectos o agrupaciones como Docomomo Chile salvaguardar las cualidades urbanas de este emblemático ejemplo. Cabe pensar qué rol deben jugar los actuales residentes y las autoridades y cómo desde la académica se puede contribuir a su preservación.

Tras más de 70 años desde su creación cabe preguntarse por la suerte que ha tenido desde que la Compañía de Aceros del Pacífico S.A. dejó de ser responsable de la Villa. Qué debemos hacer, cómo debemos hacerlo, cuándo, quiénes deben estar implicados, son preguntas abiertas, esperando respuesta.



**Fig. 3** Villa Presidente Ríos, Sergio Larraín, Emilio Duhart, arquitectos, 1948. Bloques vivienda continua. Fuente: A New Town in Chile, artículo publicado en *Town & Country Planning*. Londres, Mayo 1957

1.SÁNCHEZ PLANELLS, Claudio (1960) La Villa Presidente Ríos, ciudad industrial de Huachipato. Seminario de Vivienda, Urbanismo y Planeación, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile.p.66.

SÁNCHEZ PLANELLS, Claudio (1960) La Villa Presidente Ríos, ciudad industrial de Huachipato. Seminario de Vivienda, Urbanismo y Planeación, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile.

MONTEALEGRE, Alberto (1994) Emilio Duhart Arquitecto, Ediciones ARQ, Santiago de Chile

Pérez de Arce, Mario: Proyectos de Ciudad Obrera de Huachipato, en *Arquitectura y Construcción* n° 16, Santiago de Chile, septiembre 1949, pp. 22–26. Artículo similar, bajo el mismo título y autor, salió publicado en el Boletín del Colegio

de Arquitectos de Chile, n°16 de Noviembre de 1949, Pérez de Arce, Mario: Ciudad Obrera de Huachipato, Boletín informativo del colegio de Arquitectos de Chile, n° 16, Santiago de Chile, noviembre 1949.

Fuentes, Pablo: Mort de la rue o la introducción de los principios del urbanismo moderno en Chile, ejercicios de la época, en *Revista Urbano*, vol. 9 n° 14, Universidad del Bio Bio, Concepción, 2006.

PERRY, Clarence Arthur (1929) Neighborhood Unit, en *Regional Plan of New York and Its Environs*. Vol VII, Neighborhood and community planning, New York

Brito, Alejandra; Ganter, Rodrigo: Ciudad obrera: persistencias y variaciones en las significaciones del espacio. El caso de la siderúrgica Huachipato y su influencia en el desarrollo urbano del Gran Concepción, en *EURE*, vol. 40, n° 121, Santiago, 2014.

# Villa Frei, Utopía Cumplida

**Rodrigo Gertosio**

Arquitecto Universidad Central  
CHILE

La Villa Presidente Frei (Ñuñoa, Santiago) es el mayor conjunto habitacional construido por CORVI con fondos la Caja de Empleados Particulares entre los años 1965 y 1969, como vivienda económica orientada a la naciente clase media chilena.

Representa un testimonio del Chile en que se proyectaban micro ciudades para los afiliados y sus familias, con viviendas de gran calidad, extensas áreas verdes y equipamientos que aseguraran cierta autonomía. Esto refleja cómo las políticas de vivienda, y, específicamente cómo las Cajas de Previsión asumieron un sentido integral de protección social y de búsqueda de un bienestar colectivo para sus afiliados, utilizando el discurso arquitectónico

moderno como herramienta de audacia tanto en lo formal como en el tipo de vida colectiva que proponían. (Fig. 1)

Gracias a su excelente calidad ambiental y arquitectónica, es que la Villa Frei se presenta como un caso interesante dentro del contexto de las villas construidas por la CORVI, producto que su espacio público no ha sido privatizado y su arquitectura no se ha intervenido mayormente. Este aspecto es de particular interés, ya que lamentablemente las rejas, las apropiaciones y el descuido de los espacios públicos han sido un factor clave en el deterioro y el empobrecimiento que caracterizan a muchos de los conjuntos residenciales modernos locales.

La enorme cantidad de áreas abiertas



Fig. 1 Vista de la Villa Frei antes de la construcción de la estación diagonal oriente dentro del parque Ramón Cruz. Foto: Fernando Krause Castro



Fig. 2 Sendero central y jardines públicos al interior de la Villa. Foto: Fernando Lobos Miralles

públicas permite que la villa sea vivida como un gran parque con edificios en su interior. Su laberíntica forma (y su ambigua relación entre lo público y lo privado) permiten recorrerla libremente dentro de un amplio y silvestre paisaje arbóreo, cuyo paseo nunca se ve interrumpido por el tránsito vehicular. (Fig. 2)

Actualmente el proyecto de su declaratoria de Zona Típica<sup>1</sup>, ha levantado, aparte del aspecto técnico y arquitectónico del expediente, un análisis social relevante producto del fuerte sentimiento de orgullo y apego de sus vecinos a este territorio. La valoración de la vida en comunidad y el respeto por su propio espacio público refleja que los valores modernos planteados desde el concurso de 1964 tienen una inusual vigencia en el contexto de estos conjuntos CORVI en Chile. La llamada “utopía” urbana con que muchas veces se ironiza al movimiento moderno, acá encuentra una válida excepción, porque utopía, como lo señala Tomás Moro, no se refiere solamente

a un ideal demolido con el tiempo; utopía también se refiere a un “buen lugar” o ‘lo que no está en ningún lugar’.

El mercado inmobiliario que ha moldeado la ciudad de Santiago desde la década de los 1980, ubica en una posición crítica a los conjuntos promovidos por las Cajas de Empleados Particulares, ya que la contradicción de estilos de vida (el antiguo urbanismo social versus los condominios privados actuales) se enfrentan, y se genera el encuentro de dos momentos sociales e históricos, con sus consecuentes “relatos” o discursos espaciales.

Esta contradicción sus habitantes la conocen bien. Se reconocen a sí mismos viviendo con orgullo dentro de una forma progresista y humana de hacer ciudad y que este modelo de habitar no se encuentra fácilmente en la ciudad de hoy. Ejemplo de esto ha sido que durante las más de 60 entrevistas a sus vecinos originales y nuevos<sup>2</sup> aparezcan comúnmente términos como “libertad”, “barrio”, “amigos”, “parque”, “seguridad”,

“exclusividad” y “dignidad de vivir así”. Esto habla de una marcada cultura local y de un imaginario colectivo que dota de energía e identidad a este sector.

Esto constituye uno de los elementos patrimoniales más interesantes de la Villa, demostrando la vigencia implícita del discurso moderno, específicamente como lo indica el punto 75 de la carta de Atenas (CIAM IV):

“La ciudad debe garantizar, en los planos espiritual y material, la libertad individual y el beneficio de la acción colectiva.. Toda empresa cuyo objetivo sea el mejoramiento del destino del hombre debe tener en cuenta estos dos factores”.

Desde el 2011, la Villa Frei se encuentra en un momento de inflexión inédito en su historia producto de la construcción de la estación Diagonal Oriente de línea 3 del Metro en terrenos del Parque Ramón Cruz, perteneciente a la Villa.

La evidente invasión y especulación inmobiliaria que se ve a simple vista, y que rodea a actualmente al sector 1 de la villa, produce un creciente fenómeno de gentrificación debido al aumento considerable del valor de los departamentos. Junto con la aparición de grandes paletas publicitarias, la saturación vehicular y la presión por más estacionamientos son parte de los efectos típicos que trae consigo una estación de Metro. Esto constituye una amenaza social y ambiental para la

atmosfera de barrio que caracteriza a este sector. Villa Frei sin duda acogerá en su espacio público a los nuevos residentes y transeúntes de toda su área de influencia (absorbiendo la deuda de áreas verdes que carecen los nuevos edificios del sector). Este factor puede ser crítico si los vecinos de la villa tienden a refugiarse y a mirar con desconfianza el nuevo escenario que los rodea. Es decir, a encerrarse, transformando su gran parque en una sumatoria de pequeños condominios y eliminando para siempre su sentido colectivo, abierto e inclusivo que la caracteriza. (Fig. 3)

Por esto es que el proyecto de su declaratoria busca generar conciencia acerca de su enorme valor patrimonial, poniendo énfasis en la protección y cuidado de sus valores territoriales, sociales y paisajísticos. Para así mantener y asegurar en el tiempo la vigencia de esta cultura local.



Fig. 3 El cambio de escala adyacente a la villa producto del avance inmobiliario sobre Av. Irarrazaval. Foto: Fernando Krause Castro

1. Proyecto “Elaboración participativa del expediente de declaratoria de la Villa Frei, sector 1, como Zona Típica. Proyecto financiado por el Fondo de Cultura y las Artes FONDART 2014, folio 41452

2. Entrevistas realizadas entre enero y septiembre de 2014 para construir el relato histórico de sus vecinos, en el capítulo “Nacimiento e historia de la Villa”, del Expediente de Declaratoria de Zona Típica.





**do.co.mo.mo.cl**

# **PERSISTENCIAS DEL ESPACIO EDUCATIVO**

ALBERTO SATO

CLAUDIA TORRES  
MAXIMIANO ATRIA  
SOLEDAD VALDIVIA  
KIM DÍAZ

SERGIO SALAZAR



# Arquitectura moderna y educación superior en Chile

**Alberto Sato**  
Universidad Diego Portales  
CHILE

El proceso histórico-social chileno comprendido entre las décadas de 1950 y 1960 se inscribe dentro de fenómenos y circunstancias compartidas por casi todo el continente Latinoamericano denominado Guerra Fría, (Bernard Baruch, consejero del presidente Roosevelt, utilizó el término en un debate en 1947 y fue popularizado por el editorialista Walter Lippmann); En nuestro continente, esta guerra se expresó en los siguientes acontecimientos institucionales: En 1947, los Estados Unidos firman el Tratado de Río con veinte países del continente; En 1948 se crea la CEPAL (resolución 106, VI del Consejo Económico y Social de las Naciones Unidas, del 25 de febrero); ese mismo año se funda la Organización de Estados Americanos (OEA); se desarrolla la denominada política de Sustitución de Importaciones (1950-1960) en el contexto de la creación de la Alianza para el Progreso (1961). En dicho contexto, y a partir de la celebración en Caracas del X Congreso Interamericano en 1954 en la recientemente inaugurada Aula Magna de la Ciudad Universitaria, el mapa político del continente se estructura mayoritariamente dentro de la esfera de influencia norteamericana y un abierto enfrentamiento contra el comunismo.

Estos acontecimientos constituyeron el marco general que explicaría algunos aspectos estructurales del fenómeno de la transformación del modelo universitario, que en términos más espectaculares se expresan en las llamadas Ciudades Universitarias, pero cuyo sustrato educativo fue la transformación del modelo humanista que predominaba en las Universidades Latinoamericanas,

hacia la ciencia y la tecnología. Así, esta nueva estructura de conocimientos tuvo un destinatario constituido por la incipiente industria nacional (dentro de la política de sustitución de importaciones) y por el desplazamiento de las industrias especialmente de capital norteamericano hacia países subdesarrollados, que si bien contaban con mano de obra barata, requerían de técnicos superiores locales que al momento escaseaban.

De este modo, este trabajo busca dar explicación –más allá de los procesos modernizadores- al proyecto y construcción de nuevas edificaciones educativas para el tercer nivel de enseñanza con el énfasis puesto a la formación profesional en el campo de la ciencia y la tecnología en América Latina y en particular en Chile. Sin duda, este énfasis orienta el proyecto: los aspectos funcionales, en directa relación con paradigmas positivistas señalan formas particulares de ordenamiento espacial, no sólo en el interior de las edificaciones, sino de modo especial en los conjuntos, todos ellos de acuerdo con el modelo del Campus anglosajón moderno. Los casos de las Ciudades Universitarias de Venezuela y México son significativos: el 2 de diciembre de 2001 y el 28 de junio de 2007 respectivamente, obtienen la Declaratoria de Patrimonio de la Humanidad otorgada por la UNESCO. A tales efectos, y más allá de este reconocimiento, deberíamos considerar que ellos constituyen modelos urbano-arquitectónico modernos de significativo valor testimonial y abren un debate todavía no suficientemente resuelto de cómo vivir en un monumento, es decir, cómo la modernidad puede enfrentar el

crecimiento y cambio, tal como lo discutía la generación del TEAM X.

Sin embargo, la tarea inicial es el reconocimiento de sus atributos testimoniales en tanto que materialización física de modelos educativos en Chile y al respecto, algunos ejemplos o casos de estudio como la Universidad Técnica del Estado y la Universidad de Concepción, entre otras, se constituyen en el corpus de análisis de este trabajo.

### 1. Posibles orígenes, no excluyentes

El financiamiento de las reformas modernizadoras, entre las que se cuenta la educación, en buena medida provenían de fuentes norteamericanas y se manifiesta con nitidez en la declaración del llamado Punto Cuarto del discurso inaugural del presidente Harry Truman, el 20 de enero de 1949:

“En cuarto lugar, hay que embarcarse en un programa nuevo y audaz para lograr que los

beneficios de nuestros avances científicos y el progreso industrial para la mejora y el crecimiento de las áreas subdesarrolladas.

Los Estados Unidos es preeminente entre las naciones en el desarrollo de técnicas industriales y científicas. Los recursos materiales que podemos permitirnos el lujo de utilizar para la asistencia de otros pueblos son limitados. Pero nuestros recursos imponderables en conocimientos técnicos están en constante crecimiento y son inagotables.

Creo que debemos poner a disposición de los pueblos amantes de la paz los beneficios de nuestro acervo de conocimientos técnicos con el fin de ayudarles a realizar sus aspiraciones de una vida mejor. Y, en cooperación con otras naciones, debemos fomentar la inversión de capital en las áreas que necesitan desarrollo.

Nuestro objetivo debe ser ayudar a los pueblos libres del mundo, a través de sus propios esfuerzos, para producir más comida, más ropa, más materiales para la vivienda, y el poder más mecánico para aligerar sus cargas”<sup>1</sup>

Luego, en Chile: “...Una Ley de Agosto de 1954 determinó un aporte fijo para la investigación universitaria, destinando el 0,5% de todos los impuestos de carácter fiscal y de los derechos de aduanas y exportación para la construcción y habilitación de laboratorios e institutos de investigación para el mejoramiento de la productividad agrícola, industrial o minera...” Garretón, 1985; p 40)

Pero más allá de la prioridad otorgada a la educación científica y tecnológica, es de interés la construcción de centros educativos destinados a estos fines y que instalan a la arquitectura moderna desde la esfera pública. Considerando los antecedentes presentados los planes y realizaciones chilenos dan cuenta de un verdadero modelo arquitectónico-urbanístico-educativo:

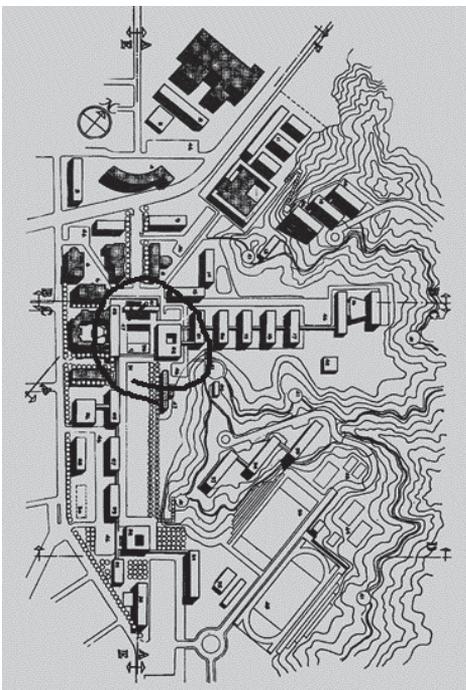


Fig. 1 Plan general del Campus de Concepción, Emilio Duhart, arquitecto, 1958

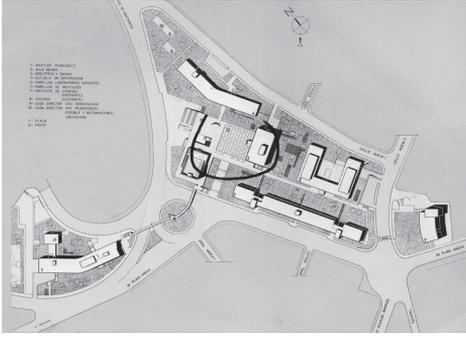


Fig. 2 Playa Ancha: Plan general. Juan Cárdenas, José Covacevich, Raúl Farru, Sergio González, Gonzalo Mardones, Julio Mardones, Jorge Poblete y Pedro Iribarne, arquitectos, 1962

1. Centro Universitario de Playa Ancha-Valparaíso. Arqs. Juan Cardenas, José Covacevich, Raúl Farru, Sergio Gonzalez, Gonzalo Mardones, Julio Mardones, Jorge Poblete, Pedro Iribarne, 1962.

2. Sede de la Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile. Arqs. Sergio González Espinoza, Pedro Iribarne Ríos, Gonzalo Mardones Restart, Julio Mardones Restart, Jorge Poblete Gres, 1967-70

3. Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, sede Beaucheff. Arqs. Schenke, Bodenhofer y Konrad.

4. Campus Universidad Católica de Chile, Santiago-San Joaquín. Arq. Germán Brandes, 1963; Facultad de Ingeniería, Universidad Católica de Chile, Santiago-San Joaquín. Arq. Jaime Besa Zañartu.

5. Universidad Técnica del Estado, Santiago. Arqs. Carlos Bresciani, Hector Valdes, Fernando Castillo, Carlos García Huidobro, 1957-62.

6. Campus Universidad de Concepción, Arq. Emilio Duhart, 1960.

Estos casos ponen de manifiesto las ideas e intenciones de confirmar el modelo de Campus para la educación superior, superando el criterio de inserción urbana de las diferentes infraestructuras, pero también el predominio de la formación profesional científico-tecnológica.

La investigación realizada por Pablo Fuentes: Campus Universitarios en Chile: Nuevas formas análogas a la ciudad tradicional es de gran relevancia y antecede a esta propuesta, no obstante lo que aquí se pretende señalar es precisamente que la modernización y el desarrollo no son procesos naturales, sino que corresponden a políticas regionales de ciencia y tecnología definidas. Al respecto, la investigación: Simulacros urbanos: Ciudades universitarias en América Latina, de 1993 (Sato, 1993), abordó el tema del Corazón de la Ciudad y el debate de la Nueva Monumentalidad formulada por Sigfried Giedion, aplicados en los campus.

Es de interés señalar que cada proyecto educacional universitario se desarrolló de modo independiente, con proyectos y programas ad hoc, no obstante ello, es posible detectar ciertas similitudes entre los diferentes proyectos. Así, a diferencia de la Sociedad Constructora de Establecimientos Escolares (1937-1987), con su sistematización constructiva debido a las necesidades cuantitativas en todo el territorio nacional, los campus obedecieron a la voluntad proyectual y las tendencias internacionales.<sup>2</sup>

## 2. Los Campus universitarios

Se puede anticipar que una de las manifestaciones más relevantes de la arquitectura moderna en Chile se expresa en el campo de la educación, cuyas edificaciones se mantienen a la fecha vigentes pese a la natural presión ejercida por sus usuarios y el natural crecimiento de la población universitaria. A este último aspecto Françoise Choay señalaba que: “La reutilización es, sin duda, la forma más paradójica, audaz y difícil de valorización patrimonial consistente en reintroducir un monumento en el circuito de los usos vivos. De esta manera, y tal como lo mostraron y lo repitieron sucesivamente Riegl y Giovannoni, el monumento queda libre de los riesgos de estar en desuso aunque queda

expuesto al desgaste y a las usurpaciones del uso.» (Choay, 1992. p. 199-200)

De este modo, la Ciudad Universitaria es una totalidad que repite su matriz, así como los fractales, en distintos tamaños y complejidad. No cabe duda que entre los casos de la Universidad de Concepción y la Universidad Técnica del Estado, la preeminencia de los laboratorios y centros para la ciencia y la tecnología juegan lugar preeminente en el Corazón del campus. Además, son evidentes sus relaciones con la Plaza Cubierta de la Universidad Central de Venezuela; el Centro de Estudiantes del recinto de Río Piedras del arquitecto Henry Klumb (1945); o el proyecto de la plaza cubierta con paraguas de concreto armado para la Universidad de Tucumán (1946), de Horacio Caminos, Eduardo Sacriste y Jorge Vivanco, miembros del grupo Austral.

Adicionalmente, es conveniente ubicar estas experiencias dentro del debate internacional propuesto por Sigfried Giedion, quien en 1943, y lejos de la contienda mundial, expresó la preocupación sobre los centros comunitarios cuando escribió acerca de la necesidad de una «Nueva Monumentalidad». (Giedion, 1957; pp. 32-35) En ese ensayo, Giedion advertía sobre la necesidad de reinstalar la memoria,

aspirando a una voluntad artística, un Kunstwollen, que reflejara el Espíritu Moderno, un espíritu integrador entre Arte y Ciencia, entre Pasado y Presente, entre los seres humanos, más allá de su ideología y de la política (Solá Morales, I. 1982: 69-77), La Nueva Monumentalidad requerida por Giedion reiteraba un cuestionamiento a la mera satisfacción funcional, centraba su atención a los centros comunales y a la necesidad de su planificación.

Conforme a la situación del continente, el programa universitario no concluye sus objetivos con la realización de nuevas edificaciones, sino que debía constituirse en un modelo de mayores alcances. Señalaba Darcy Ribeiro, «...que la ciudad universitaria no sea reflejo del desarrollo alcanzado por la sociedad, sino que sea ella misma un agente de aceleración del progreso global de la nación». (Ribeiro 1971: 27)

Estas Ciudades gozaron del privilegio de ser proyectadas y realizadas en condiciones de partida envidiables: un sólo equipo de proyectistas, una sola propiedad del suelo, terreno libre de preexistencias urbanas y autoridades nacionales dispuestas, con entusiasmo y orgullo, a construir su paradigma moderno. De este modo, la Nueva Universidad instalaba el programa funcional del zonning: trabajo, habitación y esparcimiento, vinculados por medio de sistemas de circulaciones en donde el peatón transitaba fuera del contacto inmediato con automóviles, disfrutando los escenarios vegetales de una «ciudad verde». Así se presentan como referencia para la ciudad real, son simulacros que intentan poner en juego un posible comportamiento real, y configuran un escenario donde es posible advertir la aspiración funcionalista de un modelo de ciudad. De esta manera, las utopías redentoras expresadas en ámbitos físicos para nuevas formas de vida, han encontrado en el continente, el locus apropiado.

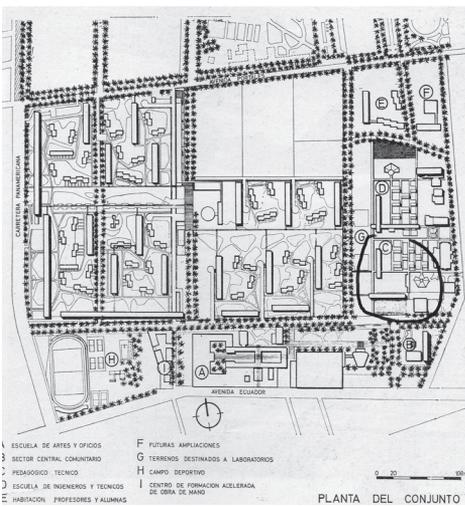


Fig. 3 Universidad Técnica del Estado, Castillo-Bresciani-Valdés-García Huidobro, arquitectos, 1959

Esta fue su importancia, a la que se puede añadir que en particular, las experiencias chilenas, especialmente el Campus de Concepción, desarrollada por el arquitecto Emilio Duhart, que se ajustó a las indicaciones del señor Rudolph P. Atcon, representante de los Estados Unidos ante la UNESCO destinado al gobierno de Chile durante los meses de septiembre de 1957 y agosto de 1958 (Misión Chiled-3) . La interesante correspondencia enviada a sus superiores de la sede de París y al rector de la Universidad, don David Stichkin Branover, registra la clara e incontrovertible indicación acerca de la conveniencia de desarrollar un Corazón o Centro de un Campus; de la necesidad de respaldar la instalación y desarrollo de los núcleos

científicos y tecnológicos; del cuidado de mantener alejado al comunismo y las izquierdas de los centros universitarios y de la asistencia que Chile podría obtener de las Fundaciones Rockefeller y Kelloggs.

Estos antecedentes constituyen piezas de alto valor para la investigación en curso sobre la relevancia de estos Campus en Chile como testimonio de un pensamiento moderno en todas sus expresiones, y en lo que respecta a la arquitectura, o al urbanismo, una calidad excepcional sometida, como expresaba Francois Choay, al: ...“desgaste y a las usurpaciones del uso” que advierte acerca de los modos de su preservación.

1. ([https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/50yr\\_archive/inagural20jan1949.htm](https://www.trumanlibrary.org/whistlestop/50yr_archive/inagural20jan1949.htm))

2. Ver: Revista AUCA, n°19, Santiago, pp.55-63

1942-1992. 50 años del Colegio de Arquitectos, revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile a.g. abr.-jun. N° 68, 1992.

ATCON, R. “La Universidad Latinoamericana” en: revista ECO, Bogotá, mayo-Julio 1963.

AUSTIN HENRY, R. (Comp) (2004) *Intelectuales y educación superior en Chile. De la Independencia a la Democracia Transicional, 1810-2001*. Santiago: Ediciones Chile América CESOC.

BEHM ROSAS, H. (1967) “Las bases del desarrollo físico de las universidades” en: revista AUCA n°8, Santiago 1967, pp 65-72

BETHELL, L., ROXBOROUGH, I. (1996) *América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria*, Rio de Janeiro: Paz e Terra. pp. 314.

CHOAY, F. (2007) *Alegoría del patrimonio*, Barcelona: G.Gili.

Eliash, H., Moreno, M. (1985) *Arquitectura moderna en Chile 1925-1965: una realidad múltiple*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

FERNANDOIS, J. “¿Peón o actor? Chile en la Guerra Fría (1962-1973)” *Revista Estudios Públicos*, n° 72, Santiago 1998.

FUENTES HERNANDEZ, P. (2007) “Campus universitarios en Chile: nuevas formas análogas a la ciudad tradicional” *Concepción: Atenea* n°496, pp. 117-144

GARRETÓN, M. A., MARTÍNEZ, J. (1985) *Universidades chilenas: historia, reforma e intervención*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, T 1.

GIEDION, S. (1957) “Sobre una nueva monumentalidad” en: *Arquitectura y Comunidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

GRIJALBA, G. A. “La nueva Universidad latinoamericana”, en *Revista Conesal*, N° 4, agosto 1966.

HUNEEUS, Carlos, (2009) *La Guerra Fría Chilena: Gabriel González Videla y la Ley Maldita* Santiago: Debate.

KORRY, E.M. “Los Estados Unidos en Chile y Chile en los Estados Unidos. Una perspectiva política y económica (1963-1975)” Conferencia presentada el 6 de octubre de 1996 en el Centro de Estudios Públicos. *Revista Estudios Públicos*, n° 72, primavera 1998.

MONTEALEGRE K., Alberto. (1994) *Emilio Duhart arquitecto*, Santiago: Ediciones ARQ.

NÚÑEZ, I. (1979) *Tradición, reformas y alternativas educacionales en Chile 1925-1973* Santiago: Ediciones Vector.

NÚÑEZ, I. (1987) “Experiencias de cambio educativo durante el Estado de Compromiso 1925-1973” Santiago, PIII Informes de Investigación. Vol. 1.

RIBEIRO, Darcy (1971) *La Universidad Latinoamericana*, Caracas: ediciones Universidad Central de Venezuela.

SATO, A., (1993) “Simulacros urbanos. Ciudades universitarias en América Latina” en: “AA.VV. La ciudad del saber, Ciudad, Universidad y Utopía, 1293-1993, V Conferencia Internacional sobre Conservación de Centros Históricos y Patrimonio edificado iberoamericano. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, Departamento de Publicaciones del COAM.

SCHIEFELBEIN, E. (1976) *Diagnóstico de la educación chilena en 1970*. Santiago: Universidad de Chile, Departamento de Economía.

SERRANO, S., PONCE DE LEÓN, M., RENGIFO, F. (2012) *Historia de la educación en Chile*. Santiago, Editorial Taurus.

Solá Morales, I. «Toward a Modern Museum: From Riegl to Giedion», en: *Oppositions*, no. 25, Fall 1982.

TURNER, Paul Venable, (1984) *Campus. An American Planning tradition*, The MIT Press, Cambridge, Mass. - London.

WOOD, B. (1961) *The making of the good neighbor policy*, Nueva York: Columbia University Press.

# Arquitectura escolar pública como patrimonio moderno. 1937-1960. Registro de obras y recuperación de archivos de la SCEE

**Claudia Torres, Maximiano Atria,  
Soledad Valdivia, Kim Díaz**

Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Chile  
CHILE

## 1. Introducción

A principio y mediados de s. XX algunos arquitectos encuentran en el diseño de los proyectos institucionales del Estado una fuente de exploración para plantear una nueva visión de mundo, intentando plasmar en ellos los postulados modernistas de la época.

En este contexto y como producto de la preocupación del Estado chileno por la educación infantil y de los conflictos sociales generados a partir del desarrollo industrial del país, se promulga en 1920 la Ley de Educación Primaria Obligatoria (Ley N°3.654, 1920) donde el Estado garantiza el acceso a la educación primaria, creando escuelas y preparando docentes. Por ello, en 1937, la ley N° 5.989 crea la “Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos” como el organismo técnico, autónomo y responsable de solucionar el déficit de establecimientos, creándose bajo un modelo mixto, con capitales públicos y privados.

En este contexto histórico la investigación financiada por FONDART en su línea de Investigación Nacional (2013-2014), busca, además de la puesta en valor de la arquitectura educacional realizadas a mediados de s. XX en Chile, identificar los establecimientos existentes que fueron diseñados y ejecutados por la SCEE bajo el mandato del Ministerio de Educación. Por otra parte, se busca recuperar la documentación “dispersa” de los proyectos (producto de la municipalización escolar a partir de 1981), de modo que mediante un registro de base, se releven las características de este conjunto como parte

de la arquitectura moderna del país.

Sabiendo que la SCEE desarrolló proyectos a lo largo de todo el país, la investigación se restringe a las obras realizadas durante el primer período de la Sociedad, entre los años 1937 y 1960 (antes del diseño masivo de escuelas modulares e industrializadas), y la búsqueda se realizó en la zona central del país (Regiones V, VI, VII y RM) ya que son las zonas históricas, de mayor concentración de población, por lo tanto donde se podía encontrar el mayor número y tipologías de establecimientos educacionales.

Para obtener referencias, antecedentes y documentos técnicos de las obras se consultaron los decretos y expedientes de la SCEE en el Archivo Nacional, y en las DOM. En los casos en que se pudo encontrar información, se realizó un complejo trabajo de digitalización de planimetría y especificaciones técnicas, a partir de ello, se realizaron campañas de visita a terreno para realizar un registro fotográfico exterior e interior de cada establecimiento, realizándose un fichaje de las obras y sus atributos, para caracterizar las tipologías existentes y sus valores.

## 2. Tipologías arquitectónicas

De los 152 inmuebles registrados, casi la totalidad conserva su uso escolar. Los proyectos de esta primera etapa -mayoritariamente firmados por el Arq. José Aracena- son obras urbanas singulares en su forma, diseñadas en función de las condiciones del emplazamiento, pero con características propias de una arquitectura institucional que las hacen tipológicas, no



Figura 1. Liceo Industrial Valparaíso. Fuente: Soledad Valdivia

así las escuelas rurales que fueron diseñadas desde 1955 en función de un modelo de escuela “Tipo”.

Del análisis se identificaron las siguientes tipologías:

- a. Escuelas rurales: Construcciones de un nivel y planta en “L” con equipamiento básico, se identifican por su chimenea de ladrillos, cubiertas a dos aguas y materialidad vista.
- b. Escuelas urbanas: Volúmenes imponentes de dos o más niveles, ubicados en zonas de fácil accesibilidad, con plantas en “L”, mayor número de aulas, recintos para la administración e inspección, salones de acto o gimnasios y zonas de servicios higiénicos.
- c. Grupos Escolares o Escuelas Concentradas: Se ubican en las principales ciudades de cada provincia, siendo conjuntos de gran tamaño emplazados en manzanas completas. Tienen dependencias

de hombres y mujeres en un mismo terreno con edificios separados, compartiendo un pabellón central, en el cual se ubica el salón de actos/gimnasio.

- d. Liceos humanistas-técnicos (Industriales-agrícolas): Recintos educacionales de tercer grado. Son grandes obras de 3 o más niveles, en que se destaca la incorporación de talleres y laboratorios.

El conjunto de establecimientos diseñados conforma una producción arquitectónica que se puede establecer como parte del patrimonio moderno del país, tanto por ser obras que intentan dar cobertura a una política de masificación de la educación, con espacios diseñados especialmente para el desarrollo de tales actividades bajo principios de funcionalismo e higienismo en una estética y lógica racionalista.

No obstante, en ellas aún se conservan condiciones de una arquitectura tradicional,

obras monumentales de gran peso, espacios poco flexibles y una tecnología constructiva tradicional. La arquitectura moderna entendida como la expresión formal de los procesos industriales no se ve reflejada en esta industria de la construcción. Esta situación se vuelve crítica por la lentitud en el avance de los planes de construcción, por lo que a partir del año 1960 se comienza la exploración constructiva en base a sistemas modulares y prefabricados para cumplir con las metas de masificación de la educación.

Bibliografía elemental para el registro

JUNEMANN, A. (1999) Arquitectura del inicio del modernismo: oficina de Gustavo Mönckeberg y José Aracena, arquitectos: la arquitectura educacional en Chile 1920-1950. Santiago de Chile: Proyecto de Investigación DIPUC No.99/09C, Pontificia Universidad Católica de Chile.

SOCIEDAD CONSTRUCTORA DE ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES. (1987). 50 años de labor 1937-1987. (Santiago de Chile) SCEE.

MINEDUC. Ministerio de Educación. Decretos y Memorandums SCEE. 1937-1960. Archivo Nacional.



Figura 2. Escuela de Niñas de Maestranza, San Bernardo. Fuente: Kim Díaz



Figura 3. Grupo escolar. Escuela Superior de Hombres, Curicó. Fuente: Claudia Torres

# Emilio Duhart y la Alianza Francesa

## Movimiento Moderno y Arquitectura Escolar en Chile en los años 50's

**Sergio Arnoldo Salazar**  
Facultad de Arquitectura y Arte  
Universidad del Desarrollo  
CHILE

En la década de 1940, junto con la consolidación de la arquitectura moderna, el tema de la arquitectura escolar toma particular relevancia. El desarrollo de ésta viene desde los años 30 y se debe principalmente a una serie de cuestionamientos en relación a la pedagogía, que la llevarían a un importante cambio. Se trata del nacimiento de la pedagogía moderna, basado en la psicología<sup>1</sup>. Los principios de la enseñanza moderna buscan crear una arquitectura con espacios diferenciados, en contacto con la naturaleza y a la escala del niño.

En este contexto destaca la figura de Emilio Duhart, arquitecto chileno que es parte de la primera generación de jóvenes arquitectos modernos que surge en el país en la década del 40. En esta época, la arquitectura moderna aún no se asentaba en Chile y la formación académica seguía siendo principalmente beauxartiana. El proyecto para la Alianza Francesa constituye entonces una oportunidad para la integración y exploración de estos principios en la arquitectura nacional.

1. La Alianza Francesa: Un caso poco estudiado.

La Alianza Francesa (actual Lycée Saint Exupery) se ubica en calle Luís Pasteur n° 5418 en la comuna de Vitacura en Santiago. El proyecto fue diseñado en 1954, y su construcción finalizó un par de años después, contemplando una capacidad para 1.000 alumnos.

El material escrito sobre el Liceo de la Alianza Francesa, es más bien escaso. La

monografía de Alberto Montealegre sobre la obra de Emilio Duhart<sup>2</sup> menciona el origen de la obra, describe los edificios en términos generales, pero no entra en su análisis. El acento lo pone en dos elementos: las salas del jardín infantil, interconectables, y en forma de paneles de abeja, y la cúpula de la cocina y comedores con forma de paraboloides para la ventilación. Menciona también, como una virtud, el conjunto de pasos cubiertos que conectan todos los edificios. El libro de Cristián Boza sobre la obra de Sergio Larraín<sup>3</sup> destaca la resolución del partido general: un gran volumen principal que ordena el conjunto, y del cual subsidiariamente se organiza el resto. El acento lo pone en la relación que se genera entre los volúmenes, cierta dependencia entre elementos, ya que “éstos están planteados en forma más autónoma”.<sup>4</sup>

Los edificios para la Alianza Francesa son, para Boza, la expresión de este movimiento en grandes conjuntos, donde el partido general adoptado (un gran volumen longitudinal, muy largo y de mucha presencia, desde el cual se desarrolla el resto del programa), respondería a una clara conexión con edificios como el Pabellón Suizo de Le Corbusier, la Unidad Habitacional de Marsella y sus ‘respuestas latinas’ como el Ministerio de Educación en Río de Janeiro. Hay, por una parte, la aproximación a una arquitectura norteamericana, encarnada en la influencia de Gropius a través de los estudios de Duhart en Harvard, que derivarían en herramientas de proyecto propias del Internacional Style, y por otro, el uso de un lenguaje formal corbusiano<sup>5</sup>, al situar los edificios de forma aislada y “desconociendo

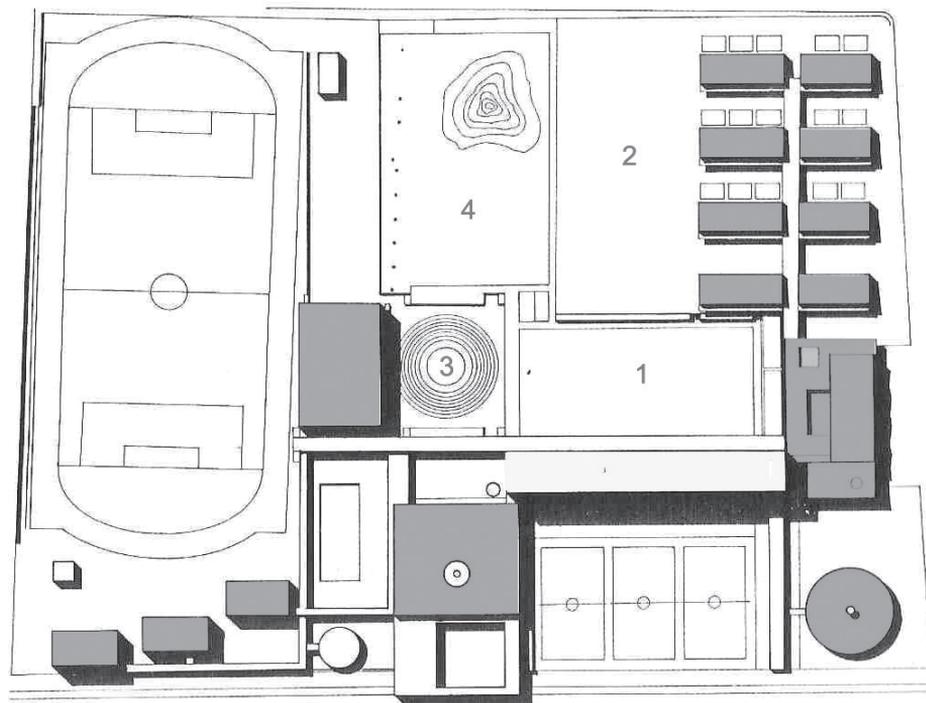


Fig. 1 Planta del conjunto. Bloque principal y volúmenes secundarios, organizados a partir de patios: 1. Patio de honor, 2. Patio de educación primaria, 3. Patio del anfiteatro, 4. Patio del cerro. Fuente: MONTEALEGRE, A. (1994). Emilio Duhart, Arquitecto. Santiago, Chile: Ediciones ARQ. Dibujo con intervención de S. Salazar.

una relación más orgánica o contextual con su entorno”<sup>6</sup>. Ambas asociaciones resultan parciales y tal vez contradictorias, aunque sugieren puntos de entrada para el análisis.

## 2. Espacio escolar y elementos de arquitectura en la Alianza Francesa.

Una de las premisas fundamentales que observamos en el proyecto, es la integración entre educación y naturaleza, de modo que todo el entorno que rodea al niño se constituye como parte integrante del proceso de enseñanza.

El partido general adoptado consiste en ordenar el conjunto en torno a patios, y a partir de un volumen longitudinal dominante. El conjunto es una sumatoria de partes que se distinguen como elementos autónomos dentro del total, dispuestos de manera disgregada en el terreno. De este

modo, los patios no se ordenan de manera sucesiva, sino más bien como cuatro placas o superficies que conforman diferentes suelos.

Pareciera haber una intención por distinguir los elementos del programa a través de formas básicas claramente reconocibles, tales como pabellones en peineta, salas en hexágono y edificios en bloque. Hay una búsqueda de la separación de las partes a fin de entregar una forma específica para cada programa. Las circulaciones y los edificios se ordenan en base a una geometría ortogonal en que los corredores cubiertos se cruzan con los bloques de salas, creando un umbral hacia los espacios libres.

Duhart concibe al colegio como un pequeño conjunto urbano. Esto se expresa en el rol que adquieren las diferentes partes del conjunto. Algunas toman un carácter

institucional, mientras que otras son tienen un tono más privado. En el primer caso, el edificio de oficinas refuerza esa condición por su escala y disposición en el terreno, mientras que la chimenea de ventilación dispuesta sobre los comedores agrega un gesto de monumentalidad.

El elemento ordenador del conjunto es el volumen principal. Éste tiene una fuerte presencia, ya que es el edificio de mayor altura. Desde aquí se abren las vistas, apoyando la integración entre arquitectura y naturaleza. Por otro lado, este elemento y su ordenación con los patios, genera una condición institucional de referencia dentro del conjunto a manera de un hito urbano.

La fachada igualmente es un elemento relevante. Su rol es presentar el colegio y entregar buena parte del carácter institucional que busca tener a la ciudad. Hacia la calle, se compone por una sucesión de edificios correspondientes a las tres etapas dentro del colegio: jardín infantil, educación primaria y secundaria. Sin embargo, aparece un cuarto elemento: un volumen horizontal de dos pisos ubicado en el centro de la fachada. Éste indica el acceso a la manera de un gran zaguán. Desde la calle, se distingue la chimenea del comedor, y se alinea con el anfiteatro, generando un eje de carácter más institucional.

### 3. La sala de clases: analogía biológica y atención higienista.

La introducción de nociones higienistas se expresa en aspectos como: iluminación, ventilación, soleamiento y materiales de calidad. A la vez, la sala de clases cobra importancia como parte del espacio en que se formará el niño. Como dice Roth: “Si bien la pedagogía moderna requiere de un método de educación diferenciado y por lo tanto de un gran número de locales especiales, las salas de clase o unidad de clase siguen siendo las células vitales del organismo general”<sup>7</sup>

Los edificios que contienen las salas de clase varían de acuerdo a la edad de los niños. El bloque principal, de tres pisos, está destinado para alumnos de secundaria. En un solo volumen de 65 m. de largo, se ubican las salas y laboratorios, ordenados linealmente frente a un corredor abierto. Sin embargo, las exigencias de la pedagogía moderna no recomiendan su desarrollo en edificios de bloques en altura, ya que exigen la necesidad de responder a la escala del niño. Por este motivo, el pabellón se levanta como “la solución ideal para los primeros años.”<sup>8</sup> En la Alianza el pabellón es la ordenación propuesta para las salas de básica. Son dispuestos en un piso a partir de un corredor principal a manera de peineta.

El recinto destinado al jardín infantil es un edificio formado por seis hexágonos regulares que se disponen alrededor de un séptimo. Este volumen es de forma más libre, respondiendo a la necesidad de tener diferentes rincones en que se puedan realizar actividades simultáneas en pequeños grupos.

En la distribución de las salas se evidencia una transición y continuidad, desde el jardín infantil hasta la enseñanza media. Esta organización y diferenciación de los recintos muestra una preocupación por parte de Duhart por responder a la evolución del niño. A la vez, la conformación de los pabellones a modo de panal de abejas, lo relaciona directamente con una visión biológica.

La sala tipo es aquella que conforma parte importante de la superficie del colegio, y constituye la unidad mínima repetitiva.<sup>9</sup> Las salas se orientan de manera lineal hacia el norte, a través de una ventana corrida de 2 m. de altura, que permite estar en contacto con el paisaje exterior y ganar luz. Ésta es regulada a través de un quiebrasol que recorre todo el largo de la fachada norte del edificio<sup>10</sup>. Además, al tener dos fachadas con ventanas, se asegura la posibilidad de ventilación cruzada. Al

igual que el bloque de media, su fachada norte tiene un gran ventanal que permite una buena iluminación, mientras que la fachada sur ofrece una ventana en alto para permitir el recambio de aire. A la vez en la fachada norte las salas incorporan un alero que, sobresaliendo 90 cm., protege de la exposición directa al sol.

#### 4. Instrumentos de proyecto y claves de interpretación.

En la noción de conjunto, la principal herramienta de proyecto es la planta; la forma de su diseño responde a la organización lógica del programa, y la disposición de los edificios pone en evidencia una preocupación por romper la simetría. Si bien se configuran ciertos ejes, éstos no son líneas formales a un modo de composición clásica, sino más bien manifiestan una continuidad visual que procura la apertura del espacio, en tensión con elementos de la geografía circundante (vista al cerro Manquehue).

La noción de ‘complejo para la educación’ se ve apoyada por la lectura de conjunto que se construye en el recorrido. Si bien se separa el programa en recintos diferenciados, hay una preocupación por mantener la noción de total mediante la conexión peatonal. Este rol se entrega a una serie de corredores cubiertos de 4 m. de ancho. Si bien es difícil prever la voluntad de Duhart en crear una promenade arquitectural, su presencia sí favorece la jerarquía del recorrido.

La fachada es una componente importante para observar cómo se expresa el lenguaje moderno en el proyecto. A nivel de conjunto, ésta opta por una marcada expresión horizontal, dejando en evidencia la presencia de la cúpula en forma de paraboloides ubicada sobre el comedor. Más allá de la solución funcional que ella significa, es trabajada como un elemento formal significativo, que otorga monumentalidad en la elevación hacia la



Fig. 2 Dibujo realizado en pastel. Se observa la vista al Manquehue. Fuente: Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU PUC.

calle. En la escala del bloque, hay la fachada toma una cualidad acética reforzada por la tonalidad blanca, y una expresión moderna apoyada por la utilización de la ventana corrida que refuerza la búsqueda de la horizontalidad.

La incorporación de celosías metálicas y perfiles de las ventanas, pone en evidencia una noción de prefabricación. La estandarización de las piezas de acero acerca la construcción del edificio al desarrollo de la industrialización. Más que la presencia de formas icónicas, es la incorporación de estas cualidades las que otorgan al conjunto un carácter marcadamente moderno.

La función educativa fija las dimensiones de la sala de clase (que garantiza una adecuada superficie por alumno) y define su forma (por ejemplo, los hexágonos para el jardín infantil). Esta atención a la función como guía del diseño no significa necesariamente que Duhart haya sido un funcionalista, pero sí indica que la considera como instrumento válido para llegar a un fin en la arquitectura. Del mismo modo, la atención al problema del soleamiento, y la construcción de la sombra a través de ciertos elementos (el quebrasol dispuesto a modo de alero en los pabellones de básica y la celosía en el bloque de media), manifiestan una constante preocupación por introducir criterios funcionales a la forma.

En términos similares, la abstracción tiene cabida también en el rol que el proyecto asigna a la naturaleza. Los elementos vegetales, árboles y plantas, están dispuestas en áreas definidas y limitadas, de tal manera que la naturaleza está presente pero de modo arquitecturizado<sup>11</sup>.

## 5. Conclusión

Recordando lo dicho por otros autores, cabe indicar que pareciera ser más certero observar cierta referencia a la arquitectura de Gropius en la Alianza Francesa, que la mención al uso de un repertorio corbusiano en el edificio. Ahora bien, la organización del conjunto expresada en la planta, corresponde a un modo de pensar las relaciones entre las partes del programa. Éste, por un lado puede tener un criterio que sigue patrones norteamericanos, y por otro, seguir una construcción arquitectónica en referencia corbusianas, pero no en cuanto a las formas, sino a la atención por construir circulaciones techadas como parte significativa del espacio.

Lo funcionalista está dado como una consecución entre forma y función, y la 'función educativa' está iluminada por la psicología y la pedagogía. Es un momento en que se diseña la 'nueva sala de clases', y ésta a su vez es entendida como un producto construible y reproducible a partir de los nuevos materiales. De este modo, el conjunto se ordena mediante la conexión de partes diferenciadas, en que cada cuerpo adquiere una identidad, respondiendo a la labor que cumple.

En síntesis, en la Alianza Francesa se abordan las relaciones de la arquitectura con las ideas de una nueva pedagogía, a la vez que aparecen temas fundamentales de la arquitectura moderna, tales como la visión biológica, la preocupación por la higiene, y la expresión de lo monumental.

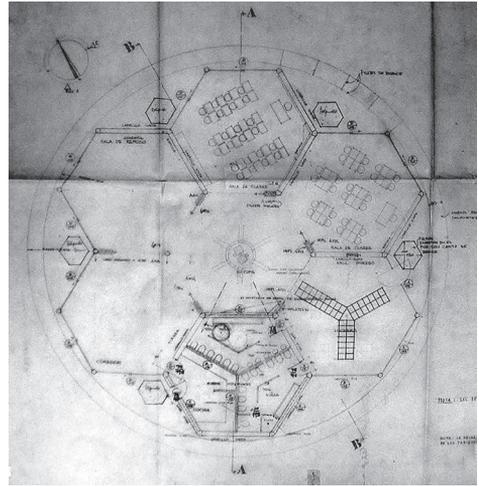


Fig. 3 Planta del pabellón de jardín infantil. Se observa su diseño en panal de abeja. Fuente: Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU PUC.

1. Roth, 1950, p.27
2. Montealegre, 1994
3. Boza, 1990
4. Boza, 1990, p. 126
5. El uso de un lenguaje formal corbusiano, Boza lo ejemplifica con el 'parvulario redondo' del colegio.
6. Boza, 1990, p.64
7. Roth, 1950, p.43
8. Roth, 1950, p.31
9. En la Alianza Francesa, se distinguen dos: las de primaria y las de secundaria. Las salas del edificio de media tienen 7 por 7,5 m. Éstas están destinadas a 25 alumnos, por lo tanto se dispone de 2 m<sup>2</sup> por alumno.
10. Por la cara sur, las salas tienen ventanas de 90 cm. de altura en su parte alta garantizando la ventilación cruzada. Las salas de básica siguen un esquema bastante similar. Éstas se disponen en cuatro pabellones de 42 m. de largo, los cuales son atravesados por un corredor perpendicular a ellos. Las salas tienen 7,4 por 7 m. destinadas a entre 20 y 25 alumnos, lo que significa más de 2 m<sup>2</sup> por niño.
11. Por ejemplo, Duhart acompaña la sala de clases con una terraza rodeada de arbustos, logrando así la prolongación del espacio al exterior, hecho relacionado con la idea de la enseñanza al aire libre que recomendará la pedagogía de la época.

BOZA, C. (1990). Sergio Larraín, la vanguardia como propósito. Bogotá: Escala.  
 COLLINS, P. (1970). Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950). Barcelona: Gustavo Gili.  
 MONTEALEGRE, A. (1994). Emilio Duhart, Arquitecto. Santiago: ARQ.  
 QUILGHIMI, N. (1982). "Espace architectural et pedagogie" en Techniques et Architecture n° 344.  
 RODRÍGUEZ, L. (1978). "Requerimiento vital y arquitectura" en CA, n° 20.  
 ROTH, A. (1950). The New School. Zurich: Girberger.



do.co.mo.mo.cl

## ESCALAS URBANAS COMO PATRIMONIO

CHRISTIAN SAAVEDRA  
GERMAN HIDALGO  
WRENSTRABUCCHI  
JOSÉ ROSAS  
PEDRO BANNEN

CRISTIÁN BERRÍOS

LEONEL PÉREZ  
PABLO FUENTES



# El Plano Oficial de Urbanización de Santiago de 1939. La idea de ciudad moderna desde la transcripción del plano: leyenda y plano<sup>1</sup>

**Christian Saavedra, German Hidalgo, Wren Strabucchi, José Rosas, Pedro Bannen**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

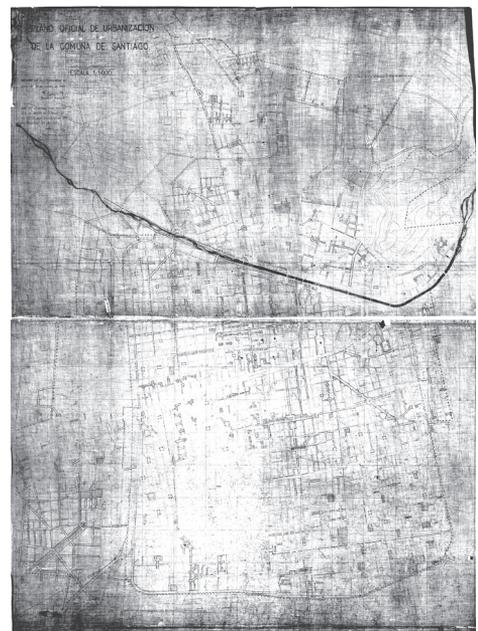
El Plan de transformación de Santiago de 1934-39, encargado al arquitecto y urbanista austriaco Karl Brünner y desarrollado junto a Roberto Humeres, definió los instrumentos de planeamiento y reglamentos de ordenación urbana a un nivel inédito en el país<sup>2</sup>. Si bien el plano y la ordenanza se aprueban separadamente en términos legales, puede entenderse por primera vez una correlación entre norma y proyecto, o entre norma y plano.

Los documentos planimétricos adquieren un rol instrumental y legal para definir la transformación urbana, así como depositario de ideas y visiones de modernidad para Santiago. Los alcances de este Plan sobre la ciudad se manifiestan en términos generales en el ensanchamiento de calles, la rectificación de líneas, la subdivisión de manzanas o la espacialidad de cruces de calles, y en casos específicos, en el parque Bustamante, el parque Almagro y el eje Bulnes, por nombrar algunos hechos concretados. No obstante, el Plan experimento cerca de 400 modificaciones durante su vigencia, y gran parte del éste no se ejecutó.

En el marco del proyecto Santiago 1939, La idea de “ciudad moderna” de Karl Brunner y El Plano Oficial de Urbanización de Santiago en sus 50 años de vigencia<sup>3</sup> el rol de las fuentes planimétricas como documentos depositarios de ideas y visiones de modernidad se vuelve protagónico, cuestión que converge de manera significativa en el proceso de digitalización y transcripción que se efectúa.<sup>4</sup> La representación es el método de investigación, a partir de la cual, se posibilita la comprensión e interpretación de sus contenidos e ideas. Una serie

de objetivos analíticos posibilitados y facilitados por las plataformas digitales actuales, especialmente en el campo de la representación. La hipótesis metodológica apunta a que el dibujo puede operar como un instrumento de conocimiento sobre los contenidos formales y geométricos del diseño urbano presente en el plano.

El presente texto pone énfasis en el plano y la metodología de estudio, por sobre el discurso teórico existente del proyecto de ciudad. En como el proceso de transcripción digital implementado sobre el plano sirve de base para revelar la condición moderna del Plan, en términos de su leyenda y de su génesis morfológica. Luego de una descripción general del plano y sus



**Fig. 1** Plano oficial de urbanización de la comuna de Santiago. Escala 1:5.000. Copia existente en la D.O.M. de Santiago. 150 x 190 cm. Fuente: digitalización proyecto Fondecyt 1141084

componentes, se centrará en ejemplificar el método sobre una lámina en particular.

### 1. El Plano Oficial de Urbanización de Santiago de 1939.

El Plano Oficial de Urbanización de la Comuna de Santiago<sup>5</sup>, aprobado en agosto de 1939, Utiliza una leyenda gráfica sintética, conformada esencialmente por la línea de calle existente, la nueva línea de calle proyectada y los jardines proyectado, para informar sobre las nuevas líneas de calle, o de propiedad, que implican una significativa transformación de la fisonomía y uso de las manzanas y del espacio público.

El plano se compone dos grupos planimétricos, dibujados durante 1938 y aprobados en 1939. Por una parte un plano general de escala 1:5.000, de 1,50 x 1,80 m., que abarca tanto la Comuna como el contexto cercano dentro del encuadre del Plano. Por otra, una serie de 59 láminas a escala 1:1.000, para los 51 sectores de la ciudad, cuyo tamaño oscilan entre 0,70x0,80m. hasta 2,80x1,20m. Ambos planos comparten, a primera vista, la información del Plan, en su forma y leyenda (3 líneas). Ambas escalas presentan además una cuadrícula de coordenadas en toda la lámina y con indicación de su número al margen de esta.

Las fuentes planimétricas han sido aportadas por la D.O.M. de Santiago, correspondiendo a copias monocromas, algunas de las cuales han sido intervenidas gráficamente. Estas se conservan en una carpeta única, hallada hace algunos años en la bodega del municipio, en proceso de abandono y deterioro<sup>6</sup>. La lámina 1:5.000, se divide en dos partes, y se presenta oscurecida y poco legible en algunos sectores. Las láminas 1:1.000 de 1939, de optima legibilidad, son copias intervenidas gráficamente con trazados de colores para destacar el proyecto por sobre la ciudad existente. No se cuenta con el conjunto

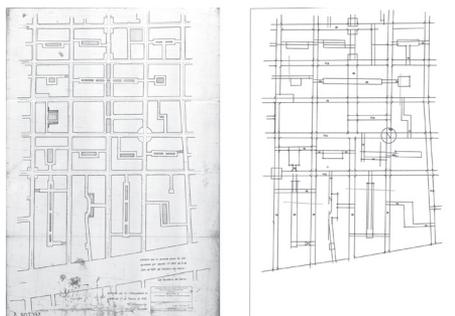


Fig. 2 Plano de sector 5 1:1.000. 75 X 105 cm. y trazado regulador subyacente. Fuente: Elaboración del autor para proyecto Fondecyt 1141084.

completo de láminas de 1939, pudiendo reemplazarse las 5 faltantes con una versión del año 1961, siendo copias que incluyen modificaciones, las que se dibujan con una leyenda distintiva.

En términos de leyenda gráfica, ésta solo se encuentra indicada en El plano general, la que se reduce a pocos elementos:

Calles existentes (línea continua)

Líneas de calles proyectadas (línea segmentada)

Límite de la comuna (línea segmentada con círculos).

Nuevos jardines proyectados (línea punteada)

Una leyenda inserta en la tradición moderna, diferenciando categorías de información y adoptando para ello un lenguaje gráfico sintético, convencional y racional, para dar cuenta de una ciudad existente y del proyecto sobre ésta, de manera simultánea y clara. En este sentido, la información de la ciudad existente, más concreta, adopta una gráfica también más definida, como línea continua, mientras el proyecto, potencial, se vuelve menos definido, insinuado, con líneas segmentadas y punteadas. Utilizado por Brünner en diversos trabajos de Urbanismo, como muestra el Plano Regulador de Bogotá.

Las láminas de escala 1:1.000 presentan una leyenda gráfica que en lo general es

similar a la utilizada en el plano 1:5.000, complementada con indicación de cotas de ancho de calle y tipos de líneas adicionales que han debido ser interpretadas en su significado. En las láminas de sectores, la leyenda grafica original del plan de 1939 puede ser conocida a partir de las copias de 1961, no coloreadas, y de algunas láminas de 1939 donde puede advertirse el dibujo sin la intervención coloreada.

## 2. Ciudad moderna y Transcripción crítica del Plano.

### 2.1 La imagen digital. Foto-restitución.

Debido al tamaño físico de las láminas y a su plegado, se digitalizaron mediante fotografías, cuidando obtener una resolución suficiente para leer la información, identificar los colores y conservar la geometría del original y así obtener una versión facsimilar de los planos. En esta etapa, la cuadrícula en las láminas es fundamental como referencia de posición, escala y forma.

La fase de reproducción digital ha permitido por si misma conseguir tres grandes objetivos: disponer de una imagen para el estudio detallado de los planos, favorecer la conservación de los originales en proceso de deterioro y la difusión de este en múltiples formatos impresos, tanto facsimilares como reducciones. En primer lugar se elabora un atlas, a escala 1:5.000, con una ficha descriptiva de la lámina y su viñeta, en segundo lugar se imprime todo el material en formato facsímil, a la escala original.

### 2.2 Dibujo digital y transcripción.

Se trabaja con ciertos principios metodológicos que en buena parte, determinaran el sesgo del trabajo:

1. Las categorías. Ciudad existente y ciudad proyectada. Desde la leyenda intervenida

para restituir la original.

2. El espacio cartográfico. El supuesto de la cuadrícula de coordenadas para determinar la escala, la posición y la forma dibujada en el plano.

3. La forma urbana. El supuesto de la cota y el trazado regulador del plano.

Factores de legibilidad y detalle en la información de los planos, motivan a transcribir los planos de sectores y reconstituir el plano general a partir de éstos. Siendo la estructura de coordenadas clave para generar el mosaico. No obstante, cabe advertir que entre el plano general y los planos de sectores existen no solo diferencias de formato, también en contenido, en la forma urbana existente y en el proyecto. Pudiendo ser entendidos como dos documentos distintos.

La transcripción se aborda desde dos problemáticas: la leyenda gráfica y la estructura geométrica de la forma urbana (Código y forma).

El enfoque analítico, busca identificar los componentes así como la estructura geométrica que subyace a las formas proyectadas por Brunner. En cierta manera, es ponerse en el lugar de quienes ejecutaron el plano, y visualizar de mejor manera los criterios y las lógicas de este. Desarmando y re-armando el plano.

### 2.3 Capas: Desagregar y restituir la Ciudad existente y proyectada.

Por una parte, se transcribe las láminas siguiendo la estructura grafica más evidente, que en este caso corresponde con a la leyenda intervenida, con el supuesto de poder luego restituir la leyenda original, y el sentido original del plano.

Por otra, el trabajo de capas supone separar la información del plano en categorías, que en principio responden a la leyenda grafica del plano, es decir, las categorías

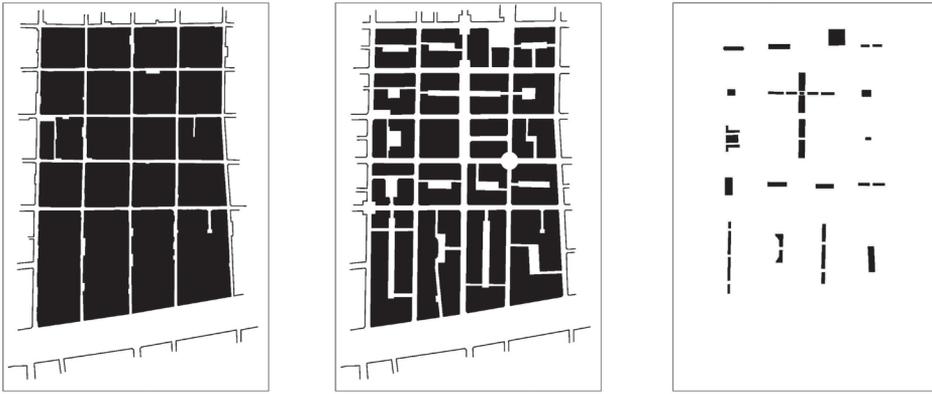


Fig. 3 Transcripción desagregada en capas sector 5: a\_ manzanas existentes; b\_ manzanas proyectadas; c\_ áreas verdes proyectadas. Fuente: Elaboración del autor para proyecto Fondecyt 1141084

del proyecto, pero que también responde objetivos de investigación, que puede implicar agregar nuevas categorías y desagregar lo más posible las originales, de manera de disponer de la información con mayor grado de libertad para ser seleccionada a posterior. De esta forma, analizar cada categoría por separado y en relación con otras. Se elabora una estructura de cerca de 30 capas, organizadas en grupos de información. A las cuatro líneas básicas del plano (calle existente, calle proyectada, límite comunal, jardín proyectado), se separan de la línea proyectada los pórticos sobre calles, se agrega el trazado regulador, etc. No obstante, se debe entender un proceso constante de evaluación de las categorías, y re-categorizar las capas del plano.

La serie inicial de capas obtenidas se compone de las manzanas proyectadas (en base a línea de propiedad), las manzanas existentes (restituidas), los jardines proyectados, las líneas de propiedad existentes eliminadas por el plan, los edificios pórticos proyectados y la línea de edificación proyectada.

#### 2.4 Forma: Descubrir El trazado regulador subyacente.

Tratándose de un proyecto de transformación y rectificación de calles, y de encarnar un modelo formal de tipo racional, se trabaja con la hipótesis de que el dibujo de las líneas proyectadas puede ser referido a un sistema de trazado regulador subyacente, con el cual generar las formas. Una práctica moderna habitual, que sirve como asistente para la configuración morfológica racionalizada y sistematizada, que se aplica en este caso sobre un trazado histórico irregular.

Mediante la identificación y evaluación de las medidas, ángulos y todo tipo de relaciones geométricas que se observen como reiteradas y constantes a lo largo del plano. Para efectos de medida, se trabajará con la premisa de que la cota indicada en las láminas prevalece sobre el dibujo.

Esta operación descubre una serie de lógicas de la forma proyectada, como son el paralelismo y la ortogonalidad que se produce entre calles, la consideración estricta de una serie de medidas para definir los retranqueos, los anchos de calles, la articulación de los cruces de calles, los radios de circunferencias.

El resultado de este procedimiento se explicita en el atlas de transcripción 1:5.000, confrontando en una parte la lámina terminada y la estructura formal del

trazado regulador deducido. Comprobando la hipótesis del trazado regulador. Entendiéndolo como un instrumento de criterio para tomar decisiones de diseño.

### 3. Conclusiones.

El sentido de la transcripción del Plano como instancia de investigación, ha implementado sobre este una serie de objetivos analíticos posibilitados y facilitados por las plataformas digitales actuales, especialmente en el campo de la representación. Digitalización que permitirá no solo darle mayor legibilidad gráfica al dibujo, sino también facilitar las operaciones de escalar, seleccionar, aislar y medir los elementos dibujados, entre muchas otras acciones propias del campo de análisis de la representación como instrumento de conocimiento. Ampliando las posibilidades de conocimiento del plano y de edición gráfica de éste.

Los contenidos formales y geométricos del diseño urbano presente en el Plano (formas, medidas, relaciones) son indicadores de una particular idea de ciudad y de urbanismo moderno, enfrentada a una particular y específica morfología espacial preexistente,

con la cual se ve obligado a interactuar y dialogar en cuanto a las posibilidades efectivas de introducir dicho nuevo orden. Esta idea se expresa como un sistema racional para concebir la modernización de la ciudad de Santiago, haciendo uso de una paleta acotada y sistematizada de operaciones formales y dimensionales. Entre ellas, la evidencia de un trazado regulador y de patrón sistemático de medidas de calles a lo largo del plano. Identificando una serie de medidas racionalizadas para el ancho de calles: 5, 10, 12, 15, 20, 25 o 30 m. por mencionar algunas. Pero por otra parte, en su leyenda refleja una significativa síntesis de los elementos constitutivos del plan y de un modelo de transformación, que lejos de negar la ciudad existente, la deja en primer plano, y se obliga a dialogar con esta su trazado racional.

En cierta manera, el proceso recorre una arista entre dos modos de conocimiento, el de reconocer y re-hacer los procedimientos y principios con los que se elaboraron los planos, y a la vez, implementar las posibilidades de estudio mediante las plataformas digitales. Dicho de otro modo, reflejar y refractar el plano original.

1. Basado en memoria del proceso de transcripción realizado por Christian Saavedra para el proyecto Fondecyt 1141084.

2. Strabucchi, Hidalgo, Rosas, Vicuña. El Plano Oficial de Urbanización de Santiago de 1939. PUC. Trabajo no publicado.

3. Proyecto Fondecyt 1141084. PUC. (2013-2015); Rosas, Strabucchi, Hidalgo, Bannen.

4. El proyecto es también parte de una serie de investigaciones sobre los planos de Santiago realizadas por el mismo equipo académico, editados a escala 1:5.000 siendo este el tercero, luego de 1890, 1910.

5. Este es el título que se indica en el plano general escala 1:5.000.

6. La recuperación de esta carpeta de planos se debe a los arquitectos Ignacio Corvalán y Claudio Contreras.

# Emilio Duhart, el Corazón de la Ciudad. Seminario del Gran Santiago – 1957

**Cristián Berríos**

Universidad del Bío Bío  
CHILE

## 1. Introducción

En el año 1957, el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, con el patrocinio del Ministerio de Obras Públicas, organiza el “Seminario del Gran Santiago”. Este encuentro multidisciplinario – en el que participaron como conferencistas médicos, sociólogos, economistas, abogados, ingenieros y arquitectos- tuvo como objetivo reunir distintas perspectivas sobre los problemas y posibles soluciones para Santiago. La importante concentración demográfica, económica, cultural e institucional de la capital comenzaba a manifestar los diversos inconvenientes que conlleva el fenómeno urbano en expansión, lo que hacía necesaria una mirada global para orientar la futura planificación de la urbe.

Este estudio se centra en la exposición del arquitecto Emilio Duhart, expone alrededor de 54<sup>1</sup> paneles que desarrolla junto con sus alumnos de Taller de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica. En la exposición, el arquitecto divide en dos grandes temas la presentación: “Problemas del Gran Santiago” y “Bases para la Planificación de Santiago”. Tal como señala Alberto Montealegre<sup>2</sup>, en la monografía dedicada al arquitecto, lo que destaca en esta propuesta, más que la originalidad de ella, es la aproximación global frente al problema urbano; esta observación sería en sí misma un valor, frente a la mirada parcializada con que se aborda el problema urbano en la actualidad, con las consabidas consecuencias. Lo que se pretende analizar en este ensayo es el proyecto que Duhart desarrolla para el “Corazón de la Ciudad” y en particular

sobre la proposición para la “Renovación del Centro”, donde elabora un sistema de edificaciones entrelazadas y de usos mixtos, que dan cuenta de las reflexiones propias del arquitecto respecto al problema urbano-arquitectónico.

## 2. Una mirada global

Uno de los grandes problemas de la ciudad contemporánea radica en la carencia de una aproximación global a la organización del sistema urbano. En la planificación actual de las ciudades, confluyen tantos intereses y actores, que difícilmente se logra hacer una causa común respecto al devenir de la ciudad. No existe un argumento central o un concepto ideal de ciudad que sea capaz de ordenar y de alinear las acciones que se ejecutan en las urbes. Somos testigos de una serie de propuestas reactivas y no propositivas que dan cuenta de la falta de comprensión del sentido central del sistema urbano como escenario propio de la civilización.

En la exposición de Emilio Duhart, se puede apreciar esta mirada global, la que desarrolla mediante una aproximación al problema en todas sus escalas y teniendo como eje central la generación de espacios necesarios para el desarrollo de las actividades del cuerpo social en la ciudad.

En la primera parte de la muestra, llamada “Problemas del Gran Santiago”, el arquitecto redacta un análisis multi-escalar de la situación geográfica de Santiago en relación al mundo, el continente, el país y la región. Se puede detectar una mirada visionaria sobre las posibles redes de expansión urbana

(económica, política, etc) donde situaba a la capital dentro de un contexto complejo de relaciones mundiales. Cabe destacar en esta primera parte los diversos estudios que el arquitecto desarrolla para las diversas vías de comunicación terrestre de la capital, a escala nacional, metropolitana y urbana. Sobre las vías urbanas conviene poner valor el criterio que mueve a Duhart, que queda expresado en la memoria del panel n° 28, “Un nuevo eje Norte-Sur”:

“Proponemos la vía expreso hundida con los cruces para peatones a nivel para que: a) el peatón se mantenga en el plano de su actuar diario sin interferencias en su circular; b) los ciudadanos contemplen la vía hundida con su velocidad desde su plano tal como se contempla un río de sus tajamares y sus puentes; c) el plano de los ciudadanos no se va a interrumpir por rampas de gran desarrollo subidas y bajadas, pasarelas, etc”.

Esta actitud, que puede ser considerada como un detalle dentro del plan, da cuenta de la reivindicación del peatón y del espacio público como centro de gravedad de la estructura urbana, también sirve de antecedente para la segunda parte de la presentación de la exposición titulada “Bases para la Planificación de Santiago”, en donde el estudio desarrolla con mayor detalle el hábitat humano dentro de la ciudad. Al inicio expone la obsolescencia sobre el modelo de ocupación del damero colonial, proponiendo un nuevo uso de la cuadra basado en el sistema de Unidades Vecinales. El desarrollo de este modelo de edificación urbana no es innovador para la época, encuentra sus paralelos en varios ejemplos contemporáneos tanto nacionales como internacionales. Será en el concepto para edificación en altura que propone para “La Remodelación del Centro” donde el arquitecto propone una nueva aproximación sobre el programa de usos y la incidencia de este sobre la vitalización del tejido urbano.

### 3. El Corazón de la Ciudad

A partir del panel n° 37, Duhart expone sus propuestas para la renovación del Centro Cívico. Este se inicia con un estudio gráfico sobre la “Evolución Histórica del espacio Cívico”, en el cual señala que la Plaza de Armas que actuaba como núcleo del trazado colonial, pierde fuerza con la construcción del Palacio de la Moneda:

“La Moneda quita a la Plaza su preeminencia de Centro Cívico y agrupa a su alrededor el conjunto de edificios públicos más importantes, constituyéndose así como el Foro de la capital”

El arquitecto propone entonces designar un área más amplia que se identifique como el Centro Cívico o como “El Corazón de la Ciudad” (fig.01), dejando de manifiesto la clara influencia que tuvo en su acervo las reflexiones desarrolladas en VIII Congreso Internacional de Arquitectura Moderna. Este sector céntrico de la ciudad es considerado por Duhart de uso peatonal preferente, donde el ingreso vehicular está restringido en su perímetro o se desarrolla por medio de un transporte eléctrico de baja velocidad.

“En el Corazón de la Ciudad se concentran las actividades comerciales, administrativas y sociales. Estas las realiza el hombre-que-camina, el vehículo es solo un medio-de-acceso. Hombre y vehículo tienen ritmos opuestos.

Proponemos que el centro se recupere para el hombre-que-camina, este principio se hace extensivo al centro cívico.

Un anillo de circulación vehicular rodea este corazón permitiendo penetraciones hasta estacionamientos en varios niveles. Dentro del corazón se prevén líneas de carritos eléctricos de batería, son de baja velocidad, de poca altura y silenciosos. Sistemas similares se usan con pleno éxito en las grandes exposiciones mundiales de París 1937; Nueva York 1939 y Bruselas 1958” (Extracto memoria panel n° 40)



Fig. 1 Panel N° 41, El Corazón de la Ciudad. Fuente: Archivo de Originales FADEU Pontificia Universidad Católica de Chile

La voluntad del arquitecto en esta operación es de reivindicar el espacio público y peatonal en el centro de la ciudad, para reactivar la vitalidad urbana e incentivar los usos mixtos en él. No basta que el centro sea sólo una agrupación de servicios; para que tenga un mayor dinamismo y vitalidad durante el transcurso del día, debe necesariamente convocar usos mixtos.

A modo de ejercicio académico y experimento intelectual, Emilio Duhart elabora una renovación urbana de 3 manzanas contiguas del centro de Santiago entre las calles Catedral - Agustinas y Manuel Rodríguez - San Martín. El tratamiento de este conjunto de manzanas es completamente distinto a las propuestas de Unidades Vecinales; es en esta exploración donde Duhart busca superar la dicotomía entre arquitectura y urbanismo. Así mismo esta propuesta lleva implícita una crítica a la apuesta de la ciudad funcional que promueve la separación de funciones: el proyecto de Duhart en cambio promueve la agrupación de actividades: habitación,

trabajo y ocio reunidos dentro de un radio acotado, los tiempos de desplazamiento se reducen.

Congregar en un sector acotado diversas funciones propias de la ciudad, estimula la diversidad y variedad sobre el espacio público, grandes garantes de la vitalidad urbana. Duhart comprende que el suelo urbano tiene un espesor, y que éste no puede entenderse como una realidad exclusivamente bidimensional. El suelo urbano tiene muchas dimensiones sobre un mismo punto del emplazamiento, diversas capas conviven interrelacionadas entre sí y cada una de ellas tiene distintas virtudes o defectos. La separación de funciones que pone en práctica Emilio Duhart está enfocada en la organización vertical de la ciudad, cada estrato del suelo puesto en relación con la cota cero (espacio peatonal) puede acoger distintas actividades según las condiciones propias del cambio de nivel: niveles subterráneos, nivel calle, nivel sobre calle, niveles superiores, etc.



Fig. 2 Panel N° 44, Remodelación del Centro. Fuente: Archivo de Originales FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile

Podemos deducir, entonces, que esta coexistencia entre las funciones de la ciudad fomenta la vitalidad del tejido urbano, y administra la densidad e intensidad por medio de la diversidad y la variedad. Es una propuesta ejemplar para la actualización necesaria del tejido urbano contemporáneo en función del peatón como individuo y también como cuerpo social.

Emilio Duhart rotula los paneles donde expone esta nueva tipología arquitectónica-urbana: La Remodelación del Centro, con el subtítulo “La Nueva Arquitectura”

“Un nuevo concepto urbano, basado en el uso de nuevas técnicas constructivas y una distinción clara entre los niveles inferiores de intercambio de acceso directo y los superiores de habitación y trabajo de acceso indirecto. El espacio es fluido y dinámico. Permite una visión múltiple y despejada. Se suprimen totalmente los patios de luz y los espacios cerrados de la calle corredor. La aireación queda asegurada, así como la visión del espacio geográfico regional.”

En los paneles n° 44 y 45 (fig. 02-03), el arquitecto expone las plantas de los 3 primeros niveles de estas manzanas renovadas y las relaciones funcionales y espaciales entre cada una de ellas. Para el nivel subterráneo el arquitecto designa una superficie importante de estacionamientos (440 plazas); una plaza hundida que actúa de foyer para un teatro; bodegas de locales comerciales y supermercados; central

térmica de los edificios; etc. En el nivel cero, Duhart traza un sistema de galerías sobre todo este nivel, aumentando con esto el espacio de uso para el peatón, en él ubica locales comerciales; supermercados; restorán; cafeterías y patios ajardinados.

Estas manzanas estaban compuestas de una serie de edificios torre y placa con una altura que va desde los 38 m a los 50 m. (de 15 a 20 pisos). Las torres de estos edificios se alternaban entre usos habitacionales y de oficinas, dejando sobre las placas, un nivel por encima de la cota cero, una red elevada de usos propios de las Unidades Vecinales o de los barrios tradicionales: juegos infantiles; jardín infantil; gimnasio; billares, auditorio; salas de exposición, plazas, restaurantes, etc. Las placas se conectaban entre sí por medio de puentes peatonales que atravesaban las calles vehiculares; se fijaba una circulación netamente peatonal en convivencia vertical con el transporte rodado. Este plano horizontal extenso y protegido, reemplazaba cierta intimidad que se puede lograr en los barrios periféricos que están ajenos a las grandes vías de comunicación, Duhart proponía esta “idea” de barrio en pleno “Corazón de la Ciudad”, donde la coexistencia de ambos fomenta la intensidad de las relaciones urbanas, a la vez que la disminución de los tiempos de desplazamiento entre las actividades de trabajo y habitación.

El uso de la tipología de edificio torre y placa no es novedad para Emilio Duhart,



Fig. 2 Panel N° 45, Remodelación del Centro. Fuente: Archivo de Originales FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile

ya había construido a la fecha el Edificio Arturo Prat (1954) y el Edificio Plaza de Armas (1956) ambos en Santiago. Lo nuevo en la propuesta que elabora para el “Seminario del Gran Santiago” no radica tanto en el resultado formal del proyecto, sino en la generación de un nuevo sistema donde se amplían las posibilidades urbanas y arquitectónicas de la conjunción de esta tipología edificatoria, desarrollado sobre el tejido de una ciudad preexistente. Duhart hace una declaración de principios y una nueva conceptualización de la calle en relación con la malla del damero colonial.

#### 4. Conclusiones

Duhart pertenece al grupo de arquitectos que desarrolla una intensa profundización teórica sobre el proyecto urbano-arquitectónico, pero que no deja escrito sus decantaciones o alcances en ningún documento formal. Para intentar reconstruir su pensamiento, en este caso sobre el proyecto urbano, se debe hacer un doble esfuerzo de recopilación y reconstrucción; bajo esta primicia se puede afirmar que el Seminario del Gran Santiago es uno de los documentos que actúa como un eslabón

revelador dentro de la trayectoria intelectual y profesional del arquitecto.

En resumen, se puede afirmar que los paneles expuestos en el Seminario del Gran Santiago, permiten a Emilio Duhart realizar una síntesis de sus permanentes cavilaciones sobre el proyecto urbano. Así mismo, este documento sirve de antecedente para dos de las obras urbanas más relevantes del arquitecto: “Plan Director para la Universidad de Concepción<sup>3</sup>” (1958) y el “Plan Regulador para Concepción” (1960). En ambas propuestas se puede ver la traslación de los criterios proyectuales expuestos para Santiago y, a la luz del paso del tiempo, se puede reconocer en ellos una total vigencia y consistencia.

La propuesta realizada para el centro de Santiago contiene el germen de una nueva tipología arquitectónica y urbana de edificios de usos mixtos; reflexionar sobre este formato de edificios permite abrir una nueva investigación sobre la renovación de la ciudad en sus cascos históricos, integrando densidad e intensidad urbana como requisitos contemporáneos para la vitalización del espacio público.

1. Se digitalizaron 54 planos (tamaño original A0) y 3 fotografías de maquetas sobre la exposición presentada por Emilio Duhart en el Seminario del Gran Santiago. Estos documentos se obtuvieron del Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

2. MONTEALEGRE Klenner, Alberto (1994) Ediciones ARQ, Santiago. “Algunas proposiciones fueron anticipaciones de desarrollos posteriores: la avenida Norte Sur o la transformación de calles en el área central en paseos peatonales.//Más que la originalidad de las ideas, que en algunos casos fueron compartidas por otros arquitectos o instituciones, el valor principal del trabajo está en la globalidad de su visión” (p 76-77)

3. El autor desarrolló tesis doctoral “Emilio Duhart: Ciudad Universitaria de Concepción. Elaboración de un Espacio Urbano Moderno”, defendida en la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España.2012

# La Placa como nivel social. Implementación y discontinuidad en el espacio público del Plan Regulador de Concepción de 1960<sup>1</sup>

Leonel Pérez  
Pablo Fuentes

Universidad de Concepción  
Universidad del Bío Bío  
CHILE

## 1. Introducción

El trabajo tuvo como objetivo realizar un análisis y una valoración del patrimonio moderno, específicamente de la placa comercial proyectada en el Plan Regulador de 1960, en su escala urbana, tanto a nivel de propuestas como de su materialización. Metodológicamente se analizó documentación contenida en Archivos municipales de Concepción y Archivo de Originales FADEU; y se realizaron entrevistas a arquitectos coetáneos<sup>2</sup> en su etapa de implementación; ambos pasos necesarios para una valoración crítica, relevante tanto en el plano de las ideas como en el de obra construida. Las entrevistas a actores relevantes posibilitaron una lectura histórica de estos espacios públicos modernos especialmente en su período de implementación y posterior discontinuidad.

## 2. Antecedentes y Contexto

El origen conceptual de las circulaciones elevadas o de su despegue del suelo estaba en la imaginaria de la modernidad, partiendo

por los dibujos de R. Rummel para Nueva York y los Futuristas italianos, desde la primera década del siglo XX. Además se instalaba en el cine como lo evidencia la cinta *Metrópolis* de Fritz Lang, por ejemplo.

Le Corbusier y R. Neutra desarrollaron esta idea en sus propuestas a inicios de la Modernidad. Neutra proyecta *Rush City Reformed* (1928), una utopía moderna sobre la ciudad del futuro que reflexiona sobre los medios de transporte, planteando diferentes medios para la movilidad.

Para el décimo CIAM, el Team X plantea una nueva propuesta basada en tres principios: Asociación, Identidad, y Flexibilidad. El primero reivindica la calle como lugar de encuentro social. Proyectan calles aéreas como lugares de encuentro que recorren los conjuntos de vivienda pasando de un bloque a otro, incrementando los vínculos de vecindad. La calle aérea permite transitar por la totalidad evitando la sectorización de bloques vinculada a compartir las mismas cajas de escaleras y ascensores. También los Smithson plantean la calle aérea en el proyecto *Golden Lane* para Coventry con

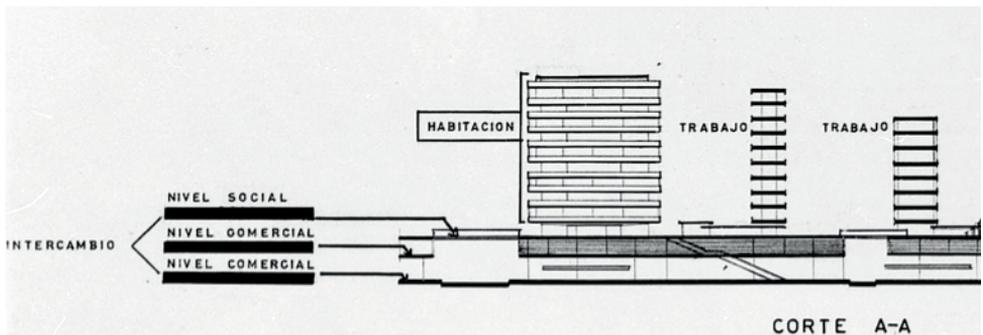


Fig. 1 Nivel Social graficado en Plano 33 (Fragmento) del PRC de 1960. Fuente: Archivo de Originales. FADEU.



Fig. 2 Placa de 5,80 m. Edificio Colo Colo. Fotografía L. Pérez

un edificio continuo que pasaría sobre la ciudad destruida.

Son todos prototipos y un paradigma presente en ambas épocas que el Plan de 1960 viene a retomar y plasmar en el contexto nacional.

Otro aspecto a destacar es que este plan intentaría materializar estas ideas en la ciudad existente, concreta y específica: la ciudad tradicional, a la que se superpondría esta nueva trama. Por lo tanto esa trama, necesariamente, habría de sujetarse a su historicidad. Por ello, por ejemplo, es que E. Duhart propone este espacio tridimensional se propone y materializa en los bordes de la manzana.

### 3. El Plan y la Placa como Nivel social

El plan de Duhart definió una placa de uno o dos pisos (3,50 ó 5.80 m.), según cada caso con una función comercial que estimularía el ámbito del peatón (Fig. 1). Se establecieron circulaciones separadas y diferenciadas, tanto para el tráfico rodado como para el peatonal, este último sobre las placas. Para Duhart, la reivindicación del peatón y del espacio público como centro de gravedad de la estructura urbana formaban parte relevante de su preocupación y experiencia proyectual (Berríos, 2013:11) Sobre las placas se definieron edificios aislados en torre, retranqueados de la

línea oficial. Berríos (2013:18) visualiza en esta propuesta una nueva tipología arquitectónica y urbana de edificios de usos mixtos o híbridos en Chile.

“...el Plan Regulador contemplaba la creación de un Nivel social...que tenía el carácter de un espacio público, semi-público o privado y que proporcionaba al peatón un nivel de comunicaciones libres de los vehículos motorizados, esa era la esencia, el concepto de por qué se creaba este nivel social. Era bien atractivo. Ahora este Nivel social o Placa que se le llamaba, todo el mundo la conoció como “la Placa Comercial”: contemplaba dos alturas, según la zona en que estaban emplazadas. Existían las placas de 5,80 m. (Fig. 2) de altura que estaban en la Zona Especial<sup>3</sup> y en las Zonas Comerciales obligatoria, y otras placas de 3.50 m. que estaban en la Zona Comercial Opcional.”(Alicia Elizalde, Ex Directora de Obras)

El Plan proyectó así una forma de concebir espacio público que respondía a una tendencia predominante de separar las funciones del peatón y del tráfico rodado, generando un espacio tridimensional (Pérez y Espinosa, 2006:37) donde las placas superiores se conciben para el peatón. Esta idea había sido propuesta en el noveno CIAM en 1953 donde se cuestionó la rigidez de las funciones de la Carta de Atenas y los problemas de articulación en la trama, planteando la reintegración a partir de las diferentes escalas en que se desarrolla la vida social y proponiendo una jerarquía asociativa que tiene su mejor ejemplo en Toulouse-le-Mirail de Candilis, muestra emblemática de un nuevo urbanismo (Joedicke, 1968).

En el primer nivel se permitía la construcción del 100% de los predios, lo que favorecía el surgimiento de calles interiores y galerías, que sumadas a su uso comercial impulsan la ocupación del interior de la manzana, generando un tejido que se articula al existente. Estas galerías se

proyectan con acceso a un segundo nivel, también de uso exclusivo peatonal, en donde se interconectan entre sí, constituyendo un particular tejido para el centro urbano.

La placa comercial, en el segundo nivel se proyecta y vuela por sobre las veredas como un volumen semi-transparente hacia la calle, generando una serie de balcones urbanos interrelacionados. Habría que agregar que la placa de 5,80 m. al adosarse a la arquitectura tradicional de la ciudad formaría una continuidad en altura admitiendo la continuidad espacial y de la fachada continua tradicional. La galerías también poseen un acceso a un tercer nivel de terraza, un balcón urbano que se interrelaciona con las torres aisladas.

“..la Placa Torre...permite adaptar la escala de la ciudad en ese momento con respecto a lo que queda de la ciudad, por este distanciamiento que genera la Placa, entonces se aísla...el elemento Torre central que tampoco llegó a grandes alturas... pero permite integración, entonces se produce una relación de escala, una unificación más armónica de lo que puede producir un edificio de hoy en día...Este planteamiento...es el gran aporte de la Placa Torre...” (Jorge Harris, académico y proyectista)

El nivel de terraza, en el sector central, se

diseña como una vereda pública elevada que habilitaría el Nivel Social de ámbito peatonal como un nuevo espacio público. Estas terrazas se unirían por pasarelas peatonales sobre las calles para conectar las manzanas tenían 2,50 m. de ancho, pero podían tener comercio a un lado y además llegar a los 10 m. de ancho. Se establecían dos en cada cuadra, a 25 m. de las esquinas. Se creaba una red de circulaciones peatonales en altura que recuerda al stem o sistema de organización lineal propuesto por Candilis, donde el tronco sólo sirve para tráfico de los peatones. De estas pasarelas ninguna llegó a concretarse.

El Plan propuso un modelo de espacios públicos tridimensionales, generando un espacio público denso en relaciones e intercambio. También cabe mencionar la alta consideración del plan al espacio geográfico como escenario.

La Placa Torre “...permite una cosa...que es muy bonita también, que es que [quien] habita en la torre tenga una relación con el espacio exterior que lo comprende, que entiende su espacio que rodea su departamento, porque él puede tener el dominio de todo el espacio...y cuando él llega, ve esa torre, ve donde vive, ve cómo es por los lados, entonces no le quedan puntos muertos como quedan con la fachada continua...” (Jorge Harris, académico y proyectista).



Fig. 4 Materialización parcial Placa Edificio calle San Martín esquina Colo Colo. Arqs. Jorge Labarca-J. Harris. Fotografía L. Pérez

#### 4. Implementación y Disolución

La propuesta de circulaciones separadas y diferenciadas para el tránsito peatonal sobre las placas nunca se hizo efectiva totalmente (Fig. 3), en parte por argumentos de gestión, económicos, rigidez proyectual, funcionales y técnico-climáticos; como también por falta de convicción profesional y escaso control legal sobre la implementación del Plan.

¿ Qué factores incidieron en que se diluyera o descontinuara su implementación ?

Las causas que impidieron materializar la peatonalización urbana elevada se bifurcan en varios sentidos según diversos actores de su etapa de ejecución.

Una primera causa mencionada es que el Plan no contempló “incentivos” a los proyectos, lo que habría impedido un mayor interés de propietarios, promotores y arquitectos para su realización:

“Ahora, qué herramientas existían para materializar esto, la verdad es que solamente el instrumento de planificación...No se generó ningún incentivo que pudiera decir ‘los derechos de edificación se disminuyen en un porcentaje’, ‘al que ejecute estas cotas...’, no, solamente la medida en que se iban proponiendo los proyectos...” (Alicia Elizalde, Ex Directora de Obras)

Este argumento pone de relieve una segunda causa referida al “contexto”, ya que producto del contexto posterior al terremoto del año 1960 quedaron numerosos terrenos en condiciones de ser reconstruidos, y esta herramienta de incentivo pudiera haber servido para la concreción de este Nivel Social. También se destacan razones vinculadas a la austera situación económica de esa década que incidieron en la actividad de la construcción:

“Concepción, era una envidia entre los arquitectos...una envidia colectiva...de rivalidad...Cuando se hizo el edificio Pedro de Valdivia, se nos acabó el aliento a todos, porque resulta que...no [se] había hecho nunca nada ni parecido ni se soñaba, en fin. Y cuando hicieron...los ICONSA...como dos años antes, lo mismo, empezamos a ver la posibilidad de... Aquí no se construía, era un acontecimiento cuando se sabía que se iba a construir. Tú empezabas a mover las pocas personas que te podían ayudar o a ver si [lo] podías conseguir” (Jorge Labarca, arquitecto y constructor).

“No, es que en el centro se construyó muy poco. Imagínate que cuando tuviste un boom de construcción... ¿Cuál edificio

nuevo se construyó en el centro?...” (Jorge Harris, académico y proyectista).

Un tercer factor apunta a una aparente “rigidez” del Plan, el que habría restado interés de los arquitectos y proyectistas de la época por diseñar estas placas como plataformas de intercambio social:

“...es que una ciudad que tiene ancestros, que tiene historia, y una historia con terremotos de por medio...bueno, es que ese era Concepción, entonces...cuando Emilio Duhart propone esta cosa que era, imagínate tú como arquitecto que te tienes que meter en medio de una manzana con un proyecto, no tienes ninguna posibilidad de hacer ninguna cosa salvo cumplir con... relleno, instalaciones...y que tú firmes el proyecto final... y un ventanal arriba otro ventanal abajo.

Y ese piso peatonal arriba significa, creo, que no puedes tener departamento. Entonces tienes que tener nuevamente comercio o algún tipo de comercio por ejemplo cafecito, pero resulta que no se salvan los segundos pisos, ¡cuándo iba a tener posibilidades de ser un éxito un tercer piso! y obligaban al inversionista a tener que hacer una cosa que era un suicidio. Esa parte es la menos arquitectónica...(Jorge Labarca, arquitecto y constructor)

Como extensión de lo anterior, también se agregan razones de orden funcional como un cuarto factor que afectó su concreción:

[la terraza]...obviamente con comercio... repito que no hay un argumento arquitectónico, un argumento práctico con la realidad, no había quién fuera a financiar un edificio con un piso muerto, un piso que no iba a servir para nada. Porque no servían los de más abajo menos iban a servir los de arriba...(Jorge Labarca, arquitecto y constructor)

Este argumento de una planta “muerta” con comercio se fundamenta...“Porque en ese entonces todos los altillos en Concepción no eran comercio, las galerías comerciales,

como te digo, por ejemplo el FIUC que tenía las galerías arriba, todos los locales de abajo tenían su bodega, bodegas en el subterráneo y bodegas arriba” (Jorge Labarca, arquitecto y constructor).

Estos motivos funcionales también son destacados en términos de la misma lógica que lo origina: “...el Nivel Social... yo lo criticaba en el sentido...¿a qué va a subir la gente? Claro, sube porque se generaría una plataforma donde la gente puede caminar libre de los cruces de los automóviles, sí, pero solamente a eso lo haces subir. [Se]...requería armar lo que se ha armado en muchas Placas Torres...una articulación entre la Placa y la Torre en el nivel donde se junta la Placa con la Torre, armar una articulación que te permita tener allí elementos públicos” (Jorge Harris, académico y proyectista)

Respecto del argumento de falta de convicción gremial o profesional los actores difieren levemente o presentan matices, [la Placa] “...para mí que fue bien acogida ... no se llegó a desarrollar ninguna manzana completa, yo creo que por falta de recursos para desarrollar proyectos...en esta zona...”. No sería así una causa la falta de voluntad, o el rechazo “No... nunca lo sentí así, nunca nadie me fue a reclamar a la Dirección de Obras, que esta solución, que nos complica...Ahora lo que sí, yo pensaba lo difícil que era hacer, hacer las pasarelas, quién las iba a financiar...Eso está en el limbo” (Alicia Elizalde, Ex Directora de Obras).

“Habían muchos arquitectos que la defendían, yo le encontraba sus peros, que son los que te he contado...Pero muchos veían muy bien la otra imagen...la otra zona que te quedaba, porque tú, tu construías en altura... Eso lo respetaban todos y todos lo encontraban lógico” (Jorge Harris, académico y proyectista).

Por último, el escaso control legal sobre la implementación del Plan y el contexto de la política urbana son mencionados también

como otra causa de su disolución.

[En 1979] “...se produjo un cambio en la Política de Desarrollo Urbano... contribuyó fundamentalmente porque con...las edificaciones, [ahora] tú elegías si era aislada o pareada o continua,...y además... que se trataba de dejar lo menos normado posible, que fuera...muy libre por parte del propietario; entonces esto de la Placa de 3,50, la de 5,80 m., no calzaba con la política...”

En 1982 se aprobó el nuevo Plan Regulador y en 1980 ya se estaba trabajando en él: “...el Ministerio aprobó la política y después dio instrucciones a todas las municipalidades, especialmente a las más grandes, que tenían que adecuar su Plan Regulador a las políticas, era una orden...El Ministerio quería que se aplicara la nueva política, entonces, con eso murió simplemente el concepto...” (Alicia Elizalde, Ex Directora de Obras de Concepción).

1. Agradecimientos al Centro CONICYT/FONDAP 15110020, Centro de Desarrollo Urbano Sustentable (CEDEUS). [www.cedeus.cl](http://www.cedeus.cl)
2. Se entrevistó a Alicia Elizalde (Ex Directora de Obras de Concepción) el 25.09.2014; a Jorge Labarca (proyectista y constructor) el 2.10.2014; y a Jorge Harris (académico y proyectista) el 21.10.2014.
3. La Zona especial era aquella que circundaba la Plaza Independencia, la Zona Comercial Obligatoria estaba definida entre calles Tucapel y Lincoyán, y la Zona Comercial Opcional desde calle Lincoyán hasta Prat, y en el otro sentido desde calle San Martín hasta Maipú.

Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile. Fondo Documental Emilio Duhart H.

BERRÍOS, Cristián (2013). “Emilio Duhart: Seminario del Gran Santiago-1957. Precisiones del Proyecto Urbano”, *Arquitecturas del Sur*, Concepción, vol. XXXI, n° 44, Universidad del Bío Bío, págs. 6-19

JOEDICKE, Jürgen (1968). *Candilis, Josic y Woods. Una década de Arquitectura y Urbanismo*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

PÉREZ, Leonel; ESPINOSA, Leonardo (2006). “El Espacio público de Concepción: su relación con los planes reguladores urbanos”, *Urbano*, Concepción, vol. 9, n° 13, Universidad del Bío Bío, págs. 32-43



**do.co.mo.mo.cl**

# **CIUDADES INTERMEDIAS, NUEVOS PATRIMONIOS**

HORACIO TORRENT

TIRZA BARRÍA

HUGO WEIBEL

VÍCTOR MANUEL VALENZUELA



# Formas urbanas, arquitecturas modernas, grandes ciudades: Osorno-1930

**Horacio Torrent**

Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

## 1. Arquitectura Moderna, país urbano.

La arquitectura moderna se desarrolló en Chile en simultaneidad con la conformación de un país urbano, y lo construyó con la aspiración de una significación nueva, capaz de otorgar una dimensión trascendente a la ciudad como lugar de vida<sup>1</sup>.

La arquitectura moderna estuvo directamente asociada a la producción de la ciudad, fortalecida en sus inicios, por la directa relación con la industria de la construcción y su rol preponderante en la necesidad de absorción de mano de obra disponible desde la crisis del salitre, y fundamentalmente para la reacción económica posterior a la crisis del 30. La reactivación promovida desde el Estado, tuvo a la ciudad como centro tanto por la construcción de infraestructuras que afirmaron la red urbana en el territorio, como por la obra pública y por la promoción de la producción inmobiliaria privada.

La demanda creciente establecida por la emigración a las ciudades en busca de mejor calidad de vida, provocó la conformación de ambientes urbanos nuevos, capaces de dar a la población acceso a los beneficios de la modernidad. Este impulso instituyó a la ciudad como su propia maquinaria de producción, en contra de la dimensión rural que había caracterizado a la formación social chilena y sus formas de producción.

La modernidad se estableció sobre un modelo de forma urbana que desechaba ya los planes de embellecimiento, y propuso la figura del plan en relación al rol territorial de la ciudad a la vez que entregó

a la arquitectura un rol trascendente en la generación de ese nuevo impulso de las ciudades.

## 2. Ciudades Intermedias, grandes ciudades.

La nueva dimensión adquirida por la ciudad en ese proceso modernizador, trascendió a la ciudad capital y al puerto, y se difundió en la red de ciudades que estaba jerarquizándose en simultáneo. En ese contexto, la red urbana se cualificó de tal modo que muchas ciudades medias o menores asumieron nuevos roles en función de la estructura territorial. Fue un proceso que propuso una extensión del carácter metropolitano, asociado a esos nuevos roles urbanos. A ellos corresponderían también nuevos tipos arquitectónicos y nuevas formas que fueran capaces de representar o significar las transformaciones que se producían.

Así la arquitectura moderna quedó asociada a una dimensión de transformación estructural en algunos casos significativos de ciudades menores. Osorno fue uno de ellos. Tenía una base económica regional fortalecida, y desarrollaba un proceso de acumulación de capital producto de la actividad ganadera capaz de ser invertido en la ciudad. Contaba además con una base social con un alto nivel de identidad como para enfrentar un propósito común que se visibilizara en el espacio, y un ambiente comprometido con el progreso lo que motivó la conformación paulatina de un proyecto para la ciudad. Ese proyecto aspiraba a posicionar la ciudad en el contexto regional y nacional, a asumir un rol político territorial de mayor importancia

y para ello también situar a la ciudad como destino turístico.

El proyecto requería promover tres aspectos: la infraestructura para una mejor relación con los recursos económicos provistos por el campo y la naturaleza, el equipamiento público orientado al rol político y al destino turístico, y la conformación de una ciudad capaz de demostrar en su forma misma, la vocación renovadora de sus habitantes. La consecución conjunta de estos objetivos solo podía ser promovida por medio de la moderna figura del plan regulador.

### 3. Transformación urbana, Osorno moderna

Osorno era para mediados de los años veinte, una ciudad con un nivel de consolidación física bastante bajo. Un catastro realizado por el Comité de Incendios de la Asociación de Aseguradores de Chile hacia mediados de los años 30, mostraba un tejido urbano relativamente débil marcado por la dispersión del construido, una cierta heterogeneidad tipológica, y una constitución material en la que dominaba la madera.

Una gran proporción de superficie libre de construcción dominaba el paisaje urbano; una de las razones parecía situarse en la mantención de sitios sin construir: "Aquí no se invierte dinero en edificación particular. Se compran tierras y bueyes que producen más. Por eso la ciudad pierde belleza al presentar, en plena plaza y calles centrales, sitios eriazos, mantenidos con fines especulativos", expresaba el gobernador de Osorno en 1935 (Zigzag, 1935). Varias fotografías tomadas hacia fines de los veinte y principios de los treinta, mostraban una fuerte heterogeneidad tipológica, marcada por la presencia en la planta urbana de un sinnúmero de galpones de diferentes alturas, casas aisladas, y algunos tramos urbanos consolidados; pero la presencia de un tono rural era todavía demasiado potente. También mostraban una clara presencia de

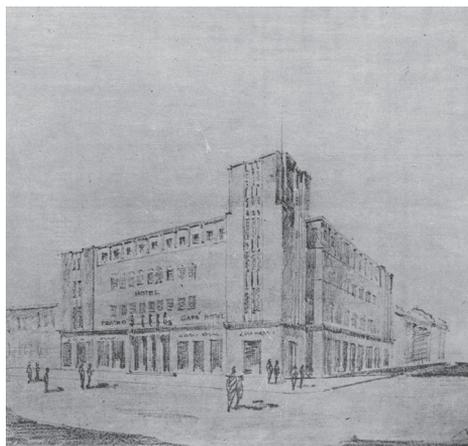


Fig. 1 Oscar Freitag. Proyecto para una casa comercial en Osorno. En: Revista Arquitectura y Arte Decorativo N°8, Dic. 1929. p.329

la edificación en madera. Principalmente eran arquitecturas residenciales aisladas aunque una parte importante de la construcción en el área central mostraba un serie de edificios con fachadas continuas y dos pisos altos, con ventanas verticales y sistemas ornamentales bastantes simples.

Su transformación durante los años treinta y cuarenta, se realizaría sobre una base bastante particular: un conglomerado social marcado fuertemente por la inmigración alemana –aunque no exclusivamente por ella-, una actividad económica preponderante que debía ser diversificada, y un ambiente atraído a los influjos de la modernidad, además especialmente proclive a la arquitectura moderna.

Para mediados de la década del veinte, en Osorno, se producía la confluencia de algunos arquitectos de importancia, como los hermanos Freitag, alemanes de origen, que se establecieron en la ciudad hacia 1925 (Errázuriz et al., 2008) o el arribo de Carlos Buschmann después de titularse en la Universidad de Chile en 1924. También quienes proyectaron algunas obras en la ciudad, como el arquitecto porteño Osvaldo Biebrach, o Héctor Mardones Restat graduado en la Universidad de Chile en 1929 quien inmediatamente trabajó asociado a Buschmann. El establecimiento

de un grupo profesional activo, en una ciudad intermedia como Osorno, parece haber sido decisivo para su transformación. Era un panorama disciplinar que se alejaba de la situación de muchas otras ciudades para su tiempo y la ponía a la par sino con Santiago, al menos con Concepción o con Valparaíso. La publicación de obras construidas en Osorno en revistas de circulación amplia como *Arquitectura y Arte Decorativo* hacia fines de los veinte, o *Urbanismo y Arquitectura* a mediados de los 30, constituyó un claro reconocimiento del tipo de actitud renovadora de la arquitectura y transformadora de la ciudad.

Así la obra de Eugenio Freitag era considerada “vigorosa, original, valiente y modernista” y que el autor se podía distinguir “entre los profesionales más fogueados de las grandes capitales” (*Arquitectura y Arte Decorativo*, 1928: 329). Su proyecto de hotel y teatro mostraba una concepción austera y consistente de la forma arquitectónica. En un volumen de cuatro pisos, presentaba rasgos compositivos tradicionales en el basamento ordenado por pórticos verticales, con un desarrollo tranquilo de pequeñas ventanas y un remate sugerente con una sucesión de marcos

apenas retirados del frente; en la esquina una torre bastante singular –con recortes en las aristas superiores- verticalizaba el conjunto. Era sin duda un proyecto de nuevo cuño para Osorno tanto como para la arquitectura chilena de ese entonces. “Osorno es un ejemplo”, decía la revista *Arquitectura y Arte Decorativo* (1929)

#### 4. Plan urbano, conformación arquitectónica

La oportunidad de condensar las ideas de transformación existentes en el ambiente se concretó cuando el 30 de Enero de 1929, se promulgó la Ley que obligaba a los núcleos poblados con más de 20.000 habitantes a contar con un “anteproyecto de transformación”, así como a establecer una dirección de obras municipales (Ley 4563, 1929). Osorno contaba con algo más de 15.000 habitantes, pero mostró su voluntad de contar con un plan inmediatamente. Hacia mediados de 1929 se contrató a Oscar Prager para que lo realizara. Prager, alemán de origen, se había instalado en Chile en 1926 después de una experiencia reciente en Argentina y otra bastante más trascendente en Estados Unidos, que lo había llevado



Fig. 2 Carlos Buschmann. Edificio Gajardo Ruiz, calle Ramírez. En: Revista Zig-Zag Ed. 1601, 29 de Nov. 1935.p.78

a conocer directamente el urbanismo de Werner Hegemann. (Torrent, 2014).

El plan propuesto orientaba el desarrollo de la planta urbana en relación con las infraestructuras del ferrocarril y vial, y en relación con los ríos y los puentes. También proponía zonificar las actividades económicas e industriales, corregir los problemas del trazado urbano y conformar un centro caracterizado (Barría, 2014)

Prager presentó el Plan en Junio de 1930, con una extensa memoria en la que establecía las principales estrategias: el trazado de diagonales, la conformación de una serie de lugares específicos en la planta urbana –como la plaza, el parque, la plazuela y la alameda-, y la homogeneidad de la edificación según zonas determinadas.

Lo que resulta más importante es que estableció una relación directa entre obra de arquitectura y forma urbana. Para las áreas residenciales que estaban alejadas del centro propuso edificación discontinua, muy a tono con lo existente, que coincidía con el tipo de vida aspirada por una población habituada a la relación con el campo. Pero para el centro, y especialmente para las áreas comerciales propuso edificación continua que entregaba un “mejor efecto arquitectónico”, con alturas uniformes que permitirían formar “un conjunto arquitectónico más armonioso y homogéneo” (Prager, 1930).

El plan consultó también algunas determinaciones más específicas, como el de las articulaciones de volúmenes en esquinas, que provenía en parte de una ordenanza de edificación anterior de Marzo de 1929. También propuso el uso de un dispositivo adecuado a la situación climática de lluvias, para todas las cuadras del centro. La construcción de una marquesina continua, y a la misma altura y del mismo ancho para toda la cuadra era exigida en cada caso, especificándose que debía ser ejecutada en hormigón armado y rigurosamente horizontal. Estas acciones aparentemente menores determinaban una caracterización

bastante efectiva de una forma urbana con fuerte identidad moderna .

## 5. Forma urbana: arquitectura moderna

Las propuestas del plan promovieron una clara caracterización de la forma urbana e indirectamente acentuaron las posibilidades de realización de obras de arquitectura moderna. Aún cuando el plan fuera aprobado algo más tarde, hacia mediados de los 30's, la conformación urbana fue paulatinamente determinada por la propuesta y por la acción intencionada de Prager que la sostuvo frente a cada obra nueva.

Una de las primeras obras fue el hotel Burnier de Carlos Buschmann (Barría, 2014), que se propuso asumir tempranamente las orientaciones del plan y cuyo proyecto fue orientado por Prager y Brunner en visita a la ciudad. Inmediatamente se desarrolló el edificio de la Gobernación, proyecto originalmente colonial que Buschmann se vio obligado a cambiar por insistencia de Prager. El conjunto de la plaza se completó con edificaciones en las principales esquinas, todas en alturas en torno a 4 o 5 pisos, similares ritmos de ventanas, libres de ornamentación y con clara concepción moderna. El Teatro Principal y el edificio de

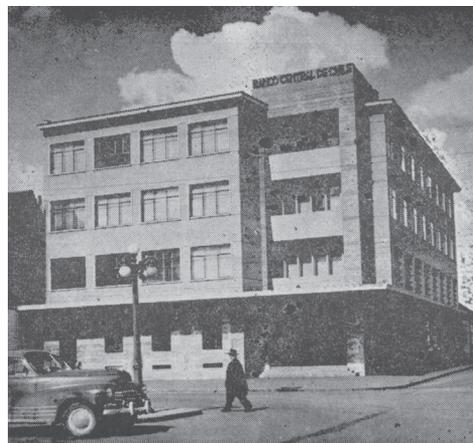


Fig. 3 Edificio Banco Central, Osorno. En: Villalobos J., Román J. Libro del Cuarto Centenario de Osorno 1558-1958. p.111

la Sociedad Agrícola y Ganadera, asumieron también las condiciones propuestas para los ochavos.

Las determinaciones particulares para los retiros de edificación en las esquinas, sobre todo en el sector comercial permitieron la realización de edificios con notables articulaciones volumétricas como el edificio de la Ferretería San Pedro de los Freytag en 1935, o el posterior Banco Central de Recordón y Weil en 1947. El proyecto particular de la plaza de Prager completaba la concepción de obra total del conjunto.

El corredor comercial de la calle Ramírez constituyó otro sector de importante homogeneidad. Pensado en una altura de tres o cuatro pisos, y constituido de manera algo fragmentaria, logró reunir varios edificios de notable calidad arquitectónica. El edificio Aleuanlli, de Buschmann, c. 1930, asumía el desafío de una formalización en esquina, con balcones salientes. El edificio Gajardo Ruiz de Buschmann en 1934, asumía una radical formalización moderna, con ventanas continuas que afirmaban la concepción horizontal propuesta por las marquesinas. Los posteriores Santa María, Hott y otros –construidos ya sobre inicios de los años cincuenta– afirmaron el proyecto de forma urbana.

En todos ellos, la marquesina se propuso como el elemento capaz de dar continuidad urbana a las diferentes arquitecturas, homogeneizar el primer nivel de una calle comercial, así como el entorno de la plaza,

y en definitiva –mediante un elemento surgido de una aproximación funcional al clima– dar carácter arquitectónico a la forma urbana.

## 6. Arquitectura urbana, gran ciudad.

“Pero, un día esos hombres que habían sabido acumular una fortuna, forjándola con tesonera constancia, se propusieron hermostrar la ciudad, cambiar su aspecto vetusto y, como el esfuerzo de muchos años de labor estaba depositado en las cajas de fondos, no fue difícil proyectar edificios modernos, grandiosos, y de una arquitectura tan selecta que bien los envidiaría la capital”, decía Zig-Zag en 1935.

En Osorno, la arquitectura moderna asumió una significación modernizadora y un carácter de gran ciudad. Su condición metropolitana trascendía las grandes ciudades como Santiago o los puertos como Valparaíso y Concepción, y se instituía en ciudades menores que aspiraban a significaciones tan potentes como las de las grandes urbes y tan modernas como cualquiera. Se trataba de conformar ciudades a la altura de las aspiraciones de los habitantes, de los beneficios de la modernidad y de las oportunidades que la estructura territorial les proponía. En las ciudades menores pudo exponerse claramente las aspiraciones de futuro urbano y las posibilidades de la arquitectura moderna para darles forma y significado.

1. Este trabajo forma parte del Proyecto Fondecyt 1140964, “La arquitectura de la gran ciudad, Chile 1930-1970”, del cual el autor es investigador responsable. Se agradece a Fondecyt el financiamiento otorgado.

BARRÍA, Tirza. (2014) “Las Representaciones de la ciudad moderna en la década del 30’ y 40’ El Hotel Burnier y la Plaza de Armas de Osorno”. Pontificia Universidad Católica de Chile. Tesis Magister en Arquitectura. Santiago, Chile.

ERRÁZURIZ, Tomás; PÉREZ, Lorena; KRAMM, Felipe. (2007) “Eugen y Fritz Freitag. Modernismo periférico en la arquitectura chilena de los años treinta”. En: Cuadernos de arquitectura / Habitar el norte. (Antofagasta) Edición especial. 2do seminario Docomomo Chile.

“La obra del arquitecto Oscar Freitag en Osorno” Arquitectura

y Arte Decorativo. Vol 1. N° 8, (diciembre 1929). P: 329  
LEY 4563, 1929. Ordenanzas Generales (de Urbanismo y Construcción)

PRAGER, Oscar (1930) Plan de transformación de Osorno. En: Ilustre Municipalidad de Osorno. Actas Municipales, Libro 12.  
TORRENT, Horacio. (2014) “Arte Cívico y gran ciudad: Hegemann, Prager, Brunner y la definición del urbanismo en Chile”. En Dialécticas Urbanas, Werner Hegemann y el urbanismo entre Europa y América. Universidad Torcuato Di Tella / DAAD. Buenos Aires,

ZIG ZAG (1935) N° 1601. A la ciudad de Osorno. Noviembre, 1935.

ZIG-ZAG (1937) “Osorno y su progreso arquitectónico”. Número Especial. Revista Zig-Zag: Arquitectura, Construcción y Urbanismo, 1937. P.236-23

# La Plaza de Armas y Hotel Burnier: Paradigmas que construyen el espacio urbano de Osorno

**Tirza Barría Catalán**  
Facultad de Arquitectura y Artes  
Universidad Austral de Chile  
CHILE

## 1. Pre existencias y transformaciones

La planta de la Plaza de Armas de Osorno posee una forma romboidal y está limitada por cuatro manzanas que conforman el damero fundacional de la ciudad.<sup>1</sup> A mediados del siglo XIX fue utilizada como sitio para el pastoreo de animales, consolidándose como espacio público de paseo habitual en las primeras décadas del siglo XX, como resultado de las intervenciones de paisajismo llevadas a cabo por iniciativa municipal (Sánchez, 1948).

En la década del 30, se proyectó una radical transformación que llega hasta el presente. El diseño fue elaborado por el

paisajista austriaco Oscar Prager como parte del Plan de Transformación de la ciudad.<sup>2</sup> Se comenzó a ejecutar dos años después, terminándose de concretar con la construcción de la pileta en 1941.

Preexistencia de la trama se observan en la imagen 1. El trazado de la propuesta, reconoce el emplazamiento preexistente de construcciones que bidireccionalmente, conforman dos ejes: el norte-sur, que une el odeón con el edificio del Municipio, y el este-oeste que liga la Catedral con la Gobernación (Prager, 1931). En torno a estos ejes se despliegan tapices verdes y sobre ellos diversas especies arbustivas que delimitan el área del peatón. Hacia los



Fig. 1 Vista aérea Plaza de Armas de Osorno. Circa 1955. Fuente: Archivo Museo Histórico Municipal de Osorno



Fig. 2 Edificio Teatro principal, Gobernación, Hotel Burnier. Circa 1945. Fuente: Archivo Museo Histórico Municipal de Osorno

cuatro bordes de la plaza se ubican dos hileras de árboles que generan corredores que separan la vereda de la calle.<sup>3</sup>

Prager condiciona su diseño al conocimiento que tiene sobre la naturaleza y al manejo del color, la luz y el agua. Es así como construye una secuencia de distintas atmósferas a partir de una geometría simple sobre la cual dispone y selecciona y ubica mobiliario y vegetación de baja y gran altura.

Enfrentando la plaza en el vértice noroeste de ella se emplaza el Hotel Burnier, edificio proyectado por Carlos Buschmann Z. y Héctor Mardones R. en 1930 (Miranda, 1979).

Este edificio corresponde a un volumen en L, cuyas habitaciones se distribuyen en los pisos dos, tres y cuatro. Cada piso de habitaciones posee un acceso único que se conecta a escaleras y ascensores. En el quinto piso se encuentra la terraza. El hall de acceso y recepción se ubican en el piso uno al igual que los locales comerciales que se orientan hacia las calles Ramírez y O'Higgins. Los comedores y salones, área de servicio y dependencias del personal se encuentran en un volumen anexo de un nivel con entrepiso construidos en la totalidad del predio resultante.

Corresponde al primer edificio de hormigón armado construido en 5 pisos que vuelca su diseño al espacio público, situación que se observa en el uso comercial que adopta el primer piso, como también en el diseño de fachada continua y el refuerzo de esta idea por medio del uso de la marquesina.

Construye con los demás edificios de la cuadra, una fachada continua que se enfrenta al espacio cívico de la ciudad, constituyéndose como el primer edificio que inicia la transformación del espacio urbano (Imagen 2).

## 2. Hotel, Plaza y espacio público.

A modo de conclusión, la plaza y el hotel Burnier constituyen dos paradigmas que en conjunto construyen una manera de construir y apropiarse del espacio público, que se observa por ejemplo en la disposición de los accesos de edificios y resolución formal en relación al diseño geométrico de la planta de la plaza (Imagen 3).

Así también en ambos proyectos se observa una estrecha relación con los lineamientos formales del plan de Transformación de 1930, que determinó una escala y espesor de ciudad que permitió la construcción de

una arquitectura de carácter unitario.

Arquitectura de la horizontalidad inscrita en la manzana que responde a una situación de calle y de fachada continúa lograda por el uso de la marquesina y que se observa en posteriores construcciones del entorno a la plaza y de la calle Ramírez. Estas en conjunto terminan de consolidar la cuadrícula fundacional.

1. En 1796, se levanta el primer plano de la ciudad, después de estar oculta por casi 200 años tras su destrucción en 1599. En este plano, elaborado por Andia y Varela, se observa la distribución de las manzanas y los edificios de mayor relevancia en torno a la Plaza de Armas (Lagos, 2002)
2. El plan fue expuesto en junio de 1930 ante el Municipio para ser aprobado definitivamente en 1934. Fue expuesto en el Segundo Congreso de Alcaldes en 1932.
3. La definición de su diseño original de la plaza se encuentra descrito en las Actas Municipales de Osorno, libro 12 de 1930, fundido como unos de los proyectos del Plan de Transformación de Osorno, elaborado por el mismo Prager.

LAGOS, Ramiro (2002). El plano del descubierto de Osorno. Boletín de Geografía N° 16-17 Departamento de Historia y Geografía UMCE.

MIRANDA, Carlos (1979). Carlos Buschmann Zwanger. Santiago, Chile, Universidad de Chile.

MUNICIPALIDAD DE OSORNO (1929). Acta de Sesión Municipal, Libro 11.

MUNICIPALIDAD DE OSORNO (1930). Acta de Sesión Municipal, libro 12.

PRAGER, Oscar (1931). "Eine platzumgestaltung in Osorno, Chile. Wasmuths Monatshefte Für Baukunst Und Städtebau", 15-551-552. Disponible en [http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/840/pdf/WMB\\_1931\\_11-12\\_Par.pdf](http://opus.kobv.de/zlb/volltexte/2006/840/pdf/WMB_1931_11-12_Par.pdf) Consultado 30 de enero 2014.

SÁNCHEZ, Víctor (1948). El pasado de Osorno, la gran ciudad del porvenir. Osorno, Chile, Ilustre Municipalidad de Osorno.

# **Simultaneidad y diálogo. Tradicción y modernidad en la persistencia del patrimonio moderno local: La vivienda unifamiliar en Osorno**

**Hugo Weibel Fernández**  
Universidad de Los Lagos  
CHILE

La ponencia centra en las formas de expresión de la vivienda unifamiliar moderna en Osorno, construcción local erigida entre tradiciones arquitectónicas -labor de colonos europeos y sus descendientes a partir de la segunda mitad del siglo XIX- y arquitecturas edificadas en tiempos de procesos modernizadores, entre las que se cuentan las surgidas entre la cuarta y séptima décadas del siglo XX.

La pausada evolución de Osorno en los últimos 50 años, permitió la parcial pervivencia de aquel conjunto de edificaciones, situado en calles céntricas -en las que coexisten antiguas viviendas y edificios modernos de programa mixto- y en sectores residenciales cercanos, en los que actualmente predomina la vivienda unifamiliar aún de uso residencial.

## **1. Vivienda unifamiliar, permanencia de la tradición moderna.**

Teniendo esta persistente coexistencia, se propuso observar los diálogos o tensiones que median la construcción de las formas expresivas de estas arquitecturas locales, en los que, ya a mediados de siglo pasado, los historiadores Villalobos y Román reparaban al señalar que: “La arquitectura nueva combina la línea sobria europea y la gracia criolla”. (Villalobos y Román, 1958, p. 110 – 111).

Al abordar el estudio de dichas formas expresivas se pretende ilustrar respecto de su capacidad para propiciar el diálogo entre generaciones, transformándose en vectores de identidad local.<sup>1</sup>

La idea de estudiar estas arquitecturas

locales surgió al plantear las siguientes interrogantes: ¿En qué formas se expresa la vivienda unifamiliar moderna en Osorno? ¿Qué vectores de continuidad -respecto de viviendas locales preexistentes- y de cambio identifican la expresión formal de este conjunto? Y de la hipótesis: En la concepción de la vivienda unifamiliar moderna en Osorno se aprecian particulares procesos de hibridación que admiten tanto el diálogo como la expresión de las tensiones de las diferencias, en este caso la tensión tradición - modernidad. Admitiría diversas expresiones arquitectónicas surgidas del uso conjunto de patrones de diseño tradicionales y modernos.

## **2. Metodología / resultados.**

Se construyó una matriz de análisis centrada en aspectos variables de expresión formal, referida a las formas de respuesta en la vivienda tradicional local y la moderna. Mediante análisis e interpretación de material gráfico se analizó 46 casas respecto de dichas variables y se sistematizó la información en la matriz. Examinando los resultados, caso a caso y factor por factor, se establecieron vectores de continuidad y de cambio y se categorizó las diversas formas de expresión.

Los resultados de la fila inferior de la matriz muestran que sólo dos viviendas presentan factores de expresión formal únicamente universales. La mayor parte de las viviendas - 44 de 46 - se presentan en tensión tradición - modernidad persistiendo, en conjunto con factores de expresión formal modernos, otros propios de viviendas tradicionales. En 39 de estos casos híbridos predominan

los factores de expresión formal universal, mientras que en 5 predominan los locales.

La forma de respuesta por factor se observa en las columnas finales de la matriz. Los 14 se presentan en tensión, predominando en 13 de ellos la respuesta expresiva moderna o universal. En un sólo factor, el referido a la forma general de la vivienda, predomina la forma expresiva local, en este caso el “volumen compacto”, característico de la vivienda tradicional preexistente.

Casi sin excepción, los resultados muestran que el cambio hacia una expresión formal moderna verifica la persistencia de al menos una componente de expresión formal tradicional.

Se visualizó también la siguiente categorización:

I.- Viviendas con expresión formal no tensionada: básicamente no difieren de la universal. Ej casa de calle Prat n° 366.

II.- Un reducido conjunto de viviendas tensionadas en cuya expresión se aprecia mayormente formas de respuesta locales. Ej: Casa en calle Matta n° 486, obra del Arquitecto Carlos Buschmann, Premio Nacional de Arquitectura.

III.- Un extenso y diverso grupo de viviendas en cuya expresión formal tensionada registra mayormente formas de respuesta universales, entre las que se cuentan:

a. Aquellas cuya expresión formal moderna se tensiona por el uso de materialidad local. Ej: casa en calle O´higgins n° 969.

b. Aquellas cuya expresión moderna queda relativizada por la compacidad volumétrica y el uso de cubiertas a dos aguas. Ej: Casa Barros Arana n° 1022, de Mario Recordón Burnier, Premio Nacional de Arquitectura.

c. Aquellas cuya expresión queda mediada por aportes de la modernidad arquitectónica suiza, moderada, de altos estándares constructivos. Ej: Casa en calle Casanova n° 1010, del arquitecto Germán Meyer Rushka.

### 3. Conclusiones

La expresión formal de estas viviendas, pertenecientes a la tradición moderna de Osorno, reconoce un legado histórico multicultural superponiendo significativos procesos de modernización a tradiciones preexistentes, redundando en una expresión diversa, mediada por tensiones, que reconoce la realidad presente en nuestras ciudades latinoamericanas en las que “las tradiciones no se han ido y la modernidad no acaba de llegar” (García Canclini, 2012, p 20).

Su expresión formal innovadora, al mantener diversas relaciones con la de las viviendas tradicionales, se desarrolló en una dialéctica de continuidad y cambio. Clave de la identidad de este acervo patrimonial es la creativa utilización sincrónica de ambos medios expresivos, una actitud, de acuerdo a Cristián Fernández Cox, “culturalmente asertiva” (Fernández Cox, 2004, on line).

Estas viviendas aportan a la conformación del conjunto patrimonial local. Su persistencia y vigencia configura un escenario de indudable valor que contribuye a la preservación de la memoria histórica, constituyéndose en factor relevante de identidad local.

Ante la certeza de futuras transformaciones, y observando las ya producidas, urge cautelar y difundir su condición patrimonial.

1. Estas arquitecturas son manifestaciones materiales de las formas de vida de un grupo humano.

FERNANDEZ COX, Cristian, 2004, Diciembre, Cultural assertiveness: an effective and practical attitude towards an identity in architecture. *Arquitextos*, Sao Paulo, 05.055, Vitruvius, <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.055/515>.

GARCIA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas* Buenos Aires, Ed. Paidós, 2001.

VILLALOBOS, Jovino; Román, Jorge, *Libro del cuarto centenario de Osorno, 1558 - 1958*, Ilustre Municipalidad de Osorno, 1958.

WEIBERL FERNANDEZ, Hugo, *Grandes ideas del mundo. Tensiones en la vivienda unifamiliar moderna*, Osorno, Chile. *Revista De Arquitectura*, Universidad Católica de Colombia, Vol. 14, 2012.

# Trayectoria de la Vivienda Moderna en Iquique (1930 -1970)

**Víctor Manuel Valenzuela**  
Facultad de Ingeniería y Arquitectura  
Universidad Arturo Prat, Iquique  
CHILE

La vivienda moderna en Iquique, se materializa en la escena urbana mediante tres procesos de producción: las Viviendas Particulares, las Poblaciones y los Edificios y Conjuntos Habitacionales, caracterizados por su escala y tipología constructiva.

Cada grupo edificatorio, se constituye en un referente de modernidad y progreso, el que fue difundido y publicado ampliamente por la prensa escrita local.

## 1. Viviendas Particulares

Entre 1935 y 1936 se construye la primera vivienda particular con rasgos de modernidad, dejando atrás la imagen salitrera que dominó el lenguaje arquitectónico de la ciudad, la denominada Casa Walhholtz, la que aún se encuentra emplazada frente al parque Balmaceda y que junto a siete viviendas ubicadas en el barrio El Morro, son las primeras viviendas con esta impronta progresista que comienza a teñir a Iquique.<sup>1</sup>



Fig. 1 Plano Catastro general Vivienda Moderna Iquique  
Fuente: Elaboración del Autor

Sin embargo, no será hasta la década del cincuenta en donde se plasmará con mayor fuerza este proceso de producción destacando: la Casa Rossi (1950), la Casa Bori (1953), la Casa Padilla (1954), y la Casa Rumie (1954), las que se constituyen como referentes de esta nueva arquitectura local.



Fig. 2 Construcción Edificio Gamma ©1963 Fuente: Diario el Tarapacá

## 2. Poblaciones

El segundo sistema de producción de viviendas, es el que se generó mediante la construcción de poblaciones, con la finalidad de revertir la precariedad y deterioro de las viviendas existentes y que hasta entonces se encontraba deficitariamente resuelto, en tres tipologías de agrupación: los conventillos o cités, las poblaciones “callampas” y las poblaciones autoconstruidas.

Esta tipología edificatoria, se plasma con la construcción del primer conjunto de viviendas en Iquique, a cargo de la Caja de Habitación Popular en 1940, la Población Esmeralda, ubicada en el sector norte de la ciudad, la que junto a los Edificios Colectivos, se constituyen en las primeras soluciones habitacionales que enfrentan el problema cualitativo y cuantitativo de la vivienda en Iquique. Posteriormente, se

suman la Caja de Previsión del Salitre, la Caja de Empleados Privados y Periodistas y una serie de Cajas y Cooperativas

locales existentes, que inician proyectos habitacionales en diversos sectores de la ciudad, destacando:

POBLACIONES	Año de entrega	Unidades
Población Esmeralda	1940	24
Población El Colorado	1953	24
Población El Morro	1953	67
Población Dirección general Obras Publicas	1953	36
Población Pueblo Nuevo	1954	56
Población Libertad	1954	40
Población Caja del Salitre	1955	26
Población Manuel Rodríguez	1955	40
Población 21 Mayo	1959	70
Población Baquedano	1961	152
Población Vivar	1964	20
Población Almirante Latorre	1963	42
Población Buen Pastor	1964	84
Población Roberto Simpson	1965	64
Población Cooperativa Carampangue	1965	60
Población Cooperativa Victoria	1965	50
	<b>TOTAL</b>	<b>855</b>

### 3. Conjuntos y Edificios Habitacionales

Como último sistema de producción de vivienda en la ciudad, es el desarrollado bajo la modalidad de Conjuntos y Edificios Habitacionales, los que comienzan con la construcción de dos edificios colectivos, siguiendo el mismo modelo de edificios que se encuentran en Arica, Tocopilla y Antofagasta y con variaciones en Valparaíso, los que son publicados en la revista Arquitectura y Construcción de N°8 de 1947.

Otro modelo de conjunto habitacional que genera una positiva influencia urbana, son los ejecutados por la Caja de Empleados Particulares (EMPART), institución que construye dos importantes proyectos.

La empresa privada también contribuye a densificar el área central y satisfacer la demanda de viviendas. Ejemplo de lo mencionado, es el proyecto desarrollado por la empresa ENACO y el Edificio Gamma ambos ubicados en calle Aníbal Pinto y construidos entre 1964 y 1965.

Finalmente mediante el Plan de Remodelación del Área Costera de la ciudad<sup>2</sup> se construye la Remodelación El Morro, proyecto ejecutado por la CORVI y diseñado por los arquitectos Orlando Sepúlveda y Roland Vaca, basado en la combinación de dos tipos de edificios, “uno de planta en cruz y aislado y otro de planta T que, al parearse por sus extremos, forma bloques continuos y quebrados”.<sup>3</sup> El

CONJUNTOS Y EDIFICIOS HABITACIONALES	Año de entrega	Unidades
Edificios Colectivos	1941	94
Edificio Marina Mercante	1965	30
Conjunto Empart I	1965	42
Conjunto Empart II	1965	87
Edificio Gamma	1965	12
Edificios ENACO	1966	48
Remodelación El Morro	1968	220
	<b>TOTAL</b>	<b>533</b>

proyecto contemplaba áreas destinadas a plazas y equipamiento comunitario. Las obras definitivas se inician en 1966 y son entregadas en 1968.

Durante los 40 años involucrados en la producción de viviendas, se gestionan más de 1.300 unidades, lo que si bien pudiera parecer una cifra menor, no deben olvidarse las externalidades territoriales, sociales y culturales junto a los escasos recursos con los que se contaba, para la ejecución de estas emblemáticas edificaciones.

Así mismo, su emplazamiento y construcción logró consolidar las periferias urbanas de la época, renovar sectores que se encontraban en deterioro urbano o sin uso a raíz de los incendios habituales, densificar y entregar una nueva imagen al área central de la ciudad, y propiciar condiciones de bienestar y salubridad, aspectos que le otorgan un valor urbano-social y que actualmente están siendo considerados en programas gubernamentales, lo que ha permitido la implementación de planes de recuperación y reparación del patrimonio moderno local.



Fig. 3 Remodelación El Morro, estado actual. Fuente: Archivo del Autor.

1. Las viviendas de El Morro, fueron destacadas por la prensa local el 14 de junio de 1943, al señalar que aportan al progreso urbano desde el ámbito privado al contribuir en subsanar déficit habitacional de la época.
2. La Revista AUCA N°5 de Septiembre de 1966, expone en extenso, bajo el artículo; Iquique, región y acción, la propuesta del alcalde Jorge Soria para la ciudad.
3. Revista AUCA N°5 de Septiembre de 1966, Proyecto de remodelación el Morro. Iquique.



**do.co.mo.mo.cl**

**DOCUMENTACIÓN,  
VALORACIÓN Y PERSPECTIVAS**

ANDRÉS TELLEZ

CLAUDIO GALENO  
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ  
MARCELO LUFIN

MARÍA DOLORES MUÑOZ

LUIS DARMENDRAIL



# Patrimonio, documentación y valoración: Perspectivas desde la fotografía, Paipote, 1951

**Andrés Téllez**  
Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

“(Una fotografía) Es, o debiera ser, un documento significativo, una afirmación penetrante, que puede ser descrita con un término muy sencillo: selección.”

Berenice Abbott

La fotografía en la encrucijada (1951)

Los negativos de la mayor parte del archivo fotográfico de Marcos Chamudes (1907-1989) se preservan en el museo Histórico Nacional de Santiago. La colección incluye su trabajo como aprendiz en Nueva York y su labor como soldado-fotógrafo del ejército de los Estados Unidos de América, durante los días finales de la segunda Guerra Mundial en Europa. Uno de sus trabajos realizados en Chile como fotógrafo independiente es el extenso reportaje realizado en la Fundición Nacional de Paipote (FUNAPAI), construida entre 1948 y 1951 dentro de los planes de desarrollo industrial emprendidos por el estado chileno a través de la CORFO,<sup>1</sup> y localizada a 9 kilómetros a este del centro de Copiapó, en la región de Atacama.

La FUNAPAI fue la primera instalación industrial de propiedad estatal para el procesamiento del cobre, y comprendió la construcción de un área de producción, a cargo de la compañía Allis-Chalmers, y un asentamiento urbano destinado a funcionarios y obreros de la planta diseñado por el arquitecto Svetozar Goic.<sup>2</sup> Las fotografías de Chamudes fueron tomadas poco tiempo antes de su inauguración oficial a comienzos de 1952. Una selección de estas fotografías fue incorporada al

archivo de la ENAMI, para un eventual uso en publicaciones oficiales. Este trabajo se refiere a una selección diferente: Un grupo de negativos en formato medio de 6x6 de la colección, digitalizados a tamaño completo, los cuales han sido organizados en series fotográficas según los sujetos representados y la naturaleza de las composiciones visuales.

Al observar las fotos de estas series, emergen interrogantes acerca de cómo, desde una perspectiva visual, una arquitectura y un urbanismo comparativamente modestos, y unas instalaciones industriales podrían entrar en un registro patrimonial de la arquitectura moderna realizada en Chile. En este sentido, cabe preguntarse entonces: ¿Que discursos arquitectónicos se construyen a partir de estas fotografías? ¿Cómo podrían entrar los sujetos de este trabajo fotográfico de Chamudes en la historiografía de la arquitectura moderna en Chile?

Es conocido el papel desempeñado por la fotografía realizada con fines publicitarios en la construcción del discurso moderno en arquitectura. Las fotografías de Chamudes, si bien no fueron utilizadas por los arquitectos chilenos de los años cincuenta en una operación similar, admiten otra lectura: el fotógrafo propone un ejercicio estético acerca de estas construcciones, señalándolas como arquitectura más allá de su sentido práctico y del fin propagandístico del encargo.

Las fotos de Chamudes sugieren tres perspectivas para su lectura, englobadas dentro de un ámbito general, el de la modernización: Los temas arquitectónicos

que se proponen desde las fotografías; las narrativas que desde la fotografía se construyen a partir de las decisiones técnicas y visuales del fotógrafo; y los discursos acerca del Estado desarrollista y el Estado del Bienestar dentro de los cuales se inscriben las imágenes.

### 1. Temas: Paisaje y formas construidas

La biografía de Chamudes delineada por Hernán Rodríguez Villegas señala unos estudios de arquitectura iniciados en Chile e interrumpidos en 1925, previos a su actividad política en los años treinta.<sup>3</sup> Su tránsito hacia la fotografía en Nueva York, y su rápido desarrollo personal como fotógrafo documental durante la segunda Guerra Mundial lo perfilaron en dos campos claramente definidos: el retrato y el reportaje foto-periodístico. La fotografía de arquitectura, si bien no parece haber sido un campo demasiado importante para él, no le fue ajeno.<sup>4</sup> La importancia histórica de la creación de Paipote justificaron el trabajo de registro documental, independientemente de su naturaleza, función o relevancia disciplinar, por parte del fotógrafo.

Dos series fotográficas permiten abrir temas arquitectónicos que Chamudes instala respecto de Paipote: la definición del paisaje y los elementos que componen y conectan las grandes piezas industriales del enclave (Fig.1).

La primera fotografía, tomada desde el lado Este y a cierta distancia, enfatiza la irrupción de la planta industrial en el desierto, haciendo aparecer tres objetos visibles a ras del suelo, con las montañas como telón de fondo: Dos grandes galpones y la chimenea de 70m de altura, al costado derecho de la foto. Dos tercios del cuadro están dedicados al cielo sin nubes.

El relieve del lugar fue alterado para destinar la zona norte de las instalaciones al escorial, cuya tierra removida se utilizó en parte para levantar unos montículos de protección

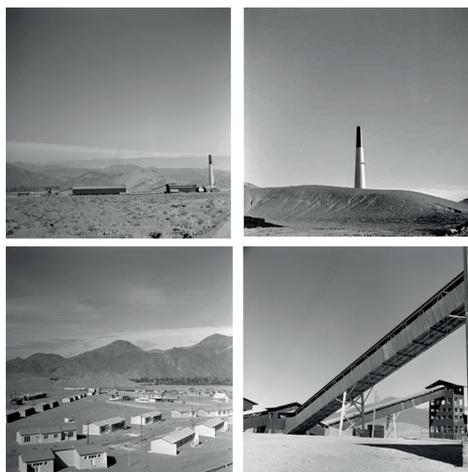


Fig. 1 Serie 1, Temas de paisaje y formas construidas. Museo Histórico Nacional, Colección Marcos Chamudes, Santiago.

que lo separa de la zona urbana. Chamudes aprovechó esta situación en la segunda foto, para aislar la chimenea del resto de las construcciones. Las transformaciones operadas en el territorio, necesarias para el funcionamiento de la fundición, adquieren aquí una condición de paisaje cuya fuerza reside en la aparición de la chimenea como un objeto insólito, en medio de un lugar que de otro modo, resultaría anodino.

El montículo que separa el escorial del área residencial ofreció un punto de vista privilegiado desde el cual marcar la presencia de la ciudadela en su primer año de existencia, enclavada en el desierto y rodeada de montañas. Chamudes dedica la mitad inferior del cuadro de la tercera foto a ese tema –con las viviendas pareadas en primer plano– mientras que el resto está destinado al cielo nortino. Las viviendas aparecen sobre un suelo que ha sido apenas intervenido: no hay aceras, vegetación, muros divisorios de predios. Apenas unos objetos dispuestos sobre el suelo a la espera de ser ocupados de un modo más definitivo.

En las instalaciones productivas de la fundición, las diagonales que forman las estructuras que albergan las cintas transportadoras de mineral fueron un

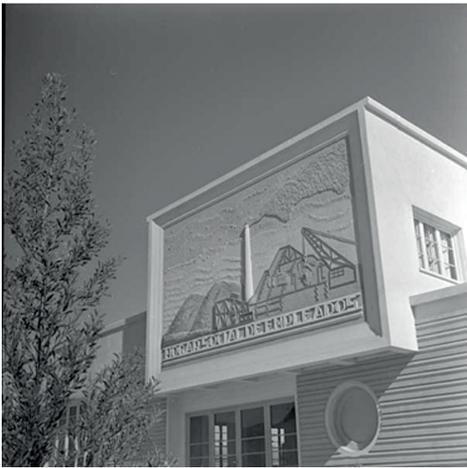
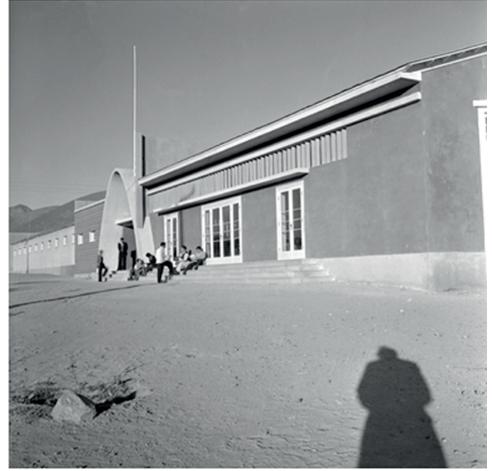


Fig. 2 Serie 2, Narrativas. Museo Histórico Nacional, Colección Marcos Chamudes, Santiago.

motivo central de sus fotografías. La última que se presenta aquí sintetiza con claridad lo hecho en otras similares. Sitúa los galpones por debajo de la línea media y busca tensar el cuadrado mediante las diagonales marcando siempre los puntos de arranque y remate de las cintas.

## 2. Narrativas

Las narrativas visuales tienen que ver con la definición del punto de vista del fotógrafo en cuanto operador de las imágenes. Éstas son un recuento de diversos modos de ver las formas construidas, instituidos

desde los años veinte por fotógrafos como Rodchenko, Renger-Patzsch, László y Lucía Mohóly-Nagy o Sheeler. Aspectos técnicos y visuales narran el recorrido visual que Chamudes ha debido conocer previamente para lanzarse a su propio descubrimiento de Paipote en particular, y las formas construidas en general.

Las fotografías tomadas recién terminadas las obras son muy diferentes de las realizadas en Paipote con posterioridad a su inauguración por otros profesionales o aficionados. La ciudadela, habitada por sus primeros inquilinos, carecía de veredas, vegetación y obras complementarias.

Los edificios aparecen entonces, como posados sobre la aridez del lugar, con la dureza que tienen los objetos artificiales arrojados sobre un manto de arena que no ha sido tocado previamente. Chamudes enfatiza esta condición al situar su punto de vista por debajo de la altura natural del ojo, emplazando el horizonte ya sea por debajo de la línea media del cuadrado o francamente por encima de ella. Esto obliga algunas veces a deformar las líneas verticales de la perspectiva hacia arriba, cuando las construcciones, que no tienen más de dos pisos de altura, parecen levantadas por encima del observador. La extrañeza que producen unas imágenes que monumentalizan los objetos y a la vez los “aplastan” bajo el cielo, parece revelar una expresa voluntad de tensar el cuadrado, como buscando la manera de señalar el desafío que significa construir en el desierto y habitar en él.

Las fotos de la casa pareada, del laboratorio de química y el plano general del Hogar Social de Empleados van en esta dirección, mientras que la del Casino y Hogar de Obreros aparece de la línea media del horizonte hacia arriba, con la tierra del desierto y la sombra del fotógrafo emergiendo desde abajo.<sup>5</sup> Dos casos aparte son el detalle del mural en el Hogar Social, fotografiado junto a un solitario árbol en escorzo y en contra picado, y la foto tomada desde la parte trasera de la iglesia mirando hacia el sur, con el plano del muro con sus contrafuertes marcando, con la sombra, la diagonal con la plaza central y los cerros al fondo (Fig. 2).

Chamudes trabajó con la Rolleiflex de medio formato.<sup>6</sup> Por lo tanto, estaba obligado a mirar el visor de la cámara de arriba hacia abajo. El lente está a una altura inferior al ojo de una persona de pie o sentada. Además, Chamudes podría haber utilizado un óculo protector (especie de embudo invertido que se acopla a la parte superior de la cámara) para ver mejor la imagen del visor bajo la luz, el punto de vista se sitúa próximo a la

cintura del fotógrafo.<sup>7</sup>

Lo que Chamudes hizo en Paipote y en otras instalaciones industriales de la época lo acercan a las fotografías de Sheeler en las plantas de la Ford Motor Co., de Mendelsohn en su primer viaje a los Estados Unidos, y de Renger-Patzsch en la cuenca del Ruhr en Alemania. Chamudes tuvo que tomar nota de la ciudadela residencial operando de una manera similar: si se acepta que se trata de una arquitectura de tono menor –no hay en la obra de Goic exploraciones estéticas o técnicas avanzadas o la aplicación de principios funcionalistas radicales en el proyecto urbano– las fotografías explotan arquitectónicamente unas construcciones que responden de un modo esencialmente práctico a las demandas del encargo, las condiciones del lugar, las jerarquías entre empleados y los presupuestos, siempre limitados.

### 3. Discursos

La capacidad discursiva de la fotografía está definida por lo que se ve en ellas. En este caso, el desarrollo industrial y social del Chile de los años cincuenta aparece como el discurso central de las fotos de Chamudes



Fig. 3 Serie 3, Desarrollismo. Museo Histórico Nacional, Colección Marcos Chamudes, Santiago.



Fig. 4 Serie 4, Estado de Bienestar. Museo Histórico Nacional, Colección Marcos Chamudes, Santiago.

en Paipote. Las políticas desarrollistas aplicadas en los años posteriores a la segunda Guerra Mundial y la profundización del Estado de Bienestar como modelos de progreso se sintetizan en este proyecto y las fotos de Chamudes condensan de modo particularmente fuerte los discursos que desde la política y la economía les dieron sentido. El mayor esfuerzo de Chamudes como el fotógrafo que era, por cargar de sentido estético a la Fundición de Paipote como resultado del Plan de Industrialización de la CORFO sea las series tomadas en las cintas transportadoras, su insistencia en la chimenea como tema central y la conexión

entre habitantes y edificios como portadores del discurso acerca del bienestar.

En la tercera serie (fig. 3), las composiciones de triángulos mediante las líneas de fuga son evariaciones sobre un mismo tema.<sup>8</sup> Al componer la foto interior de la correa transportadora de mineral, Chamudes pudo haber tenido en cuenta otra foto suya de la chimenea o viceversa, mientras que la del interior de la planta principal, con la luz marcando la diagonal,<sup>9</sup> actúa como el opuesto cromático de la foto de la correa exterior. Obsérvense la incidencia solar sobre la correa con la luz exterior que se filtra por las aberturas marcando la simetría

del cuadro y la sombra sobre una de las caras del cono de la chimenea. La línea de producción puede, leerse en estas cuatro fotografías, en un sentido visual y también metafórico.

La chimenea es el objeto construido más significativo de Paipote. Un cierto eclecticismo estilístico se advierte al observar la serie. Primero, una fotografía en la que los galpones de la fundición sirven de marco para la gigantesca chimenea que ocupa casi toda la altura de la imagen en lo que podría ser la más objetiva de todas.

La siguientes fotos de la serie son un homenaje a los fotógrafos de la avanzada vanguardista de los años veinte. El obrero que emprende su ascenso enfatiza la composición en fuerte contra-picado, de modo que el cono de la chimenea adquiera una fuerza inusitada, convirtiéndose en un triángulo blanco que apunta directo hacia el centro de la composición. La escalera, se convierte en el equivalente visual de las cintas transportadoras.

Para construir un discurso acerca del estado de Bienestar, la última serie de este trabajo apunta a una de las marcas estilísticas de Chamudes como retratista: el uso de fondos arquitectónicos para situar a sus personajes. El retrato de Pablo Neruda en París, o el del General George S. Patton frente a una casa son prueba de ello.<sup>10</sup>

En el norte chileno, Chamudes reafirmó su estilo, marcando las fronteras entre el retrato, el reportaje periodístico y la fotografía de arquitectura (Fig. 4). La foto de los empleados frente a la bóveda del Casino Hogar de Obreros integra sujetos sociales con sujetos arquitectónicos, encuadrando la entrada con los personajes que le dan escala y sentido funcional al edificio. La tercera foto, una de las más conocidas de la serie, presenta al sacerdote aproximándose a la iglesia en su bicicleta. Vestido de riguroso negro, la figura queda fuertemente recortada contra la iglesia, en un segundo plano y a cierta distancia.

La fotografía más conocida de cuantas Chamudes tomó en Paipote es la de la mujer en primer plano y de espaldas que avanza hacia la pulpería. Con la chimenea que se asoma por la izquierda y el edificio blanco con su esquina en curva por la derecha y ligeramente fuera de foco, la imagen tiene en su composición algo que la tensa y la convierte en un decidido comentario visual acerca del sentido que la arquitectura, en este lugar, tiene. La composición parece estar en un frágil equilibrio: La falda negra y vertical de la mujer, el edificio horizontal y blanco al fondo y a la misma altura, el canasto al centro como marcando la transición entre el personaje y el edificio. Este objeto es el que definitivamente apunta directamente a las funciones del edificio y los beneficios que ofrece.

## Epílogo

En este trabajo fotográfico hay sin duda un esfuerzo por sacar el mayor partido posible, en términos visuales, a una arquitectura discreta, funcional y pragmática. El protagonista en estas fotos es precisamente el fotógrafo. Al observar sus fotos tomadas para Emilio Duhart hacia 1955,<sup>11</sup> aparece un fotógrafo que ha tenido que operar de un modo mucho más silencioso y neutro.<sup>12</sup>

En este punto, es preciso volver sobre las preguntas iniciales. Los edificios del enclave residencial de Paipote adquieren significado patrimonial por ser representaciones de unas políticas que transformaron el paisaje físico y económico del país. Las fotografías de Chamudes las señalan de esta forma, al hacerlas parte de los discursos políticos y estéticos en los cuales viven. Los edificios destinados a los procesos industriales son exaltados como símbolos del progreso (la chimenea en especial), mientras que los discretos edificios de la ciudadela son explotados como escenario de una nueva vida que comienza para sus habitantes.

Con certeza, una chimenea, unos galpones

industriales y unas construcciones funcionales condimentadas de algunos lugares comunes de la arquitectura moderna difícilmente entrarían en una historiografía especializada. Sin embargo, en la medida que la fotografía los cualifica como hechos relevantes, mediante un trabajo de selección –para seguir a Berenice Abbott– en el cual es posible leer temas de arquitectura, narrativas desde lo visual y discursos que le dan sentido histórico a las formas construidas, éstas adquieren el derecho a entrar en el relato histórico de la arquitectura.

Finalmente, si los objetos representados en las fotografías viven en ellas como construcciones del fotógrafo, y éste ha tenido la capacidad de hacer “afirmaciones penetrantes” respecto de aquellos, es preciso atender al señalamiento estético que la fotografía ha hecho de las formas construidas que han sido sometidas a su mirada. Paipote cumplirá su ciclo productivo y su presencia física bien podría adquirir otro significado y otras formas. Pero siempre serán recordadas y evocadas como hecho arquitectónico a través de las fotografías de Marcos Chamudes.

1. La fundición Paipote, la siderúrgica de la CAP en Huachipato y las instalaciones petroleras de la ENAP en Magallanes fueron las primeras instalaciones de propiedad del Estado, creadas para dar un impulso más estable y duradero a la actividad minera e industrial de Chile. Véase la “introducción histórica de: CORFO-Corporación de Fomento de la Producción-Chile. (1962) 20 años de labor 1939-1959. Storaandt Publicidad y Empresa Editora Zig-Zag S. A., Santiago. P. 4.
2. Cancino, Juan Carlos.(2008) Fundición Paipote 1952. Territorio, asentamiento y arquitectura en el período de la Industrialización Nacional. Tesis para optar la grado de Magister en Arquitectura. Eugenio Garcés F., dir. Programa de Magister en Arquitectura, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
3. Rodríguez Villegas, Hernán. (2011) Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile 1900-1950. Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico, Santiago.
4. Véase más adelante la nota acerca del trabajo de Chamudes para Emilio Duhart en 1955.
5. En la ampliación en papel conservada en la ENAMI, la foto fue recortada eliminando la sombra del fotógrafo. La composición obedecería a la necesidad de mantener paralelas las líneas verticales del edificio.
6. La Rolleiflex es la cámara más usada por los fotógrafos chilenos de esos años. Esta marca alemana era, por la información que se ha podido recabar, la única que tenía una representación oficial en Chile para el formato medio.
7. El óculo se puede apreciar en una foto tomada a Chamudes saludando al presidente González Videla en Santiago.
8. Las fotografías de Chamudes para la CORFO presentan ciertas afinidades visuales entre sí. Cierta familiaridad compositiva se observa, por ejemplo, en tres fotografías tomadas en tres lugares distintos. La chimenea de Paipote, la torre de observación de Lota y la torre de exploración petrolera de ENAP en Magallanes comparten las líneas que forman triángulos dentro del cuadrado de la película, y a su vez, las construcciones contienen líneas o signos que marcan una determinada dirección de la fuga visual.

9. La planta de tolvas de camada tiene básicamente dos niveles: a nivel del suelo, las tolvas propiamente tales y una galería superior por la cual circula el mineral.
10. Para su reportaje sobre Paipote, el fotógrafo utilizó una técnica que ya había utilizado en Europa: las ruinas de Varsovia por ejemplo, aparecen casi siempre con personajes vestidos de negro, de espaldas al objetivo, señalando de cierta manera, una complicidad entre habitantes y formas construidas.
11. En la exposición “Latin American Architecture since 1945”, dos fotografías de Chamudes de la casa de Duhart en la calle Vaticano fueron seleccionadas. Duhart contrató a Chamudes para que hiciera el trabajo fotográfico para esta exposición. En una carta que envía a Arthur Drexler en diciembre de 1954, lo señala en una post-data, el envío del material de la casa de Sergio Larraín. Chamudes había fotografiado también, como se deduce de la carta y por las indicaciones en los originales encontrados en el CID-FADEU, la casa de calle Vaticano y las casas Pinto Santa Cruz en calle Pocuro. Duhart señala a Drexler el hecho de que Chamudes estuvo en el ejército de los Estados Unidos como fotógrafo de guerra. Véase: Sarovic, M. y Plaut, J. (2013 ) “Duhart y Acevedo desclasificado, MoMA 1957”. En: Trace No. 7, P. 171, Ed. Constructo, Santiago.
12. Chamudes se retiró de la actividad fotográfica hacia fines de los cincuenta para dedicarse a la crónica política, retomando de vez en cuando sus negativos para hacer ampliaciones y publicaciones, consciente del valor artístico que a su obra se le fue dando a partir de los años sesenta.

# Inmigración, tecnología y modernización en Antofagasta, desde Josiah Harding a Jorge Tarbuskovic<sup>1</sup>

Claudio Galeno, José Antonio González, Marcelo Lufin

Universidad Católica del Norte  
CHILE

La modernidad, como otros periodos históricos, fue una conjunción de espacios, tiempos y fronteras desdibujadas donde numerosos hechos fueron simultáneos o se desmarcaron de un ámbito más definido. En ese sentido, la variable tecnológica de la arquitectura moderna estuvo profundamente enlazada a los avances del siglo XIX. Es conocido que Sigfried Giedion con su canónico libro *Espacio, tiempo y arquitectura* de 1941, situó el eje de la perspectiva histórica en una ética de las innovaciones tecnológicas de las obras de ingeniería.

En el marco de la historiografía chilena Eugenio Garcés en *Las ciudades del salitre* de 1988, y Max Aguirre en *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942)* del 2012, destacaron que la cultura de la modernidad tuvo un antecedente importante en la impronta de la industrialización de la minería desde mediados del siglo XIX, fundamentalmente mediante la llegada de capitales y tecnología extranjera. El proceso incorporó remotos espacios geográficos a las transformaciones culturales, sociales, políticas y económicas derivados de la Revolución Industrial. (Aguirre, 2012, 27-32).

En 1872, la Compañía de Salitres y Ferrocarril de Antofagasta, contaba entre sus empleados al ingeniero neozelandés Josiah Harding, que ejecutaría las obras del primer ferrocarril que unió Antofagasta con la pampa y luego con la Cordillera (Arce, 1997, 159-160). En el archivo del Ferrocarril de Antofagasta a Bolivia (FCAB) se conserva un plano del proyecto de Harding para el primer trazado que ensambló el poblado con el tren.

En 1873 se empezaron las obras ferroviarias y mediante el plano de Adolfo Palacios de ese año podemos observar como el proyecto de Harding finalmente se materializó en una serie de vías acopladas dinámicamente a la severa estructura del damero.

El inexplorado desierto de Atacama era un área atrayente para los intereses extranjeros. En 1875, el geógrafo y geólogo francés Aimé Pissis, publicó en París una carta indicando los depósitos de nitrato y de guano sobre el territorio chileno y bolivianos. Por otro lado, en 1877, Harding publicó en Londres un artículo en el *Journal of the Royal Geographical Society* que incluyó un mapa del desierto boliviano destacando los depósitos de nitrato.

Una obra que anticipó la modernidad fue el viaducto ferroviario de Conchi sobre el río Loa que salvaba 244 metros de largo por 102,6 metros de altura. La estructura, destacada como la más alta del mundo para esa fecha, fue exaltada por la revista británica *The Engineer* en dos artículos de abril de 1889, que incluían planos y una perspectiva realizada por Dudley Heath. Como indica la publicación, su construcción fue realizada entre el 2 de mayo de 1887 y el 16 de febrero de 1888, cuando cruzó el primer tren (*The Engineer*, 26-04-1889, 349). La pieza de ingeniería es poco años anterior al viaducto de Malleco de Schneider et Cie. inaugurado en 1891 (Palmer, 1970) y su contexto fue la expectación de la Exposición Universal de París de 1889, como se puede ver en el artículo "The Paris Exhibition" publicado en el mismo número de la revista de ingeniería.

La ubicación del punto de cruce de la vía férrea por la profunda garganta del río

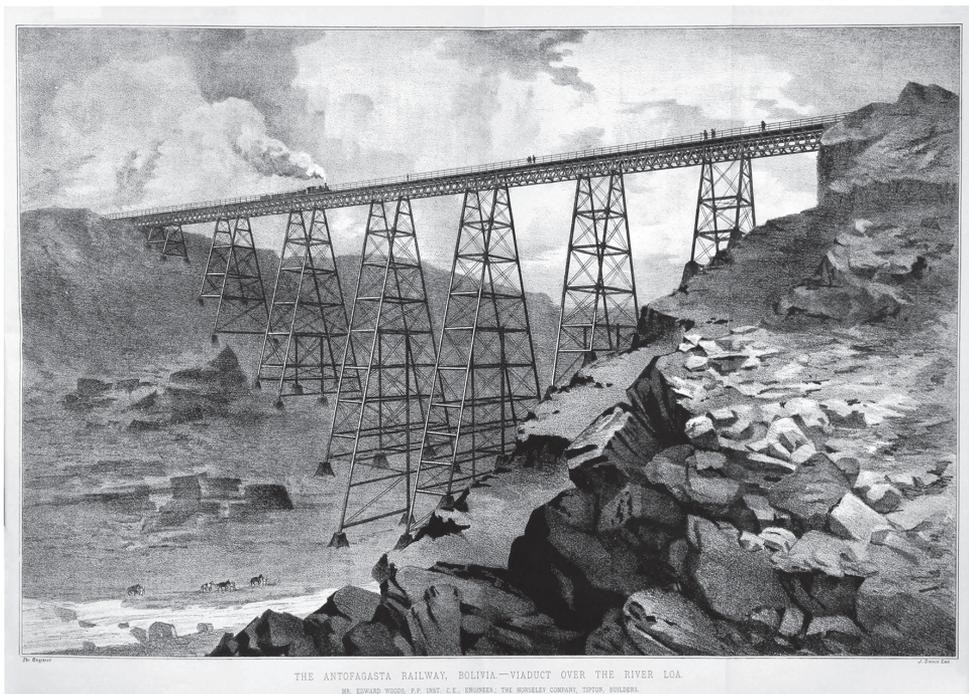


Fig. 1 Viaducto de Conchi proyectado por Josiah Harding y Edward Woods. Perspectiva de Dudley Heath. © The Engineer, abril de 1889.

Loa fue realizada por Josiah Harding, así como el carácter general de la estructura y las fundaciones del viaducto. El cálculo fue encargado al ingeniero Edward Woods en Inglaterra, que anteriormente había diseñado algunas estructuras con consideraciones sísmicas en Perú.

Woods ratificó el anteproyecto, y en vista de la ausencia de datos sobre la fuerza del viento en el sitio, decidió calcularlo para una máxima presión, suficiente para volar un tren sin carga desde el viaducto. Curiosamente las simulaciones de Woods arrojaron que la peor condición para la estructura era justamente soportando un tren vacío.

La construcción fue realizada por la inglesa The Horseley Company, dirigida por Peter y William Fisher, mediante un teleférico de cables de acero que atravesaba el desfiladero, sobre el cual se desplazaba un carro movido por cabrestantes a vapor.

La sección de las columnas estaba compuesta por cuatro pilares laminados de hierro y cuatro barras. Estaban unidas por un diafragma interno de sección cruciforme. Las columnas habían sido ensayadas previamente en Inglaterra. Las fotografías y dibujo de las deformaciones igualmente fueron publicadas en *The Engineer*. La forma del alma de esas piezas, son un antecedente tecnológico de las columnas de sección en cruz que luego utilizaron algunos maestros de la modernidad (Sandaker et al., 2011, 199-200).

La obra fue divulgada internacionalmente, por ejemplo la madrileña Revista de Geografía Comercial en su edición del 1º de octubre de 1889, indicaba que en sobre el río Loa se había construido el viaducto más alto del mundo. Desde Barcelona el periódico *La Ilustración Artística* del 6 de junio de 1892 comparó su altura con el viaducto de hierro sobre el río Pecos en Texas que estaba en obras y que tendría 654 metros de largo

por 98 metros de alto.

Entre los inmigrantes que arribaron a Antofagasta, determinados grupos estaban asociados a ciertas profesiones del mercado de la construcción. El Archivo de Extranjería del Registro Civil e Identificación de Antofagasta dejó datos de interés, por ejemplo, desde la década del diez al treinta, entre los esclavos llegaron inmigrantes diversos, pero que indican su voluntad de arraigo, los arquitectos Juan Razmilic Rendic y Cisto Smodlaka Vrdoljak, el constructor Spiro Vidakovich Boyanich, algunos contratistas, el ingeniero civil Luis Collovich Bratcovich, el fotógrafo José Marcinovic Lukiteh, algunos pintores, y en un número muchísimo mayor albañiles, carpinteros y jornaleros; mientras que entre los británicos llegaron sólo ingenieros civiles que estuvieron por contratos: Alejandro Blakey Palin, Frank Amos Sykes Ryan, Charles Walter Goodman Lincon, William Wells Anderson, John Taylor Adshead, Jorge Raa Urquhart Kerr, Maxwell Styles Martínez, Carlos Guillermo Sell Picton y Gilbert James Hartley Nicholas.

A partir de 1902, el semanario Sucesos desde Valparaíso exhibió noticias de todo el país, en el número 2 publicó “La crisis de Antofagasta”, aludiendo al final del ciclo de la plata marcado por el cierre de la Fundación Playa Blanca de la Compañía Huanchaca. Sin embargo enuncian esperanzadoras reflexiones acerca del puerto que tiene “una grande importancia comercial” y “un desarrollo extraordinario” (Sucesos, 1902, 9).

El futuro de la ciudad se volcó hacia el mejoramiento del embarque marítimo, en ese sentido la Revista Marítima de Chile, en su número 13 del 1º de diciembre de 1905, publicó un proyecto utópico del puerto, que avanza a gran escala sobre el mar en una vasta operación orgánica. El proyecto de mejoramiento, con fecha de noviembre de ese año, se refería la necesidad de mejorar las instalaciones. El proyecto del ingeniero

holandés H. L. van Hoof pretendía aprovechar las rocas conocidas como “la Isla” para posar los terraplenes y malecones y desde ahí extender un rompe olas de 300 metros.

En los archivos del FCAB, se conserva un proyecto para el puerto datado de 1913, elaborado por el ingeniero civil A. D. Swan de Montreal. Así como el proyecto de Hoof, este diseño avanzaba sobre el mar, sobreponiéndose al puerto fundacional como la garra gigantesca de un crustáceo. La extensión del proyecto es aún mayor que el proyecto de 1905, y tampoco se concretó.

Curiosamente otra propuesta para un puerto, en los archivos de la Biblioteca Nacional de Chile, menos ambicioso pero ocupando el mismo sitio, fue realizado en 1914. Se trata de un diseñado que a diferencia de los otros, se concentra en la línea arqueada del rompeolas sobre el mar. Algunos cortes, indican que el espigón se asentaría sobre el sistema de escollera de piedra partida. Los dibujos están rotulado en inglés y firmados por A. E. Carl y M. Must.

Ese mismo año fue publicado el Plano-Guía Comercial de Antofagasta, levantado por el ingeniero ítalo-árabe Luis Abd-El-Kader y dibujado por Roberto Bertini. La densidad de información sobre profesionales, industria, comercio y servicios revela una efervescencia debido al exitoso ciclo del nitrato. La información destaca la contribución de los profesionales extranjeros, entre ellos figuran los ingenieros franceses Mario y Luis Chanceulme, y Luis Latrille; el ingeniero Abd-El-Kader (que en el documento se define como egipcio) y el arquitecto italiano formado en Chile Leonello Bottacci Borgheresi.

Respecto del anhelado puerto, en el borde inferior del plano se puede visualizar parcialmente un trazado en rojo de un futuro terraplén artificial, coincidente con el proyecto que años más tarde se ejecutó. La copia de un plano de 1913 en el archivo de



Fig. 2 Proyecto para el puerto de Antofagasta de H. L. Hoof, publicado en la Revista Marítima de Chile de diciembre de 1905. © Archivo Biblioteca Nacional.

la Universidad Católica del Norte, muestra ese proyecto, probablemente ejecutado por Abd-El Kader.

En 1916 se promulgó una ley para su realización y las obras se concesionaron en 1918 al ingeniero Luis Lagarrigue, las cuales empezaron en 1920. Ese diseño, a diferencia de los anteriores que insistían en sobreponerse a los primeros muelles, ocupó el borde oeste del centro fundacional y reorientó la estructura urbana. La primera etapa de las obras, que incluía el molo fue recibido en 1929, y a partir de ese momento ese puerto comenzó a ser utilizado.

Otro antecedentes respecto de inmigración y modernidad en torno a Antofagasta, fue una generación de arquitectos hijos de inmigrantes croatas llegados en la primera década del siglo XX, entre los cuales estaban Andrés Garafulic Yancovic, Nicolás Arzic Goles, Milan Vlahovic Petricio, Svetozar Goic Petricio y Jorge Tarbuskovic Dulcic.

Tarbuskovic se graduó de Bachiller en Humanidades a fines de 1925 y habría cursado arquitectura en Zagreb por dos años, para luego volver a estudiar a Chile.

De esa forma, en torno a 1928-1929, habría ingresado a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, ya que expuso en 1931 en la sección de Arquitectura y Urbanismo del Salón de los Independientes en el Museo de Bellas Artes en Santiago, un proyecto de un Banco que había sido realizado en el curso de Composición Arquitectónica.

La muestra fue comisariada por el pintor Enrique Mosella, y era la primera exposición organizada por la recién formada Asociación de Artistas de Chile, que estaba presidida por el arquitecto Ricardo González Cortés, y que reunía a pintores, escultores, arquitectos, músicos y escritores, y cuyo objetivo era demostrar el carácter obsoleto de la educación del arte en Chile.

En el catálogo de la muestra, una fotografía del cuerpo contorsionado de la danzarina suiza Andree Hass posando en los talleres libres, expresa muy bien el ambiente y sentido de rebeldía del grupo de vanguardia de la Asociación.

Con Tarbuskovic también expusieron otros estudiantes de arquitectura, como Juan

Borchers; Enrique Gebhard; Svetozar Goic; Waldo Parraguez; Simón Perelman; y Erik Ulriksen. Además se exhibieron proyectos de composición decorativa, bosquejos de arquitectura y diseños del seminario de urbanismo del profesor Karl Brunner.

Finalmente Tarbuskovic se graduó en octubre de 1934 y el interés por la síntesis de las artes lo mantuvo a lo largo de su carrera. Algunas de las primeras obras de estética racionalista en Antofagasta se debieron a Tarbuskovic. Por ejemplo, en mayo de 1936 en el número 4 de la revista *Urbanismo y Arquitectura* se publicó el dictamen del jurado del concurso para el edificio del Instituto de Fomento Minero e Industrial de Antofagasta. El jurado compuesto por Juan Martínez, Fernando Fonck y Alberto Risopatrón decidió no premiar a ninguna de las siete propuestas por que no cumplían con los montos fijados para la ejecución de la obra, sin embargo recomendó especialmente el proyecto denominado nº4. El proyecto de Tarbuskovic fue construido, siendo inaugurado en 1937. Se trataba de un programa para una institución innovadora que buscaba potenciar la minería y su industrialización con una estética dinámica.

De las primera obras de Tarbuskovic, podríamos mencionar dos con estética náutica: el Casino de los Baños Municipales de 1937 y el Pabellón de Turismo de 1939, este último construido con el constructor y artista Nicolás González Paredes.

La modernidad de Antofagasta, y por lo general de las ciudades mineras del norte chileno, estuvieron innegablemente enlazada a los procesos migratorios de las personas y de las tecnologías. Si bien algunos grupos de inmigrantes estuvieron vinculados a empresa por contratos, como los británicos y alemanes, otros arribaron para construir una nueva vida, como españoles y eslavos, un sociedad imaginada en el artificio de las ciudades del desierto, posible únicamente gracias a las innovaciones de la Revolución Industrial.

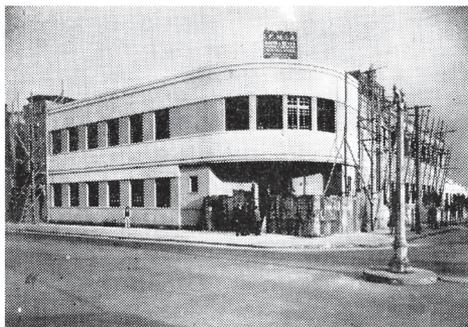


Fig. 3 Instituto de Fomento Minero e Industrial de Antofagasta de Jorge Tarbuskovic, 1936-1937. ©Revista del Instituto Minero e Industrial de Antofagasta / Archivo Gabriel Amengual.

1. Esta investigación es parte del Proyecto Fondecyt 1130785.

- Abd-El-Kader, Luis; Bertini, Roberto (1914). *Plano guía comercial de la ciudad de Antofagasta*. Valparaíso: Imprenta Moderna.
- Aguirre, Max (2012). *La arquitectura moderna en Chile (1907-1942): revistas de arquitectura y estrategia gremial*. Santiago: Universitaria.
- Arce, Isaac (1997). *Narraciones históricas de Antofagasta*, Antofagasta: s/e.
- Asociación de Artistas de Chile; Mosella, Enrique (1931). *Salón de los Independientes: Museo Nacional de Bellas Artes (Parque Forestal)*. Santiago: Asociación de Artistas de Chile.
- Galeno, Claudio (2008). *Laboratorio Confinado, arquitectura moderna en el norte de Chile*. *De Arquitectura*, 17, 18-30.
- Galeno Ibaceta, Claudio (2010). "La edificación del imaginario de la urbe nortina". En: *VVAA., Región de Antofagasta, Pasado, Presente y Futuro: en el bicentenario de Chile 1810-2010*, Antofagasta: UCN.
- Galeno Ibaceta, Claudio (2012). "Ciertos aspectos constructivos de la historia de la arquitectura de Antofagasta". En: *VVAA., Historia de la construcción en Antofagasta: La primera piedra*, Antofagasta: UCN.
- Garcés, Eugenio (1988). *Las ciudades del salitre: un estudio de las oficinas salitreras en la región de Antofagasta, poemas de Andrés Sabella; presentación de Fernando Pérez Oyarzún*. Santiago: Universitaria.
- Harding, Josiah (1877). "The Desert of Atacama (Bolivia)", *Journal of the Royal Geographical Society of London*, vol.47, 250-253.
- Hoof, H. L. van (1905). "Puerto de Antofagasta". *Revista Marítima de Chile*, nº 13.
- Martínez, J.; Fonck, Fernando; Risopatrón, A. (1936). "Concurso de ante proyecto por el Instituto de Fomento Minero e Industrial de Antofagasta, revista *Urbanismo y Arquitectura*, año 1, nº4, mayo de 1936, Santiago, p.6.
- Palmer, Montserrat (1970). *50 años de arquitectura metálica en Chile, 1863-1913*. Santiago: Instituto de Historia de la Arquitectura.
- Sandaker, Bjorn N.; Eggen, Arne P.; Cruvellier, Mark R. (2011). *The structural basis of architecture*. New York: Routledge.
- Sucesos (1902). "La crisis de Antofagasta". *Sucesos*, nº2. Valparaíso.
- The Engineer (1889). "The Antofagasta Railway, Bolivia. Viaduct over the river Loa [Edward Woods, Josiah Harding]. The highets viaduct in the world", *The Engineer Magazine*, abril 26, 347-348.

# Valoración social de la arquitectura en las ciudades del carbón

**María Dolores Muñoz**

Universidad de Concepción  
CHILE

## 1. Introducción

Este trabajo propone una interpretación de la arquitectura moderna de Lota Alto, el principal escenario de la epopeya minera del sur de Chile, desde la perspectiva de sus habitantes, para quienes son edificios de alto valor social por su importancia como anclajes afectivos asociados al arraigo, la memoria y el encuentro social.<sup>1</sup>

En la trayectoria urbana de las ciudades del carbón se articulan varias narraciones relacionadas con la historia de sus habitantes y acontecimientos. En Lota Alto, con el paso del tiempo, se fueron entrecruzando historias anónimas o institucionales que dejaron sus huellas en la arquitectura, los espacios públicos, las instalaciones industriales y el paisaje.

El poblado minero de Lota Alto debió asumir un nuevo destino después del cierre de las minas en 1997. En el contexto de los rápidos cambios sociales y urbanos que enfrenta la ciudad se justifica la urgencia de identificar y caracterizar –con participación de la comunidad– a la arquitectura y espacios urbanos que son los principales anclajes afectivos de la cultura minera porque en ellos, los habitantes de Lota puedan reconocerse y establecer orientaciones de desarrollo futuro que permitan diseñar y sostener un proceso de transformaciones coherentes con la identidad y memoria colectiva, de modo que el desarrollo económico, la necesidad de generar empleo y las nuevas funciones urbanas se resuelvan sin comprometer la integridad cultural del asentamiento.

Lota Alto se destaca por su paisaje urbano integrado por instalaciones industriales, espacios públicos y construcciones emblemáticas que configuran un marco de familiaridades a lo largo de la calle Carlos Cousiño, espina dorsal de la estructura urbana, donde convergen los pabellones de vivienda y varias obras singulares de arquitectura moderna entre las que se destacan el teatro, la Casa de la Cultura, la escuela Thompson Mattews y los edificios que albergaban la administración de la empresa. Apartado de la agitada vida de la calle, en una elevada meseta costera, se levanta el hospital, otro emblemático edificio moderno.

Un hito significativo en la historia urbana de Lota Alto fue la conmemoración, en 1952, del centenario de la compañía minera.<sup>2</sup> Con motivo de esta celebración se levantaron 3.500 casas y se consolidó el Barrio Cívico mediante la construcción de cuatro edificios modernos que albergaban funciones vinculadas a la administración de la empresa, el casino de empleados, Casa de Huéspedes y correo. También se construyó el teatro y cuatro escuelas y se procedió a la reconstrucción del hospital, destruido con el terremoto de 1939.

## 2. Arquitectura moderna en el sector central de la calle Carlos Cousiño

Este sector concentra una constelación de edificios modernos de alto valor social por su significado como elementos esenciales para la vida comunitaria como la escuela Thompson Mattews que reemplazó a la antigua Escuela Matías Cousiño, la Casa de la Cultura, el Liceo Industrial que se



asienta en el lugar donde estaba el pabellón Patria y Hogar -sede de una de las primeras organizaciones culturales de mujeres- y la plazoleta donde funcionaba el biógrafo al aire libre.

La Casa de la Cultura ocupa el edificio construido en 1950 para servir de comedor a los obreros, en especial los solteros, y conmemorar el centenario de la compañía minera. Su materialidad –mampostería en piedra- le confiere una firmeza que no poseen los cercanos pabellones de vivienda colectiva construidos en madera. Es el único edificio del eje Carlos Cousiño que se relaciona con el espacio público por todo su contorno. Esta condición le otorga protagonismo dentro de la morfología y vida urbana de la ciudad.

La dinámica interior, generada por su actual función de centro cultural, se proyecta al espacio público a través del corredor que tiene la doble función de lugar de paso y lugar de encuentro; así, además de

pertenecer al edificio, el corredor es parte de la calle. Lo cultural, entonces, queda inmerso en lo público formando parte del ir y venir de la vida cotidiana y arraigado en ella.

### 2.1 Escuela Thompson Matthews (antigua Escuela Matías Cousiño)

A finales del siglo XIX, el asentamiento de Lota experimentó un amplio crecimiento que reflejaba el expansivo desarrollo de la industria; se construyeron obras de infraestructura significativas para el progreso de la actividad minera y el desarrollo demográfico y urbano del campamento. En esa época, el asentamiento reflejaba el avance en la transición desde un campamento industrial a una estructura urbana con carácter de ciudad. Las principales referencias del desarrollo urbano fueron la construcción de un nuevo hospital en 1870, el mercado en 1881, la

habilitación del actual cementerio en 1885, el inicio de las obras del Palacio del Parque en 1898 y nuevas poblaciones para obreros y casas para empleados. En este momento de intenso desarrollo edilicio se construyó en 1887, la escuela Matías Cousiño, que fue seriamente dañada por el terremoto de 1939 y reconstruido en 1943 para conmemorar el centenario de la compañía minera. Actualmente lleva el nombre de Escuela Thompson Matthews

El edificio se caracteriza por los detalles art decó que ornamentan el acceso por la fachada principal hacia la calle Carlos Cousiño, señalando que pertenece al conjunto de arquitectura de Lota Alto que introduce tempramente el lenguaje modernista en la región del Bío Bío.

## 2.2 Teatro de Lota Alto

El teatro señala un lugar significativo de la estructura urbana de Lota Alto y es un hito en la historia cultural de la ciudad. El inicio de su construcción, en 1941, fue un suceso relevante que inclusive contó con la presencia del presidente González Videla, quien puso la primera piedra del edificio. En la ocasión se realizó un desfile con participación de instituciones sociales, educacionales, deportivas, sindicales y mutualistas, bomberos, scouts y pobladores de Lota que, según Astorquiza, en número superior a diez mil, pasaron ante los balcones del casino de empleados, donde estaba la comitiva encabezada por el Presidente de la República. Para celebrar el inicio de la construcción del teatro, la compañía minera ofreció, en el gimnasio de Lota Alto, un banquete para 700 personas en honor al Presidente de Chile.<sup>3</sup> El teatro se inauguró en 1944 y llegó a ser uno de los más importantes de la zona sur por su capacidad (1400 espectadores en galerías y 600 en platea) y su variado programa que incluía funciones de cine, teatro, conciertos y conferencias. Los obreros asistían a estos eventos pagando un precio reducido en 50%

en relación con los valores que se cobraban en los teatros de otras ciudades.<sup>4</sup>

Por su forma y dimensiones, el teatro es un hito del paisaje urbano de Lota Alto, claramente visible desde los cerros lejanos. La magnificencia de la arquitectura se denota en el volumen, la altura de la sala y otros espacios interiores. Esta escala acentúa su singularidad; sin embargo, a pesar de la solidez de sus muros, es un edificio que destila su vida interior infiltrándose por la calle Carlos Cousiño.

## 3. Barrio Cívico de Lota Alto

Es un lugar de marcado carácter institucional, donde se concentra la arquitectura moderna en cuatro edificios destinados a la Administración, Bienestar, Oficina de Población y Oficina de Pago. En este sector se decidían los destinos de la compañía minera y sus trabajadores así como las acciones relacionadas con la construcción de la ciudad. El área tiene su epicentro en la esquina de mayor prestancia y solidez urbana por la presencia del edificio de la Administración de la Compañía Minera. Históricamente, era la esquina más formal de Lota Alto, donde no tenía cabida el encuentro espontáneo. Actualmente también es el vértice de mayor confluencia vehicular porque ahí convergen la calle Carlos Cousiño y el eje de bajada –Cuesta Loyola- que conecta con Lota Bajo. Es el único sector donde la calle Carlos Cousiño es atravesada perpendicularmente porque, en esta esquina, nace la Avenida del Parque, un eje de marcado carácter residencial que conduce hasta el Parque de Lota.

### 3.1 Edificio de la Administración de la Compañía Minera

Es el edificio más representativo y jerárquico de la institucionalidad empresarial del Barrio Cívico. Construido en 1933, fue sede de la administración de la Compañía

Minera y luego de la Empresa Nacional del carbón (ENACAR). Actualmente, tras ser remodelado para asignarle un nuevo destino después del cierre de las minas, funciona como Centro de Formación Técnica (CFT). Ocupa el vértice sur poniente de la esquina formada por la intersección de la calle Carlos Cousiño y la Avenida del Parque, enfrentando el nacimiento de los principales ejes de conexión con Lota Bajo: la Cuesta Loyola y al recorrido peatonal Escalera de Los Tilos.

El edificio de la Administración de la Compañía Minera simbolizaba el lugar de lo institucional; también se asociaba a las tragedias porque ahí funcionaba la sirena que comunicaba los cambios de turno y anunciaba los accidentes. En este lugar, las tragedias dejaban de ser un rumor y se oficializaban porque ahí se entregaba la información oficial sobre víctimas de accidentes. También era centro económico del asentamiento, donde se decidían los presupuestos de la empresa y se pagaba a los empleados; desde este lugar se enviaba el dinero hasta la Oficina de Pago, para cancelar el salario de los obreros.

El edificio original, construido en 1920, fue destruido por el terremoto de 1939 y reconstruido en 1941 aplicando los principios de la arquitectura moderna. La construcción, de apariencia sólida, posee un lucernario elevado que aumenta la altura del volumen, subrayando su función jerárquica como sede de la gerencia de la

empresa y centro institucional de primera jerarquía, donde se radicaba el poder de la industria.

#### 4. Hospital de Lota Alto

El hospital original se construyó a fines del siglo XIX junto con el primer tramo del muelle, las primeras instalaciones industriales, las primeras viviendas para obreros y la primera escuela. En 1870 fue trasladado a su ubicación actual y en la década de 1940 se levantó el edificio definitivo para reemplazar al anterior destruido por el terremoto de 1939; en el contexto del centenario de la compañía minera fue dotado de nuevas instalaciones e instrumental médico. Fue construido en un cerro, alejado de la agitación cotidiana que se organiza en torno a la calle Carlos Cousiño. Su ubicación en altura permitía que fuera una presencia constante y una simbólica garantía ante las urgencias y riesgos del peligroso trabajo en las minas.

El hospital de Lota Alto estaba directamente vinculado con los riesgos de la vida laboral. Era el lugar del silencio y el reposo, pues, cuando los mineros llegaban al hospital eran transportados a otra realidad vinculada con la recuperación de la salud perdida esencialmente en el trabajo. La excelencia de los profesionales y avanzada tecnología de la sección de quemados muestra la consecuencia más frecuente y dramática de los accidentes en la mina; a la vez,



denota que este riesgo fue reconocido por la empresa y se enfrentó de la mejor forma posible.

Para los mineros el hospital era un edificio familiar; conocían sus secciones y los profesionales encargados de ellas. Visitar familiares, amigos y compañeros de trabajo era una modalidad distinta de la solidaridad. Por esto, –aunque fue cerrado al inicio de la reconversión- el hospital todavía es motivo de un auténtico orgullo.

La magnitud y complejidad volumétrica del hospital enuncia la especialización de su programa y la solidez aportada por la estructura de hormigón era consecuente con su imagen de seguridad, relacionada con la eficiente asistencia médica que el hospital aseguraba.

## 5. Conclusiones

El teatro y el hospital de Lota Alto, por su ubicación, su forma y sus dimensiones, son presencias arquitectónicas visibles desde diferentes lugares urbanos y poseen un carácter monumental que refleja su importancia para la vida cotidiana en el poblado minero.

El teatro acogió diversas actividades culturales que incluían clases de gimnasia, ensayos del orfeón heredero de la histórica banda de los mineros, el club de boxeo, graduaciones del liceo, ensayos del grupo de teatro juvenil y de la escuela de música. A pesar de su importancia y la urgencia de actualizar el patrimonio cultural como parte del proceso de reconversión, el teatro de Lota Alto muestra signos de deterioro que se acentuaron con el terremoto del 2010; incluso perdió parte de la techumbre, lo que amenaza la conservación de sus espacios interiores.

El hospital fue clausurado junto con el cierre de las minas y estuvo parcialmente ocupado por una empresa de comunicaciones; actualmente alberga algunas oficinas

municipales aunque la zona de acceso permanece abandonada, con señales de fuego y destrucción. Este edificio está entregado a un destino ajeno a su significado para la comunidad.

Ambos ejemplos revelan del desapego institucional por la arquitectura aunque la declaración de Lota Alto como Zona Típica (Decreto N°232 del 22 de mayo 2014) abre una oportunidad para su protección; al respecto, es importante considerar que la protección del patrimonio debe relacionarse con la vitalidad de la memoria colectiva para evitar que los monumentos se transformen en expresiones inertes y sin significado social. Para los habitantes de Lota, el patrimonio no es un dato histórico o una estática imagen del pasado; son expresiones culturales que deben permanecer activas porque desde su monumentalidad y también desde su simplicidad y anonimato, configuran contextos urbanos y espacios vivenciales.

1. La opinión de los habitantes de Lota Alto se recogió en talleres de trabajo con la comunidad realizados en Proyecto FONDECYT 1040988 Identidad, memoria colectiva y participación en el proceso de transformaciones contemporáneas del asentamiento minero de Lota Alto y otras investigaciones posteriores.

2. En 1852 Matías Cousiño, junto a Tomás Blard, José Antonio Alemparte y Juan Alemparte, fundó la Compañía Explotadora de Lota para iniciar la extracción de carbón desde los yacimientos submarinos en el golfo de Arauco y construir industria minera. En 1905 se crea la Compañía Carbonífera e Industrial de Lota que reemplazó a la anterior empresa.

3. ASTORQUIZA, Octavio (1952): op.cit. p. 138

4. ASTORQUIZA, Octavio (1952): op.cit. pp. 234-235

ASTORQUIZA Octavio y GALLEGUILLOS Oscar (1952). "100 años del carbón de Lota 1852-Septiembre-1952"; Soc. Imprenta y Litografía Concepción. Concepción

GIANNINI, Humberto. (1995). La Reflexión Cotidiana, Hacia Una Arqueología De La Experiencia. Editorial Universitaria. Santiago de Chile

MUÑOZ R. María Dolores (2000). "Ciudad y memoria: El patrimonio industrial en Lota, Coronel, Tomé y Lebu", Imprenta Trama. Concepción

MUÑOZ R. María Dolores et als (2004), "La participación social y la protección del patrimonio", Revista Urbano Concepción N°10, pp. 19-23

## El papel femenino en la formación del Concepción moderno (1940 – 1960)

Luis Darmendrail  
Universidad de Concepción  
CHILE

El 24 de enero de 1939 un terremoto destruyó gran parte de Concepción, ciudad que se reconstruyó bajo el ideario moderno que formó un esquema que perduró por décadas. Asimismo, este proceso coincidió con cambios sociales como la inserción de la mujer en la actividad profesional y política. En 1930 se titula la primera mujer arquitecto, Dora Riedel en la Universidad de Chile; en la década de 1940 las mujeres consolidan su participación laboral, proyectual y gremial, comenzando a trabajar fuera de la capital. En Concepción la labor es iniciada en 1940 por Luz Sobrino quien después de realizar obras en Isla Negra, en calidad de estudiante, proyectó un edificio de 6 plantas en el centro penquista, (Fig. 1), el que causó

revuelo por su austero y funcional diseño realizado por una “señorita”<sup>1</sup>. Sobrino, además adhirió al movimiento de igualdad femenina imperante en la época, así como a la lucha por el derecho a voto<sup>2</sup>.

Mientras Sobrino se abría camino en Concepción, arriba el matrimonio formado por los arquitectos Santiago Aguirre e Inés Frey. Frey no desarrolló una labor autónoma a diferencia de Sobrino, por lo que no existen en la ciudad obras de su exclusiva autoría. No obstante, Frey compartió con Sobrino intensas motivaciones políticas asociadas a movimientos de izquierda, interés que las acompañó por el resto de sus vidas<sup>3</sup>. Ambas arquitectos se conocieron

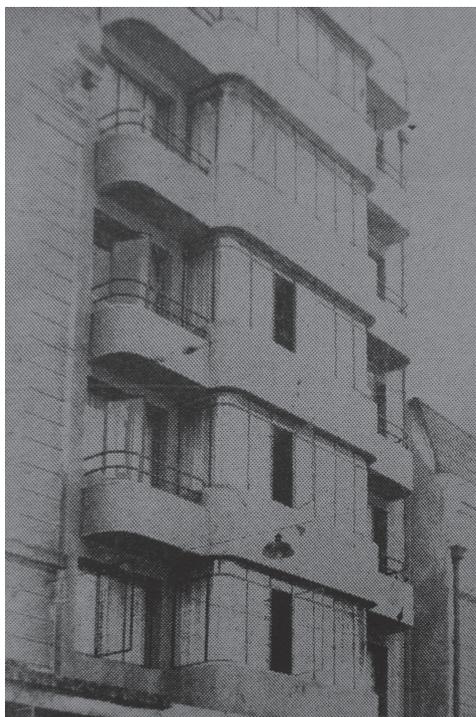


Fig. 1 L. Sobrino. Ed. Barros Arana 751. Concepción 1940. Arch LDS. Estado original y actual.

en tiempos de estudiantes, viajaron por Europa y absorbieron los cambios en la disciplina enfrentándose al academicismo impartido en las aulas universitarias. En paralelo, realizaron obras civiles y de sencillas líneas, pero a su vez de relevancia. Sobrino desarrolló numerosos proyectos residenciales sencillos y funcionales, de fácil lectura, mientras que Frey, junto a Aguirre, tuvo una producción escasa pero valiosa oponiéndose a la repetición de plantas y la monotonía, incluyendo dobles o triples alturas, liberando al espacio de la contención y compartimentación en obras como la Galería Irazábal, (Fig. 2), los cines Lux y Explanade y el Edificio Pecchi.

Sobrino y Frey junto a otros desarrollaron la imagen moderna de esquinas curvas, de horizontalidad dominante y continuidad de fachadas que otorgó a la ciudad una lectura homogénea que superó la adversidad. Frey y Aguirre dejan Concepción a finales de los 40, mientras llega la joven Gabriela González con concursos ganados para la Universidad de Concepción, como la



Fig. 2 S. Aguirre; I. Frey. Galería Irazábal. Concepción 1943

Escuela de Medicina (1948), en conjunto con E. Buddenberg. La obra de González fue parte de una renovación de la imagen moderna de la ciudad de los 50, cuando la arquitectura pasó a ser sucinta, con una plástica renovada, colorida y compositivamente distinta; en que grillas y quiebrasoles complementaron lo realizado durante la década anterior. Todo quedó plasmado en edificios en altura de más de 6 niveles, en su mayoría patrocinados por iniciativa privada, obras que cambiaron el perfil de la ciudad como el edificio ICONSA, (Fig. 3) de 1958.

En 1960, tras otro terremoto se aplica un Plan Regulador (Duhart y Goycoolea), que propicia la construcción de torres con una placa comercial. La ciudad ingresó al punto máximo de la evolución moderna vivida con posterioridad a 1939 siendo Sobrino y González parte de ese período.

Los aportes realizados por ellas se extendieron a la difusión de las artes locales y la lucha por los derechos humanos<sup>4</sup>. Las tres arquitectos compartieron la misma inclinación política abogando por causas diversas<sup>5</sup>. Tienen el valor de ser las primeras mujeres que en esta zona asumieron papeles importantes como profesionales rompiendo barreras y construyendo ciudad. La valoración de sus obras decreció con el tiempo. Las obras, en su tiempo vanguardistas, hoy parecen discretas, afectadas por cambios funcionales disociados de lenguajes formales originales, acrecentando la pérdida del patrimonio arquitectónico y en consecuencia de sus protagonistas, (Fig. 1). Desaparecieron el primer edificio de Sobrino, el Teatro Lux de Aguirre y Frey y varios proyectos de González. La valoración del patrimonio moderno se puede considerar desde el objeto arquitectónico a la consideración de sus autores. Es labor de la historiografía y que su labor y nombre perduren en el tiempo.



**Fig. 3** Der. G. González. Ed. ICONSA 1958. Izq. S. Roi; R. Hempel. Ed. Pedro de Valdivia. Concepción 1962. Edificios formando conjunto armónico

1. Artículo encontrado en diario El Sur durante el mes de mayo de 1940. Fecha exacta y autor indeterminados.
2. En conversación con su hija, Ana Dall'Orso Sobrino
3. En conversación con el arquitecto Osvaldo Cáceres González.
4. Luz Sobrino se destacó como una de las fundadoras de la Academia de Artes de Concepción y como incansable luchadora contra la Dictadura, siendo detenida en una marcha contra el exilio. En conversación con su hija, Ana Dall'Orso Sobrino
5. En conversación con el arquitecto Osvaldo Cáceres y el hijo de G. González, José Léniz González

CERDA, Gonzalo (1994): "Arquitectura en Concepción: 1939-1960", en *Arquitecturas del Sur*. Concepción, n° 22, Editora Aníbal Pinto, pp. 1 - 12.

CONTRERAS, Carolina (2000). "La Producción Arquitectónica de Luz Sobrino". Seminario de Investigación Materialización de la Arquitectura Moderna en Chile 1925 - 1965. El Rol de las Arquitectos. Guiado por Romy Hetch "Departamentos y Locales Comerciales en Concepción", en *Arquitectura y Construcción*, n° 2, 1946, pp 55 - 57.

DARMENDRAIL, Luis. "La Femme Architecte". <http://concehistorico.blogspot.com/2013/03/la-femme-architecte.html>. 9/3/2012

CÁCERES, Osvaldo (2007). *La Arquitectura de Chile Independiente*. 1ª Edición, Concepción. Ediciones Universidad del Bío - Bío.





do.co.mo.mo.cl

# INTERVENCIONES: PATRIMONIO EN PERSPECTIVA

GONZALO CERDA

MARIELA LEIVA

IGNACIO JULIO

MARIANI DAN TAUFNER  
RENATA HERMANNY DE ALMEIDA

VALENTINA ORTEGA



# La rehabilitación del patrimonio moderno: Los cines de Lanco y Purranque<sup>1</sup>

Gonzalo Cerda Brintrup  
Universidad del Bío Bío  
CHILE

## Introducción

El cinematógrafo es una de las expresiones más características de la modernidad y constituye un elemento fundamental en la historia de la cultura visual asociada al arte, a la tecnología, a los medios de comunicación de masas, a la recreación y el ocio. Entre las décadas de 1940 a 1970, ir al cine era un evento social, un ritual urbano y cultural. Consecuentemente, el edificio del cine se convirtió en una pieza clave de barrios y ciudades, y en los poblados menores, un hito urbano.

Con el auge del cine hacia la década de 1940-50, estos edificios adoptaron la arquitectura moderna como propia y en muchos casos constituyen, hoy, un patrimonio moderno de significativo valor. Dichos edificios estaban asociados no solo a un lenguaje arquitectónico, sino, también, a los nuevos materiales que proponía la arquitectura moderna, especialmente el hormigón

armado. Sin embargo, en el sur de Chile se produjo una particular arquitectura moderna en madera que representó una apropiación y adaptación muy singular de estos modelos, asociada a la tradición y cultura constructiva del lugar<sup>2</sup>.

El presente trabajo aborda la historia arquitectónica, los días de auge, el período de abandono y la rehabilitación patrimonial de dos importantes cines de madera en el sur del país: el cine-teatro Galia de Lanco (1945) en la Región de los Ríos, y el cine-teatro de Purranque (1948) en la Región de Los Lagos.

## El Cine-Teatro Galia de Lanco (Fig.1)

El cine-teatro Galia de Lanco<sup>3</sup> fue proyectado y construido el año 1945 por Juan Poulett y Felipe Barthou, dos franceses avecindados en la localidad, siendo la familia Barthou propietaria del inmueble (González,2001).



Fig. 1: Fachada cine-teatro Galia, Lanco, 1945

El edificio está ubicado frente a la plaza de armas y se encuentra emplazado a espaldas de la iglesia parroquial de la ciudad<sup>4</sup>.

Se trata de un edificio estructurado y revestido en maderas nativas propias del lugar; el sistema constructivo utilizado es “balloon frame”, lo que resulta una particularidad de la obra puesto que en el sur de Chile se utiliza por aquellos años mayoritariamente el sistema de plataforma. Su capacidad es de 500 personas, 324 en butacas y 176 en graderías. (Atria L.,2013).

¿Porqué es moderno el Cine-Teatro Galia de Lanco?

Es moderno en primer término por su uso y programa. El cine representa, hacia las décadas de 1940 y 1950, un símbolo de la modernidad, a través de él se conecta a las localidades más apartadas con el mundo entero; representa una nueva forma de diversión, pero al mismo tiempo una nueva forma de arte (el 7º arte). la exhibición de las películas es antecedida de noticiarios y aparece el género del documental, que ilustra habitualmente los progresos de la técnica y el desarrollo científico en los más diversos campos del conocimiento. Otro antecedente que asocia al Cine Galia con la modernidad es que en el edificio funcionó además la primera radioemisora de la ciudad, Radio Lanco (Atria, Op.Cit.).

Arquitectónicamente, el cine-teatro Galia de Lanco es moderno especialmente por su composición de fachada. Esta muestra un gran plano escalonado emparentado estilísticamente al Decó.<sup>5</sup>, recurriendo a la forma piramidal como recurso característico de dicha tendencia. (Cerde,2000)

La fachada principal muestra asimismo otro recurso compositivo característico de la arquitectura moderna cual es el de la ventana corrida. En rigor no se trata aquí de una ventana corrida propiamente tal, sino más bien una imitación de ella, asunto que se puede observar en todo el desarrollo de la primera arquitectura moderna en madera

en el sur de Chile entre 1930 y 1960, en que se imitan o adaptan con madera las formas modernas aprendidas de los edificios de hormigón. (Cerde et alt., 2005)

Otro elemento de modernidad es la utilización de planchas terciadas en los revestimientos de interiores. Esto se encuentra asociado a un momento de auge económico por la instalación en la zona de una serie de aserraderos y fábrica de terciados. (Atria, Op.Cit.)

Años de abandono y Rehabilitación Patrimonial

El cine funcionó entre 1945 y 1980, entrando en un posterior estado de abandono por espacio de más de 30 años. La primera acción de recuperación del edificio fue su declaratoria como Monumento Histórico Nacional por el Consejo de Monumentos Nacionales en 2013. Ello permite que el edificio sea incluido en el programa Puesta en Valor del Patrimonio<sup>6</sup>, con un llamado a concurso de rehabilitación patrimonial, el que es adjudicado a la oficina BeAT Associated Chile Ltda.<sup>7</sup> En la actualidad dicho proyecto de rehabilitación se encuentra concluido y en etapa de evaluación para ser ejecutado. (DA.MOP, Región de los Ríos).

Entre sus principales propuestas, el proyecto de rehabilitación considera:

- La consolidación estructural y recuperación material de la obra<sup>8</sup>.
- La conservación de espacios representativos como el hall de entrada, el palco de segundo piso y el aforo del teatro.
- Convertir al antiguo cine en un centro cultural municipal
- La generación de un paseo público a través de un pasaje peatonal lateral y contiguo al edificio.



Fig. 2: Cine-teatro Purranque. 1948 Foto: G Cerda B.

### Teatro de Purranque. (Fig.2)

El Cine-Teatro de Purranque<sup>9</sup> fue construido el año 1948 por la sociedad Werner & Münzenmayer. El edificio se encuentra ubicado en el área central y comercial de la ciudad, cercano a la estación de ferrocarriles. No existe información fidedigna acerca del autor del proyecto. En el año 1960 lo compró la municipalidad con todas sus instalaciones, incluido el proyector de películas y desde ese entonces pasó a llamarse Teatro Municipal de Purranque<sup>10</sup>. Tras años de abandono y con una orden de demolición municipal, se inicia una campaña para recuperar el edificio, proyecto que es desarrollado por el Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Los Lagos en Osorno el año 2007, con un equipo encabezado por los arquitectos Lorenzo Berg C., Patricio Klenner Sch. y el ingeniero Jorge Nusser. Con fondos del FNDR y a través de diversas etapas, se ha logrado rehabilitar el edificio, el que se encuentra hoy funcionando y

en plena actividad. Tiene un aforo de 350 espectadores.

¿Qué le otorga al Teatro de Purranque su condición de moderno?

Al igual que en el caso ya tratado del cine-teatro Galia de Lanco, ciertamente su uso y programa. El Teatro de Purranque concentró la vida urbana y la reunión social en funciones de vermouth y noche en momentos que el cine era uno de los principales referentes de la modernidad.

Arquitectónicamente, su condición de moderno está otorgado principalmente por tratarse de un edificio en madera de líneas y planos puros, que incorpora en su fachada el lenguaje moderno de la época: en su remate superior, una secuencia modulada de ventanas circulares -en pares y tríos- denominadas "ojo de buey", ventanal corrido y marquesina continua en la totalidad de la fachada principal.

Sin embargo, una de sus mayores singularidades radica en la proveniencia de

este lenguaje moderno, la que se encuentra al estudiar el cercano cine Real de Puerto Varas, edificio ubicado a 30 kms. de distancia y que sirve de fuente referencial para el teatro de Purranque<sup>11</sup>. Al comparar ambas fachadas, es posible advertir la casi idéntica resolución y composición de ambos edificios, repitiéndose la modulación, tipos, ubicación y forma de ventanas, marquesina y ventanal corrido. Proyectado por el arquitecto Alberto Oettiger el año 1945, tres años antes que el de Purranque, el cine Real de Puerto Varas fue el modelo en albañilería y hormigón armado del cine-teatro de Purranque, reinterpretado y adaptado a la madera. (Fig.3)

No ha resultado posible confirmar o negar la participación del arquitecto Oettiger en el proyecto del Teatro Purranque, sin embargo independientemente de la autoría de este edificio, lo importante es indicar que se trata de una adaptación a la madera de un edificio concebido originalmente en albañilería reforzada y hormigón armado. Si hubiera sido el mismo autor, adaptó a la madera un edificio originalmente creado por él para otro material. Si los autores del Teatro Purranque hubieran sido carpinteros locales, se trata asimismo de una adaptación, una reinterpretación a otra escala, de un modelo que sirve como referencia icónica de la modernidad.

La reinterpretación local no la encontramos en el Teatro Purranque sólo a nivel de lenguaje arquitectónico, sino también

a nivel estructural del edificio. Una observación más detallada muestra en el caso de Puerto Varas un edificio concebido como una gran caja cerrada, estructurada con muros, pilares, vigas y machones de hormigón exentos, que se aprecian externamente como machones tipo contrafuertes. En Purranque se imita este sistema, incorporando arriostramientos externos en diagonal que se asemejan a los machones estructurales del Cine Real, pero que refieren también al tradicional sistema de apuntalamiento de muros altos que es posible observar en la arquitectura de las iglesias de Chiloé. Se trata entonces de una adaptación estructural que vuelve la mirada a la tradición constructiva del sur de Chile.

### Conclusiones

El edificio del cine representó por aquellos años un símbolo de la modernidad y en los dos casos que nos ocupan, por su envergadura, volumetría y ubicación, se trató de hitos urbanos. Representan asimismo importantes ejemplos de la arquitectura moderna en madera desarrollada en el sur de Chile entre las décadas de 1940 y hasta fines de 1960. Estos edificios concentraron una intensa vida social como espacios de uso público y encuentro comunitario y no solo actuaron como cines y teatros, sino también como lugares de ceremonias, actos y discursos políticos, presentaciones musicales e



Fig. 4 Cine Real, Puerto Varas.1945. Foto: G. Cerda B.



Fig. 3 Interior cine-teatro Purranque. Foto: G. Cerda B.

infinidad de aconteceres asociados a la cultura y la sociabilidad de las comunidades en las que se encontraban insertos, llegando a convertirse en significativos espacios de la representación social.

1. El presente trabajo se inscribe en la investigación doctoral DAU-UBB del autor "La cultura de la madera en el sur de Chile".
2. Para profundizar sobre este tema, ver "Arquitectura moderna en madera en el sur de Chile: 1930-1960" en el número monográfico de la revista Arquitecturas del Sur n° 30 (Universidad del Bío-Bío, 2005) que detalla la investigación FONDECYT 1030839 del mismo nombre, de los autores Gonzalo Cerda B.; Edward Rojas V.; Roberto Burdiles A.; Luciana Correa de Paula; Iván Cartes S. y Jorge Lobos C. ([www.arquitecturasdelsur.cl](http://www.arquitecturasdelsur.cl))
3. La comuna de Lanco se encuentra ubicada en la Provincia de Valdivia, Región de los Ríos.
4. La iglesia fue construida en 1938. Se especula que el emplazamiento del teatro no es casual, sino una cierta forma de provocación de los autores del proyecto, reconocidamente masones.
5. "...Volumétricamente, la arquitectura Decó está asociada a la forma piramidal. La pirámide está notoriamente asociada al estilo y la podemos encontrar desde la concepción estructural de los rascacielos, hasta el detalle ornamental de la enorme mayoría de los edificios Decó, por pequeños o sobrios que estos fueran..." (Cerda B, Gonzalo. Arquitectura Decó en Concepción: 1920-1940. Revista Arquitecturas del Sur n° 28. Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile, 2000. ISSN 0716-2677).
6. Programa de la Subsecretaría de Desarrollo Regional, SUBDERE en conjunto con la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, con el apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo BID.
7. BeAT Associated Chile Ltda:  
Jefe de equipo: Arqto. Felipe Gallardo G.  
Asesor Restauración: Arqto. Jorge Atria L.  
Equipo:  
David Pampols; Coordinador  
Xavier Rodríguez; Director arq.  
Josep M. Burgues; Jefe Taller España  
Daniela Palacios; Jefe Taller Chile.
8. Superficie a restaurar: 766 m<sup>2</sup>  
Superficie obra nueva: 181 m<sup>2</sup>  
Superficie total: 947 m<sup>2</sup>
9. La ciudad de Purranque se encuentra ubicada en la Provincia de Osorno, Región de Los Lagos.
10. "Bertoldo Münzenmayer, uno de los propietarios, instaló un café en el segundo piso. Este local era un lugar habitual de encuentro de amigos y de las familias, antes o después de las funciones de cine. Su hermana Elsa tuvo por muchos años la confitería de la planta baja que daba a la calle 21 de Mayo, y don Alfredo Mackenney era el empresario que traía las

películas al pueblo.

Antes del largometraje central, se exhibía un filme de unos 10 minutos; éste era producido por las agencias de noticias que informaban de los últimos sucesos. Entre algunos de los noticieros, estaba el "Noticiero Emelco" con reportajes nacionales, el "Noticiero UFA" con noticias alemanas y del resto de Europa.

De las veladas y celebraciones que tuvieron lugar en este teatro, son especialmente recordadas la Fiesta de la Primavera, la Compañía de Teatro Itinerante de Nieves López Marín, Festivales de Coro y muchas otras." Burgos Salazar, Víctor, en Purranqueciudad. [wordpress.com](http://wordpress.com)

11. El Cine Real de Puerto Varas presenta claras influencias del Decó, especialmente en el tratamiento de la fachada principal, a través del uso de frisos en sobrerrelieve, escalonamientos y otros elementos compositivos característicos del estilo.

ATRIA L., Jorge. "Memoria rehabilitación Cine-Teatro Galia de Lanco", MOP, Región de Los Ríos. 2013.

BURGOS SALAZAR, Víctor, en Purranqueciudad. [wordpress.com](http://wordpress.com)

CASTAÑEDA RAMOS, Vicente. "Rehabilitación del Teatro de Purranque como Centro Cultural". Memoria para optar al título de Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, 2001. Profesor Guía: Jorge Lobos.

CERDA B, Gonzalo; ROJAS V, Edward; BURDILES A, Roberto; CORREA DE PAULA, Luciana; CARTES S, Iván; LOBOS C, Jorge. "Arquitectura moderna en madera en el sur de Chile: 1930-1960" en el número monográfico de la revista Arquitecturas del Sur n° 30 (Universidad del Bío-Bío, 2005) que detalla la investigación FONDECYT 1030839 del mismo nombre. ([www.arquitecturasdelsur.cl](http://www.arquitecturasdelsur.cl))

CERDA B, Gonzalo. "Arquitectura Decó en Concepción: 1920-1940". Revista Arquitecturas del Sur n° 28. Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile, 2000. ISSN 0716-2677.

Consejo de Monumentos Nacionales de Chile, [www.monumentos.cl](http://www.monumentos.cl)

Diario el Llanquihue, 14 marzo 2014.

Dirección de Arquitectura Ministerio de Obras Públicas, Región de los Ríos.

GONZÁLEZ CARO, Cristián. "Rehabilitación del Teatro Galia de Lanco" Memoria para optar al título de Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Chile, 2001. Profesor Guía: Jorge Lobos.

I. Municipalidad de Purranque.

Revista "Portal de Sur", págs. 6-7, Lanco, Abril 2000

# Edificio sindical de los Mineros del Carbón de Lota, paradigma y oportunidad

**Mariela Leiva**

Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico  
Universidad de Sevilla  
CHILE

## 1. Proyecto y persistencia

Lota hoy, presenta un deterioro económico y social, que no ha podido repuntar desde el cierre de la explotación carbonífera en 1997; ni consolidar en estos años la reconversión tan esperada. No obstante, a partir de lo anterior, es rica en su patrimonio que se torna en un recurso fundamental para su desarrollo.

El Teatro del Sindicato N° 6 expresa la persistencia y huella de una historia de dicotomía asociada al carbón; presente no sólo en los vestigios de arquitectura industrial, de sistemas y espacios orgánicos bajo tierra y bajo el mar; instalaciones ferroviarias, pabellones de viviendas, entre otros, que contrastan con un paisaje geográfico imponente y con la memoria de riqueza y sus acciones sociales.

El ejercicio dialógico los acontecimientos

históricos y sociales asociados a los años 30 y el naciente movimiento moderno en Chile, se vinculan y refuerzan indisolublemente en edificio sindical, el que se materializa producto del esfuerzo y trabajo colectivo de los mineros del carbón. Lo que refrenda la idea de que la introducción de la arquitectura moderna en América Latina, es una reacción estética de la liberación social.

Este edificio simboliza fielmente valores representativos de este territorio que aún se encuentran vigentes; integrando dos características que lo reconocen como único en nuestra historia. Por una parte por cómo se concibe y por otra por cómo se representa en persistencia, debido a que su cuerpo material original, hoy considera una figura legal, que si bien lo protege de desaparecer, le exige definir criterios de intervención que reconozcan sus valores tanto materiales





como inmateriales, que deben ser aprobados desde la institucionalidad.

Establecer y acordar una metodología para definir y consolidar la puesta en valor del edificio y su contexto, se presenta como un enfoque particular en patrimonio a partir del hecho de que el proyecto pueda ser terminado por los propios arquitectos autores, considerando el respeto a sus aspectos simbólicos, pero considerando los nuevos materiales y alcances tecnológicos que respondan a las nuevas necesidades.

## 2. Persistencia, oportunidad, instrumentalidad

Si bien el contexto social ha cambiado, su significado cultural aún está vigente y su activa comunidad requiere de espacios que permitan trascender la cultura y su propia identidad. Por lo que recuperar este emblemático edificio representa y significa paradigma, según lo siguiente:

El desarrollo local vinculado a su cultura, considerando la recuperación de este Monumento como pilar de reconversión y recurso de desarrollo endógeno para la comuna, dotando a la comunidad de

la infraestructura cultural y patrimonial donde desarrollar las múltiples actividades culturales, que se llevan a cabo a pesar de su alta vulnerabilidad social.

Define la posibilidad del propio edificio de ser concluido, realizando las operaciones necesarias de diseño, terminaciones e incluso definiciones plásticas que no llegaron a definirse. En razón de lo anterior y en consideración a los recursos ciertos; entre ellos la integridad pero a la vez flexibilidad del programa del edificio y a que los arquitectos autores, actualmente octogenarios, han manifestado su disposición para concluir el proyecto de arquitectura después de más de 40 años de espera en obra gruesa.

## 3. Instrumentalidad

La recuperación y Puesta en Valor del Teatro del Sindicato N° 6, se enmarca en el Plan de Protección Integral Complejo Industrial Carbonífero, que tiene como finalidad recuperar de manera integral el patrimonio de la cuenca del carbón considerando la relevancia que tuvo para nuestro país en su desarrollo económico, tecnológico, territorial y social.

Se define como un instrumento que pretende el fortalecimiento de una estrategia sostenible y coherente de desarrollo social y cultural, considerando el patrimonio de Lota como un recurso prioritario, según las siguientes líneas de acción:

La protección legal integral y de modo representativo los principales elementos constitutivos de la historia del carbón; coordinar la protección oficial, con otros instrumentos de planificación territorial y de desarrollo; potenciar los recursos patrimoniales y paisajísticos únicos para generar proyectos detonadores de desarrollo.

La iniciativa de recuperación y puesta en valor del Teatro del Sindicato N° 6, considera como proyecto detonador de alta urgencia, tanto por su vulnerabilidad como por su relevancia.

La posibilidad de regenerar su propia memoria desde una intervención actual, permite reescribir los valores ya existentes y resignificarlos. Al contextualizar y reconocer el Teatro del Sindicato N°6 en el movimiento moderno chileno se adiciona otro valor, uno que no había sido relatado; el que esperamos permita consolidarlo como un nuevo espacio paradigma; o quizás mejor en un nuevo espacio en nuestra historia para el paradigma.



LAWNER, Miguel (2013). Historia del proyecto y construcción del teatro de los mineros de Lota (1955-1957). En "Memorias de un arquitecto obstinado". Ediciones Universidad del Bío-Bío, FAU, Universidad de Chile, Ediciones LOM, Páginas 131-149.

PEREZ BUSTAMANTE, Leonel; MUÑOZ REBOLLEDO, María Dolores; SANHUEZA CONTRERAS Rodrigo (2004). "El patrimonio industrial en la estimulación del desarrollo: intervenciones y revitalización urbana en Lota Alto (1997-2000)". Urbano, vol 7 número 10. U de Biobío, Concepción, Chile pp. 9-18.

# ¿Modernismo gradual en Santiago de Chile? Evidencias en la Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, El Bosque

**Ignacio Julio**  
Arquitecto  
CHILE

El gran conjunto edificado (casi 16.000 mts.) que conforma esta Parroquia al oriente de la ciudad, es un valioso ejemplo de arquitectura religiosa de nuestra primera modernidad en la década de 1940; y su actual restauración y rehabilitación, nos está dando la oportunidad de revisar en un intenso trabajo de campo toda la evidencia física y documental que compruebe si este es, efectivamente, un caso de suave evolución -no rupturista o vanguardista- como proyecto de origen tradicional pero ya contenido en actitudes modernas desde su técnica y su forma<sup>1</sup>.

Su condición urbana ya revela una primera tensión entre tradición y modernidad; la Parroquia ocupa uno de los grandes predios resultantes de las operaciones inmobiliarias sobre terrenos agrícolas de principios del siglo XX, que siguieron los límites de antiguas “chacras” y sus cursos de riego, un elemento esencial para una ciudad con lluvias espaciadas. Aunque las discusiones de las sesiones ordinarias del consejo municipal de la época<sup>2</sup> nos revelan un interés de urbanizar esta nueva extensión para la ciudad con algunas ideas circulantes de Brunner (nuevamente la suave evolución), las decisiones finales de los regidores del consejo son esencialmente inmobiliarias, lo que explica que la Parroquia dé la espalda a su plaza inmediata al oriente (la actual “Loreto Cousiño”); una contradicción urbanística que se explica por las enormes presiones de valorización que privilegiaron el ensanche vial para una mayor densificación al costado poniente (la actual Avenida El Bosque), ignorando la plaza que debió ser el atrio natural de la Parroquia, y dejando la primera como un

residuo ambiental de la segunda.

Dentro de su predio, la Parroquia se descubre como una verdadera ciudadela en sí misma, dividida en tres sectores; el templo al norte, un gran hogar eclesiástico al centro y casas independientes al sur, entre ellas la parroquial.

Cada sector expresa diferentes circunstancias; el norte se revela más decididamente moderno, con una torre-campanile de dimensiones espectaculares para la época y un templo como verdadera pieza en transición formal, en donde la nave se divide en una planta clásica con dos deambulatorios pero se vuelve a unificar con un cielo común de gran fluidez espacial; también anticipando la renovación litúrgica que propondría dos décadas más tarde el Concilio Vaticano II, con transeptos que acercan el Presbiterio a la asamblea, que a su vez puede mirarse desde tres frentes. El centro se resuelve en cuatro grandes patios, rodeados en claustro por largos corredores con el aire “metafísico de los cuadros de Chirico”<sup>3</sup>; y el sur se disgrega en vivienda aisladas de menor dimensión, en donde la más interesante (pensada para la donante Loreto Cousiño) marca el frente a la Avenida Eliodoro Yáñez y resume en pequeña escala algunos temas formales reiterativos del conjunto, como el arco de medio punto.

La insistencia compositiva con arcos de 3 metros de diámetro en promedio en todo el proyecto, tienta académicamente una comparación con símiles de la entonces vanguardia fascista como el “Palazzo delle Civiltà Italiana” de Romano, Padula y Guerrini; pero su reiteración, que le otorga una fuerte identidad visual a la Parroquia,

parece más un recurso de origen clásico – ahora simplificado- para la necesidad de ordenar estilísticamente la complejidad funcional y circulatoria del conjunto, representando uno de aquellos “grandes principios permanentes de la Arquitectura” al decir de Carlos Bresciani<sup>4</sup>, arquitecto de El Bosque junto a Jorge del Campo.

La construcción de estos arcos, además, nos delatan los mismos tientos y vacilaciones constructivas que he podido verificar en otros proyectos locales desde finales del siglo XIX; los arcos no se resuelven totalmente con la plasticidad que ofrecía el hormigón armado, esencia tecnológica del modernismo y disponible localmente al menos cuatro décadas antes<sup>5</sup>, sino con insertos incompletos de hormigón armado dentro de albañilerías. Como evidencia, nos demuestran otra transición a la modernidad –esta material- en donde los viejos hábitos de la estática por compresión persisten sobre las nuevas posibilidades de la tracción. Podríamos añadir como cierta inexperiencia constructiva del joven Bresciani (entonces aún en trámite de su titulación profesional) la que además, en un extremo totalmente opuesto, lo induce a aceptar el sobrecálculo estructural, como en algunos cielos ornamentales que no las requerían pero han vuelto a la luz con densas enfierraduras durante nuestros actuales trabajos de prospección.

Hasta aquí, en un sentido específico, con los anteriores y otros datos del trabajo de campo podríamos dar por efectivamente comprobado el aserto de El Bosque como un caso de suave evolución al modernismo. Pero en otro sentido más amplio, este caso podría avisarnos que nuestro primer modernismo no debería ser sujeto de una –por así decirlo- etología historiográfica que lo reduzca a patrones generales sin detenerse en las diferencias individuales, como las que nos sigue revelando El Bosque en su técnica y su forma.

Esta diferenciación también puede estar

marcada, por ejemplo, por la evidencia social que nos dan los clientes de la arquitectura, que en Chile son sugerentemente llamados bajo la imperativa denominación de “Mandantes”; para el caso de El Bosque, la filántropa católica Loreto Cousiño y su colaborador, el pintor y sacerdote tardío Fray Pedro Subercaseux. La primera, viuda de un congresista y alcalde de Providencia, (también dedicado a la especulación inmobiliaria, en el mismo período que se definía un nuevo tejido urbano sobre sus propios terrenos, incluyendo El Bosque); encargaría al segundo la supervisión y ornamentación de un proyecto en donde, a veces, la arquitectura necesitaba desaparecer para ser el soporte físico de pinturas murales, lo que explica cierto clasicismo despojado, casi abstracto de los edificios.

Finalmente, para el objeto de este Seminario, se comprueba El Bosque como un verdadero desafío del tiempo, como una persistencia del último clasicismo antes del primer modernismo

1. PEREZ, Fernando; BANNEN, Pedro; RIESCO, Hernán; URREJOLA, Pilar (1997). “Una modernidad evolutiva”, Iglesias de la Modernidad en Chile; precedentes europeos y americanos. (Santiago de Chile), Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 75-95.

2. Ilustre Municipalidad de Providencia. Actas de Sesiones, desde Volumen 13-10/31/1935 hasta 42-9/7/1950 inclusive.

3. PEREZ, Op. cit., p. 81.

4. Citado por PEREZ, Fernando (2006). “Testimonio de Carlos Bresciani Bagattini; Marcelo Roberto se nos (sic) reúne”, Bresciani Valdés Castillo Huidobro. (Santiago de Chile), Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 142.

5. JULIO, Ignacio (2013). “Conservación Arquitectónica; La Capilla como Documento”, Ofrenda y Gracia; Proyecto de Conservación y Restauración Capilla Sede Arzobispal. (Santiago de Chile), QuadGraphics, pp 113-119.

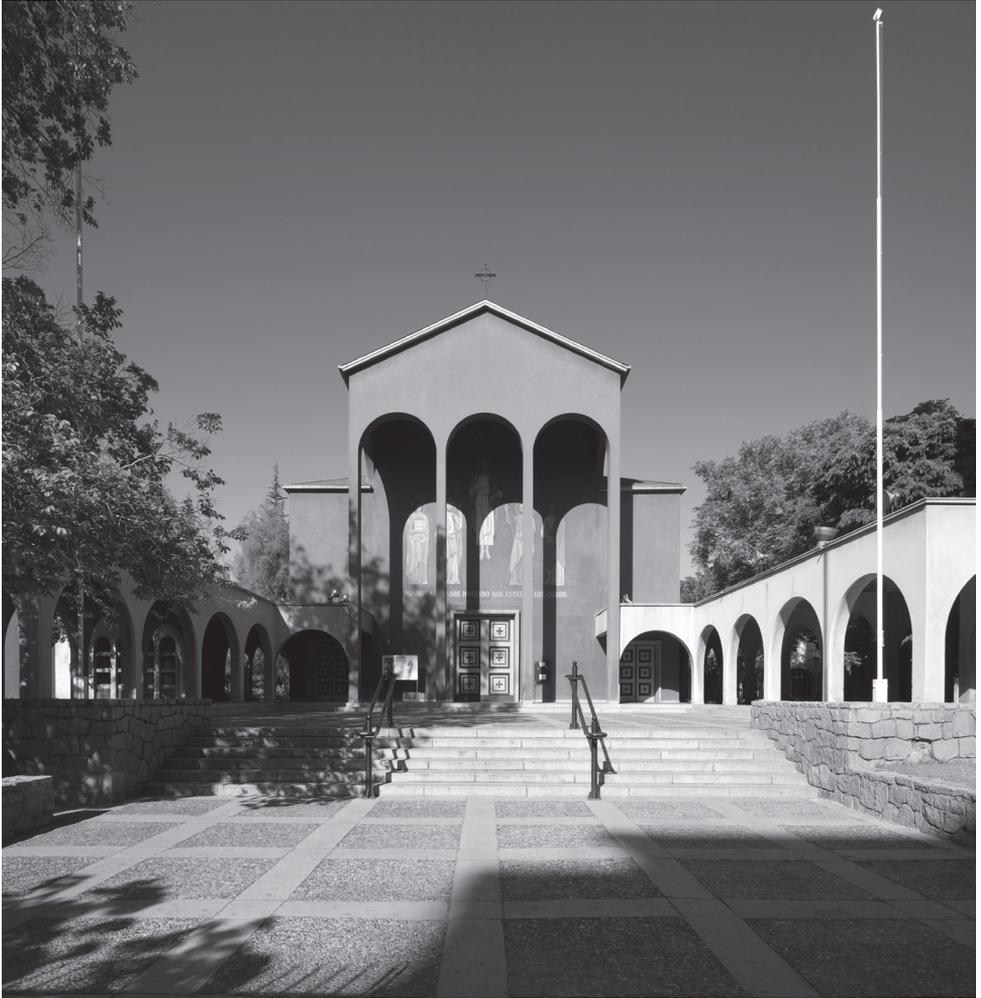


Fig. 1 Carlos Bresciani, Jorge del Campo. Parroquia del Sagrado Corazón de Jesús, El Bosque

# Escola Politécnica do Espírito Santo - Brasil: documentação e interpretação para uma possível intervenção

Mariani Dan Taufner  
Renata Hermann de Almeida  
Universidade Federal do Espírito Santo  
BRASIL

1. Escola Politécnica do Espírito Santo: projeto original e modificações

Nas décadas de 1930 e 1940, governos do Espírito Santo implementam um projeto de modernização, empenhando-se na realização de obras, por meio do enfrentamento de restrição tecnológica, baixa penetração social, incipiente produção intelectual e artística. Neste contexto, Élio de Almeida Vianna é convidado a atuar no estado, onde se destaca como pioneiro e defensor da modernização associada à valorização de elementos regionais.

O edifício projetado por Vianna integra conjunto configurado em “C” (Figura 1), edificado em etapas. Esse artigo analisa o segundo edifício construído, destinado à administração, projetado com clara vinculação ao vocabulário e à sintaxe modernista do período de desenvolvimento conhecido como estilo de arquitetura brasileira: exuberante tratamento de superfícies e vedações, especulação volumétrica e planimétrica; e expressiva articulação interior-exterior (Figura 2).

Composto por geometria precisa e recurso à relação entre cheios e vazios, o edifício se divide em pavimento térreo, mezanino e primeiro pavimento; com a utilização de divisórias e circulações e vestíbulos (Figura 3). O pé direito duplo resulta na adaptação de esquadrias e elementos vazados às proporções da fachada. Também se destacam: pilotis, recortes na alvenaria, na fachada e divisórias internas, e sistema estrutural racional.

De tipologia arquitetônica predominantemente horizontal, o edifício é concebido a partir da exploração de dupla espacialidade: verticalizada, por meio de mezanino e pé direito duplo;

horizontalidade, por meio da planta livre, articulada com o uso de divisórias. Em conjunto, a espacialidade explicita rigor construtivo, racionalidade técnica e lógica programática. Em contrapartida, nota-se a utilização de materiais construtivos tradicionais, como a madeira em esquadrias e revestimento de piso; e o reboco revestido de tinta.

Modificações estão relacionadas ao uso do edifício. O projeto original se conforma em moderada compartimentação interna e intenso contato com o exterior. Hoje, verifica-se maior segmentação espacial e alterações volumétricas, mas, a estrutura mantém-se, a despeito do acréscimo de pilares e ampliação da seção dos originais. O reajuste estrutural se dá para inserção de laje que encobre o duplo pé direito e aumenta área útil. O impacto das ampliações é visível na configuração das fachadas, na deturpação da pureza volumétrica e compositiva. A integração entre ambientes é rompida, e a relação exterior e interior é prejudicada, destituindo o edifício de suas qualidades estéticas, técnicas e funcionais.

3. Valorização e preservação

A conservação da arquitetura moderna no estado do Espírito Santo é pauta ausente das instituições responsáveis pela preservação do patrimônio em nível estadual e municipal. Assim, defende-se a conservação e restauração da arquitetura como uma das pautas de reivindicação e mobilização da sociedade em prol do patrimônio cultural regional. Fica evidenciado um primeiro passo direcionado à valorização e preservação da obra: o reconhecimento de seu valor artístico, histórico e científico como base para discutir sua exemplaridade. As modificações repercutem na

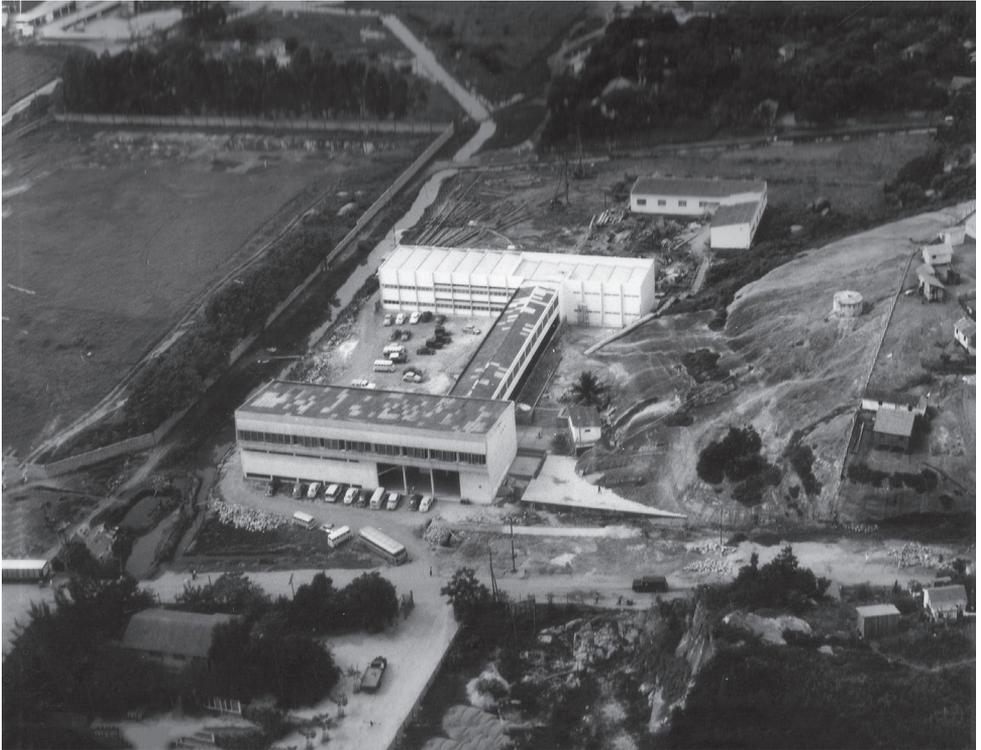


Fig. 1: Escola Politécnica do Espírito Santo

espacialidade interna, na configuração volumétrica e na composição de fachada, tornando relevante uma intervenção na obra e entorno imediato, e a restituição do uso original, uma escola de nível superior. Considerando o desafio de resgatar o partido do projeto, indica-se a remoção de ampliações, e a restituição do pé direito duplo e associada eliminação de pilares adicionados. Ainda, a substituição de elementos de fachada, com tipologia, dimensionamento e material referenciado no original, seguindo o critério de mínima intervenção. Num último âmbito, a proposição indica tratamento paisagístico estruturado na ideia de configurar espaço público.

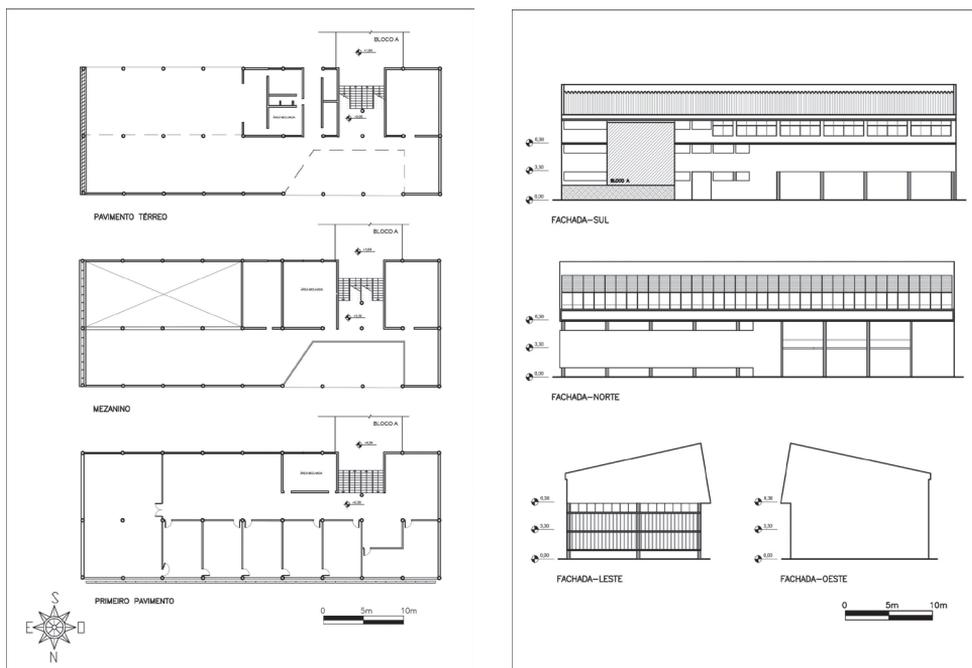


Fig. 2-3: Planta e Elevação Escola Politécnica do Espírito Santo

FERREIRA, A. L. T. D.; FERREIRA, E. L. T. D. (2011). O entrelaçamento entre linguagem arquitetônica e ideias pedagógicas. Anais 9º seminário docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, Brasília.

LUCCAS, Luís Henrique Haas (2005). Arquitetura moderna e brasileira: o constructo de Lucio Costa como sustentação. Vitruvius. Arquitectos, v.063.07. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/06.063/437>>. Acesso em: Maio de 2014.

MIRANDA, Clara Luiza (2011). A Arquitetura Moderna Brasileira: experiência e expectativa de modernização do Espírito Santo. Anais 9º seminário docomomo Brasil: Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília.

SILVA, Circe Mary Silva; PINHEIROS, João Eudes Rodrigues (2010). História do Ensino de Engenharia no Espírito Santo: Da Escola Politécnica ao Centro Tecnológico. Vitória, ES: Editora EDUFES

# Obsolescencia y reemplazo. Estrategias de intervención en el patrimonio moderno de la ciudad de Concepción

Valentina Ortega  
Universidad Politécnica de Cataluña  
CHILE

La investigación se centra en el análisis de las intervenciones que se han realizado en las fachadas de dos edificios modernos de Concepción, afectados por el terremoto de 2010. Para ello se revisarán tres casos anteriores cuyos resultados formales, en cuanto a imagen arquitectónica y las ideas que promovieron estas iniciativas, permiten plantear una tendencia que podría marcar el futuro del patrimonio moderno de la ciudad.

Los primeros casos se sitúan en la década de 1980, con la instalación de un muro cortina sobre la fachada del ex Banco Osorno y la Unión (circa 1958). Posteriormente la intervención en el edificio de la Estación de Ferrocarriles (1941), cuya mayor evidencia es el recubrimiento de la torre del reloj, con paneles de acero pre-pintado color rojo. Por último el edificio de la Municipalidad de Concepción (1967) cuyos ventanales, que dejaban al descubierto las losas entre plantas, fueron reemplazados por un muro cortina que oculta el entramado original.

El reemplazo del edificio del Instituto de Química (1958) de E. Duhart, promovido por la propia Universidad de Concepción, es un caso extremo pero relacionado pues ilustra el pensamiento detrás de las iniciativas pos-terremoto 2010: las bases del concurso para un nuevo edificio establecían que no se trata de reconstruirlo sino de “mirar al futuro”.

De lo anterior surge la pregunta: ¿Por qué se ha borrado la imagen arquitectónica, sistema de relaciones visuales característico de la obra, de emblemáticos edificios modernos de Concepción? Dados estos antecedentes, la hipótesis vincula los aspectos técnico -

constructivos con la forma moderna.

Para investigar esta hipótesis, dentro de las estrategias de reparación de fachada, revisaremos dos edificios en placa y torre, situados en una de las esquinas de la Plaza de la Independencia. (fig.1) Se trata del FIUC (1956), de O. Cáceres, G. González, E. Budemberg y A. Rodríguez y el Hotel El Araucano (1967), de J. Ramos Lira. Este último, construido en hormigón armado, presenta un basamento con locales y galería comerciales y una lámina de 11 pisos que contiene el programa del hotel. El retranqueo de la torre, el contraste con el basamento oscuro, las losas blancas que sobresalen de los pilares y ventanas, cuyos antepechos de vidrio verde oscuro y marcos



Fig. 1 Esquina Ed. FIUC y Hotel El Araucano. Autor V. Ortega

negros enfatizan los elementos lineales producen, en conjunto, una lectura de horizontalidad y liviandad.

Consecuencia del terremoto son los daños menores en ventanas y revestimientos por lo que, según el informe de evaluación, “se requiere la reparación estética correspondiente y se recomienda el picado de superficies, para proceder a estucar y pintar”. Mediante la incorporación de termopaneles, fue cambiada la modulación, el tipo y color de los marcos y los antepechos. Al homologar el color y textura de muros y losas con la placa, la torre pierde, perceptualmente, la ligereza que la caracterizaba. (fig.2)

Destacado como ejemplo de modernidad, el FIUC fue el primer edificio sobre 6 pisos construido en Concepción. Consiste en una galería comercial en el primer y segundo nivel de la placa, oficinas, en la tercera planta

y viviendas desde el 4 piso hacia arriba. O. Cáceres mencionó que en el terremoto de 1960, la construcción se encontraba en el octavo piso<sup>1</sup> y aun cuando no fue posible acceder al informe de ingeniería, ello podría explicar, 50 años después, el colapso de la estructura en ese piso.

Debido a esto, el FIUC y la Escuela de Arquitectura de la UdeC, organizaron un concurso para cambiar sus fachadas. El primer lugar es adjudicado a los arquitectos R. Jofré, J. Jensen y C. Freire. La intervención arquitectónica, según Jensen, no tuvo su origen en consideraciones formales sino en aspectos estrictamente técnicos, relacionados con su deficiente comportamiento térmico: “Había que actualizarlo”<sup>2</sup>.

En la fachada poniente se instalaron celosías cuyo movimiento de apertura y cerramiento, ejecutado desde una central en forma



Fig. 2 Hotel El Araucano intervenido. Autor: V. Ortega

secuencial, aportan color y “dinamismo” al edificio. Hacia la Plaza, se implementa una fachada térmica inclinada para reflejarla en tanto la esquina se resuelve con un volumen, o chimenea térmica, iluminado con efectos de luces led. (fig.3)

“Con esta remodelación muy hermosa, se moderniza el edificio y se transforma en un aporte innegable a la parte urbanística de la ciudad”<sup>3</sup>, señaló el Rector, destacando la incorporación de “una tecnología de iluminación muy moderna, que va a ser una característica que le va a dar más prestancia a nuestro centro, sobre todo en las noches”.<sup>4</sup>

### Conclusión

De lo expuesto se concluye que la estética tecnológica de los nuevos materiales, sus sistemas constructivos y la ideología de la

sustentabilidad asociada a ella, cuando es implementada como una nueva superficie de fachada, termina con la imagen y los valores estéticos-formales -constructivos del movimiento moderno. Es decir, la técnica contemporánea no encontraría reflejo en la forma moderna que se basaba, a su vez, en los avances técnicos de ese entonces. Entonces es posible afirmar que técnica obsoleta es igual a forma obsoleta. El futuro del patrimonio moderno en Concepción, parece ser el estar cubierto por extensos planos de materiales de revestimiento contemporáneos.



## SE CONOCIERON GANADORES DE CONCURSO NACIONAL

Fig. 3 Ed. FIUC. Fachadas comparadas. Fuente: Diario El Sur, Concepción. Edición 15/01/2011, p. 6

1. Cáceres, Osvaldo (2011) Entrevista realizada por la autora. Los Ángeles. 01-04-2011.
2. Jensen, Javier (2011). Entrevista realizada por la autora. San Pedro de la Paz.
3. Cortés, Ximena. (2013) “Inaugurada Remodelación del Histórico Edificio FIUC” en: Revista Panorama UdeC. [www.udec.cl/panoramaweb2/2013/05/inaugurada-remodelacion-del-historico-edificio-fiuc/](http://www.udec.cl/panoramaweb2/2013/05/inaugurada-remodelacion-del-historico-edificio-fiuc/) . 29/10/2014.
4. Idem.

Revista AUCA N°13 (1968). Ediciones Auca Limitada, Santiago de Chile.  
 “Paneles Reflectantes Tendrá nueva Fachada del Edificio FIUC”, en: Diario El Sur, Concepción. Edición 15/01/2011, pág. 6.



**do.co.mo.mo.cl**

**PATRIMONIOS,  
INTERPRETACIONES,  
VALORACIONES**

HUGO MONDRAGÓN  
MARÍA JOSÉ ARELLANO

IGNACIO SZMULEWICZ

RUBÉN MUÑOZ

ALEX CARVALHO BRINO  
ANNA PAULA CANEZ  
CAROLINA KNIES  
GIULIE ANNA BALDISSERA



# Integración de las artes y reforma social. Dos condensadores sociales en Santiago de Chile. 1939-1941

**Hugo Mondragón,  
María José Arellano**  
Escuela de Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica  
CHILE

En un libro canónico sobre la integración de las artes en América Latina, Paul Damaz sostenía que por su tendencia a transgredir la naturaleza bidimensional del muro, porque en términos formales parecía difícil hacer coincidir el arte figurativo con la arquitectura moderna y porque en su forma y contenido movimientos como el muralismo mexicano tendían a la agresividad y sus autores a los prejuicios políticos, el arte dispuesto en la arquitectura moderna no debería ser figurativo. Damaz privilegiaba las formas abstractas.<sup>1</sup>

Pero ¿qué sucede cuando el mensaje que se quiere transmitir es de carácter político y está dirigido a las masas? ¿Qué sucede cuando el mandante es un Estado que quiere reforzar la idea de igualdad y bienestar social para todos? Esta es la situación que sirve de marco para la siguiente ponencia en la que se intenta precisar el significado cultural y disciplinar de dos clubes obreros ubicados en Santiago de Chile que se construyeron durante el Gobierno de Pedro Aguirre Cerda, entre 1939 y 1941.

Damaz publicó en su libro una fotografía de uno de estos clubes sociales<sup>2</sup>. Se informaba que el mural pertenecía a Xavier Guerrero<sup>3</sup>, muralista mexicano discípulo de Diego Rivera. Este se encontraba pintado sobre la superficie interior de la bóveda del Hogar Hipódromo de Chile, un edificio ubicado en Santiago que habría sido proyectado por los arquitectos Jorge Aguirre y Enrique Gebhard y construido en 1942.

Damaz criticó el mural. Señaló la dificultad que se tenía para obtener una visión más completa de éste debido a su disposición longitudinal al interior de un espacio angosto

y profundo. Se refirió al agigantamiento de las dos figuras y a la aparente paradoja del conjunto plástico en el cual, todo el peso visual descansaba sobre una superficie translúcida. Su sentencia final fue que el mural valía más por su factura que por su relación con la arquitectura<sup>4</sup>.

Sin embargo no mencionó una sola palabra sobre la pertenencia del mural a un programa de gobierno llamado “Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres”, o que mural y edificio formaban parte de un programa de más largo aliento que buscaba, mediante la construcción de una red de hogares públicos, consolidar el ideal patriótico de bienestar físico, moral e intelectual para las clases proletarias.



**Fig. 1** DAMAZ, Paul (1963) Art in Latin American architecture. Reinhold Publishing Corporation. USA (New York), p163. Fotografía donde se ve el mural de Xavier Guerrero en el Hogar Hipódromo Chile, Santiago.

## 1. Defensa de la Raza

Aunque la palabra eugenesia se acuñó en 1883, el objetivo de promover un mejoramiento de la raza, circuló en Chile desde mediados del siglo XIX. Por ello, algunos gobiernos finiseculares promovieron la migración planificada de europeos no-latinos<sup>5</sup>.

Oponiéndose a dicha política migratoria, en 1918 Nicolás Palacios, en su libro “Raza Chilena” argumentó que el “roto chileno”, figura emblemática de la chilenidad, se había convertido en un Gran Huérfano<sup>6</sup>. Reflejo de ello, fue el alcoholismo, la vida insalubre del conventillo y la falta de educación.

Veinte años más tarde, dichos argumentos se transformaron en la posición oficial del Estado chileno. Finalmente en agosto de 1939, el presidente Pedro Aguirre Cerda creó la institución llamada Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres. Dicho programa buscó el fortalecimiento físico y la tonificación moral de los más pobres, mediante la práctica de actividades deportivas al aire libre, la promoción de la familia y el sano entretenimiento. También, pretendía educar través de la música, las excursiones, el respeto a los padres de la

patria, el aprecio al trabajo, la obediencia a la jerarquía y disciplina. Todo ello, procurando fortalecer el amor patrio<sup>7</sup>, fundamental para superar los problemas presentes.

En el programa Defensa de la Raza confluyeron ideas de diversa procedencia, una de ellas es el scoutismo. Dicha Institución educativa fue creada a comienzos del siglo XX y promovió ideales de vida sana mediante actividades pseudo-militares al aire libre. El propio Aguirre Cerda había sido miembro del directorio Scout de Chile y entre los integrantes del directorio de la Institución, había un representante scout<sup>8</sup>.

Sin embargo, en noviembre de 1941 el presidente Aguirre murió a causa de tuberculosis, sin terminar su mandato presidencial. Lo sucedió en el cargo Juan Antonio Ríos un copartidario del Frente Popular, pero el programa Defensa de la Raza perdió apoyo político y pasó a ocupar una posición secundaria.

## 2. Arquitectura

Existió un modelo de club obrero de barrio, el cual contaba con oficinas para la asistencia social, salas de clases, biblioteca, salas de juego, talleres, juegos infantiles, auditorio, gimnasio, cancha de fútbol y pista de atletismo. Con dichos lineamientos, la institución Defensa de la Raza se materializaría en cuatro proyectos arquitectónicos: el Hogar Hipódromo Chile, el Hogar Defensa de la Raza -ubicado en el Parque Cousiño-, la Colonia de Veraneo de la Dormida -ubicada en las afueras de Santiago- y el Parque de Reposo y Cultura Física-Bosque de Santiago, en el Fundo Lo Contador. Solo los dos primeros llegaron a construirse.

Por otra parte, ambos edificios modernos fueron publicados en el No.9 de la revista Arquitectura y Construcción<sup>9</sup> en 1947, donde recibieron reconocimiento por parte de la crítica local. Sin embargo, uno de ellos, tiene el mérito de haber sido uno



Fig. 2 Defensa de la Raza. 1939-1941 (1942). Chile(Santiago), Editorial Zig-Zag, p48. Imagen extraída del panfleto publicado en 1942. En la mitad izquierda de la imagen, se encuentra la insignia Defensa de la Raza, evidenciado por las letras D y R en azul. En el inferior se expone el diseño de los uniformes de gimnasia tanto para hombre como mujer y en el centro del pecho, se destaca el lugar donde se ubicará la insignia. A la derecha dos fotografías de Quintana ilustrando los alcances deportivos del programa. Basquetball y tiro al arco ilustran la utilización de los diseños de vestuario

de los pocos edificios chilenos de la época, publicados en una revista internacional. Architectural Review publicó el Hogar Hipódromo Chile en su número de agosto de 1948 bajo el título “Amusement Center in Santiago, Chile”.

## 2.1 Hogar Defensa de la Raza

Esta obra del arquitecto Jorge Aguirre<sup>10</sup>, sobrino de Aguirre Cerda, en colaboración con Gabriel Rodríguez, presenta el cuerpo principal del edificio, apoyado sobre pilotis. El espacio estaba dimensionado y cualificado por una grilla de pilares de sección elíptica, conectados por vigas que evidenciaban los pórticos estructurales. Por su parte, las escaleras circulares se solucionaron como elementos formalmente contrapuestos a dicha grilla. Prácticamente en todas las fotografías publicadas del edificio, resulta evidente la presencia jerárquica de elementos estructurales.

En el centro del acceso se encontraba el sobre-relieve del artista chileno-alemán Tótila Albert<sup>11</sup> quien migró a Chile escapando de la guerra en 1939. La obra se llamaba “El Vuelo del Genio” y estaba compuesta por tres figuras humanas: padre, madre e hijo; y un ave. Según Albert, los padres simbolizan las alas del hijo. El padre refleja el mundo de las ideas y la madre, la materia. La tensión entre estos dos mundos impulsa al hijo hacia adelante, dándole velocidad<sup>12</sup>. Se trata de una obra cuyo tema es trabajado de manera simbólica y cuya formalización es figurativa, sin ser realista.

En el interior del edificio, se encontraban fotografías de gran formato de Antonio Quintana<sup>13</sup>, fotógrafo interesado en el realismo social.

## 2.2 Hogar Hipódromo Chile

En esta obra del arquitecto Enrique Gebhard<sup>14</sup> y Jorge Aguirre, también se recurre a una grilla de pilares de sección

circular, pero donde el módulo estructural no define un módulo espacial.

La planta del proyecto se componía de tres cuerpos independientes: un cuerpo central de mayor tamaño y otros dos dispuestos en la periferia de manera asimétrica. Los techos dominantes eran planos, y se contraponían con una bóveda de sección paraboloide de hormigón laminar, que cubría la zona de juegos dispuesta en el segundo piso. En dicho lugar se ubicaba la obra de Guerrero, que al igual Albert, recurría a la figura de hombre y mujer, como núcleo familiar. Ambas figuras se encontraban por la espalda, tocándose los hombros en señal de apoyo mutuo y confianza en el futuro. A su vez, la monumentalidad de sus músculos era un homenaje al trabajo físico.

Cabe destacar que Guerrero vino a Chile para acompañar a David Alfaro Siqueiros en su destierro por el intento de asesinato de León Trotsky. Con él realiza los murales de la Escuela México de Chillán.

## 3. Obra de arte total

Arquitectura, pintura mural, escultura y fotografía no fueron las únicas expresiones formales que tuvo el programa Defensa de la Raza. Bajo su alero se desarrolló el paisajismo, el diseño de insignias y vestuario, poesía, música y publicidad. Oscar Prager, por ejemplo, diseñó el paisaje de ambos clubes obreros dando un marco para el desarrollo de actividades al aire libre<sup>15</sup>.

También se diseñaron uniformes deportivos, concebidos en estricto color blanco, interrumpido por el uso de la insignia de la Institución. Su diseño, estaba delimitado por circunferencias concéntricas de color azul y rojo, en cuyo interior albergaba las letras D y R en azul. En rojo, se encontraba un signo abstracto que podría representar una montaña o la letra A, en señal de “Aprovechamiento”. Como en la bandera chilena, una estrella completaba el



Fig. 3 Defensa de la Raza. 1939-1941 (1942). Chile(Santiago), Editorial Zig-Zag, p34. La fotografía evidencia Hogar Defensa de la Raza, ubicado en el Parque Cousiño. Inserto en un parque de árboles frondosos, la fachada principal de muros blancos, libera el primer piso apoyándose sobre pilotis. En el centro de la fachada, se encuentra el sobre-relieve de Tótila Albert e inmediatamente detrás, se ubica una caja de escalera circular, que hace un contrapunto formal con el plano de la fachada.

conjunto, otorgándole a la Institución una identificación patriótica y nacional.

Por otra parte, se compuso el “Himno de la Defensa de la Raza” escrito por Carlos Casassus<sup>16</sup> y compuesto por Javier Rengifo<sup>17</sup>. La letra era un canto a la patria y su geografía; a la raza chilena, soldados, obreros y campesinos. La partitura musical era estéticamente panamericanista y estaría emparentada con los himnos y marchas militares.

Finalmente, la difusión del programa fue llevado a cabo por la empresa editora Zig-Zag que imprimió y distribuyó gratuitamente folletos explicativos de los clubes y de los alcances de la Institución<sup>18</sup>. Destacan en este documento la gráfica de la portada realizada en clave de pictograma por el diseñador León Lira<sup>19</sup> y la fotografía de Quintana.

#### 4. Conclusión

Pese a las críticas de Damaz contra el arte figurativo por su incapacidad para integrar un conjunto con la arquitectura moderna, en el caso de estos dos clubes obreros hemos querido arrojar luz no sólo sobre el resultado estético sino sobre los propósitos políticos.

A pesar de la confluencia de arquitectos, pintores, escultores, fotógrafos, diseñadores gráficos, poetas, músicos y paisajistas, no es posible identificar la existencia de una agenda estética compartida. Lo que verdaderamente articuló y le dió cuerpo a la integración de las artes en estos dos clubes obreros fueron los ideales sociales con los que estaba comprometido Pedro Aguirre Cerda. La tarea del arte y arquitectura era comunicarlos a las masas como un discurso vivo y para ello algunas veces se optó por un lenguaje figurativo y otras veces abstracto, como habría preferido Damaz.

Los elementos plásticos diseñados para la institución expresan en un lenguaje moderno, nuevo para las masas, radical y transgresor para los medios artísticos existentes en el Chile de esa época, la revolución social que se pretendía lograr en favor del pueblo chileno.

Tal vez por esto se recurrió a la expresión moderna en arquitectura. Sus muros blancos servían para comunicar higiene y confianza en el futuro. La escultura y la pintura fueron figurativas pero no totalmente literales: deformaron la figura humana hasta que fue capaz de transmitir el mensaje acerca de la importancia del trabajo y la familia. Las fotografías de gran formato de Quintana les devolvían a los

obreros una imagen poética de su patria, sus gentes y sus paisajes, así como las insignias y sus citas formales a la bandera de Chile. Los uniformes blancos promovían el ideal de limpieza e higiene. El himno ensalzaba a la patria y los panfletos educaban a quien lo recibía sobre la importancia del programa.

Defensa de la Raza buscó educar a las masas y lo hizo de un modo moderno pero entendible por todos, por semejanza o simbolismo. La integración de las artes no está aquí al servicio de un proyecto estético o formal, como habría interesado a Damaz, sino al servicio del proyecto de transformación social del pueblo chileno soñado por el presidente Aguirre Cerda.

1. DAMAZ, Paul (1963) "Art in Latin American architecture". Reinhold Publishing Corporation. New York.
2. DAMAZ, Paul (1963) "Arte in Latin American architecture". Reinhold Publishing Corporation. New York. La fotografía del mural se publicó en la página 163.
3. Xavier Guerrero 1896-1974. Muralista Mexicano. Discípulo de Diego Rivera, fundador de "El Machete" junto a David Alfaro Siqueiros y del Sindicato de Escultores y Grabadores de México.
4. Damaz, Paul (1963) Op. Cit.
5. Véase SALAZAR, Gabriel. PINTO Julio (1999). Historia contemporánea de Chile. Chile(Santiago), Ediciones LOM
6. PALACIOS, Nicolás (1918). Raza Chilena. Chile(Santiago), Editorial Chilena, Tomo 1, p43
7. Véase AGUIRRE CERDA, Pedro (1940). "Manifiesto de SE el presidente de la República al país". En Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres. Chile(Santiago), Editorial Zig-Zag, p12-13
8. ROJAS FLORES, Jorge (2006). "Los Boys Scouts en Chile, 1909-1953" Chile(Santiago), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, p94
9. Véase MONDRAGON; TELLEZ(2006) Arquitectura y Construcción. Chile 1945-1950. Una revista de arquitectura moderna, Chile(Santiago), Editorial Universidad Central de Chile
10. Jorge Aguirre Silva(1912-1998). Arquitecto UC. Co-fundador del Colegio de Arquitectos
11. Tótila Albert(1889-1967). Escultor chileno-alemán. Funda la Asociación Chilena de Pintores y Escultores
12. Véase Defensa de la Raza. Op.Cit
13. Antonio Quintana(1904-1972). Fotógrafo
14. Enrique Gebhard(1909-1978). Arquitecto UChile. Editó revista ARQuitectura
15. Oscar Prager(1876-1960). Paisajista alemán
16. Carlos Casassus(1899-1982). Poeta chileno. Fundó la Sociedad de Escritores de Chile
17. Javier Rengifo(1884?-1958). Músico y compositor chileno
18. Véase Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres Op.Cit, s/p
19. Emparentados con el sistema de comunicación visual Isotype, desarrollado por Arntz y Neurath

Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres (1940) 2da Edición, Chile(Santiago), Presidencia de la

República, Secretaría General de la Defensa de la Raza, Editorial Zig-Zag

Defensa de la Raza. 1939-1941 (1942). Chile(Santiago), Editorial Zig-Zag

"1. Hogar Parque Cousiño" (1947) Arquitectura y Construcción, Chile(Santiago), Arquitectura y construcción Ltda, Junio 1947, p35-19

"2. Hogar Hipódromo Chile" (1947) Arquitectura y Construcción, Chile(Santiago), Arquitectura y construcción Ltda, Junio 1947, p40-43

"Amusement Centre at Santiago, Chile" (1948). Architectural Review, UK(London) Architectural Press Ltd, volumen CIV, número 620, agosto 1948, p73-76

DAMAZ, Paul (1963) Art in Latin American architecture. Reinhold Publishing Corporation. USA(New York)

ESLAVA, Ernesto (1943). Pintura mural: Escuela México de Chillán. Chile(Santiago), Escuela Nacional de Artes Gráficas

HUBNER, Manuel Eduardo (1965). "Rescatando al poeta chileno Carlos Casassus". Mi Atlántida, Chile(Santiago)

JUNEMANN, ALFREDO (1996). Jorge Aguirre Silva: Un arquitecto del Movimiento Moderno en Chile. Chile (Santiago), Editorial ARQ

LEAR, John (2007). "La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico El Machete". Signos Históricos. México(México DF), n8, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa

MOLINA, Patricia (2009). La propuesta escultórica de Tótila Albert en la escena del arte chileno del siglo XX. Chile(Santiago), Tesis de Licenciatura en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile

MORENO FABBRI, José y FRESARD, Denise (2006). Fotografías: Antonio Quintana. Chile(Santiago), Quebecor

PALACIOS, Nicolás (1918). Raza Chilena: Un libro escrito por un chileno y para los chilenos. Chile(Santiago), Editorial Chilena

ROJAS FLORES, Jorge (2006). Los Boys Scouts en Chile 1909-1953. Chile(Santiago), Centro de Investigaciones Diego Barros Arana

SALAS VIU, Vicente (2001). "La Creación Musical en Chile 1900-1951". <http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/uchile/salasv01/31-10-14>

VIVEROS, Marta; LANATA, Liliana; FUENTES, María Isabel; VILCHES, Eduardo (1997). Oscar Prager: el arte del paisaje. Chile(Santiago), Editorial ARQ

# Cuerpo ideal y experiencia en la arquitectura.

## El mural de Xavier Guerrero en el Hogar Hipódromo Chile

**Ignacio Szmulewicz**

Candidato a Magíster en Arquitectura  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
CHILE

### 1. Cuerpos en reposo

En un extensa bóveda longitudinal levantada sobre pilares se encontraba un mural del artista mexicano Xavier Guerrero (1896-1974). Los motivos representados no eran más que una mujer y un hombre recostados y semi-desnudos en un entorno poco definido con algunas referencias a elementos lumínicos, nebulosos y astrales (un sol y una luna). La mujer, de cabellera larga, levantaba la vista ligeramente, mientras reposaba su cuerpo en la espalda del hombre. Girado por completo, el personaje masculino dirigía su mirada hacia el femenino, mientras cruzaba sus manos y nos dejaba ver su cuerpo desnudo. Ambos se encontraban en una evidente actitud de relajación, calma y reposo. Vaciados de movimientos corporales, incluso de ropajes, sus cuerpos descansaban ejerciendo el simple acto de la contemplación ocular.

Una serie de oposiciones o reflejos se

hacían patentes en la composición del mural de Xavier Guerrero. Los personajes del primer plano (masculino-femenino) funcionaban como figuras-reflejo, es decir, lo que era perceptible en el cuerpo de uno estaba oculto en el cuerpo del otro: la espalda de la mujer aparecía reflejada en la espalda del hombre, el rostro masculino sólo aparecía en tanto rasgos femeninos; los brazos abiertos de una eran las manos cruzadas del otro; mientras una dejaba al descubierto o insinuadas las partes erógenas y reproductivas, el otro mostraba la musculatura. El mural sugería, entonces, una particular complementariedad, en el tiempo del ocio, de lo femenino y lo masculino pensados como una totalidad.

En ese límite inferior se podía leer la frase: “En la sociedad capitalista, la felicidad del hombre empieza cuando termina el trabajo” (Riquelme, 1950, p. 33). Con esa demarcación, la palabra “trabajo” situaba el afuera y el abajo, justificando la ausencia completa de elementos vinculados al laburo manual, artesanal o industrial, del hombre y la mujer. Toda la zona superior del mural estaba configurada por elementos difuminados que hacían referencia a nubes, luces, aires, es decir, la naturaleza entendida como conjunto de fuerzas esenciales en constante movimiento –la desnudez de los cuerpos iba en esta misma línea–. En la tapa oriente de la bóveda, un sol pintado con trazos curvilíneos, hacía las veces de un punto focal independiente del plano de la bóveda que mantenía una unidad. La zona posterior daba cuenta de un entorno amplio, natural y nocturno –oposición Luna y Sol que podría ser también una indicación de los ciclos del día.



Fig. 1 Xavier Guerrero. Mural Hogar Hipódromo Chile. Paul Damaz “Art in Latin American Architecture”. Reinhold Publishing Corporation, New York, 1963. P.163. Foto: Paul Damaz

La intensa mirada hacia lo alto de la figura femenina concentraba la atención de la totalidad de la composición. Funcionaba como un detalle de atracción para que el espectador volviese la vista y saliera de la ilusión pictórica y así entrase en relación con la arquitectura. Reforzaba esta idea, el hecho de que la perdida mirada de la mujer hacia lo alto salía fuera del edificio a través de una de las tres ventanas dispuestas en la cara posterior de la bóveda longitudinal. De ninguna manera se trataba de una coincidencia, ya que la composición de las figuras en la bóveda se centraba en relación con las tres ventanas.

## 2. Arquitectura, experiencia y naturaleza

El mural de Xavier Guerrero se encontraba en el segundo piso de un edificio con planta libre y terraza. En este lugar, la bóveda y el mural podían ser contemplados gracias a la luz natural que provenía de diferentes puntos, generando un entorno donde se privilegiaba la percepción del usuario ya que su vista jamás chocaba directamente con los rayos del sol. El acceso hacia ese segundo piso sólo era posible a través de un escalera en espiral que terminaba en el acceso hacia la terraza en el tercero. De una sola losa rodeaba uno de los pocos pilares no estructurales del edificio, destacando por su simpleza formal y su alta presencia en el conjunto.

El edificio estaba compuesto por tres volúmenes: uno central de mayor envergadura (33 de ancho x 15 mts. de largo) y dos menores, dispuestos de manera asimétrica, saliendo del conjunto principal hacia el norte por un lado y hacia el oriente por otro. El volumen mayor, de planta rectangular y tres niveles, estaba levantado sólo sobre pilares estructurales, con un mínimo de espacios cerrados y dejando el segundo piso semi-descubierto. Su fachada sur, construida con simples vidrieras en un perímetro separado de los pilares, permitía una absoluta transparencia y continuidad

entre el interior y el exterior, enfatizando la vista hacia el conjunto deportivo del Hipódromo y el macizo cordillerano. Su fachada norte presentaba con mayor claridad los dos volúmenes adosados al central, revestidos con muros de piedras dispuestas de manera irregular, contrastadas con una retícula de pequeños vidrios semi-traslúcidos que cerraban el segundo nivel del volumen central.

El edificio se destacaba por la simpleza de los elementos constructivos y decorativos –el hormigón armado, el vidrio y las piedras–, que establecían un correlato con la simpleza y transparencia de la experiencia. Sin embargo, hay que notar que tal lenguaje sintético era contrastado por un sinfín de elementos que sutilmente generaban notas de intensidad y singularidad: la rústica, pesada y áspera materialidad de los dos volúmenes exteriores (opuesta a la ligera, suave y transparente presencia del vidrio en el interior); o bien la constante presencia de formas no ortogonales (la terminación irregular del suelo del segundo piso, la pendiente asimétrica de la bóveda, la puerta de salida hacia la terraza del tercer piso).

## 3. Defensa de la Raza como proyecto moderno

El edificio fue proyectado por el arquitecto Enrique Gebhard (1909-1978) –asesorado por Jorge Aguirre Silva (1912-1994)– entre 1941 y 1942 como parte de la institución estatal “Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres”, creada por el presidente Pedro Aguirre Cerda en agosto de 1939. El destino de este edificio era formar parte de un conjunto de equipamientos para el ocio y el entretenimiento de las personas del barrio colindante al Hipódromo Chile en el sector norte de la ciudad de Santiago.

Esta iniciativa impulsaba una visión sana y constructiva del ocio, el entretenimiento, el deporte y la cultura para la población



Fig. 2 Xavier Guerrero pintando el mural del Hogar Hipódromo Chile. Catálogo de la exposición "Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 2013. P. 99

bajo una mirada crítica hacia las que eran consideradas las desviaciones y faltas éticas del país. Pedro Aguirre Cerda señalaba: "Hay que procurar a obreros y empleados los medios de aprovechar de forma útil sus horas libres, hoy malogradas por el vicio o la holganza" (Arquitectura y Construcción, N° 9, 1947: p. 29).

Alfredo Jünemann ha visto en los edificios de la "Defensa de la Raza" (el segundo fue el Hogar Modelo Parque Cousiño) expresiones de la arquitectura moderna en Chile, al unir proyectos modernos del Estado (industrialización, reconstrucción y alfabetización) con desarrollos modernos de la arquitectura (programas racionales y uso de materiales constructivos nuevos)<sup>1</sup>. Las interpretaciones de Jünemann y sus epígonos vieron el edificio tanto desde una perspectiva histórica –arquitectura y proyecto político moderno<sup>2</sup> – como tipológica –el lenguaje formal y constructivo

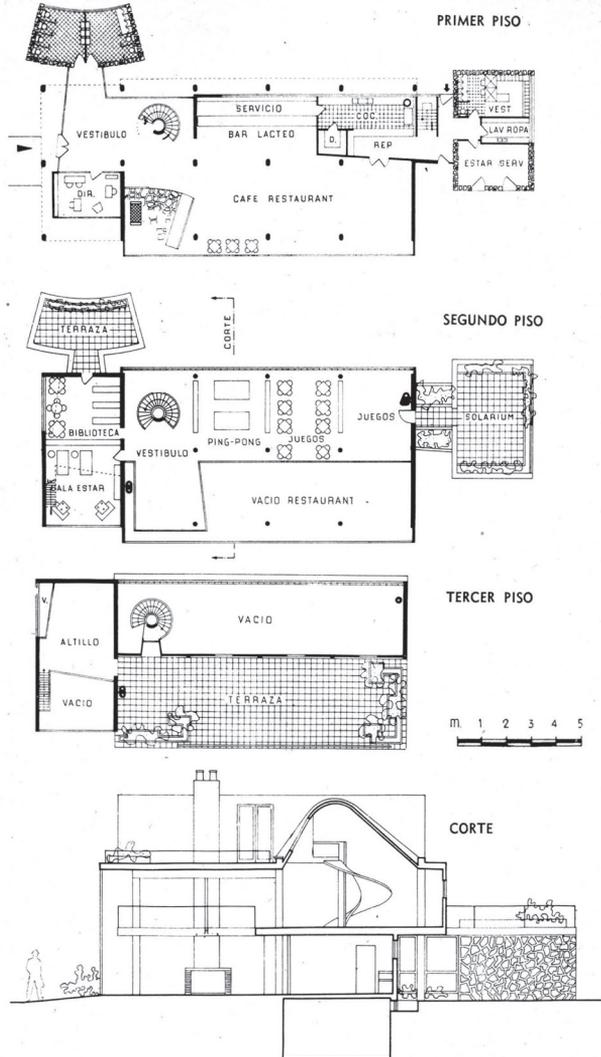
de los maestros modernos. Hasta el momento, no se ha establecido la manera cómo se percibía la vinculación de las artes visuales con el proyecto de "Defensa de la Raza" (tanto el mural de Guerrero como el sobrerrelieve de Albert) ni tampoco la relación que se pueda establecer con los principios de la arquitectura moderna, ni menos su inscripción al interior del debate sobre la integración o síntesis de las artes.

#### 4. El lenguaje sintético y simbólico de Guerrero

Para inicios de la década del cuarenta, Xavier Guerrero no era un muralista cualquiera. Había llegado para hacerse cargo, junto a David Alfaro Siqueiros, de los murales que decorarían la Escuela México de Chillán, donada por el gobierno mexicano a la reconstrucción del terremoto ocurrido el 24 de enero de 1939. Guerrero arribó a Chile inmediatamente después de estar en Nueva York, recibiendo, junto a Clara Porset, el premio en el concurso del MoMA titulado Organic Design in Home Furnishings. Sólo un año antes, Guerrero fue comisionado para realizar su mural más extenso y completo hasta esa fecha. Correspondía al Sindicato Único de Trabajadores del Autotransporte de Jalisco (SUTAJ) en Guadalajara.

Para entonces Guerrero había dejado su antiguo estilo, decorativo, lineal y sintético<sup>3</sup>, por uno más expresivo, escenográfico y pedagógico, cuando fue comisionado para pintar en la casa de los Directores de la Escuela Nacional de Agricultura (Chapingo). Fue más lejos con el mural del SUTAJ y, celebrado por Ernesto Eslava, completó el hall de entrada de la Escuela México habiendo complejizado sus desarrollos con una monumentalidad mayor y una más intensa vinculación con la arquitectura.

Es absolutamente factible comprender la complejización de los murales de Guerrero



41

Fig.3: Revista "Arquitectura y construcción", N° 9, junio de 1947. P. 41.

por la productiva contigüidad que mantuvo en Chillán con Siqueiros, mucho más interesado en llevar el muralismo hasta sus últimas consecuencias con la idea de la "plástica integral". Y, en este sentido, los dos murales de Guerrero en Chile –ambos de gran envergadura– constituyeron los momentos específicos de tránsito hacia la complejización espacial y arquitectónica

de su obra (cuestión que fue de la mano de una simplificación iconográfica). Sin embargo, los interpretes del muralismo han visto en Xavier Guerrero dos aportes: uno técnico y otro político. Ambos no han sido relacionados con los desarrollos formales, estilísticos o bien proyectuales que la obra de Guerrero tiene.

## 5. La integración artística como expresión en la arquitectura moderna

El debate sobre la integración artística comenzó a ser pensado ya desde los treinta, pero fue en la década de los cuarenta cuando se asentó como uno de los pilares de discusión al interior de la cultura arquitectónica. La revista inglesa *Architectural Review* mencionó el edificio de Gebhard en agosto de 1948: “Whatever the aesthetic merit of this particular mural, it has given a surprising sense of spaciousness to what is in effect but a relatively small room” (p. 74).

Fue Siegfried Giedion quien, en su *Architektur und Gemeinschaft* de 1956, logró otorgarle un sentido mayor a la integración de las artes en la arquitectura. Giedion comenzaba su libro con un diagnóstico identificaba el problema en la dificultad que encontraba el lenguaje moderno –en especial las condiciones materiales y funcionales– de conectarse en un nivel más profundo con el usuario al punto de poder construir relaciones simbólicas.

Seis años después del libro de Giedion, Paul Damaz publicó *Art in Latin American Architecture* en 1963. Incluyó una serie de obras de Chile<sup>4</sup>, entre ellas, el mural de Guerrero en el edificio de Gebhard. En el comentario de la obra, Damaz decía: “An impressive work and typically Mexican, the mural is more remarkable for its daring conception and fine execution than for its relation to architecture” (1963, p. 162).

La descripción del mural de Guerrero por parte de Damaz se asociaba a la consideración que, desde los cincuenta y los sesenta, se establecía sobre la adecuada relación entre artes visuales y arquitectura basadas en el principio de la abstracción como un lenguaje común tanto a la arquitectura moderna como al arte moderno. En un sentido similar, lo que Damaz identificó como otro de los “típicos murales mexicanos”, fue uno de los menos

ortodoxos al recurrir a una representación ideal de los cuerpos, sin claras referencias a tipo latinoamericanos, ni el ensalzamiento heroico de personajes históricos de la revolución.

## 6. Cuerpos ideales y mural como integración espacial

Una serie de antecedentes permiten repensar la particular visión de la integración plástica que el mural de Guerrero manifestaba en el edificio de Gebhard. Tres ideas al respecto. Primero, el mural de Guerrero, y el edificio de Gebhard, eran parte de una misma visión hacia el cuerpo ideal, impulsada por el programa de la “Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las horas libres”. La presencia del tema del cuerpo vuelve fundamental entender que un lenguaje abstracto hubiese eliminado la insistencia que el programa le otorgaba a la pureza y mejoramiento del estado físico. Como en el caso de las publicaciones de la “Defensa de la Raza”, donde Antonio Quintana utiliza modelos de clara ascendencia caucásica, ambos cuerpos en el mural de Guerrero eran fuertes modelos ideales de belleza –ahora de ascendencia al parecer mestiza.

El programa del edificio destinado al goce, cuidado y reposo del cuerpo (alimentación sana, cultura, reposo y contemplación de la naturaleza) establecía una imbricación directa con el estado de descanso en que esos dos cuerpos ideales se encontraban. En este sentido, si bien edificio y mural entregaban un mismo mensaje, el programa arquitectónico indicaba los pasos a seguir en un proceso ético de cuidado del cuerpo, el mural parecía estar más asociado al destino final hacia el que debería apuntarse: cuerpos robustos y ejercitados merecen el descanso adecuado. El mural, en el edificio de Gebhard dominaba la experiencia del recorrido en el espacio. Y esto abre a la segunda idea.

La construcción del mural de la bóveda, por

su escala y sus detalles visuales (miradas, cabellos, luna y sol), se integraba a los recorridos y singularidades propuestas en el edificio por Gebhard (escalera, quiebres de ángulos rectos, revestimientos, terrazas). Así, el mural lograba articular elementos modernos de la arquitectura (la asimetría, la transparencia, la solidez con estructuras visibles, la relación contemplativa con el paisaje) con recursos sintéticos y simbólicos a nivel de lenguaje pictórico. Es decir, los detalles del mural iban sugiriendo la experiencia que el edificio propiciaba: desde el nivel bajo la visión incompleta hacia el mural invitaba a recorrerlo en detalle, ascendiendo hacia el segundo piso para encontrarse, una vez allí, que la escala de los cuerpos requería un recorrido espacial con la arquitectura y la mirada de la mujer invitaba a la experiencia con el afuera. Esto significaría una importante transformación en las lógicas con las que la tradición mural se vincularía con la arquitectura, ya no sólo un mero soporte sino que un espacio con el que relacionarse, en términos de las posibilidades para resaltarlo, destacar los contenidos y experiencias que la propia arquitectura sugiere.

Para cerrar, una última idea. Aún cuando la iconografía del mural hiciese referencia a una escena de relajación y contemplación, este estado requería un cierto grado de complejidad del cuerpo que recorría la arquitectura. No se trataba simplemente de una traslucidez, transparencia o confort – en ninguno de sus elementos. Los grandes y enfáticos ventanales abiertos a la Cordillera y a la celeridad y emoción de las carreras del Hipódromo –celebrados en la Arquitectura y construcción–, eran contrastados con las torsiones, giros y vuelcos que proponía el edificio y el mural. No deja de sorprender que al programa destinado al reposo y la tranquilidad se le haya sumado un conjunto de decisiones arquitectónicas y pictóricas (la asimetría, la bóveda o la escala de los cuerpos) para poner al sujeto en una situación de movilidad mayor, de

dependencia con la forma tan específica de percibir el mundo que emanaba del recinto de Gebhard.

La palabra integración, tan usada en la terminología para referirse a la relación entre arte y arquitectura, no parece dar cuenta por completo de las complejidades que algunos edificios modernos fueron entregando al habitante. Si bien se puede ver en esa integración una suerte de “humanización” de la fría arquitectura moderna (Giedion, 1957), no está demás instalar una visión que implica entender que tal integración sometía al usuario a nuevos grados de complejidad a nivel espacial y visual. Al habitante se le demandaba mayor nivel de compromiso con la experiencia de la arquitectura y esto no significaba necesariamente mayor afecto hacia el lenguaje moderno. La promesa que trajo la integración de las artes como una manera de reencantar al sujeto con la ciudad moderna, cuestión que, como se pudo ver, es bastante posterior a la temprana década de los cuarenta, no juega ningún papel significativo en la relación entre Gebhard y Guerrero. Todo lo contrario, la integración propuesta por estos autores (arquitecto y artista) abría un amplio margen de especulación e interpretación por parte de los usuarios en los diferentes énfasis propuestos.

1. Hipótesis que han seguido investigadores posteriores que han analizado ambos edificios (Stuardo, 2001) (Vera, 2010, p. 82) (Mendoza, 2011). La inscripción de las obras en el relato de la arquitectura moderna se encuentra primero en Eliash y Moreno (1985), aunque los autores entienden esa incorporación sólo bajo la idea de la relación con un proyecto de Estado modernizador.
2. Mencionado antes por Eliash y Moreno (1985) y luego por Vera (2010) y Mendoza (2011).
3. Que se puede ver en los decorados del Palacio de las Vacas en Guadalajara (c.1910-12), en su mural Los signos del Zodiaco del ex colegio Máximo de San Pedro y San Pablo (1919-21) o en la Casa Zuno (1923).
4. En Chile no fue hasta bien entrada la década de los ochenta que el problema de la integración de las artes interesó a teóricos e historiadores del arte. Ver los artículos de Milan Ivelic y Gaspar Galaz en la revista AUCA entre 1978 y 1984.

AGUIRRE SILVA, Jorge (1985). *Hitos en Santiago: esplendor y decadencia en su arquitectura y paisaje*. Viña del Mar.

ATRIA, Maximiano (2008). *La permanencia del paisaje como fundamento en la Estación de Biología Marina de Montemar*. Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

BELLANGE, Ebe (1995). *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. LOM, Santiago.

DAMAZ, Paul (1956). *Art in European Architecture; synthèse des arts*. Reinhold Publishing Corporation, New York.

\_\_\_\_\_ (1963). *Art in Latin American Architecture*. Reinhold Publishing Corporation, New York.

EDWARDS, Emily (1966). *Painted walls of Mexico: from prehistoric times until today*. University of Texas Press, Austin, Texas.

GIEDION, Siefried (1957). *Arquitectura y comunidad*. Nueva Visión, Buenos Aires.

JÜNEMANN, Alfredo (1996). *Jorge Aguirre Silva: un arquitecto del movimiento moderno en Chile*. Ediciones ARQ, Santiago.

LÓPEZ RANGEL, Rafael (1986). *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, México D.F.

MENDOZA, Germán (2011). *Arquitectura moderna y estructura en el proyecto social de Pedro Aguirre Cerda 1939-1942: la columna, dimensión arquitectónica y simbólica en el Hogar Hipódromo de Chile*. Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

RIQUELME, Aura (1950). *La pintura mural en Chile*. Tesis de

profesora de artes, Universidad de Chile, Santiago.

RIVERA, Diego (1988). *Diego Rivera catálogo general de la obra mural y fotografía personal*. SEP, Dirección General de Publicaciones y Medios, México D.F.

ROCHFORT, Desmond (1993). *Pintura mural mexicana*. Limusa, México D.F.

SIQUEIROS, David Alfaro. "Hacia una nueva plástica integral". En: *Revista Espacios*, N° 1, septiembre de 1948.

\_\_\_\_\_. *Fundación del muralismo mexicano*. Textos inéditos de David Alfaro Siqueiros. Siglo Veintiuno editores, México D.F., 2012.

STUARDO, Karina. *Reconstrucción contemporánea de una obra moderna: Hogar Social Hipódromo Chile*. Tesis de Licenciatura en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2010.

TORRES, Fidel, VERA, Rodrigo y ARIAS, Luis. *América es la casa. Arte mural y espacio público en Chillán*. La Discusión, Chillán, 2011.

VERA, María Cecilia. *Futuros para un pasado reciente: estrategias de intervención sobre el patrimonio moderno en el edificio Defensa de la Raza Hogar Modelo Parque Cousiño*. Tesis de Magister, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2010.

VV.AA. *Xavier Guerrero (1896-1974). De piedra completa*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México D.F., 2013.

*Revistas y diarios*

Hoy (1942).

ARS (1943).

El Siglo (1943-45).

*Arquitectura y Construcción (1947).*

*Espacios (1948).*

AUCA (1967-1984).

*Architectural Review (1948).*

*Arquitectura México (1950-1978).*

DOCOMOMO (2010).

*Archivos y documentos*

Archivo Bello de la Universidad de Chile. *Carpetas de fotografías urbanas*, sección de Antonio Quintana y Domingo Ulloa.

Archivo digital del Museum of Fine Arts de Houston. *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*.

Archivo del Smithsonian Archives of American Art. Washington, D.C.

*Defensa de la Raza y aprovechamiento de las horas libres*. Presidencia de la República, Secretaría General de la Defensa de la raza, Imprenta Zig-Zag, 1940. Biblioteca Nacional.

# **El castillo de Rothenfelds, el Instituto de Arquitectura de Valparaíso y la iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes: Hacia una arquitectura del acto<sup>1</sup>**

**Rubén Muñoz Rodríguez**

Facultad de Arquitectura Construcción y Diseño  
Universidad del Bío Bío  
CHILE

Esta ponencia plantea una revisión comparada de tres singulares propuestas de arquitectura sacra del siglo XX: los pioneros experimentos desarrollados en Alemania por Romano Guardini y Rudolf Schwarz en el Castillo de Rothenfelds (1928); la fundacional propuesta de la capilla del fundo de Pajaritos del Instituto de Arquitectura de la Escuela de Valparaíso (1952-53); y la primera obra moderna declarada monumento nacional en Chile, la iglesia del monasterio de Las Condes (1960-65); proponiéndose como la principal lógica proyectual de dichos casos, la comprensión arquitectónica de los actos litúrgicos.

## 1. La Sala de Caballeros del castillo de Rothenfelds

“Sentíamos que por medio de nuestros actos, algo era destruido aquí. Encontramos el valor para destruir lo viejo porque queríamos probar algo totalmente nuevo, no queríamos crear algo vacío, sino crear una abundancia distinta... El espacio vivo, lo debería crear la comunidad por medio de sus reuniones. Es hermoso cuando el espacio sagrado se funde totalmente con la comunidad y sus actos, cuando se construye por medio de la liturgia, cuando desaparece otra vez con ella y cuando se prescinde de cualquier actuación arquitectónica.”<sup>2</sup>

Rudolf Schwarz

En el largo proceso de renovación litúrgica de la iglesia católica que culminó con el Concilio Vaticano II (1959-65), cabría destacar el rol desempeñado por el denominado Movimiento Litúrgico, el que a partir de la segunda mitad del siglo XIX

tuvo un importante desarrollo al alero de los monasterios benedictinos de Solesmes (Francia) y Beuron (Alemania).

Circunscritos al contexto alemán de principios del siglo XX, cabría destacar la importancia de los planteamientos desarrollados por teólogos como el monje benedictino Odo Casel -con su influyente texto “El Misterio del culto cristiano” (1932)- o el sacerdote Romano Guardini, quien desarrolló interesantes aproximaciones entre liturgia, teología, antropología, sociología y filosofía, con una especial sensibilidad hacia el arte y la arquitectura.

Los textos de Guardini “El espíritu de la liturgia” (1918) o “Los signos sagrados” (1927), dan cuenta de un cambio de paradigma, pasándose de una teología dogmática a una aproximación existencial. Guardini, desarrollando una fenomenología litúrgica, plantea “la palabra, la cosa y la acción” como los componentes esenciales del culto público que constituye la liturgia, enfatizando la importancia otorgada a la expresividad y experiencia corporal como forma de conocimiento. Constata la efectividad de sus sencillos gestos -persignarse, arrodillarse, caminar-, y de sus signos -el incienso, el cirio, el agua, el pan, el vino, los ornamentos-, aproximándose a ciertos temas arquitectónicos -las gradas, la puerta, las campanas, la luz, el espacio-, proponiendo una abertura que dilate los límites del racionalismo más pragmático de la modernidad, hacia lecturas simbólicas que recuperen un sentido religioso del tiempo y el espacio.

Por su rol inaugural, resulta ineludible

considerar las propuestas celebrativas desarrolladas por Guardini y el arquitecto Rudolf Schwarz en el castillo de Rothenfelds (1928). Allí se llevaron a la práctica de forma experimental –con el movimiento juvenil “Quikborn”– los nuevos postulados sobre la liturgia, cimentándose las bases para la renovación del edificio sacro cristiano desde la comprensión arquitectónica de las acciones litúrgicas.

En Rothenfelds, tras la premisa de promover una viva comprensión y participación de los fieles, se analizan los actos y signos litúrgicos, considerándose cómo la objetividad de la fiesta litúrgica influye en la composición del espacio, ensayándose nuevas formas de organizar la reunión de la asamblea en torno al altar. Tal como señala el propio Schwarz, para experimentar libres de condicionamientos previos, la arquitectura fue reducida a un sencillo recipiente blanco, el espacio disminuye su presencia llegando a un “grado cero”, para constituirse como un “espacio vivo” conformado por la presencia corporal de la comunidad reunida (fig.01).

## 2. El Instituto de Arquitectura de Valparaíso: La capilla de Pajaritos

“Pensamos en la arquitectura del acto, hoy, cuando todo aparece transido por el goce de la eficiencia que grita la renovación de las técnicas e invenciones... ¿No fracasaría, a pesar de todo, este dar cabida por medio de presencias que caen al ojo con sus destellos, tal como fracasan en todas las iglesias habituales o modernas? Iglesias de formas presentes. Esta quiere ser en cambio, iglesia de la forma de la ausencia.”<sup>3</sup>

Alberto Cruz

La arquitectura moderna en Chile, dentro de sus múltiples vías de desarrollo, presenta una de sus corrientes más genuinas en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (EAV). En 1952, Alberto Cruz y el poeta argentino Godofredo Iommi, junto a un grupo de jóvenes arquitectos y artistas

-entre los que se encontraban Miguel Eyquem y Jaime Bellalta-, encabezan su refundación. Simultáneamente crean el Instituto de Arquitectura que sirve y alimenta a dicha Escuela, con la premisa de abrir una instancia superior de estudio e investigación operativa al desarrollo del proyecto, con una importante carga experimental.

La producción del Instituto se inaugura con el proyecto no construido de la capilla-oratorio para el fundo de Los Pajaritos (fig.02). Cruz propone llevar la arquitectura hacia su mínima presencia, postulando la “desaparición de la forma” de un espacio cúbico diluido en una iluminación cenital indirecta, homogénea e intimista, una “penumbra luminosa” como respuesta específica al acto de orar (Cruz, 1954:235-242).

Esta aproximación establece los prolegómenos de propuestas posteriores como las encabezadas por Jaime Bellalta para el Monasterio Benedictino de las Condes (1953-54) o por Miguel Eyquem para la iglesia parroquial de Santa Clara (1954-56), postulándose en esta última magnificar los actos que se celebran en torno al altar, iluminándolos mediante múltiples reflexiones indirectas, en un espacio donde se ensaya nuevamente la desaparición de sus límites, constituidos ahora como “pura luz”. Este proceder, centrado en el estudio de los actos litúrgicos, continuará su desarrollo hasta materializarse en las “iglesias parroquiales del sur” (1960-64).

En el texto de Alberto Cruz que presenta el proyecto de Pajaritos, subyace una lógica proyectual centrada en la comprensión experiencial de los actos humanos a partir de una observación directa. Considerando como, entre los estudios sobre liturgia realizados por el Instituto se encuentran extensos resúmenes de los textos de Guardini, y tal como señala Miguel Eyquem<sup>4</sup> -quien colabora con Cruz en Pajaritos y con Bellalta en el monasterio de Las Condes- en

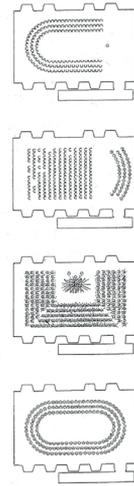
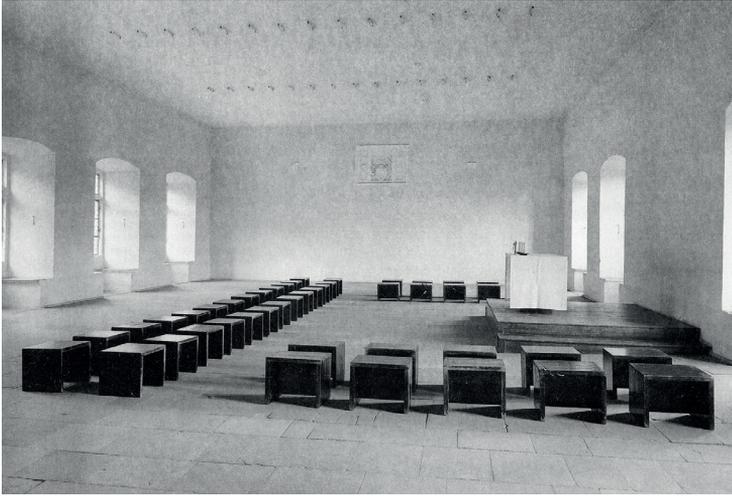


Fig. 1: Sala de Caballeros del castillo de Rothenfelds, Rudolf Schwarz ,1928. SCHWARZ, Rudolf (1960). Kirchenbau: Weltvor der Schwelle. Heidelberg, Verlag.

el Instituto conocían la arquitectura sacra moderna desarrollada en Alemania -donde destaca la obra de Schwarz-, la proximidad de planteamientos entre Pajaritos y los experimentos del castillo de Rothenfelds no pareciera casual.

El grupo de Valparaíso prontamente asume una postura crítica frente al desarrollo de la modernidad arquitectónica, distanciándose de su pragmática uniformidad, y de la idea de progreso centrada en el desarrollo tecnológico. El deseo de Rimbaud de unir arte y vida se asume como leitmotiv, conformándose poco a poco una metodología proyectual fundada en la comprensión de la poética de la vida cotidiana.

Los ensayos de Heidegger “Construir, habitar, pensar” y “Poéticamente habita el hombre esta tierra”, darían cuenta de este tipo de aproximaciones. En un período donde la formación en arquitectura en Chile se nutría fundamentalmente del ámbito profesional, se trataría de un intento de instaurar la investigación en el proyecto arquitectónico desde una poética fenomenológica, constituyendo una lógica proyectual que ha influenciado buena parte de la enseñanza de la arquitectura en Chile.

### 3. La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes

“Se trataba de crear un espacio de oración y celebración de los misterios cristianos que la liturgia desarrolla... Se pretendía que el templo fuera «lo menos presente», lo menos insistente, anónimo, de modo que no llamara la atención; por eso es blanco, son matices de blanco... La idea no es que alguien venga a la iglesia a mirarla: viene a ponerse en situación de orar; la idea es resaltar la liturgia, lo que se realiza, el acto litúrgico.”<sup>5</sup>

Martín Correa, OSB

La fundación del Monasterio Benedictino de Las Condes, se entronca -junto con la abadía francesa de Solesmes- con la Archiabadía benedictina de Beuron (Alemania), contando sus monjes por esta vía con información de primera mano sobre el desarrollo del Movimiento Litúrgico alemán. Para los arquitectos autores de la iglesia, Martín Correa, OSB, y Gabriel Guarda, OSB -conocedores de la producción sacra alemana-, fueron especialmente importantes los planteamientos de los teólogos Odo Casel y Romano Guardini.

Por otro lado, fruto del concurso que ganó

el equipo liderado por Jaime Bellalta, la concepción arquitectónica del monasterio de Las Condes estuvo ligada a la Escuela de Valparaíso, alcanzándose a construir los primeros edificios proyectados por Bellalta, quien tras su partida a Inglaterra, traspasó al Instituto la continuidad de su desarrollo, alcanzándose a realizar algunos estudios y propuestas para la iglesia que no se materializaron, para finalmente asumir el encargo de la iglesia dos de sus monjes (Muñoz, 2010: 106-126).

La preocupación central del proyecto desarrollado por Correa y Guarda, consistió en la comprensión arquitectónica de los requerimientos de los actos litúrgicos. Siguiendo los términos de Odo Casel, se trataría de dar cabida a la “dramatización del misterio”, es decir, a la realización de una serie de acciones de carácter performativo -en su mera realización acontece el hecho expresado-, donde se expresan de forma sensible los misterios cristianos.

Desde el ámbito propiamente disciplinar, se trataría de cómo la arquitectura recibiría la liturgia, tanto en su realización por los celebrantes, como en la participación de los fieles, considerando cómo “las cosas en torno” a la liturgia -entre las que estaría su arquitectura-, forman parte de las realidades que “intensifican el poder expresivo del cuerpo y de sus movimientos; son como una prolongación, como un salto de lo corpóreo fuera de sus naturales confines” (Guardini, 1918: 132).

En la iglesia de Las Condes, la concepción de los recorridos, finamente modelados por la secuencia de sus espacios y la luz, le otorgan un sentido ritual a los desplazamientos del cuerpo, modelados por una arquitectura que se torna coreográfica (Muñoz, 2012:80-93). Un principio clave desarrollado a partir del Movimiento Litúrgico, consistirá en la organización de las reuniones de las asambleas, fomentando una proximidad participativa y comunitaria, mediante una organización central donde se reúnen

monjes y fieles en torno al altar, el corazón de esta obra. Otro aspecto a destacar, será el marcado carácter de interioridad de sus espacios cúbicos blancos, ensayados -nuevamente- como “formas ausentes” que pretenden ensalzar el espacio vivo constituido por los cuerpos reunidos (fig.03).

La luz, tema central del proyecto, es funcional a la liturgia. Una secuencia gradual ascendente, finamente medida en su intensidad lumínica culmina en el altar. Las acciones que constituyen la expresividad corporal de los ritos celebrados en torno al altar, son especialmente iluminados a ciertas horas del día, dramatizándose los gestos celebrativos. Las variaciones diurnas y estacionales de la luz natural, le otorgan al espacio un sentido religioso, un carácter temporal que acompaña existencialmente a los monjes en la “liturgia de las horas”, constituyendo una atmósfera donde la expresividad de los actos alcanzan un especial esplendor.

#### 4. Hacia una arquitectura del acto

Si a fines de los años veinte, Guardini y Schwarz ponen a prueba en Rothenfelds de forma experiencial los nuevos postulados del Movimiento Litúrgico, en Chile, entre las décadas del cincuenta y sesenta, el grupo de Valparaíso desarrolla un laboratorio del espacio litúrgico local, inaugurando su actividad proyectual con el proyecto de capilla de Pajaritos. De estas dos experiencias -entre otras- se nutrieron Correa y Guarda para alcanzar la cima

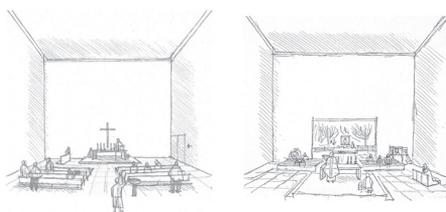


Fig. 2 Capilla del fundo Los Pajaritos, 1952-53. Croquis originales de Alberto Cruz. Archivo Histórico José Vial Armstrong, EAD PUCV, Viña del Mar

más alta de la arquitectura sacra moderna en Chile, la iglesia de Las Condes, un caso paradigmático donde los nuevos postulados litúrgicos se cristalizan con una apertura eclesial al arte moderno, alcanzándose una síntesis ejemplar.

Más allá de las transferencias arquitectónicas de los casos tratados, tras sus anodinas formas de lenguaje albo y purista -ensayando su desaparición-, subyace una lógica proyectual equivalente. Si Guardini y Schwarz experimentaron con sus grupos juveniles, el grupo de Valparaíso aúna sus propias experiencias con el estudio directo de las celebraciones, mientras Correa y Guarda, en su singular coincidencia de arquitectos y monjes, proyectan en una dimensión temporal 1:1, reconstruyendo arquitectónicamente sus propias vidas desde una poética empírica y existencial. Se trataría de una “arquitectura del acto”, donde sin desmerecer la condición estética de la arquitectura -todo lo contrario-, la forma será el resultado de una investigación

genuinamente arquitectónica, el estudio de los actos.

No resulta casual que estas aproximaciones se entroncan con un período de importante renovación del programa sacro católico. Si consideramos cómo la liturgia consiste en una serie de acciones iterativas especialmente regladas, esta condición permitiría que su constitución arquitectónica resulte especialmente exacta.

Con el Misterio cristiano de la encarnación, la “trascendencia cobra inmanencia” ingresando en el tiempo y en el espacio, la escisión entre lo sacro y lo profano se difumina, tal como planteaba Jaime Bellalta -refiriéndose a su proyecto de monasterio-, “todos los lugares y objetos eran como los vasos del altar, sagrados, y lo mismo los actos” (Gross; Vial, 1988: 74).



Fig. 3 Iglesia del monasterio de Las Condes. Fotografía Rubén Muñoz, 2011

1. Esta ponencia tiene su origen en la tesis doctoral: MUÑOZ, Rubén (2014). La iglesia del monasterio benedictino de la Santísima Trinidad de Las Condes: La luz como generatriz del espacio moderno litúrgico. Dir. Víctor Pérez Escolano. Tesis doctoral [inédita], Universidad de Sevilla.
2. SCHWARZ, Rudolf, Kirchenbau: Weltvor der Schwelle, Verlag, Heidelberg, 1960, según traducción de Walter Zahner (Fernández-Cobián, 2009: 45-47).
3. (Cruz, 1972: 26)
4. Según declaraciones de Miguel Eyquem en entrevista realizada por el autor (Viña del Mar, 03/12/2008).
5. (Muñoz, 2012:56-63)

- CASEL, Odo (1953)[1932].El misterio del culto cristiano. San Sebastián, Dinor.
- CRUZ, Alberto(2008) [1972]. “Borde retirado: Capilla en los Pajaritos”, en Exposición 20 años Escuela de Arquitectura UCV.Valparaíso,EAD PUCV.
- CRUZ, Alberto (1954). “Proyecto para una capilla en el Fundo Los Pajaritos”, enAnales UCV, 1, pp. 235-242.
- FERNÁNDEZ-COBIÁN, Esteban (ed.) (2009). Arquitecturas de lo sagrado: Memoria y proyecto. A Coruña, Netbiblo.
- GROSS, Patricio; VIAL, Enrique (1988). El monasterio benedictino de las Condes: Una obra de arquitectura patrimonial.Santiago de Chile, PUC.
- GUARDINI, Romano (1946) [1918].El espíritu de la liturgia. Barcelona, Araluce.
- MUÑOZ, Rubén (2010).“La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes: Propuestas precedentes”, enArquitectura Revista, 6(2), pp. 106-126.
- MUÑOZ, Rubén (2012).“Una arquitectura ausente ilumina la celebración del misterio. Entrevista al arquitecto Martín Correa”, enBoletín Académico, 2, pp. 56-63.
- MUÑOZ, Rubén (2012).“Una arquitectura coreográfica: La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes”, en Arquitecturas del Sur, 41, pp. 80-93.

# El efímero immortalizado en la producción de Lucio Costa

**Alex Carvalho, Anna Paula  
Canez, Carolina Knies, Giulie  
Anna Baldissera**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
BRASIL

1. Durabilidad arquitectural como un principio de excelencia y lo efímero

Se puede entender arquitectura como: construcción con arte, y el arte en este caso como sinónimo de excelencia, es decir, plena capacidad de ejecución y uso. La ejecución, por su vez, se puede desvelar en algunos aspectos, tales como: técnica de construcción, la proporción y la adecuación al espacio. Estos tres enfoques asociados a la funcionalidad son los principios básicos de la arquitectura. Para que una obra sea considerada, de hecho, arquitectura, ella debe alcanzar su plenitud en todos los aspectos. Entre estos aspectos, la durabilidad es una prerrogativa importante, porque a diferencia de otras artes, la arquitectura tiene un periodo de validez prolongado, esto es, una obra debe durar alrededor de 50 años. Aunque este número no sea un valor incuestionable, la expectativa de un edificio, en general, está cerca de la longevidad humana. En algunos casos, ese intervalo de tiempo se ampliará y en situaciones excepcionales, persiste durante siglos. Mientras refleja las cualidades constructivas del edificio en sí y/o el período de su construcción. También hay situaciones en que la calidad estética se destaca y exige su permanencia, incluso si esto requiere mantenimiento laborioso y cuidado. Aún es posible considerar que la durabilidad de una obra está directamente relacionada con la consistencia que la misma se concibe, es decir, la correcta pertinencia de la estructura es uno de los factores que impiden la aparición de grietas, correcto dimensionamiento de las aberturas y su orientación solar, son factores que impiden concentración de humedad en el interior del

edificio. En ese sentido, existen numerosas características que podrían destacarse para justificar la excelencia de una obra, desde la suposición de su durabilidad, bajo la advertencia de que esto no es una condición única.

Como contrapunto a este breve panorama de la permanencia, hay otra forma de pensar sobre la arquitectura, con énfasis en la fecha de caducidad, con definición previa de la fecha de inicio de las obras y de destrucción. Es la arquitectura efímera. El término efímero, a veces es inexacto. Al ser una palabra de origen griego significa 'que sólo dura un día'.<sup>1</sup> Sin embargo, la interpretación de lo efímero puede ser elástica y depende del establecimiento de un marco de tiempo que defina la relación entre el espectador y la obra. Un edificio con vida útil de cien años a partir de la perspectiva de la longevidad humana no es efímera, pero teniendo en cuenta el tiempo de vida de una civilización de la antigüedad, como la romana, el mismo edificio puede considerarse efímero porque esta sociedad ha acompañado su construcción, uso y destrucción.

En este estudio, será entendida efímera la obra que tuvo desde su concepción la conciencia de su destrucción. Ambos proyectos analizados abordan este principio, incluso el tipo de material utilizado y sus características de durabilidad. No obstante, aunque la arquitectura es notoriamente efímera, sus diseñadores no abdicaron la excelencia en su diseño y ejecución. Intensificando la noción de calidad arquitectónica. Las obras que se presentarán tienen soluciones técnicas-constructivas diferentes, con periodos de uso igualmente

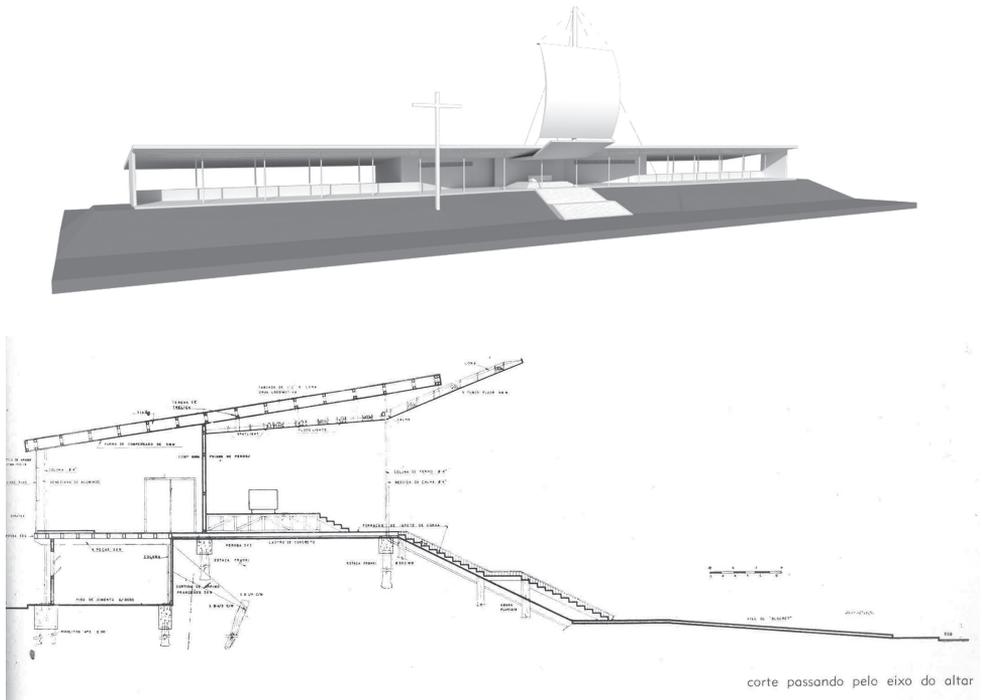


Fig. 2 Corte esquemático y visión general. Fuente: Grupo de Investigación Lucio Costa: Obras Completas.

distintos, ambos respetando los aspectos relativos a fugacidad y excelencia.

## 2. Desde el pabellón para el altar: dos incursiones efímeras

Teniendo en cuenta los proyectos ejecutados por Lucio Costa, existen numerosos ejemplos que se pueden despuntar en su producción. Aquí, con el fin de enfatizar el carácter de lo efímero, se presentarán dos obras. El primero es el Pabellón de Brasil en la Feria Mundial de Nueva York (1939) y el segundo, el Altar del XXXVI Congreso Eucarístico Internacional (1955) en Río de Janeiro. Estas obras, que se ponen cerca debido a su naturaleza efímera, presentan conceptos y materialidad diferenciados por el fin que se proponen.

### 2.1. Pabellón de Brasil en la Exposición Internacional de Nueva York (1939)

Resultado de un concurso ocurrido en 1938, el proyecto construido es la suma de los esfuerzos de los dos arquitectos brasileños Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Aunque separados inicialmente por el hecho de que eran competidores en el mismo concurso – que se resultó en la consagración de la propuesta de Lucio Costa como primer lugar, seguido de la versión de Niemeyer–, Lucio<sup>2</sup> invita Niemeyer a diseñar juntos una tercera versión. La propuesta contiene una serie de elementos que pertenecen a las dos versiones originales.<sup>3</sup>

En el concurso, el criterio de prioridad fue el carácter nacional y seguido por las condiciones técnicas que deberían coincidir con un pabellón de exposiciones.<sup>4</sup> Transcendiendo estas directrices, en una visión nacionalista, la obra debería simbolizar la exuberancia y las cualidades del país, con énfasis en la solidez. Todavía implicaría en un edificio. Dos directrices

antagónicas, así, definen la misma obra. En este caso, la fuerza contenida en la materialidad del hormigón y el acero, se opone a la fluidez empleada en el tratamiento del espacio de todo el conjunto. Las curvas dinámicas dan un carácter de movimiento, y, en cierto modo, permiten un aire de transitoriedad, de cambio. La curvatura estudiada, tanto en los planes, como en los cortes, la primera versión del pabellón de Niemeyer, vuelve a aparecer en la versión ejecutada. La elevación del edificio sobre pilotes – lección absorta de la experiencia del edificio del Ministerio de Educación y la de la Salud Pública - Río de Janeiro (1936) y constante en la versión de Lucio Costa para el pabellón –, que corrobora la noción de fluidez y movilidad espacial.

La opción de la construcción estructurada en acero está vinculada a aspectos de esbeltez y levedad, que comienza en esta obra y pasa, así, a definir y distinguir la arquitectura moderna brasileña, está presente en la suavidad de la rampa de acceso al segundo plan, en el marco que involucra el pasillo exterior del mismo plan y, en las hojas que definen el entrepiso de la zona de exposición. Ligado a esto, es la agilidad de construcción que el material permite y su inexorable desmantelamiento, ya que la feria, con el tiempo, debería conducir al desarrollo de la ciudad<sup>5</sup>. Este aspecto define claramente la condición de la arquitectura efímera.

La libertad compositiva de los volúmenes de la propuesta brasileña dentro del sitio destinado a la Feria, consta en característica propia de la arquitectura de exposición y efímera incluso en la actualidad, pero si se compara a los otros edificios para el evento, resulta en total distinción. En general, los volúmenes de los demás edificios son más pesados, más robustos, lo que refuerza la idea de la suavidad y la fugacidad de la construcción brasileña.

El pabellón se basa en el juego de luz y sombra de volúmenes, lo que supone

mutabilidad del conjunto. Esta condición, es hecha posible por la sucesión de huecos contenidos en el edificio y que también se puede ser percibida la celosía, que cubre las oficinas administrativas o, en la sombra proyectada por el volumen superior en el área del café, perteneciente al auditorio.

## 2.2. Altar para el XXXVI Congreso Eucarístico Internacional (1955)

Construido en la ciudad de Río de Janeiro, en aquel tiempo capital de Brasil, en 1955, el altar para el Congreso también tuvo más de una versión. Originalmente diseñado por Lucio Costa, este proyecto tuvo como versión construida la propuesta desarrollada por Alcides Rocha Miranda, Elvin Mackay Dubugras y Fernando Cabral Pinto con los riesgos originales de Lucio Costa.<sup>6</sup> Al final, la propuesta se sometió a una serie de cambios, con lo más llamativo una expansión significativa de la longitud del altar, además de la reubicación de la Cruz y la Vela en la composición del conjunto.

En un sitio tomado del mar, el conjunto del altar fue instalado por un corto período<sup>7</sup> en el actual Parque Flamengo, que en ese momento todavía estaba en construcción, con tierras del desmantelamiento de la colina de Santo Antônio – donde hoy se encuentra el Monumento a los Muertos de la Segunda Guerra Mundial. Sobre este proyecto, la efermeridad ocurre, también, en escala geográfica, porque la colina y el mar ‘desaparecen’, lo que demuestra que ni ellos son eternos.

El altar consta de un conjunto de líneas rectas, cuya llamativa horizontalidad establece un diálogo con la escala del lugar donde pertenece. Caracterizado por la condición de ligereza, se alinea con la lógica de las construcciones efímeras, donde la velocidad de la construcción<sup>8</sup> y la facilidad de desmontaje son requisitos previos. A partir de materiales como el acero, la madera y el lienzo, el altar está

construido rápidamente con bajo costo y fácil desmontaje. La topografía en sí, que es totalmente artificial, colabora con el carácter transitorio de la construcción, ya que permite la elevación del conjunto en relación a la Plaza para los Laicos. En esta base prominente del conjunto se ejecutó un lastre de hormigón y donde se encuentra el altar se elevó aún más en una estructura de madera, en el resto del conjunto.

En una construcción que hace uso de un conjunto de pilares de acero delgados, y de elementos para sostener la cubierta también en acero – cubierta compuesta internamente, por cerchas metálicas y planes verticales en madera –, el conjunto del altar expresa la estandarización conveniente a la lógica del transitorio. En la propuesta de Costa, la racionalización entendida como la repetición sistémica, así como la integridad volumétrica y la pureza, fueron empleadas con el fin de satisfacer la demanda de una construcción resuelta y transitoria, con vida útil limitada<sup>9</sup>.

La hoja que componía la cubierta se realizó con un foro de contraplacado de 5 mm, que se fijó directamente a las correas longitudinales que se espaciaron aproximadamente 1,1 m entre ellos y que poseían la misma altura que las vigas transversales. Este conjunto fue cubierto por otra capa de madera, cubierto con una lona cruda.

Todo el fondo del altar se compone de la capilla y la sacristía entre otras funciones, que están en el plan superior, tienen su pavimentación de una plataforma de madera también. Esta descripción sucinta revela la característica efímera utilizada en los materiales.

#### Consideraciones Finales

Mientras que el pabellón de Brasil muestra la transitoriedad asociada con fluidez espacial,

utilizando de materiales que expresan la nobleza y la estabilidad de un país, el altar utiliza de la linealidad de una materialidad franciscana, pero con proporciones monumentales, que establecen un diálogo con la escala del lugar y del evento.

La curva sugiere la idea de movimiento, de continuo revelar de nuevos ángulos, de nuevas perspectivas. Al caminar por el pabellón el usuario se exponía a una secuencia de nuevas relaciones, la perspectiva es efímera, se transforma, cambia, renueva. La linealidad del altar sugiere una continuidad de movimiento, la dinámica está en la secuencia constante y la efemeridad en el material.

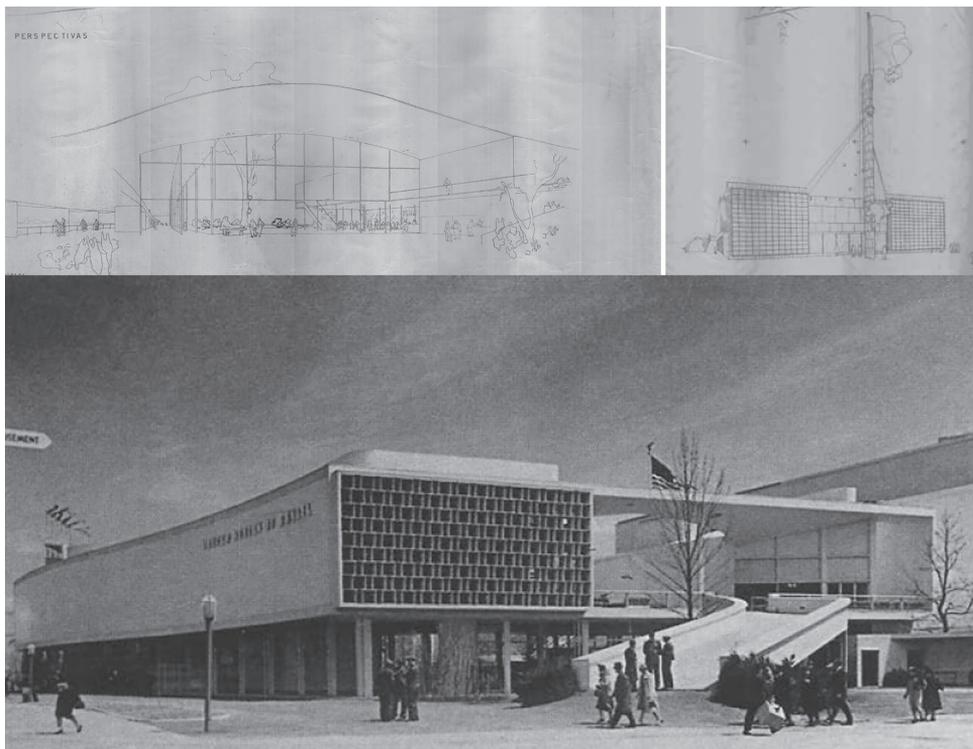


Fig. 2 Corte esquemático y visión general. Fuente: Grupo de Investigación Lucio Costa: Obras Completas

1. FERREIRA, 2004, p. 715; TORRINHA, 1939, p. 453
2. BRUAND, 2002, p. 105
3. BRINO, 2012, 259
4. BRUAND, 2002, p. 105
5. El área se convertiría después del evento en el Flushing Meadows Park (COMAS, 2011, p. 56)
6. CANEZ, 2014
7. El congreso se celebró de 17 a 24 de julio de 1955.
8. El altar fue construido en 1947.
9. Todos los 7.500 m<sup>3</sup> de madeira utilizados para construir os bancos para los laicos fueron reutilizados para la construcción de viviendas asequibles.

BRINO, Alex Carvalho; CANEZ, Anna Paula; ALMEIDA, M. L. Originais e redesenhos em análise: as versões não construídas de Lucio Costa e Oscar Niemeyer do Pavilhão de Nova Iorque. In: Palcos da Arquitetura, 2012, Lisboa. Palcos da Arquitetura. Lisboa: Academia de Escolas de Arquitetura e Urbanismo de Língua Portuguesa, 2012. v. II. p. 259-268.

CANEZ, Anna Paula; BRINO, Alex C.; KNIES, Carolina G., Altar do XXXVI Congresso Eucarístico Internacional do Rio de Janeiro (1955), In Anais do III ENANPARQ – Arquitetura, Cidade e Projeto: uma construção coletiva / organizadores: Angélica Tanus Benatti Alvim, Wilson Ribeiro dos Santos Junior. – São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2014.

COMAS, Carlos E. D.; A feira mundial de Nova Iorque de 1939: O pavilhão Brasileiro. In: ArqTexto. Porto Alegre : Ed. da UFRGS n.16, (2011)

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoções Brasileiras sobre um passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MRM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura): Université de Paris VIII, Paris, 2002. CD-ROM.

COSTA, Lucio. Registro de uma vivência. Empresa das Artes: São Paulo, 1995.

GUERRA, Abílio da Silva Neto. Lucio Costa - modernidade e tradição. Montagem discursiva da Arquitetura Moderna Brasileira. 2002. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MINDLIN, Henrique. Modern Architecture in Brazil. Amsterdam: Meulenhoff & CONV, 1956.

TORRINHA, Francisco. Dicionário Português – Latino. 2. ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1939.

XAVIER, Alberto (Org.). Lúcio Costa: sobre arquitetura. Ed. fac-sim coordenada por Anna Paula Canez. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2007.





# do\_co\_mo\_mo\_cl

10 años | 2004-2014

Docomomo Chile agradece:

al Programa Magister en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica por haber sido sede del grupo chileno de documentación y conservación de los edificios, sitios y conjuntos del movimiento moderno, a las Universidades e Instituciones que apoyaron la realización de los seminarios nacionales,

al Consejo de Monumentos Nacionales por el apoyo y el trabajo conjunto, al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes por la promoción de las tareas de inventario y registro del patrimonio del siglo XX,

a Docomomo Internacional, por la confianza y el empuje entregado al grupo chileno durante estos años,

a nuestros colegas y amigos de los grupos de Docomomo de América Latina, habituales compañeros de ruta,

y finalmente a los miembros, colaboradores y amigos que a lo largo de 10 años han acompañado la labor en pro de la preservación del patrimonio moderno.



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

**Docomomo Internacional**

International Committee for Documentation  
and Conservation of buildings, sites and  
neighborhoods of the modern movement

Ana Tostões, Chair

Zara Ferreira, Secretary general

Instituto Superior Tecnico, Lisbon University

Av. Rovisco Pais 1, 1049-001 Lisboa

p: 351 21 8418101/02/03

docomomo@tecnico.ulisboa.pt

<http://www.docomomo.com/>

**Docomomo Chile**

Horacio Torrent, Presidente

Maximiano Atria, Secretario

Fernando Pérez Oyarzun, Andrés Téllez,

Directores

Sede: Programa Magíster en Arquitectura.

Escuela de Arquitectura

Facultad de Arquitectura,

Diseño y Estudios Urbanos

Pontificia Universidad Católica de Chile

El Comendador 1916, Providencia Santiago,

Chile

F: 02 2354 5659

[info@docomomo.cl](mailto:info@docomomo.cl)

[www.docomomo.cl](http://www.docomomo.cl)

ISBN: 978-956-358-261-1



9 789563 582611

CENTRO DEL PATRIMONIO CULTURAL  
ESCUELA DE ARQUITECTURA  
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ESTUDIOS URBANOS



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE



udp FACULTAD DE  
ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

