

A&P

continuidad

Publicación temática de arquitectura
FAPyD-UNR

ARQUITECTURAS RECIENTES EN AMÉRICA LATINA. HISTORIA, CRÍTICA, PRODUCCIÓN Y CIRCULACIÓN

EDITORES ASOCIADOS: H. TORRENT / M. C. BERRINI / C. J. SOLARI



N.19/10 DICIEMBRE 2023

[A. R. GONÇALVES] [R. VERDE ZEIN / M. C. BERRINI / C. J. SOLARI / H. TORRENT] [A. PERLES / H. TORRENT] [G. GOBBO / N. VENTRONI] [M. ALVES BARBOSA] [F. DINIZ MOREIRA] [A. BRAGHINI / D. A. LUZA CORNEJO] [S. CAMERIN] [G. A. CARABAJAL / L. A. PENDINO] [R. IGLESIA] [J. S. PALERO / M. AVILA]



N.19/10 2023
ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

revista
A&P
continuidad

Publicación semestral de Arquitectura
FAPyD-UNR





Imagen de tapa:
Interior del bloque de hidroterapia de la Fundación Teletón Paraguay (2008-10).
Fuente: Leonardo Finotti (www.leonardofinotti.com/projects/teleton).

ISSN 2362-6089 (Impresa)
ISSN 2362-6097 (En línea)

Próximo número:
DISEÑO DE PAISAJES TURÍSTICOS PATRIMONIALES.
ENERO - JUNIO 2024. AÑO XI - N°20 / ON PAPER / ONLINE

INSTITUCIÓN EDITORA

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

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

Universidad Nacional de Rosario

Rector
Franco Bartolacci

Vicerrector
Darío Masía

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño

Decano
Mg. Arq. Pedro Ferrazini

Vicedecano
Arq. Juan José Perseo

Secretario Académico
Arq. Ing. Carlos Ángel Geremía

Secretaria de Autoevaluación
Dra. Arq. Jimena Paula Cutruoneo

Secretaria de Asuntos Estudiantiles
Arq. Aldana Berardo

Secretaria de Extensión Universitaria,
Vinculación y Transferencia
Arq. Aldana Prece

Secretaria de Comunicación y
Tecnología Educativa
Azul Colletti Morosano

Secretario de Postgrado
Dr. Arq. Rubén Benedetti

Secretaria de Ciencia y Tecnología
Dra. Arq. Alejandra Monti

Secretario Financiero
Cont. Jorge Luis Rasines

Secretario Técnico
Lic. Luciano Colasurdo

Secretario de Infraestructura Edilicia y Planificación
Arq. Guillermo Bas

Director General Administración
CPN Diego Furrer

A&P Continuidad

Publicación semestral de Arquitectura

Directora A&P Continuidad

Dra. Arq. Daniela Cattaneo
ORCID: 0000-0002-8729-9652

Editores asociados

Dr. Arq. Horacio Torrent, Arq. María
Carla Berrini, Mg. Arq. Claudio Javier Solari

Coordinadora editorial

Arq. Ma. Claudina Blanc

Secretario de redacción

Arq. Pedro Aravena

Corrección editorial

Dra. en Letras Ma. Florencia Antequera

Traducciones

Prof. Patricia Allen

Marcaje XML

Arq. María Florencia Ferraro

Diseño editorial

DG. Ana Sauan

Dirección de Comunicación FAPyD

A&P Continuidad fue reconocida como revista científica por el Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca (MIUR) de Italia, a través de las gestiones de la Sociedad Científica del Proyecto.

El contenido de los artículos publicados es de exclusiva responsabilidad de los autores; las ideas que aquí se expresan no necesariamente coinciden con las del Comité editorial.

Los editores de A&P Continuidad no son responsables legales por errores u omisiones que pudieran identificarse en los textos publicados.

Las imágenes que acompañan los textos han sido proporcionadas por los autores y se publican con la sola finalidad de documentación y estudio.

Los autores declaran la originalidad de sus trabajos a A&P Continuidad; la misma no asumirá responsabilidad alguna en aspectos vinculados a reclamos originados por derechos planteados por otras publicaciones. El material publicado puede ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Agradecemos a los docentes y alumnos del Taller de Fotografía Aplicada la imagen que cierra este número de A&P Continuidad.



Comité editorial

Dra. Arq. Virginia Bonicatto
(CONICET. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina)

Dr. Arq. Gustavo Carabajal
(Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Alejandra Contreras Padilla
(Universidad Nacional Autónoma de México. Distrito Federal, México)

Dra. Arq. Jimena Cutruoneo
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Úrsula Exss Cid
(Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile)

Dr. DI. Ken Flávio Fonseca
(Universidade Federal do Paraná. Curitiba, Brasil)

Dra. Arq. Cecilia Galimberti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Comité científico

Dra. Arq. Laura Alcalá
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Salvatore Barba
(Universidad de Salerno. Fisciano, Italia)

Dr. Arq. Rodrigo Booth
(Universidad de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Renato Capozzi
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

Dra. Arq. Adriana María Collado
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dra. Arq. Claudia Costa Cabral
(Universidad Federal de Río Grande del Sur. Porto Alegre, Brasil)

Dra. Arq. Ana Cravino
(Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Carlos Ferreira Martins
(Universidad de San Pablo. San Carlos, Brasil)

Dr. Arq. Héctor Floriani
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Marengo
(CONICET. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina)

Dr. Arq. Sergio Martín Blas
(Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, España)

Dr. DI Alan Neumarkt
(Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata, Argentina)

Dra. Arq. Cecilia Parera
(Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina)

Dr. Arq. Anibal Parodi Rebella
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dra. DG. Mónica Pujol Romero
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)
Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dra. Arq. Mercedes Medina
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Joaquin Medina Warmburg
(Instituto de Tecnología de Karlsruhe. Karlsruhe, Alemania)

Dra. Arq. Rita Molinos
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Fernando Murillo
(Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina)

Dra. Arq. Alicia Ruth Novick
(Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires, Argentina)

Dr. Arq. Jorge Nudelman
(Universidad de la República. Montevideo, Uruguay)

Dr. Arq. Samuel Padilla-Llano
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dr. Arq. Alberto Peñín Llobell
(Universidad Politécnica de Cataluña. Barcelona, España)

Dr. Arq. Emilio Reyes Schade
(Universidad de la Costa. Barranquilla, Colombia)

Dra. Arq. Cecilia Raffa
(CONICET. Mendoza, Argentina)

Dra. Arq. Venettia Romagnoli
(CONICET. Universidad Nacional del Nordeste. Resistencia, Argentina)

Dr. Arq. Mirko Russo
(Università degli Studi di Napoli Federico II. Nápoles, Italia)

Dr. Arq. Rodrigo S. de Faria
(Universidad de Brasilia. Brasilia, Brasil)

Dr. Arq. Jorge Miguel Eduardo Tomasi
(CONICET. Universidad Nacional de Jujuy. S. Salvador de Jujuy, Argentina)

Dra. Arq. Ana María Rigotti
(CONICET. Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina)

Dr. DI. Maximiliano Romero
(Universidad IUAV de Venecia. Venecia, Italia)

Dr. Arq. José Rosas Vera
(Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile)

Dr. Arq. Joaquín Torres Ramo
(Universidad de Navarra. Pamplona, España)

Dra. Arq. Ruth Verde Zein
(Universidad Presbiteriana Mackenzie, San Pablo, Brasil)

Dra. Arq. Federica Visconti
(Universidad de Estudios de Nápoles "Federico II". Nápoles, Italia)

ÍNDICE

EDITORIAL

08 » 11

Horacio Torrent, María Carla Berrini y Claudio Javier Solari

REFLEXIONES DE MAESTROS

12 » 19

Emergencias latinoamericanas: arquitectura contemporánea 1991 - 2011

Alexandre Ribeiro Gonçalves
Traducción por Horacio Torrent

CONVERSACIONES

20 » 29

Contingencia latinoamericana y crítica arquitectónica. Conversación con Ruth Verde Zein

Ruth Verde Zein por María Carla Berrini, Claudio Javier Solari y Horacio Torrent

30 » 37

Familias proyectuales: instrucciones para producir. Conversación con Abel Perles, Productora, México

Abel Perles por Horacio Torrent

DOSSIER TEMÁTICO

38 » 49

Al Borde Arquitectos: circulación y legitimación

Giuliano Gobbo y Nicolás Ventroni

50 » 61

Un panorama posible. Mujeres, comunidades y arquitecturas recientes

Mariana Alves Barbosa

62 » 75

Creando urbanidad a través del vacío. Los complejos COMPAZ en Recife, 2016- 2021

Fernando Diniz Moreira

76 » 85

Estructura técnica y espacio: la Hospedería Colgante en Ciudad Abierta de Ritoque (2004-2007)

Anna Braghini y David Alejandro Luza Cornejo

ENSAYOS

86 » 97

Solano Benítez y el extrañamiento como estrategia de proyecto

Suelen Camerin

98 » 107

La máscara como dispositivo arquitectónico constructivo

Gustavo Adolfo Carabajal y Lara Andrea Pendino

ARCHIVO DE OBRAS

108 » 113

Centro Integral Cardiovascular

Rafael Iglesia

TEMAS LIBRES

114 » 123

Diseñar con los vecinos: proyecto de espacio público en la ciudad de La Rioja

Juan Santiago Palero y Mariel Avila

124 » 129

Normas para autores

»

Torrent, H.; Berrini, M. C. y Solari, C. J. (2023). Episodios inesperados: arquitectura reciente en América Latina. *A&P Continuidad*, 10(19), 8-11. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.434>



Episodios inesperados: arquitectura reciente en América Latina

por Horacio Torrent, María Carla Berrini y Claudio Javier Solari

Cuando la revista *A&P Continuidad* nos invitó a realizar una propuesta para el presente número, consideramos oportuno reflexionar acerca de la arquitectura reciente en América Latina. En la convocatoria advertimos que, en el ocaso del siglo XX, la crítica señaló la emergencia de episodios inesperados entre las producciones de arquitectura en nuestras latitudes.

En 1998, Graciela Silvestri identificó unas pocas obras que se distanciaron de las prácticas dominantes y recuperaron para la arquitectura reflexiones artísticas e intelectuales. En 2001, Jorge Francisco Liernur reconoció el fenómeno y distinguió como reveladoras a figuras ajenas al *establishment* arquitectónico, como Pablo Beitia.

En 2002, en el número 51 de la revista chilena *ARQ*, Horacio Torrent introdujo una primera hipótesis y trabajó sobre el efecto: obras de arquitectos como Gerardo Caballero y Solano Benítez rehuyeron la posibilidad de formulación de un discurso genérico coherente, se constituyeron en dispositivos de impresión y sorpresa y asumieron aproximaciones al arte reciente, a veces hermético en sus significados, pero elocuente en la condición sensible que plantea. Fernando Pérez Oyarzún propuso otra hipótesis, asociada a lo tectónico y advirtió que algunos arquitectos del Cono Sur centraban la atención en la condición física, constructiva y gravitacional de la arquitectura y que, en muchas de sus obras, el uso de los materiales no estaba necesariamente acotado a la racionalidad, sino a exploraciones que ponían en relieve matices inéditos del material empleado.

En 2006, Ana Luiza Nobre, Ana Vaz Milheiro y Guilherme Wisnik curaron la muestra COLETIVO 36 Projetos de arquitetura paulista con-

temporánea, donde reunieron y caracterizaron la producción y a los protagonistas de una parte de la escena activa en esa ciudad: Andrade Morettin Arquitectos, MMBB, Nucleo de Arquitetura, Puntoni Arquitectos | SPBR Arquitectos, Projeto Paulista y Una arquitectos.

En 2008, Miquel Adrià dio cuenta del carácter innovador y la densidad alcanzada por obras de Caballero, Angelo Bucci y el grupo de la Pontificia Universidad Católica de Chile –Alejandro Aravena, Mathias Klotz, Cecilia Puga, Smiljan Radic– y el trabajo corporal y muscular al que dieron lugar Paulo Mendes da Rocha en Brasil y, en una escala menor, Rafael Iglesia en la Argentina.

En este escenario de relaciones, desde el Center for American Architecture and Design de la University of Texas at Austin, en *Latitudes, Architecture in the Americas* (Hoidin, 2009; Alter y Lara, 2014; Hoidin y Wang, 2020), entre otros, Wilfried Wang propuso una visión superadora de los debates arquitectónicos entre las regiones americanas y estableció un corte transversal en el que consiguió identificar sensibilidades comunes y escalas de experimentación similares a lo largo del continente americano, señalando como ejemplar para el caso de Argentina la obra de Caballero. En simultáneo, con la proliferación de escuelas de arquitectura, bienales y congresos, algunas de estas personalidades urdieron diferentes redes de conexión y circulación. El Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana desarrollado en Rosario, en 2010, proyectó y consolidó esta generación: Carla Juaçaba y Bucci, de Brasil; Iglesia y Caballero, de Argentina; Aravena, Puga y Felipe Assadi, de Chile; Benítez, de Paraguay; Martin

Gualano, de Uruguay; José Sáez Vaquero y David Barragán, de Ecuador; Alexia León, de Perú; Jorge Pérez Jaramillo, Daniel Bonilla y Ana Elvira Vélez, de Colombia y Sebastián Mariscal y Alberto Kalach, de México.

El fenómeno latinoamericano captó el interés de las agendas internacionales. Algunas de estas figuras fueron invitadas a reconocidas universidades latinoamericanas, europeas y norteamericanas, entre otras, Harvard, Navarra, Berkeley, Austin y Berlín. Sus obras se difundieron en publicaciones en América y Europa y recibieron importantes distinciones: en 2014, Rafael Iglesia fue finalista del Mies Crown Hall Americas Prize, por el edificio Altamira y, en 2016, Aravena recibió el premio Pritzker.

A más de tres décadas de los primeros señalamientos de la crítica arquitectónica en torno a estos sucesos, y tras veinte años de un cambio de siglo, nos propusimos indagar sobre las direcciones de ese fenómeno y sobre su alcance. Invitamos a reflexionar acerca de las innovaciones formales y tecnológicas de la arquitectura reciente en América Latina, en un sentido amplio: desde su perspectiva histórica, su interpretación crítica, el análisis de sus modos de producción y las formas en que ciertas obras y figuras se difunden y se consagran a escala global.

A partir de las respuestas a la convocatoria advertimos algunas mutaciones y otras persistencias en el registro de la crítica respecto de aquellos primeros señalamientos.

Un primer cambio registra las mutaciones en la modalidad de trabajo profesional y su correlato en las arquitecturas que se producen. Frente a la figura hegemónica del autor o autora o de oficinas tradicionales se

identifica, a partir de la década de 1990, la emergencia de una nueva *generación global* de arquitectos en América Latina. Una generación caracterizada por configurar asociaciones entre diferentes arquitectos o grupos arquitectónicos y propiciar numerosas interacciones en red, en las cuales prevalecen intercambios, contagios, superposiciones, acuerdos parciales, alianzas, afinidades y conflictos.

Una modalidad de trabajo constituida por asociaciones provisorias, mudables y para ocasiones específicas –encargos, concursos, iniciativas de índole social, cultural, artística, económica o política– que pone en acto dinámicas más fluidas y menos jerárquicas entre profesionales de diversas procedencias, de diferentes generaciones y géneros, de distintos países o regiones que se reúnen para hacer uno o varios proyectos, y luego se separan, se recombinan y siguen.

Esta generación global, el cambio en las dinámicas de trabajo, el tipo de obras que producen y el uso que hacen del sistema mediático global –concursos, libros financiados por *crowdfunding*, plataformas digitales, eventos, instalaciones, etc.– constituyen el objeto central de reflexión y estudio de Alexandre Ribeiro Gonçalves. En su tesis de doctorado *Emergências latino-americanas: arquitetura contemporânea 1991-2011* (2013) examina producciones en Colombia, Brasil y Chile y articula una caracterización consistente de esta nueva generación global de arquitectos latinoamericanos. Por la relevancia del trabajo hemos decidido para el apartado *Reflexiones de Maestros* poner en circulación para el habla hispana algunas de las ideas centrales de la tesis. La traducción del portugués es de Horacio Torrent.

En torno a esta mutación en la modalidad de trabajo, sus alcances y singularidades en el ámbito latinoamericano sumamos también las reflexiones de Ruth Verde Zein y Abel Perles en las Conversaciones y en el Dossier Temático el artículo de Nicolás Ventroni y Giuliano Gobbo: “Al Borde Arquitectos: circulación y legitimación. Algunos episodios de la emergencia de los conceptos colectivos y activismo”.

Otro registro de cambio es el marcado por la agenda de género y el cuestionamiento a la construcción del canon disciplinar a partir de la creciente visibilización del trabajo y la preocupación por la participación de las mujeres en los ámbitos de consagración, premiación, producción de obras y en los enfoques y revisiones historiográficas y críticas. En el artículo “Un panorama posible. Mujeres, comunidades y arquitecturas recientes” Mariana Alves Barbosa propone un recorte de selección que visibiliza y difunde el trabajo realizado por mujeres profesionales en territorios y comunidades vulnerables. Frente a las lógicas de valorización dominantes, la autora pone de manifiesto y en acto crítico una agenda que contempla parámetros de género, raza y clase vinculados a programas comunitarios para señalar y agrupar arquitectas, proyectos y obras de la última década realizadas en Perú, Ecuador, Venezuela, México, Colombia y Brasil.

De las persistencias emergen en los artículos y en los ensayos dos cuestiones significativas. La primera vinculada a la injusticia espacial creciente en las grandes ciudades latinoamericanas. En el continente más desigual de todos los continentes, en el cual se asiste de manera continua a procesos de concentración urbana a la par del crecimiento de la deuda espacial y social vinculada sobre todo a las políticas habitacionales. La experiencia de Recife, inspirada en los *modelos* de Medellín y Bogotá, es analizada por Diniz Moreira en el artículo “Creando urbanidad a través del vacío: Los complejos COMPAZ en Recife, 2016-2021”.

Y la segunda persistencia, en continuidad con las hipótesis de trabajo de Fernando Pérez Oyarzún (2002) y Horacio Torrent (2002) referidas en la convocatoria para este número es la insistencia de la crítica en lo *tectónico* como noción paradigmática. Esta se reafirma en los ensayos de Suelen Camerin “Solano Benítez y el extrañamiento como estrategia de proyecto”, de Gustavo A. Carabajal y Lara A. Pendino “La máscara como dispositivo arquitectónico constructivo” y en el artículo de Anna Braghini y David Alejandro Luza Cornejo “Estructura, técnica y espacio: la Hospedería Colgante en Ciudad Abierta de Ritoque (2004-2007)”. Estos escritos recuperan la centralidad de las obras construidas, de las *buenas prácticas*, como prismas para reflexionar sobre la disciplina: en el primer ensayo, a partir de descifrar una estrategia proyectual, la del extrañamiento; y en el segundo, a partir de la identificación y la re-conceptualización de un *elemento* de arquitectura. En el artículo sobre la Hospedería Colgante, las nociones de estructura, técnica y espacio permiten actualizar la interpretación de una obra que se jalona en continuidad con la experiencia académica de la Escuela de Valparaíso. Es menester señalar la excepcionalidad de Ciudad Abierta y la perseverancia, a lo largo de setenta años, de su programa de vincular enseñanza y territorio. En estos trabajos, la operatividad de la noción de tectóni-

ca, el núcleo técnico indelegable de la obra construida y los efectos que esta produce pueden inscribirse tanto en continuidad con las hipótesis referidas, como en los términos formulados por Kenneth Frampton en “Rappel à l'ordre, the case for the tectonic” (1990).

Para la sección de Conversaciones invitamos a Ruth Verde Zein (1955) y a Abel Perles (1972) por PRODUCTORA DF. Verde Zein, nacida y formada en San Pablo, es investigadora, historiadora, docente y crítica de arquitectura. Arquitecta en 1977 por FAU Universidad de San Pablo; máster (2000) y doctorado (2005) en Teoría, Historia y Crítica por la Universidad Federal de Río Grande do Sul del Programa de Investigación y Posgrado en Arquitectura, Porto Alegre, completó sus estudios postdoctorales (2008) en la FAU-USP. Es una de las críticas latinoamericanas contemporáneas más reconocidas a nivel internacional por sus aportes al estudio de la arquitectura de la Escuela Paulista.

Perles, formado como arquitecto en la FADU de Buenos Aires, Argentina, es uno de los fundadores de la oficina de PRODUCTORA, que está radicada en la Ciudad de México. La oficina es hoy una de las más potentes de América Latina por el volumen y la escala de sus obras, tanto en su país como en el extranjero. Por los premios y los reconocimientos internacionales y por su interés en difundir y promocionar figuras emergentes en la escena arquitectónica en América Latina a través de espacio LIGA.

Ambos provienen de países y de ciudades que configuran dos grandes singularidades en América Latina. Brasil con sus 8,5 millones de kilómetros cuadrados y sus 210 millones de personas es un gigante en la región, casi un subcontinente si consideramos que la totalidad de los habitantes de América Latina son 640 millones sobre un territorio de 20 millones de kilómetros cuadrados. Es el país más desigual dentro del continente, y el que mayor gravitación tiene en términos económicos y geopolíticos en la región. Brasil habla una lengua diferente, el portugués, y tiene, sobre todo, una historia distinta. México es el segundo país latinoamericano más poblado, viven allí casi 127 millones de personas en 2 millones de kilómetros cuadrados, es el país más potente de la región, mezcla de decenas de etnias locales, una historia riquísima y un linde de 3000 kilómetros lineales de frontera con Estados Unidos. La ciudad de México es la más grande del hemisferio occidental, la más antigua de América, y una de las diez ciudades más ricas del mundo, con casi 23 millones de habitantes.

El trabajo de Verde Zein, con sede en San Pablo, y el de Perles, con sede en Ciudad de México, aportan sus miradas y sus reflexiones desde estos dos polos que tensan e influyen en la región pero que a su vez constituyen, por las particularidades referidas, mundos en sí mismos. Reconocerlos nos permitió auscultar el pulso y las dinámicas de la producción y la crítica recientes en un panorama que sabemos diverso.

Los ejercicios de crítica y la modalidad colaborativa, abierta a pares y a estudiantes, que son propiciadas por Ruth para la selección de obras de su país a diversos premios –Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP), el Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona Espacios abiertos / Espacios Colectivos, la Bienal Iberoamericana, el International Students Architectural Award (ISAA)– resultan una

experiencia didáctica y enriquecedora. La modalidad colaborativa amplía las posibilidades objetivas de relevar cuantitativa y cualitativamente obras en una geografía vasta. Y la conversación abierta para explicitar y crear criterios de juicio en la valoración de obras delinea parámetros de discusión en torno a la arquitectura que se produce en Brasil y en el territorio, y capturan valoraciones críticas de la arquitectura que resultan, a la vez, contemporáneas y originales. La estrategia resulta estimulante para definir un panorama del estado de la crítica y la producción reciente en el continente.

La oficina PRODUCTORA desde su creación en 2006 tiene un crecimiento exponencial. Cuentan con concursos, obras y proyectos, conferencias y experiencias académicas realizadas en México, Estados Unidos, Europa y en otros países de América Latina. En 2011, fundan junto a la curadora y crítica de arte Ruth Estévez el espacio de exposición LIGA, un ámbito para difundir y promocionar la escena de arquitectura latinoamericana. En el diálogo, Perles identifica un rasgo que reconoce en su generación y que le permite caracterizar un modo de hacer y de operar de las y los profesionales *latinoamericanos*. Un modo signado por la incertidumbre, esto es por lo incierto como un recurso que permite reflexionar, resolver y deslizarse con ingenio y facilidad entre las incomodidades, las informalidades y las contingencias de diferente índole. Para el Archivo de obras consideramos pertinente seleccionar el Centro Integral Cardiovascular (1993) del arquitecto rosarino Rafael Iglesia. La obra está próxima a demolerse, su valor es capital porque inaugura un quiebre en la producción del arquitecto y a su vez constituye un aporte claro y concreto de la cultura arquitectónica latinoamericana a la cultura global. Como identificó Solari (2020), el gesto potente de la piedra colocada en la fachada expuso una manera de hacer arquitectura y puso en escena un *modus operandi* con el que, en adelante, Iglesia construyó su arquitectura, su discurso y a sí mismo como un arquitecto sagaz y provocador, fundado en la dimensión artística de su obra.

Con un puñado de obras de pequeña escala y un modo de obrar ajeno a las urgencias del mercado, la figura de Rafael Iglesia se diferenció del establishment arquitectónico. La difusión de su producción y la exaltación de su controversial personalidad fueron fomentadas por agendas académicas y una industria editorial ávidas de singularidades. Iglesia fue consciente de ello y pese al gran número de reconocimientos y publicaciones que mereció su producción, no propuso para sí mismo la imagen del gran arquitecto; por el contrario, su desplazamiento hacia los bordes fue el que le permitió ensayar con agudeza (Solari, 2020).

Para finalizar queremos agradecer a la revista *A&P Continuidad* por permitirnos realizar este número sin ningún condicionamiento y también queremos agradecer a todos los que enviaron sus contribuciones; a quienes nos ayudaron a difundir esta convocatoria y a quienes participaron en las instancias de evaluación de las propuestas, corrección, procesamiento de datos, tomas fotográficas y coordinación de todas las actividades. ●

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrià, M. (2008). The Third Generation. Latin American scene. En J. L. Mateo *Global housing projects. 25 Buildings since 1980* (pp. 226-229). New York, Estados Unidos: Actar.
- Alter, K y Lara, F. (Ed.) (2014). *Center 16: Latitudes, Architecture in the Americas*. The University of Texas at Austin, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design.
- Frampton, K. (1990). Rappel à l'ordre, the case for the tectonic. *Architectural Design*, 60, 3-4, 19-25.
- Hoidin, B. (Ed.) (2009). *Center 16: Latitudes, Architecture in the Americas*. The University of Texas at Austin, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design.
- Hoidin, B. y Wang, W. (Ed.) (2020). *Center 22: Latitudes, Architecture in the Americas*. The University of Texas at Austin, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Nobre, A. L., Vaz Milheiro, A. y Wisnik, G. (2006). *Coletivo: 36 projetos de arquitetura paulista contemporânea*. San Pablo, Brasil: Cosac & Naify.
- Pérez Oyarzún, F. (2002). Tres notas sobre una cierta poética de la arquitectura actual. *ARQ*, 51. *Al Sur de América*, 4-6.
- Silvestri, G. (1998). La cultura arquitectónica en la Argentina de los años 90. *Punto de Vista*, 60, 55-61.
- Solari C. (2020). *Rafael Iglesia. Lecturas en la construcción de una poética*. Buenos Aires, Argentina: Diseño.
- Torrent, H. (2002). Al sur de América: Antes y Ahora. *ARQ* 51. *Al Sur de América*, 10-13.

Gonçalves, A. R. (2023). Emergencias latinoamericanas: arquitectura contemporánea 1991-2011. *A&P Continuidad*, 10(19), 12-19. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.432>



Emergencias latinoamericanas: arquitectura contemporánea 1991-2011

Alexandre Ribeiro Gonçalves (Universidade Estadual de Goiás, Brasil)

Traducción por Horacio Torrent (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile)

Alexandre Ribeiro Gonçalves es arquitecto por la Universidade Católica de Goiás (1991); con Maestría en Historia (2002) y Doctorado en Historia por la Universidade Federal de Goiás (2013). Es profesor del curso de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade Estadual de Goiás y Coordinador del curso de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Evangélica de Goiás en Anápolis. Es autor de *Goiania: Uma Modernidade Possível* (EdUFMT-Editora da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2002).

El texto que publicamos en esta sección es parte de: *Emergências latino-americanas: arquitetura contemporânea 1991-2011*, su tesis de Doctorado realizada en la Facultad de História de la Universidade Federal de Goiás. Hace ya 10 años, Ribeiro Gonçalves eligió en 2013 para su tesis doctoral en Historia, las articulaciones generacionales de la arquitectura latinoamericana, un tema clave para trazar un mapa de los desarrollos proyectuales en la región. Alexandre trazó un análisis conceptual muy ajustado que le permitió

verificar en un extenso número de obras y proyectos las formas de producción y de conocimiento de esta arquitectura más allá de los límites nacionales. Una fértil colección de casos, registrados en publicaciones internacionales, le permitió la verificación de sus hipótesis en tres países, Colombia, Brasil y Chile. El capítulo de las conclusiones de la tesis se presenta por primera vez al público, y fue traducido para esta oportunidad. Creemos que su aporte es central para la consideración de estos años recientes de la experiencia de la profesión y la disciplina en este lugar del mundo. Como hace casi veinte años se había afirmado, las generaciones de arquitectos latinoamericanos, desprendiéndose de interpretaciones duales, han asumido una condición global de la arquitectura para enfrentar muy específicamente los desafíos presentes en Latinoamérica.

Horacio Torrent, María Carla Berrini y Claudio Javier Solari

» Emergencias

1. Las arquitecturas producidas por las nuevas generaciones globales constituyen sistemas de numerosas conexiones e interacciones permanentes en red, auténticos fenómenos emergentes, que se organizan a través de acciones individualizadas, en un proceso de mezcla y disolución de diferentes centralidades dentro de un mismo "presente común" (Beck, 2008). De acuerdo con lo comentado a lo largo del trabajo, se comprueba el objetivo central de la tesis, el surgimiento y existencia de una nueva generación de arquitectos en América Latina a partir de la década de 1990, a través de su comprensión como un sistema complejo, o sea, como un conjunto de elementos que actúan mutuamente en red, produciendo cualidades o propiedades características de emergencia.

La tesis mostró cómo estas arquitecturas se organizan como subsistemas dentro de un mismo sistema, dividiéndose en un abanico de ideas, propuestas y diálogos que configuran innumerables asociaciones entre diferentes arquitectos o grupos arquitectónicos. A pesar de actuar

de forma independiente e individual en sus oficinas, acaban caracterizando un todo colectivo. Establecen un juego de correspondencias donde prevalecen intercambios, contactos, contagios, uniones, superposiciones, acuerdos parciales, alianzas y afinidades, pero también contrastes, oposiciones, comparaciones, diversidades, conflictos y diferencias.

Una parte de esta nueva generación utiliza las posibles herramientas que pone a disposición el sistema mediático global, como participar en concursos y publicar libros, artículos, investigaciones, revistas, blogs y plataformas digitales, además de la concepción, y organización de exposiciones, eventos e instalaciones. Son estrategias utilizadas en un intento de superar y trascender la práctica convencional de la arquitectura, en un esfuerzo colectivo por comprender la realidad, de inserción intelectual y de pertenencia. En este tipo de interpretación, estas arquitecturas recientes constituyen sistemas arquitectónicos que funcionan de manera interconectada, cuyos tipos de alianzas y asociaciones son innumerables, y cuyas posibilidades de

interacción están dotadas de significado social y urbano, coherencia ecológica, experimentalismo ambiental, interacción digital, preocupaciones constructivas e inquietudes colectivas en diferentes escalas y contextos.

2. Estas innumerables oportunidades de interacción partieron de estructuras relativamente simples, organizadas desde los despachos individuales de cada arquitecto o de grupos de arquitectos, hasta formar patrones más complejos e interrelacionados, caracterizados como emergencias latinoamericanas, es decir, como las arquitecturas recientes producidas por esta nueva generación. Durante el transcurso de los trabajos se confirmaron algunas explicaciones iniciales relacionadas con estas emergencias, lo que no quiere decir que no existan otras posibilidades. Por el contrario, la tesis permite una serie de desarrollos, de futuras investigaciones, estudios e investigaciones, en los que estas arquitecturas puedan ser puestas nuevamente a prueba y revisadas sin restricciones. Se puede afirmar que estas arquitecturas: son heterogéneas, ya que intervienen en contextos

muy diferentes y permiten diversidad de tipos de enfoques, conceptos y proposiciones; son reduccionistas, ya que superan posiciones simplificadoras, como la dualidad continuidad-ruptura, adoptando estrategias más complejas, múltiples y versátiles; son descentralizadas y sin jerarquías, no sólo por la ausencia de grandes líderes, sino también por la ausencia de grandes ideales colectivos, ideas preestablecidas y conceptos definitivos, en los que no es posible detectar una posición jerárquica entre los diferentes subsistemas; son colectivos, porque cada acción individual contribuye para el aprendizaje de la propia generación, a través de la diversidad y pluralidad de las posturas arquitectónicas adoptadas, que operan al mismo tiempo y de tal manera que todas estas relaciones entre los diferentes grupos forman un todo que no puede entenderse por separado; producen retroalimentación desde el propio sistema, porque son colectivos y por la enorme cantidad de conexiones e interacciones con otros subsistemas, que terminan influyendo y retroalimentando al conjunto, como algunos arquitectos aprenden

más intensamente al observar los resultados y éxitos de los demás. Por todas estas razones, y probablemente por muchas otras que no fueron abordadas por la tesis, se puede decir que son arquitecturas emergentes. Vale la pena señalar que estas arquitecturas no pueden reducirse a la suma de las características de cada arquitecto o grupo arquitectónico, ni a la suma de las características de cada país involucrado, ya que entender el todo supera la suma de las partes por separado. Además, estas arquitecturas forman una red impredecible y difícil de analizar, al considerar a cada arquitecto o grupo aislado en su realidad y en su modus operandi, precisamente por su imprevisibilidad y contingencia estructural. Sin embargo, cuando se observan colectivamente, pueden ser entendida como una red muy rica, vigorosa y compleja.

» En la dinámica de las generaciones globales

1. El esfuerzo de investigación en revistas especializadas asumió gran importancia en el mapeo de estas arquitecturas recientes. Las revistas fueron fundamentales para la definición de arquitectos, despachos o grupos arquitectónicos pertenecientes a un mismo nexo generacional, así como de los proyectos y obras seleccionados,

lo que también lleva a reconocer que esta selección tiene sus limitaciones, ante la imposibilidad de abarcar todos los proyectos, y todas las publicaciones a lo largo de más de dos décadas. Por otra parte, la gran cantidad de proyectos y trabajos publicados lleva a algunas otras conclusiones. En primer lugar, hubo un aumento considerable en el número de revistas que, en algún momento de los últimos veinte años, se interesaron por estas arquitecturas. Al mismo tiempo, también aumentó el interés internacional por la producción arquitectónica en América Latina tras décadas de tibio olvido. Sin embargo, este interés tiene un alcance relativo y limitado, aunque significativo, si consideramos el sistema cultural de validación de la arquitectura en su conjunto. Como cuestiona Liernur (2002), ¿no sería esto simplemente la conveniencia de construir ciertas visiones de América Latina, en un esfuerzo por integrarla a las disputas de la globalización? Tal interés puede verse, por lo tanto, como un intento de inserción en la dinámica global, de llevarlo al centro, aunque los límites entre centro y periferia parezcan cada vez más difusos y distorsionados (Beck, 2008; Deambrosis, 2009). 2. El aumento del número de publicaciones revela la que esta nueva generación no tiene dificulta-

des para afrontar los medios de comunicación y los atractivos globales, resultantes del aumento del consumo de imágenes y representaciones, sabiendo muy bien que las revistas, así como la participación en exposiciones y bienales y los premios en concursos, entre otros, constituyen poderosos mecanismos de legitimación de la calidad a través del criterio del éxito (Diez, 2005). En cierto modo, estos jóvenes arquitectos priorizaron la estrategia de la proximidad frente a la postura distanciada de décadas anteriores, acercándose a arquitecturas de otros lugares del planeta, en la dinámica de las generaciones globales. Se constató que existe un proceso de convivencia parcial y superposición temporal entre los diferentes arquitectos o grupos de arquitectos en sus respectivos contextos y realidades locales, que caracteriza a esta nueva generación como un sistema de interrelaciones culturales mediadas por determinadas experiencias histórico-sociales comunes, dentro de un mismo vínculo generacional. Su origen tiene cierta precisión, a principios de los años 1990, pero su límite es difuso, ambiguo e impreciso, porque actualmente las dinámicas generacionales cambian más rápidamente. Las rupturas tienden a disminuir y los límites entre generaciones se diluyen cada vez

más, permitiendo que los arquitectos más jóvenes se unan a la expansión del sistema (Bauman, 2007). Desde esta perspectiva, la selección de un período de veinte años, entre 1991 y 2011, fue una decisión acertada y prudente.

3. Como se ha dicho, esta nueva generación forma parte de un nuevo tipo de conciencia generacional donde prevalece una profusión de generaciones globales y un abanico de interacciones, redes y conexiones vinculadas a un presente común, pero también a un pasado y un futuro divergentes, configurando un mosaico de innumerables piezas que no consiguen dar una imagen unificada cuando se unen (Beck, 2008). Desde esta perspectiva, un estudio que busca afirmar el surgimiento y consolidación de una nueva generación de arquitectos latinoamericanos parece una paradoja. La intención de la tesis, sin embargo, no fue establecer ningún tipo de segregación, distinción o particularismo y mucho menos resaltarlo desde un contexto más amplio a través de conceptos relacionados con la alteridad e ideas vinculadas al nacionalismo, el regionalismo y las identidades. Consistió simplemente en satisfacer una inquietud, satisfacer la necesidad de dar a conocer estas arquitecturas recientes con todas sus cualidades, en

gran medida desconocidas en el propio subcontinente, trabajo que aún no se había realizado. En un escenario globalizado, donde todo parece tan cercano y lejano al mismo tiempo, más importante que identificar ciertas afinidades comunes, la estrategia principal fue “aceptar el desafío de comprender sus diferencias” (Pérez Oyarzún, 1999, p. 13).

» Temas comunes, arquitecturas distintas

1. Al analizar con más detalle las producciones recientes realizadas por la nueva generación en Chile, Brasil y Colombia, buscamos evitar esquemas demasiado rígidos, visiones totalizadoras y simplificadoras. La opción por un recorrido que priorizara la relevancia de la producción arquitectónica permitió vislumbrar y demarcar una geografía más precisa de estas arquitecturas, con la identificación de los lugares en los que aparecieron con mayor estructura, vigor e intensidad. El criterio de énfasis espacial y geográfico fue meramente un mecanismo didáctico, con el fin de facilitar la comprensión de un objeto de estudio que, en sí mismo, es muy amplio, complejo, plural y fragmentado, permitiendo un conocimiento más detallado de sus aspectos más significativos y partes importantes.

Este análisis estuvo atento al proceso histórico de surgimiento y afirmación de esta nueva generación, entendiéndolo no como un simple camino de herencia, continuidad o evolución natural de las arquitecturas producidas en América Latina desde el siglo pasado, y mucho menos como una actitud de ruptura con las generaciones anteriores, lo que llevaría a interpretaciones apresuradas, insuficientes y superficiales. La estrategia fue establecer la construcción de un contrapunto, una interpretación dialéctica entre ciertas modernidades –que pueden ser retomadas y reinterpretadas– y el desarrollo de nuevas actitudes proposicionales inherentes a las innumerables posibilidades de conexión que estos arquitectos establecen en el movimiento de las generaciones globales. Tales preocupaciones se dirigen hacia la construcción de discursos vinculados a los desarrollos internacionales de la propia disciplina, pero también vinculados a los lugares a los que pertenecen. Los resultados alcanzados señalaron esfuerzos por trascender y superar esta supuesta dicotomía, en un intento de romper las barreras de la geografía y acortar distancias. 2. En contextos tan diferentes y realidades tan diversas como las de América Latina, se hizo ne-

cesario priorizar el abordaje de algunos temas comunes, aunque no homogéneos y mucho menos cohesionados, para dar cierta coherencia a la construcción histórica, revelando, en primer lugar, un diálogo diverso entre proximidades y diferencias. En este sentido, la tesis es deudora del lúcido pensamiento de Pérez Oyarzún (1999, 2002, 2010, 2011), ya que algunos lineamientos vinculados a las interpretaciones del contexto y la dimensión tectónica que desarrolló el arquitecto chileno se presentaron como una posible base coherente para estructurar el trabajo. Además de estas interpretaciones, se destacó la relevancia de la dimensión pública y social de la arquitectura, especialmente cuando se articula a las incertidumbres y circunstancias difíciles de las ciudades latinoamericanas. La gran mayoría de los arquitectos de esta nueva generación no creen en la concepción de arquitecturas estrictamente locales, rechazando los discursos regionalistas de los años 80. Parte de sus soluciones formales resultan en arquitecturas rigurosas, sin excesos, a menudo guiadas por la tensión formal de cajas abstractas, capaz de generar soluciones espaciales de cierta complejidad que, en apariencia, a veces recuerdan producciones de varios otros lugares. Se pueden caracterizar por la reducción, por la economía de medios, por la investigación y el uso juicioso de paletas de materiales restringidas y contenidas, por el uso de diferentes tipos de pieles que funcionan como escudos o filtros protectores, explorando cuestiones como la textura, la densidad, y materialidad, además del cuidado con la implementación del objeto arquitectónico y la interpretación del lugar y la topografía.

o mediante el esfuerzo por dominar el paisaje mediante el uso de formas abstractas y sólidos singulares en la construcción de objetos atemporales, o incluso, ya sea a través de una comprensión rigurosa de la topografía, en una relación de intercambio y construcción del lugar. En estos casos, las estrategias variaron inmensamente, utilizando recursos como la integración, el dominio, la comprensión, la mimesis, la oposición, el contraste, la superación y la reinención. Asimismo, uno de los temas comunes y recurrentes en estas múltiples arquitecturas tiene que ver con las preocupaciones con sus procesos constructivos, su materialidad, su dimensión física y tectónica, en consonancia con una parte de las arquitecturas globales producidas en diversas partes del planeta, que comenzó a revalorizar estos temas desde la década de 1990. Prevalció una cierta seducción por la materia y ciertos diálogos comenzaron a tener mayor importancia, entre materialización y desmaterialización, opacidad y transparencia, rigidez y flexibilidad, volumen y superficie. En América Latina, muchas de estas arquitecturas recientes han ampliado su interés por la expresividad, el rigor y la lógica constructiva, por las diferentes texturas, densidades, pesos y masas, por la cuidadosa elección de los materiales, por propuestas que destacan en tratamientos casi artesanales o en un estado natural, o en el uso de otros más industrializados y artificiales. Por otro lado, aumentaron los intentos de articular el todo y los detalles de sus respectivas partes, además del deseo de establecer, de alguna manera, una ética de la construcción.

4. El empeño en demostrar inquietudes y compromiso con los problemas urbanos se caracterizó por intenciones comunes y responsabilidades colectivas, fortalecidas por el deseo de trabajar con programas y enfoques dirigidos a la escala de la ciudad. Desde esta perspectiva, algunos de estos jóvenes arquitectos prestaron especial atención a propuestas que priorizaban espacios públicos, proyectos de vivienda social, además de concursos de arquitectura, que resultaron en prácticas de diseño más reflexivas. Dadas las diversas y fragmentadas realidades locales, a la vez tan comunes y tan distintas, se hizo evidente la dificultad de participar, por la casi absoluta falta de ocasiones favorables, en proyectos de mayor envergadura en la dimensión de intereses urbanos y colectivos, con excepción de los fenómenos recientes en Medellín y Bogotá. Sin embargo, las pocas oportunidades fueron aprovechadas con cierto éxito, resumido básicamente en algunos pocos concursos de alcance urbano y social, o incluso en algunas iniciativas aisladas tanto de autoridades públicas como de instituciones culturales. Estas arquitecturas recientes mantuvieron preocupaciones similares en la interpretación de sus realidades y en el intento de proponer alternativas, estableciendo estrategias que pueden interpretarse como actitudes protectoras hacia determinadas posiciones críticas, casi una categoría de resistencia frente a las modas, la arquitectura del espectáculo y la ostentación, hasta el contexto neoliberal que ha buscado configurar las ciudades globales como un inmenso campo de especulación del mercado inmobiliario, especialmente en circunstancias complejas y conflictivas como las de América Latina.

» **Veinte años, múltiples trayectorias**
1. Veinte años, múltiples trayectorias. Mientras tanto, el intervalo de tiempo y distancia que separan el Pabellón de Brasil en la Exposición Universal de Sevilla 92, diseñado por el equipo liderado por Angelo Bucci, Alvaro Puntoni y José Oswaldo Vilela, entre finales de 1990 y principios de 1991, y la nueva sede del Instituto Moreira Salles (2011) en São Paulo, diseñado por Andrade Morettin a finales de 2011, demarcan una de las múltiples trayectorias y uno de los innumerables caminos seguidos por la nueva generación. La propuesta para Sevilla revela la valentía y el entusiasmo juvenil de un equipo de arquitectos recién graduados al asumir relaciones y posiciones específicas, una cierta fascinación por ciertas tradiciones de la arquitectura brutalista paulista, en una clara actitud de regresar hacia adentro, para establecer diálogos e identidades, casi en la dirección opuesta a las discusiones y debates de principios de la década de 1990. El proyecto ganador del concurso para el Instituto Moreira Salles, a su vez, destaca la

proximidad a ciertas estrategias inherentes a la condición de la arquitectura contemporánea en el contexto de las dinámicas de globalización, confirmando la trascendencia de determinadas posiciones iniciales y la posibilidad de madurez colectiva de toda una generación de arquitectos, lograda a lo largo de dos décadas.

2. Los dos proyectos pertenecen a momentos diferentes, como lo demuestra la tesis, que sitúa el surgimiento de esta nueva generación a principios de los años 1990, coincidiendo con Abrams (1982), Mannheim (1993) y Hobsbawm (1995) en que este momento está marcado por

importantes discontinuidades y rupturas y por cambios en el tiempo histórico-social (Feixa y Leccardi, 2010). Vale destacar que comprender las trayectorias de esta nueva generación en dos momentos distintos –el primero, entre 1991 y 2001, de surgimiento y formación, y el segundo, entre 2001 y 2011, de consolidación y reconocimiento– tiene sólo una importancia relativa, relacionada a su carácter didáctico y reconocimiento. Por otro lado, no tiene intención de acercarse a la visión simplificadora y reduccionista del sesgo *nacimiento-auge-decadencia*, implícito en algunas construcciones historiográficas de la arquitectura del siglo XX, al buscar probar la existencia de un canon moderno. El concurso de Sevilla fue el hito inaugural de este primer momento, caracterizado como de formación generacional, por la aparición casi simultánea de una nueva generación de arquitectos en varios lugares, especialmente, y con mayor vigor e intensidad, en Brasil, en México, y, principalmente, en Chile, debido a la temprana publicación de sus proyectos en importantes revistas especializadas, despertando la atención y la curiosidad internacional por arquitecturas recientes de un *país lejano*. Este primer momento se



Figura 1. Producción arquitectónica de la Nueva Generación, 1991/2011 (Gonçalves, 2013, p. 53).

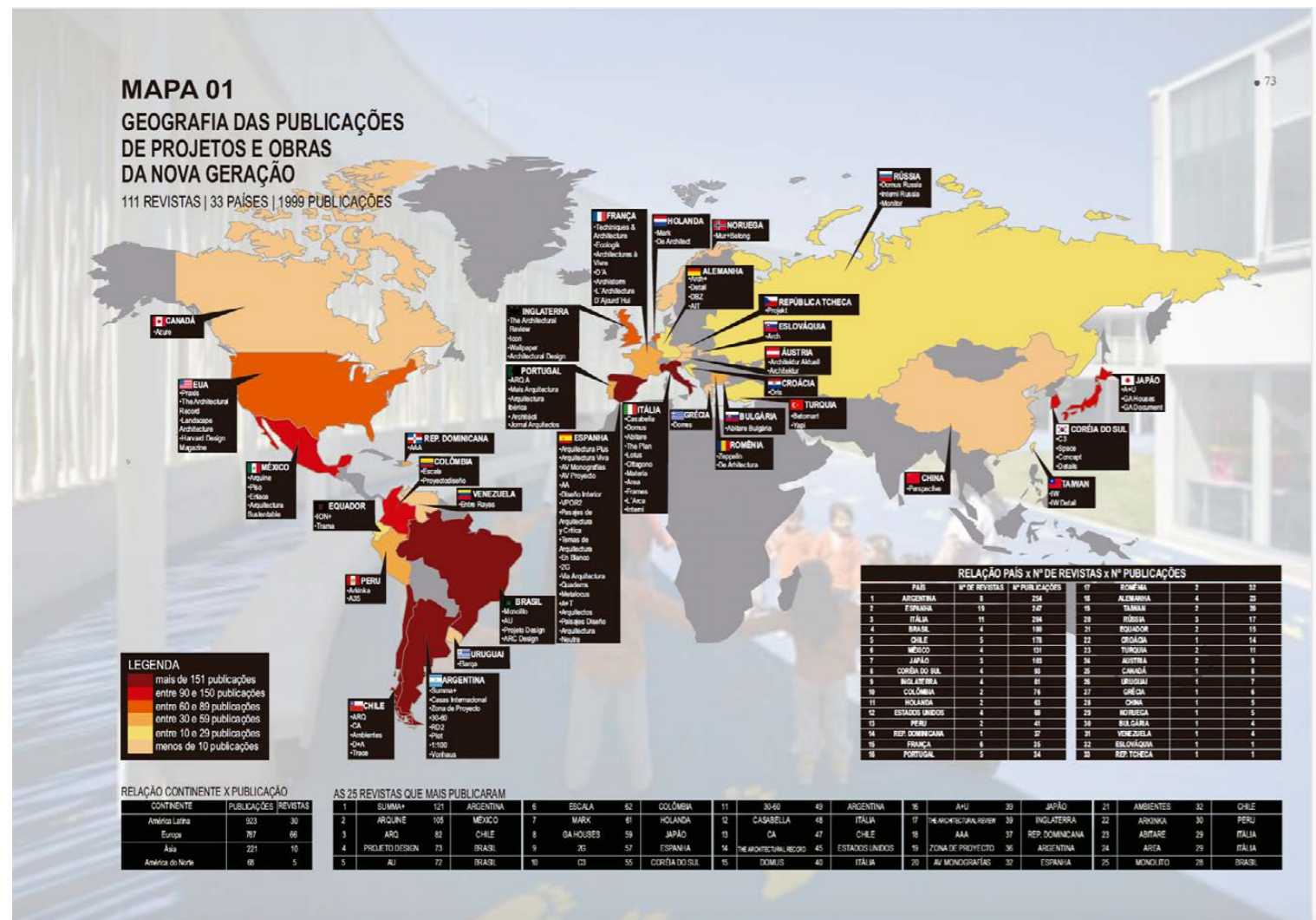


Figura 2. Geografía de las publicaciones de proyectos y obras de la nueva generación (Gonçalves, 2013, p. 73).

caracterizó por la construcción de propuestas y caminos, el establecimiento de interpretaciones y estrategias proyectuales, tomando en consideración la formación universitaria de estos arquitectos, las afinidades establecidas en concursos, bienales y publicaciones diversas, así como sus vínculos con maestros locales pertenecientes a otras generaciones. A lo largo de la década de 1990, este fue un trabajo lento, desigual, distante y aislado. Sin embargo, a finales de la década estas distancias empezaron a disminuir, en un momento en que algunos de sus primeros proyectos cobraban más publicidad y los resultados de con-

curso y premios se hacían más notorios. El gráfico 01 y el mapa 01 confirman la hipótesis de que un segundo momento, entre 2001 y 2011, correspondió al fortalecimiento, afirmación, consolidación y reconocimiento de esta nueva generación, que se hizo evidente por la acentuada multiplicación de proyectos y obras publicadas en las revistas especializadas de ese período. Este fenómeno también se puede percibir en el aumento considerable del número de arquitectos o grupos de arquitectos que comenzaron a trabajar, rodeados de afinidades generacionales comunes, en cierto modo influenciados

por arquitectos que habían iniciado su carrera a principios de los años 1990, estableciendo una amalgama de influencias mutuas, asociaciones, interacciones, conexiones y nuevas posibilidades. Al mismo tiempo, se intensificó el grado de complejidad para la investigación de este grupo, debido a la imposibilidad de controlar o evaluar todas sus variables. La producción arquitectónica de este segundo momento conforma un conjunto muy desigual, caracterizado por las diferencias, diversos tipos de formación y posiciones, dejando claro que las arquitecturas de esta nueva generación han alcanzado evidencia

y madurez relativa, sin ser homogéneas. 3. Sobre el final del trabajo, nuevos proyectos y obras siguen siendo producidos de modo continuo, se produce en continuo movimiento y surgen nuevas interpretaciones de un sinfín de asociaciones e interacciones, revelando las posibilidades de investigación que se pretendía ofrecer a la historiografía de la arquitectura en América Latina.

Si aún tuviéramos tiempo, podríamos observar que, en Santiago de Chile, el Parque Infancia Bicentenario (2008-2012), diseñado por Alejandro Aravena en colaboración con Elemental, amplió las posibilidades de uso público del cerro San Cristóbal, especialmente al conectar su cara norte, cercana al barrio de Recoleta, con el resto del Parque Metropolitano. Al igual que en las afueras de Medellín, donde los arquitectos de Plan B diseñaron el Jardín Infantil Santo Domingo Savio (2010-2012), a partir de referencias vinculadas a la biología y el crecimiento en módulos, según algunas experiencias previas. Asimismo, sería interesante darse cuenta de que las asociaciones esporádicas entre Smiljan Radic y Eduardo Castillo exploran temas comunes, vinculados a una poética de construcción y alusiones al arte, objetos insólitos y tradiciones vernáculas. Los arquitectos ganaron el concurso para el Teatro Regional del Bío-Bío (2011-2013) en Concepción, con una propuesta permeada por una serie de referencias, desde la escultura del norteamericano Martin Puryear para los andamios de edificios antiguos. O, como en São Paulo, donde el Conjunto Habitacional Jardim Edith (2008-2013), diseñado por MMBB en colaboración con H+H (Hereñu + Ferroni), forma parte del programa de vivienda social del ayuntamiento y está destinado a residentes de la favela que existió en el lugar, en uno de los puntos de valorización reciente de la ciudad, próximo a Ponte Estaiada. También pudimos observar el interés de revistas especializadas por estas arquitecturas recientes que siguen publicando sus nuevos proyectos. Sin embargo, estos análisis quedarán para trabajos futuros, en futuros desarrollos de la investigación. Asimismo, en trabajos futuros, muchos otros proyectos y obras que fueron seleccionados

para esta investigación podrían ser analizados con mayor criterio y atención, como por ejemplo, la propuesta de vivienda social Elemental Quinta Monroy (2003-2004), desarrollado por Alejandro Aravena y Elemental para Iquique, en el norte de Chile; la insólita propuesta para el Edificio Unilever (2000-2001) diseñado por Solano Benítez en Villa Elisa, en Paraguay; el intento de mejora urbana junto a la plaza Paz Soldán, a través de la Agencia de Viajes (2006) diseñado por los arquitectos de 51-1, en Lima, Perú; o, incluso, la fuerza contextual y tectónica de la Escuela de Artes Plásticas de Oaxaca (2007-2008) diseñada por Mauricio Rocha, en México; y, finalmente, la propuesta del grupo Urban Think Tank para el Metrocable de Caracas (2007-2010). En estas arquitecturas, así como en gran parte de todas las demás analizadas, prevaleció la intención de abordar cada realidad de forma específica, con rigor y responsabilidad, casi siempre desde una visión optimista, que ve la arquitectura como un sistema que pueda actuar y contribuir a la mejora de la sociedad y, al mismo tiempo, cuestionar prácticas que ponen en duda la necesidad de la existencia de la disciplina misma. Las arquitecturas producidas por la nueva generación en América Latina son más complejas y completas de lo que comúnmente parecen. Revelan inquietudes sociales y colectivas en diferentes escalas y contextos, nuevas posibilidades de interpretación del mundo, inherentes a las propias realidades latinoamericanas. Y ofrecen lecciones que se pueden aprender, ubicándose como alternativas únicas en la dinámica de las generaciones globales. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abrams, P. (1982). *Historical sociology*. Somerset, Inglaterra: Open Books.
- Bauman, Z. (2007). Between us, the generations. En J. Larrosa (Ed.), *On generations. On co-existence between generations* (pp. 11-32). Barcelona, España: Fundació Viure i Conviure.
- Beck, U. (2008). Generaciones globales en la sociedad del riesgo mundial. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 82-83, 19-34.
- Deambrosis, F. (2009). El lugar de Chile en el imaginario arquitectónico del siglo XX. En J.

- Liernur (Org.), *Portales del Laberinto: arquitectura y ciudad en Chile 1977-2009* (pp. 121-172). Santiago de Chile, Chile: Ediciones UNAB.
- Diez, F. (2005). *Crisis de autenticidad, mudanzas na produção da arquitetura argentina (1990-2002)* (Tesis de Doctorado en Arquitectura). Porto Alegre, Brasil: UFRGS.
- Feixa, C y Leccardi C. (2010). O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Sociedade e Estado*, 25, 2, 185-204.
- Gonçalves, A. R. (2013). *Emergências latino-americanas: arquitetura contemporânea 1991-2011* (Tesis de Doctorado) Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História.
- Hobsbawm, E. (1994). *A era dos extremos: o breve século XX. 1914-1991*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Liernur, J. F. (2002). *Escritos de Arquitectura del Siglo XX en América Latina*. Madrid, España: Tánais Ediciones.
- Mannheim, K. (1993). El problema de las generaciones. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 62, 193-242. (Trabajo original de 1928)
- Pérez Oyarzún, F. (1999). 24 obras de los 90 en Latinoamérica: finalistas del Premio Mies van der Rohe. En Fundació Mies Van der Rohe, *1er premio Mies Van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona, España: Actar.
- Pérez Oyarzún, F. (2002). Poéticas del caso: Chile, entre la palabra y la materia. *Arquitectura Viva*, 85, 28-35.
- Pérez Oyarzún, F. (2010). La excelencia en el límite: Chile, fortuna crítica y retos renovados. En L. Fernández-Galiano (Ed.), *Atlas: Arquitecturas del Siglo XXI. América*. Madrid, España: Fundación BBVA.
- Pérez Oyarzún, F. (2011). Chile, matter, and landscape. *Harvard Design Magazine*, 34, 114-119.

Este texto, originalmente escrito en portugués, es un extracto de la tesis doctoral de Alexandre Ribeiro Gonçalves, titulada *Emergências latino-americanas: arquitetura contemporânea 1991-2011* y realizada en la Facultad de História de la Universidade Federal de Goiás en el año 2013.

»

Verde Zein, R.; Berrini, M. C.; Solari, C. J.; Torrent, H. (2023). Contingencia latinoamericana y crítica arquitectónica. Conversación con Ruth Verde Zein. *A&P Continuidad*, 10(19), 20-29. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.431>



Contingencia latinoamericana y crítica arquitectónica

Conversación con Ruth Verde Zein

Ruth Verde Zein por María Carla Berrini, Claudio Javier Solari y Horacio Torrent

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 24 de noviembre de 2023

Español

A partir de la trayectoria profesional de Ruth Verde Zein como investigadora, historiadora, docente y crítica de arquitectura, la presente conversación ensaya algunas reflexiones sobre la producción, la crítica de arquitectura y la historiografía recientes en América Latina y principalmente en Brasil. Desde los inicios de este siglo XXI y en torno a la producción de arquitectura, Ruth registra mutaciones en la organización del trabajo y en la sensibilidad proyectual: la emergencia de una trama de colectivos con características particulares y la consideración del paisaje como un incentivo, un estímulo para pensar el proyecto.

En relación a la historiografía y a la crítica reflexiona en torno a los cambios cuantitativos, cualitativos y a las posibilidades de intercambios académicos y profesionales operados en estas últimas dos décadas. A propósito de su participación en los premios de la Bienal Iberoamericana (2008), en sucesivas ediciones del Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP), en el Salmons y en el International Students Architectural Award (ISAA), se refiere a la puesta en acto de diferentes ejercicios de crítica que le permiten ensayar abordajes y aproximaciones realmente contemporáneos y originales en torno a la arquitectura en Latinoamérica.

Palabras clave: colectivos, paisaje, lenguaje, identidad, crítica

English

Based on Ruth Verde Zein professional background as a researcher, historian, teacher, and architecture critic, this conversation presents reflections on current architectural production, historiography, and criticism in Latin America, particularly in Brazil.

Since the beginning of the 21st century, Ruth has observed architectural production changes in both work organization and design approach responsiveness. There has been an emergence of collectives with unique features and an increased emphasis on landscape as a source of inspiration for project development.

Regarding historiography and criticism, she reflects on the quantitative and qualitative changes and the potential academic and professional exchanges that have occurred within the last two decades. Concerning her participation in the Ibero-American Biennial Awards (2008), the successive editions of the Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP), the Salmons, and the International Students Architectural Award (ISAA), she describes the use of various criticism exercises to test truly innovative and contemporary approaches to architecture in Latin America.

Key words: collectives, landscape, language, identity, criticism

Hemos convocado a Ruth Verde Zein con motivo de este número especial sobre la arquitectura reciente en América Latina. Hacia fines de los 90 y a principios del 2000, la arquitectura en América Latina tomó una cierta fuerza y generó una expectativa sobre las condiciones de producción, no solo respecto de la obra, sino también de la incidencia social que podía tener la arquitectura con algunas de las propuestas, incluso urbanas, como las de Medellín o Favela Bairro. A fines del siglo XX, muchas de esas experiencias proponían una relación novedosa y se desentendían de cuestiones vinculadas a problemas de lenguaje, sobresalientes en la década anterior y que habían dominado la escena respecto a la identidad latinoamericana. Estas experiencias alentaban una cierta despreocupación o quizás un pragmatismo al respecto, probablemente una nueva manera de enfrentar y de presentar desafíos disciplinares. Con ese horizonte, consideramos que podía ser interesante revisar con una nueva perspectiva lo que está pasando, en qué nuevas condiciones se está proponiendo la arquitectura y cómo estas nuevas condiciones pueden ser leídas.

María Carla Berrini, Claudio Solari, Horacio Torrent. Tú sabes mejor que nadie que los críticos tenemos una independencia en la lectura que puede no coincidir con lo que pretenden los arquitectos al hacer la obra y por lo tanto resulta siempre proactivo, interesante. La pregunta más importante tiene que ver con cómo ves el panorama actual y qué referencia puedes hacer al momento anterior, sobre todo, pensando en la arquitectura a partir de la década del 90, en torno a todas figuras emergentes como Gerardo Caballero en Argentina, Angelo Bucci en Brasil, Solano Benítez en Paraguay y tantos otros. Muchos de ellos coincidieron a la vez en encuentros, construyeron afinidades a nivel personal, más que disciplinarias. Cada uno con su campo de acción, sus maneras de abordar el proyecto y la arquitectura constituyeron una nueva generación de la arquitectura latinoamericana. A dos décadas de aquel momento podemos trazar alguna revisión a las consideraciones que se tuvieron sobre esas experiencias en los primeros años de este siglo. En el marco de la revista decidimos entrevistarte porque tanto en la producción, los temas

de agenda, la crítica e historiográfica, nos interesaba tu opinión y tener tu visión sobre estas cuestiones en la América Latina. Queremos conversar contigo sobre lo que se produce, la crítica, la historiografía, la orientación de la disciplina, considerando América Latina con la complejidad que eso supone, y reconociendo la diversidad que hay entre países o de contextos, y particularmente sobre Brasil. Tu visión nos puede proporcionar un horizonte más amplio. ¿Cuáles consideras que son los temas que están latentes en la agenda y en la arquitectura en América Latina, en lo que va del siglo XXI? Tanto en la producción de obras como en la crítica sobre la *arquitectura latinoamericana*.

Ruth Verde Zein. La pregunta es muy amplia, pero para ensayar alguna aproximación haré un breve recorrido de algunas cosas que hice e investigué. Me refiero al libro que escribimos con María Alice Junqueira Bastos: *Brasil: arquitectura después de 1950* y que se publicó en el año 2010. Nosotras queríamos poner fecha de término al argumento en el año 2000, pero en verdad no

conseguimos seguir adelante, y tuvimos que terminar el libro considerando hasta el año 1995. En el último capítulo advertíamos que, para continuar, era necesario cambiar la perspectiva, porque la perspectiva histórica e historiográfica ensayada en el libro no parecía tan adecuada para llegar hasta el momento contemporáneo. Pasado un tiempo empezamos a escribir sobre este arco temporal que va desde fines de los 90 en adelante, o sea, ya casi el otro siglo, en el nuevo milenio. Escribimos artículos e inclusive el trabajo postdoctoral de Maria Alice –el cual supervisé– aborda este arco temporal. Parte de ese texto es resultado de conversaciones y discusiones que mantuvimos, y se va a publicar en un libro que está en Amazon y que no termina nunca de organizarse. El título de nuestro capítulo es: “Arquitectura y Paisaje. Brasil 1990-2010. ¿Nuevas premisas teóricas?”, y representa las ideas que elaboramos. En este milenio, lo contemporáneo había dejado de ser un tema principal en mis estudios. Yo empecé a estudiar temas vinculados a las revisiones historiográficas sobre las narrativas del

siglo 20, por varias razones. El trabajo de análisis de mi doctorado me permitió, entre otras cosas, advertir que muchas de las afirmaciones que estaban en libros internacionales y que se usaban todos los días, simplemente estaban mal informadas o equivocadas. Pero también me di cuenta de que esa constatación era muy difícil de transmitir porque, primero, siendo una mujer latina, nadie te lo cree y, además, la documentación probando los errores no era suficiente para cambiar algo, porque las estructuras narrativas canonizadas eran demasiado pesadas y superestructurales. En esta dirección, muchas de mis investigaciones avanzaron en torno a cómo estas caracterizaciones historiográficas sobre la arquitectura moderna, aun cuando no cometían errores básicos, resultaban en una cristalización desactualizada e insuficiente. Que podría estar bien para el momento en el cual se inventaron estos relatos, pero para lo contemporáneo era necesario considerar otros aspectos, otras cuestiones. Sin embargo, la inquietud en torno a lo contemporáneo tampoco estaba lejos, seguía en el

trasfondo en varias actividades, clases y demás. Una de ellas fue mi participación como delegada de Brasil para la Bienal Iberoamericana (1998-2010) donde me encomendaron la tarea de seleccionar, para cada edición, diez o veinte obras brasileñas recientes. También participé de la selección de obras para el Premio Salmons y para los premios MCHAP. Estas tareas siempre las hice *en colectivo*. Siempre me pareció que no había mucha legitimidad ni mucha diversión en hacerlo sola. En esas ocasiones, conversé con muchas personas, armamos equipos y grupos para dar opiniones, sugerir obras, etcétera. Esa modalidad resulta potente no sólo porque Brasil es muy grande, y yo no sé lo que está pasando en Manaus, o en Belem, sino también porque, en lo personal, yo no quería seguir con el discurso centrado en el eje Río de Janeiro-San Pablo, era más de lo mismo. En esos trabajos en colectivo conocí gente que realiza investigaciones muy interesantes. Una persona que quiero mencionar es Alexandre Ribeiro Gonçalves, que es profesor en Goiana, en el centro de Brasil, cerca de Brasilia. Su tesis doctoral se llama *Emergências*

Latino-Americanas: Arquitetura Contemporânea 1991-2011. En su trabajo, él señala que una de las características (y ahí me aproximo a responder la pregunta), la agenda que se puede observar, es el desplazamiento del protagonismo de un genio o de un arquitecto o arquitecta bien dotados a modalidades de trabajo en colectivos. Colectivos que incluyen a personajes destacados como pueden ser Solano Benítez, Angelo Bucci, etcétera, que conservan cierta relevancia como figuras pero que, en realidad, están siempre trabajando en colectivos. Colectivos que se organizan y reorganizan de diferente manera y en distintas ocasiones, que no conforman equipos que tienden a la estabilidad en el tiempo, como pueden ser las oficinas de Rem Koolhaas o Bjarke Ingels, sino que proponen dinámicas mucho más fluidas y mucho menos jerárquicas. Son arquitectos y arquitectas de diversas procedencias, de diferentes países o regiones que se juntan para hacer uno o varios proyectos en particular, y después se separan, se recombinan y siguen. Esta fluidez y esta modalidad colectiva de tra-

bajo parece ser algo que caracteriza mucho este periodo de los años 2000 en adelante. También podemos notar que es relevante la preocupación por la participación de las mujeres. Podríamos sugerir que para los primeros colectivos la ecuanimidad de género no era de interés, pero esta ecuanimidad cada vez es más visible. Ya no se ven más colectivos que sean solo hombres, puedes ver algunos de puras mujeres, aunque tampoco es tan corriente. Lo más habitual es ver que hay en los colectivos una cierta preocupación en hacer un balance de género y, a veces, también de generaciones. Gente con un poco más de experiencia devienen no exactamente discípulos, pero sí se mueven en ese mismo círculo y empiezan a hacer cosas que están relacionadas. La imagen que creo mejor funciona para describir este modo de trabajo colectivo es la de una trama, como una telaraña cubriendo los espacios con nudos que se aproximan y después se dispersan. Podríamos decir que esta parece ser una característica, a pesar de que sigue habien-

do arquitectos muy famosos y muy importantes. Pero incluso los más famosos como el recién fallecido Paulo Mendes da Rocha ya no estaba más trabajando solo (Verde Zein, Sampaio y Serapião, 2023). Muchos de sus trabajos eran con otros arquitectos, de otras generaciones y variando con algunos, con otros, etcétera. Es muy interesante porque Paulo fue muy perspicaz en comprender esta situación, ya no tenía una oficina propia como solía tenerla antes del año 2000, pero sí trabajaba en las oficinas de los otros. Su oficina era más un sitio para el archivo, para recibir las personas, para conversar. Pero el trabajo no sucedía ahí, sino que se realizaba en esos otros sitios con otras personas. Esa modalidad a la que refiero es diferente de lo que acontece con la tercerización de los trabajos, que también sucede con las grandes empresas. Estoy hablando de lo que podríamos decir que es una tendencia más contemporánea, tercerizar el trabajo, eso no es novedad, ya lo hacía Le Corbusier con los franceses o los ingleses. Pero la novedad, creo que es una trama menos jerárquica y estas maneras colectivas de trabajar.

El otro tema sobre el que hablamos mucho con María Alice, y que comenzamos a percibir en las obras propiamente dichas es algo que es más difícil de conceptualizar, pero que es muy evidente, una cierta relación distinta con el paisaje. Nos referimos a paisaje para usar una palabra que es más o menos genérica pero que puede dejar más claro lo que queremos decir. La idea de que hay un paisaje natural y hay diversas maneras de trabajar con este paisaje e interferir en él. No es simplemente una idea ecológica –que también las hay, dependiendo si es un parque o si es algo ambiental– sino que es también una manera de tomar partido de las posibilidades del territorio. Y esto tiene varias aristas. Muchas obras que están en la periferia, que son intervenciones en favelas, en comunidades, intervenciones rurales, pueden no estar alterando o cambiando el paisaje de manera radical, pero sí considerando el paisaje que hay, pragmáticamente, de una manera muy fuerte y que se nota y está presente en las obras. En la mayoría de los casos parece haber una sensibilidad para tomar en consideración el paisaje como un incentivo, un estímulo para pensar el proyecto. No es tanto el programa que domina –claro, siempre hay que resolver un problema funcional– pero ese programa cada vez es menos relevante, porque además puede cambiar, y así se da prioridad cada vez más a espacios flexibles, que pueden ser más o menos cualquier cosa. Creo que la manera de proyectar funcionalista, propia de los 50, 60 o 70, cada vez está menos presente en este tipo de obras que yo llamaría contemporáneas y que, podríamos sugerir, pertenecen a una nuevísima tradición, para usar la idea acuñada por Sigfried Giedion. Desde luego que sigue habiendo obras funcionalistas, porque no es que cambió todo, y entonces ahora solo hay paisaje. Hay montones de capas y capas, y de cosas pasando, grandes empresas construyendo, montones de constructoras haciendo departamentos mínimos en los que no cabe nada, que son más pequeños que las habitaciones de hoteles. Pero lo que parece novedoso, lo que parece que es un impulso interesante de este momento, es esta sensibilidad para tomar en consideración el paisaje como estímulo para el proyecto.

MCB/CS/HT. En relación a los circuitos de consagración y a los canales de circulación y promoción de obras y de oficinas que habilita la cultura digital, que se aceleraron a fines de los 90 y principios del siglo XXI, ¿cómo ves las producciones de Latinoamérica insertas en esa cultura global a partir de la digital? ¿Qué movimientos te parece que propició?

RVZ. Bueno, yo creo que hay que distinguir dos cosas ahí. Una es que la idea de promocionarse es *más vieja que todo*. El señor Le Corbusier lo hacía con libros porque era lo que tenía él a disposición, pero si estuviera vivo hoy en día, tendría su cuenta de Instagram con millones de seguidores. O sea, yo no veo el tema de la promoción como una novedad, eso siempre ha estado presente. Lo que ha cambiado son los medios de promoción: los libros, después las revistas de arquitectura, después vienen los blogs y los websites, etc. Pero claro, siempre hay absurdos, como en esto de que las arquitecturas tengan que ser *instagramables*, como se dice hoy día, como me dicen mis alumnos. Arquitecturas o detalles pensados apenas para que la gente se pare ahí, se saque una selfie y se vaya. Pero eso también estaba antes: yo cuando fui a la Unité de Habitation de Marseille me saqué una foto en el Modulor. A veces me parece que la tontería es más o menos la misma, todos siempre tuvimos un lado en que sobresalía una actitud de fan, y que el mundo digital sólo acelera y reproduce eso. No sé, no creo que sea particularmente una cosa tan diferente. Aquello que sí puede ser interesante es que se crea la posibilidad de que estemos aquí en ese momento Argentina, Chile y Brasil reunidos hablando digitalmente y podemos estar haciendo proyectos juntos online en tiempo real. Ustedes dibujando y yo dibujando y escribiendo. Y todo eso sí es algo interesante, porque esa posibilidad no existía antes. Para una colaboración a distancia era bastante más complicado; la persona tenía que irse a trabajar con Le Corbusier, a su oficina; o venir a San Pablo, donde hay las grandes oficinas para poder trabajar. Hoy en día varias de las grandes oficinas de San Pablo, que tienen mucho trabajo comercial y una cierta buena calidad, tienen

colaboradores en todas partes de Brasil. Las tecnologías disponibles les permiten conformar equipos en todas partes. Tengo un estudiante que es de Curitiba, otro que está en Mato Grosso y ambos trabajan para estudios de San Pablo. Es algo que puede suceder de manera jerárquica –a través de la cual se contrata servicio y tú lo dibujas y lo detallas y hay una reunión, está bien, está mal, como se solía hacer en cualquier oficina de arquitectura– o de manera colaborativa. Esto es algo que los tiempos contemporáneos permiten. Y otra cosa que me parece interesante de la pregunta es que nuestra generación, mi generación, aún estaba un poquito preocupada en mostrar a los europeos y a los otros del norte que éramos tan buenos como ellos. Creo que esta generación no está preocupada para nada con eso. Que el problema de la identidad, para las nuevas generaciones, casi que pasó; no porque dejó de ser problema, sino porque ya está bien, ya saben quiénes son –somos nosotros, hacemos esto– y se saben conectados con el mundo y que eso no es problema, pues se saben conectados con su lugar. No tienen que problematizar eso, porque toda la problematización que hicimos hace una generación, de alguna manera, se incorporó. Bien o mal, más superficial, menos superficial, no voy a discutir eso en este momento, pero se incorporó y son más seguros de sí mismos y están conectados, porque efectivamente lo están. Algunos de mis colegas profesores dicen que hoy es un horror porque todas las fuentes que tienen son de Instagram. Yo pienso al revés, si la fuente es Instagram, hay que hacer buen contenido en Instagram. En el año 2008, hice un *website* sobre mis investigaciones porque me di cuenta de que si no estaba en ese formato nadie iba a saber lo que había investigado. Hace poco pensé en dar de baja el site porque consideraba que ya no tenía utilidad. Y recientemente, en una presentación de un libro, se acerca un joven arquitecto y me dice: ‘qué lindo que está tu site’. Yo le comenté que quería cerrarlo y él me dijo: ‘no, si quieres nosotros lo actualizamos y lo continuamos’. Y eso es lo que haré. Me parece bien que el conocimiento pueda ve-



Figura 1. Galería Adriana Varejão-Inhotim. Tcoa Arquitectos (2008). Fotografía: Horacio Torrent (2023).

nir por otras fuentes, no las tradicionales, y que eso puede también ser un acceso para conocer las cosas. Claro que puede ser superficial, pero si la gente tiene ganas e interés puede avanzar y profundizar. Y si no, bueno, uno no tiene poder sobre eso; si la gente quiere ser superficial, lo va a ser y no importa el medio, puedes hacer un libro y tampoco lo leen, ven la tapa y lo guardan. En referencia a lo que menciona Horacio respecto de la relación entre lenguaje e identidad como un tópico que puede caracterizar a las producciones y a las discusiones de la década de 1980, y a la que luego le sigue, en los 90, una generación que es mucho más pragmática y que está mucho más conectada con las cosas del mundo en los 90. Podemos advertir que alrededor del año 2010 –hoy día menos, pero aún– se verifica un cierto revival de temas en torno al lenguaje y sobre todo al de los años 60, el del brutalismo. Podríamos sugerir que en esa primera década del siglo XXI se produjeron un montón de obras neobrutalistas –para usar una expresión de la historia del arte, porque es la más precisa, porque no son obras brutalistas sino neobrutalistas, y está claro que no es lo mismo, ni puede ser lo mismo. Ya no se construye como en los años 60,

se construye de otras maneras. Se retoma ese lenguaje, pero de otra manera, mucho más por las superficies, no es superficial, es de superficies (Verde Zein, 2014). Por ejemplo, la obra de la galería de la artista plástica Adriana Varejão en Inhotim, de la oficina Tcoa, que es una caja de hormigón en voladizo (Fig. 1). Parece una caja brutalista, pero no lo es, porque no revela la manera en cómo está hecha y se sostiene. Uno no sabe cómo está suspendida en el aire y la tectónica no es para nada didáctica. Lo que sí tiene es la fuerza y la presencia del hormigón y de la idea de que cómo es que esto se equilibra en el aire, o sea, algo del lenguaje de los 60 se recuperó. Pero es otra cosa, con su propio valor. Preveo que en unos años se va a recuperar algo del lenguaje de los 80 también, porque todo vuelve a la moda después de medio siglo. Pero no sé si el sentido contemporáneo en la arquitectura de Latinoamérica es el de pensar un lenguaje latinoamericano, y entonces tiene que ser de ladrillo, o de hormigón. Sino que es mucho más la posibilidad de trabajar a partir de algunas pautas materiales y conceptuales que vienen de la relectura de las obras de los maestros consagrados que uno respeta, que le interesa. En este sentido, la

arquitectura de este siglo es mucho menos original. Me parece que estamos en un momento mucho más manierista para usar una expresión que también es muy precisa. Vuelve la preocupación con el lenguaje, pero en este sentido manierista, en el cual hay un repertorio inmenso de obras del siglo pasado y lo apropiamos como nos da la gana y como queremos y así lo hacemos.

MCB/CS/HT. ¿Cómo piensas actualmente la relación entre profesión y disciplina en Brasil?

RVZ. Brasil es muy diferente en cada parte, incluso dentro de cada ciudad. Yo estudié en la Universidad de San Pablo, pero doy clases en la Universidad Mackenzie, que es una universidad privada muy antigua también, y que es muy ingenieril, de corte pragmático. La gente sabe que los alumnos que salen de la Mackenzie saben proyectar, a veces no saben expresar bien lo que piensan, pero siempre saben hacer. Y en la escuela donde yo estudié, la gente sabe pensar y hablar muy bien, pero a veces salía de la escuela sin saber dibujar la O con un vaso. Hay muchas diferencias y variantes en la formación, pero eso también está cambiando cada

vez más. Por ejemplo, en una escuela que era muy sociológica, las nuevas generaciones, que ya son la tercera o cuarta después de los profesores de los 70, hoy son profesores y además hay más intercambios de gente de diferentes partes. Veo que en unos años se va a equalizar un poco mejor esta idea de la cultura arquitectónica y volverá a ser un punto importante en la cultura y en la enseñanza.

En muchas escuelas de Brasil los años 70 siguen vivos. O sea, todas las discusiones sociológicas y de planeamiento urbano siguen muy, muy vivas. Eso se da en múltiples sitios y en cierta medida diluye o propicia una pérdida del sentido disciplinario. Todo es multidisciplinar y para dibujar un trazo tienes que considerar el contexto político, histórico, social. Y finalmente no dibujas nada, porque es tanto el peso y la responsabilidad, incluso para los pobres estudiantes que están indefensos.

En una ocasión un estudiante me consultó porque tenía que realizar una propuesta en un barrio en San Pablo, un barrio tradicional de la comunidad negra y de la comunidad italiana, y me dijo que no quería gentrificar, y yo le respondí: 'no estás gentrificando nada, es solo papel, es un ejercicio'. Le habían puesto tanta cosa en la cabeza, por un lado y por otro lado le ponen la idea prepotente de que si dibuja el mundo cambia. O sea, eso es muy años 70. Cuando yo estudié en la universidad era así.

El otro día estaba corrigiendo un texto de un alumno que desplegaba todo un discurso sobre que la arquitectura va a servir para hacer que la periferia sea mejor, etc., etc. Y yo le dije: 'corta, corta, corta, porque eso es todo. ¿Para quién estás hablando? ¿Eres candidato a edil, a quién le hablas?'. Entonces hay una cosa en Brasil, que no sé si hay en otras partes, que es esta persistencia de esta pérdida disciplinaria propia de esos debates de los 70, el auge del cuestionamiento del dibujo, el cuestionamiento del proyecto, del cuestionamiento de no sé qué, y eso sigue vivo. Además, hay otra generación que se recibió en los 90, que es la generación postmoderna a la que le parece que lo moderno es el mal de toda la vida, todo lo que se ha hecho mal y que va a perjudicar a toda la gente que tiene rela-

ción con la modernidad. No estudian, no saben qué es la Modernidad, y no la quieren estudiar y mucho menos toda la crítica erudita de ese tema de los últimos 50 años. La entienden como una mala palabra. Y eso también significa una pérdida terrible en términos disciplina-rios, porque cuando uno no estudia bien y no hace una crítica de manera profunda, termina repitiendo todo lo que repudia porque tampoco está inventando nada nuevo. Están en contra de la arquitectura moderna, porque la arquitectura moderna es la madre de todos los males de la humanidad; pero siguen siendo modernos porque siguen con la idea de que van a proyectar o planear y con eso cambiar el mundo, resolver el mundo con su lápiz o su pantalla. Yo veo que en Brasil hay estas capas muy fuertes, en algunos sitios más, en otros menos. Incluso se contaminó la universidad supuestamente pragmática, que es la Mackenzie, de una manera que cada vez puede estar más en riesgo de empezar a desconectar la formación disciplinaria de la actividad práctica. Pero como yo soy una persona optimista, creo que las nuevas generaciones, gente joven que da clases conmigo, que hoy tiene menos de 40 años, ya están con ganas de restablecer esa alianza. Porque ellos trabajan en la profesión de manera pragmática. El perfil que antes era el de arquitectos que iban a trabajar en organismos públicos se acabó. El neoliberalismo pasó por todos los países y esto se acabó, o disminuyó y hoy no es tan importante. Siguen escuchando hablar de estos grandes discursos por los profesores de otras generaciones, pero en la realidad salen de la universidad y van a trabajar en cosas prácticas. Creo que esto tiene un potencial para volver a contaminar la relación entre disciplina y profesión.

MCB/CS/HT. Y en relación al campo de la historia, de la producción historiográfica, de la crítica de arquitectura, ¿qué opinión te merece el estado de los estudios de América Latina en general y en Brasil en particular?

RVZ. Como tenemos una arquitectura moderna muy fuerte, pese a que la mayoría de

los estudiantes no parecen estar interesados, siempre hay algunos que sí lo están. Tal vez la gran mayoría de los que se reciben de arquitectos tiene cada vez menos cultura disciplinar, en comparación con nuestros años de formación; sin embargo, aún hay un significativo número que sí se interesa por eso. A veces porque va a dar clases y ahí se ve en la necesidad de aprender, por presiones profesionales.

Para mi generación, si tú querías ser un *scholar* no podías hacer proyectos de arquitectura también porque no te alcanzaba el tiempo o la capacidad para hacer todo. Pero en las jóvenes generaciones de arquitectos, muchos tienen la ambición, de alguna manera, de hacerlo todo. Conozco a varios que siguen haciendo sus proyectos y sus obras, y tienen o hacen masters y dan clases. La vida de ellos es tal vez bastante más complicada, porque quieren activamente conciliar todas estas cosas. Y creo que esta generación lo consigue mejor de lo que lo hacíamos nosotros hace 20, 30 años.

Algo que también cambió fue la publicación de libros. Desde los años 2000 hasta hoy pasaron a existir varias casas editoriales en Brasil, de gente de muy buena voluntad, como Romano Guerra, que básicamente produce libros porque consigue el apoyo financiero para hacer el libro. Consiguen por varias maneras algún apoyo para hacer un libro, como por *crowdfunding*. El libro se pagó antes. Vender el libro no es tan importante para financiarlo, pues vender es más complicado, casi ya no hay más librerías, se vende por internet y es un proceso muy fragmentario. Un ejemplo reciente ha sido el libro *Arquitectura e Escrita: Relatos do ofício*, editado por Romano Guerra, hubo un *crowdfunding* y el libro tardó tres o cuatro años en salir. Son entrevistas con varias personas de diferentes generaciones, hechas por un equipo grande coordinado por José Lira. No sé hasta qué punto todo ese esfuerzo de producción y divulgación de conocimiento repercute en las personas. Si se leen o no se leen estos libros. Porque como las ventas no son lo principal, sino la financiación de la producción, una vez que el libro está pagado, si se vende, tanto mejor. Si no se vende, no pasa nada, es difícil saber qué pasa.

Asimismo, hay un grupo cada vez mayor de

personas, en su mayoría conectadas a las academias, que intercambia ideas en estos encuentros muy grandes y masivos que tenemos, como los Seminarios del Docomomo o el ENANPARQ, de la Asociación Nacional de Investigadores de Arquitectura. A veces llegan a reunir 400 o 500 personas presentando sus trabajos. Hay una gran vitalidad en la producción de conocimiento. Cómo repercute o permea en la enseñanza, en los jóvenes, es más difícil de inferir. Imagino que, a largo plazo, todo eso sí tendrá efectos. Pero también es cierto que cuando hay exceso de información disponible es complicado, porque la gente no sabe por dónde empezar.

En Latinoamérica me parece que tenemos relaciones estrechas entre los historiadores y críticos, tanto entre los países del continente como a nivel global. Estas están promovidas por los encuentros de entidades internacionales, que cada vez tienen más presencia de profesionales nuestros, de los latinoamericanos. Hay mucha producción y además muy buena y muy interesante.

MCB/CS/HT. Tú llevas adelante ejercicios críticos para MCHAP, el premio Mies van der Rohe para las Américas. Convocas a un grupo de estudiantes, seleccionan edificios, critican edificios, arman genealogías, desarmen genealogías, etcétera. ¿Qué tipo de obras, qué tamaño de obras crees que están caracterizando la producción actual? Sabemos que hay un tema como el de las casas que siempre aparece, que siempre está presente. ¿Qué otros temas crees que han aparecido en esta búsqueda, con esos ejercicios?, ¿hay alguna caracterización más regional o menos regional? Resulta relativamente claro que en Paraguay haya un predominio del ladrillo, y si no es con ladrillo es con tierra cruda. También están trabajando con tierra compactada, lo que caracteriza su trabajo.

Y una segunda pregunta. Por tu actividad en la selección del premio Rogelio Salmons, que es un premio bastante particular porque atiende muy especialmente al espacio público, ¿hay en la concepción de los espacios públicos, o los edificios públicos una aproximación particular que pueda ser generalizable?

RVZ. Con los premios, primero el de la Bienal Iberoamericana y después el Salmons tú tenías un cliente, que te daba unas pautas, las cuales, de alguna manera, definían algunos caminos posibles. Eso puede resultar más o menos bueno. Por ejemplo: para la Bienal Iberoamericana había que seleccionar obras contemporáneas y te solicitaban informar cuánto había costado cada obra. Recuerdo que en la Bienal de 2008 en Lisboa el jurado finalmente otorgó el Premio a una placita del interior de Bahía, para la sorpresa de todos en la organización, por ser una obra de bajo costo. Como el promotor del premio era el Ministerio de Obras Públicas de España, la idea implícita era que la obra fuera pública y grande y con mucha plata, idea que no era dicha jamás, pero estaba ahí. Enviamos obras seleccionadas que nunca pasaban por ese filtro oculto. Pero pasaba una biblioteca de Mazzanti, porque tenía la cara de la Bienal, pese a que era malísima y con el tiempo eso quedó muy claro.

Ya en el caso del premio Salmons las intenciones eran diferentes, e incluso al proponerlo se había aprendido con los problemas de la Bienal. Se solicitaban arquitecturas que tuvieran y promovieran espacios públicos, no en el sentido institucional público-público, podían ser privados pero que estuvieran de alguna manera abiertas al uso público. Eso promovió varias discusiones en mi equipo de selección de las obras y también en el jurado. No se puede decir que una cosa es pública, pese a que sea privada, si no referimos el sentido que le estamos otorgando a esa condición. Resultó interesante, como investigación, saber de qué estábamos hablando. Pero de cualquier manera siempre buscábamos seleccionar obras que estaban más o menos de acuerdo con las pautas que se proponían los promotores de los premios.

El ISAA –International Students Architectural Award– fue diferente. Se trataba de un ejercicio que hicimos reuniendo a los alumnos de Wilfried Wang de la Universidad de Texas en Austin, los de Fernando Diez de la Universidad de Palermo y mis estudiantes de la Universidad Mackenzie (y de otras universidades brasileñas, pues abrimos algunos espacios para estudiantes de otras plazas). Fue diferente porque las

únicas pautas que había era que los alumnos seleccionasen obras recientes y que inventasen los criterios de selección como parte de ese proceso. Los profesores asesorábamos, pero no decidíamos ni opinábamos sobre los criterios de selección. Todo sucedió online, una de las buenas actividades que realizamos durante la pandemia del COVID-19.

La primera edición con esa modalidad (2020) aún estaba un poco contaminada por las ideas del curso que Wilfried ya venía trabajando hace unos años con sus alumnos en Austin. Se limitaba a obras de esa ciudad y se trataba, en general, de edificios de cierta importancia. Se permitió en esa entrega seleccionar obras de cualquier parte del mundo. Ya en la segunda edición, Fernando y yo propusimos que esas obras recientes debían estar en Latinoamérica, porque esa era la realidad más próxima para los y las estudiantes. Lo más interesante fue que en la edición de 2021 había en el grupo de 15 estudiantes, gente muy inquieta y propositiva. Me acuerdo en este momento de Jaime Solares, que ahora está en Yale, y de Mariana Barbosa Alves, que es una de las arquitectas del colectivo que organiza el Instagram y el website Arquitetatlas, donde se publican obras contemporáneas de América Latina hechas por mujeres o colectivos de mujeres o mixtos. Ese grupo se resistió a tomar el camino habitual de seleccionar obras por tamaño o por importancia. Consideraron que una casa podría ser tan importante como una obra pública inmensa. Tampoco querían hacer selecciones por tipología o por programas. Entonces propusieron crear tres parámetros principales, ideados por ellos mismos: como cada obra dialogaba con a) la construcción del lugar; b) la investigación espacial; c) la apropiación social. Cada obra recibió un puntaje por cada uno de esos parámetros y esto se traducía y se visualizaba por medio de un gráfico tridimensional; hicieron gráficos muy lindos. Y finalmente seleccionaron las obras más equilibradas: no las que ganaban más puntaje, sino las que manejaban de manera equilibrada a los tres parámetros. El proceso todo fue muy interesante. Cuando se permite y se incentiva que las personas sean creativas, ellas lo son. Los profesores no siempre permi-

timos esa creatividad: como tenemos mucha más experiencia, ya sabemos cómo hay que hacer. Y eso puede ser un problema. Algo parecido, en términos metodológicos, fue cuando organizamos la selección de las obras para el premio MCHAP Ciclo 5 (2023). La invitación del premio es individual, se pide a cada invitado la nominación de cinco obras recientes. Pero, en lugar de seleccionarlas sola, invité a Mariana Alves, que ya me había ayudado con la selección del Ciclo 4 (2021); en aquel momento, con el propósito de incorporar al debate a alguien de esta nueva generación, que está bien informada de lo que está pasando, porque es una agente activa de ese presente.

Para el Ciclo 5 decidimos hacer una convocatoria, organizada con cuatro profesoras: Mariana, Patricia Martins, Manuela Andrade y yo; además de una becaria de graduación, Eloah Rosa, y abierta a la participación de estudiantes de nuestra y de otras universidades de San Pablo. Les prometí que lo que indicasen era lo que yo iba a nominar y que el grupo iba a relevar las obras y a definir las seleccionadas. Luego, en el primer día del curso, una de las preguntas de ellos fue: '¿qué es lo que es bueno? ¿cómo vamos a poder llegar a una de apenas 6 obras?'. Pues, ese era el desafío.

Las convocatorias de premiaciones sirven como un incentivo para definir una muestra de obras. Se puede optar por el camino de rápidamente indicar obras famosas e instagramables. O se puede construir un camino para llegar a una *short list*, no para agrandar al premio, pero para entender mejor qué es lo que importa en lo contemporáneo, para ese grupo de personas. Queríamos un ejercicio de crítica puro y duro, con el más mínimo posible de constreñimientos. Tengo la ilusión de que, si se permite no estar preocupada con resultados, sino con la veracidad y consistencia del proceso, desde ahí pueden emerger abordajes realmente contemporáneos y originales. Creo que salió muy bien. A este grupo, lo que les interesó ha sido aquello vinculado a las comunidades locales, en favelas, periferias, zonas rurales, centros urbanos, etc. También decidieron que las obras debían tener participación de mujeres, sea como arquitectas,

sea como clientas, en general grupos de mujeres trabajadoras de un cierto lugar. Este grupo está orientándose en esa dirección. Durante el proceso se debatieron todas las obras inicialmente seleccionadas –¡más de 70!– y se fue reduciendo la lista de a poco, con la construcción de los criterios a partir del conocimiento de las obras, y no a priori. En los debates de las obras, algunas veces se ponían en duda los criterios, se ajustaban y se cambiaban, que también resultó muy interesante para pensar. Después de todo ese proceso creativo, algunos estudiantes comentaron que esa discusión había estimulado la calidad de sus propuestas en las asignaturas regulares de proyecto. Porque esos ejercicios de crítica son también, si se mira bien, clases de proyecto.

Siempre me pareció que los profesores de teoría e historia estamos muy bien equipados para dar clases de proyecto. Porque no somos escolásticos ni funcionales, porque queremos pensar las cosas de otras maneras, porque pensamos lo contemporáneo a partir del conocimiento de la historia, porque sabemos hacer crítica que no es simple opinión, sino búsqueda de consistencia entre idea y acto. Los que tenemos práctica de teoría, historia y crítica sabemos muy bien cómo hacer eso, porque nuestra práctica nos ha abierto la mente.

Estos ejercicios y trabajos en relación a los premios no sé si me sirvieron para entender qué es la arquitectura latinoamericana. Pero me sirvieron para entender mejor cuáles son las experiencias de estas nuevas generaciones de arquitectos latinoamericanos, con las cuales ya estoy demasiado distante (podrían ser mis nietos) y no tengo la pretensión de saber lo que ellos piensan. Yo necesito que me enseñen lo que piensan. Pero creo que, de alguna manera, ese proceso también les sirve a ellos, no solo a mí. No sé si sirve para entender América Latina, pero puede ayudar a repensar qué es la enseñanza de arquitectura, hoy, en Latinoamérica. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

· Junqueira Bastos M. A. y Verde Zein, R. (2010). *Brazil: Arquiteturas Pós 1950*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva.

· Lira, J., Delecave, J., Contier, F. y Sodré, J. (2023). *Arquitetura e Escrita: Relatos do ofício*. São Paulo, Brasil: Romano Guerra.

· Ribeiro Gonçalves, A. (2013). *Emergências Latino-Americanas: Arquitetura Contempor nea 1991-2011* (Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduao em História. Universidade Federal de Goiás. Disponible en: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/113/o/T2013-05.pdf>

· Verde Zein R. (2014). *Brutalist Connections: a refreshed approach to debates and buildings*. São Paulo, Brasil: Altamira editorial.

· Verde Zein, R., Sampaio, N. y Serapi o, F. (2023). Paulo Mendes da Rocha: Casas. *Monolito*, 57/58.



Ruth Verde Zein. Arquitecta y Urbanista por la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo (1977). Master y Doctorado en Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (1999-2005). Reconocida por su labor en las publicaciones de arquitectura de América Latina, ha configurado un trabajo historiográfico y crítico de sustantiva importancia para la región. Sus aportes han sido reconocidos en innumerables oportunidades, desde su ponencia de base en el Congreso de la UIA en Barcelona 96, a sus textos críticos e historiográficos publicados en *Summa*, Ruth ha sido premiada en Brasil, Premio CAPES 2006 por su Tesis doctoral, e internacionalmente con el Premio Bruno Zevi del Comité Internacional de Críticos de Arquitectura, entre otros. Es autora y coautora de varios artículos y libros entre ellos: *Brazil: Arquiteturas Pós 1950* (2010); *Conexiones brutalistas: lo que representan* (2014); *Leituras Críticas* (2018); *Leituras Críticas* (2020); *Reseñas historiográficas: arquitetura moderna em Brasil* (2022). Recientemente acaba de publicar un extenso trabajo sobre las casas de Paulo Mendes da Rocha (2023). Es profesora e investigadora de grado y posgrado en la Universidade Presbiteriana Mackenzie. <https://orcid.org/0000-0003-0923-4914> rvzein@gmail.com



María Carla Berrini. Arquitecta (FAPyD-UNR, 2003). Profesora e investigadora en el área de Historia de la Arquitectura en FAPyD-UNR. Ha cursado estudios de posgrado en la Universidad Torcuato Di Tella. Actualmente es doctoranda en Arquitectura en FAPyD-UNR. Autora de capítulos de libros, de artículos publicados en revistas especializadas y de difusión. Participa con ponencias en reuniones científicas en la Argentina y en el exterior. Coordinadora de la edición del libro *Libretas de dibujo|Sketchbooks de Gerardo Caballero* (2019). Coautora de *Apuntes para una Historia Institucional – Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe* en 2022. Promotora y coordinadora junto a las Dras. Alejandra Monti y S lvia D ccola del Acervo|Archivo institucional 100AA <https://ciencia.fapyd.unr.edu.ar/>. Es titular de su estudio de arquitectura, con sede en Rosario (Argentina). <https://orcid.org/0000-0002-1956-9307> carlaberrini@gmail.com



Horacio Torrent. Arquitecto (UNR, 1985. Magíster en Arquitectura (PUC.Chile, 2001). Doctor en Arquitectura (UNR, 2006). Profesor, investigador, historiador y crítico de arquitectura. Sus investigaciones sobre los inicios de la arquitectura moderna y la cultura arquitectónica chilena y latinoamericana son de referencia y han sido publicadas en libros, revistas nacionales e internacionales. Profesor Titular de la Universidad Nacional del Litoral (1990-1997). Investigador del CIUNR (1990-2002). Director del CURDIUR (1990 y 1994). Actualmente, Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor invitado a programas de postgrado en diferentes universidades en Venezuela, Brasil, México, Argentina, entre otras. Reconocido con el Premio de Investigación en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, 2006. Miembro de la Society of Architectural Historians, de la Red Latinoamericana Hábitat Moderno y del Executive Committee y del Advisory Board de Docomomo International. Coordinador del Grupo Latinoamericano de la European Architectural History Network y Presidente de Docomomo Chile. <https://orcid.org/0000-0003-3637-586X> htorrent@uc.cl



Claudio Javier Solari. Arquitecto (UNR, 2000). Graduado del Programa en Arquitectura y Tecnologías (UTDT, 2011) y Magíster en Arquitectura (UNL, 2019). Director de la Carrera de Arquitectura. Profesor Titular e investigador categorizado en el Programa de Incentivos por la UNR. Fue becado por la Universidad de Kassel (2015), por el programa PROFITE del Ministerio de Educación de la Nación Argentina (2015) y por el Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados Brasil/Argentina (2014). Autor de capítulos de libros, de artículos publicados en revistas especializadas y ponencias difundidas en reuniones científicas en la Argentina y en el exterior. Obtuvo el 18  Premio SCA-CPAU de Arquitectura Argentina (2022) en la categoría Ensayos, investigaciones y textos técnicos. <https://orcid.org/0000-0001-8959-6127> arq.csolari@gmail.com

»

Perles, A. y Torrent, H. (2023). Familias proyectuales: instrucciones para producir. Conversación con Abel Perles, Productora, México. *A&P Continuidad*, 10(19), 30-37. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.435>



Familias proyectuales: instrucciones para producir.

Conversación con Abel Perles, Productora, México

Abel Perles por Horacio Torrent

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 24 de noviembre de 2023

Español

En la presente conversación Abel Perles revisa la conformación, el devenir y la transformación exponencial de PRODUCTORA desde sus inicios en 2006, a partir de eventos relevantes para el estudio, así como también su carácter cosmopolita y el saberse actores emergentes de una nueva generación de arquitectos. La participación en convocatorias internacionales y el temprano e inmediato reconocimiento a la calidad de sus trabajos, que le permitió la invitación a concursos de arquitectura y la realización de grandes obras en y fuera de México son asimismo temas de este intercambio. El sentido del nombre de la oficina y las inquietudes proyectuales, conceptuales, formales y materiales vinculadas a la producción de obras, junto a un fuerte interés por difundir y promocionar la arquitectura y las discusiones que acontecen en y desde América Latina, forman parte de esta conversación.

De igual forma, está presente una reflexión en torno a PRODUCTORA, en tanto un nombre que anticipa un modo de hacer *latinoamericano* que se sucede entre lo obvio, lo inteligente, lo necesario, las incomodidades, la informalidad y la incertidumbre.

Palabras clave: arquitectura, PRODUCTORA, México, LIGA, proyecto

English

In this conversation, Abel Perles reviews the trajectory and exponential transformation of Productora since its beginnings in 2006 departing from events relevant to the studio. Its cosmopolitan atmosphere as well as its awareness of being an emerging actor in a new generation of architects are explored. The team's participation in international awards and the early and immediate recognition of the quality of the work leading to invitations for architectural contests and the possibility of carrying out important works in Mexico and abroad are also addressed. The meaning of the name of the office and the project; conceptual, formal, and material concerns linked to the production of works; a strong interest in spreading and promoting architecture along with the discussions that take place within and from Latin America, are part of this conversation.

There is also a reflection on Productora as a name that anticipates a *Latin American* way of doing things dealing with the obvious, the intelligent, the necessary, the uncomfortable, the informal and the uncertain.

Key words: architecture, PRODUCTORA, México, LIGA, project

Laguna se define como una fábrica de oficios. Es un proyecto demasiado interesante. En una vieja fábrica de tejidos, que permanecía abandonada, concurren varios intereses en un mismo momento para su habilitación como un centro de actividad múltiple: un ecosistema de emprendedores relacionados al diseño, el arte, la gastronomía y, por supuesto, la arquitectura y el urbanismo. PRODUCTORA, que había perdido sus oficinas en el terremoto de 2017, asumió el desafío de un proyecto incremental que propuso un *re-uso* adaptativo de las estructuras, configurando un ambiente donde además de sus propias oficinas conviven un café, una cocina industrial, una carpintería, tiendas de muebles, algunos artesanos, algunas pequeñas fábricas, entre tantos otros vecinos. Todos ellos en una estructura que ha ido adaptándose a los cambios y tomando la forma de un proyecto a largo plazo.

PRODUCTORA es un estudio de arquitectura con sede en Ciudad de México y Nueva York, integrado por Abel Perles (1972,

Argentina), Carlos Bedoya (1973, México), Víctor Jaime (1978, México) y Wonne Ickx (1974, Bélgica). Provenientes de diferentes formaciones, Abel Perles de la Universidad de Buenos Aires, Wonne Ickx de la Universiteit Ghent, Carlos Bedoya y Víctor Jaime de la Universidad Iberoamericana, formaron PRODUCTORA en 2006 después de algunas colaboraciones parciales entre ellos. Su arquitectura explora la diversidad y la innovación como claves para responder a los encargos y a los lugares en los que se implanta. Si bien se pueden reconocer algunas características formales o espaciales más o menos sistemáticas, es frente al programa y el lugar, donde toman sentido las exploraciones de geometrías definidas y la sorprendente resolución que siempre proponen. Su arquitectura ha obtenido reconocimientos desde sus inicios: The Architectural League en Nueva York con el Young Architects Forum en 2007 y Emerging Voices en 2013; el premio MCHAP (Mies Crown Hall Americas Prize) Emerging Architecture en 2016; el

American Architecture Prize (Architectural Design / Cultural Architecture) en 2017, (en sociedad con Isaac Broid); el premio Oscar Niemeyer en 2018, y el Primer Premio Internacional en la Bienal Panamericana de Quito en 2018, entre tantos otros.

En 2011 junto a la crítica de arte y curadora Ruth Estévez fundaron LIGA, Espacio para la arquitectura, una galería que se ha distinguido por presentar lo más interesante del subcontinente por más de 10 años. LIGA también está localizada en Laguna. En octubre pasado, presentaron en Madrid la exposición Arquitectura Imaginada LIGA 2011-2023.

Conversamos con Abel Perles, un día de mayo de 2023, con especial motivo de esta edición de *A&P Continuidad*. Con preguntas sugeridas por los editores invitados, junto a Carla Berrini y Claudio Solari, le propuse a Abel una conversación abierta, sobre sus inicios y las formas de trabajo de PRODUCTORA, como un aporte a la lectura de la experiencia de las últimas dos décadas de la arquitectura latinoamericana.

Horacio Torrent. Cuando se propusieron iniciar el estudio a mediados de los años 2000, ¿qué pensaban de las formas de hacer arquitectura en la región, en México y en América Latina? ¿Cómo propusieron insertarse en el campo profesional?

AP. Nosotros nos dimos cuenta de que teníamos una mirada fresca sobre la arquitectura de aquel tiempo y estábamos cuestionando lo que creíamos e, incluso, con quiénes estábamos trabajando. Entonces nos propusimos distanciarnos un poco. Teníamos ganas de pensar nuestras elecciones y reflexiones. Queríamos ir un poco más allá de lo convencional. Tratábamos de ser ingeniosos básicamente, de encontrar soluciones diferentes, miradas ingeniosas y frescas. Y eso era partir de mucha búsqueda, de muchas opciones que manejábamos entre nosotros. Creo que eso también le dio sentido al nombre: PRODUCTORA. Nosotros siempre hicimos muchas maquetas, con las manos, en el taller. Siempre produjimos una buena cantidad de ideas. Luego el nombre tomó todo el sentido. Cuando se nos ocurrió el nombre, enseguida vimos que tenía que ver con que nosotros producimos mucho, somos muy activos, es esa búsqueda de llegar a una propuesta diferente, inteligente, ingeniosa, un poco contraria a lo obvio, contraria a la primera idea obvia y racional que puede venir a la mente, lo que nos interesa. Eso existe hasta el día de hoy. Desde el día uno, nos empezamos a divertir en esa búsqueda. Es una característica nuestra: muchas veces pensamos que el camino obvio podría ser este, pero buscamos cuál sería el camino inteligente. Y a partir de ahí hay que trabajarlo hasta que se transforme en proyecto.

HT. Parece que cuando empezaron a mostrar su trabajo, también tenía que ver con esa misma actitud, con mostrar el ingenio en el marco de la arquitectura. Participaron en varias bienales, en los primeros años (Beijing en 2006, Venecia en 2008, 2012 y 2018, Chicago en 2015 y 2017) e incluso muy inicialmente llegó el reconocimiento como un estudio emergente entre otros por el Young Architects 2007 del Architectural League de New York, Emerging Voices 2013 (también de ARCHLEAGUE NY), el Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP emerging) para prácticas emergentes¹ que PRODUCTORA recibió en 2016 por su proyecto del Pabellón para la Feria de las Culturas en la Plaza del Zócalo en Ciudad de México. ¿Consideran que los reconocimientos tuvieron impacto en la forma de hacer arquitectura?

AP. Nosotros empezamos a colaborar informalmente en nuestro tiempo libre desde el año 2004 o 2005. En el 2006, veíamos que lo que empezábamos a hacer nos estaba gustando y aparecían más posibilidades. Entonces nos decidimos a armar la oficina y a renunciar a todos los trabajos que teníamos y arrancamos ese año. En 2007 fuimos reconocidos como parte del Young Architects Forum en The Architectural League of Nueva York. Digamos que a menos de un año de haber decidido arrancar formalmente con la oficina, teníamos un background de pequeñas cosas que presentamos en New York y bastaron para que nos seleccionaran como jóvenes arquitectos en aquel tiempo. A nosotros nos causó un impacto muy grande. La exposición estuvo unos meses en NY. Entonces ahí fue un poco un despertar y un impacto. Saber que lo que hacíamos tenía

cierto reconocimiento, que había algo detrás de lo que estábamos haciendo que estuviese bien, algo que intuíamos, fue una validación muy potente para nosotros. Luego, en el año 2008, nos invitaron a concursar para el proyecto de la sede de la Corporación Andina de Fomento (CAF) en Caracas, para el que invitaban como cuatro o cinco arquitectos de cada país miembro de CAF, con más de 60 participantes. No entendíamos por qué nos habían invitado a nosotros, porque estaban invitados en México grandes arquitectos de reconocida trayectoria como Alberto Kalach o Enrique Norten, gente de otra generación, muy talentosa y con amplia trayectoria, y ganamos ese concurso. Entonces, esos reconocimientos y sobre todo el haber ganado un concurso de ese calibre, de alguna manera, nos hizo ver que quizá íbamos por el camino correcto y nos motivó muchísimo. De hecho, a fines del año 2010, empezamos con la idea de hacer LIGA porque habíamos participado en la Architectural League en el 2007. Nosotros expusimos en NY una pieza un poco singular como las que suceden en LIGA, con la posibilidad de mostrar nuestras inquietudes profesionales (Ickx, 2007). Fue así que empezamos a plantearnos por qué no existía una plataforma de difusión de arquitectura similar en Latinoamérica, independiente, que diera lugar a arquitectos emergentes de la región, con todo lo que estaba sucediendo a nivel de nuestra generación. También a partir de ganar el concurso de la CAF, en 2008, tuvimos visibilidad en la región y en Sudamérica; de pronto, empezamos a viajar y a ser parte de congresos dando conferencias, tanto en México como fuera. Empezamos a co-

nocer el trabajo de colegas y gente joven que estaba haciendo cosas increíbles. Y todo esto no se estaba viendo en ningún lado, no se estaba promoviendo como debía ser. En la Architectural League y Storefront habíamos visto que había prácticas independientes que se promovían, entonces pensamos: ¿por qué no lo hacemos nosotros también? Una plataforma que promueve la arquitectura emergente de Latinoamérica en México. Fue un poco en reacción a lo que veíamos que sucedía en Estados Unidos y en Europa, y también en otros lugares, y Latinoamérica podía tener un lugar así. Comenzamos a ser conscientes de la posición que teníamos, como jóvenes, la actitud y la voz en esos temas, irreverentes, y un poco tratando de hacer ruido y poner en la mesa otra mirada, una mirada fresca y novedosa, no porque sí, sino porque creíamos que era el camino.

HT. Haciendo una mirada retrospectiva cuáles fueron los momentos clave que cambiaron esa conciencia que ya traían, la del ingenio y la actitud transformadora. Acabás de nombrar el concurso de Caracas, obviamente, y la participación en la Architectural League. ¿Cuáles fueron los otros momentos importantes que vinieron posteriormente? Me refiero más que a los eventos, a los propios proyectos y a las ideas que se fueron afirmando en el estudio para producir arquitectura.

AP. En PRODUCTORA, hay muchos caminos paralelos que siempre están sucediendo en simultáneo y que tienen que ver con líneas de investigación y de inquietudes proyectuales, familias de proyectos que van evolucionando con el

tiempo, caminos de exploración paralelos que a veces pueden cruzarse entre sí. Me refiero a proyectos como el del Centro Cultural Comunitario Teotitlán del Valle, en Oaxaca, un proceso de muchos años de gestión, desarrollo de proyecto y obra, fue un largo proceso que pudimos validar su impacto recién el día que se inauguró, en realidad, pese a que nosotros sentíamos que tenía cuestiones muy potentes, todo podía pasar ahí. Siempre hay una maduración en el camino y ese proyecto en particular pudo truncarse muchas veces, incluso con el edificio construido. Hay que entender el contexto, las administraciones políticas, y sobre todo cómo es trabajar en un proyecto público. Fueron muchas situaciones de incertidumbre durante años y, una vez inaugurado, nos generó una validación de nuestras ideas. Mientras ese proyecto se estaba ejecutando, nos encargaron el Pabellón para la Feria de las Culturas de 2014, en el Zócalo; un pabellón público, efímero, que estuvo en pie dos semanas, fue importante por lo que significó, por el sitio donde estuvo, porque lo logramos realizar, ese resultado fue también muy potente. También en 2014 ganamos junto a Isaac Broid el concurso para el Centro Cultural Teopanzolco, en Cuernavaca, Morelos. Desarrollarlo fue un proceso complejo de gestión del proyecto, con cuestiones difíciles de toda índole. En esos años participamos de la primera Bienal de Arquitectura de Chicago, y luego fuimos invitados a la segunda, y luego a la tercera edición de esa misma Bienal. En 2017 recibimos el premio MCHAP del IIT de Chicago por el pabellón para la Feria de las Culturas de la CDMX en el Zócalo, por lo que fuimos invitados a dar clases en el IT de

Chicago, todo ese periodo de hechos y situaciones de reconocimientos nos dieron visibilidad en los Estados Unidos.

HT. ¿Qué propuestas tienen respecto a las materialidades? Porque los dos centros culturales constituyen una familia material, con una presencia mayor de la masa. Y hay otra familia más laminar constituida por la casa en Ginigaja, Sri Lanka (2012), las casas de Denver (2021), incluso la nueva sede del Houston Endowment (2023) y el Rooftop Prim (2020) (Vasallo, Geers, Ballesteros y Lee, 2014). La configuración de esas familias ¿es una posición intencionada o surgen de decisiones caso a caso?

AP. Siempre hay una intención circunstancial, que abre un camino. Cuando nosotros proyectamos hay intenciones. En el caso del Centro Cultural Comunitario de Teotitlán del Valle en Oaxaca, nosotros teníamos que resolver una serie de situaciones: era un proyecto público y una construcción a distancia, en un pueblo de usos y costumbres, un pueblo de comunidades que hablan otro idioma, el zapoteco, y no tienen oficio de constructores; tampoco estaríamos a pie de obra con mucha frecuencia. Entonces pensamos soluciones sencillas en el modo de construir, en el detalle constructivo y en el sistema constructivo, por un lado, y por el otro, que no requiriera mayor mantenimiento por lo que hacerlo de hormigón armado era la estrategia más adecuada, también para la economía del proyecto, con un solo gesto nosotros resolvíamos estructuras, cerramientos y terminaciones. A la vez necesitábamos integrarnos al contexto, que es muy particular; se trabajó de la mano del Instituto de

Nacional de Antropología e Historia (INAH). Estuvimos más de un año en reuniones mensuales con el INAH en Oaxaca, ajustando cada aspecto del proyecto junto a ellos. Uno de ellos era encontrar la tonalidad del material que se adaptara al contexto del pueblo, por lo que experimentamos con un hormigón de color integral con las tonalidades del piso de la plaza existente. Empezamos a hacer muestras y se abrió todo un camino nuevo que veíamos con gran potencial. En el proyecto del Centro Cultural Teopanzolco –que era una situación bastante similar, en el sentido de obra pública y un proyecto de espacio público– debíamos tener un teatro para mil personas, lo cual estructuralmente era ya un desafío y también por cuestiones de presupuesto; pero lo más importante era el reto de estar frente y junto a un sitio arqueológico, ya que había un diálogo de la arquitectura prehispánica con la arquitectura contemporánea. Se iba a dar ese diálogo a partir de muchas cosas. Con respecto a la materialidad, entendimos que teníamos que ser pétreos, pero no se trataba de resolver un teatro con lo que significa la cubierta, la acústica y todo lo que se requiere apilando piedras; entonces asumimos el hormigón armado como la piedra contemporánea, ya veníamos experimentando el tema en el proyecto de Oaxaca, en donde podíamos igualar las tonalidades del contexto inmediato.

La primera idea para ese proyecto surgió cuando fuimos –junto a Isaac Broid– a pararnos en la pirámide frente al sitio de concurso, y allí entendimos que nuestro edificio debía ser una continuidad del suelo del sitio arqueológico que, con total suavidad, se elevara y se transformara en un techo, como si siempre hubiera estado ahí, como si fuera parte del sitio, como una extensión del sitio mismo. Eso es lo que busca ese edificio. En México, la mitad del año es época de lluvias, la otra mitad en la época en que no llueve, el césped está seco, el pasto está ocre, quemado. Al menos la mitad del año, predomina ese tono ocre cercano al tono de las piedras y a todas las plataformas existentes en el sitio arqueológico; asumimos entonces que los tonos del edificio se resolverían por ahí, tratando de igualarnos a esos tonos. De ahí viene esa decisión de materialidad, sabiendo que es un proyecto público, del uso que tiene, del presupuesto y del contexto inmediato y la estrategia para lograrlo. Cualquier proyecto público tiene complejidad y hay que adaptarse al presupuesto y ser muy inteligentes y prácticos. También entendemos que sufren muchos cambios en los procesos de desarrollo y ejecución de obra, ahí también está la exploración y la investigación de materialidad. En el caso de Proyecto Público Prim, se trató de una problemática completamente diferente, en ese caso nos solicitaron una intervención para

cubrir tres grandes patios que debían protegerse de la lluvia y la rehabilitación de una gran azotea de un edificio histórico de principios del siglo XX en el centro de la Ciudad de México. La materialidad del nuevo techo posado en la antigua azotea está dada a partir de una estructura liviana, con secciones estructurales metálicas ligeras, separadas 1.2 metros entre sí, que distribuyen el peso de la nueva intervención uniformemente sobre el edificio existente. Se utilizaron materiales de recubrimiento ligeros, y traslúcidos, como las láminas de policarbonato en el techo. Así se buscó reducir el peso de la intervención, evitando la reestructuración de la construcción preexistente y generar un contraste contundente con la materialidad del edificio histórico.

HT. En el MCHAP hablaban de una oportunidad de investigar: el resultado se recoge en el libro *Being the mountain* (2020). ¿Cómo surgen estas investigaciones? ¿Cuáles son los patrones que orientan las ideas? ¿Vienen ciertamente del proyecto o de cualquier otro lado? PRODUCTORA tiene ya una posición en la cultura arquitectónica, los integrantes dan clases, presentan sus proyectos en seminarios, participan en exposiciones, mantienen un proyecto como LIGA. Además, en la propia investigación son lo suficientemente originales como para poner temas en el campo de la cultura arquitectónica.

AP. Cuando ganamos el MCHAP nos invitaron a dar clases en el Instituto de Tecnología de Illinois (IIT) y nos preguntaron qué es lo que queríamos hacer en un taller. Entonces nos planteamos internamente ¿qué podemos ofrecer a los estudiantes? ¿Qué es posible llevar con nosotros a una ciudad como Chicago? ¿Qué cosa particular de nuestra práctica podríamos ofrecer? Entendimos que algunos de nuestros proyectos, tenían una particular posición respecto de la topografía, por ejemplo, la Casa Chihuahua (2008). Este es un proyecto que, como muchos, se adapta muy bien a la topografía que responde a terrenos inclinados algo que en México sucede todo el tiempo, y no en Chicago que es horizontal, plano, entonces planteamos un curso en donde se trabajó con una topografía diferente para ese contexto. La diferencia topográfica es algo que hemos enfrentado en muchos proyectos y es un tema que está ahí siempre sobre la mesa y que nos gusta. En todo momento encontramos nuevas situaciones; es un tema que da para mucho. A la hora de plantear el libro, abordamos las temáticas que estábamos explorando en las clases, por qué no hablar de trabajar en lo inclinado, de trabajar con la montaña. Mi socio Wonne había realizado una investigación acerca del trabajo de Legorreta; él hablaba de esa frase 'being the mountain' que es de Legorreta, que tiene un proyecto espectacular, el Hotel Camino Real, en

Ixtapa Zihuatanejo; es una joya cómo resuelve y se adapta a la topografía. Traíamos esas ideas dando vueltas, el libro es casi un ensayo, acerca de estos temas que se abordan desde diferentes perspectivas, de PRODUCTORA y de la gente invitada a colaborar en el libro.

HT. Del reconocimiento de las obras se ve claramente una posición sobre la cultura arquitectónica del momento o del lugar. Aunque hay una cierta variación, los proyectos siguen una concepción que es a la vez conceptual –sobre un problema general de la arquitectura– y sobre los requerimientos propios de cada proyecto. ¿Cómo establecen esa relación?

AP. El proyecto surge entre los requerimientos y el sitio. Y la prueba está en el proyecto de Denver, donde nos piden hacer una experimentación de vivienda accesible y económica, en una zona donde hay puras residencias familiares, accesibles para gente joven, sola o en pareja; y una zona que hay que densificar y mostrarles a los desarrolladores que pueden tomar otro camino. Nos convocaron para hacer vivienda experimental, asociados con un constructor local. Entonces, la temática era redensificar y hacer esas viviendas económicamente más accesibles. Fuimos directo a ver qué era lo más económico que se podía hacer allí y cómo



Figura 1. Equipo estudio PRODUCTORA. Fuente: <https://productora-df.com.mx/oficina/>

se construía, con las reglas del juego y con los materiales que había. Ahí estaba la búsqueda, ver cómo podíamos hacerlo de un modo diferente, para cambiar la manera de pensar y generar una transformación de la oferta de vivienda en la zona. Transformar un predio para una gran casa en ocho pequeñas casas, ya era una estrategia inteligente, dividir el terreno y hacer dos tiras, dividir en tres cada una y luego trabajar en la materialidad. Utilizar paneles comerciales, producidos en línea, más económicos, con aplicaciones de color azul y celeste; esa aplicación de color responde al uso que está sucediendo en el interior de la vivienda, evidencia cómo funciona, cuál es la parte privada y cuál es la parte compartida del conjunto. Son viviendas en co-living donde tienes tu zona privada y tu zona de convivencia. En esa concepción está la experimentación y la novedad, pero después está el contexto donde aplica la racionalidad en función del color, de las aberturas, del tamaño, de la economía.

HT. Vuelvo sobre la idea de diversidad como punto en común en los proyectos; esa actitud de darle la vuelta a algo que podría haber sido de otra manera, pero terminan tomando un camino claro. Se puede pensar que no es una búsqueda de la originalidad en sí misma. Se nota en los proyectos que actúan distinto frente al caso. Por

eso vale nuevamente la pregunta si es que es un caso a caso, o es una misma idea que se propone más o menos sistemáticamente.

AP. En cada proyecto determinamos las reglas de juego que lo definen; pueden ser desarrollar a base de un ritmo de columnas, o una situación formal determinada como un triángulo, o un círculo. Una vez que el proyecto se empieza a establecer, buscamos las excepciones, y es esa excepción a la regla la que termina de armar el proyecto y hacerlo lo que es. Casi siempre hay algo que va contra la regla, que es lo que determina la entidad, el sentido, y lo vuelve más atractivo.

HT. Revisé la exposición llamada Manual de montaje: Objetos como pequeños edificios y en ella hay un montón de objetos que aparecen después en los proyectos. El triángulo del Parque Tultitlán (2019), se repite en el Parque en Tlalnepantla (2019); muchos de estos pequeños objetos aparecen y reaparecen en las obras. ¿Qué lugar tiene esta *cosa lúdica*, del juego que aparece tanto? Porque además es un juego, pero se llama *manual* y *de montaje* de cosas que no están montadas todavía pero que aparecen después montadas como ideas en varios proyectos.

AP. La exposición fue parte de una invitación a hacer una nueva colección de objetos cotidianos y no cotidianos, que formaban parte de una colección existente. Empezamos a ver estos objetos divertidos, interesantes, muchos juguetes y objetos de uso cotidiano, entendimos que cada uno de esos objetos tiene una ficha, un registro, una patente, y así fue que nos interesaron los dibujos de las instrucciones para armar, un poco en esa relación de manual de montaje. Por eso se llamó Manual de montaje, con esos objetos, un poco por gusto y empatía, los empezamos a seleccionar y a sumarles algunas cosas más. Algo muy lúdico. En general en nuestro trabajo hay muchas formas básicas, que las vas a encontrar consciente e inconscientemente, son juegos geométricos, y las geometrías básicas siempre nos sirven como herramienta arquitectónica para arrancar una idea, que después puede llevar a otra y deformar, y terminar en otra cosa.

HT. Como un montaje equivocado; o un montaje deformado, porque leíste mal las instrucciones –pusiste una pieza al revés– y llegaste a otra cosa.

AP. Sí, claro. Nosotros somos cuatro integrantes de distintas regiones: Sudamérica, Europa, América del Norte, y cada uno creció en una ciudad distinta, tiene historias distintas de vida, nos hicimos amigos y nos pusimos a trabajar. Cada uno cuenta una historia de vida distinta a las de los demás. Y, de pronto, cuando nos ponemos a trabajar en conjunto y ya con algo desarrollado, por ahí, hay diferentes interpretaciones de un mismo tema o situación. Entonces, una interpretación errónea abre un camino que inicialmente no ves. Y eso nos pasa mucho. Y por eso las maquetas, porque cada uno ve una parte del diseño desde un ángulo distinto. No es como el plano que todo el mundo tiene claro. La maqueta la pones sobre la mesa y hay cuatro interpretaciones. Por ahí no tiene que ver directamente con lo que generó eso, pero sí generó un desvío. Nosotros hablamos mucho de esto, del desvío inesperado, que te lleva a un proyecto que llega a un resultado no por el camino racional y lógico, pero sí termina siendo válido. Y esto te diría que en parte es la esencia de nuestra práctica.

HT. Veo en esta exposición una clara idea de lo que ustedes hacen, y en el sentido que le han dado al nombre mismo. Un productor hace estas cosas, tiene una idea de un montaje, tiene que definir procesos y tiene que saber llegar a hacer las cosas. Y eso no es sino el proyecto. En otras prácticas tal vez se vea más fácil, porque en la nuestra tenemos un momento en donde el proyecto se consolidó y se le pasó a otro agente, que es el constructor. Y aunque después vaya cambiando, el plano va a ser un pliego de instrucciones para armar un proyecto. En los proyectos de PRODUCTORA se ven muchos ensamblajes, por usar otra palabra que probablemente tiene que ver con idea de las maquetas.

AP. Sí, sí, pero siempre buscamos un resultado contundente, potente, no nos gusta tener mucho intermedio y mucho accesorio. Nuestros proyectos a la primera los ves y parecen sim-

ples, sin toda la complejidad que hay detrás, y eso requiere mucho trabajo para que la expresión se vea así, resuelta.

HT. Finalmente, ¿cómo ven la producción de otros lugares de América Latina? ¿Qué les interesa, con quiénes establecen contacto, qué preocupaciones tienen con la región?

AP. Algunas de las respuestas a esas preguntas están en LIGA, en donde siempre estamos viendo, mirando y preguntando, queriendo saber lo que están haciendo los arquitectos emergentes de la región, en Latinoamérica. Lo que nos gusta es descubrir e invitar gente joven que nos genere admiración por su mirada, enfoque y potencial.

En Latinoamérica hay una cantidad enorme de cosas que están sucediendo, desde hace tiempo. con generaciones como la nuestra y sobre todo las que vienen llegando. Es una región muy productiva, con muchas ideas e ideas ingeniosas, porque es a lo que nos lleva la situación de la región. Y eso también es PRODUCTORA; nosotros operamos en México, llevamos años con un pie en Estados Unidos haciendo muchas cosas, pero nuestra manera de trabajar viene de pensar aquí, que es una manera de pensar latinoamericana, porque operamos en Latinoamérica. Operamos en Latinoamérica con los recursos latinoamericanos, las incomodidades latinoamericanas, las informalidades y la incertidumbre latinoamericanas y con todo eso, logramos cosas haciendo de la incertidumbre un recurso también, es lo que te lleva a apostarle al ingenio, y eso fue desde el primer día, y se hace realidad en nuestro modo de hacer arquitectura. En Latinoamérica todos estamos haciendo arquitectura desde ahí. •

NOTAS

1- Emerging Voices es una competencia anual por invitación organizada por The Architectural League de Nueva York, para profesionales norteamericanos con diferentes expresiones de diseño y un importante conjunto de trabajos realizados. PRODUCTORA fue invitada en 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bedoya, C., Ickx, W., Jaime, V.; Perles, A. / PRODUCTORA. (2020). *Being the Mountain*. Actar Publishers & The Illinois Institute of Technology College of Architecture Press.
- Ickx, W. (2017). Catálogos vacíos. En I. Abascal y M. Ballesteros (Ed.), *Arquitectura Expuesta*. Zurich, Suiza: Park Books/CDMX, México: LIGA, Espacio para Arquitectura.
- Vasallo, J., Geers, K., Ballesteros, M., Lee, M. (2014). PRODUCTORA. *Revista 2G*, 69.



Abel Perles. Es arquitecto por la Universidad de Buenos Aires (1999) y socio del estudio de arquitectura PRODUCTORA (México, 2006). Los trabajos de PRODUCTORA fueron presentados en la Bienal de Arquitectura de Beijing (2006), Venecia (2008, 2012, 2018) y Chicago (2015, 2017), en el Museo de Arte Nacional de China (Beijing) y en el Museo Victoria & Albert en Londres (Reino Unido). PRODUCTORA ha recibido el reconocimiento de Architectural League en Nueva York con el Young Architects Forum (2007) y Emerging Voices (2013). En 2016 obtuvo el Premio MCHAP (Mies Crown Hall Americas Prize) Emerging Architecture con la Obra Pabellón en el Zócalo. El Centro Cultural Teopanzolco, un proyecto realizado en asociación con Isaac Broid, recibió el American Architecture Prize en Arquitectura Cultural (2017), Premio Oscar Niemeyer 2018, y el Primer Premio Internacional en la Bienal de Arquitectura de Quito 2018. Entre las muchas publicaciones de la oficina destacan su primera monografía de *Arquine* (2010) y la monografía *2G* (nº69) en 2014. Los socios de PRODUCTORA han participado activamente de la enseñanza de arquitectura en México y los Estados Unidos en universidades locales como la Universidad Iberoamericana, el Centro de Diseño, el TEC de Monterrey y la Universidad La Salle, y han impartido estudios en UCLA (Los Angeles), IIT (Chicago) y Harvard GSD (Cambridge). info@productora-df.com.mx



Horacio Torrent. Arquitecto (UNR, 1985). Magister en Arquitectura (PUC.Chile, 2001). Doctor en Arquitectura (UNR, 2006). Profesor, investigador, historiador y crítico de arquitectura. Sus investigaciones sobre los inicios de la arquitectura moderna y la cultura arquitectónica chilena y latinoamericana son de referencia y han sido publicadas en libros, revistas nacionales e internacionales. Profesor Titular de la Universidad Nacional del Litoral (1990-1997). Investigador del CIUNR (1990-2002). Director del CURDIUR (1990 y 1994). Actualmente, Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor invitado a programas de postgrado en diferentes universidades de Venezuela, Brasil, México, Argentina, entre otras. Reconocido con el Premio de Investigación en la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, 2006. Miembro de la Society of Architectural Historians, de la Red Latinoamericana Hábitat Moderno y del Executive Committee y del Advisory Board de Docomomo Internacional. Coordinador del Grupo Latinoamericano de la European Architectural History Network y Presidente de Docomomo Chile. <https://orcid.org/0000-0003-3637-586X> htorrent@uc.cl

»

Gobbo, G. y Ventroni, N. (2023). Al Borde Arquitectos: circulación y legitimación. Algunos episodios de la emergencia de los conceptos colectivos y activismo. *A&P Continuidad*, 10(19), 38-49. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.418>



Al Borde Arquitectos: circulación y legitimación

Algunos episodios de la emergencia de los conceptos colectivos y activismo

Giuliano Gobbo y Nicolás Ventroni

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 24 de octubre de 2023

Español

El presente artículo se centra en los primeros años de trayectoria de Al Borde Arquitectos, oficina establecida por David Barragán y Pascual Gangotena en 2007 en Quito. Reconocida a nivel internacional, la crítica ha coincidido en señalarla como uno de los mayores exponentes del movimiento de los *colectivos de arquitectura*, noción un tanto problemática empleada para caracterizar praxis *alternativas* al modo de producción de arquitectura convencional, que se interesan por el agenciamiento espacial y el activismo. A lo largo del texto, se hará hincapié en algunos episodios clave de los primeros años de esta oficina, observando con atención cómo han sido la difusión, circulación y recepción de su obra, dentro de circuitos institucionales y mediáticos, que iban construyendo simultáneamente categorías interpretativas. Se pretende, de esta forma, iluminar la formación de la conceptualización de este colectivo de arquitectura.

Lejos de intentar realizar una síntesis totalizadora del concepto y su emergencia, en esta comunicación se busca contribuir a desentrañar el entramado mediático-institucional que produce sentido y validación de este particular modo de producción del espacio. Se pretende, a la vez, plantear interrogantes sobre la operatividad de esta categoría en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: Al Borde, colectivos de arquitectura, activismo, circulación, difusión

English

This article is focused on the first years of the professional history of Al Borde Arquitectos, an office established by David Barragán and Pascual Gangotena in Quito in 2007. Being internationally recognized, critics have broadly pointed out its work as one of the most important examples of the *Architecture Collective's movement*, a somewhat problematic concept used to characterize practices attempting to become *alternatives* to conventional mechanisms of architectural production, and which are also interested in spatial agency and activism.

Throughout the text, some early years' key moments of this office will be emphasized, carefully observing how the dissemination, circulation and reception of the work have occurred within the mediatic and institutional circuits, and how this framework has simultaneously developed interpretative categories. In this way, it is intended to shed light on the construction of the conceptualization of this architecture collective.

This contribution –far from trying to make a totalizing synthesis of the concept and its emergence– seeks to unravel the media-institutional framework that provides meaning and validation for this particular mode of space production. At the same time, it also intends to raise questions about the operability of this category in our contemporary context.

Key words: Al Borde, architecture collectives, activism, circulation, dissemination

» Introducción

Al Borde Arquitectos fue creado en el año 2007 en Quito por David Barragán y Pascual Gangotena (Fig. 1), en un contexto de una profunda crisis económica y social. A pesar de los pocos recursos y escasos encargos, el estudio logró en pocos años alcanzar una gran notoriedad y reconocimiento internacionales. Han recibido gran número de galardones y publicaciones sobre su labor, múltiples distinciones obtenidas por parte de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU) en 2008, 2009, y 2015; el Holcim Awards Acknowledgement Prize for Latin America (2014); 100+ Best Architecture Firms 2019 de *Domus* entre otras, e invitaciones a congresos y exposiciones importantes como la Bienal de Venecia de Arquitectura de 2016 y la Bienal de Chicago de Arquitectura de 2015¹. Este historial da cuenta del interés sostenido sobre su labor (Griborio, 2020, pp. 8-9).

Con todo, su amplia resonancia en el ámbito internacional no se justifica exclusivamente por la calidad de su obra, sino que estriba fun-

damentalmente en la pertinencia de los temas que han abordado, en consonancia con un momento en el que la disciplina arquitectónica volvía su atención a problemáticas e intereses que había dejado relegados.

La crisis del mercado financiero globalizado de 2008 llevó a los principales centros difusores nordatlanticocéntricos a rearmar su entramado discursivo, y a repensar sus criterios de valoración. En un intento de superar la narrativa festiva de los *starchitects*, que se demostraba agotada y fuera de sincronía con la coyuntura socioeconómica, las instituciones ampliaron su mirada, incluyendo el sur global, donde hallaron varios ejemplos de profesionales que planteaban otros modos de producción espacial. Estas prácticas –caracterizadas por preocuparse más por los procesos de producción y el movimiento de recursos locales, que por la creación de una forma original o de sello de autor– enraizan en lo local, incorporando conceptos como la participación de los usuarios, el agenciamiento espacial², la economía circular³, y una fuerte impronta social. Para

ellos, la innovación y la creatividad deben ser puestas al servicio de la solución de los problemas de las comunidades, ya que el rol del arquitecto convencional resulta insuficiente.

Esta descripción, que hemos esbozado sucintamente y sobre la que reincidiremos a lo largo del texto, luego de ser masificada y digerida por los medios, amplió el concepto de colectivos de arquitectura hacia una definición bastante difusa, que aún está en discusión. Al Borde, con su práctica ejemplar y sumamente difundida y destacada, ha sido incluida dentro de esta categorización, aunque sus integrantes reniegan de ella.

En el presente artículo, seguiremos los primeros años de su trayectoria, observando con especial atención su circulación mediática y mostraremos cómo su consagración internacional entronca con este momento de cambio en los intereses de la disciplina. Se intentará aportar claridad a cómo la institución arquitectónica rearma sus criterios de validación, y de qué manera los discursos críticos se retroalimentan a partir de praxis específicas.



Figura 1. Integrantes de Al Borde. Recuperado de: https://www.albordearq.com/quienes-somos_who-we-are

» Los inicios de Al Borde

En América del Sur, luego de un breve –y muy relativo– período de estabilidad económica en la década de los 90, se produjo una nueva crisis generalizada, si bien con tiempos diferentes en cada país. En Ecuador, los efectos de esta crisis fueron muy profundos y prolongados, y es en ese contexto cuando se conforma Al Borde, en el año 2007. David Barragán y Pascual Gangotena, compañeros en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, en Quito, se unieron circunstancialmente para compartir un encargo de una vivienda que había conseguido Gangotena. Pautinamente, y con dificultad, el trabajo se sostuvo en el tiempo y fue aumentando conforme a la difusión que estos arquitectos iban alcanzando. Conscientes de su situación *periférica*, rechazaban el bombardeo de referentes extranjeros que por ese entonces imperaba en los libros y revistas de arquitectura, y que no consideraban adecuados para la realidad de su país. A pesar de que no tenían un programa de acción o un marco teórico enunciado y articulado, sí tenían en claro qué buscaban y qué temas les interesaban. Por tanto, desde un principio se volcaron a trabajar con lógicas materiales locales, reinter-

pretando en ocasiones la tradición vernácula, o actualizándola, pero siempre planteando formas de construir adecuadas a la mano de obra local, en lo posible empleando la idea de economía circular. En su formación, José María Sáez Vaquero, docente de la casa de estudios, a quien consideran su máximo referente, les transmitió la consciencia en la utilización inteligente de los recursos, y su impacto en el medio ambiente. Este abordaje, además, resultó importante, ya que, aunque Al Borde declara no realizar activismo, sí se afirman en una postura política que los lleva a elegir y descartar encargos. Su interés era poder intervenir en comunidades desfavorecidas, o donde la figura del profesional liberal, que sólo atiende al mercado, fuera insuficiente. Entre los años 2008 y 2009 se comienza a consolidar el grupo como estudio de arquitectura y, al mismo tiempo, empieza a germinar la semilla de la difusión de sus obras. Esto se dio de la mano de la alta popularidad de la web Plataforma Arquitectura como sitio de divulgación internacional de obras recientes. Al respecto, David Barragán cuenta que le escribió a muchas editoriales para publicar la Casa Pentimento⁴, su primera obra, pero ninguna le respondió. Entrar

al circuito mediático no era sencillo, sin embargo, eso cambió con internet:

En 2007 inicia Plataforma Arquitectura⁵, estoy casi seguro [...] No pensé que nos iban a publicar. Y nos publican la casa. Y ahí entendí el poder que tenía internet, cómo de pronto el proyecto a través de ellos comenzaba a entrar en un circuito, empezaba a ser pedido por editoriales. Obviamente lo apliqué con la casa Entre Muros y tuvimos el mismo efecto. Y obviamente lo apliqué con Escuela Nueva Esperanza, solo que ahí esperaba el mismo efecto y no contaba con que la curva se fuera tan arriba. (D. Barragán, comunicación personal, julio 25, 2023)

Al analizar la sucesión de publicaciones en páginas web, de invitaciones a congresos y premios recibidos, se puede observar que el incremento más fuerte se genera luego de la publicación de la Escuela Nueva Esperanza⁶ en Plataforma Arquitectura (Escuela Nueva Esperanza / Al Borde, 2010). Este incremento de la popularidad se fue construyendo progresivamente, también, en

otras redes más allá de internet. Luego de que se publicara la Casa Pentimento (Fig. 2) en Plataforma Arquitectura a finales de 2007 (Casa Pentimento / José María Sáez y David Barragán, 2007), esta recibió un premio en un evento importante al año siguiente, la VII BIAU que se celebró en Lisboa, Portugal. Al mismo tiempo, David Barragán fue invitado a dar conferencias en dos ciudades de Ecuador. Todos estos reconocimientos se consiguieron con muy pocas obras construidas: la Casa Pentimento, el Taller Invernadero⁷ de Pascual Gangotena; y la primera obra con autoría de Al Borde, la Casa Entre Muros⁸ (Fig. 3). Implantada en la ladera de la montaña, esta última fue realizada en tierra, con criterios de economía circular, y presenta ya los intereses y búsquedas del estudio. El 2009 no les deparó gran cantidad de trabajo profesional en el formato tradicional: sólo recibieron el encargo de dos casas, las hermanas Casa 001 (Fig. 4) y Casa 002⁹. Estas viviendas, planteadas con un doble sistema constructivo –plantas bajas de mampostería cerámica y plantas altas como cajas estructurales de madera en bruto, armadas a nivel del suelo y elevadas con grúas, que luego recibieron un cerramiento rea-

lizado con tierra– no llamaron la atención de la crítica. Sin embargo, 2009 marcó un punto de inflexión porque comenzaron a trabajar con una lógica que implicaba involucrarse en proyectos comunitarios. Aunque no hubiera dinero para honorarios ni financiación para la ejecución, Al Borde estaba decidido a realizar un aporte con los medios específicos de la arquitectura. Este fue el caso de la Escuela Nueva Esperanza (Fig. 5). Este encargo provino del profesor de una comunidad pesquera aislada. Con un presupuesto inverosímil de sólo 200 dólares, Al Borde logró su construcción con el esfuerzo mancomunado de los padres de la comunidad educativa como del profesor, quienes participaron del proyecto y brindaron su tiempo y esfuerzo para ejecutar la obra en una serie de mingas¹⁰. Su lógica constructiva sencilla, la utilización de materiales bastos del sitio –madera, cañas y hojas de palma– y su geometría compleja –conformada por un cuadrado en su planta, un hexágono en su nivel medio y una cubierta a dos aguas en su parte superior– muestran que ya desde la acción proyectual se estaba brindando un aporte de valor con los propios recursos de la disciplina. Los pocos encargos recibidos en estos prime-

ros años, o encargos comunitarios sin posibilidad de paga, supusieron un desafío para el estudio: “Han salido algunos proyectos más grandes, y eso nos da la posibilidad de tener un equilibrio económico, de tal manera que los proyectos que más generan mantienen a los proyectos más chicos. Un tema de igualdad. Hay proyectos sociales que nos interesa meternos, que no hay financiamiento, pero debemos hacerlo, como la Escuela Nueva Esperanza. Pero hay otro proyecto, tal vez una casa, que está financiando (Basulto, 2011). A los premios recibidos en la Bienal de Arquitectura de Quito (BAQ) en 2006 y en la BIAU en 2008, se suma el premio en el tercer ciclo del WA Awards del World Architecture Community para la Casa Entre Muros en 2009, proyecto que salió publicado por primera vez en Plataforma Arquitectura en agosto de ese mismo año (Casa Entre Muros / Al Borde, 2009). A su vez, también recibieron las primeras invitaciones a exponer en otros países: en Buenos Aires, Argentina, y en Cali, Colombia. El año 2010 fue importante para el estudio: por un lado, se integraron Marialuisa Borja y Esteban Benavides, logrando la conformación



Figura 2. Casa Pentimento, Arq. José María Sáez Vaquero y David Barragán. Recuperado de: <https://www.albordearqu.com/casa-pentimento> | Figura 3. Casa Entre Muros, detalle de la construcción. Al Borde arquitectos. Recuperado de: <https://www.archdaily.cl/cl/02-25319/casa-entre-muros-al-borde>

definitiva de Al Borde hasta la actualidad. Por otro lado, continuó creciendo su fama, lo que derivó en una cantidad cada vez mayor de invitaciones a exponer en congresos y charlas en varios países latinoamericanos. Además de dar una conferencia en la BAQ y participar de un encuentro en Guayaquil, también fueron invitados a congresos en México, Venezuela y Argentina¹¹, destacándose el Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana (CIAL), realizado en Rosario. Se trató de, en palabras de Barragán, un acontecimiento importante debido a que fue la primera vez que expusieron ante una audiencia amplia, de más de 2.000 personas. Allí, su presentación en plano de igualdad junto a colegas ya consagrados y de una generación mayor, como Solano Benítez (Paraguay), Angelo Bucci (Brasil), Rafael Iglesia (Argentina) y Gerardo Caballero (Argentina) parece mostrar cómo el enfoque de su práctica ya se había instalado en una posición central del debate arquitectónico. En efecto, se había producido un viraje de la crítica, que dejó de promocionar a la arquitectura rutilante, aquella de los grandes nombres, para pasar a concentrarse en los proyectos comunitarios, en contextos de pobreza y exclusión. “Tras el tsunami de la crisis: El debate arquitectónico que discute la oportunidad de las cubiertas facetadas o los bucles se desmonta ante necesidades reales. ¿Acaso no existían esas necesidades antes de que estallara la crisis? Sí, pero

tal vez no hubiese interés por verlas, capacidad para abordarlas y necesidad de hacerlo por parte de la clase arquitectónica” (Zabalbeascoa, 2012).

» Otras arquitecturas, nuevos conceptos

The recent global economic crisis –which arguably began with the crash of the U.S. housing market– has heightened the perception that architecture of the past few decades has placed itself too much in the service of economic and political interests and has had too little regard for social concerns. With the rapid proliferation of high-end architecture in fast-growing economies around the globe and the powerful reshaping of cities such as Dubai, architects began to be seen more and more through the lens of celebrity. [But] architects are, in increasing numbers, using their knowledge and skills to offer well-designed solutions to localized problems. [They] offer a redefining of the architect’s role in and responsibility to society (Lepik, 2010).

[La reciente crisis económica global –que probablemente comenzó con el *crash* del mercado de la vivienda de U.S.A.– ha aumentado la percepción de que la arquitectura de las últimas dos décadas ha tenido muy poca considera-

ción por la problemática social. Con la rápida proliferación de la arquitectura de alta gama en las economías emergentes alrededor del globo, y la poderosa reconfiguración de ciudades tales como Dubai, los arquitectos comenzaron a ser vistos cada vez más como celebridades. Sin embargo, un número creciente de arquitectos está utilizando su conocimiento o habilidades para brindar soluciones bien diseñadas a problemas locales. Ofrecen una redefinición del papel y la responsabilidad del arquitecto en la sociedad] (Lepik, 2010)¹².

En este contexto, posterior a la crisis de 2008, los grandes centros de difusión global de la arquitectura se interesaron por promover y premiar proyectos más volcados hacia un interés social, que ya estaban llevando a cabo estudios o colectivos desde hacía décadas¹³. Uno de los eventos pioneros y de mayor trascendencia que señaló este cambio de paradigma en la década del 2010 fue una muestra en el Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York –actor de importancia internacional insoslayable– llamada *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement* (Fig. 6) con la curaduría de Andrés Lepik (2010).

En ella se seleccionaron once obras de arquitectura que perseguían un impacto social y político



Figura 4. Casa 001, Al Borde Arquitectos. Recuperado de: <https://www.albordearqu.com/casa-001-house-001> | Figura 5. Minga construyendo la Escuela Nueva Esperanza, Al Borde arquitectos. Recuperado de: <https://www.archdaily.cl/cl/626337/escuela-nueva-esperanza-al-borde/5127dc53b3fc4b11a7002b7f-escuela-nueva-esperanza-al-borde-foto>

en las comunidades operando mediante intervenciones puntuales y limitadas, a modo de acupuntura. La muestra dio un fuerte impulso a la colocación en el centro de la escena internacional a estudios como Elemental (Chile), Lacaton y Vassal (Francia) y Francis Kéré (Burkina Faso), que luego llegaron a ganar el premio de consagración *mainstream* por excelencia: el Pritzker (en 2016, 2021 y 2022, respectivamente).

El curador de esta muestra, Lepik, continuó promoviendo en los años siguientes esta clase de proyectos¹⁴. Además, en 2012 coorganizó la muestra *Participation: Empowerment in Practice* en la Harvard University Graduate

School of Design. Justamente Harvard, actor de innegable peso en la difusión americana, un año antes de esa muestra, en 2011, dedicó un número de su revista *Harvard Design Magazine* (N° 34: *Architectures of Latin America F/W 2011*) (Fig. 7), a la arquitectura en Latinoamérica –en donde ya vemos publicada para el público anglosajón la Casa Pentimento–. En este dossier, se destaca un ensayo titulado “From Paradigm to Paradox: On the Architecture Collectives of Latin America (Durán Calisto, 2011), donde se hace presente una categorización interesada en clasificar a las prácticas enfocadas en la intervención social, la mejora de las comunidades y las nuevas formas de prácticas que exceden la visión profesionalista clásica: los colectivos de arquitectos.

The present demands description in new words and concepts, particularly when it is experienced as a financial, environmental, ethical, and epistemological crisis, as a prelude to an inevitable (or desired) transformation and change. And it is this demand that we confront as we attempt to analyze a particular, visible, growing phenomenon in contemporary Latin America: the proliferation of architecture collectives (Durán Calisto, 2011). [El presente demanda ser descrito con nuevas palabras y conceptos, particularmente cuando se experimenta como una crisis financiera, ambiental, ética y epistemológica, que precede a un inevitable (o deseado) cambio o transformación. Es esta la cuestión que enfrentamos al intentar analizar un fenómeno visible y creciente en la América Latina contemporánea: la proliferación de colectivos de arquitectura] (Durán Calisto, 2011).

Entre los 29 colectivos de arquitectura latinoamericanos que lista este artículo también se encuentra Al Borde. Es sugestivo que de las pocas fotos que se intercalan en el cuerpo del texto, la mayor parte corresponde a esta oficina, lo que deja entrever que, a su pesar, la crítica los ubica en la categoría de colectivos y con

una centralidad destacable. Al Borde también apareció como colectivo en 2011 en la exposición *Breaking Borders: New Latin American Architecture* organizada por el Pratt Institute School of Architecture.

En esta década, entre las reflexiones sobre este tipo de experiencias, también se enuncia otro sistema teórico, desde una perspectiva diferenciada: Nishat Awan, Tatjana Schneider y Jeremy Till¹⁵ en *Spatial Agency: other ways of doing architecture* (2011) organizaron un sistema teórico evitando la noción de activismo o de colectivo, y relacionándola con la Teoría Actor-Red de Bruno Latour (2005), convocando así la idea del *agenciamiento espacial* (*spatial agency*):

Spatial judgment refers to the ability to exercise spatial decisions. In this it exceeds, but does not exclude spatial intelligence, which has been understood as an innate human capability and a defining feature of the architectural and other creative professions. Where spatial intelligence tends to concentrate on the ability to work in three dimensions, and thus to focus on the normal aspects of spatial production, our understanding of spatial judgment prioritises the social aspects of space, and the way that the formal affects them. It follows that, in selecting examples on the basis of spatial judgment, we were looking more at the way that they initiate empowering social relationships than at formal sophistication, the latter of which has been for so long the paradigm of architectural excellence (Awan et. al., 2011, p. 33).

[El juicio espacial refiere a la capacidad para ejercer decisiones espaciales. En esto excede –pero no excluye– a la inteligencia espacial, que ha sido entendida como una capacidad humana innata y un rasgo definitorio de la arquitectura y otras profesiones creativas. Donde la inteligencia espacial tiende a enfocarse en la habilidad para trabajar en tres dimensiones, y por lo tanto focaliza en los aspectos normales de la

producción espacial, nuestra noción de juicio espacial prioriza los aspectos sociales del espacio, y la manera en que lo formal lo afecta. De ello se deduce que, al seleccionar ejemplos que se basan en el juicio espacial, estamos observando con mayor atención a la manera en que estos inician relaciones sociales que producen empoderamiento, antes que, a la sofisticación formal, que ha sido por mucho tiempo el paradigma de la excelencia arquitectónica] (Awan et. al., 2011, p. 33).

En esta publicación, los autores amplían el campo excediendo la producción de objetos arquitectónicos, y avanzan hacia la inclusión de una gran variedad de prácticas y colectivos, algunos más interesados por la difusión y organización popular, como *We made that*, pasando por *think thanks* como Supersudaca, y experiencias institucionales como Rural Studio.

Compartiendo esta visión amplia en relación con el agenciamiento espacial, en Latinoaméri-

ca también se estaba produciendo una reflexión en revistas especializadas como, por ejemplo, en el N° 122 de *Summa+* (sección Proyectos autogestionados, junio de 2012), y en el N° 14 de *Plot* (sección Otros mundos posibles, agosto de 2013), así como en los paneles de congresos o bienales nombrados en el apartado anterior¹⁶. Mientras tanto, en sede española –que posee una cierta influencia en el contexto latinoamericano– la conceptualización se hizo corriente gracias a la publicación del N° 145 de *Arquitectura Viva*, que obtuvo muchísima repercusión. Editada por Luis Fernández-Galiano a finales de 2012, el número estaba dedicado completamente al tema. Sus contenidos, y especialmente, la editorial escrita por el propio Fernández-Galiano motivaron una serie de artículos que le respondieron polémicamente, como el de Montaner (2013), Zabalbeascoa (2012), e infinidad de entradas en blogs y páginas web, el territorio propio de los colectivos (Di Siena, 2012). También coincidieron en hablar de activismo y organizaciones colectivas, una seguidilla de textos como el de Zaera Polo (2012), Carlos Cámara (2013),

y dos libros de Josep María Montaner (2014 y 2015), que terminaron de consolidar la amplia circulación de este tópico.

» Entre colectivos de arquitectura y activismo

Estuvimos viendo algunos momentos de la emergencia de la conceptualización en diferentes textos y acontecimientos, que iban elaborándolo, apoyándose o utilizando como ejemplos a grupos y prácticas concretas, entre ellos, Al Borde. Se hace menester agudizar la vista, y ver que en algunos casos se hace hincapié en el aspecto de la organización colectiva, y en otros en la faceta de activismo. Podemos observarlo en los casos que nombramos *ut supra*.

Durán Calisto (2011) utilizó el concepto de colectivos de arquitectos para revisar este fenómeno reciente, pero en ninguna parte del artículo focalizó en las implicancias de una organización horizontal y no jerárquica de los estudios, sino que hizo hincapié en las intenciones de colaborar en una transformación social y cultural de sus comunidades. Esto se relaciona más bien con lo que normalmente se conoce como *activismo*.

The collectives are not just a response to crisis (Latin America has been in crisis for decades) nor are they merely the mirror image of nodal telecommunication technologies. Their main drive is to serve agents for spatial, social, economic, and political transformation [...]. The architects of the new generation seem to claim a role within not only the transformation of material culture but also of cultural thought (Durán Calisto, 2011, p. 26).

[Los colectivos no son solamente una respuesta a la crisis (Latinoamérica ha estado en crisis por décadas), ni son solamente el reflejo de las tecnologías de telecomunicaciones nodales. Su principal objetivo es servir como agentes para la transformación espacial, social, económica y política [...] Los arquitectos de la nueva generación parecen clamar por un rol involucrado no solo en la transformación de la cultura material, sino también del pensamiento cultural] (Durán Calisto, 2011, p. 26).

En el artículo publicado en el periódico *El País* como respuesta a la editorial de Fernández-Galiano (2012), Montaner (2013) retomó para el título la noción de colectivos de arquitectos, y en su descripción puso en valor no solamente sus formas organizativas sino también sus intenciones políticas activistas: “Estamos ante un cambio en la manera de trabajar bien significativo. Se han transformado los dos elementos básicos tradicionales: la autoría, que se diluye, rechazando la obsesión individualista por el ego del autor; y la obra, que antes solo podía ser proyecto construido y ahora se abre a itinerarios, asesorías, acciones reivindicativas, rehabilitaciones, exposiciones, filmaciones, nuevos medios y otras actividades”.

Luego, en sus libros posteriores, con descripciones más desarrolladas, Montaner (2014 y 2015) sostuvo este doble rasgo: tanto en la noción de activismo y la capacidad de incidir de manera política de la arquitectura, como en sus formatos de organización grupal. Sin embargo, en España parece estar más radicada la categoría de colectivos de arquitectos

que la de activismo y esto se puede apreciar en los artículos del N° 145 de *Arquitectura Viva* (Fig. 8). En “Notas sobre el ‘bum’. Los colectivos españoles, un ecosistema plural”, López Munnera (2012) reveló la importancia de las relaciones personales dentro de los colectivos y entre ellos: la construcción de nuevos vínculos afectivos, la conexión mediante redes sociales y la organización de redes como *Arquitecturas Colectivas*¹⁷ que con sus encuentros anuales fue seminal en España. Por su lado, Doménico Di Siena (2012) relató dos nuevos tipos de figuras: los conectores –quedando relegado el papel de los promotores– y las plataformas online para la vinculación y el trabajo en común. Sin embargo, al margen de estas reflexiones, en el *Diccionario de colectivos*, incluido en el ya mencionado número de *Arquitectura Viva* (2012, p. 22), se brinda una definición taxativa y que sólo contempla las formas de organización de los grupos de arquitectos: “que los equipos, independientemente de su edad, sus sensibilidades afines o su lenguaje, se organicen según estructuras no piramidales, sino horizontales”.

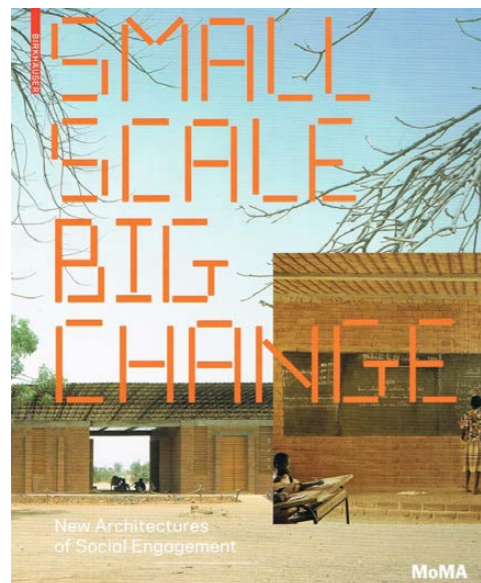


Figura 6: Tapa del libro Small scale, Big change del MoMA. Recuperado de: <https://books.google.es/books?id=IOkRt2VhnLYC&> | Figura 7: Tapa del número 34 de Harvard Design Magazine. Recuperado de: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/architectures-of-latin-america/> | Figura 8: Tapa del número 145 de la revista Arquitectura Viva. Recuperado de: <https://arquitecturaviva.com/publicaciones/av/colectivos-espanoles>.

Por otro lado, Zaera Polo (2012, p. 258), en una descripción y catalogación general de la arquitectura contemporánea que realizó para la revista *El Croquis*, denomina *activismo precioso* a una de las categorías que propone. Allí nunca utiliza la noción de colectivos de arquitectos.

Si la arquitectura 'comprometida' ha estado pasada de moda durante medio siglo, ahora detectamos un resurgimiento de lo que se denomina comúnmente 'activismo'. Esta escena se desarrolla en diferentes modalidades: por un lado, mediante prácticas [...] que operan a través de la 'acción directa', buscando un compromiso directo con la comunidad para desarrollar e incluso construir literalmente los proyectos [...]. Por otro lado, hay grupos, como Dogma o Baukuh, que operan principalmente en el medio académico donde la acción política se produce a nivel teórico a través de concursos, publicaciones, exposiciones y conferencias.

Al mismo tiempo, Martín Di Peco (2012) en su editorial para la sección Proyectos autogestio-

nados de la *Summa+* 122, al contrastar la noción del *hacer* con la de *poder*, como producción desde abajo hacia arriba, puso en valor la idea de *empoderamiento*, normalmente ligada al activismo. Por su parte, en el editorial "Otros mundos posibles", Florencia Medina y Pedro Ezequiel Videla (2013, pp. 8-9) retoman la noción de activismo vinculándola directamente con la de agenciamiento espacial de Awan, Schneider y Till. Sin embargo, al nombrar distintos grupos de arquitectos enmarcados en estas prácticas, utilizan la idea de colectivos, sin por ello poner en evidencia la forma de organización de los grupos. Aquí aparece Al Borde como un colectivo destacado de América Latina. Luego, se muestran en el desarrollo de dicha sección de la revista tres proyectos de Al Borde: una renovación de un estable, el proyecto Esperanza Dos y la acción efímera Carta de mujeres. Habiendo repasado la emergencia de estas conceptualizaciones, apuntando los autores y episodios que las convocan, y distinguido entre dos vertientes –la que destaca la intención activista y la que refuerza la estructura no jerárquica de los grupos– surge la pregunta acerca de su operatividad.

» **Algunas reflexiones: desde el borde al centro**
Antes de avanzar hacia las reflexiones e interrogantes que nos disparan el recorrido que hemos seguido en este artículo, debemos advertir que, amén de los matices particulares y complejidades en las conceptualizaciones reseñadas, se ha masificado una versión simplificada y reduccionista de las mismas. Como muestra, podemos convocar las opiniones vertidas por Al Borde, que consideramos sintomáticas de este fenómeno:

Yo odio esa definición [de colectivos de arquitectos]. Porque es una definición poco seria del oficio, una definición que siempre lo pone al arquitecto o a la actividad como en una segunda opción. [...] Nosotros *somos arquitectos, estamos diseñando*, tenemos una oficina (...). Para nosotros es un trabajo: estamos haciendo una casa o un centro comunitario o damos clases. Nosotros no partimos de un activismo. Nosotros no partimos de querer representar una lucha. Nosotros no partimos de querer hablar de un problema más grande. Nosotros partimos de nuestro

territorio. Nosotros partimos de entender quiénes somos, dónde estamos y de buscar oportunidades. Y sí, tenemos una visión colectiva muy clara, nos interesa una forma de organizar la economía en ese territorio [...] tenemos una visión de sociedad muy específica, porque entendemos esa visión política de la sociedad. (D. Barragán, comunicación personal, julio 25, 2023).

Al parecer, Al Borde busca despegarse de una visión en la que los colectivos trabajan de forma ad honorem, casi como un voluntariado, en la cual el activismo se entendería como una militancia que ocurre por fuera de la práctica del diseño/proyecto. Es posible afirmar que estas definiciones masificadas provienen de una mala interpretación realizada sobre los medios españoles de más llegada –como *Arquitectura Viva*–, que modularon la definición al buscar ejemplos en las prácticas profesionales de su contexto, la crisis del 2008. En su circulación y masificación, el concepto perdió espesor teórico y comenzó a ser empleado, a veces, como un slogan –como ocurrió también con la llamada *arquitectura verde*–.

Independientemente del rechazo a estas definiciones simplificadas y predominantes, Al Borde desarrolla su praxis atendiendo a las preocupaciones que son nucleares a las nociones de colectivos y activismo, de igual manera que también lo hacen una gran cantidad de experiencias en Latinoamérica. Más que como meras categorías de clasificación, estas nociones en realidad son herramientas para que los propios actores reflexionen sobre los alcances de su práctica. Allí estriba su pertinencia en el contexto contemporáneo. Al mismo tiempo, vemos que, si bien Al Borde comparte rasgos con las definiciones de Awan, Schneider y Till, opta por una posición de resistencia focalizada en la especificidad del proyecto como *centro* de la arquitectura. Las nociones que vinculan al activismo con el agenciamiento espacial abogan por una disolución e integración de los saberes proyectuales en un campo que trascienda y supere al proyecto, y se expanda hacia otras disciplinas. En lugar de ensanchar la arquitectura, partiendo desde el proyecto rumbo a otros campos que lo exceden, –como la realización de otras actividades, ya sea la gestión cultural, las propuestas ar-

tísticas callejeras, la organización política y activista de las comunidades, el empoderamiento mediante la capacitación, la activación de redes invisibilizadas, por ejemplo– Al Borde prefiere mantener siempre un pie en el proyecto. Optan por poner el foco en los *procesos*, y en su imbricación con las comunidades y medios socioambientales donde se desarrollan. Como dice Griborio (2020, p. 8) "el proyecto es el proceso". Esta postura, que no es exclusiva de Al Borde, pero sí es relevante por su papel de cierto prestigio en la escena de los colectivos de arquitectura, sugiere que el llamamiento a correr los límites disciplinares sea objeto de una intensa polémica. Como hemos visto, en muy pocos años y con pocas obras construidas, Al Borde ha logrado ingresar en el debate de la arquitectura contemporánea. Es significativo que hoy circulen, sean premiados y promocionados unos conceptos, categorías y unas maneras de hacer arquitectura que habían sido marginalizadas e invisibilizadas. Estas prácticas, que no buscaban una elaboración teórica a priori, surgieron al margen de la academia y las redes de divulgación global; y hoy se encuentran integradas en su

seno. Esto se explica a raíz del cambio de perspectiva operado por los centros de difusión, interesados en ponerse al día con el contexto de crisis. Recalibrar el interés hacia los procesos permitió pensar la inclusión de las comunidades en diseños participativos, y en elaborar estrategias de economía circular, en pos de una arquitectura más atenta a los problemas de los sectores excluidos y de nuestra casa común. Hasta aquí, en este artículo, hemos aproximado un análisis de los primeros años de un grupo paradigmático de la arquitectura reciente en Latinoamérica y de su circulación en el ámbito internacional, quedando para otras investigaciones su trabajo ulterior, así como el despliegue de otros grupos afines y una indagación más comprehensiva de la emergencia de los términos colectivos de arquitectos y activismo en el marco de la arquitectura. •

NOTAS

- 1- Todos los premios, exposiciones y conferencias de Al Borde se pueden consultar en su página web. Recuperado el 30 de julio de 2023 de <https://www.albordearqu.com/>
- 2- Concepto utilizado por Jeremy Till que se preocupa por la forma producción de los edificios y el espacio. Se aleja del enfoque tradicional formalista de la arquitectura y en su lugar se centra en las motivaciones, situaciones y medios de producción espacial, propiciando la participación ciudadana.
- 3- La economía circular es un enfoque de producción que busca maximizar la eficiencia de los recursos a lo largo de todo su ciclo de existencia, desde su origen hasta su potencial reutilización.
- 4- Diseñada y construida en 2006 por José María Sáez Vaquero y David Barragán en La Morita, Quito, Ecuador.
- 5- La web Plataforma Arquitectura hoy se llama Archdaily, y se ha expandido globalmente. <https://www.archdaily.cl/cl>
- 6- Diseñado y construido en 2009 por Al Borde en Puerto Cabuyal, Ecuador.
- 7- Diseñado en 2005 y construido en 2006 por Pascual Gangotena en Machachi, Ecuador.
- 8- Diseñada y construida en 2008 por Al Borde en Tumbaco, Quito, Ecuador.
- 9- Diseñadas en 2009 y construidas en 2010 por Al Borde en Llano Chico, Quito, Ecuador. Se encuentran una al lado de la otra.

10- Reunión de amigos y vecinos para hacer algún trabajo gratuito en común.

11- En detalle: XVII BAQ (Quito, Ecuador), Sostenibilidad y Medio Ambiente (Guayaquil, Ecuador), XXVIII Congreso Nacional de la Federación de Colegios de Arquitectos de la República Mexicana (FCARM) (Celaya, México), XXV ENEA - Territorio de Pruebas (Maracaibo, Venezuela), Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana (Rosario, Argentina).

12- Todas las traducciones son nuestras.

13- Es de destacar que el abordaje colectivo en la producción espacial es de larga data, con colectivos pioneros como Cooperativa Amereida, Ciudad Abierta (Chile, 1969), Rural Studio (Estados Unidos, 1993), Matéricos Periféricos (Argentina, 2001), Recetas Urbanas (España, 2003), entre otros.

14- En 2011 publicó el libro *Moderators of Change. Architecture that helps*, y en 2013, *Afritecture. Building Social Change*, ambos con la editorial alemana Hatje Cantz.

15- Jeremy Till es arquitecto y un importante crítico del ámbito anglosajón. Dirigió la *Central Saint Martins*, fue Vicerrector en University of the Arts London, Decano en la Universidad de Westminster, y profesor en otras universidades. Escribió varios libros influyentes y decenas de artículos publicados en diversos medios.

16- Posteriormente también se publicaron: en México, *Arquine* su revista N° 101 con el título Márgenes y en 2016 el libro *Radical*, 50 arquitecturas latinoamericanas. En Chile, la *Revista de Arquitectura* (publicación científica) dedicó su N° 31 de 2016 a las Arquitecturas Colectivas, entre otras.

17- La red Arquitecturas Colectivas existe desde 2007, primero con participación de colectivos españoles y luego de otros países. Ver más en: <https://www.arquitecturascolectivas.net/>.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Awan, N., Schneider, T. y Till, J. (2011). *Spatial Agency. Other ways of doing architecture*. London and New York, UK and USA: Routledge.
- Basulto, D. (2011). Plataforma Entrevista: Al Borde. *ArchDaily México*. Recuperado de <https://www.archdaily.mx/mx/02-82551/plataforma-entrevista-al-borde>
- Cámara, C. (2013, agosto 15). Colectivos ¿oportunidad real o ficción deseada? Carlos Cámara Menoyo. Recuperado de <https://www.carloscamara.es/blog/2013/02/15/colectivos-oportunidad-real-o-ficcion-deseada/>

- Casa Entre Muros / Al Borde (2009, agosto 26). *ArchDaily en Español*. Recuperado de <https://www.archdaily.cl/cl/02-25319/casa-entre-muros-al-borde>

- Casa Pentimento / José María Sáez y David Barragán (2007, noviembre 22). *ArchDaily en Español*. Recuperado de <https://www.archdaily.cl/cl/02-4279/casa-pentimento-jose-maria-saez-david-barragan>

- Di Peco, M. (2012). Arquitecturas del poder, arquitecturas del hacer. *Revista Summa+* (122), 76-77.

- Di Siena, D. (2012). Creatividad Horizontal: Redes, Conectores y Plataformas. *Revista Arquitectura Viva* (145), 20-21.

- Durán Calisto, A. M. (2011). From Paradigm to Paradox: On the Architecture Collectives of Latin America. *Harvard Design Magazine*, (34), 24-33.

- Escuela Nueva Esperanza / Al Borde (2010, enero 06). *ArchDaily en Español*. Recuperado de <https://www.archdaily.cl/cl/626337/escuela-nueva-esperanza-al-borde>

- Fernández-Galiano, L. (2012). Colectivos necesarios. *Revista Arquitectura Viva*, (145), 3.

- Griborio, A. (2020). Menos es todo. En A. Griborio (Ed.), *Al Borde. Menos es todo* (pp. 7-9). Ciudad de México, México: Arquine.

- Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.

- Lepik, A. (2010). *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*. New York, EE. UU.: Museum of Modern Art.

- López Munuera, I. (2012). Notas sobre el 'bum'. Los colectivos españoles, un ecosistema plural. *Revista Arquitectura Viva*, (145), 15-19.

- Medina, F. y Videla, P. E. (2013). Otros mundos posibles. *Revista Plot*, (14), 8-22.

- Montaner, J. M. (2013, febrero 06). Colectivos de arquitectos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/ccaa/2013/02/06/catalunya/1360177819_587334.html

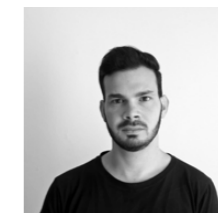
- Montaner, J. M. (2014). *Del diagrama a las experiencias. Hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Montaner, J. M. (2015). *La condición contemporánea de la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

- Zabalbeascoa, A. (2012, octubre 20). Tras el tsunami de la crisis. *El país*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/10/17/actualidad/1350477728_747257.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult
- Zaera Polo, A. (2012). Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo? *El Croquis* (187), 253-287.



Giuliano Gobbo. Arquitecto (FAPyD UNR, 2019). Realiza el Máster en Estudios Avanzados en Arquitectura, línea Teoría, Historia y Cultura (ETSAB, UPC). Participó como expositor en la Jornada de Jóvenes Investigadores (Asociación de Universidades Grupo Montevideo, 2018) y el VIII Encuentro de Docentes e investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad (Universidad Nacional de Córdoba, 2018). Se desempeñó como Auxiliar Docente en la asignatura optativa Teorías de la Arquitectura. Adscrito a la Docencia en Historia de la Arquitectura. Colaborador en investigación (FAPyD, UNR). <https://orcid.org/0009-0002-9846-3814> gobbogiuliano@gmail.com



Nicolás Ventroni. Arquitecto (FAPyD, UNR, 2017), maestrando en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad en la Universidad Torcuato Di Tella. Docente de Historia de la Arquitectura III en la FAPyD. Es Auxiliar de Investigación en diversos proyectos de investigación sobre gentrificación e instrumentos de planificación urbana. Ha obtenido becas de investigación del Consejo Interuniversitario Nacional en 2015 y 2016 y el premio de Extensión de ARQUISUR. Desarrolla su práctica profesional como arquitecto independiente. <https://orcid.org/0009-0006-7922-4702> nicolas.ventroni@gmail.com

»

Alves Barbosa, M. (2023). Un panorama posible. Mujeres, comunidades y arquitecturas recientes. *A&P Continuidad*, 10(19), 50-61. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.412>



Un panorama posible

Mujeres, comunidades y arquitecturas recientes

Mariana Alves Barbosa

Español

El artículo presenta una breve panorámica de arquitecturas latinoamericanas elegidas por su vocación de actuar como centros comunitarios. Las obras fueron realizadas en los últimos diez años en territorios vulnerables y fueron seleccionadas a partir de un filtro de autoría: proyectos diseñados por oficinas dirigidas por arquitectas. Para justificar su metodología y criterios de selección, el artículo hace una breve presentación del contexto social, político y económico del período y sus impactos disciplinares en la arquitectura latinoamericana, marcando la pauta de los procesos creativos de estas producciones arquitectónicas, a partir de debates contemporáneos sobre la producción de espacios comunitarios.

Palabras clave: arquitectas, América Latina, arquitectura contemporánea, arquitectura reciente, centros comunitarios

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 16 de noviembre de 2023

English

The article presents a brief overview of Latin American architectures chosen for their vocation to act as community centers. The works were built in the last ten years in vulnerable territories and were selected through a filter of authorship: projects designed by offices directed by women architects. To justify its methodology and selection criteria, the article makes a brief presentation of the social, political, and economic context of the period and its disciplinary impacts on Latin American architecture. It sets the tone for the creative processes of these architectural productions departing from contemporary debates on the production of community spaces.

Key words: women architects, Latin America, contemporary architecture, recent architecture, community centers

» Criterios de elección

América Latina tiene una multitud de producciones arquitectónicas interesantes para ser difundidas o reveladas: algunas suelen ganar portadas y páginas de revistas especializadas, se exhiben y premian en bienales o premios panorámicos; otras, menos llamativas, cotidianas y populares, quizás sin espacio de protagonismo, no son menos interesantes. Al esbozar un panorama de arquitecturas latinoamericanas recientes, se prefirió elegir una metodología de selección para construir criterios integrales, aunque no exhaustivos, enfocados y no superficiales. Elegir dónde poner la luz hace que otros lugares se oscurezcan naturalmente, y para que las elecciones no tengan lugar de verdad absoluta o versión oficial, los filtros deben ser claros. En este artículo los filtros aplicados para llegar al objeto de estudio, que es un grupo de obras seleccionadas, son los siguientes: 1) arquitectura latinoamericana contemporánea, 2) diseñada por arquitectas, y 3) para actuar como centros comunitarios en los lugares donde se ubican. La incompletitud es una característica esencial de

la investigación, y los filtros subliminales tienden a adoptarse naturalmente. El riesgo inherente a una elección siempre existe, y resulta del contexto social, económico y político de quienes escriben, y que se buscará hacer evidente a continuación.

» Justificación y criterios metodológicos

Cuando se establece un marco de tiempo llamado *reciente* para distinguir las arquitecturas latinoamericanas contemporáneas, se habla de un intervalo de al menos una década¹. La arquitectura no es un producto del consumo instantáneo, sino un proceso que requiere tiempo de diseño, construcción y consolidación de espacios en un tejido experiencial. Considerando como reciente la producción de los últimos diez años, es posible destacar un conjunto de información que ayuda a situar los contextos sociales, económicos y políticos que marcan el tono del escenario en el que se diseñaron y concibieron estas construcciones. El arquitecto colombiano Camilo Restrepo (2015) firmó el artículo “Ambigüedad y paradoja: Una visión contradictoria y optimista de la arquitectura en América Latina hoy”, publicado en

la revista *Plot 24* (América Latina hoje), donde enumera una serie de acontecimientos que marcaron el inicio del siglo XXI y fueron decisivos para el proceso de producción arquitectónica en todo el mundo: el ataque a las Torres Gemelas en 2001; el tsunami asiático en 2004; la crisis financiera de 2008; y el terremoto y tsunami de Japón de 2011. Sería posible seguir enumerando otros eventos posteriores de igual impacto a nivel mundial, como la ola conservadora estimulada por la campaña de Donald Trump, elegido presidente de Estados Unidos en 2016. El impacto se ha dejado sentir en América Latina a través del ascenso de gobiernos de derecha y extrema derecha, liderados por hombres blancos cisgénero, y reconocidos en gran medida por su defensa de agendas conservadoras. Otro hito indiscutible es la propagación del virus de la COVID-19, que tuvo su estado pandémico en el primer trimestre de 2020, causando una ola devastadora de muertes en todo el mundo. También se destaca el estado progresivo de catástrofe ecológica y climática global y su condición de posible irreversibilidad que, acompaña-

do de un centenar de eventos aparentemente de menor impacto pero con alcances y reflejos globales, desafían la posibilidad de que los poderes locales tracen estrategias efectivas para los problemas globales generados por causas naturales y por razones políticas, como el creciente desplazamiento de la población, como explica Zygmunt Bauman en coautoría con Carlo Bordoni en *Estado de crisis*:

As cidades contemporâneas são uma espécie de grande lata de lixo em que os poderes globais jogam os problemas que criam para alguém solucionar. Por exemplo, a migração em massa é um fenômeno global causado por forças globais. Nenhum prefeito de nenhuma cidade do mundo realmente criou a migração em massa de pessoas em busca de pão, água limpa para beber e condições afins. As pessoas foram postas em movimento pelo impacto de forças globais, as quais as privam de seus meios de existência e as obrigam a deslocar-se ou morrer. Assim, trata-se de um problema imen-

so. [...] O problema vem de fora, mas o problema tem de ser resolvido, para melhor ou para pior, no local (Bauman y Bordoni, 2016, p. 23) [Las ciudades contemporáneas son una especie de gran bote de basura en el que las potencias globales arrojan los problemas que crean, para que alguien más los resuelva. Por ejemplo, la migración masiva es un fenómeno global causado por fuerzas globales. Ningún alcalde de ninguna ciudad del mundo ha creado la migración masiva de personas en busca de pan, agua limpia para beber y cosas por el estilo. Las personas se han puesto en movimiento por el impacto de las fuerzas globales, que las privan de sus medios de existencia y las obligan a mudarse o morir. Así que este es un gran problema. [...] El problema viene de fuera, pero el problema tiene que resolverse, para bien o para mal, en el acto].

Las olas de contaminación de la pandemia de COVID-19 por la propagación de nuevas cepas

formadas en diferentes rincones del mundo, que generaron la pérdida de miles de vidas, ejemplifican esta trágica desorganización y la incompetencia de los poderes locales para hacer frente a los problemas globales. Estos contextos que marcan la noción de lo contemporáneo son interesantes aquí porque muestran el nivel de dificultad de este momento, afectando de manera inseparable el desempeño profesional en el campo de la arquitectura y el urbanismo. Según Restrepo (2015, p. 72), “todos entramos por igual en el mundo de la crisis y la incertidumbre” en una “época verdaderamente global y compartida”. Haciendo cada vez más globalizado el escenario de crisis, antes se lo consideraba posible, predecible y de pertenencia (Restrepo, 2015, p.172) sólo del continente africano y América Latina, y que está “tradicionalmente asociado con tragedias y con el índice de desigualdad más alto del mundo, a pesar del reciente auge económico proporcionado por el mercado de productos básicos” (Restrepo, 2015, p.172). Sobre la narrativa construida por este autor de un tiempo “verdaderamente global y compartido”, merece la pena mencio-

nar que la carencia y los escenarios trágicos no afectan a los territorios globales de manera uniforme, a pesar de que todos están expuestos a los problemas de este tiempo. Dentro del posicionamiento geográfico de los países de este continente y subcontinente, el nivel de dificultades que deben afrontar difiere en contraste entre las regiones metropolitanas y sus márgenes e interiores, y por varios otros indicadores sociales que señalan cómo se posiciona cada grupo dentro de estas sociedades. El poder de colonialidad al que estos territorios fueron brutalmente sometidos sigue vigente:

A colonialidade do poder introduz uma classificação universal e básica da população do planeta pautada na ideia de ‘raça’. A invenção da raça é uma guinada profunda, um giro, já que reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação. A humanidade e as relações humanas são reconhecidas por uma ficção em termos biológicos. [...]Ao produzir essa classificação social, a colonialidade

permeia todos os aspectos da vida social e permite o surgimento de novas identidades geoculturais e sociais. [...] Essa classificação é a expressão mais profunda e duradoura da dominação colonial. (Lugones, 2020, p. 56-57) [La colonialidad del poder introduce una clasificación universal y básica de la población del planeta, basada en la idea de ‘raza’. La invención de la raza es un giro profundo, ya que reorganiza las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. La humanidad y las relaciones humanas son reconocidas por una ficción en términos biológicos. [...] Al producir esta clasificación social, la colonialidad impregna todos los aspectos de la vida social y permite el surgimiento de nuevas identidades geoculturales y sociales. [...] Esta clasificación es la expresión más profunda y duradera de la dominación colonial].

En relación a las identidades geoculturales, sociales y raciales, propuestas por la socióloga ar-

gentina María Lugones (2020), se sabe que las expresiones de dominación colonial tienen diferentes modos de acción, dependiendo de la capa social en la que opera y con qué intenciones. Uno de los reflejos del mantenimiento sistemático de esta colonialidad en el campo disciplinario de la arquitectura supone las diferenciaciones en el tratamiento de la producción de hombres con relación a la producción de mujeres latinoamericanas, quienes durante mucho tiempo ocuparon un lugar oculto/oscuro en la historiografía arquitectónica. El arquitecto peruano radicado en Brasil José Carlos Huapaya Espinoza destaca en el libro *Arquitectura e urbanismos modernos na América Latina, um olhar através das revistas especializadas (1920-1960)*, uno de los aspectos sistemáticos de anulación de la contribución de la mujer en los medios arquitectónicos tradicionales:

O levantamento realizado nas revistas especializadas em estudo permitiu identificar e trazer à luz um número significativo de mulheres atuando em vários campos, em especial vinculados à arqui-



Figura 1. Espacio abierto y acceso a las aulas en la Escuela Primaria y Secundaria El Huabo. Fotografía de Eleazar Cuadros. Recuperado de <https://www.semillasperu.com/portfolio-item/escuela-primaria-y-secundaria-el-huabo/> | Figura 2. Vista aérea de la serpiente o Hope Two, segundo edificio del complejo Las Tres Esperanzas. Fotografía: Estudio JAG. Recuperado de <https://www.albordearq.com/las-tres-esperanzas-the-three-hopes>



Figura 3. Niños asomados a las ventanas de las aulas de la Escuela Santa Elena de Piedritas. Fotografía: Stanislas Naudeau. Recuperado de <http://www.redfundamentos.com/blog/noticias/obras/detalle-173/> | Figura 4: Niños corriendo por el espacio abierto del Parque Educativo Vigía del Fuerte. Fotografía: Alejandro Arango. Recuperado de <https://www.archdaily.com.br/br/626256/parque-educativo-vigia-del-fuerte-mauricio-valencia-mais-diana-herrera-mais-lucas-serna-mais-farhid-maya>

tectura, ao urbanismo e às artes. Apesar disso, uma primeira questão a ser colocada refere-se a um aspecto recorrente em praticamente todas as revistas: a dificuldade de identificação das profissionais, uma vez que foi comum encontrar casos em que os nomes delas se encontravam incompletos ou abreviados, não apareciam nos sumários (e sim nos artigos no meio das revistas) ou mesmo não se usava o adjetivo feminino; em um exemplo deste último foi o uso da palavra *arquitecto*, embora se tratasse de profissionais mulheres (Espinoza, 2022, p.175-176) [La encuesta realizada en las revistas especializadas permitió identificar y sacar a la luz un número significativo de mujeres que trabajan en diversos campos, especialmente vinculados a la arquitectura, el urbanismo y las artes. A pesar de esto, una primera pregunta que debe hacerse se refiere a un aspecto recorrente en prácticamente todas las revistas: la dificultad de identificar a las profesionales, ya que era común encontrar casos en que sus nombres estaban incompletos o abreviados, no aparecían en los resúmenes (sino en los artículos

en medio de las revistas), o incluso no se usaba el adjetivo femenino. En un ejemplo de esto último fue el uso de la palabra *arquitecto*, aunque se trataba de profesionales mujeres].

Estos estudios fueron realizados de manera pionera por la profesora y arquitecta brasileña Ana Gabriela Godinho Lima en su libro *Arquitectas e Arquitecturas da América Latina do Século XX* (2014, basado en una maestría de 1998). En esta obra, se puede relacionar la comprensión de la figura de la *mujer arquitecta* como identidad social sometida a los efectos narrados por Lugones, en busca del *cómo* y *dónde* pertenece su lugar de acción: “Nos tempos atuais, não é difícil verificar que a forma como nossa sociedade se estabeleceu tornou impossível que todos os seus componentes se integrassem igualmente a ela. ‘Há aqueles que se encaixam e aqueles que precisam encontrar seus lugares entre ordens simbólicas, nos interstícios; eles representam uma certa instabilidade’ (Hughes) (Lima, 2014, p. 24). [En los tiempos actuales, no es difícil verificar que la forma en la que nuestra sociedad se ha establecido ha hecho imposible que todos sus componentes se integren por igual con ella. ‘Hay quienes encajan y quienes necesitan en-

contrar su lugar entre órdenes simbólicos, en los intersticios; estos representan una cierta inestabilidad’ (Hughes)].

Y sigue:

Da posição marginal, ou mesmo externa, em que a mulher foi colocada em relação ao universo da arquitetura, ela se viu, paradoxalmente, na melhor situação para lançar um olhar crítico sobre este mesmo universo. É a partir daí que ela pode propor uma nova visão e um novo trabalho. Ela se encontra em excelente posição para prover acesso à arquitetura, enquanto produto e serviço, aos excluídos, aos escondidos, aos reprimidos. É também uma posição privilegiada em relação às mudanças que ocorreram em nossa época em que a comparação do edifício ou da cidade com o corpo já estão ultrapassadas (Lima, 2014, p. 24). [Desde la posición marginal, o incluso externa, en la que se situaba a la mujer con relación al universo de la arquitectura, se encontraba, paradójicamente, en la mejor situación para echar una mirada crítica sobre este mismo universo.

Es a partir de ahí que puede proponer una nueva visión y un nuevo trabajo. Está en una excelente posición para proporcionar acceso a la arquitectura, como producto y servicio, a lo excluido, lo oculto, lo reprimido. También es una posición privilegiada con relación a los cambios que se han producido en nuestro tiempo, en los que la comparación del edificio o la ciudad con el cuerpo ya está desfasada].

El discurso de Lima argumenta sobre el formato de consolidación del desempeño de las mujeres en el campo profesional de la arquitectura desde un lugar posible para construir un espacio de autonomía y oportunidades. Aunque, a pesar de encontrar oportunidades en este lugar de *intersticio*, es posible problematizar que la limitación de este acceso es constantemente restablecida por los vehículos canónicos de la disciplina, como señaló Espinoza (2022). La exposición de Lima introduce otra idea, desarrollada años más tarde por el mismo autor en el texto “Nas fronteiras da civilização: como se criarão novos cânones na arquitetura?”, publicado en el libro *Revisões Historiográficas: arquitetura moderna brasileira*, organizado por Ruth

Verde Zein (2022). En esta ocasión, con el subtítulo *Fora do cânon: os territórios vulneráveis nas fronteiras da civilização*, Lima discute el rol social de los centros comunitarios en la dinámica colectiva de los territorios vulnerables. Dichos centros son, en la mayoría de los casos, edificios simples, sin extravagancias, que impactan efectivamente en la población a la que sirven:

Os centros comunitários representam um elemento importante na dinâmica das relações entre os territórios e as comunidades que os ocupam, exercendo um papel importante principalmente na vida das mulheres de todas as faixas etárias. Ademais, são espaços físicos que costumemente abrigam atividades de planejamento, prevenção e administração de crises, e de recuperação de impactos, servindo de fulcro para redes de suporte coletivo. Lugares em que as mulheres –maioria da população em territórios vulneráveis– podem receber apoio e ter voz nas decisões sobre os rumos de suas comunidades. Sendo as principais responsáveis pelo cuidado das crianças, em quase todas as culturas ao redor do globo, o acesso das mulheres

aos centros comunitários está sempre conectado ao acesso das crianças [...] Em regiões com alta incidência de desastres naturais, os centros comunitários podem ser voltados para a assistência à população após incidentes (Lima, 2022, p. 137-138) [Los centros comunitarios representan un elemento importante en la dinámica de las relaciones entre los territorios y las comunidades que los ocupan, desempeñando un papel importante sobre todo en la vida de las mujeres de todos los grupos de edad. Además, son espacios físicos que suelen albergar actividades de planificación, prevención y gestión de crisis, y recuperación de impactos, sirviendo de punto de apoyo para redes de apoyo colectivo. Lugares donde las mujeres –que son la mayoría de la población en territorios vulnerables– pueden recibir apoyo y tener voz en las decisiones sobre la dirección de sus comunidades. Una vez que las mujeres son las principales responsables del cuidado de los niños en casi todas las culturas del mundo, su acceso a los centros comunitarios siempre está conectado con el acceso de los niños. [...]

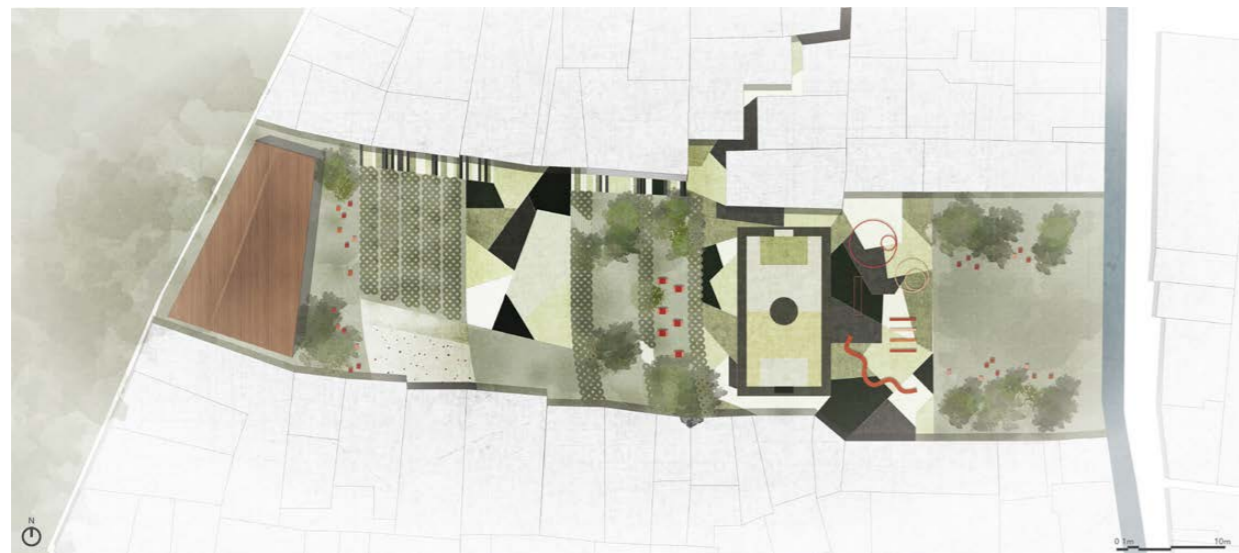


Figura 5. Proyecto arquitectónico del Parque de Fazendinha, elaborado por las arquitectas Ester Carro y Veronica Vacaro. Recuperado de <https://www.fazendinhando.org/parque-fazendinha>



Figura 6. Vista de la plaza de acceso y entrada a la Iglesia de San Juan María Vianney. Fotografía: Carlos Ancheta. Recuperado de <http://www.enlacearquitectura.net/work/2018/10/la-media-legua-church/> | Figura 7. Vista aérea del Taller Comunitario de Costura Amairis y sus alrededores. Fotografía: Federico Cairolí. Recuperado de <https://www.ruta4arquitectura.com/amairis>

En regiones con una alta incidencia de desastres naturales, los centros comunitarios pueden orientarse a ayudar a la población después de incidentes].

Así se explica nuestro criterio, favoreciendo el enfoque de la contemporaneidad desde el programa arquitectónico denominado Centro Comunitario que, como narra Lima (2022), alcanza gran relevancia en los marcadores temporales descritos por Restrepo (2015). Se entiende que el fenómeno de consolidación de programas arquitectónicos que pretenden o que incluyen la posibilidad de actuar como centros comunitarios, puede ser una respuesta disciplinaria a las consecuencias de los eventos catastróficos que marcaron los caminos de principios de este siglo. Es un programa directamente relacionado con el desempeño de las mujeres en diversas capas de la sociedad, especialmente aquellas que viven en territorios vulnerables: ya sea quienes se dedican a construir estos espacios como arquitectas, ingenieras y constructoras; como gestoras, educadoras, administradoras, etc., o aquellas que dependen de estos espacios como parte estructural de sus vidas, donde encuentran apoyo y oportunidades.

A partir de aquí este artículo estará dedicado

a trazar una breve reseña de arquitecturas latinoamericanas recientes, con la vocación de actuar como centros comunitarios donde se ubican. Para dar mayor visibilidad al trabajo de las arquitectas latinoamericanas, optamos por el filtro de autoría, que selecciona únicamente proyectos diseñados por despachos dirigidos por arquitectas, ya sea en solitario, en colaboración con otras arquitectas o en asociación con otros arquitectos. El estatus de centro comunitario no siempre se logra intencionalmente, y puede ser un resultado inesperado, pero bienvenido, como se expondrá en los proyectos que se presentan a continuación. Cabe destacar que los proyectos aquí presentados son aquellos que han sido, de alguna manera, difundidos por los medios especializados, a través de publicaciones periódicas, libros, exposiciones, premios, etc. Pero más allá de estos, hay una gama aún más amplia de proyectos aún por descubrir, muchos que probablemente fueron construidos sin la participación de profesionales especializados, pero que actúan con la misma importancia en sus comunidades, manteniendo en sí mismas técnicas populares, vernáculos o tradicionales de la cultura de cada grupo. Con respecto a estos, esta investigación aún no ha podido lograrse, pero la advertencia es importante para explicar otro criterio de selección que justifica la recopilación de las copias que se citarán aquí, pero que no cierran el debate.

ción que justifica la recopilación de las copias que se citarán aquí, pero que no cierran el debate.

» **Desarrollo y aplicación: un panorama posible**

Los proyectos dirigidos a programas educativos, como las escuelas, tienen una vocación natural de actuar también como centros comunitarios. Por lo general, están dotados de espacios para albergar reuniones públicas, como patios, canchas deportivas, cafeterías, aulas o incluso una terraza; además de contar con una infraestructura básica que facilita la organización comunitaria, como materiales escolares, pizarras, espacios para proyecciones audiovisuales, bibliotecas, etc. La propia cultura escolar se encarga de realizar reuniones comunitarias, como encuentros pedagógicos o fiestas tradicionales, ofreciendo la oportunidad para el encuentro y, eventualmente, la organización de un grupo.

La vocación de desempeñarse como centro comunitario se potencia cuando las escuelas se ubican en territorios vulnerables que carecen de infraestructura institucional y espacios públicos que permiten reuniones para este fin. Hay una serie de escuelas construidas en los últimos años en Latinoamérica, cuya participación comunitaria ocurre tanto en la ocupación del edificio, como en diferentes momentos de su

desarrollo. Eso sucede ya sea en la etapa de proyecto, a través de procesos comunitarios participativos que guían el programa de necesidades y el diseño, o en el momento de la construcción, a través de grupos de trabajo comunitarios para la ejecución de la obra, contando también con procesos de capacitación de grupos para el oficio en construcción civil, entre otros. Estas son habilidades que van más allá del momento de los trabajos en grupo, y pueden convertirse en una fuente de ingresos para esta población. Dentro de este ámbito se destacan algunos proyectos. Las escuelas diseñadas y construidas por la peruana Asociación Semillas para el Desarrollo Sostenible, conocida como Semillas, han ido ganando cada vez más espacio consolidado en América Latina, hacia el reconocimiento mundial por su desempeño. Fue premiada en tres ediciones de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ), en los años 2014, 2016 y 2020; recibió protagonismo en la X Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, que tuvo lugar en 2016 en Brasil, además de ser premiada en la XI BIAU en 2019 en Paraguay. Además de estos, se destacó en los premios AR-Emerging 2021, organizados por la revista inglesa *The Architecture Review*, y fue finalista del estadounidense Mies Crown Hall

Americas Prize Emerge (MCHAP) en 2022.

Fundada en 2014 por la arquitecta italiana Marta Maccaglia, la asociación ya cuenta con más de 10 proyectos educativos construidos en el territorio de la Amazonía peruana que, a pesar de ser equivalente al 61% del territorio nacional, carece de recursos y atención de líderes públicos, ya que la mayoría de la población está ubicada en las regiones costeras y urbanas, correspondiente a sólo el 10% del territorio peruano. Esta desigualdad promueve un escenario de inseguridad en la mayor parte del territorio, como en la región de la Selva Central, donde se mezclan comunidades rurales, población nativa y grupos armados para el extractivismo; lo que genera constantemente conflictos armados. Además de Maccaglia, las arquitectas Giulia Perri y Susanna Olivieri también están al frente de la oficina, lideradas por un equipo femenino, que cuenta con el apoyo de asesores y voluntarios permanentes, un equipo de construcción y grupos estacionales de colaboradores. Las escuelas diseñadas por la asociación Semillas se construyen mediante procesos colaborativos, a partir de interacciones entre profesionales, técnicos y miembros de la comunidad local que va a ser asistida. Esta interacción posibilita el desarrollo del oficio

de la construcción, además de dar lugar a espacios que nacen, por vocación, como centros comunitarios. La mayoría de estas escuelas son los únicos espacios públicos con calidad para permitir una organización comunitaria, ofrecer apoyo a todas las edades, promover acciones relacionadas con la salud –como campañas de vacunación–, actuar como apoyo para celebraciones y ocio, entre muchas otras actividades. La Escuela Primaria y Secundaria El Huabo, con obras terminadas en 2022, está ubicada en la región de Cajamarca, en la selva norte peruana; una renovación diseñada para albergar a 150 estudiantes. La escuela se desarrolla en torno a tres edificios independientes, cuyo uso del espacio vacío, impregnado de jardines y pasajes, asegura la integración entre ellos. Los tres bloques están bordeados por balcones-corredores, que además de dar acceso a las aulas, tienen bancos incrustados en las paredes de las salas, orientados hacia afuera. Es importante señalar cómo esta escuela, así como varias otras diseñadas por la misma oficina, no tiene una jerarquía de acceso o una entrada principal. Se puede acceder a la escuela de varias maneras y por varios puntos, ya que incluso el límite entre *dentro* y *fuera* es desafiado ante una serie de espacios abiertos *cosidos* a los edificios. No es necesaria



Figura 8. Apropiación para actividades comunitarias de la cancha deportiva, Cancha, diseñada por la arquitecta Rozana Montiel, en Lagos de Puente Moreno, Veracruz, México, en 2016. Fotografía: Sandra Perezniето. Recuperado de <https://rozanamontiel.com/en/cancha/>

ninguna limitación de acceso; por el contrario, el entorno es una invitación a ser, como una parada en el camino de aquellos que están de paso por la región, como agricultores u otros trabajadores rurales, ofreciendo agua y sombra para el descanso, o para la ocupación de estudiantes que extrapolan el uso del espacio interno y utilizan áreas abiertas también como espacio de aprendizaje. En este sentido, la escuela cuenta con espacio para una pista deportiva, jardines y laboratorios. El bloque central más pequeño alberga un espacio polivalente que se abre a ambos bloques laterales, escuelas primarias y secundarias, y garantiza la integración con las

salas y los jardines. La presencia de espacios polivalentes es esencial para la consolidación de este lugar como centro comunitario. Durante el período de clases, el lugar puede servir como cafetería o área de estudio; sin embargo, fuera de este período, puede convertirse en los usos más diversos dirigidos a toda la comunidad. La misma comunidad fue responsable de la construcción completa de la escuela, a partir de talleres colaborativos que tuvieron lugar en dos momentos: la enseñanza del oficio y la producción de trabajo. Así, se ofrecieron talleres de carpintería, construcción de biojardines, restauración de mobiliario, etc.

En este sentido, otra oficina reconocida por su trabajo con la comunidad es la ecuatoriana Al Borde, formada por David Barragán, Esteban Benavides, Marialuisa Borja y Pascual Gangotena; un equipo mixto, donde arquitecta y arquitectos lideran el proceso de diseño. Con más de quince años de actividades, la oficina ha estado coleccionando destacados premios desde 2006: por proyectos como la *Pentimento House*, otorgada este año durante la XV BAQ y la VI BIAU; el premio *Escuelas del Siglo XXI* en América Latina y el Caribe en 2018, ofrecido por el Banco Interamericano de Desarrollo Americano, para el proyecto *Las Tres Esperanzas*; o para la firma que integró, por ejemplo, la edición 100+ Best Architecture Firms 2019 de la revista italiana *DOMUS*. El conjunto *Las Tres Esperanzas* es una secuencia de tres construcciones en un pueblo de pescadores y agricultores en la región de Manabí en Ecuador. Fueron llevadas a cabo durante diez años: el barco (2009), la serpiente (2011), el pulpo (2014). Los edificios vernáculos, basados en el conocimiento tradicional local, logran su refinamiento a partir de técnicas de arquitectura popular. El proceso de diseño se llevó a cabo en un círculo colaborativo entre Al Borde y la comunidad, utilizando objetos cotidianos para generar modelos constructivos. Es natural imaginar que el espacio, además de estar dedicado a los estudiantes que protagonizan el programa principal, también está dedicado a aquellos que han estudiado detenidamente la mesa de dibujo para concebir su diseño y sus soluciones técnicas. El sentido de ser comunitario surgió mucho antes de que se construyera.

Los tres bloques son espacios cubiertos que reproducen las chozas tradicionales de la región, hechas esencialmente de madera y paja. La necesidad inicial de la comunidad era una escuela alineada con la cultura local. Esto generó la construcción del primer edificio en 2009, apodado *barco*, pero cuyo nombre fue Escuela Nueva Esperanza. Las siguientes construcciones ganaron nuevos programas capaces de consumir la vocación inicial de centro comunitario. Así, el término centro comunitario apareció directamente en la comisión del segundo bloque, la *serpiente* o Esperanza Dos (2011), cuyo espa-



Figura 9. Espacios de usos múltiples en perímetro de cancha deportiva comunitaria. Proyecto Cancha, diseñado por la arquitecta Rozana Montiel, en Lagos de Puente Moreno, Veracruz, México, en 2016. Fotografía: Sandra Perezniето. Recuperado de <https://rozanamontiel.com/en/cancha/>

cio fue capaz de albergar el encuentro y organización de la comunidad, ampliando el espacio inicialmente ocupado solo por la escuela. Finalmente, surgieron nuevas necesidades en torno a la consolidación del uso y la potencia de los bloques anteriores: el resultado fue la construcción del tercer y último bloque, el *pulpo* (2014) llamado Última Esperanza y dedicado a albergar múltiples espacios de vida, desde el espacio para reuniones religiosas, hasta el alojamiento para maestros o área dedicada a un jardín de infantes. Con este proyecto vivo, es posible percibir la organicidad cambiante del programa de centro comunitario que se adapta a las necesidades de cada grupo y cultura. Además de la especial atención prestada a los proyectos de la peruana Semillas y la ecuatoriana Al Borde, cuyas producciones se destacan por ser inseparables de las comunidades para

las que trabajan, se pueden mencionar otros proyectos. La Escuela Santa Elena de Piedritas está ubicada en la costa norte peruana: la autoría es del Taller Cotidiano, dirigido por la arquitecta Elizabeth Añaños en asociación con el arquitecto Carlos Restrepo. La construcción y gestión de la escuela también se llevó a cabo a través de procesos comunitarios colaborativos, y su memorial descriptivo anuncia la importancia del espacio para la construcción de recuerdos de los niños y el pueblo de Piedritas (Vega y Plata, 2014). Una característica común con los proyectos presentados anteriormente es la distribución del programa en edificios aislados entre sí, que facilita la construcción gradual de las partes por la comunidad y además potencia el vacío entre los volúmenes como un espacio que establece el programa y ofrece diversidad de usos para la población.

El Parque Educativo Vigía Del Fuerte, ubicado en la región colombiana de Antioquia, es de autoría del equipo mixto compuesto por Diana Herrera, Farhid Maya, Lucas Serna y Mauricio Valencia. Los parques educativos fueron parte de una iniciativa del gobierno para construir espacios de usos múltiples, capaces de ofrecer programas de ocio, deportes y espacios de reunión a comunidades vulnerables que carecen de estas actividades. Una de las ciudades favorecidas fue Vigía Del Fuerte, una región de bosque tropical, donde los edificios populares se basan en el uso de madera y de construcciones sobre palafitos, dada la proximidad al río Atrato, aspectos adoptados por el equipo, manteniendo las tradiciones constructivas locales. Su programa se distribuye en tres bloques dispuestos debajo de dos grandes techados que se unen en paralelo. Espacios aterrizados y grandes patios

aparecen entre bloques, fusionando el pasaje y el estar, desafiando los límites de lo interno y externo, y ofreciendo a la población diversidad de usos de este espacio.

Además de las escuelas, otros programas también funcionan como centros comunitarios. Como ejemplo, se puede destacar el movimiento Fazendinho, con acciones ubicadas en Jardim Colombo, al este de la ciudad de São Paulo, lideradas por la arquitecta brasileña Ester Carro. El proyecto del Parque Fazendinha promovió la recalificación de un espacio público urbano, previamente destinado a la acumulación de basura, transformándolo en un espacio de plaza, de juego y de encuentro para la comunidad. El proceso, desde su concepción hasta su ejecución, ocurrió en colaboración, mediante talleres y actividades comunitarias. A través de la arquitectura, la comunidad estuvo capacitada para trabajar en la construcción civil y en otras actividades generadoras de renda, resultando en diversas acciones comunitarias, que dan sentido al lema del movimiento: “recalificación territorial, cultural y socioambiental”, como el programa Fazendo Lar, donde los grupos comunitarios se unen al apoyo técnico del movimiento para la reforma de la vivienda local en condiciones precarias.

Otro ejemplo es el proyecto de la iglesia San Juan María Vianney, ubicada en la comunidad rural de Media Legua (Venezuela), cuya autoría es de la oficina Enlace Arquitectura, dirigida por la arquitecta venezolana Elisa Silva. En este caso, el programa destinado al espacio religioso, junto a una plaza pública, reúne los aspectos que lo caracterizan como un espacio calificado, comunitario y de encuentro. El proyecto contó con el apoyo de la comunidad para su ejecución, además de la movilización de todas las partes para recaudar fondos que viabilizaron la obra. La Oficina de Costura Comunitaria Amairis, ubicada en la región de Puerto Caldas (Colombia), de autoría de la oficina Ruta 4 Taller y dirigida por Juliana López Marulanda, Julián Vásquez y Jorge Noreña, fue diseñada para albergar la actividad que garantiza los ingresos de las madres de la comunidad de San Isidro. Pero además de este programa, el proyecto

prevé su vocación comunitaria, apoyando el uso diverso: tres de las cuatro caras del proyecto se abren completamente a su entorno, las mesas de trabajo se pueden recoger, transformando el espacio en un generoso pabellón polivalente. Sin acceso delimitado, el edificio puede actuar como un gran tejado, capaz de albergar actividades comunitarias.

Asimismo, se puede hacer una mención especial a la arquitectura mexicana contemporánea, liderada por una generación de arquitectas que han sido autoras de diversos proyectos comunitarios. Entre ellos se pueden destacar, Cancha y Común Unidad, de la arquitecta Rozana Montiel; los proyectos Mercado Guadalupe, Casa de Música, Mercado público de Matamoros y Estação Ferroviária Tapachula, del Colectivo C733, liderados por Gabriela Carrillo, José Amozurrutía, Carlos Facio, Eric Valdez e Israel Espín; y el proyecto Biblioteca Casa de las Ideas (Módulo Prep), de CCRO Studio, dirigido por la arquitecta Adriana Cuellar, en colaboración con el arquitecto Marcel Sánchez Prieto.

» Consideraciones finales

Tal vez cualquier intento de definición del programa de los centros comunitarios sea una tarea incompleta, ya que esta idea parece estar más relacionada con su origen, formas o posibilidades de uso, que con el programa en sí. Así, es posible identificar en la selección presentada la multiplicidad de programas y soluciones capaces de promover la organización comunitaria y ofrecer espacios para que la población local se desarrolle, especialmente las mujeres y los niños, protagonistas en la ocupación de estos espacios. Algunas estrategias de diseño arquitectónico dan forma a estas posibilidades, como el poder de los espacios dedicados a usos múltiples, con patios, balcones, plazas o canchas, a menudo observados en los proyectos presentados. La corriente subdivisión de los edificios en bloques permite la construcción gradual del proyecto, ya que la mayoría de ellos depende de la mano de obra local y de presupuestos restringidos; grandes tejados y el límite tenue entre los espacios internos y externos son otras características observadas en los grupos, ya que estos programas no se enfocan en

audiencias específicas, sino que buscan la diversidad de sus ocupaciones, con la oferta diversa de posibilidades de ocupación.

A partir de los trabajos presentados, se puede afirmar que la viabilidad de estas construcciones se basa en la existencia de comunidades organizadas con líderes que disponen la iniciativa constructiva, creando importantes vínculos con profesionales de la arquitectura y otras áreas técnicas. Esto permite el éxito de un proceso colaborativo capaz de representar la esencia de la comunidad y salvaguarda su dimensión técnica. Esta simbiosis de respeto se refleja en la potencialización de las características culturales locales, observada en los proyectos mediante el uso de técnicas de construcción vernáculos y populares, o el empleo de materiales locales, entre otros aspectos. En estos casos, la arquitectura se encarga de guiar, de forma sencilla y poderosa, procesos de colaboración estrechamente ligados a la cultura y a las necesidades específicas de cada situación.

Así, tratamos de presentar una selección de arquitecturas recientes que dieron profundidad a la noción contemporánea de centros comunitarios, destacando la participación de la población en diferentes etapas de sus procesos esencialmente colaborativos, ya sea durante el diseño, la construcción o ambos, como se destaca en cada obra. El debate propuesto tuvo lugar a través de proyectos liderados por arquitectas y giró en torno a obras capaces de representar una serie de otros trabajos que, durante mucho tiempo y hasta hace poco, han sido invisibilizadas –por diversos motivos: por su programa, por la composición de sus autores o por los lugares en los que se ubican– ante una lógica de valorización arquitectónica, o de canonización arquitectónica, que responde al concepto de colonialidad del poder, presentada en la primera parte de este artículo. Por tanto, este trabajo contribuye al movimiento de visibilización y difusión del trabajo realizado en territorios vulnerables por mujeres profesionales, para que sus nombres y aportaciones se incorporen cada vez más al abanico de referencias profesionales y de diseño de esta disciplina. •

NOTAS

1- Este fragmento “Justificación y criterios metodológicos” se basó en el texto “O tempo contemporâneo” (El tiempo contemporáneo). Parte de la introducción de la tesis de maestría presentada en el Programa de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Presbiteriana Mackenzie, titulada *Arquitetas e Arquiteturas em Panoramas Latino-americanos (Arquitetas y Arquitecturas en Panoramas Latinoamericanos)*, en 2023.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauman Z. y Bordoni C. (2016). *Estado de crise*. Rio de Janeiro, Brasil: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Espinoza, J. C. H. (2022). *Arquitetura e urbanismo modernos na América Latina: olhares através das revistas especializadas (1920-1960)*. Salvador, Brasil: EDUFBA.
- Lima, A. G. G. (2014). *Arquitetas e arquiteturas na América Latina do Século XX*. São Paulo, Brasil: Altamira Editorial.
- Lima, A. G. G. (2022). Nas fronteiras da civilização: como se criaram os novos cânones da arquitetura? En R. V. Zein (Org.), *Revisões historiográficas: arquitetura moderna no Brasil* (pp. 128-140). Rio de Janeiro, Brasil: Rio Books.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e gênero. En H. B. Hollanda, *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais* (pp. 52-83). Rio de Janeiro, Brasil: Bazar do tempo.
- Restrepo, C. (2015). Ambiguidade e paradoxo: uma contraditória e otimista visão da arquitetura na América Latina de hoje. *PLOT*, 24, 172-175.
- Vega, E. M. A. y Plata C. A. R. (2014). Escuela Santa Elena de Piedritas. Archivo BAQ. Arquitectura panamericana. Recuperado de <https://arquitecturapanamericana.com/escuela-santa-elena-de-piedritas/>

Agradecimientos

Doy las gracias al Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo de la Universidade Presbiteriana Mackenzie, donde pude desarrollar la investigación en la que se basa este artículo, con el apoyo de la agencia de financiación Mackpesquisa. Agradezco a Ruth Verde Zein su estímulo y apoyo y a Cristina López la traducción de este artículo.



Mariana Alves Barbosa. Arquitecta por la Universidade Presbiteriana Mackenzie (2017). Especializada en el Programa de Posgrado Lato Sensu de la Associação Escola da Cidade (2020). Máster por el programa de posgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Universidade Presbiteriana Mackenzie (2023), donde recibió apoyo de la agencia de financiamiento Mackpesquisa. Es profesora en el Programa de Posgrado Lato Sensu del Centro Universitario Belas Artes, en São Paulo. Es creadora del Colectivo ARQTE-TATLAS, que debate proyectos contemporáneos de arquitectas latinoamericanas. Es coordinadora de cursos en el Instituto de Arquitectos de Brasil - São Paulo. Coordinó el Comité de Selección de Obras del Premio IABsp 2021, Edición Centenario. Es coordinadora técnica adjunta de los Premios IABsp 2022 y 2023. <https://orcid.org/0009-0005-0082-5824> b.alvesmariana@gmail.com

»

Diniz Moreira, F. (2023). Creando urbanidad a través del vacío: los complejos COMPAZ en Recife, 2016-2021. *A&P Continuidad*, 10(19), 62-75. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.442>



Creando urbanidad a través del vacío: los complejos COMPAZ en Recife, 2016-2021

Fernando Diniz Moreira

Recibido: 11 de agosto de 2023
Aceptado: 16 de noviembre de 2023

Español

Al igual que otras grandes ciudades latinoamericanas, la ciudad de Recife convive con grandes necesidades sociales, falta de infraestructura y altos índices de violencia. Las experiencias de Medellín y Bogotá, construyendo equipamientos sociales en zonas necesitadas, inspiraron un programa de la Alcaldía de Recife, denominado Centros Comunitarios de Paz (COMPAZ). Iniciado en 2013, el programa generó cuatro complejos, inaugurados entre 2016 y 2020, que ofrecen equipamientos culturales, deportivos y de esparcimiento en zonas necesitadas, brindando asistencia a la población de manera integrada. Este artículo analiza cómo el diseño de dos de estos conjuntos responde a los diferentes contextos urbanos en los que se insertan. Partiendo del supuesto de que debían ser hitos en el paisaje urbano, señaladores de un cambio en la acción del Estado, buscamos comprender cómo establecieron una mediación con el lugar y qué estrategias se utilizaron para hacerlos francos y abiertos a la comunidad. También se pretende entender cómo se gestionaron los diferentes flujos, accesos y particularidades de cada uso dentro del edificio. Así, este trabajo busca mostrar el potencial de la arquitectura para satisfacer demandas sociales urgentes.

Palabras clave: Arquitectura contemporánea, centro social, urbanismo social, Recife, políticas públicas

English

Like other large Latin American cities, the city of Recife coexists with great social needs, lack of infrastructure and high levels of violence. The experiences of Medellín and Bogotá, with the construction of social facilities in deprived areas, inspired a program carried out by the Municipality of Recife called *Community Centers of Peace* (COMPAZ). From its beginning in 2013, it generated four complexes built between 2016 and 2020. They offer cultural, sports and leisure facilities in needy areas which aid the population in a comprehensive way. This article analyzes how the design of two of these complexes responds to the different urban contexts in which they are inserted. Based on the assumption that they should be landmarks in the urban landscape highlighting a change in State action, we seek to understand how they established a mediation with the place and what strategies were used to make them frank and open to the community. The aim is also to understand how different flows, accesses, and particularities of each use within the building were managed. Thus, this paper seeks to show the potential of architecture to meet urgent social demands.

Key words: contemporary architecture, social center, social urbanism, Recife, public policies

» Creando urbanidad a través del vacío: los complejos COMPAZ en Recife, 2016-2021

Al igual que otras grandes ciudades latinoamericanas, la ciudad de Recife vive con grandes necesidades sociales, falta de infraestructura y altos índices de violencia. A partir de la década de 1950, un intenso proceso de éxodo rural dio lugar a la aparición de zonas densamente pobladas con ocupación precaria e informal. Este crecimiento no ha ido acompañado de servicios públicos esenciales, como el control de la urbanización, el saneamiento básico, la vivienda, el transporte, la salud y la educación. En general, los residentes de estas zonas reciben salarios bajos o sobreviven en el sector informal. En este escenario de vulnerabilidad, particularmente a partir de la década de 1990, se produjo un aumento explosivo de la violencia, con el florecimiento del narcotráfico y las organizaciones criminales, que atraen a muchos jóvenes y adolescentes de estas comunidades¹. Las principales víctimas de esta violencia son los hombres, de entre 15 y 35 años, negros o morenos y con un bajo nivel educativo (Ratton y Cireno, 2007).

Las estrategias y la eficiencia de las políticas de seguridad pública para hacer frente a esta situación han sido objeto de acalorados debates. Entre los gestores urbanos de diferentes matrices políticas ha prevalecido la idea de que la resolución de estos problemas requiere de un enfoque multidimensional que involucre no solo acciones en el área de seguridad, sino varias acciones concatenadas en las áreas de educación, salud e infraestructura urbana. En este contexto, se ha señalado de manera positiva una iniciativa de la Alcaldía, que reduce los niveles de violencia y mejora la calidad de vida de ciertas comunidades. Se trata de un programa que busca insertar equipamientos culturales, deportivos y de ocio en zonas necesitadas, brindando asistencia a la población de manera integral. Estas instalaciones se denominan Centros Comunitarios de Paz (COMPAZ). La inspiración para esta iniciativa surgió de la exitosa experiencia de Medellín y Bogotá, que dejaron de estar entre las ciudades más violentas del mundo en la primera década de los 2000². Además de los esfuerzos en materia de

seguridad y justicia, este logro colombiano se puede atribuir principalmente a un proceso de democratización de la ciudadanía, a través de un conjunto integrado de acciones en regiones con poblaciones de bajos ingresos y altos índices de delincuencia y violencia. Estas acciones van desde la mejora del sistema de transporte público, la oferta de servicios públicos, el estímulo de la participación social y la construcción de instalaciones de ocio y bibliotecas (Cavalcanti, 2014). En el caso de Medellín, además de los teleféricos y las escaleras mecánicas, que facilitaron la integración con la ciudad formal, las comunidades más pobres de los cerros de la ciudad fueron agraciadas con bibliotecas de parques, instalaciones que crearon centralidades (Melguizo, 2017; Echeverri y Orsini, 2011). Según Capillé (2017, p. 8), la arquitectura se utilizaba para marcar la presencia del Estado en estas zonas y esto se debía al contraste entre la escala, los materiales y la forma de los edificios y su entorno. Estos proyectos fueron acompañados por una serie de mejoras en la movilidad urbana, a través de una red de

transporte de alta eficiencia y bajo costo, con metros, corredores y autobuses exclusivos. Los conceptos y acciones integradas por las ciudades colombianas influyeron en la creación del *Pacto pela Vida*, una política pública del Estado de Pernambuco para prevenir y combatir la violencia basada en un modelo de gestión que prevé el monitoreo permanente de acciones y resultados. Favorecida por la continuidad política tanto en el Gobierno del Estado de Pernambuco como en el Municipio de Recife³, la Secretaría Municipal de Seguridad Urbana desarrolló, a partir de 2013, una línea de acción complementaria, además de las actividades de represión y vigilancia, que culminó con la estructuración del Programa COMPAZ, Centros Comunitarios de Paz, cuyo primer equipamiento fue inaugurado en 2016 (Santos, Echeverría y Dantas, 2022, p. 48). Estos centros también fueron tributarios de las edificaciones de Medellín y Bogotá. Entre 2012 y 2017, hubo varias visitas a las dos ciudades por parte de gestores públicos, políticos y arquitectos involucrados en la creación del programa⁴ (Cavalcanti, 2014). Por otro lado, importantes figuras al frente de proyectos en ciudades colombianas, como Antanas Mockus, exalcalde de Bogotá, Sergio Fajardo, exalcalde de Medellín, y los arquitectos Gustavo Restre-

po y Ricardo Montezuma, estuvieron en Recife para dictar conferencias, participar en talleres y reunirse con líderes políticos locales, gestores y urbanistas⁵. Este intercambio nos permite afirmar que hubo una influencia directa de la experiencia colombiana en Recife⁶. Estos centros fueron diseñados para ser insertados en zonas con bajo Índice de Desarrollo Humano (IDH) y altos índices de violencia, buscando “construir una cultura de paz a través de la inclusión social” (COMPAZ, 2018). Ofrecen servicios culturales a través de bibliotecas, auditorios y espacios para actividades recreativas, cursos de formación, actividades deportivas, clases de idiomas y tutorías, entre otros. También reúnen servicios de varios departamentos, como la atención psicosocial, la mediación de conflictos, el apoyo a las víctimas de la violencia doméstica y la protección y defensa de los consumidores. Según Santos, los pilares de COMPAZ son: “(1) urbanismo social; (2) centro de servicios; (3) convivencia ciudadana; (4) empoderamiento económico; 5) cultura de paz; y (6) atención a la primera infancia” (Santos et al, 2022, p. 52). Así, estos equipamientos fueron pensados como la representación de la Alcaldía en las comunidades, una vía para que el aparato social llegara a la gente, a través del acceso a un conjunto de espacios públicos y servicios de

salud, educación, ocio y también asistencia de diversos organismos públicos. El programa ha sido señalado por varios autores como una experiencia pionera en Brasil (Ponzi y Leite, 2021; Santos et al, 2022; Rêgo, 2018; Salla, 2021). Salla destaca el potencial del COMPAZ para atraer a la población de las zonas cercanas a participar en sus servicios públicos y actividades culturales, deportivas, educativas y de formación profesional: “El COMPAZ fue concebido como un lugar seguro para la convivencia de jóvenes, niños y ancianos y como una alternativa para evitar que entren en un ciclo de violencia que permea a las comunidades locales, priorizado y focalizado por el proyecto, dados sus altos índices de violencia, pobreza y desigualdad” (Salla, 2021, p. 84). De acuerdo con Rêgo (2018), la propuesta central del proyecto es difundir la cultura de paz, ya que ofrece a los jóvenes actividades educativas, culturales y deportivas que pueden ampliar sus referencias e interacciones sociales y mejorar sus perspectivas profesionales. En estos territorios, la prestación de servicios públicos es fundamental para la calidad de vida de la población. Para reducir la vulnerabilidad económica de estas poblaciones, las instalaciones del COMPAZ ofrecen programas de emprendimiento para la creación de nuevos negocios

o capacitación técnica, habilitantes para el empleo (Santos et al, 2022, p. 76). Estos centros han recibido comentarios positivos por el impacto social que se puede medir por el uso intenso y la disminución de los niveles de violencia en las comunidades donde se asientan, con resultados reconocidos a través de premios nacionales e internacionales⁷, pero aún no han recibido ninguna atención por parte de la crítica de arquitectura, a pesar de que aportan una serie de temas importantes a la disciplina. El diseño y la inserción de estos complejos en el contexto urbano plantea una serie de preguntas. Si se supone que los edificios representan una cara alternativa del Estado, diferente a la represiva a la que están acostumbrados los residentes, ¿cuáles son las estrategias para hacerlos abiertos y receptivos y, al mismo tiempo, puntos de referencia en el paisaje como expresión de este cambio? En general, se cree que los edificios deben ajustarse al contexto, pero ¿cómo seguir esta pauta si este contexto está en constante cambio y tiene características a las que los edificios buscan precisamente oponerse? Pensando dentro de los límites del terreno, ¿cómo se las arreglan estos edificios para encajar en topografías difíciles con las preexistentes? Dada la diversidad del público, ¿cómo se gestionaron los diferentes flujos, accesos y particularidades

de cada uso dentro del edificio, conciliando espacios más abiertos y vivos con espacios más introspectivos que ofrecen concentración para el estudio y las actividades administrativas? Este trabajo busca examinar cómo estos edificios responden a algunas de las problemáticas enumeradas anteriormente, contribuyendo así a demostrar el potencial de la arquitectura para satisfacer demandas sociales urgentes. Al igual que en otros países de América Latina, los edificios públicos fueron fundamentales para la consolidación de la imagen de la arquitectura brasileña moderna. A partir del conocido caso del Ministerio de Educación y Salud Pública de Río de Janeiro, los arquitectos brasileños diseñaron profusamente edificios para actividades de uso público en las décadas siguientes, lo que los llevó a una sutil reinterpretación de los valores clásicos y de la idea de monumentalidad. El hecho de que la primera generación de arquitectos modernos proviniera de una formación en Bellas Artes contribuyó a la incorporación de principios clásicos en su forma de diseñar, como el ritmo, el decoro y el ordenamiento de Vitruvio, y de la belleza como resultado de la relación entre las partes de Alberti. Así, un cuidado con la relación de lleno y vacío, ejes y jerarquías, uso de columnatas y escaleras estuvieron presentes en varios edificios públicos modernos. Las ge-

neraciones formadas hasta la década de 1980 continuaron hablando de proporción, relaciones entre las partes y ritmo en la composición de fachadas, particularmente en ciudades cuyas escuelas se originaron en Escuelas de Bellas Artes, como Río de Janeiro, Porto Alegre y Recife. Partiendo de la idea de que los monumentos son expresiones fundamentales de la cultura humana, materializando símbolos de su fuerza colectiva, Giedion (1944) subrayó que la gran tarea de la arquitectura de posguerra era la reconquista de la monumentalidad. Los edificios públicos, como museos, teatros e iglesias, deben ir más allá del mero cumplimiento de sus requisitos funcionales y expresar un carácter cívico y comunitario. Giedion planteó preguntas fundamentales para el debate arquitectónico de las décadas siguientes: ¿cómo podría el carácter universalista de la arquitectura moderna garantizar el simbolismo requerido por los edificios públicos? ¿Cómo dotar a materiales como el hormigón, el vidrio y el acero de un carácter inmanente y noble? ¿Cómo fascinar y conmover al hombre común sin recurrir a formas y soluciones banales e historicistas? ¿Cómo integrar murales, esculturas y otras obras de arte arquitectónico en una nueva unidad? ¿Cómo diseñar centros cívicos acogedores que representen el desarrollo social y comunitario de la sociedad?



A pesar de que la coyuntura que involucra el diseño y la construcción de edificios públicos brasileños en las últimas tres o cuatro décadas no ha dado a los arquitectos la oportunidad de incorporar tales preocupaciones, y mucho menos principios clasicistas, creemos que parte de estas cuestiones siguen siendo de interés para los arquitectos que tratan el tema en la actualidad.

» Los edificios del programa COMPAZ

A la fecha, se han inaugurado cuatro unidades de COMPAZ y estos proyectos siguen un patrón conceptual. El programa de los edificios incluye espacios específicos, como áreas abiertas para convivencia y recepción para actividades colectivas y grandes eventos, recepción central, biblioteca, laboratorio de tecnología, auditorio, salas de cursos, salas de usos múltiples, cancha polideportiva, salón de baile, espacio para artes marciales, piscina, despensa, sala de monitoreo de la Guardia Municipal, salas de administración, área para servicios públicos prestados a la comunidad (clases de idiomas, informática y tutoría para estudiantes), mediación de conflictos, servicios médicos y odontológicos, derecho del consumidor, etc.). Cada uno de estos espacios está sujeto a diferentes disposiciones y dimensiones en cada COMPAZ,

pero uno de los elementos más destacados en los proyectos, sin duda, es el gran vacío para albergar actividades comunitarias y el protagonismo de la arquitectura de los complejos circundantes, como en el caso colombiano. Las cuatro unidades de COMPAZ están ubicadas en zonas de vulnerabilidad social y con incidencia de muchos delitos violentos letales, según indicadores oficiales de violencia. El primer COMPAZ, el Gobernador Eduardo Campos, fue inaugurado el 12 de marzo de 2016 en la calle Aníbal Benevolo, en el Alto Santa Terezinha, una de las tantas comunidades de las colinas de la zona norte de Recife. Abarca barrios de ocupación irregular y prácticamente sin espacios públicos: Água Fria, Alto Santa Terezinha, Beberibe, Bomba do Heme-tério, Dois Unidos y Linha do Tiro. Diseñado por Avellar, Fernandes y Montezuma (AFM), el nuevo edificio ocupa el sitio de un antiguo centro social, del cual solo se utilizó la manzana. El segundo COMPAZ, Ariano Suassuna (Cordeiro), fue inaugurado el 27 de marzo de 2017, en el oeste de la ciudad, entre barrios de clase media, media-baja y comunidades informales (Bongi, Cordeiro, Mustardinha, Prado, San Martín y Torrões). Ocupaba el gran terreno de un antiguo club en la esquina de una importante intersección

de las avenidas General San Martín y Abdías de Carvalho. También diseñado por AFM, el nuevo edificio en forma de U se inserta entre las estructuras usadas del club (cancha y piscina). El tercer COMPAZ, Miguel Arraes, fue inaugurado el 26 de diciembre de 2019, ocupando partes de una fábrica en la avenida Caxangá, también en el sector oeste de la ciudad, pero más cerca de la zona central. Atiende a los barrios de Iputinga, Torre, Zumbi, Madalena, Ilha do Retiro, Derby, Graças y Santana. Su enfoque está en ofrecer cursos de computación, robótica, animación digital y otros cursos profesionales. Las salas para estos cursos, así como las destinadas al servicio de la comunidad, se dispusieron dentro de la estructura de la fábrica existente, mientras que la cancha, las pistas de patinaje y las pistas de atletismo se construyeron en el área libre del terreno. El cuarto COMPAZ, Dom Hélder Câmara, inaugurado en diciembre de 2020, está ubicado en la comunidad de Coque, un barrio muy necesitado en la zona central de la ciudad. El sitio era pequeño, ubicado entre casas okupas pobres, viejos almacenes y una línea de metro, pero tenía tres frentes. El proyecto fue el resultado de la adaptación de un edificio diseñado para ser biblioteca por los arquitectos Zeca

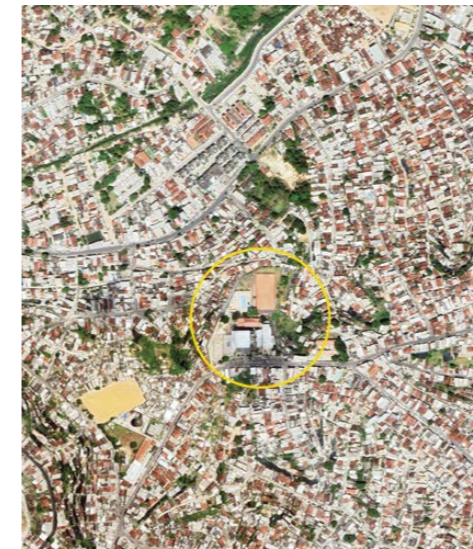
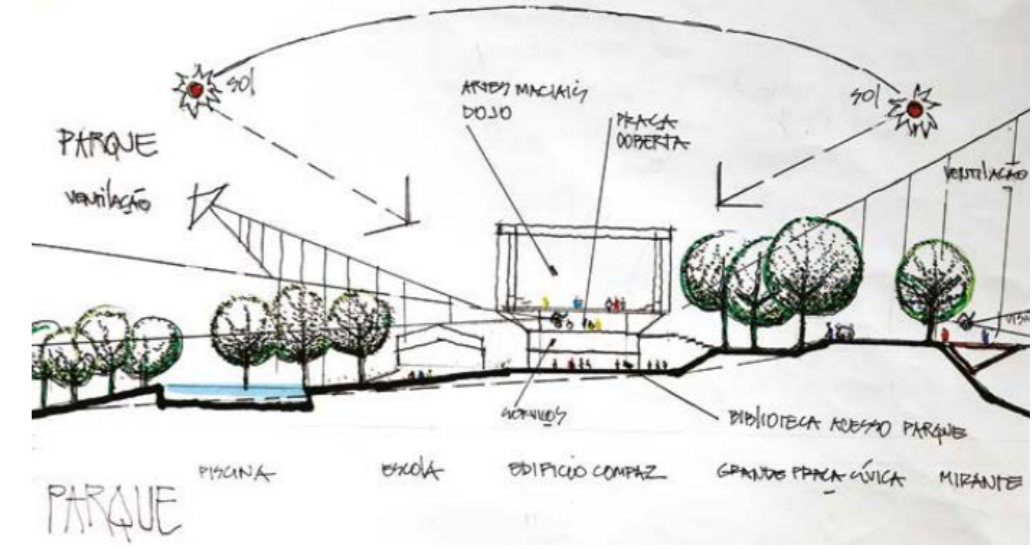


Figura 1. Foto aérea del Alto de Santa Terezinha con indicación de COMPAZ Governador Santa Terezinha Fuente: Google Earth. | Figura 2. COMPAZ Santa Terezinha, bocetos conceptuales. Fuente: AFM Architects.



Brandão y Luiz Carvalho para el Gobierno del Estado. El edificio de forma triangular se ubicó en la parte posterior del lote con un atrio central, que permite el ingreso de luz natural, y se apoyó en la parte posterior del lote, abriendo así amplias perspectivas a las calles. Como los edificios principales del tercero y cuarto COMPAZ se construyeron con estructuras anteriores, se decidió suprimir estos dos ejemplos y centrar nuestra atención en el primer y segundo ejemplo.

» Gobernador de COMPAZ, Eduardo Campos (Santa Terezinha)

El primer COMPAZ se ubica en una zona de cerros de la ciudad que comenzó a ser ocupada en la década de 1940, con un diseño urbano espontáneo, pero que, con el paso de las décadas, se hizo más densa y perdió prácticamente todos sus espacios libres. El nuevo edificio fue construido donde antes había un antiguo centro social (Afrânio de Godoy), que se encontraba en condiciones precarias. En la medida en que no existan espacios públicos en las inmediaciones, la solución fue crear una gran plaza a nivel de calle, asignando los espacios internos a veces por debajo, a veces por encima de la línea de calle. Por debajo de

esta línea hay dos pisos: el primero alberga una recepción y 8 salas para una serie de servicios dirigidos a la comunidad y el segundo contiene una biblioteca (con 850 m² y una colección de 5.500 libros) y dos aulas para 20 personas cada una. Este bloque inferior cuenta con grandes aberturas de suelo a techo hacia el exterior, que proporcionan acceso directo a los jardines y espacios circundantes, como el parque infantil, la piscina, el campo de fútbol y las terrazas. Así, el edificio cuenta con cuatro plantas y una superficie de 13.100 m². Sobre la plaza se encuentra un piso de doble altura, que alberga un *dojo*, un espacio para la práctica del judo, deporte muy practicado en la comunidad que ya había generado jóvenes judokas destacados. La circulación en el interior del edificio se realiza desde el lateral a través de rampas. El resto del terreno fue pensado como un parque abierto a la población, ya que se reabilitó una piscina semiolímpica, una cancha de fútbol y una cancha deportiva que formaban parte del antiguo Centro Social Urbano, pero la no implementación del proyecto paisajístico comprometió esta idea, aunque logra funcionar como una especie de parque, dada la falta de espacios de ocio existente en la región. Ante la difícil pendiente del terreno y con edifi-

cios antiguos para ser utilizados, los arquitectos eligieron el punto más alto y cercano a la calle para arrendar el nuevo edificio, que reúne la mayoría de las funciones y está más presente para el público. El nuevo edificio nace de la concepción de una gran plaza cubierta, abierta a la comunidad, con acceso directo a la calle. Una amplia escalera que conduce a esta plaza y el ritmo de los robustos pilares dan un carácter cívico al conjunto. Con un área generosa, protegida del sol y la lluvia, la plaza comenzó a funcionar como un gran salón para toda la comunidad, que rápidamente se apropió de este vacío para la música, la danza, el teatro, entre otras actividades. Este espacio público y abierto es una condición fundamental para la convivencia y el fortalecimiento de los vínculos entre los residentes. Al entrar en la plaza, se nos insta a caminar a través de ella, porque nuestra mirada es inmediatamente atraída por la luz que emana de su rostro. Más adelante, la asombrosa vista abarca un mar de casas y edificios de tres pisos que dominan por completo el conjunto de colinas ligeramente onduladas. La plaza funciona como un gran mirador que permite la vista del territorio y de la ciudad, una vista a la que ni siquiera los lugareños tenían acceso. El elemento principal del proyecto es el vacío

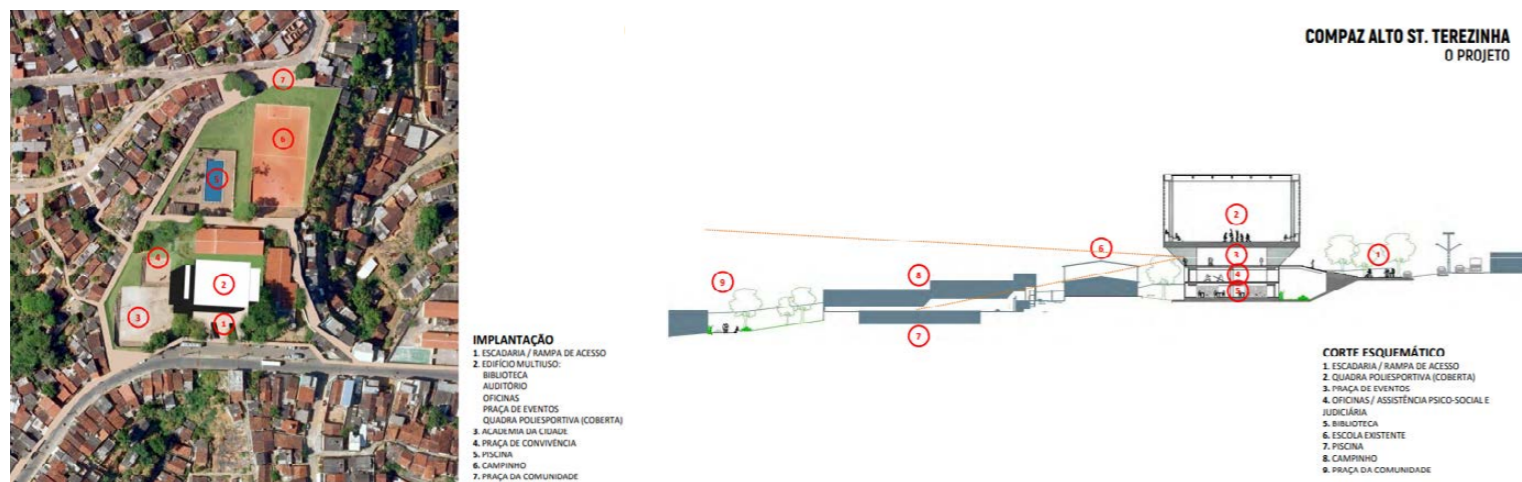


Figura 3. COMPАЗ Santa Terezinha, representaciones de implantación, sección, fachada y maqueta del proyecto original. Fuente: AFM Arquitectos.



Figura 4. COMPАЗ Santa Terezinha, fachada norte (izquierda) y plaza interna (derecha). Fotografías: Autor.

que crea con esta plaza. En lugar de establecer un volumen sólido, los arquitectos ampliaron la calle, creando una gran plaza cubierta que se convirtió en el alma del edificio, apropiada de las más diversas maneras por la comunidad, incluso con ferias y eventos. La gran escalera también se convirtió en un lugar de encuentro, cuando estaba sombreada por el propio edificio, y esto creó una nueva referencia espacial en la comunidad. La prolongación del hastial lateral y el forjado superior no solo crean un marco que envuelve, sino que generan un generoso alero que protege la fachada del sol. Las grandes aberturas con *persianas metálicas* permiten una sombra y ventilación constantes en el interior. Estas persianas bloquean la visibilidad del interior, pero aseguran la vista del paisaje para los que están dentro.

La ventilación e iluminación de la caja de circulación está garantizada por elementos huecos de hormigón (*cobogós*) colocados a ambos lados, que dan un efecto luminoso al reflejarse en las paredes laterales revestidas por cerámica. La circulación en el interior del edificio se realiza por el lateral a través de rampas que dan acceso a las plantas y que garantizan una buena gestión de los flujos entre los diferentes usuarios del conjunto. En el proyecto original,

este elemento tenía más protagonismo, siendo más libertino y opuesto a la caja grande, pero en el desarrollo del proyecto, con el objetivo de reducir costes, se incorporó prácticamente a este último, lo que comprometió el resultado final. La necesidad de reducir costos también llevó al cambio de algunos materiales y a un menor cuidado en la etapa de construcción, pero al final se mantuvo la fuerza del concepto. Este primer COMPАЗ fue considerado un éxito, pues al año siguiente ya contaba con 14 mil usuarios registrados. A través de entrevistas y visitas a sitios, podemos ver la gran cantidad de jóvenes que buscan entrenamientos, actividades deportivas y niños que buscan actividades recreativas en la biblioteca; personas mayores que practican aeróbic acuático y varias personas que buscan atención en los servicios públicos allí representados, así como personas que utilizan la plaza cubierta como lugar de encuentro.

En las tres visitas realizadas a lo largo de 2022, se pudo constatar esta diversidad de usuarios. En todas las ocasiones, el dojo estaba siendo utilizado. En entrevistas in situ, los profesores de judo J.A.C. y C.A. comentaron el intenso uso de la cancha por parte de los judokas de la región y otros practicantes informaron de la realización

de muchas clases de judo allí, hecho que se puede comprobar en las páginas de estos grupos en las redes sociales⁸. Numerosas publicaciones grupales en la página de Facebook de COMPАЗ revelan la existencia de muchas clases de ballet, natación, capoeira, jiu-jitsu, aeróbicos acuáticos, gimnasia funcional y danza popular, lo cual puede ser comprobado⁹. En las salas de visitas, se puede apreciar la presencia de ciudadanos en busca de servicios, especialmente los de protección al consumidor, hecho que fue confirmado por el empleado R.A.S. en julio de 2022. La plaza ha sido utilizada continuamente para acoger actividades imprevistas, como ferias, prácticas de *breakdance* entre los jóvenes, un lugar de adopción y vacunación de perros y gatos, entre otros, como se puede comprobar en dos de las visitas y por las numerosas publicaciones de eventos en las redes sociales. Durante la epidemia de covid, esta plaza jugó un papel esencial como lugar de vacunación y distribución de canastas básicas de alimentos. La gran sombra de la plaza se ha convertido, sin duda, en un lugar de encuentro para la comunidad, especialmente para los jóvenes. De acuerdo con Melguizo (2017, p. 1), exsecretario de Cultura y Desarrollo Social de Medellín, el tema de la convivencia fue una de las primeras acciones para



Figura 5. COMPASZ Santa Terezinha, fachada norte. Fotografías: Autor.

reducir los índices de violencia en esa ciudad. El diseño de COMPASZ tuvo en cuenta el entorno como relieve y contexto construido. Se suponía que era un hito en el paisaje y este se revela como tal cuando nos acercamos a él. Como una caja robusta flotando en medio del paisaje, se impone por su diseño y su forma, pero sigue siendo acogedora. Contrasta con las casas que existen en la región, que, a pesar de haber recibido mejoras a lo largo de los años, no pueden ocultar la precariedad de la condición urbana de la comunidad.

» COMPASZ Ariano Suassuna (Cordeiro)

Está ubicada en el barrio Cordeiro, en el oeste de la ciudad, entre barrios de clase media, media-baja y comunidades informales. Ocupa un gran terreno perteneciente a un antiguo club desactivado de una empresa hidroeléctrica, un lote esquinero de una concurrida intersección de las vías estructurantes de la ciudad, las avenidas Abdías de Carvalho y General San Martín, lo que le da un alcance metropolitano. El paisaje del lugar está marcado por grandes extensiones de muros y avenidas con un alto

caudal motorizado, que ofrecían retos muy diferentes al ejemplo anterior. Inaugurado en marzo de 2017, este complejo, también diseñado por AFM, cuenta con un área de cobertura mayor, pues según el ayuntamiento, da servicio a 28 barrios y cuenta con ocho escuelas municipales en un radio de 1 km cercano. En el proyecto original había un bloque principal en forma de L que incluía una nueva cancha cubierta, un bloque de talleres y una piscina ubicada cerca de la avenida Abdías de Carvalho. El bloque principal sería enteramente sobre *pilotis*, creando una especie de calle interior cubierta. A través de la manipulación de la topografía, se insertó un auditorio semienterrado, cuyo acceso daría lugar a esta calle interna, generando un suave alzado frente a la avenida San Martín, que daría un gran protagonismo al volumen principal. Sin embargo, los recortes presupuestarios hicieron que las estructuras deportivas del antiguo club se incorporaran al proyecto del nuevo COMPASZ: una piscina semiolímpica, una pista polideportiva cubierta, un campo de fútbol y dos pistas de tenis, lo que hizo que el proyecto cam-

biara significativamente. Estos cortes tampoco permitieron que el auditorio quedara semienterrado y acabó quedando en la planta baja, lo que desembocó en una escalera que conducía al suelo del bloque central, generando un gran protagonismo en el conjunto. La solución encontrada fue la inserción de un volumen principal en forma de U entre el resto de pistas y la piscina del antiguo club. Al elevar este volumen en forma de U sobre *pilotis*, los arquitectos crearon una gran sombra que genera espacios habitables y que conecta las canchas y piscinas, ahora recalificadas y acompañadas por una rampa de patinaje y una pista de atletismo. Al ritmo de la columnata, este espacio bajo *pilotis* funciona como una calle cubierta que se ha convertido en la columna vertebral, articulando todas las funciones del complejo. En la medida en que solo se ocupan partes de las patas en U del volumen –con un comedor en un lateral y cuatro salas de administración– y se han eliminado los muros, se ha creado un generoso espacio público en forma de galería que invita al público a entrar en el edificio, transformando significativamente el paisaje urbano anterior.

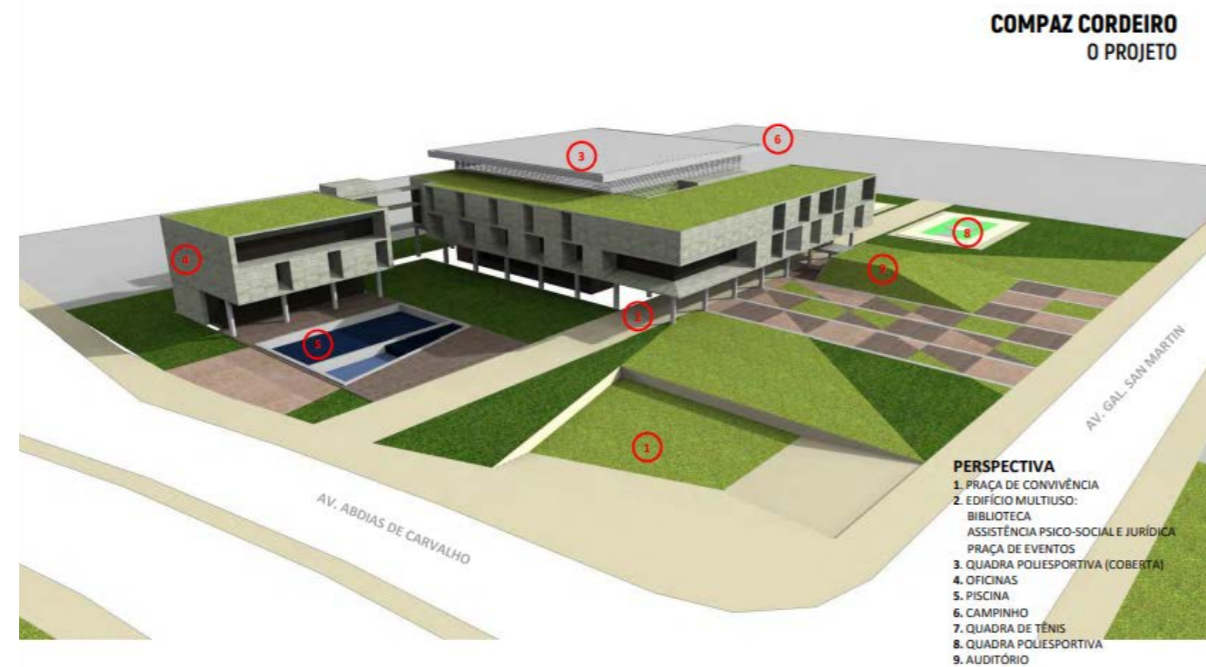


Figura 6. COMPASZ Eduardo Campos, vista aérea. Fotografía: Andrea Rêgo Barros.

El gran volumen aglutina prácticamente todos los nuevos usos introducidos por el COMPASZ. La biblioteca y el auditorio ocupan la esquina con una amplia transparencia para captar la luz natural y la vegetación existente. También en la planta superior, se encuentra la recepción, una sala de baile, 11 salas para cursos y otros servicios para la población y 4 salas para la administración del complejo. Para continuar con la fluidez de la planta baja y crear una especie de *paseo*, se dispusieron dos escaleras para dar acceso al volumen elevado, una más pequeña en la cara interior de la U y otra exterior, monumental. Este último se abre a la intersección de las avenidas y funciona no solo como acceso, sino también como tribuna y lugar de encuentro. También es un hito de todo el complejo, ya que es visto desde lejos por quienes pasan por la avenida, un cambio muy positivo en comparación con la enorme muralla que allí existía. Al subir las escaleras, nos fijamos en la ciudad y la zona verde que la rodea y nos topamos con un gran atrio marcado por columnas azules que reafirman su carácter clásico. De im-

portancia central para todo el complejo, este atrio recibe la escalera interior y contiene el acceso al resto de la planta, donde se encuentran la biblioteca, las salas para cursos y administración y otros servicios. Las escaleras, sin embargo, no funcionan como un lugar para sentarse, ya que la mayoría de los usuarios prefieren ingresar al bloque principal a través de las escaleras internas, que también están abiertas. La calle interior comenzó a jugar un rol de encuentro en lugar de la escalera que, desprotegida del sol, se convirtió en un lugar de paso, aunque también en un hito visual del nuevo conjunto, especialmente para aquellos que se mueven por las dos avenidas. La columnata revestida de azul retranqueada de la línea de la fachada refuerza la impresión de que el volumen blanco flota. Este volumen está cubierto de cerámica blanca y perforado por aberturas muy profundas que remiten a la tradición moderna local que enfatizaba el uso de elementos de mitigación climática que pudieran adaptarse mejor al clima tropical. A pesar de que la falta de espacio hizo que el volumen en forma de U quedara demasiado

cerca de las instalaciones deportivas existentes y no se llevara a cabo el proyecto de paisajismo, no se puede negar que el proyecto requalificó esa zona de la ciudad. Al igual que el anterior, este COMPASZ también fue muy apropiado para la población, pero tuvo un alcance más amplio. Según datos de la Alcaldía, con poco más de seis meses de funcionamiento, COMPASZ Ariano Suassuna contaba con más de 9.600 usuarios registrados y 54 mil servicios realizados¹⁰. Los jóvenes viajan desde diferentes puntos de la ciudad en busca de actividades deportivas y formativas, pero también en busca de un espacio para leer y acceder a internet. Las personas mayores que practican aeróbicos acuáticos también son una presencia constante. En esta unidad de COMPASZ, las oportunidades son para fútbol sala, baloncesto, voleibol, jiu-jitsu, tenis, fútbol de campo, natación, gimnasia, danza recreativa, clases funcionales y de ballet, y algunas de estas actividades podrían atestiguar en las dos visitas realizadas en 2022¹¹. Son múltiples los usos y, en consecuencia, los diferentes públicos que lo utilizan.



COMPAZ CORDEIRO
O PROJETO

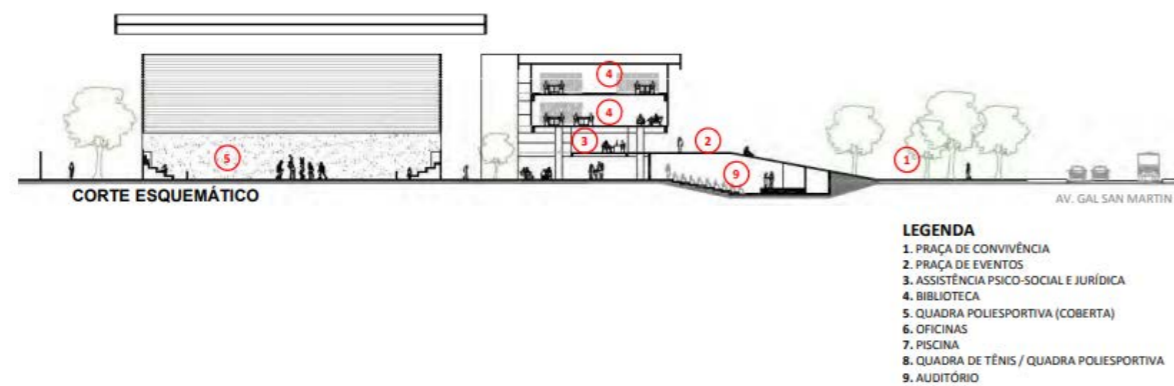


Figura 7. COMPAZ Cordeiro, perspectiva y sección esquemática. Fuente: Roberto Moctezuma.



Figura 8. Izquierda: Foto aérea de los barrios Cordeiro y San Martín con indicación COMPAZ. Fuente: Google Earth. Derecha: Vista del cordero y de la zona del complejo. Fotografía: Andrea Rêgo Barros.

» Reflexiones finales

Desde hace algunas décadas existe un consenso en que los edificios deben ajustarse al contexto, pero en muchas zonas de las grandes ciudades latinoamericanas estos contextos son claramente insatisfactorios en términos de calidad urbana. Esta es una realidad en los casos aquí estudiados, ya sea en una zona densa y sin espacios públicos, como en el primer caso, o en una zona sacrificada por autopistas, muros interminables y poca permeabilidad, como en el segundo caso.

Trabajando en situaciones urbanas dispares, a veces en carreteras principales y a veces dentro de una comunidad, los arquitectos tuvieron que interpretar estos diferentes contextos y buscar soluciones creativas para la inserción y el uso de las estructuras existentes. Tuvieron que crear puntos de referencia en el paisaje y, de hecho, grandes escaleras y volúmenes suspendidos. Aunque ajenos a esos contextos, representaban bien la presencia de los poderes públicos en estos ámbitos. Tienen una imagen fuerte, pero al mismo tiempo, han logrado ser abiertos, francos y receptivos con sus usuarios. Las estrategias que guiaron los diseños de los dos edificios mantienen fuertes vínculos con la

tradición de la arquitectura moderna brasileña, en particular la forma en que interpretó la tradición clásica. Las escaleras y las columnatas se utilizaban para simbolizar la imagen del poder público, pero también para dar paso a grandes espacios cubiertos. Hay ecos de espacios memorables de la arquitectura moderna como la columnata del Ministerio de Educación y Salud (1936-1943) y en la gran extensión del Museo de Arte de São Paulo (1957-1968), pero, evidentemente, en una escala reducida y con presupuestos extremadamente limitados. En ambos ejemplos, también hay una preocupación por la relación entre llenos y vacíos y por los ritmos en la composición de las fachadas. Los recortes presupuestales y las vicisitudes de la construcción para las entidades públicas provocaron cambios en los proyectos, falta de detalle y la no ejecución de los proyectos de paisajismo, lo que afectó a la calidad final del complejo, pero el concepto se mantuvo, sobre todo en el primer caso.

Los edificios del programa COMPAZ fueron exitosos porque se insertaron en topografías difíciles, permeadas por otras preexistentes, con las que tuvieron que dialogar, y porque conciliaron diferentes flujos, accesos y particulari-

dades de diferentes usos. La plaza, en el primer caso, y la calle interior, en el segundo, son los espacios más significativos, ya que favorecieron el encuentro y la integración entre los diferentes públicos, habiendo sido apropiados por los usuarios con una serie de usos imprevistos. Son espacios donde la comunidad local puede reunirse, comunicarse entre sí en igualdad de condiciones, algo que parece difícil en la ciudad. La gran sombra es una condición fundamental para ello. En este sentido, parece que el primer caso tuvo más éxito debido a que se encuentra en una gran comunidad que puede acceder a ella rápidamente, mientras que, en el segundo caso, la llegada de usuarios de partes más lejanas hace que este acercamiento sea más lento. Los edificios necesitan tener su coherencia interna, expresada a través de una imagen de orden e integridad, pero necesitan establecer interacciones con la calle, lo que puede llevar a concesiones y adaptaciones que pueden comprometer esta misma imagen. Sabemos que los edificios por sí solos no pueden crear urbanidad, pero pueden ayudar a fomentarla. Esto nos pareció claro en los ejemplos estudiados, en la medida en que ofrecen espacios que pueden acercar a las personas y hacer legible esta convivencia. Al crear el gran vacío



Figura 9. COMPAZ Cordeiro. Planta baja con escalera. Fotografía: Autor. | Figura 10. COMPAZ Cordeiro. Vista con escalera monumental. Fuente: AFM Architects.

de Santa Terezinha (o la calle cubierta abierta al barrio de Cordeiro), los arquitectos hicieron importantes contribuciones al entorno inmediato. Estos complejos forman parte de una estrategia para mejorar la calidad de vida de la población necesitada que vive en el entorno, ofreciendo una serie de servicios públicos y actividades de ocio y cultura. De hecho, los datos apuntan a una reducción de la tasa de homicidios¹² y a una mejora del rendimiento escolar en estas zonas, lo que demuestra que la arquitectura también puede contribuir a satisfacer las demandas sociales (Rêgo, 2018, pp. 23-26). Si las intervenciones urbanas llevadas a cabo en las décadas de 1970 y 1980 en la ciudad de Curitiba en Brasil sirvieron de inspiración inicial para la transformación de las ciudades colombianas a partir de la década de 1990, desde la última década estas últimas han sido un referente para otra ciudad brasileña, mostrando la necesidad del intercambio de experiencias entre estas ciudades latinoamericanas que enfrentan problemas similares. •

NOTAS

- 1- En 2021, el estado de Pernambuco fue el cuarto más violento del país, con una tasa de 34,8 homicidios por cada 100 mil habitantes. En 2022, pasó a la quinta posición con una tasa de 37,8 homicidios por cada 100 mil habitantes. Entre 2004, cuando se empezaron a computar los datos, hasta 2007 hubo un aumento explosivo de los asesinatos, que disminuyeron paulatinamente hasta 2014, gracias a la implementación de un importante programa de seguridad pública en el estado y, quizás, por el desempeño de la economía local, pero a partir de 2014 volvieron a aumentar de manera preocupante. Los datos son de G1 en colaboración con el Foro Brasileño de Seguridad Pública y el Centro de Estudios de la Violencia de la USP. <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2022/02/22/am-tem-a-maior-taxa-de-mortes-violentas-do-brasil-sp-tem-a-menor.ghtml> <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2023/03/01/pernambuco-tem-maior-numero-de-mortes-violentas-por-100-mil-habitantes-no-brasil-e-registra-aumento-de-assassinatos-em-2022.ghtml>
- 2- Considerada la ciudad más violenta del mundo en 1991 con 382 homicidios por cada 100 mil habitantes, Medellín logró reducir esta tasa a 15 en 2021.
- 3- Entre 2006 y 2022, el Estado de Pernambuco fue gobernado por un único partido (Partido Socialista Brasileño), que también eligió, desde 2012, a los alcaldes de la capital del estado, Recife, Geraldo Julio (2013-2020) y João Campos (2021-2025).
- 4- Entre los políticos y gestores se encontraban el entonces secretario de Seguridad de Recife Murilo Cavalcanti, el entonces vicegobernador (2014-2017) y actual diputado federal Raul Henry, el ministro de Seguridad Pública de Brasil (2018-2019) y el exdiputado federal Raul Jungmann, el exdiputado federal y actual alcalde de Recife João Campos. Entre los técnicos se encontraban Francisco Cunha (consultor de gestión), Roberto Montezuma (arquitectos) y Luiz Vieira (arquitecto paisajista), entre otros.
- 5- Antanas Mockus fue alcalde de Bogotá entre 1995 y 1998 y entre 2001 y 2003. Sergio Fajardo fue alcalde de Medellín entre 2004 y 2007. El arquitecto Gustavo Restrepo fue responsable de la ejecución del plan de desarrollo de Medellín (2008-11) en materia de seguridad y vivienda, salud, educación y espacios públicos entre 2008 y 2011. El arquitecto Ricardo Montezuma fue el fundador de la ONG Ciudad Humana y responsable de la implementación del sistema de carriles bus BRT Transmilenio.
- 6- En julio de 2016, el autor de este artículo tuvo la oportunidad de visitar, en compañía de uno de los arquitectos

- que diseñó el proyecto COMPAZ, las bibliotecas Virgilio Barco y El Tintal en Bogotá y la Biblioteca España en Medellín, donde se discutieron varios aspectos que para ese momento ya estaban incorporados al proyecto de Recife.
- 7- El programa COMPAZ recibió el 3er Premio Ciudades Sostenibles de Oxfam Brasil en 2019 y el Premio al Servicio Público de las Naciones Unidas en 2022. COMPAZ gana premio internacional de la ONU. Ayuntamiento de Recife, Recife, 22 de junio de 2022. Disponible en: <https://www2.recife.pe.gov.br/noticias/22/06/2022/Compaz-recebe-principal-un-premio-para-politicas-publicas> Fecha de consulta: 27 de junio de 2022. COMPAZ recibe el premio al mejor proyecto de lucha contra la desigualdad social en Brasil. Ayuntamiento de Recife, Recife, 19 sept. 2019. Disponible en: <https://www2.recife.pe.gov.br/node/289849> Fecha de consulta: 26 de junio de 2022.
 - 8- Brasil tiene una fuerte tradición de práctica de judo debido a la inmigración japonesa, aunque más extendida en el sur y sureste del país, pero esta región de Recife ha revelado nuevos talentos que han participado en competencias nacionales e internacionales. Entrevistas realizadas el 10/06/2022 y el 22/07/2022.
 - 9- Ver <https://www.facebook.com/compazrecife/photos>
 - 10- De estos usuarios, el 65% vive en barrios dentro de un radio de 1 km del sitio y el otro 35% proviene de barrios más alejados <https://compaz.recife.pe.gov.br/compaz-ariana-suassuna>
 - 11- Tal éxito también puede atestiguarlo por el hecho de que la alcaldía anunció, en febrero de 2021, la apertura de inscripciones para 12 mil vacantes en diversas actividades deportivas y de ocio para las dos unidades de Compaz. <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/noticia/2021/02/23/unidades-do-compaz-abrem-inscricoes-para-12-mil-vagas-em-atividades-esportivas-e-de-lazer.ghtml>
 - 12- El aumento en el número de muertes a partir de 2014 fue mayor en el estado que en la ciudad de Recife (Ramos, 2018, p. 20).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Capillé, C. (2017). Arqitetura como dispositivo político. *Revista Prumo*, 2(3). Recuperado de <http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revista-prumo/article/view/325>.
- Cavalcanti, M. (2014). *As Lições de Bogotá & Medellín: do Caos à Referência Mundial*. Recife, Brasil: INTG.
- Echeverri, A. y Orsini, F. (2011). Informalidad y urbanismo social en Medellín. *¿Sostenible?*, 12, 11-24.

- Giedion, S. (1944). The need for a new monumentality. En P. Zucker, *New Architecture and City Planning* (pp. 549-568). New York, USA: Philosophical Library.
- Melguizo, J. (2017, abril 12). Construimos bairros mais seguros convivendo, não com mais polícia, diz ex-secretário de Medellín. [Entrevista concedida a] Bárbara Müller, GaúchaZH, Porto Alegre. Recuperado en <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2017/04/construimos-bairros-mais-segurosconvivendo-nao-com-mais-policia-diz-ex-secretario-de-medellin-9770562.html>.
- Ponzi, T. y Leite, C. (2021) Urbanismo Social com as cores do Recife. Piauí. Recuperado de <https://piaui.folha.uol.com.br/urbanismo-social-com-as-cores-do-recife/>
- Ratton, J. L., Cireno, F. (2007). Violência Endêmica – Relatório de Pesquisa Homicídios na Cidade de Recife: dinâmica e fluxo no sistema de justiça criminal. *Revista do Ministério Público do Estado de Pernambuco*, VI, 17-157.

- Rêgo, R. (2018). *Política pública e redução da criminalidade urbana: uma análise empírica do COMPAZ em bairros do Recife* (Disertación de Maestría). Universidade Federal de Pernambuco, Recife.
- Salla, A. L. (2021). *Desafios na transferência de políticas públicas: urbanismo social em perspectiva comparada* (Disertación de Maestría). Insper - Instituto de Ensino e Pesquisa. São Paulo.
- Santos, C, Echeverría, D. y Dantas, R (2022). *COMPAZ: Espaço de inclusão e transformação social*. Recife, Brasil: CEPE.

Agradecimientos

Agradecemos a la Secretaría de Seguridad Ciudadana de Recife, al arquitecto Roberto Montezuma y a la diseñadora Débora Echeverría por su acceso a los edificios y por la información proporcionada.



Fernando Diniz Moreira. Arquitecto por la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 1990). Historiador por la Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP, 1991). Magister en Desarrollo Urbano por la UFPE (1994). Ph.D. en Arquitectura por la University of Pennsylvania (2004). Es Profesor Titular del Departamento de Arquitectura y Urbanismo de la UFPE e Investigador 1-D del CNPq. Fue Coordinador General de Docomo Brasil (2016-2017) y Consejero Federal de CAU/BR (2012-2017). Su área de interés radica en la teoría e historia de la arquitectura moderna y contemporánea, historia del urbanismo, habiendo publicado numerosos artículos sobre estos temas. Actualmente está desarrollando una pasantía postdoctoral en la Brown University. <https://orcid.org/ORCID:0000-0002-1387-4036> fernando.moreira@ufpe.br

»

Braghini, A. y Luza Cornejo, D. A. (2023). Estructura, técnica y espacio: la Hospedería Colgante en Ciudad Abierta de Ritoque (2004-2007). *A&P Continuidad*, 10(19), 76-85, doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.420>



Estructura, técnica y espacio: la Hospedería Colgante en Ciudad Abierta de Ritoque (2004 – 2007)

Anna Braghini y David Alejandro Luza Cornejo

Recibido: 11 de agosto de 2023

Aceptado: 09 de noviembre de 2023

Español

En 1971, la necesidad de vincular la enseñanza de la arquitectura más estrechamente con el territorio llevó a los académicos de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso a crear la Ciudad Abierta, que fue concebida como un parque-laboratorio donde los docentes y alumnos pudieron experimentar la construcción de obras en su verdadera magnitud.

A más de 50 años de su fundación, el artículo analiza el proceso de construcción y evolución de la Hospedería Colgante, el último de los proyectos del conjunto, realizado entre 2004 y 2007. A partir de la revisión de su proceso constructivo y tomando la condición espacial como criterio de interpretación, el presente texto se cuestiona cómo la concepción del espacio doméstico puede ser el resultado de la aplicación de una solución técnica, y no el fundamento formal de la prefiguración.

La hipótesis que guía el análisis es que la condición espacial de la Hospedería Colgante es producto de una experimentación estructural, y el espacio interior, el elemento unificador de las componentes técnicas que la constituyen. La rapidez de ejecución y el bajo costo de construcción otorga a la obra el mérito de funcionar como prototipo de vivienda contemporánea.

Palabras clave: espacio doméstico, retícula estructural, prefiguración formal

English

The need to link more closely architecture teaching to the territory led the academics of the School of Architecture of the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso to the creation of Open City in 1971. It was conceived as a park-laboratory where professors and students could experience the construction of works in their true dimensions.

More than 50 years after its foundation, this article analyzes the process of construction and evolution of *Hospedería Colgante*, the last project of the complex. It was built between 2004 and 2007. Departing from the review of the constructive process and regarding spatial condition as the interpretation criterion, it is questioned how domestic space conception can be the result of the application of a technical solution rather than the formal basis of prefiguration.

The hypothesis guiding the analysis is that the spatial condition of *Hospedería Colgante* is the product of a structural experiment, and the interior space is the unifying element of the technical components that make it up. The rapid execution and the low cost of the construction give the work the merit of functioning as a prototype of contemporary housing.

Key words: domestic space, structural grid, formal prefiguration

» Introducción

Desde los primeros años de actividad del Instituto de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (1952), el cual se convirtió en 1967 en la Escuela de Arquitectura y Diseño (EAD), el espacio fue un término fundamental de la pedagogía y de las obras realizadas. El objetivo de sus integrantes fue, desde el comienzo, desarrollar un pensamiento crítico que les ayudara a reformular y reorganizar la enseñanza de la disciplina, rechazando la tradición Beaux-Arts y, al mismo tiempo, que les permitiera experimentar la factibilidad de los mismos métodos en la práctica profesional (Braghini, 2023).

A partir de las primeras obras¹, la organización espacial estaba íntimamente relacionada con la participación humana, cuya presencia era el elemento conector de las partes, determinando una postura teórica de matices fenomenológicos. Los proyectos iniciales dieron cuenta de la voluntad de los profesores por alcanzar un pensamiento libre, y tuvieron la capacidad de expresar aquello, algo que además quedó impreso en sus escritos que, a su vez, constituyeron un itinerario

teórico a lo largo del ejercicio de la profesión. Se llevó a cabo como un proceso de investigación continuo que veía al estudio del espacio como un expediente especulativo para configurar una nueva forma de pensar y hacer arquitectura.

Fue así que, en 1969, un grupo de académicos y alumnos de la escuela formaron la Cooperativa Amereida, y en 1971 adquirieron terrenos junto al mar, en Ritoque (al norte de Viña del Mar), donde comenzaron a levantar lo que denominaron Ciudad Abierta (CA). Desde el principio, las obras se constituyeron como una praxis del aprendizaje de la arquitectura (EAD PUCV, 1992).

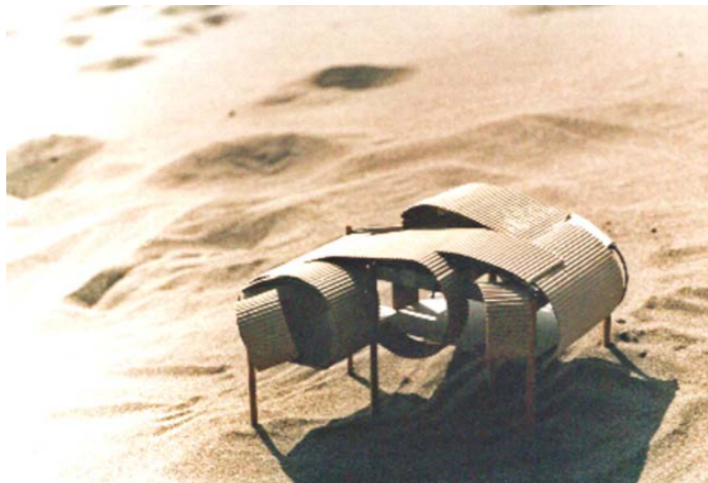
La génesis de la CA permitió a la EAD concretar y consolidar la necesaria vinculación de la enseñanza de la disciplina de manera más estrecha con el territorio (Pérez de Arce y Pérez, 2003), y según sus fundadores, fue concebida como un parque-laboratorio, un enorme escenario comparativo desde el punto de vista de la investigación y de la experimentación en la docencia y la práctica profesional, en la que tanto profesores como estudiantes podían ensayar la construcción de obras en su verdadera magnitud².

La vasta bibliografía consultada ha permitido complementar textos escritos por integrantes de la Escuela de Arquitectura con interpretaciones críticas de autores no vinculados con la institución. Esta doble perspectiva facilitó la revisión del lenguaje críptico que distingue a la escuela, y cuyos principios fueron empleados en las obras de la CA. La mayoría de los textos hacen hincapié en la relación entre poesía, ciudad y arquitectura, y encuentran su fundamento en el texto *Amereida* (1965) y en la idea de una economía de materiales a la base de la concepción y construcción de las obras, partiendo del postulado de que la arquitectura no depende del material, sino de la forma, para así trabajar con mínimos medios y obtener el mayor rendimiento con elementos de bajo costo (Browne, 1985; Ivelic, 1992; Mihalache, 2006).

Con respecto al vínculo entre arquitectura y poesía, Ivelic (1992) explica cómo las obras se orientan por el acto, siendo esto una abstracción, una teoría que se vuelve espacio. También destaca cómo la obra nunca es preconcebida, sino que se va ajustando a su propio



Figura 1: Foto de la Hospedería Colgante. Fuente: Leonardo Finotti. | Figura 2: Foto de la maqueta de estudio. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.



hacer, mostrando así una analogía con el obrar de la pintura y la escultura.

Cáraves (2007) ofrece una interpretación de la experiencia de la CA desde dentro, como uno de sus fundadores en 1972. Su tesis doctoral reúne y sistematiza, en un corpus, los postulados de la Ciudad Abierta de Amereida proclamados en los inicios, en torno a los actos de apertura y de fundación. El autor relata una serie de obras, todas muy diversas y construidas en tiempos distantes, y plantea además “una visión de la arquitectura entendida como arte y co-generada con la poesía”.

En cuanto a la economía de los materiales, Zegers (1998) sostiene que, en el caso de las obras de la CA, el acento está puesto exclusivamente en la idea, y esta es independiente de su materialidad, de modo tal que la obra se construye con lo que hay a la mano, y su materialidad no tiene valor si no está al servicio del fundamento. Izquierdo (1992) destaca que, antes del puro cumplimiento en la forma de los requerimientos que impone el proceso proyectual, la economía de medios y los datos del uso y del lugar, parece haber en las obras de la CA una voluntad general *a priori* en el modo de hacer un estilo. Y este se caracteriza por privilegiar el proceso del que-hacer, sobre la obra como objeto terminado.

El mismo punto de vista es sostenido por Millán-Millán, quien describe el proyecto de Ciudad Abierta como un espacio físico en el que tu-

vieron cabida la experimentación, el aprendizaje y la vida desde la experiencia de la poesía y la arquitectura. Según el autor, lo desarrollado “en Ciudad Abierta fue una arquitectura sin previos, es decir, sin contextos que la hicieran enmarcarse. Es por ello por lo que decían que cada una de las obras había sido desarrollada en una abertura que interroga sobre el ser arquitectónico, hecho por el cual no desarrollarían dos elementos iguales. Se huía del modelo y de lo preestablecido en todo momento” (2019, p. 107).

Respecto a su extensión territorial, es evidente que la CA se distanciaba de la idea estereotípica de urbe, ya que uno de sus fundamentos tenía que ver con la relación con las dunas del lugar y la mínima intervención del paisaje. Por ejemplo, Pendleton (1996) subraya el valor de ligereza que caracteriza a todas las obras, porque la manera en que estas tocan el suelo no provoca un fuerte impacto físico, sino que, por el contrario, permite que la tierra inicie la configuración del territorio. Esa ligereza también se valora por los materiales empleados, los que las vinculan con un tipo y proceso de construcción artesanal. Ambas dimensiones representan una ocupación humana del sitio.

Un último elemento por considerar es la relación que siempre ha existido entre las obras de la CA y la innovadora y radical pedagogía que se implementó a partir de 1952 en la Escuela de Arquitectura de la PUCV. Como afirma Pendleton (1996), el abandono de la enseñanza acadé-

mica, la eliminación de la seducción teórica de la mesa de dibujo y el descubrimiento a través de los viajes resultan ser elementos importantes en las construcciones realizadas. Estos aspectos consolidan una actitud general que abraza la experiencia como un esfuerzo colectivo y teóricamente rechazan el conocimiento como la única base para una forma de actuar y hacer.

A 70 años de la fundación del Instituto de Arquitectura, que diera origen a la actual Escuela de Arquitectura de la PUCV y, a más de 50 de la fundación de la Ciudad Abierta de Amereida, es importante volver a cuestionar la actualidad del experimento a partir de la evolución de sus fundamentos. La revisión bibliográfica ha demostrado lo poco que han sido investigadas las obras llevadas a cabo a partir del año 2000, entre las cuales figura la Hospedería Colgante (HC), realizada entre 2004 y 2007. El único texto sobre la HC, escrito por Espósito y Luza (2016), explica sumariamente su proceso de construcción en el contexto del Taller de Obra en Ciudad Abierta, como parte del plan de estudios regular de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, sin otorgar particular atención a la espacialidad interior.

» Problemática

Analizar la espacialidad interior de la HC permite verificar, en la actualidad, la evolución del debate acerca de cómo se concibe y se construye el espacio interior en la CA, siendo este el concepto a



Figura 3: Acto poético de apertura de la Hospedería Colgante, realizado en las dunas de Ritoque en 2003. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

partir del cual se revolucionó tanto la enseñanza académica propuesta por el IA-PUCV a partir de 1952 en la Escuela de Arquitectura de la PUCV, como los fundamentos de los proyectos construidos. Dejando de lado los criterios bajo los cuales han sido históricamente interpretadas las obras realizadas en la Ciudad Abierta –la vinculación con arte y poesía y la economía de recursos– el artículo problematiza la relación entre el proceso creativo y la condición espacial de la obra. ¿Cuáles son los elementos que definen el espacio doméstico de la HC y cuál es el potencial actual de la propuesta de la HC? ¿Cuál es el resultado espacial de un proceso que opta por la experimentación tecnológica para responder constructivamente a la prefiguración formal de lo doméstico?

» Hipótesis y objetivos

La hipótesis que guía el ensayo es que el potencial de la obra está en su condición espacial, resultado de una experimentación estructural en vez de una prefiguración formal, y que la planta libre resultante de las componentes estructurales y técnicas tiene la ventaja de generar un espacio adaptable a múltiples usos. A la estructura se le delega el rol de organizar el espacio, de modo que no está condicionada a la prefiguración formal. La aplicación de una tecnología y de un sistema estructural apto para sustentarla dan forma al espacio interior flexible, y la organización funcional y programática se adapta a la

jerarquía espacial que depende de la estructura. Por esa razón, el objetivo del artículo es analizar la HC a partir de dos puntos de vista: desde su condición espacial, lo que conlleva la necesidad de compararla con obras anteriores de la CA para determinar analogías y diferencias en la manera de concebir el proceso de construcción del espacio interior; y desde el punto de vista del proceso constructivo, para destacar cuáles son los aprendizajes y su potencial replicable. A nivel metodológico, esto ha sido posible gracias a la amplia documentación fotográfica de las maquetas de estudio y de las distintas etapas de edificación presentes en el Archivo Histórico José Vial Armstrong. El hecho de no contar con plantas y cortes correspondientes a la obra construida testimonia la peculiar manera de concebir el proceso constructivo de las obras en la CA. La ideación y la construcción van de la mano en un continuo proceso de ensayo y error, sin existir ninguna forma preconcebida y fijada por medio de representaciones bidimensionales. Durante el siglo XX, en el Cono Sur se asistió a una revisión crítica sobre las ideas del movimiento moderno en una renovada conciencia de la propia posición cultural y geográfica, que se tradujo en diferentes experimentaciones, tanto teóricas como prácticas. Dentro de este contexto se fundamentaron la creación del Instituto de Arquitectura de la PUCV y, posteriormente, la Ciudad Abierta de Amereida.

Como sostiene Forty (2000), la adopción del término *espacio* en el vocabulario arquitectónico está íntimamente relacionada con el desarrollo del modernismo, y sirvió a los arquitectos pertenecientes a este movimiento para identificar y legitimar la arquitectura que hacían y establecer un modo de referirse a ella.

Por otra parte, Moneo (2012) postula que en la época contemporánea la noción de espacio aún está presente en el proyecto arquitectónico, pero no de la misma manera que en la época moderna, porque entretanto ha perdido su condición sustantiva de no ser ya el punto de partida del proyecto, sino el resultado. Analizando algunas obras contemporáneas, el autor destaca categorías interpretativas que permiten establecer las características que asume la noción de espacio en esta era, y gracias a las cuales es posible diferenciar un proyecto contemporáneo de uno moderno, más allá de la cronología. El primer postulado es que en la arquitectura contemporánea el espacio es el producto y no el origen de la acción proyectual; el segundo, que la exploración de las posibilidades que ofrecen los materiales es la alternativa a la invención de un lenguaje, uno de los objetivos fundamentales del modernismo, hasta que fue sustituido por el descubrimiento de los valores expresivos de los materiales. Como tercer punto destaca la negación de la inevitable relación entre forma y función, oxímoron de la arquitectura moderna donde el plano es la herramienta metodológica que permite establecer la relación entre forma y función, garantizando la especificidad que el edificio requiere, mientras que en el último sostiene que la arquitectura contemporánea duda de esta y busca edificios capaces de aceptar cualquier uso, con indiferencia por el lugar. Tomando como categorías de interpretación espacial aquellas identificadas por Moneo (2012), el ensayo analiza la HC a partir de sus condiciones de emplazamiento, de su proceso constructivo y de la relación entre función y forma. Así, es posible descifrar cómo su condición espacial demuestra continuidades y diferencias con las obras levantadas con anterioridad, y cuál es el aporte al conocimiento sobre la construcción de vivienda de bajos costos y



Figura 4: Foto que muestra la alineación diagonal de la Sala de Música, las Celdas y la Hospedería Colgante. Foto de Iván Ivelic, 2022. | Figura 5: Foto de la exposición de los 40 años de la fundación de la EAD en la Casa de los Nombres, en 1992. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

recursos hoy en día en la Región de Valparaíso. Para cumplir con los objetivos, se recopiló material documental de distintas fuentes. Se consultaron fuentes primarias y secundarias a fin de definir un marco teórico que delimitara y orientara la interpretación de las obras realizadas en la Ciudad Abierta. Estas han sido sistematizadas en: (1) el punto de vista poético; (2) el punto de vista del proceso constructivo; (3) el proceso de representación. El análisis trajo como resultado la definición de la condición espacial de la HC y de los elementos que la constituyen. El levantamiento de información relativa al proceso de construcción fue posible gracias a la amplia documentación presente en el Archivo Histórico José Vial Armstrong (EAD-PUCV), que cuenta con un detallado registro fotográfico de sus distintas etapas.

» Desde el acto poético al emplazamiento de la hospedería

La Hospedería Colgante consolida una búsqueda de experimentación constructiva y espacial característica de las obras realizadas en la CA, donde se definió una manera de concebir la arquitectura bajo nuevas dimensiones, insertándose en los métodos disciplinares promovidos por la EAD, que alentaban a los docentes y a los alumnos a formular planteamientos teóricos que desencadenasen nuevas formas en la experimentación del espacio habitable, generando así una inversión respecto a la tradicional relación entre teoría y praxis. Antes de insertarnos en el estudio de la obra, es importante destacar que el término con el que nos referimos a ella es hospedería y no vivienda, y este aspecto no es secundario. Cárvaves (2011) sostiene que desde el principio (1971) las hospederías se construyeron para llevar a cabo una experiencia única, la de proyectar y ejecutar en simultaneidad. Pendleton (1996) se refiere a esa palabra como una casa que también sirve a la comunidad en su conjunto: por un lado, la comunidad es la propietaria; por otro, sus puertas están abiertas a todos los huéspedes, cuyo papel es visto como el de cuidadores. Al considerar la polisemia de significados dados a la noción de hospedería, cabe cuestionarse cómo un espacio sin pretensión de domesticidad previa a su construcción puede albergar las necesidades de una familia en la actualidad.

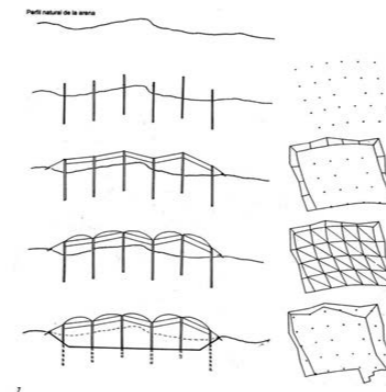


Figura 6: Esquema de cortes y plantas de la Casa de los Nombres (1992). Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

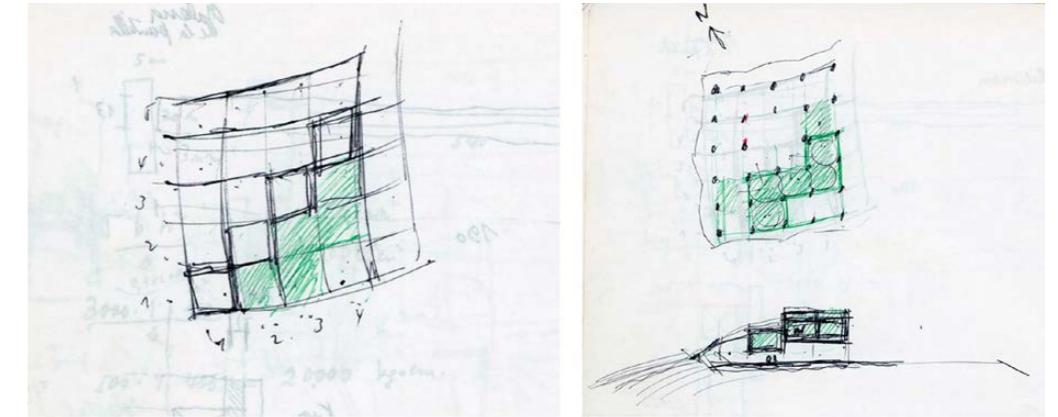


Figura 7: Esquemas de las posibles ampliaciones de la Casa de los Nombres. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

El origen de la HC resulta similar al del resto de las obras de la Ciudad Abierta: primero la comunidad acogió la propuesta de un *ciudadano* (como se suele llamar sus integrantes) de levantar una hospedería y luego se realizó un acto poético de apertura. Esto coincidió con una actividad lúdica que señaló el sentido original de la obra, y en la que se dibujó una cancha en las dunas. Esta indicación, al ser de carácter poético, se mostró como un mensaje abierto y al mismo tiempo enigmático para los oficios que participaron en el juego, y fue así como la ronda consideró que la primera extensión construida con materiales tendría que replicar la cancha, pero no con simples marcas en el suelo que delimitaran el tamaño del edificio, sino más bien como un cielo, puesto que las arenas debían conservar su libre movimiento. Por lo tanto, el desafío constructivo consistió en establecer una estructura que sostuviera una trama elevada que reprodujera las dimensiones del campo de juego. La HC se inserta aproximadamente en la mitad de una línea diagonal imaginaria, con orientación suroeste, que une la Sala de Música (1972) y la antigua Casa de los Nombres (CDN, 1992-2000). A pesar de la originalidad formal que la distingue, el proceso de edificación incorporó la herencia constructiva y espacial de la CDN. En su concepción inicial, la HC replica tres aspectos que habían sido ya enfrentados en la CDN: su emplazamiento, su fundamento

programático y su proceso constructivo. Ambas estructuras se definen por una retícula de pilares enterrada en las dunas, y la forma es consecuente con la exigencia de respetar la naturaleza del lugar, caracterizada por el manto constante de dunas y la relación que se da entre viento y arena. En 1992, la CDN respondió a la necesidad de contar con un recinto capaz de reunir a la totalidad de la Escuela de Arquitectura en la Ciudad Abierta para la celebración de los 40 años desde su refundación. En la concepción y ejecución de este proyecto participaron profesores y estudiantes. El diseño tuvo como base la utilización de 29 pilares de hormigón pretensado, con una sección hexagonal y una apotema de 20 cm. Estos pilares, que se extendían a lo largo de 7 metros, estaban espaciados a 5.30 m entre sí y se disponían en un trazado reticular. Los pilares se insertaban en la arena sin perturbar la topografía. De manera simultánea, se construyeron los bordes de la planta utilizando losetas prefabricadas de hormigón que se integraban en la duna con un hundimiento de 40 cm, siguiendo una pendiente aerodinámica. Estas piezas prefabricadas actuaban como base del zócalo entablado, cuya altura variaba según la disposición del terreno y se conectaba con los bordes de la cubierta. Esta se componía de 20 casquetes prefabricados, indeformables y con forma trapezoidal, que se posicionaban en los cuatro vértices de

los pilares, generando así el manto que protegía la estructura en su totalidad. Este proyecto arquitectónico no sólo dio cuenta de una cuidadosa planificación estética, sino también de una consideración detallada de la funcionalidad y la integración con el entorno natural. La colaboración entre profesores y talleres dio como resultado una obra que armonizaba con la topografía y desafiaba la convencionalidad en su diseño y ejecución (Ivelic y Cruz, 1992). Como describen Pérez de Arce y Pérez, en la CDN "la arena comparece aquí como protagonista, sea porque configura la topografía dominante, sea porque, junto con el viento, desafía la estabilidad de cualquier construcción, sea porque su luminosidad implacable y dura exige actitudes precisas de proyecto, sea porque, en cuanto obstáculo al tránsito de las personas, constituye una improbable base para una obra de arquitectura" (2003, p. 80). Las vinculaciones entre la HC y la CDN no se acaban en su emplazamiento, sino que continúan en cuanto a la herencia programática. Después de la primera etapa de celebración, los integrantes de la Ciudad Abierta se replantearon los posibles usos de la CDN. Para validar su presencia, se consideró necesario adaptarla a un espacio que alojara talleres. Sin embargo, su deterioro, sobre todo de la cubierta, implicó repensar el emplazamiento de los ateliers, lo que condujo a la ejecución de otros dos proyectos: las Celdas y la Hospedería Colgante.



Figura 8: Foto de la obra gruesa. Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong. | Figura 9: Foto de la obra gruesa (retícula estructural de pilares y vigas y de los suelos colgantes). Fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong.

» **Desde el cielo al piso: tecnología y espacio**
El objetivo en la propuesta de la HC era fortalecer el vínculo ideal y formal entre el acto poético y la obra, y la idea de pender el piso desde una retícula aseguraba ese fin. Entonces, el desafío fue deconstruir el sistema tradicional de pilares y vigas y definir otro tipo de estructura –cuyo tamaño derivó de la dimensión de la cancha– que sostuviera los mismos paneles ocupados en el juego. De este modo, el suelo ya no sería un elemento estático de soporte, sino uno colgante. La concepción del proyecto estaba dominada por una noción que supeditaba las decisiones formales a la estructura y se guiaba por el uso de un innovador sistema antisísmico empleado tradicionalmente en las fundaciones de edificios en altura que, en este caso, se transformaba en una opción certera. La base del proyecto contemplaba una estructura primaria (reticulado de pilares y vigas maestras según un módulo de 3.5 por 3.5 m, por 4 m de altura); una estructura secundaria (tensores rotulados y suelo móvil); una estructura terciaria (muros perimetrales y techumbre), y, por último, un sistema de tabiques móviles, independientes de la retícula, que separan los recintos internos. En virtud de considerar la dimensión temporal como variable de la condición espacial, durante las etapas finales la construcción enfrentó exi-

gencias reales de una familia, y el problema a resolver fue cómo adaptar un programa de ese tipo, con una dimensión estructural predeterminada, si desde el principio no se tomó en cuenta ningún desafío programático. En la actualidad, la base del funcionamiento del espacio interior constituye un despliegue de la racionalidad de la estructura portante, que emerge con su valor formal. No hay coincidencia entre estructura y programa, como ocurre en las hospederías más antiguas, y esto deja claro que su destino original no era el de vivienda, sino más bien ofrecer hospitalidad según las necesidades del momento. En su interior se eliminan todos los atributos espaciales de la arquitectura tradicional, y el espacio es concebido como una planta libre, tanto por su uso como para el movimiento del habitante en él. El programa actual (se utiliza como residencia) es el resultado del espacio vivido. La hospedería se articula pragmáticamente en tres espacios: el primero es el núcleo familiar, llamado *vestal*, que se organiza, según la disposición libre de tabiques, en cocina, estar, habitación principal y baño privado. El segundo recinto, en principio concebido como una galería, o *belvedere*, estaba destinado a recibir esculturas y exposiciones que daban cuenta del presente de la Ciudad Abierta, y finalmente se convirtió en el elemento de conexión con otras dos habitaciones y un

baño. En la idea inicial, el belvedere habría tenido que conectarse con el tercer recinto, que constaba de un estar para trabajar y hacer reuniones, llamado *taller de obra*; se trataba de un recinto de aproximadamente 60 metros cuadrados, al igual que el espacio principal actual. La decisión de que los suelos colgaran de las vigas maestras brindó la posibilidad de construir dobles rótulas, que eran las encargadas de disipar los movimientos inducidos por la estructura maestra, de tal forma que el movimiento llegara atenuado al piso. Una vez resuelto que a través de tirantes rotulados los suelos se mantendrían suspendidos a cierta altura, permitiendo el flujo de la arena por debajo, se advirtió la conveniencia estructural de que los muros perimetrales trabajaran como planos rígidos. De este modo, la estructura de vigas y pilares no solo mantendría sus aristas por los herrajes trabajados con el sistema de marcos, sino que los planos perimetrales serían asistidos por muros independientemente indeformables. Estos se pensaron curvos, con el fin de proporcionar menor resistencia a las cargas laterales producidas por los vientos permanentes y de gran intensidad durante el invierno. Desde el punto de vista del proceso constructivo, las faenas contemplaron distintas estrategias estructurales:

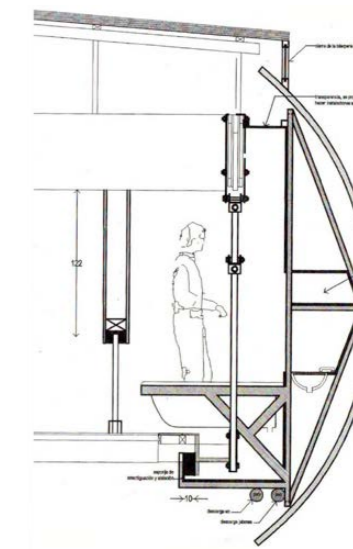


Figura 10. Sistema de las articulaciones difusoras. Foto del autor. | Figura 11. Detalle constructivo del sistema de paneles. Elaboración del autor.

1. Pilares de madera. Se instalaron fundaciones de hormigón armado, y sobre estas, los pilares, que a través de piezas se basan en la estratificación para optimizar la resistencia, dado que era posible disponer el sentido de la fibra en el mismo orden que el de las piezas. La unión entre estas se logra a través de crucetas que amarran los 4 ejes verticales que componen cada pilar.
2. Vigas de cajón Warren y Pratt. La entramada *fundacional* se compone de distintas vigas de madera. Las de mayor longitud están concebidas según el principio de vigas de cajón.
3. Herrajes, articulaciones, adecuación de los espesores de las piezas metálicas y de los espesores y cantidad de pernos que amarran los pilares, la regularización de las bases para evitar los asentamientos diferenciales, como ayuda al esfuerzo de corte al que están sometidos los pernos.
4. Capiteles o coronas. Apoyos y empotramientos de las vigas en los pilares con elementos auxiliares de madera, que extienden el apoyo de las vigas, acortan la luz de trabajo y aumentan la sección en su eje, es decir, el último tramo de los pilares. Así, responden de manera más eficiente a los esfuerzos de flexión propios de una estructura de marco, donde se busca la continuidad en la transmisión de fuerzas. Una de las dificultades que se enfrentó fue juntar seis planos a distintas alturas en el espacio, en un punto que garantiza-

ra la continuidad de las fuerzas.

5. Articulaciones difusoras que cumplen con la aislación sísmica. La invención, bajo el principio de aislar la edificación del *suelo*, se realiza a través de las dobles rótulas –piezas fabricadas en el taller de Ciudad Abierta–, que consisten en piezas metálicas que permiten uniones libres de movimiento en dos sentidos. Esta idea se basa en los cardanes de los vehículos, que permiten la transmisión de la fuerza en elementos desalineados. Al ser dos articuladores, las potenciales deformaciones que se presentasen por movimientos sísmicos serían absorbidas por los acortamientos entre esas articulaciones o cardanes.
6. Suelos tableros. El piso de la obra se compone de tableros (2.44 x 1.22 m, de 15 mm de espesor), y cada uno posee una viga que lo atraviesa y se vincula en sus extremos con tirantes articulados. El objetivo era lograr una unión flexible entre los tableros.
7. Péndulos. Son pesos ubicados en cada unidad del suelo y que cuelgan de la estructura maestra con la finalidad de contrarrestar los movimientos producidos por los habitantes, debido al efecto de las rótulas en los tirantes. Cabe destacar que el largo del brazo del péndulo es determinante para el efecto de compensar esos movimientos. Por ello es que, debido a lo incierto de los movimientos del interior, se optó por la fabricación de péndulos cuyo brazo tuviera una longitud regu-

lable. Esto último, además de ser poco habitual y entregar un proceso de observación del comportamiento en los movimientos del edificio, se aprecia como una correspondencia con el emplazamiento: la obra se ubica en un campo de dunas activo, es decir, donde el suelo es cambiante.

8. Paneles envolventes, muros perimetrales. Las planchas curvas de metal están pensadas para que la pintura no se adelgace y se agriete, lo cual daría paso al óxido. A su vez, las curvas perimetrales ofrecen menor resistencia a los vientos laterales y con ello disminuyen las cargas que podrían inducir movimientos. Junto con ello, la concavidad que se genera en el interior favorece un diseño único de equipamiento y mobiliario en obra que el uso de cada dependencia va requiriendo.

» **Resultados**
La Hospedería Colgante nació de la voluntad de experimentar un sistema constructivo y tecnológico antisísmico a escala limitada, y gracias a ello se obtuvo un interior habitable con una determinada condición espacial que ha permitido adaptabilidad programática y dimensional. Por estas razones, el resultado es de tal potencia que este método disciplinar la convierte en un referente en cuanto al modo de ejercer la profesión en Latinoamérica. Es en este punto donde se advierte una coherencia con los fundamentos iniciales del Instituto de



Figura 12. Foto de la Hospedería Colgante. Fuente: Leonardo Finotti. | Figura 13. Foto de la Hospedería Colgante. Fuente: Leonardo Finotti.

Arquitectura, que no se proponía componer un lenguaje arquitectónico con un consecuente estilo, sino que apuntaba a crear una nueva manera de pensar y hacer arquitectura.

Según las categorías del espacio contemporáneo identificadas por Moneo (2012), en la obra analizada el espacio es el resultado de un proceso constructivo donde la estructura determina la forma del habitar, y no al revés. El espacio no es el objetivo, sino que surge del uso de un sistema tecnológico que libera la forma de la subdivisión tradicional de la vivienda. Por lo tanto, representa un giro respecto a las maneras tradicionales de pensar un espacio doméstico, donde la elección constructiva es propedéutica a la realización de una prefiguración formal. La estructura coincide con el espacio y se deshace del valor de la envolvente como generadora de forma. Aunque entre las obras citadas por Moneo no hay viviendas, el análisis de la HC demuestra su validez también en el caso del espacio doméstico, por lo tanto, no solo valida su singularidad, sino que constituye un prototipo de vivienda contemporánea. En la HC la experimentación espacial va de la mano con el proceso constructivo y una tecnología de la época para que el edificio tuviera una óptima respuesta frente a las condiciones sísmicas a las cuales el territorio chileno está habitado. No existe la pretensión de consolidar un estilo ni un lenguaje, sino seguir las pistas dadas por la experimentación, conduciendo por lo tanto a un replanteamiento profundo de la manera de

concebir la vivienda en la actualidad. La obra parece concordar con la idea de Nervi (1951), según la cual la imagen exterior de un edificio no puede sino reflejar de manera inequívoca una realidad interna de solidez en su estructura y ejecución constructiva. En otras palabras, su configuración estética debe surgir como una consecuencia ineludible de las decisiones tomadas en cuanto a su diseño estructural, y no ser el punto de partida. En el proceso constructivo persiste la decisión de no seguir una idea de prefiguración y control por medio del dibujo de plantas y elevaciones, sino que este determina la forma final del espacio. El programa habitacional se despliega en una planta libre y las distintas funciones domésticas encuentran su lugar y/o se distinguen unas de otras por medio de cambio de niveles o por la ubicación de los tabiques que sirven de separadores. La autonomía estructural de estos facilita el ahorro de espacio y la generación de recintos flexibles y modificables en el tiempo, ya que se podían situar en línea o no con la retícula de soporte. La simplicidad del sistema constructivo permite crear un espacio reproducible en gran tamaño, según las necesidades cambiantes de los habitantes, que cuenta con un potencial crecimiento infinito de la obra por medio de la yuxtaposición de partes. Una de sus ventajas es la rapidez de ejecución a través de la sistematización del proceso. Respecto a los hallazgos que la experiencia de obra puede entregar en el contexto habitacional de la región de Valparaíso hoy, un aspecto

a destacar es su valor de prototipo de vivienda en la sistematización de un método y de un proceso constructivo a partir de sistemas antisísmicos adaptados al hábitat doméstico. Su extraordinaria resistencia al terremoto ocurrido en 2010, de 8.8 Mw, demuestra la eficacia de la aplicación de los materiales de bajo costo. Sin embargo, hay un punto en el que la HC difiere de las categorías de obra contemporánea definidas por Moneo, en su relación con el entorno. Su actitud no es indiferente, sino todo lo contrario, y es precisamente el emplazamiento lo que releva su singularidad. El acto poético inicial establece el lugar, pero también el tamaño de la obra, y los paneles de madera ocupados en el juego determinan la dimensión del piso colgante. Este es el aspecto vinculado a la poesía que permite afirmar que se trata de una obra única. •

NOTAS

1- Los primeros proyectos realizados en el Instituto de Arquitectura de la PUCV fueron la Capilla Pajaritos y una población obrera en Achupallas, ambos publicados en los Anales de 1954 de la PUCV. La primera obra construida fue la casa en la calle Jean Mermoz, en Santiago (1956-1961), proyectada para el padre de Fabio Cruz. En 1957, el instituto participó en el proyecto para la Escuela Naval en Playa Ancha.

2- Con el término *magnitud*, Fabio Cruz (1927-2007) hacía referencia a la dimensión o forma material del objeto a considerar. El término fue descrito en el texto *Construcción formal*, escrito en 2003.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braghini, A. (2023). *El espacio como interpretación de la arquitectura. El IAU de la Universidad Nacional de Tucumán (1947-1952) y el IA de la Universidad Católica de Valparaíso (1952-1960)* (Tesis de doctorado no publicada). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Browne, E. (1985). Ciudad Abierta en Valparaíso. *Summa*, 214, 74-81.
- Cáraves S.P.(2007). *La Ciudad Abierta de Amereida Arquitectura desde la Hospitalidad* (Tesis de doctorado). Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña.
- EAD PUCV. (1992). Ciudad Abierta de Ritoque. *Revista Arquitectura Panamericana*, 1, 130-141.
- Espósito, G. F. y Luza, C. D. (2015). Talleres de Obra en Ciudad Abierta de Amereida. *AUS*, 18, 37-43.
- Forty, A. (2000). *Words and buildings: A vocabulary of modern architecture*. Nueva York, Estados Unidos: Thames & Hudson.
- Ivelic, B. y Cruz, F. (1992). UCV, Escuela de Arquitectura: Casa de Los Nombres. *C.A.*, 87, 50-53.
- Izquierdo, L. (1992). Comentario crítico. *ARQ*, 17, 35.
- Mihalache, A. (2006). Huellas de Ciudad Abierta. *ARQ*, 64, 24-27.
- Millán-Millán, P. (2019). De la Poesía a la experimentación: la Hospedería del Errante en Ciudad Abierta (Quintero, Chile). *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 20, 106-119.
- Moneo, R. (2012). *L'altra modernità: considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milán, Italia. Marinotti.
- Nervi, P. L. (1951). *El lenguaje arquitectónico*. Buenos Aires, Argentina. Est. Graf. Platt.
- Pendleton, A. M. (1996). *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge, USA: MIT Press.
- Pérez de Arce, R. y Pérez, O. F. (2003). *Escuela de Valparaíso: grupo ciudad abierta*. Santiago de Chile. Editorial Contrapunto.
- Zegers, C. (1998). La ética de los materiales. *ARQ*, 39, 16-17.

Agradecimientos

A Leonardo Finotti, por poner a disposición las fotos de la Hospedería Colgante.



Anna Braghini. Arquitecta por el Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) (2009). Magíster en Arquitectura por la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago de Chile (2017) y Doctora de la Pontificia Universidad Católica de Chile - Università IUAV (2023). Actualmente es Profesora Asociada de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Su campo de estudio se centra en la Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales entre ellas *Docomomo Journal*, *Registros y Estudios del Hábitat*.
<https://orcid.org/0000-0003-3466-0640>
 anna.braghini@pucv.cl



David Alejandro Luza Cornejo. Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona. Profesor Titular de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV. Director del observatorio urbano de la misma universidad. Es socio fundador de la Corporación Cultural Amereida desde 1997. Se dedica a la docencia, la experimentación e investigación de la arquitectura en Ciudad Abierta, a la par de la investigación en temas urbanos del Gran Valparaíso, bajo la línea habitabilidad en infraestructuras urbanas. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales entre ellas *Revista 180*.
 david.luza@pucv.cl

»

Camerin, S. (2023). Solano Benítez y el extrañamiento como estrategia de proyecto. *A&P Continuidad*, 10(19), 86-97. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.414>



Solano Benítez y el extrañamiento como estrategia de proyecto

Suelen Camerin

Español

Este ensayo propone una apreciación crítica de la producción del arquitecto paraguayo Solano Benítez (1963) a partir del extrañamiento como estrategia proyectual. El estudio parte de la lectura atenta de un conjunto de obras representativas de las distintas etapas de los primeros veinte años de su carrera profesional: Sede del Gabinete de Arquitectura, Casa Abu & Font, Unilever Paraguay y Fundación Teletón. El extenso e inusual uso del ladrillo, en formas expresivas y operaciones experimentales, que ha destacado la producción de Benítez en las últimas décadas, es también responsable de las sensaciones de extrañamiento que suelen provocar sus obras. Este estudio asume que el extrañamiento, operado tanto para causar incomodidad como para crear novedad, fue una práctica recurrente en la arquitectura moderna del siglo XX, y que Benítez, al continuar con esta estrategia, no solo reivindica la vitalidad y pertinencia de esta tradición, sino que también amplía el repertorio compositivo de sus antecesores. Además, a partir del análisis de los aspectos materiales, geométricos y figurativos de sus obras, también se espera demostrar el carácter diverso e inclusivo de su arquitectura.

Palabras clave: arquitectura, extrañamiento, ladrillo, Paraguay, Solano Benítez

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 13 de noviembre de 2023

English

This essay proposes a critical appreciation of the production of the Paraguayan architect Solano Benítez (1963) based on defamiliarization as a design strategy. The study is based on a close reading of a set of representative works that cover the different stages of the first twenty years of his professional career: Architecture Cabinet Office, Abu & Font House, Unilever Paraguay, and Teletón Paraguay Foundation. The extensive and unusual use of brick in expressive forms and experimental operations highlighting Benítez's production in recent decades, is also responsible for the sensations of estrangement that his works usually cause. It is assumed that estrangement -operated to give rise to uncanny feelings as well as novelty- was a recurrent practice in 20th century modern architecture, and that Benítez -by continuing with this strategy- not only claims the vitality and pertinence of this tradition but also expands the compositional repertoire of his predecessors. In addition, it is also expected to demonstrate the diverse and inclusive character of his architecture through the analysis of the material, geometric and figurative aspects of his works.

Key words: architecture, defamiliarization, brick, Paraguay, Solano Benítez

» Introducción

Este ensayo propone una apreciación crítica de la producción del arquitecto Solano Benítez (Asunción, Paraguay, 1963) a partir del extrañamiento como estrategia proyectual. Este estudio resulta de la investigación realizada por la autora para la elaboración de su tesis doctoral, intitulada *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* [La extraña arquitectura de América Latina, Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014] y defendida en el Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPAR/UFRGS, en 2022, bajo la dirección del Prof. Carlos Eduardo Comas. La tesis fue una continuación de la tesis de maestría *O tijolo em Solano Benítez* [El ladrillo en Solano Benítez], defendida por la autora en 2016, en el mismo programa y bajo la misma dirección. Si esta última se preocupaba por reconocer y analizar los primeros veinte años de la trayectoria profesional de Benítez, la tesis doctoral, a su vez, pretendía ampliar el análisis del extrañamiento en la obra del arquitecto paraguayo a la producción de

otros dos arquitectos latinoamericanos, el brasileño Angelo Bucci (Orlândia, 1963) y el chileno Smiljan Radić (Santiago de Chile, 1965). La tesis asume que el extrañamiento no solo forma parte del repertorio de operaciones proyectuales de estos tres arquitectos, sino que también fue una estrategia recurrente en la arquitectura moderna a lo largo del siglo XX, y que Benítez, Bucci y Radić, al continuar con esta estrategia, además de reivindicar la vitalidad y pertinencia de esta tradición, también amplían el repertorio compositivo de sus antecesores. Para efectos de este trabajo se consideraron dos tipos de extrañamiento como estrategia de proyecto: una que opera en el sentido emocional, ligada a la sensibilidad y la creación de formas, espacios, atmósferas que causan incomodidad, sorpresa, angustia o admiración; y otra que opera en el sentido racional, que apela al juicio comparativo y supone la búsqueda de una forma distinta o innovadora en relación con la tradición disciplinar arquitectónica, especialmente la consolidada por la generación inmediatamente anterior. La primera categoría de extrañamiento

se asocia a la percepción; tiene algo de irracional, sugiere una sensación o intuición aprehendida inconscientemente, sin la mediación de una evaluación o reflexión. La segunda se asocia a un juicio, es racional, involucra una evaluación de los fenómenos, una comparación que depende del contexto y parte de la lógica de la razón o de los valores personales y sociales. Las dos especies pueden coexistir o existir por separado. Es posible que una situación sea causa y otra sea consecuencia, pero no necesariamente; algo puede despertar una sensación de extrañamiento sin ser nuevo, aunque también puede ser innovador sin causar necesariamente extrañamiento. La producción de Benítez obtuvo el reconocimiento de la crítica especializada desde principios del siglo XXI debido al extenso e inusual uso del ladrillo¹. Aunque el ladrillo parezca en principio familiar, conocido y acogedor, las obras de Benítez son capaces de provocar extrañamiento. Tal proeza se debe precisamente a la forma inusual en que el arquitecto maneja la geometría del ladrillo –despedazado, partido por la

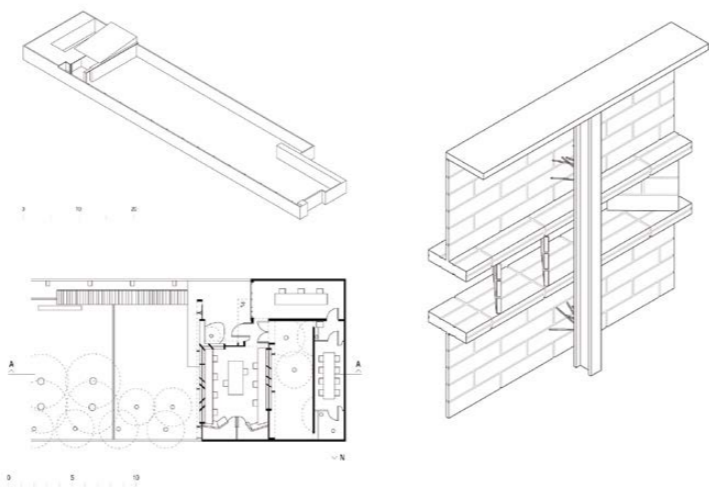


Figura 1. Fachada principal de la antigua sede del Gabinete de Arquitectura (1994). Fuente: Enrico Cano (www.enricocano.com/solano-benitez). | Figura 2. Perspectiva isométrica, planta baja y detalle de la fachada de la antigua sede del Gabinete de Arquitectura (1994). Fuente: Dibujos de la autora.

mitad, girado, inclinado, o de canto—también por la expresividad plástica de los elementos a los cuales el ladrillo da forma: pliegues, cubiertas abovedadas, losas nervadas o estructuras de celosía con módulos triangulares. La apreciación crítica de la obra de Benítez, que se presenta a continuación, se fundamenta en una lectura atenta del conjunto de obras utilizadas para la elaboración de la tesis doctoral de la autora. La selección buscó dar cuenta de las distintas etapas de los primeros veinte años de la carrera profesional de Benítez. Además, solo se incluyen en el recorte las edificaciones que fueron construidas y a las que se pudo tener acceso, en la visita a Paraguay realizada por la autora en 2015. Se seleccionó una obra seminal, que corresponde a uno de sus primeros proyectos ejecutados —la Sede del Gabinete de Arquitectura (1994) (Fig. 1 y Fig. 2), en Asunción—, una casa representativa de sus intenciones arquitectónicas —la Casa Abu & Font (2004-06), en Asunción—, una obra que rompe con la escala doméstica —la Sede de Unilever Paraguay (2000-01), en Villa Elisa— y, finalmente, la última gran obra construida antes de que el arquitecto cumpliera cincuenta años de edad, la Sede de la Fundación Teletón Paraguay (2008-10), en Lambaré².

A partir de las visitas a los edificios y del material compilado —textos, dibujos, fotografías y entrevistas— fue posible realizar los análisis de las obras, que tuvieron en cuenta, además de una lectura atenta de la materialidad y los aspectos geométricos y figurativos de los edificios, todo lo que fue posible diagnosticar en relación con las fuerzas internas y externas que ayudaron a configurarlas, como las circunstancias, los requisitos operativos y simbólicos del programa de necesidades, las características geográficas o culturales del lugar donde se insertan, los recursos técnicos y materiales disponibles y las limitaciones legales y presupuestarias. También se consideraron los precedentes significativos, arquitectónicos o no, así como las experiencias previas del arquitecto. Eventualmente, entraron al grupo de obras analizadas, con el propósito de reconocer las recurrencias proyectuales, el Centro Social de Jubilados Bancarios de Paraguay (1995-96), el Complejo Recreativo Sitrande (1998), las 4 Vigas (1998-2001), la Casa Esmeraldina (2002-03), la Casa Fanego (2003-05), la Casa Las Anitas (2006-08), el Quincho Tía Coral (2014-15) y el Aulario de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Asunción, FADA-UNA (2014-21).

» Emoción

Este primer apartado analiza el extrañamiento resultante de la creación de formas y espacios arquitectónicos capaces de sumergir a los usuarios en un ambiente incómodo y/o sorprendente, que despierta angustia y/o admiración. Del análisis de las obras, por lo tanto, se buscaron los aspectos geométricos, materiales y figurativos que podrían despertar tales sentimientos. Se supone que pueden resultar, por ejemplo, de una ruptura de expectativas, cambios repentinos de tamaño, vacíos o presencias inesperadas, dispositivos de ilusión óptica o efectos sorprendentes, del uso de analogías, figuraciones o descontextualizaciones, mezclas y contrastes, o cualquier otra operación capaz de suscitar sorpresa, perplejidad o la sensación de que algo es sublime³. Se entiende por aspectos geométricos aquellos relacionados con la configuración, distribución y relación entre los espacios y volúmenes del edificio, incluyendo los sistemas estructurales, circulatorios o de orden topológico. Respecto a la volumetría y composición de los edificios, Benítez parece apreciar la sensación a veces angustiante de la masa suspendida, es decir, un volumen superior predominantemente opaco sobre uno inferior transparente o casi vacío. En situaciones urbanas, cuando las edificación-

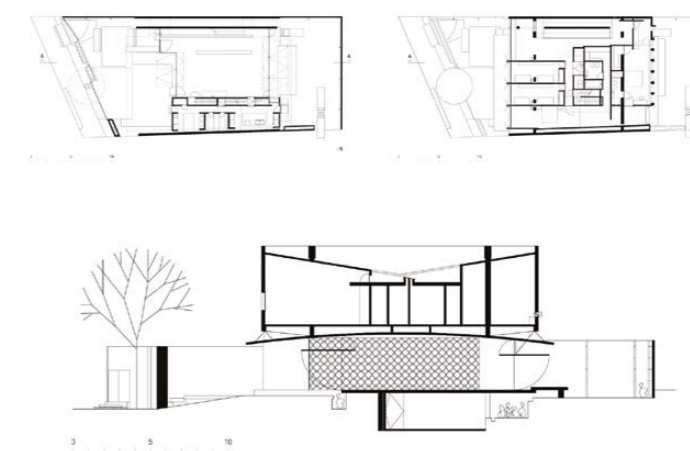


Figura 3. Fachada de acceso a la Casa Abu & Font (2004-06). Fuente: Enrico Cano (www.enricocano.com/solano-benitez). | Figura 4. Plantas y sección transversal de la Casa Abu & Font (2004-06). Fuente: Dibujos de la autora.

nes ocupan todo el ancho del lote, este efecto es garantizado por la inserción de pilares en los muros laterales y la ausencia de apoyos intermedios o compartimentación en planta baja —como ocurre en la Casa Abu & Font (Fig. 3 y Fig. 4)—, cuando los grandes portones del frente y del fondo de la sala están abiertos, y también en las casas Esmeraldina y Fanego, cuyos programas se desarrollan en plantas bajas libres de bloques visuales. En lotes más grandes, cuando los edificios están aislados, este mismo efecto se obtiene por la diferencia de opacidad y proporción entre la parte superior e inferior de los volúmenes, en general un segundo piso de techo alto y con poca o ninguna abertura sobre un primer piso más bajo y mayoritariamente transparente, como ocurre en el bloque de hidroterapia de la Fundación Teletón o en la Casa Las Anitas. La disposición de aberturas en forma de rasgos horizontales, especialmente en las porciones inferiores de las fachadas o junto al suelo, como en los pasillos y salas de recepción de la Fundación Teletón, por ejemplo, refuerzan esa sensación de compresión. Además de la predominancia de la opacidad, la diferencia de proporción y la geometría y disposición de las aberturas, la materialidad del ladrillo también influencia en esta sensación de aplastamiento. Los grandes

y uniformes planos hechos por la repetición de pequeños ladrillos vistos anaranjados y porosos parecen mucho más pesados que paredes revocadas y pintadas de blanco. Esos planos uniformes opacos hechos con ladrillo muchas veces son plegados, como los que formaban la gran pared del patio en el Centro Social de Jubilados Bancarios del Paraguay, ya demolido, los de la fachada de la Casa Esmeraldina o del bloque de hidroterapia de la Fundación Teletón (Fig. 5), y los que flanquean los pasillos interiores de Unilever o de la Casa Las Anitas. Otras veces los planos uniformes se vacían, pierden masa y se transforman en celosías que, dependiendo de su grado de apertura, pueden seguir transmitiendo la sensación de peso o, por el contrario, convertirse en estructuras de aspecto ligero. Estas celosías suelen formarse por la unión de varios elementos pequeños prefabricados de ladrillo: en las fachadas de Unilever son paralelogramos, en la pared de la sala de estar en la Casa Abu & Font son cajas cuadradas y en las cubiertas abovedadas de la Fundación Teletón o en las paredes del Aulario de la FADA-UNA tienen geometría triangular. Una de las principales causas de extrañamiento en la obra de Benítez es precisamente la aparente paradoja que existe entre la ligereza de algu-

nas de esas celosías, como la de Unilever (Fig. 6 y Fig. 7), por ejemplo, y la connotación de peso que suele estar vinculada al ladrillo. Aunque una celosía hecha en ladrillo nunca va a tener el fino espesor de una placa de acero perforada, es innegable que esa situación inusual es capaz de despertar sorpresa. Tanto los pliegues como las celosías, especialmente las hechas con módulos triangulares, son elementos formales representativos de la producción de Benítez, tanto que fueron esas las geometrías elegidas para el Pabellón de Paraguay en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2016 —una cubierta abovedada hecha de elementos triangulares— y para la instalación en la exposición Geometrías del Sur (2018-19) en la Fondation Cartier pour l'art contemporain —una gran estructura hecha con planos plegados sobrepuestos—, ambas obras realizadas con la arquitecta Gloria Cabral. En cuanto a la organización de los sistemas de circulación, es común que los accesos, cambios de cómodo o trasposición de pisos no sigan los caminos más cortos entre dos puntos. El recorrido por el interior o alrededor de los edificios se prolonga por caminos en zigzag o giros frecuentes sobre los ejes de desplazamiento. La alternancia entre pasarelas, rampas, escaleras y puentes también garantiza la diversidad de

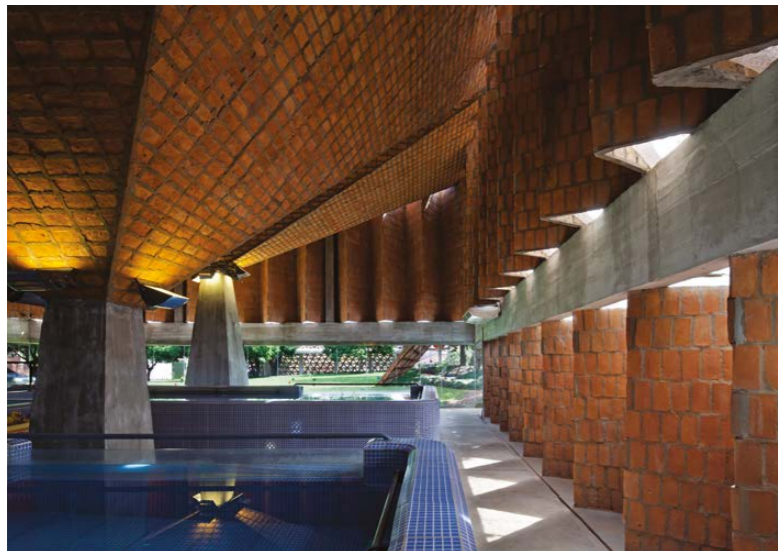


Figura 5. Interior del bloque de hidroterapia de la Fundación Teletón Paraguay (2008-10). Fuente: Leonardo Finotti (www.leonardofinotti.com/projects/teleton).

alternativas para ir de un punto a otro. En el Centro Social de Jubilados Bancarios del Paraguay, uno de los primeros proyectos construidos de Benítez era una rampa que circundaba todo el perímetro del patio interno lo que daba acceso al segundo piso del edificio. En la antigua sede del Gabinete de Arquitectura⁴, la entrada en la oficina estaba precedida de un extenso camino cubierto de hojas y restos materiales. En el edificio de la Unilever, paradójicamente, la rampa monumental no conduce al ingreso en el interior, sino a la terraza. La Casa Abu & Font también tiene rampas, divididas en dos tramos largos y ligeramente inclinados, para dar acceso al segundo piso de la casa (Fig. 8), y escaleras en un sistema de circulación independiente. En Teletón, las rampas están en la entrada al edificio principal, debajo de una de las cubiertas de triángulos y, también, en forma de zigzag, en el acceso al bloque de hidroterapia. Las rampas también conectan los pisos desnivelados del Aulario de la FADA-UNA, que tiene asimismo escaleras en los extremos y, en una adición posterior, pasarelas externas colgadas por cables de metal.

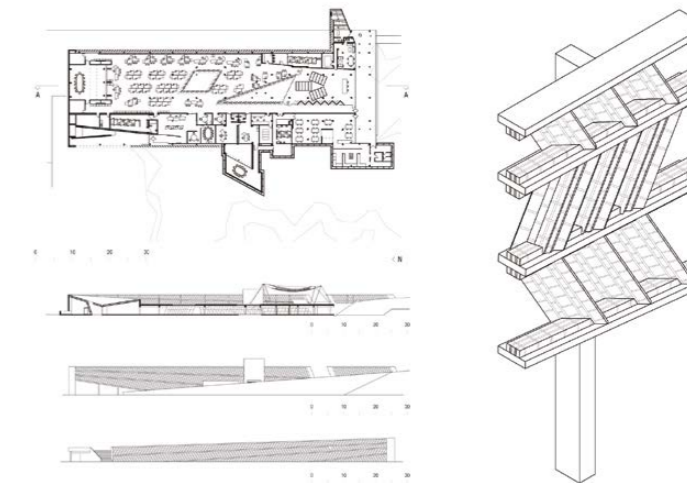
Benítez suele proyectar espacios de proporciones inusuales, con poco ancho y doble altura, como en los dormitorios, escaleras y rampas de

la Casa Abu & Font y el pasillo de la Casa Las Anitas. El cambio repentino en las dimensiones de los espacios, alternando lugares muy estrechos, bajos y oscuros con espacios amplios, altos y bien iluminados, también es común. Es lo que sucede en el camino para la sala de la dirección en la Unilever (Fig. 8), cuyo corredor de acceso es angosto, oscuro, de techo bajo y paredes ásperas, en contraste con la amplia, alta y bien iluminada sala de reuniones, que se abre a un jardín privado. Una situación similar ocurre en la Fundación Teletón, en el camino en zigzag de paredes blancas, techo de cristal e iluminación abundante que termina en el vasto y penumbroso espacio cubierto por exuberantes troncos de pirámides invertidas hechas de cerámica, que abriga las piscinas de hidroterapia (Fig. 5). La penumbra es otra situación recurrente en los proyectos de Benítez. Además del color anaranjado del ladrillo, que contribuye al oscurecimiento de los interiores, la incidencia de la luz natural a veces es escasa y filtrada por estrechas aberturas en lugares estratégicos. Esto ocurre incluso en lugares que suelen demandar mucha iluminación, como los espacios de oficinas en la antigua sede del Gabinete de Arquitectura, cuyo interior está cubierto por un techo bajo de planchas de madera oscura e iluminado úni-

camente por las estrechas ventanas longitudinales junto a las mesas de trabajo. En sus primeros proyectos, Benítez priorizaba los cerramientos en detrimento del protagonismo de la estructura: aunque esta tenía un papel importante en la volumetría de los edificios, no se destacaba en la composición. Incluso en los casos con pocos puntos de apoyo y vigas de grandes luces, estos elementos, hechos en concreto, solían quedarse ocultos en los muros de fachada, paredes laterales o divisorias internas, esos sí hechos en ladrillo. No había necesariamente un esfuerzo por ocultar la estructura, sino más bien una falta de preocupación por exaltarla. La magnitud de las proezas estructurales estaba implícita en la espacialidad y en el volumen generado por ellas. Los elementos de ladrillo, por su vez, eran el centro de las atenciones: la creatividad y el esfuerzo para resolver los problemas estructurales estaban dirigidos a garantizar su propia estabilidad, ya que casi siempre tenían configuraciones inusuales. En general esos elementos son bastante delgados –algunos tienen apenas 4 cm de espesor–, lo que parece incompatible con la robustez que se espera de los elementos realizados con ladrillo. Para lograr esta finura, se inclina el ladrillo, se asienta sobre su dimensión más pequeña o, a veces, se rompe



Figura 6. Celosía en la fachada de Unilever Paraguay (2000-01). Fuente: Enrico Cano (www.enricocano.com/solano-benitez). | Figura 7. Planta baja, sección longitudinal, fachadas y detalle de la celosía del edificio Unilever Paraguay (2000-01). Fuente: Dibujos de la autora.



para agregar la masa de hormigón moldeado in situ. Para resolver el problema de la poca estabilidad de estas finas superficies, Benítez utiliza la geometría, como los pliegues y curvaturas, o las complementa con pequeños pilares metálicos y barras de acero. Algunos de estos elementos poco usuales pueden causar sensación de inestabilidad, como la losa suspendida sobre la sala de estar en la Casa Abu & Font, o los pliegues altos y delgados en la Casa Las Anitas; otros parecen estar en movimiento, como los que conforman las fachadas de Unilever. Desde la obra de Teletón, a principios de la década de 2010, sin embargo, los elementos que no solían ser estructurales pasaron a desempeñar dicho papel. Benítez empezó a utilizar módulos triangulares prefabricados con ladrillo como una especie de encofrado permanente para el hormigón armado, evocando la antigua técnica romana del *opus testaceum*, el muro de mampostería cerámica relleno de cemento⁵. La reanudación de esta técnica constructiva antigua ayuda a romper las limitaciones del uso estructural del ladrillo sin perder la materialidad característica de su producción. Así, la estructura y el cerramiento se convierten en un mismo elemento y pasan a compartir el protagonismo visual. Esta estrategia fue utilizada inicialmente en las cu-

biertas de los jardines de la Fundación Teletón (Fig. 9 y Fig. 10), colocada a prueba en el Quincho Tía Coral, difundida internacionalmente en el Pabellón de Paraguay en la Bienal de Venecia, y, finalmente, llevada al extremo como estructura integral del nuevo edificio de la FADA-UNA. En cuanto a la materialidad de las superficies, la rugosidad y aspereza es muy deseada; por tanto, el ladrillo se parte por la mitad –como en los muros del corredor que lleva al *bunker* en la Unilever y en la losa que cubre el acceso al Gabinete de Arquitectura–, se destroza en pequeños pedazos –como para cubrir las superficies inferiores de las losas de Teletón o componer la pared plegada de la Casa Las Anitas–, o girados antes de ser asentados, como en las paredes de la Casa Abu & Font y de la Fundación Teletón. La rugosidad intencional se evidencia incluso en la colocación de los ladrillos con generosas juntas excedentes, como en la fachada de la antigua sede del Gabinete de Arquitectura. El ladrillo destrozado es parte del deseo de reutilizar materiales, que también incluye el uso de restos de madera, vidrio, tejas y barras de acero. El uso de madera era más frecuente en los primeros proyectos de Benítez, como en el muro trenzado en forma de canasta del Complejo Recreativo Sitrande, y el expresivo pilar figurativo hecho

de troncos de árboles que sostiene la marquesina del Gabinete de Arquitectura. También son recurrentes los cables de acero que cuelgan estructuras y los ingeniosos sistemas de manipulación y operación para el cierre de aberturas, como los que levantan los portones de contrapeso en la Casa Esmeraldina, los que basculan las puertas del estar en la Casa Abu & Font o los que cuelgan las pasarelas de la FADA-UNA. La figuración es otra estrategia compositiva frecuente en los proyectos de Benítez; su aparición es bastante explícita en los soportes, por ejemplo, que ya fueron hechos con ramas de árboles torcidas y entrelazadas (Fig. 8) o con ladrillos en forma de troncos piramidales o celosías verticales. Algunos proyectos se parecen a tejidos estampados o colchas de *patchwork* hechos de ladrillo. Los estampados suelen ser diminutos, del tamaño de un ladrillo o partes de él, pero a veces también son cajas cuadradas, triángulos isósceles o paralelogramos. La repetición exhaustiva de un mismo elemento puede causar cierto sentimiento de desorientación, como pasa en el edificio FADA-UNA, donde los muros y losas están hechos con el mismo módulo triangular de ladrillo repetido innumeradas veces. Los recursos de ilusión óptica ocupan un lugar especial en el imaginario del arquitecto. En el proyecto 4 Vigas, una tumba



Figura 8. Rampa de la Casa Abu & Font, corredor de acceso a la sala de la dirección en la Unilever y marquesina sobre el ingreso al edificio de la antigua sede del Gabinete de Arquitectura (1994). Fuente: Enrico Cano (www.enricocano.com/solano-benitez).



Figura 9. Cobertura con elementos triangulares sobre las rampas en la Fundación Teletón Paraguay (2008-10). Fuente: Leonardo Finotti (www.leonardofinotti.com/projects/teleton).

diseñada para su padre, hay una serie de espejos que reflejan el paisaje circundante, provocando una sensación de desorientación y ambigüedad de percepción entre lo real y lo que es un reflejo, que también hace parecer que las personas inscritas en el perímetro de las vigas están flotando.

» Razón

En esta segunda parte se aborda el extrañamiento como estrategia de creación de la forma distinta o innovadora en relación con la tradición disciplinar arquitectónica, especialmente la consolidada por la generación inmediatamente anterior⁶. La arquitectura que desarrolla Benítez se basa no solo en el uso extensivo del ladrillo en operaciones inusuales, sino también en el cuestionamiento de sus limitaciones técnicas y estructurales, utilizando el ladrillo en elementos arquitectónicos en los que tradicionalmente este material no ha sido protagonista. La forma en que se ejecutaron sus últimos proyectos –con el ladrillo funcionando como encofrado

permanente del hormigón armado– parece señalar el camino que sigue el arquitecto hacia su futura producción. Si no es así, al menos Benítez logra demostrar que es posible superar las limitaciones estructurales del ladrillo sin perder la presencia visual de este material, que es característico de su producción. El hecho de que Benítez recurra a un pasado lejano y a una técnica constructiva aparentemente obsoleta – el *opus testaceum* romano– puede estar ligado a una estrategia de extrañamiento, a la búsqueda de la originalidad “as a literal origin, a beggining from ground zero, a birth” [como un origen literal, un comienzo a partir de cero, un nacimiento] (Krauss, 1986, p. 157), que va más allá de apenas disolver un pasado de tradición arquitectónica que, inevitablemente, es preciso enfrentar. Para la arquitectura de Paraguay, la década de 1980, período en el que Benítez frecuentó la universidad, representó el desprecio de la tradición moderna como referencia, en detrimento de un estilo más de acuerdo con las ideas pos-

modernas⁷. Para los arquitectos que no se alinearon con esta posmodernidad, quedaron los pocos ejemplos modernos construidos en el país hasta entonces, si no funcionaban como referencia en sí mismos, al menos representaban la tradición arquitectónica de los países de origen de sus autores. Brasil, Argentina y Uruguay, quizás por su proximidad geográfica o porque formaron buena parte de los primeros arquitectos modernos que trabajaron en Paraguay, terminaron extendiendo sus modernas disciplinas corbusianas más allá de las fronteras vecinas. Las manifestaciones corbusianas en la producción de Benítez van más allá de la *promenade architecturale* [paseo arquitectónico] o de la *fenêtre en longueur* [ventana longitudinal]; pasan también por la manifestación surrealista de los objetos máquina en los ambientes domésticos del Le Corbusier del Apartamento Beistegui (1929), o la apreciación por los materiales naturales, los métodos constructivos primitivos y el bricolaje de elementos contrastantes del Le Corbusier

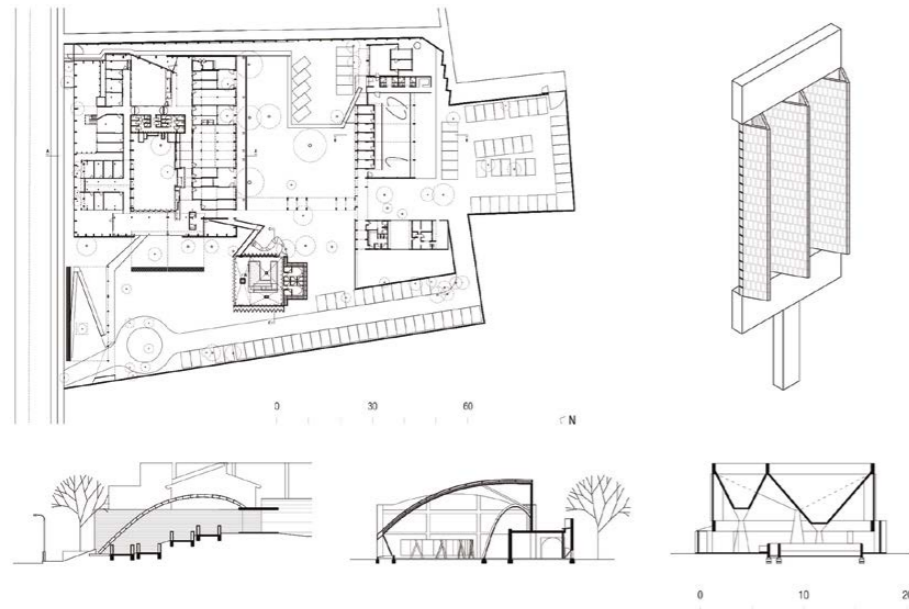


Figura 10. Planta baja, secciones de la cobertura sobre las rampas, del pabellón de fisioterapia y del bloque de hidroterapia, con el detalle de su fachada, en la Fundación Teletón Paraguay (2008-10). Fuente: Dibujos de la autora.

de posguerra. Como el franco-suizo, que retoma lo primitivo como reinterpretación de lo monumental, Benítez utiliza materiales y técnicas primitivas en una arquitectura de grandes gestos, fundamentada en la fuerza expresiva de pocos elementos arquitectónicos. La síntesis formal de los proyectos de Benítez parece hacer referencia a la arquitectura de Paulo Mendes da Rocha, con quien el paraguayo tenía una estrecha relación y profunda admiración (Freitas y Hereñú, 2012, pp. 185-195). Formalmente, las grandes cubiertas abovedadas de hormigón moldeado por elementos triangulares de ladrillo se asemejan a las cubiertas nervadas realizadas con metal y hormigón por Pier Luigi Nervi entre las décadas de 1930 y 1960 en Europa y Norteamérica. Acerca del funcionamiento estructural de estos elementos, Benítez afirma basarse en la *tridilosa*, una especie de estructura espacial hecha con acero y hormigón e ideada por el ingeniero mexicano Heberto Castillo en 1966 como solución para cubrir grandes luces con ahorro material (Quintáns, 2020, p. 40). Entre los precursores del uso del ladrillo en América Latina, ciertamente la obra que más

provoca comparaciones con la producción de Benítez es la de Eladio Dieste. Tales comparaciones son comprensibles: además de la proximidad geográfica y la sucesión temporal, la similitud material es evidente. A pesar del profundo conocimiento que demuestra tener sobre la producción de Dieste, Benítez afirma no haber tenido contacto directo con el ingeniero uruguayo, salvo a través de su obra construida (Benítez, 2014). Probablemente la principal similitud entre ambas producciones reside en la confianza depositada en las posibilidades del ladrillo y en el deseo de obviar las limitaciones técnicas de este material. Mientras que Dieste construyó mayoritariamente cascarones autoportantes en cerámica armada para cubrir grandes luces en pabellones, Benítez también construye pisos apilados en altura, combinando cerramientos de ladrillo con estructuras independientes en hormigón armado. Mientras que las estructuras del ingeniero uruguayo implicaron sofisticados procedimientos de cálculo y requirieron materiales con características previamente verificadas, las de Benítez se basan en prototipos a escala 1:1 hechos con ladrillo común sin resistencia com-

probada. En términos compositivos, mientras que Dieste realizó muros ondulados de doble curvatura con ladrillos asentados de soga e in situ, Benítez ejecutó pliegues con ladrillo colocado de canto en paneles prefabricados. La mayoría de las estructuras diseñadas por Dieste son cáscaras autoportantes de cerámica armada con bóvedas de doble curvatura o de cañón; los proyectos de Benítez están mayoritariamente cubiertos por losas planas, macizas o con encofrado perdido, hechas con hormigón armado y ladrillo funcionando como agregado o encofrado permanente. Aunque la obra de Dieste sea un precedente importante del uso del ladrillo en operaciones formales inusitadas, la producción de Benítez no parece acercarse a ella en términos de procedimientos compositivos, cálculos estructurales y métodos constructivos⁸.

» **Apreciación**

El extrañamiento, sea con la intención de causar incomodidad o como estrategia para crear novedad, no solo forma parte del repertorio de operaciones proyectuales de Benítez, sino que fue una práctica recurrente en la arqui-

tectura moderna a lo largo del siglo XX. Al continuar con esta estrategia, como parte de la valoración no solo de la arquitectura culta sino también de la legitimación de los ideales y posturas de las primeras generaciones de arquitectos modernos, Benítez reivindica la vitalidad y actualidad de esta tradición. La ampliación del conjunto formal de sus antecesores, sin embargo, implica también una dialéctica generacional –al arquitecto que pretende recorrer el camino de la arquitectura culta, o, como dice Eliot (1989, p. 39), “anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year” [a quien pretende seguir siendo poeta después de los veinticinco años], se supone un sentido histórico que implica “a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence” [la percepción, no solo de la caducidad del pasado, sino de su presencia]” (Eliot, 1989, p. 39). El reconocimiento de la arquitectura de Benítez como innovadora por la crítica especializada se debe, asimismo, al hecho de que sigue caminos diferentes de los recorridos por la generación anterior e intenta escapar de la “blind or timid adherence to its success” [ciega o tímida adhesión a sus éxitos] (Eliot, 1989, p. 39). Es decir, al mismo tiempo que Benítez legitima la arquitectura de sus antecesores, también opta por oponerse a ella. En comparación con sus precursores modernos, los materiales y la mayoría de los elementos técnico-constructivos y compositivos siguen siendo los mismos; lo que se expande más evidentemente en su producción son las formas en que se hacen sus arreglos. Benítez maneja el ladrillo, un material secular, universal y conocido, es partido, despedazado y agrupado en módulos triangulares para formar elementos arquitectónicos expresivos y de geometría inusitada. Al igual que las vanguardias modernas, Benítez busca referencias fuera del campo tradicional de la arquitectura y, recurriendo a materiales y técnicas arcaicas, busca un pasado primitivo. Contrariamente a las tendencias de la década de 1980, su producción parece inclinarse hacia el anticlassicismo; el pasado al que se refiere no es inmediato, es más radical.

Entre las estrategias de extrañamiento no vinculadas necesariamente a la búsqueda de la forma diferente o innovadora, pero de los sentimientos incómodos, están la angustia de la masa suspendida, la sensación de inestabilidad que despiertan los pliegues demasiadamente delgados, la desorientación despertada por la repetición exhaustiva de un mismo elemento, o la ambigüedad que existe entre la ligereza de las celosías y la connotación de peso que suele estar asociada al uso del ladrillo. De igual modo, hacen parte del repertorio de Benítez los recorridos largos, las proporciones inusuales, los cambios repentinos de dimensiones, la penumbra y los recursos de ilusiones ópticas. La aspereza es fuertemente deseada y la inherente rugosidad del ladrillo se acentúa cuando este es destrozado, partido por la mitad o aparejado inclinado o con juntas excesivamente excedentes. El proceso de transformación del familiar ladrillo en algo extraño se completa con ingeniosos sistemas de operación de puertas y ventanas o pilares que se asemejan a árboles con troncos retorcidos. En la producción de Benítez asimismo existe una frecuente tensión entre aparentes opuestos: extraño y familiar, local y universal, artesanal e industrializado, crudo y pulido, transparente y opaco, ligero y pesado, claro y oscuro, amplio y comprimido: en general, es esto y aquello, y no esto o aquello. Benítez es consciente de estas antítesis y las utiliza cuando le conviene, según el programa y la situación. Desde el comienzo de su carrera profesional, Benítez se ha movido internacionalmente. A pesar de las posibles y superficiales connotaciones de regionalismo que pudiera sugerir el ladrillo, el arquitecto paraguayo se posiciona con frecuencia en circuitos expositivos internacionales. Benítez no ve su origen como limitante; por el contrario, el localismo parece estar incluso al servicio de la internacionalización de su producción. Benítez no utiliza el ladrillo para evocar componentes telúricos o regionales; para él, el ladrillo no es el fin, sino un medio para hacer viables sus propuestas arquitectónicas. Las limitaciones presupuestarias, la sencillez de los materiales y la mano de

obra poco cualificada, condiciones impuestas por el contexto en el que opera, se convierten en soluciones técnicas inventivas y operaciones compositivas de gran fuerza plástica. El arquitecto paraguayo parece depositar su confianza en el ladrillo y sus esfuerzos en la voluntad de superar las limitaciones de este material, quitándole su estatus de *bajo sospecha* y dándole la posibilidad de dar forma a elementos arquitectónicos expresivos para los cuales generalmente no está convocado a participar. Además de expansiva, la arquitectura de Benítez es diversa e inclusiva. Su producción parece alinearse con una corriente que ve a la arquitectura como un sistema que admite complejidad geométrica y material, la misma a la que se acercó casi toda la arquitectura moderna de América Latina y a la que se alinea gran parte de la generación a la que pertenece el arquitecto paraguayo. Pese al carácter atípico de las obras analizadas en la tesis, cuyas limitaciones programáticas, presupuestarias o técnicas terminan favoreciendo la experimentación formal y material, es posible tener evidencia de cómo Benítez aborda situaciones distintas a estas en algunos de sus últimos proyectos. En el edificio de aulas anexo a FADA-UNA, por ejemplo, un gran proyecto público de programa complejo y uso colectivo, inaugurado en 2021, Benítez llevó al extremo la estrategia de utilizar módulos triangulares hechos con ladrillo como encofrado permanente del concreto y transformó lo que antes era solo complemento en el soporte del edificio, haciendo que la estructura y el cerramiento compartan protagonismo visual. Es decir, aunque parezca un arquitecto monomaterial, Benítez ha aprovechado el potencial de otros materiales, como el hormigón, para superar las limitaciones estructurales del ladrillo. La impresión es que la mayor complejidad programática y el aumento de los requerimientos operativos y técnicos no actúan como impedimentos para la adopción de estrategias ya recurrentes en su producción, incluso las de extrañamiento presentadas en este estudio; más bien, estas nuevas demandas parecen haber hecho más explícito el carácter expansivo, diverso e inclusivo de su extraña arquitectura. •

NOTAS

1- En 2000, Benítez fue finalista del 2º Premio Mies van der Rohe para América Latina con el Complejo Recreativo Sitrande, en 2008 ganó el primer Premio BSI Swiss y en 2012 fue nombrado Miembro Honorario del American Institute of Architects. Ganó un León de Oro en la 15ª Bienal de Arquitectura de Venecia en 2016 y sus proyectos han sido publicados en libros monográficos y numerosas revistas internacionales. En 2021, Benítez recibió el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de Asunción, su alma mater.

2- Para mejor comprensión de lo que se analiza y describe en este trabajo, es de fundamental importancia el material iconográfico, que está publicado juntamente con los análisis completos de las obras seleccionadas, en tesis de doctoral *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* [La extraña arquitectura de América Latina, Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014], de Suelen Camerin (2022, pp. 51-198).

3- En la literatura, artes visuales y teatro, el extrañamiento es una estrategia de creación muy difundida y estudiada. Viktor Chklovski, el principal exponente del movimiento literario formalista ruso, en su ensayo de 1917 *Iskusstvo, kak priem* [El arte como artificio], utiliza el término *ostranenie* [extrañamiento] para describir un procedimiento de singularización de objetos capaz de transformar lo que es familiar en desconocido. El procedimiento de alejarse de lo familiar y reconocible desde el punto de vista del espectador también fue descrito por Bertolt Brecht en el texto *Kleines Organon für das Theatre* [El Pequeño Organum], de 1948. Retomando un viejo artificio llamado *alienation effect* [efecto de distanciamiento], o *A-effect*, Brecht afirma que para sorprender al público, el teatro debe alienar las representaciones de todo lo que es obvio, conocido, familiar. El psicoanalista Sigmund Freud, en *Das Unheimliche* [Lo ominoso], de 1919, utilizó el vocablo alemán *unheimlich* para designar lo que está relacionado con lo aterrador, lo que despierta pavor y horror, pero también es conocido, antiguo y muy familiar. Lo extraño, si se considera equivalente a lo terrible o capaz de causar asombro, también se relaciona con el significado más amplio de lo sublime, tal como lo expone Edmund Burke en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* [Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime], de 1757, que distingue el sentimiento sublime de lo bello precisamente por la presencia de asombro, perplejidad, conmoción, horror y melancolía. En arquitectura, el extrañamiento como estrategia para crear atmósferas incómodas fue abordado

por Anthony Vidler, en *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, de 1994. A pesar de que le resulta difícil hablar de un extraño arquitectónico de la misma manera que de un extraño literario o psicológico, Vidler describe una serie de circunstancias en las que los edificios y espacios actuaron como lugares de experiencias de incomodidad o extrañamiento. Para ver más informaciones sobre el extrañamiento como sentimientos incómodos, ver el capítulo "Sobre o estranho" ["Sobre el extraño"] en la tesis de doctoral *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* [La extraña arquitectura de América Latina, Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014], de Suelen Camerin (2022, pp. 23-35).

4- El edificio se construyó en 1993 para funcionar como sede del Gabinete de Arquitectura, la oficina fundada por Benítez a fines de la década de 1980. Actualmente, la nueva oficina de Benítez, que se llama Jopoi de Arquitectura, ocupa el piso más inferior de la Casa Abu & Font, y el edificio en cuestión sigue ocupado por otros usos.

5- Para más informaciones sobre *opus testaceum*, ver el texto *Ancient times* (Rocattelli, 1925, pp. 01-46).

6- Acerca del extrañamiento como estrategia para crear novedad en relación a las formas existentes, vale comentar lo que dice Eliot en *Tradition and the Individual Talent* [La tradición y el talento individual], de 1919. Al insistir en que lo nuevo es mejor que lo repetido, Eliot refuta la idea de la tradición como simple adhesión a los caminos de la generación inmediatamente anterior, por el contrario, expresa un arduo trabajo que implica no solo la percepción del *pastness* del pasado, sino también de su presencia. George Kubler, en *The Shape of time: remarks on the history of things*, de 1962, habla de la pérdida del placer en el disfrute de los objetos a medida que nos familiarizamos con sus formas y la estrategia de crear novedad mediante el establecimiento de formas más difíciles de reconstitución por la memoria. Peter Bürger, en *Theorie der Avantgarde* [Teoría de la vanguardia], de 1974, afirma que, para la vanguardia moderna, la novedad está condicionada a la radicalidad de la ruptura con toda tradición del arte y no solo con lo actual en cuanto a principios estilísticos. Rosalind Krauss, en *The originality of the avant garde and other modernist myths*, de 1986, habla de la originalidad de la vanguardia en las artes como el establecimiento de una tabula rasa, un regreso a los orígenes antes de ser contaminados por la tradición. En arquitectura, es importante mencionar a Carlos Eduardo Comas, en *De Arquitectura, de arquitectos y alguna cosa que sé a su respecto*, de 1993, quien afirma que para la vanguardia arquitectónica de principios del siglo XX, más

importante que una radical ruptura con el pasado o el intento de olvidarlo fue el rescate del pasado radical, de un grado cero de existencia. Oscar Niemeyer decía a menudo en sus entrevistas que buscaba crear una arquitectura que tuviera algo diferente, que creara sorpresa, y que incluso pensando en la función y cumpliendo el propósito, debería ser bella y diferente. La búsqueda por *hacer diferente* no se trata de la búsqueda arbitraria de la originalidad en sí misma, sino, como plantea Lucio Costa en *O arquiteto e a sociedade contemporânea* (1952), de las ilimitadas posibilidades de expresión, del propósito legítimo de innovar y de develar el mundo formal aún no develado. Para más informaciones acerca del extrañamiento como estrategia para la creación de la novedad, ver el capítulo *Sobre o estranho* [Sobre el extraño] en la tesis de doctoral *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* [La extraña arquitectura de América Latina, Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014], de Suelen Camerin (2022, pp. 23-35).

7- Para más informaciones acerca de la arquitectura en Paraguay en la década de 1980, ver el capítulo *A arquitetura do Paraguai* [La arquitectura en Paraguay] en la tesis de maestría *O tijolo em Solano Benítez* [El ladrillo en Solano Benítez], de Suelen Camerin (2016, pp. 73-74).

8- Para más informaciones acerca de la relación entre la arquitectura de Solano Benítez y la obra de Eladio Dieste, ver el texto *Trust in brick: parallels between Eladio Dieste and Gabinete de Arquitectura*, de Suelen Camerin (2021).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez, S. (2014). *The Architect is Present – Solano Benítez*. Arquitectura Viva. Recuperado de <https://vimeo.com/95963788>.
- Bürger, P. (2017). *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Brasil: Ubu Editora.
- Burke, E. (2016). *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. São Paulo, Brasil: EDIPRO.
- Brecht, B. (1992). *A short organum for the theatre*. En B. Brecht y J. Willett, *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Londres, Inglaterra: Methuen. (Trabajo original publicado en alemán en 1949)
- Camerin, S. (2016). *O tijolo em Solano Benítez*. (Tesis de maestría). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Recuperado de <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/143159>.
- Camerin, S. (2021). *Trust in brick: parallels between Eladio Dieste and Gabinete de Arquitec-*

tura. En *IV International Conference on Architectural Design & Criticism*. Simposio llevado a cabo em Departamento de Proyectos Arquitectónicos (ETSAM - UPM), São Paulo/Madrid.

- Camerin, S. (2022). *A estranha arquitetura da América Latina: Benítez, Bucci e Radić, 1994-2014* (Tesis doctoral). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Recuperado de <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/257570>.
- Chklovski, V. (2013). *A arte como procedimento*. En T. Todorov. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos* (pp. 89-99). São Paulo, Brasil: Editora Unesp. (Trabajo original publicado en ruso en 1917)
- Comas, C. E. D. (1993). *De arquitectura, de arquitectos y alguna cosa que sé a su respecto*. *Summa +*, 1, 50-55.
- Costa, L. (2007). *Lucio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre, Brasil: UniRitter.
- Eliot, T.S. (1989). *Ensaíos*. São Paulo, Brasil: Art Editora.
- Freitas, A. y Hereñú, P. (2012). *Solano Benítez*. São Paulo, Brasil: Hedra – Editora da Cidade.
- Freud, S. (2020). *O infamiliar e outros escritos*. Belo Horizonte, Brasil: Autêntica. (Trabajo original publicado en alemán en 1919)
- Krauss, R. (1986). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.
- Kubler, G. (2008). *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press. (Trabajo original publicado en 1962).
- Quintáns, C. (2020). *Void Archives*, 6, 40.
- Rocattelli, C. (1925). *Ancient times*. En G. C. Mars. (Ed.), *Brickwork in Italy. A brief review from Ancient to Modern Times* (pp. 1-46). Chicago, Estados Unidos: American Face Brick Association.
- Vidler, A. (1994). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press.



Suelen Camerin. Arquitecta por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Máster (2016) y Doctora (2022) en Teoría, Historia y Crítica de Arquitectura por el Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura, PROPAP / Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Brasil. Profesora adjunta en el Departamento de Arquitectura de la UFRGS. Investigadora de la arquitectura moderna y contemporánea de América Latina, especialmente a partir de la década de 1990 en Brasil, Paraguay y Chile. <https://orcid.org/0000-0002-4598-1354> suelen@castrocamerin.com

»

Carabajal, G. A. y Pendino, L. A. (2023). La máscara como dispositivo arquitectónico constructivo. *A&P Continuidad*, 10(19), 98-107. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.421>



La máscara como dispositivo arquitectónico constructivo

Gustavo Adolfo Carabajal y Lara Andrea Pendino

Español

El caso analizado es una obra inédita reciente del arquitecto Nicolás Campodonico en la ciudad de Rosario. Es posible conectar su pensamiento arquitectónico a una tipología de aporte a la disciplina que se debe considerar fruto de la dimensión empírica de su trabajo. Sus procedimientos, el método sintáctico de su arquitectura, se fundan en una cifra rigurosamente construida a lo largo del tiempo y sus obras cuya posible dimensión teórica debe ser rastreada y reconstruida a posteriori. La primera parte del ensayo, después de una descripción detallada de la obra considerada, aborda esta dimensión. A partir de la definición del elemento compositivo fundamental como muro-máscara se hacen conjeturas para poner en relación el valor instrumental del dispositivo con algunas ideas sugerentes registradas en la historia reciente vinculadas al tema de la máscara en arquitectura. La segunda parte se ocupa de describir técnicamente algunos resultados y efectos verificables empíricamente.

La obra de Campodonico, arquitecto con un trabajo intenso e importante a sus espaldas, merece ser estudiada y puesta en evidencia. Sus procedimientos son intuitivos, como si recopilara pensamientos sobre la realidad para transmitirlos a través de la forma en modo natural y espontáneo.

Palabras clave: máscara, muro-máscara, dispositivo compositivo, arquitectura y ciudad.

Recibido: 31 de julio de 2023

Aceptado: 09 de noviembre de 2023

English

The case analyzed is a recent unpublished work carried out by the architect Nicolas Campodonico in the city of Rosario. It is possible to connect his architectural thought with a typology of contribution to the discipline that should be considered fruit of the empirical dimension of his work. The procedures and the syntactic method of this architecture are based on a figure rigorously constructed over time and works in which the possible theoretical dimension must be traced and reconstructed afterwards. The first part of the essay, after a detailed description of the work considered, addresses this dimension. From the definition of the fundamental compositive element as wall-mask conjectures are made to relate the instrumental value of the device to some suggestive ideas recorded in recent history regarding the theme of the mask in architecture. The second part deals with the technical description of some empirically verifiable results and effects.

The work of Campodonico —an architect with an intense and important background— deserves to be studied and highlighted. His procedures are intuitive, they seem to be gathering thoughts about reality to convey them through the form in a natural and spontaneous way.

Key words: mask, wall-mask, compositional device, architecture and city

» Edificio Santa Fe

Abordar críticamente la producción arquitectónica reciente en América Latina, a casi un cuarto de siglo del inicio del milenio, es una ocasión para revisar el panorama local en relación a las eventuales innovaciones formales y tecnológicas que pueden disparar aproximaciones teóricas que incidan y aporten a la cultura del proyecto. La consideración de las buenas prácticas de las que se pueden extraer estrategias y criterios de intervención, en la producción reciente de arquitectos de la región como Sergio Ruggeri y Joseto Cubilla, locales como Nicolás Campodonico, Matías Imbern o Diego Arraigada, permite abordar los intereses y motivaciones que se registran en la base del trabajo de esta generación de profesionales: una generación que renueva en modo sustancial y original los aportes de figuras como Javier Corvalán, Solano Benítez en la región, Rafael Iglesias, Marcelo Villafañe y Gerardo Caballero a nivel local. N. Campodonico (1973) es un arquitecto rosarino cuya obra presenta un interés particular desde nuestro punto de vista. Sus trabajos exploran

la optimización de los procesos constructivos locales y se ajustan al contexto en una búsqueda continua de revalorización ética de la profesión en el panorama de la arquitectura contemporánea argentina. Su arquitectura, además de considerar los medios de producción disponibles y las particularidades del lugar, no abandona los principios e ideales de una producción moderna, coherente con su finalidad, y personal en su apego a una tradición revisada.

El análisis y estudio del edificio Santa Fe, arquitectura inédita, intentará poner en evidencia la tensión que se manifiesta en las relaciones que vinculan los elementos materiales utilizados y los criterios visuales adoptados. De las tantas maneras que existen para deconstruir el proceso generador de una obra, aquella que recurre al dibujo como modo de seleccionar para luego interpretar y así proponer una singular clave de lectura, recupera una forma tradicional en el estudio de la arquitectura que hace referencia a un cierto principio racional y disciplinar específico.

En el caso del edificio Santa Fe, nuestro interés y

contribución gráfica se centró en el rol y carácter del muro-máscara en cemento armado como dispositivo compositivo fundamental de la imagen del edificio. Se trata de un singular dispositivo de protección solar y representación arquitectónica-urbana que se antepone a una arquitectura doméstica relativamente anónima desde el punto de vista tipológico.

El edificio en esquina se encuentra en la intersección de calle Santa Fe, una de las arterias de circulación principal de la ciudad ya que es la salida hacia la ruta nacional N° 9, y el pasaje Medicinacelli. El lote de 8.06 metros de ancho y 24.06 metros largo pertenece al barrio Luis Agote, área de la ciudad que presenta una variación en el tejido urbano respecto a la regularidad de las manzanas características de la ciudad. En este caso, la presencia de cortadas —calles de menor escala con tráfico reducido— genera una reducción del tamaño de las manzanas y el desarrollo de mayor perímetro de fachada urbana.

A través de su morfología responde a dos características diversas que presenta el sitio, por un lado, a la dimensión urbana de edificios en altura

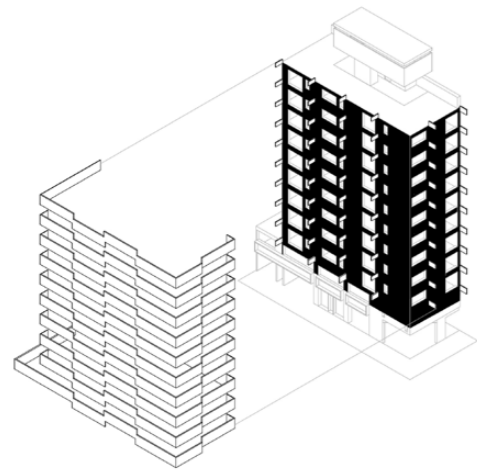


Figura 1. Revelar lo oculto. Elaboración gráfica de los autores.

y a las calles de circulación rápida y, por el otro, a la escala del contexto que presenta casas de una o dos plantas y circulaciones secundarias. El edificio articula su volumetría con una altura sobre la fachada sur y parte de la oeste de 31.50 metros, jerarquizando la esquina y respetando los requisitos normativos, y una altura de 7.20 metros hacia la medianera norte, que dialoga con la edificación existente sobre el pasaje Medinacelli. En la obra de Campodonico, toda la planta baja se vuelve oscura, profunda, como resultante del efecto de profundidad que genera la sombra que atraviesa los límites vidriados del ingreso y del local comercial, y se completa con el cerramiento negro de las cocheras. La articulación del volumen sobre el pasaje Medinacelli permite separar 4 metros al edificio de la medianera norte generando un vacío que posibilita abrir uno de los extremos hacia esa orientación. De esta manera se obtienen tres frentes de iluminación y ventilación natural. La posición del sistema de circulación vertical sobre la medianera este y al centro del edificio, posibilita que no se exprese en la fachada. El edificio cuenta con una planta baja y diez pisos orientados al oeste en su fachada más larga y al sur en aquella más corta. La planta baja se compone de un local comercial de 37 m², dos estacionamientos y espacios de servicios. La planta del primer piso es aquella en la que se articulan las

dos alturas, generando así un espacio de ingreso independiente que se pone en relación con la escala barrial. Este primer nivel se compone de tres monoambientes, de 30 y 40 m² respectivamente, y un departamento de un dormitorio de 40 m². Los pisos sucesivos se organizan a través de un eje de simetría que parte del núcleo de circulación vertical que se encuentra hacia la medianera liberando así la fachada oeste y permitiendo que las casas se dispongan hacia el norte, oeste y sur. Cada una de ellas cuenta con 40 m² cubiertos de uso privado. A través de esta estrategia de posicionamiento del núcleo de circulación es posible la eficiencia de los recorridos reduciendo los espacios de circulación y aumentando los espacios de uso privado.

La materialidad de la obra, resuelta en hormigón armado, permite resolver al mismo tiempo la estructura independiente, los cerramientos y la expresión del edificio. Los muros al exterior están compuestos por 15 cm de hormigón visto, una cámara de aire y un enchapado de ladrillo hueco de 12 cm, permitiendo así mantener los estándares de confort climático de los departamentos. Entre el interior y el exterior se genera un contraste: por un lado, la dureza y rigurosidad del exterior a través de los planos de hormigón armado que se van intercalando y generando una marcada horizontalidad con sus líneas rectas y por el otro, un interior cálido y orgánico presente a través de las curvas y del uso de la madera como revestimiento de los muros de ingreso. Los frentes a las calles se presentan como un muro-máscara que resuelve la necesidad de protección solar y la de parapeto en los balcones articulando la relación interior-exterior. La misma se separa 1.10 m de la línea municipal que determina el límite entre el lote y la ciudad, generando así un vacío, por momentos, y un espacio de uso exterior por otros entre los planos de hormigón que definen la fachada y el cerramiento de los espacios exteriores. Por tal razón, la misma es eficaz como protección solar y a su vez como elemento de ocultamiento que no revela hacia el exterior la organización general del edificio y, desde el interior, enmarca la mirada horizontal hacia la ciudad. En la fachada norte el muro-máscara desaparece, pero se mantiene la misma

composición de la fachada oeste a través de las diferencias de plomo y de la existencia de buñas constructivas en el hormigón armado. La articulación de estos paños genera una expresión de verticalidad permitiendo ocultar la real distribución y/o articulación de los espacios interiores, generando una lectura por tramos de un único edificio. Existe una relación profunda entre el recurso muro-máscara, pieza arquitectónica suspendida que se antepone al volumen edilicio y el tema del ocultamiento que este dispositivo compositivo conceptualmente encarna. En una reciente reseña dedicada a su trabajo del último cuarto de siglo, N. Campodonico refiere que:

en mi infancia (sin contacto con la disciplina arquitectónica ni con los arquitectos) solía regresar caminando del colegio a la casa de mis abuelos junto a mis hermanos. Era un trayecto corto, apenas cinco cuadras, pero era una aventura excitante cargada de experiencias y libertad. Recuerdo especialmente algunas casas del trayecto que no se revelaban totalmente, que había que adivinarlas, que había que imaginarlas, ocultas detrás de muros y árboles que aparecían detrás de ellos. De alguna manera este sencillo dispositivo hacía volar mi imaginación y despertaba mi curiosidad como pocas cosas. Si me hubieran preguntado en aquella época ¿qué era la arquitectura? Seguramente hubiera respondido que eran aquellas casas misteriosas (Campodonico, 2023, p. 4).

El muro es, en la obra de Campodonico, el elemento de composición y construcción esencial. En cada proyecto la solidez estereotómica del mismo materializa la idea y sublima la materia seleccionada para cada ocasión. Por otra parte, considerando sus palabras, lo oculto, el misterio y la representación son temas en tensión que tienen en la actualidad fuertes repercusiones a nivel social. El conflicto entre el ser y el aparecer, encarnado en la máscara, no es nuevo y atraviesa desde el teatro a la filosofía, de la literatura a la arquitectura. Interpretación de un rol y construcción de una

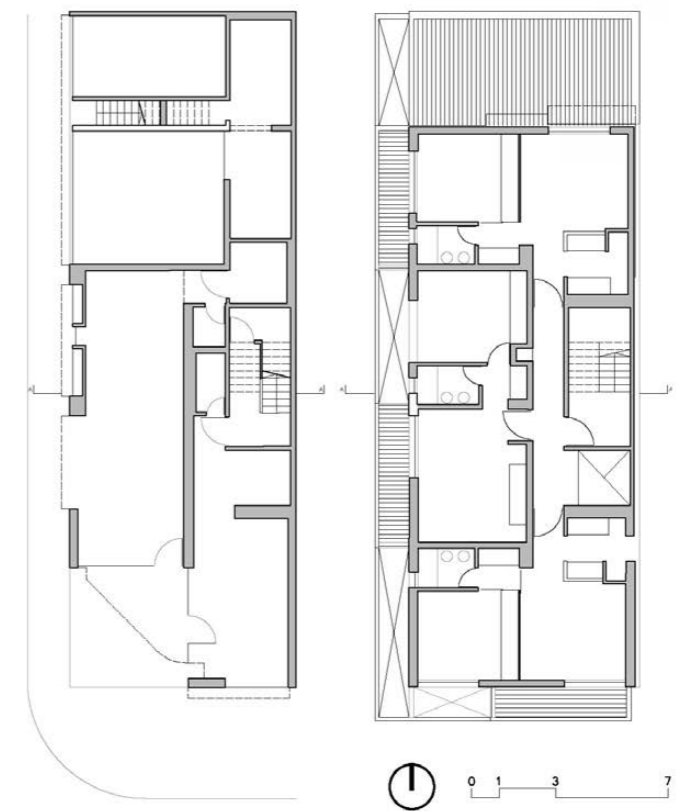
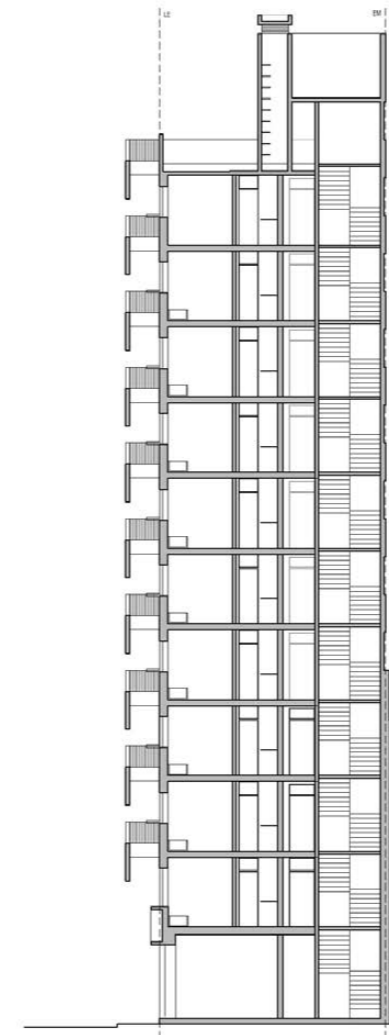
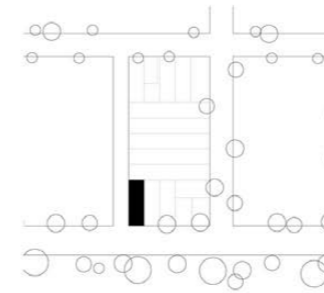


Figura 2. Arriba izquierda: plano de ubicación; derecha: fotografía de los autores desde la esquina. Abajo izquierda: sección transversal; derecha: planta baja y planta tipo.

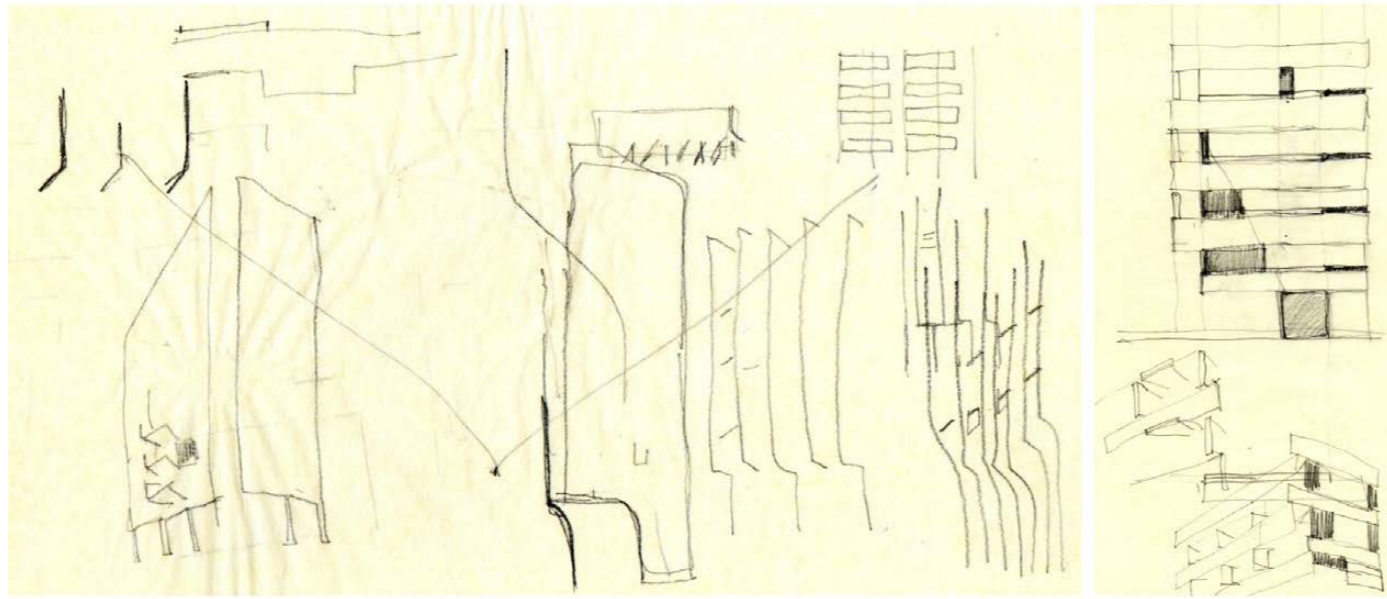


Figura 3. Bocetos originales de anteproyecto del Arq. Nicolás Campodonico.

imagen parecen ser el punto de contacto de un binomio de cuestiones que en el edificio se ejecutan con precisión formal, elegancia de líneas, economía de piezas arquitectónicas y simplicidad de recursos materiales.

» La máscara como recurso de la gramática del proyecto

La pieza arquitectónica a la cual se recurre no es una envolvente, no es un camuflaje (que refiere a la invisibilidad, al disfraz), es una máscara, un recurso compositivo sustancial que supera la inmediatez frívola y superficial de la resolución de la imagen del edificio. Pero el significado y valor de este recurso gramatical es más profundo y necesita ser contextualizado.

La máscara, en el teatro, no es solo funcional a la imagen que representa, sino que también señala la ausencia del sujeto, sustituido por la presencia de otro que se identifica a partir de ella. El acto de enmascarar no cancela la esencia. La máscara presenta una nueva realidad que restituye algo diferente. Aquello que queda oculto sería la verdad que la máscara distorsiona en una apariencia. Paralelamente, esta presunción se podría invertir y la máscara se impondría como una identidad inmutable, más auténtica en cuan-

to menos sujeta a las fluctuaciones del tiempo y las contingencias, no como una representación engañosa de una identidad disfrazada.

Habitamos un tiempo donde el fenómeno de la frecuentación de los medios digitales desplazó al teatro en su rol social y colectivo. Habiendo desaparecido la belleza del enigmático secreto de las identidades ocultas, fascinados por la atracción de la vida desenmascarada y desnuda de sí misma, cuando la máscara como dispositivo poético parecería haber perdido toda razón de ser, somos testigos del florecer del *real self* o verdadero yo: experiencias inmersivas, artísticas y tecnológicas, que ofrecen a partir del uso de máscaras la posibilidad de “ser reales”, auténticos, a partir de la libertad que determina el anonimato.

El recurso a la interpretación de la figura de la máscara como dispositivo para la crítica o herramienta del proyecto de arquitectura cuenta con la contribución de dos figuras ilustres en el ámbito disciplinar específico que es útil recordar: Manfredo Tafuri y John Hejduk. Hacia finales de la década del 70 y primera parte de la de los 80 del siglo pasado, el mundo occidental experimentaba una crisis que dejó a la sociedad desorientada y desprovista de los ritos convencionales. Las máscaras institucionales presta-

blecidas, los valores y las referencias formales a partir de las cuales se había construido la ciudad hasta ese momento son cuestionadas, ya no son reconocidas tout court: “Llevar una máscara es la esencia de la civilización. La máscara permite la sociabilidad pura, independientemente de sentimientos subjetivos de poder, malestar, etc. de quienes lo portan. La civilización tiene como objetivo proteger a los demás del peso del yo” (Sennett, 1974; Amistadi, 2016).

En 1978 aparece en la revista *Lotus Internacional* un ensayo de Manfredo Tafuri “Il soggetto e la maschera. Un’ introduzione a Terragni” donde se sugiere que la máscara en la obra de G. Terragni se convierte en la imagen de una arquitectura que, en un juego entre realidad y apariencia, finalmente lo que se revela es la esencia de la arquitectura. A propósito de la solución A para el Palazzo del Littorio en Roma (1933-38) de G. Terragni, un muro curvo de granito rojo suspendido largo 80 metros, Tafuri refiere que el mismo se denuncia como “un límite, un argine, una diga”, como una máscara que oculta el tumulto formal y funcional que queda a sus espaldas: “La esencialidad de esta estructura primaria, entonada coralmente, deja claro que su certeza apodíctica esconde algo: que, pese a ser protagonista indiscutible,

‘es un personaje en busca de autor’” (Tafuri, 1978, p. 10). En otras palabras: un complejo edilicio en busca de la forma, de la pieza arquitectónica que lo represente.

Tafuri en su cita alude al libro *Seis personajes en busca de autor* (1925) de Luigi Pirandello. El pensamiento pirandelliano, como es sabido, afronta la relación entre vida y forma. El tema central del drama es la incomunicabilidad, el conflicto entre la aspiración de los personajes a comunicarse y la dificultad, imposibilidad de que los actores los representen.

El muro-máscara de Terragni en Roma es un gran “telón teatral”, una pieza maciza *tatuada* por las líneas isostáticas cuya masividad se encuentra solo perturbada por el recorte del balcón-podio para el duce. El muro, elemento arquetípico del construir, se expone y se disimula al mismo tiempo.

El muro-máscara del edificio Santa Fe, una pieza tectónica también suspendida, no es masivo, su consistencia no es absoluta: mitad lleno, mitad vacío. La alternancia de llenos y vacíos en la misma proporción delega a la luz natural –en su juego de apariencias y modificaciones a lo largo del día y las estaciones– la representación formal de la *disociación* entre desmaterialización y consistencia, entre forma y contenido.



Figura 4. Izquierda: Fachada oeste sobre pasaje Medinacelli, centro: imagen de los autores sobre calle Medinacelli, derecha: fachada sur sobre calle Santa Fe. Elaboración gráfica de los autores.

Quizá, el punto de contacto entre estos dos ejemplos puestos a confrontación reside en que en ambos podemos reconocer una aspiración de *correspondencia* donde realidad y apariencia son “[...] dimensiones existenciales equivalentes: el juego supremo será compenetrarlas hasta que la máscara corresponda con la realidad y se disuelva en ella toda «voluntad de forma»” (Tafuri, 1978, p. 10).

La máscara, entendida de este modo, corresponderá en esencia con el rostro del personaje, con su cuerpo. En consecuencia, el organismo que se desarrolla detrás de ella es libre de desplegar su propia gramática, funcional, doméstica o monumental, necesaria. Cabe recordar que a propósito de otra obra de G. Terragni, la Casa del Fascio en Como, Tafuri propone el interrogante si en “[...] ella no exista una relación oculta con el método sintáctico reconocido en el proyecto A del palazzo del Littorio. [...] Convertido en un entramado físico y transparente, el arabesco de las isostáticas aquí se ha transformado en una máscara más: ya no para aislarse como un telón, sino para reaparecer continuamente, irrumpiendo a través de pasos que involucran todo el objeto formal. [...] En otras palabras, las ‘máscaras desnudas’ de Terragni en la Casa del Fascio, ya no están ‘en busca de autor’. La verdad de la máscara es todo” (Tafuri,

1978, p. 18). El dispositivo compositivo del muro-máscara en el edificio Santa Fe, en su aparente inactualidad como tema de arquitectura, se sustrae al flujo de la banalidad expresiva cotidiana y se convierte en la imagen de una arquitectura que, en un juego muy sutil de referencias entre realidad y apariencia, finalmente revela su esencia: la aspiración a representar el equilibrio formal como un valor estético necesario en un contexto en transformación.

En los mismos años del ensayo de Tafuri, en otro contexto y de la otra parte del océano, maduraba la propuesta arquitectónica de John Hejduk

sugiriendo uno de los posibles caminos para regenerar al individuo y repensar sus referencias representativas en la era de la modernidad líquida. [...] la arquitectura despliega todo su potencial expresivo operando en dos frentes: la reeducación y el cuidado del individuo a través de la formulación de nuevos programas funcionales sugeridos por la arquitectura de las máscaras; la re-monumentalización de la arquitectura a través de una expresión formal que, aprovechando el poder evocador del símbolo, sea capaz de ‘encontrarse’ con el ciudadano-usua-



Figura 5. Estudio de asoleamiento. Elaboración gráfica de los autores. | Figura 6. Imágenes exteriores de la obra. Fotografía de los autores.

rio en lo más profundo de su naturaleza inconsciente y arquetípica (Amistadi, 2016, p. 390).

En su ensayo, Amistadi recuerda que Hejduk utiliza la doble definición “mask/masque” donde mask debe entenderse como el objeto *máscara* y masque se refiere a la interacción entre objeto y sujeto. En síntesis, las arquitecturas de Hejduk son concebidas como dispositivos pertenecientes al imaginario simbólico cultural-colectivo necesarios a la construcción del sujeto social.

Finalmente, Hejduk atribuye a la máscara el rol de interpretar la *interacción* entre sujeto-objeto. Tafuri, a partir de su crítica, pone en evidencia la correspondencia o equivalencia entre realidad y apariencia manifestada por el dispositivo. En el Edificio Santa Fe cabría distinguir que el muro-máscara representa la *disociación* entre forma y contenido que en definitiva revela la esencia de su aspiración formal.

» **Dispositivo de representación arquitectónica-urbana**

Ya desde los primeros croquis, aparece la cuestión urbana del rol de la calle como espacio urbano de referencia y la representación del momento de esquina como tema. Se le reconoce a la calle su papel funcional como lugar de tránsito, pero, además, como lugar de *affaccio* (frente al cual el edificio se asoma) y fachada principal de la arquitectura. En los bocetos preliminares, la esquina se representa

como el lugar urbano por excelencia que merece atención y detalle en el diseño. Todo en un marco preciso que quiere ver invariada la relación tradicional entre las casas en altura y la importancia de las calles como elementos estructurales de la construcción de la forma de la ciudad compacta.

Se podría afirmar, además, que esta actitud proyectual no solo optimiza el uso del suelo a disposición, sino que también se propone como antídoto y resistencia a una pérdida progresiva de una cultura del habitar que atraviesa a buena parte de la arquitectura urbana contemporánea. Las formas propuestas para resolver las casas del edificio Santa Fe dan vigor y confirman el valor de la manzana haciéndola aún reconocible como parte elemental de la forma de la ciudad junto con la calle como elemento fundamental del trazado. Este simple sistema, generador de nuestra cultura urbana, adquiere fuerza y definición representativa a partir del recurso al dispositivo del muro-máscara. “Como dé la cara se intuye el carácter, desde el aspecto exterior del edificio también se puede leer su carácter y el de sus habitantes, es decir, lo que anima la interioridad” (Biraghi, 1992, p. 138).

Resulta evidente que son criterios visuales a escala urbana los que están puestos en juego en la obra. Son binomios simples puestos en tensión que nuestra mirada registra sin llegar a resolver el aparente conflicto entre horizontal y vertical, luces y sombras, profundidad y superficie. Una cierta precisión constructiva y simplicidad formal trascienden la virtud funcional del muro-máscara para cumplir con su rol más importante: la de ser observada y

no pasar desapercibida ante una mirada estética y sensible. La pieza urbana adquiere identidad a partir del tono y carácter que el dispositivo le otorga.

» **No solo dispositivo de protección solar**

En la década del 30 del siglo pasado, Wladimiro Acosta lleva adelante una crítica a la producción local de arquitectura a partir de la cual desarrollar una propuesta teórica operativa basada en el estudio de la arquitectura tradicional argentina en relación al clima. Este trabajo y sus reflexiones dieron como resultado el Sistema Helios, “[...] un conjunto de elementos dispuestos para regular la incidencia del sol, que sería uno de los aportes sustantivos a su arquitectura” (Müller, 2014, p. 30).

La actitud adoptada propugna por una sostenibilidad verdadera, atenta a las orientaciones, al clima, al uso de los materiales seleccionados y al mantenimiento de los edificios como la buena arquitectura tradicional lo ha hecho durante siglos. El diseño del muro-máscara en hormigón armado del edificio Santa Fe propone una solución que se encuentra en la misma clave. La configuración formal del mismo es el que afronta el tema del control del asoleamiento de los frentes sur-oeste. Este artefacto tectónico suspendido presenta hacia el frente oeste cuatro paños verticales discontinuos de hormigón a la vista: tres de estos paños están compuestos por 10 piezas de 1.35 metros de alto y 5.15 metros de largo separadas entre sí 1.35 metros. Un cuarto paño –de esquina– de 1.35 metros de alto, misma se-

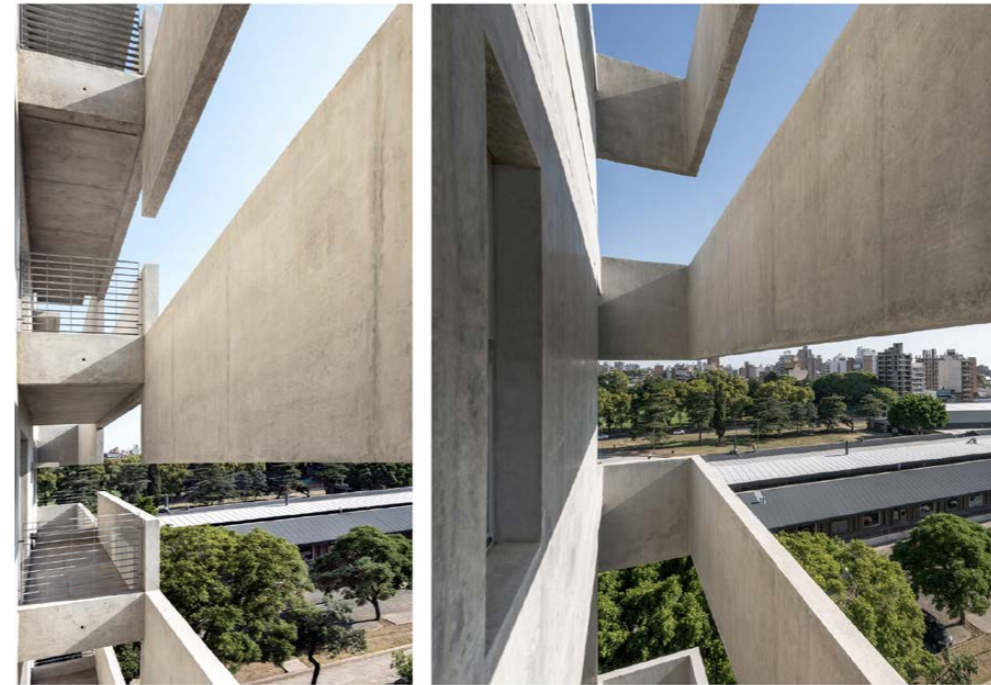


Figura 7. Imágenes desde el interior. Fotografías de los autores. | Figura 8. Bocetos originales de anteproyecto del Arq. Campodonico.

paración entre piezas, y 6.15 metros de largo. Este paño gira con la misma geometría 4.30 metros sobre la fachada sur. La misma se completa con un paño –siempre de 10 piezas que se desarrollan en altura– lindero vertical discontinuo de hormigón a la vista de 4.60 metros de largo por el mismo alto de los anteriores. Todo el aparato tectónico está compuesto por 60 piezas de hormigón a la vista de 13 cm de espesor y separado por 1.10 metros del muro perimetral exterior del edificio colocado sobre la línea municipal.

La estrategia compositiva de enmascarar el edificio evita la incidencia directa del sol sobre los vanos vidriados de las casas, al mismo tiempo que favorece la ventilación natural y el movimiento del aire en todo este espacio intermedio perimetral –entre el muro-máscara y el muro externo del edificio– que, además, contiene las terrazas. El dispositivo está concebido para favorecer el acondicionamiento natural y el confort interior de las pequeñas casas a partir de los gradientes de protección solar que fueron evaluados desde el solsticio de invierno hasta el de verano. Este propósito conecta directamente la obra con los valores tradicionales de la arquitectura regional y parece retomar casi literalmente la investigación llevada a cabo por Wladimiro Acosta: “[...] Empecé, por una parte, a estudiar atentamente las condiciones geometeorológicas locales, y por otra, a analizar detenidamente las soluciones empíricas contenidas en los edificios del pasado colonial, la orientación de sus locales y sus primitivas pero eficaces defensas contra los agentes climáticos adversos, en particular contra el exceso de radiación solar” (Acosta, 1976, p. 16).

El dispositivo también funciona como filtro de las miradas, asegurando de este modo una intimidad necesaria al ambiente doméstico. Por lo que atañe al mantenimiento del edificio, el uso del hormigón armado a vista como mono material de construcción, facilita la conservación de las superficies exteriores ya que no requiere de mantenimiento regular. El muro-máscara, a través del espacio umbral entre exterior-interior, protege las carpinterías y aberturas del agua de lluvia directa.

Una última cuestión abordada es relativa a la dialéctica entre forma y contenido, entre ma-

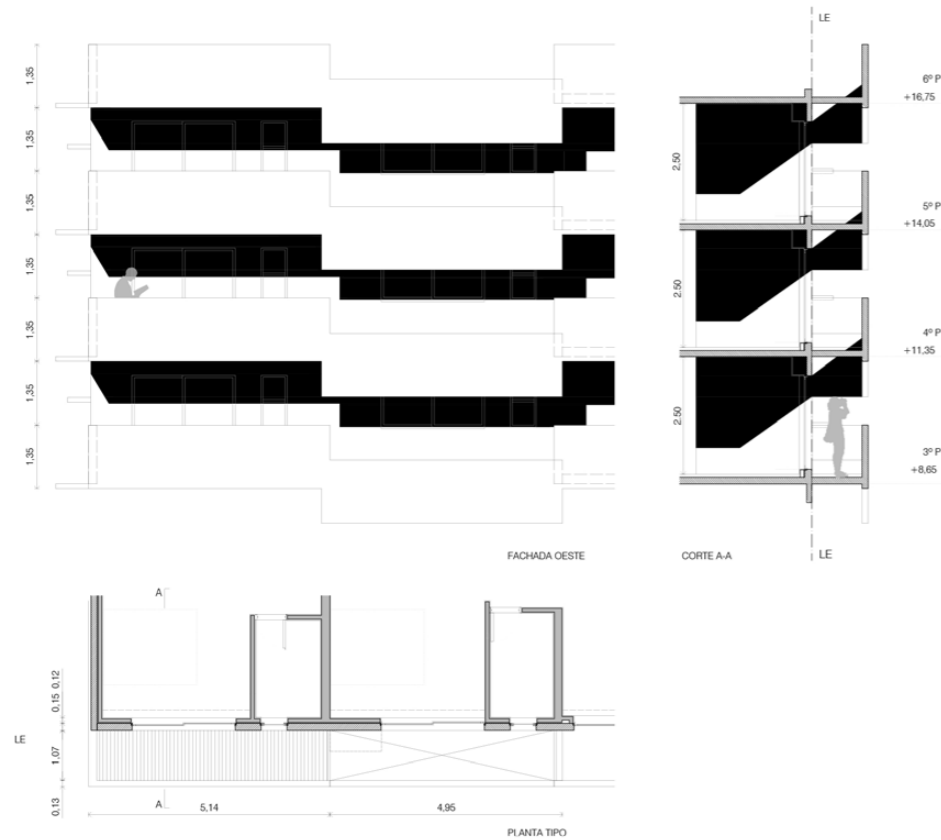


Figura 9. Detalle arquitectónico del dispositivo máscara. Elaboración gráfica de los autores.

teria y representación formal en relación a la construcción. Este es uno de los temas más interesantes y significativos en la obra de N. Campodonico, quien parece llevar a cabo una investigación espontánea de los posibles modos y combinaciones contemporáneas de la arquitectura del muro. La expresividad de la construcción en el edificio Santa Fe, la relación entre la representación de la estructura material y la apariencia formal determinan el carácter de esta arquitectura.

El detalle arquitectónico constructivo del muro-máscara caracteriza tanto la representación formal como la experiencia espacial del edificio. Por lo tanto, este detalle es capaz de generar cualidad arquitectónica y, al mismo tiempo, dotar de carácter al edificio: "tanto la construcción como la concepción arquitectónica están en el detalle, es el detalle lo que se utiliza para construir, en el sen-

tido físico, pero también semántico, gramatical, de la palabra" (Frasconi, 1996, p. 12).

En definitiva, la verificación del rol asignado al muro-máscara como recurso compositivo y detalle arquitectónico constructivo, evidencia que el dispositivo no aparece en las primeras especulaciones proyectuales como elemento predefinido a resolver la cuestión representativa del edificio. Es el tema de la expresión de la fachada unitaria capaz de dotar de escala urbana al edificio el que resulta ser indagado (Fig. 3). Los croquis originales manifiestan la búsqueda intencionada inicial del proyecto de resolver la cuestión, a partir del uso de elementos que correspondan al mismo tiempo a la representación y a la solución estática, procedimiento común en la obra de N. Campodonico. El recurso al muro-máscara aparece más bien como un objeto trouvé en el desarrollo del proyecto. Este

detalle es un hallazgo casi fatal e inapelable, resultante de una búsqueda infatigable que pone en un diálogo semántico y visual la estructura material y la apariencia formal del edificio. •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, W. (1976). *Vivienda y clima*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Amistadi, L. (2016). *John Hejduk. Nuovi programmi per l'edificio pubblico*. Nápoles, Italia: BDC.
- Biraghi, M. (1992). *Porta multifrons*. Palermo, Italia: Sellerio.
- Campodonico, N. (2023). *Muro y percepción*. Buenos Aires, Argentina: Bismar Ediciones.
- Frasconi, M. (1996). El detalle delator. En A. Crispiani, *Aproximaciones de la arquitectura al detalle* (pp. 12-18). Santiago de Chile, Chile: ARQ ediciones.
- Müller, L. (2014). *Wladimiro Acosta*. Buenos Aires, Argentina: Cuadernos de Arq.

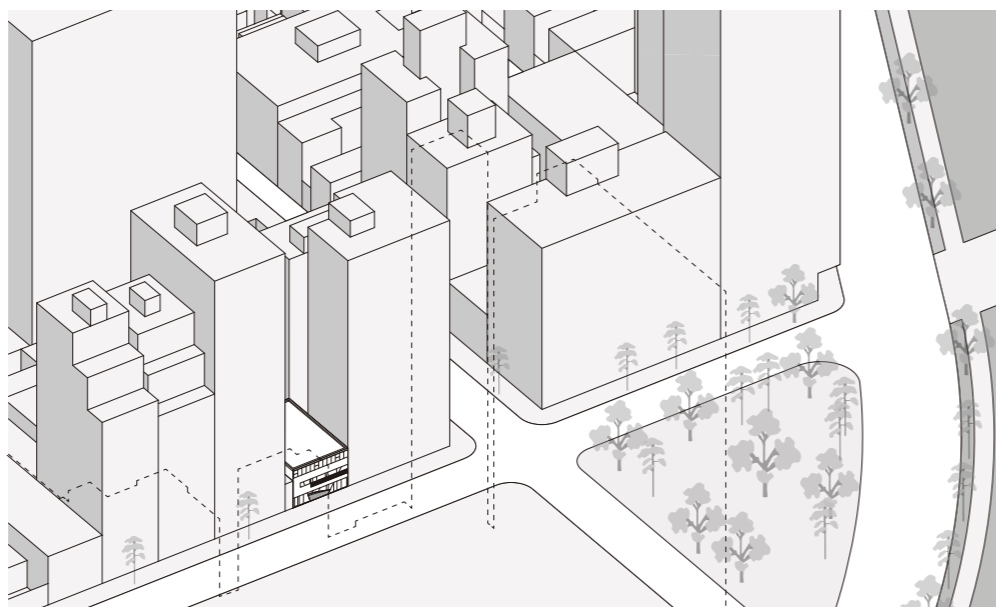
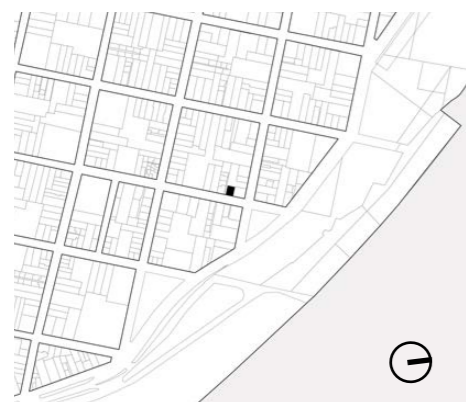
- Semerani, L. (2009). Alcune note su 'la maschera'. *Firenze architettura*, 2, 2-4. Disponible en <https://issuu.com/dida-unifi/docs/fa2009-2/3>
- Sennett, R. (1974). *Il declino dell'uomo pubblico*. La società intimista. Milano, Italia: Saggi Bompiani.
- Tafuri, M. (1978). Il soggetto e la maschera. Un' introduzione a Terragni. *Lotus International*, 20, 5-29.



Gustavo Adolfo Carabajal. Arquitecto, Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Laurea en Arquitectura y Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica, IUAV-Istituto Universitario di Architettura di Venezia-Italia. Diplomatura de Estudios Avanzados en Entornos Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje (EVEA), Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales UNR. Profesor Titular Ordinario, Ciclo Básico, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, asignaturas: Introducción a la Arquitectura, Análisis Proyectual 1 y Análisis Proyectual 2, FAPyD-UNR desde 2011. Profesor Titular Ordinario, Ciclo Superior, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, asignaturas: Proyecto Arquitectónico I, II y Proyecto Final de Carrera, FAPyD-UNR desde 2020. gustavo@carabajal.it



Lara Andrea Pendino. Arquitecta, Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Jefa de trabajos prácticos (curso ordinario), Ciclo Básico, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, asignaturas: Introducción a la Arquitectura, Análisis Proyectual 1 y Análisis Proyectual 2, FAPyD-UNR desde 2019. Auxiliar de primera interino, Ciclo Superior, Área Teoría y Técnica del Proyecto Arquitectónico, asignaturas: Proyecto Arquitectónico I, II y Proyecto Final de Carrera, FAPyD-UNR desde 2023. <https://orcid.org/0009-0005-1703-9125> pendinolara@hotmail.com



Arriba izq.: Ubicación de la obra en la planta urbana actual. Arriba: Vista axonométrica de la obra y su entorno urbano actual.

Obra:
 Centro Integral Cardiovascular

Ficha técnica:
 Ubicación: Mitre 220, Rosario, Santa Fe, Argentina
 Proyecto: (1997) Arq. Iglesia Rafael

Equipo de trabajo:
 Arq. Lara Pendino (Coordinación)
 Arq. Maria Florencia Ciceri (Edición gráfica)
 Sofía Buffarini (Axonometría)
 Arq. Walter Gustavo Salcedo (Fotografías)
 Mg. Arq. Pedro Ferrazini (Escaneo 3D)
 Arq. Emilio Farías y Federico Casazza (Modelado y renderizado 3D)

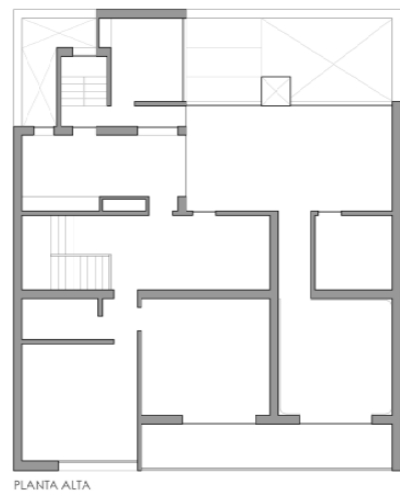
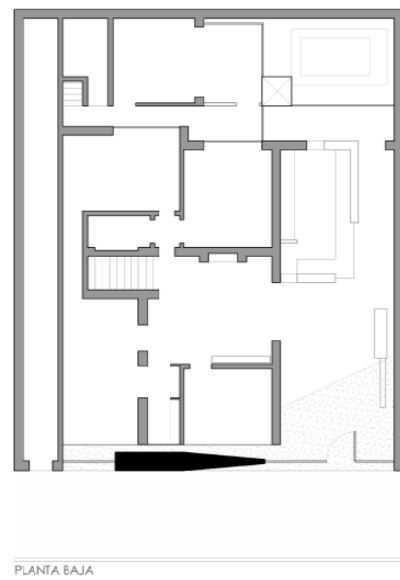
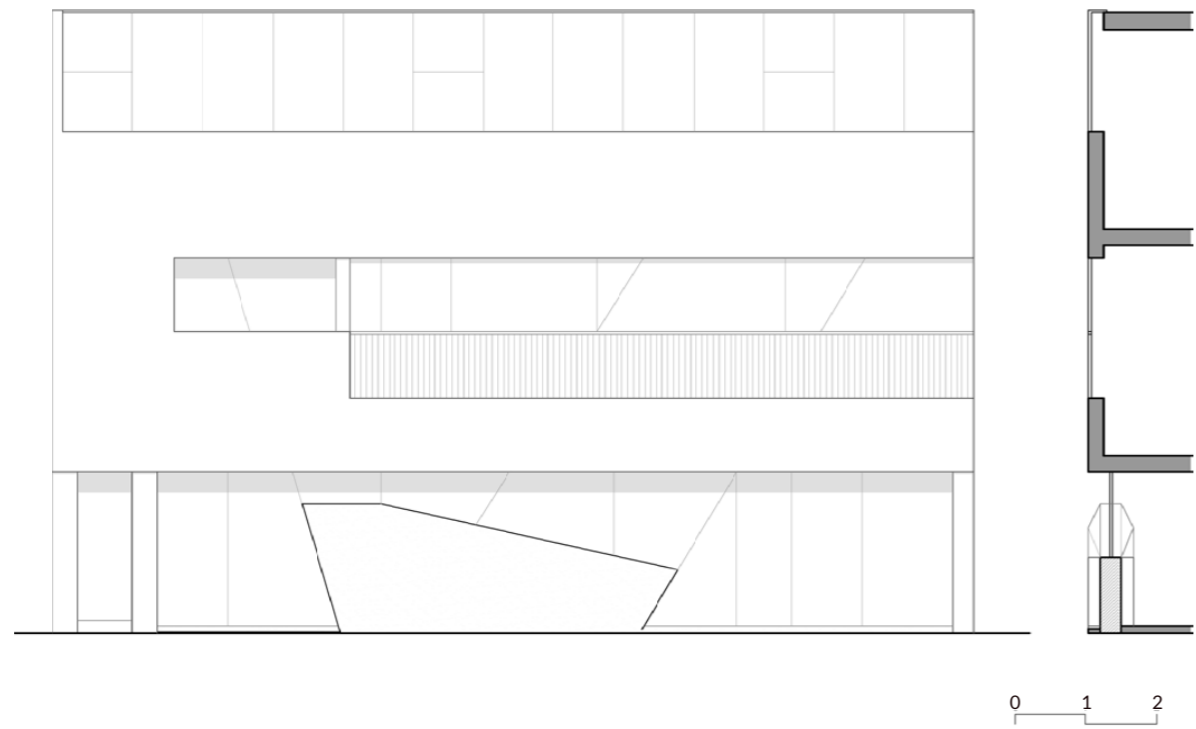
Agradecimientos:
 El texto que se reproduce al final, perteneciente al Arq. Rafael Iglesia, es un fragmento seleccionado por los editores de la memoria de la obra, publicada originalmente en Iglesia, R. (2008). El paraguas. *Polis*, 10, 10-13.



Imagen actual fachada calle Mitre.



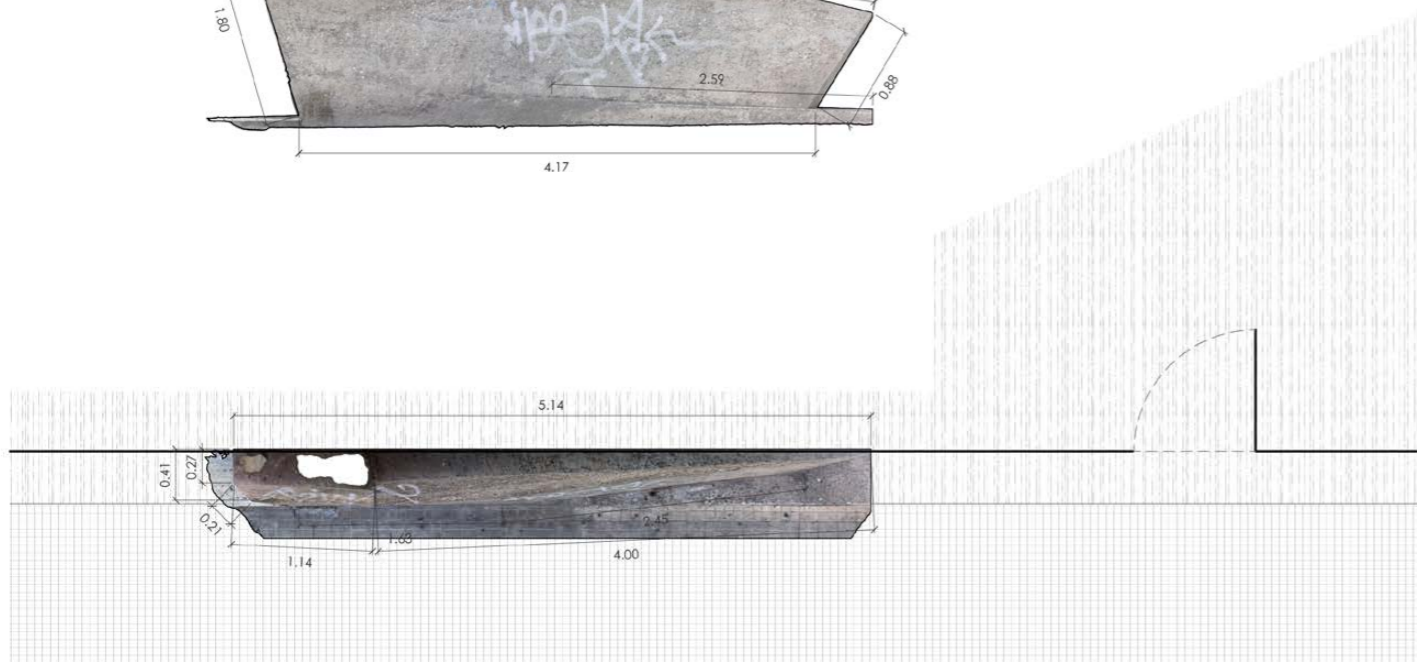
Imagen actual de la piedra sobre fachada calle Mitre.



Arriba: Fachada y corte sobre calle Mitre. Abajo: Planta baja y alta. Redibujos realizados a partir de planos originales pertenecientes al archivo del Arq. Rafael Iglesias.



Imagen actual de la *pedra* sobre fachada calle Mitre.



Axonometría de la *pedra* sobre fachada calle Mitre. Imagen realizada a partir de escaneo 3D. Vista y planta de la *pedra* sobre fachada calle Mitre. Dibujos realizados a partir de escaneo 3D.

» El paraguas

[...] los hombres incesantemente se fabrican un paraguas que les resguarda, en cuya parte inferior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar entrada a un poco del caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación (Lawrence en Deleuze y Guattari, 1993, pp. 204-205).

¿Cómo no ser un restaurador de paraguas?
¿Cómo intervenir sin mimetizarse con su len-

guaje, hoy que se ha roto la unidad del discurso, cómo lograr una arquitectura que sea susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, que niegue el discurso narrativo como un todo cerrado, que pueda ser contada de mil maneras, donde pierda sentido el significado, la interpretación? Que no establezca ninguna verdad o falsedad. Que deseche lo hecho anteriormente, que se maneje con la parte, la reversión, la mentira. Una obra de equívocos y respuestas parciales. Una arquitectura que esté dispuesta a despojarse de sus certezas, que se mida con lo que no sabe, que se aventure a seguir pistas más difusas, incluso pistas falsas; que corra riesgos, que se anime a caminar fuera de su red conceptual. Una arquitectura que no sólo se angustie por el encuentro entre el plano horizontal y el parámetro vertical, sino que cuestione los fundamentos mismos. Una arquitectura infundada. La *pedra* no es capaz de rasgar el firmamento; y también es incapaz de remendarlo con una imagen que vagamente se parezca a la visión. La *pedra* está allí, conviviendo con esa línea



Imagen actual de la *pedra* sobre fachada calle Mitre.

imaginaria que une las cosas con el suelo, quitándole razones de peso, atestiguando la gravedad de la situación. La *pedra*, a pesar de ser una objeción en el camino entre el racionalismo y sus fundamentos, no pertenece al mundo de los objetos, está del lado de las cosas. Los objetos son construcciones del hombre, tienen proyecto. La *pedra* no tiene proyecto, en todo caso, es un proyecto lapidario. Atemporal, asemántica, asignificante, inútil, anarquitectónica. Es la materia, el principio, el fin.

Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras, llevar a cabo las destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores, la incomunicable novedad que ya no se sabía ver (Deleuze y Guattari, 1993, p. 206). •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

• Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, España: Anagrama.

»

Palero, J. S. y Avila, M. (2023). Diseñar con los vecinos. Proyecto de espacio público en la ciudad de La Rioja. *A&P Continuidad*, 10(19), 114-123. doi: <https://doi.org/10.35305/23626097v10i19.406>



Diseñar con los vecinos

Proyecto de espacio público en la ciudad de La Rioja

Juan Santiago Palero y Mariel Avila

Recibido: 09 de junio de 2023

Aceptado: 23 de agosto de 2023

Español

Este trabajo revisa el proceso de diseño participativo realizado durante la primera mitad del año 2023 para la elaboración de un proyecto de espacio público localizado en la articulación de la reserva natural urbana Takú y el barrio Susana Quintela de la ciudad de La Rioja (Argentina). La experiencia en cuestión recuperó el legado de los pioneros de la participación en arquitectura de vivienda para adaptar sus claves metodológicas en una serie de dinámicas de trabajo intensivo en el territorio. A partir de la observación participante, la revisión crítica de documentos y la reconstrucción del proceso a través del testimonio de informantes clave, este artículo reconstruye las dinámicas implementadas en el territorio para contrastar categorías teóricas preestablecidas. Como aporte a futuras iniciativas participativas de similar escala y complejidad socioambiental, se destaca la importancia de lograr un abordaje colaborativo, y respaldado por el Estado, que garantice un clima de diálogo fluido y escucha atenta, propicio para la emergencia no solo de reclamos sobre aspectos funcionales y de infraestructura, sino también de los anhelos y preferencias de los vecinos del lugar.

Palabras clave: diseño participativo, proyecto de arquitectura, espacio público, reserva natural urbana, barrios populares

English

This work reviews the participatory design process developed during the first half of 2023 for the elaboration of a public space project dealing with the articulation of Takú -an urban natural reserve- and Susana Quintela neighborhood in the city of La Rioja. This experience recovered the legacy of pioneers in participatory housing architecture by means of the adjustment of its methodological key points to a series of intensive work dynamics in the site. Departing from the participant observation, the critical assessment of documentation and the reconstruction of the process through testimonies of key informants, this article reconstructs the dynamics implemented in the territory to contrast pre-established theoretical categories. As a contribution to future participatory initiatives of similar magnitude and socio-environmental complexity, the importance of a state-backed collaborative approach is emphasized. This ensures a space for fluent dialogue and attentive listening being essential for the emergence of claims not only regarding infrastructure and functional aspects but also the desires and preferences of the local neighbors.

Key words: participatory design, architecture project, public space, urban natural reserve, working-class neighborhood

» Introducción

El presente trabajo revisa una experiencia impulsada desde la Secretaría de Enlace para el Ordenamiento Territorial y el Desarrollo Sostenible (SEOTyDS) del Gobierno de la Provincia de La Rioja (Argentina). Mediante un acuerdo con el Instituto de Investigación de Vivienda y Hábitat de la Universidad Nacional de Córdoba (INVIHAB UNC) y el Centro de Estudios del Habitar Popular de la Universidad Nacional de Avellaneda (CEHP UNDAV), los investigadores que redactan este artículo se comprometieron a brindar una breve capacitación en diseño participativo, coordinar las dinámicas en el territorio y realizar el seguimiento del proyecto para diseñar una plaza lineal. Este artículo propone describir las dinámicas implementadas en territorio para corroborar en qué medida el proceso realizado responde a una hibridación entre la lógica heterónoma y la lógica de producción en red.

Punto de partida teórico

La participación, como palabra compuesta por el prefijo *pars parti-* (división o porción), el verbo

copere (tomar o agarrar) y el sufijo *-tio* (acción), remite a la acción de tomar partido en un hecho o proceso. En arquitectura, la participación enfatiza una “presencia activa directa” (Pelta Resano, 2007) de actores usualmente omitidos en los procesos que implica esta disciplina, como, por ejemplo, en la gestión, el diseño, la construcción, e incluso, el mantenimiento de las transformaciones que realiza sobre el ambiente. Siguiendo las ideas exploradas por John Turner (1977), cuando la población se incorpora en estos procesos, consigue resultados espaciales más ajustados a sus preferencias y requerimientos. Al reconocerse como parte de las transformaciones, los vecinos utilizan, cuidan y mantienen los espacios. Este esfuerzo de la corresponsabilidad sobre el ambiente permite extender la vida útil de los recursos materiales invertidos, reducir gastos de mantenimiento y evitar reformas costosas. Desde ese marco conceptual, el diseño participativo despliega este abordaje inclusivo dentro de la actividad proyectual, al incorporar en el proceso de toma de decisiones sobre el diseño, a actores usualmente excluidos de los ámbitos

de poder. En ese sentido, rompe la habitual jerarquización del proceso que centraliza las decisiones en profesionales del diseño. Este cuestionamiento inicial a las jerarquías facilita su implementación en ámbitos donde se pondera –de manera práctica o retórica– la horizontalidad, y, por el contrario, dificulta su aplicación en ámbitos que responden a estructuras claramente jerarquizadas, como el Estado. Si bien este cuestionamiento de la jerarquización del proceso de toma de decisiones sobre las transformaciones del ambiente construido ha sido implementado desde diversas experiencias de activismo urbano, la hipótesis de este trabajo es que el diseño participativo constituye una herramienta factible de ser incorporada en el repertorio de instrumentos de las políticas públicas implementadas desde dependencias estatales. Esta tensión entre verticalidad y horizontalidad puede enmarcarse desde la conceptualización de dos categorías teóricas abordadas por los pioneros de la participación en arquitectura: *heteronomía* y *producción en red*. La primera hace referencia a una organización jerárquica, pirami-

dal y la segunda como interacción compleja entre múltiples actores. Si bien John Turner (1976) elabora estas categorías cuando aborda el tema del alojamiento (*housing*), las definiciones pueden ampliarse a la producción de ciudad para incluir el debate sobre el diseño del espacio público. En el texto *El verbo edificar* (1976), Turner enfrenta dos tipos de organizaciones. Por un lado, aquellas “que utilizan a la gente [donde] son los organismos centrales los que toman las decisiones locales, estas decisiones necesariamente tienen que poner en ejecución programas y proyectos más o menos normalizados (*standardized*)” (Turner, 1976, p. 159). Para ejemplificar este tipo de organizaciones menciona al Estado y a las grandes empresas privadas, donde “todas las decisiones en este sistema autoritario van de la cima a la base” (p. 161). Para definir el rasgo característico de estas organizaciones, en el libro *Vivienda todo el poder al usuario* (1977) utiliza la categoría de heteronomía. Frente a estas estructuras verticales, Turner contrapone la producción en red para definir teóricamente las organizaciones autónomas, ágiles y flexibles, que la gente utiliza para tomar “las decisiones locales [...] que deben estar al alcance de todos” (Turner, 1976, p. 159). En este sistema abierto, los actores pueden realizar múltiples combinaciones. Al ser el habitante quien “controla cabalmente el diseño” (p. 163), los diversos resultados formales se adecuan específicamente a sus necesidades y posibilidades como, por ejemplo, en los barrios autoconstruidos. Del mismo modo, Christopher Alexander define dos maneras opuestas de concebir la forma de la ciudad: una arborescente y otra como semirretículo o semitránsito (*semilattice*). En la estructura arborescente, la decisión sobre el todo define la

interacción entre las partes: “ninguna parte de cualquier unidad está enlazada con cada una de las demás unidades, salvo por medio de esta unidad como un todo” (Alexander, 1968). Es decir, la ciudad se conforma a partir de relaciones originadas desde arriba hacia abajo, desde un tronco principal hacia elementos subsidiarios. Por el contrario, la semitránsito refleja una interacción compleja entre elementos. La unidad depende de la cooperación entre ellos y de su interacción con el contexto: “su coherencia como unidad deriva tanto de las fuerzas que mantienen juntos a sus propios elementos, como de su dinámica coherencia con el sistema de vida más amplio que la incluye” (Alexander, 1968). En sus resultados formales, estas maneras contrapuestas de concebir la ciudad redundan en diferencias de complejidad, obteniendo ambientes monótonos y simplificados a través de esquemas arborescentes y aportando diversidad y vitalidad desde los modelos de semitránsito. A partir de la caracterización que realizan Turner y Alexander, y de acuerdo a las citas anteriormente revisadas, se establecen una serie de dimensiones contrapuestas (Fig. 1) que nos permiten enmarcar experiencias prácticas según rasgos más específicos de estos polos teóricos en tensión. Desde un punto de partida teórico, el diseño participativo respondería mejor a la categoría de producción en red, por cuestionar la centralización del proceso de toma de decisiones. Sin embargo, esto no debería impedir la posibilidad de iniciar procesos de diseño participativo desde el Estado, combinando lo mejor de ambas lógicas. De hecho, el mismo Turner admite que heteronomía y producción en red no son categorías excluyentes: “definen un espectro, no una dualidad, ya que hay bastantes combinaciones”

(Turner, 1976, p. 162). Y en textos posteriores, propone situaciones intermedias buscando aprovechar del Estado su disponibilidad de recursos y su capacidad para delimitar marcos normativos (Turner, 1980). Pese a las recomendaciones de Turner, el diseño participativo permanece alejado de las políticas estatales, acotando su radio de influencia a iniciativas puntuales de grupos de trabajo en el marco de programas temporales o diferentes formas de activismo cuya continuidad depende de factores coyunturales volubles. Sin intención de desprestigiar a estos grupos que encuentran en TYIN Tegnestue o Rural Studio referentes internacionales, es preciso valorar el interés pedagógico por acercar las herramientas disciplinares a los problemas cotidianos de una población cuyos derechos han sido históricamente vulnerados. Aunque, por otro lado, estas modalidades de trabajo implican una serie de riesgos de los cuales el diseño participativo podría intentar liberarse. Estos proyectos pueden caer en acciones parciales y, en el peor de los casos, en obras *sobreestilizadas* que respondan mejor a la intención editorial de mostrarse en revistas y anuarios que al continuo proceso de mejoramiento que realiza la población. Sin insertarse en estrategias más amplias de uso y mantenimiento, pueden degradarse rápidamente, transmitiendo un mensaje contraproducente, como si todo el esfuerzo invertido se desvaneciera inmediatamente con la retirada de los voluntarios (Nerín, 2011). El trabajo voluntario requeriría, también, una revisión crítica. Al estudiar las pasantías en museos, Hito Steyerl (2014) afirma que el voluntario no cobra por su trabajo. En realidad, lo que gana es la posibilidad de formar parte de una

experiencia. Esta posibilidad de ocupar un lugar, redundante en experiencia para su propia formación. Simplificando la ecuación, el voluntario está pagando por su formación. La remuneración que no recibe, es el costo de su experiencia. Un último riesgo implica caer en un exceso de pragmatismo que se jacta de abordar situaciones problemáticas “con lo que encontraban a mano” (Zabalbeascoa, 2015). Como si el ingenio y la iniciativa fueran suficientes para salir adelante, sin incorporar ningún factor crítico que busque cuestionar o, al menos, revertir las condiciones dadas. Sobre estos riesgos se concentran las críticas más corrosivas con respecto a los enfoques participativos. Tanto Engels (1975) cuando critica las propuestas cooperativistas de Mülberger, como Burgess (1978) analizando los textos de Turner, o Boano y Vergara Perusich (2016) al revisar Quinta Monroy de ELEMENTAL, todos señalan una desproporción entre la propuesta discursiva y sus alcances prácticos, una naturalización y romantización de condiciones históricamente impuestas, y una desvinculación real de las alternativas políticas para la transformación de la realidad buscando un atajo mediante artificios técnicos que solamente alcanzan un maquillaje estético provisorio. ¿Es posible liberar al diseño participativo de este campo minado? Para cuestionar la exclusión del diseño participativo de las políticas urbano-habitacionales, se propone revisar un proceso de diseño participativo encarado desde dependencias estatales con el fin de corroborar su posicionamiento intermedio entre las dos categorías teóricas en tensión: heteronomía y producción en red. De este modo, se busca posicionar al diseño participativo no solamente como una performática de grupos de activismo itinerante sino, además,

| Heteronomía | Producción en red |
|---|---|
| 1. Decisiones alejadas del ámbito local. | 1. Decisiones locales al alcance de todos. |
| 2. Jerarquización piramidal (de la cima a la base). | 2. El habitante controla el diseño según sus necesidades y posibilidades. |
| 3. Subordinación de las partes a un todo. | 3. Interacción compleja entre partes. |
| 4. Soluciones estandarizadas. | 4. Adecuación dinámica al contexto. |

Figura 1. Dimensiones de la heteronomía y la producción en red. Fuente: Elaboración propia.

como parte del repertorio de herramientas del Estado para intervenir en proyectos de elevada complejidad socioambiental. Si bien el ambiente, como conjunción de sistemas interrelacionados es complejo de por sí, se pretende aludir así a problemáticas que se agravan y complejizan aún más por una histórica postergación y fragmentación en las acciones, que muchas veces ni siquiera intentan abordar las causas, sino esconder sus efectos. Este posicionamiento teórico aún se encuentra en construcción, aunque pueden mencionarse interesantes antecedentes, por ejemplo, en el trabajo de Jorge Mario Jáuregui en las favelas de Brasil (Jáuregui, 2012), Espacios de Paz en los barrios populares de Venezuela (PICO Estudio, 2014) o en la planificación participativa de Mariana Segura en Argentina (Segura, 2018). Desde este punto de vista, el Estado no es un instrumento de cooptación que termina verticalizando toda construcción grupal con la que entra en contacto. Por el contrario, se trata de un ámbito atravesado por las mismas contradicciones que tensionan la sociedad. En esta disputa constante, los sectores que buscan democratizar las estructuras del Estado pueden establecer una sinergia con los grupos que buscan democratizar procesos de menor escala, como la producción de ciudad. En los casos citados, las instituciones estatales amplían su base territorial apoyándose en la acción colectiva que se desarrolla horizontalmente, y, a su vez, estos grupos potencian su alcance, apoyados en los recursos del Estado.

Presentación del caso
El proyecto se localiza en la ciudad de La Rioja (Fig. 1), Argentina, en el costado noreste de la reserva natural urbana (RNU) Takú, en la articulación con el barrio Susana Quintela, que comenzó

como una toma de tierras organizada por familias vulnerables y actualmente se encuentra en proceso de integración urbana a través del Plan Angelelli. La SEOTyDS, que impulsa la creación de esta plaza lineal de 3700 m², ha desarrollado el proyecto de la RNU Takú desde un enfoque integral que incluyó la apertura de una calle vehicular, la creación de un sistema de senderos internos para el recorrido peatonal, un vivero de flora nativa, un memorial para la víctima de un femicidio, y el desarrollo de diversas actividades culturales y educativas que buscan articular las características arquitectónicas del conjunto con las demandas y necesidades de la población del barrio adyacente. Continuando este enfoque, la SEOTyDS se contactó con especialistas en el tema para comenzar a elaborar una metodología participativa que permitiera abordar el diseño desde la construcción de consensos con los vecinos. Como particular limitación de este caso, y dado que la plaza a diseñar se ubicaba junto a una barranca inestable (Fig. 2), con escombros y residuos, la SEOTyDS necesitaba el proyecto con premura para coordinar acciones con otras dependencias encargadas de su saneamiento y consolidación. Ante la urgencia del pedido, se optó por implementar acciones puntuales e intensivas en el territorio. Esto suponía todo un desafío, al intentar obtener los beneficios teóricos de la producción en red, pero adaptándose a los plazos de una estructura heterónoma. En dependencias estatales, y a juzgar por experiencias previas de trabajo, las demandas aparecen por una combinación entre reclamos vecinales y compromisos políticos. El proyecto se elabora rápidamente desde áreas de profesionales en diseño (estatales o subcontratadas) que concentran una multiplicidad de encargos siguiendo

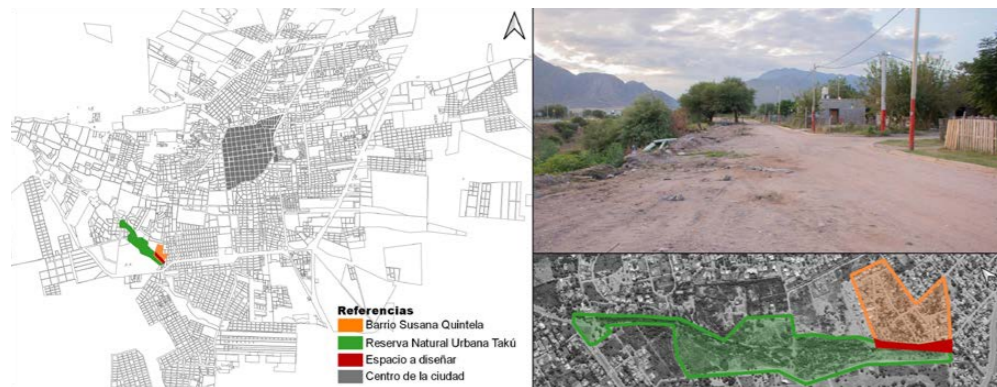


Figura 2. Localización del proyecto. Fuente: Elaboración propia.

plazos acotados y sin tiempo para realizar intercambios con la población. El diseño se define cuanto antes para iniciar un largo itinerario en el que el legajo se complejiza (cálculo, presupuesto, visados, licitaciones) para adecuarse a la normativa y a los circuitos presupuestarios vigentes. El tiempo que transcurre entre la formulación de la demanda y la materialización de las obras está mediado por la acción política; por eso, previniendo las dificultades en este campo, la instancia de proyecto suele reducirse al máximo.

» Materiales y métodos

En este apartado se describe, en primer lugar, la metodología implementada para este tramo particular de la investigación, orientado a la construcción científica del artículo; y, posteriormente, las claves metodológicas que guiaron la intervención en el territorio, como parte de una investigación más amplia y en proceso.

La posibilidad de iniciar un proceso de diseño participativo desde dependencias estatales evidenciaba una tensión entre verticalidad y horizontalidad. Con la ayuda de los principales teóricos de la participación en arquitectura, esta tensión se tradujo en las categorías teóricas antedichas: heteronomía y producción en red. A su vez, estas categorías teóricas se desagregaron a partir de dimensiones a corroborar en el proceso realizado. Finalmente, los resultados obtenidos en el territorio se contrastaron con las dimensiones teóricas para corroborar en qué medida el proceso realizado responde a una u otra categoría teórica.

Para abordar estos desafíos, se utilizó un enfoque exploratorio, descriptivo, de base cualitativa y guiado por los lineamientos de la investigación-acción participativa que proponen construir conocimiento desde la transformación de las realidades en el territorio. La reconstrucción del trayecto realizado se apoyó en la observación participante, siguiendo a Kawulich (2005), como descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos en un escenario elegido, utilizando los cinco sentidos. En este caso, el escenario fue el ámbito barrial en el cual se diseñaría la plaza. Los comportamientos se acotaron a la participación de los diferentes actores convocados y los artefactos se referían a los instrumentos empleados en las dinámicas. Como complemento de los cinco sentidos se procedió al registro detallado de las actividades desarrolladas, la recuperación de testimonios de los actores involucrados (vecinos, funcionarios y técnicos) a través de entrevistas semiestructuradas y la revisión pormenorizada de los documentos elaborados por el equipo: gráficas arquitectónicas, banners de difusión, cuadros síntesis, fichas para encuestas, actas, informes, etcétera. Para desarrollar el proceso capaz de tensionar en el territorio las categorías teóricas de heteronomía y producción en red, se propuso una reformulación operativa de metodologías ampliamente exploradas a partir de la década de los sesenta, orientadas a abordar el proyecto en pie de igualdad con los vecinos, que son quienes mejor conocen los problemas y potencialidades del sitio a intervenir. Este abordaje lleva al ámbito

proyectual la intención de Turner (1968) de trabajar con la gente, para complementar auténticas vocaciones de servicio orientadas a trabajar para ella. Si bien existen ejemplos más cercanos, en este apartado se propone ligar las técnicas implementadas con las ideas pioneras para utilizar referencias ampliamente difundidas en el ámbito científico.

También es importante destacar la intención de iniciar el proceso de diseño en la recuperación de las memorias espaciales de la población (Alexander, 1981). En ese sentido, la segunda dinámica desplegada en el sitio buscaba contactar a la población con sus recuerdos, para identificar sus preferencias con respecto a las características del espacio público. En esa primera instancia, se comenzó desde nociones difusas, deseos generales, para sortear restricciones impuestas y tomar como punto de partida los deseos más auténticos y profundos de la población (Livingston, 1995). A lo largo del proceso de diseño, el proyecto debe ir adecuándose a las condicionantes existentes, pero la imaginación colectiva no debe coartarse de antemano.

Cabe destacar que en el tiempo limitado de trabajo, se buscó incluir una amplia gama de dinámicas lúdicas, apelando a un espíritu participativo, usualmente vedado por el productivismo y los roles socialmente asignados. Rompiendo la rigidez de los procesos consultivos, el juego permite que emerjan actitudes solidarias, empáticas, y desestructuradas (Huizinga, 2007), usualmente omitidas por la formalidad de los procesos orientados según fines técnicos.

En la definición del listado de actividades se procuró evitar la jerga arquitectónica asociada a la definición monofuncional de sectores. Por el contrario, se utilizaron actividades con el mayor grado posible de abstracción y neutralidad, identificando usos estables y dinámicos (Habraken, 1979) y fomentando la complementariedad, la dualidad, el solapamiento, lo híbrido e indefinido, para evitar caer en el *zoning* de usos unívocos (Jacobs, 1967; Goodman, 1972; Lefebvre, 2013). Por último, y retomando las ideas de Alexander (1981), la metodología incluía dos recorridos grupales por el sitio, primero como reconocimiento general y, posteriormente, para replan-



Figura 3. Sección introductoria para aclarar el marco institucional. Fuente: SEOTyDS. | Figura 4. Dinámica lúdica para registrar actividades y aspectos positivos del espacio público. Fuente: SEOTyDS.



tear y evaluar –en el terreno– el borrador del anteproyecto. Esta premisa reconoce que las personas tienen pocos elementos para emitir un juicio desde la simple observación de los signos gráficos de un plano: la percepción requiere complementarse en base a las múltiples referencias sensoriales (visuales, auditivas, olfativas y hápticas) en el lugar (Lynch, 1984).

» Resultados obtenidos

El proceso comenzó con una jornada de capacitación, previa al trabajo en territorio, junto al equipo de la SEOTyDS¹. Allí se compartieron algunos conceptos básicos sobre metodologías de diseño participativo y se organizó a los técnicos según roles específicos: guías, observadores, logística y coordinadores.

Los guías interactuaban con el grupo explicando las dinámicas, los observadores registraban información emergente durante el proceso y realizaban tareas más sutiles pero determinantes como, por ejemplo, graduar la intervención de los técnicos para garantizar la rotación de la palabra. Los encargados de logística abordaban tres tareas complementarias: realizaban el registro audiovisual de las dinámicas; adecuaban la infraestructura para generar un ámbito propicio para la elaboración colectiva de un proyecto y asistían a aquellos participantes que pudieran tener algún inconveniente. Finalmente, los coordinadores –autores de este artículo– se ocupaban de la apertura y cierre de cada dinámica.

La estructura heterónoma del Estado exige ajustar los plazos grupales según su agenda, por eso,

los conceptos compartidos durante la capacitación se pusieron en práctica en el terreno en dos jornadas intensivas de trabajo en territorio, divididas según dinámicas, cada una de ellas orientadas a obtener una serie de resultados mínimos. El primer día de trabajo permitiría extraer, a través del diálogo entre técnicos y vecinos, una serie de insumos o indicios proyectuales para realizar un borrador de anteproyecto: las actividades que los vecinos necesitaban o disfrutaban realizar en el espacio público y algunas preferencias generales, como materiales, vegetación e infraestructuras. Durante el segundo día de trabajo se discutiría un borrador de anteproyecto elaborado con estos insumos surgidos de la anterior jornada. Se trataría de un bosquejo momentáneo, porque en él se incluirían, de manera premeditada, algunas disyuntivas surgidas durante su elaboración, con el fin de involucrar a los vecinos en la discusión y en la toma de decisiones. La intención era evidenciar que toda decisión proyectual suscita intereses en tensión, solo que habitualmente las estructuras heterónomas resuelven estas decisiones sin el debate de los vecinos. En este caso, se propuso definir las desde la construcción de consensos.

La primera jornada de trabajo en territorio, convocada por la SEOTyDS en articulación con la Secretaría de Desarrollo Territorial e Inclusión Social², estuvo dividida en tres dinámicas grupales. Comenzó con una sección introductoria, orientada a evidenciar el marco institucional de la iniciativa, presentar al equipo de trabajo y acordar con los vecinos una modalidad de trabajo en fun-

ción de los intereses compartidos (Fig. 3).

La segunda dinámica (Fig. 4), de carácter lúdico, se orientó a la construcción colectiva de un diagnóstico de requerimientos y preferencias mediante la evocación de la memoria de los vecinos sobre espacios públicos de la ciudad de La Rioja. Las preguntas y consignas de los guías apuntaban a evocar lugares, espacios preferentemente abiertos y urbanos, mencionados desde el recuerdo cercano o nostálgico, para identificar aspectos que los vecinos consideraban positivos. A modo de juego, algún participante debía pensar un espacio, y describirlo parcialmente sin mencionar su nombre, mientras el resto del grupo intentaba adivinar de qué lugar se trataba. En realidad, esta base lúdica se enriquecía con preguntas que permitían pasar gradualmente desde la evocación de la memoria hacia la discusión de aspectos a tener en cuenta para una plaza en ese contexto puntual.

La tercera dinámica retomó un listado de actividades, registradas por guías y observadores en la instancia anterior, para discutir las y depurarlas grupalmente. Una vez acotado un listado de usos o actividades, se instó a los vecinos a recorrer el sitio en grupos reducidos (Fig. 5) con el fin de revisar la pertinencia de las actividades elegidas y evaluar sus posibles localizaciones en el terreno. Cerrando la primera jornada, se brindó un refrigerio a los asistentes mientras funcionarios de la SEOTyDS y de la Secretaría de Desarrollo Territorial e Inclusión Social aportaron unas palabras de agradecimiento e invitaron a la próxima reunión en el sitio, pautada para la semana siguiente.



Figura 5. Primer recorrido grupal por el sitio. Fuente: SEOTyDS. | Figura 6. Encuesta para conocer opiniones individuales sobre las disyuntivas planteadas en el borrador de anteproyecto. Fuente: elaboración propia y fotografía de la SEOTyDS.



Figura 7. Segundo recorrido orientado a la revisión en el sitio del borrador de anteproyecto. Fuente: SEOTyDS. | Figura 8. Discusión colectiva de las alternativas planteadas en el borrador de anteproyecto. Fuente: SEOTyDS.

Luego de esa primera jornada en territorio, el equipo de diseño comenzó a ensayar opciones de anteproyecto en base a los insumos proyectuales y las diferentes variantes de espacialización (o distribución espacial) de funciones propuestas por los diferentes grupos. El equipo, al contar con distintas alternativas de distribución de actividades, debía tratar de conciliarlas, pero identificando los puntos de disenso que, en este caso, se referían a la ubicación del área deportiva y la incorporación de diferentes equipamientos en el acceso a la plaza. Luego de depurar estas alternativas, se confeccionaron tres paneles con las piezas gráficas necesarias para la segunda convocatoria. En el segundo encuentro en territorio, se recibía a los vecinos con una ficha que explicaba los avances logrados, incluyendo una encuesta de opinión individual sobre los aspectos a resolver grupalmente (Fig. 6). Los coordinadores explicaron el borrador de anteproyecto realizado por el equipo de diseño, aclarando que se trataba de un esquema provisorio, por incluir dos disyuntivas que debían resolverse colectivamente. Antes

de cerrar la discusión grupal sobre las ventajas y desventajas de cada opción, se instó a los vecinos a realizar un segundo recorrido en el sitio, pero esta vez, el equipo de trabajo había demarcado previamente sobre el terreno –con estacas y cintas de colores– las actividades propuestas por los vecinos, tal como se mostraban en las planimetrías incluidas en el borrador de anteproyecto (Fig. 7). Tras recorrer el lugar, volvió a reunirse el grupo completo para cerrar la decisión colectiva sobre las opciones planteadas y adecuar el anteproyecto según las observaciones de los vecinos con respecto al replanteo en el sitio (Fig. 8). Como cierre de esta segunda jornada se invitó a los vecinos y a las autoridades de la SEOTyDS a compartir su opinión sobre el proceso realizado, anunciando una próxima reunión con fecha a definir, para la presentación del anteproyecto definitivo. A través de reuniones virtuales con el equipo de diseño, se incorporaron al anteproyecto las observaciones surgidas en la segunda jornada de trabajo en territorio. Para definir las disyuntivas abiertas en el bosquejo provisorio, se contrasta-

ron las decisiones tomadas colectivamente con las opiniones individuales de las encuestas. Los planos e imágenes de previsualización alcanzados en el anteproyecto definitivo reflejan una admirable capacidad del equipo de diseño para interpretar los deseos y necesidades de los vecinos desde una estética contemporánea y apropiada a las condicionantes del contexto (Fig. 9 y 10).

» Discusión

A continuación, se enmarcan y problematizan los resultados obtenidos, según las dimensiones de las categorías teóricas enunciadas en la introducción del trabajo, para determinar en qué medida el proceso realizado responde a uno u otro de los modelos en tensión. Esta experiencia recuperó de la *producción en red*, aquella dimensión que busca ajustar el diseño según las necesidades y posibilidades del habitante. El hecho de organizar los equipos y las dinámicas según roles específicos no se orientó a la construcción de una estructura de mando, sino a facilitar el control del diseño por parte de los vecinos, y siempre respetando sus capacidades y condicio-



Figura 9. Volumetría y planimetría del anteproyecto elaborado a partir de las dinámicas implementadas en territorio. Fuente: SEOTyDS | Figura 10. Renders del anteproyecto elaborado a partir de las dinámicas implementadas en territorio. Fuente: SEOTyDS.

nes. En lugar de convertir a los habitantes en diseñadores ocasionales, la metodología buscaba rescatar los aportes específicos de cada actor. Contra los esquemas participativos que desdibujan las identidades y responsabilidades de las partes involucradas, Habraken (1979, p. 20) afirmaba que “un residente no tiene por qué ser un diseñador. Normalmente él o ella no tienen interés por el diseño per se, sino solamente en vivir en un ambiente que mejor le vaya a él o ella”. Del mismo modo que “alguien que compra un traje no tiene por qué ser sastre” (p. 20). Por otro lado, retomando una premisa de la heteronomía, un tramo del proceso de toma de decisiones se mantuvo alejado del ámbito local. La restricción en los plazos de trabajo implicó la necesidad de resolver una parte del proyecto desde la lógica vertical que separa a los habitantes, del proceso de toma de decisiones. Al acotar la interacción con los vecinos a dos jornadas en el sitio, una parte de la toma de decisiones avanzó mediante el trabajo en gabinete, sin la participación de la población local. En este tramo, las decisiones se tomaron teniendo en cuenta las

necesidades y preferencias de los vecinos, relevadas como *insumos* o *indicios de proyecto*, pero sin participación directa. Mientras la primera jornada cerró con una propuesta de distribución espacial de actividades abstractas, el segundo encuentro comenzó mostrando un anteproyecto más definido, con posibles esquemas de circulación y alternativas de distribución de mobiliarios urbanos. Si bien los plazos de trabajo exigieron una momentánea separación del proceso de toma de decisiones, esto no impidió su adecuación dinámica al contexto, tal como plantea una de las dimensiones de la *producción en red*. En la segunda jornada, los avances realizados por el equipo técnico se revisaron íntegramente, resolviendo algunas disyuntivas puntuales (mesas o gradas en el ingreso y ubicación del área de deportes). Aunque más importante fue el hecho de volver a revisar la totalidad de la propuesta en un segundo recorrido por el sitio, para terminar de adecuar el proyecto a la especificidad del contexto. Al visualizar las actividades demarcadas con estacas y cintas en el terreno, los vecinos reali-

zaron cambios significativos como, por ejemplo, incorporar un nuevo sector para actividades lúdicas. Con lo cual, se supera la participación puramente informativa o consultiva (Arnstein, 1969) para cerrar el proceso con dinámicas asociadas al poder ciudadano y la producción en red. Si entre la primera y la segunda jornada en territorio se diseñó *para* la gente, el cierre de las dinámicas se produce *trabajando con* ella. Por último, se mantuvo de la heteronomía la dimensión referida a la subordinación de las partes a un todo. La estructura orgánica (por no decir vertical) del Estado permitió coordinar diferentes equipos técnicos e insertar la intervención en sistemas de mayor escala. El abordaje centralizado pudo constatarse en el liderazgo de la SEOTyDS para coordinar la intervención con la Secretaría de Desarrollo Territorial e Inclusión Social y con el equipo de ingenieros encargado de consolidar la barranca. La incorporación de la plaza lineal a las dinámicas de escala urbana implicó la vinculación con la red de ciclovías y la incorporación de un puesto del sistema público de bicicletas de la ciudad.

» Conclusiones preliminares de una experiencia en proceso

Como síntesis de las dimensiones teóricas desplegadas durante el proceso, puede afirmarse que esta experiencia recupera dos de las dimensiones propias de la heteronomía: la distancia de la población local con respecto a uno de los tramos del proceso y la subordinación de las partes a un todo. Por otro lado, se reinterpretan dos dimensiones de la producción en red: el control del diseño por parte del habitante y la adecuación de los resultados a la especificidad del contexto. Para cerrar este encuadre teórico del diseño participativo, en lugar de intentar posicionarlo en una o en otra lógica, quizás resulte necesario comprender su posicionamiento intermedio, como una hibridación de las disciplinas proyectuales para acoplar lo mejor de cada uno de los polos planteados, o una especie de pensamiento de frontera entre la heteronomía y la producción en red. Quizás sea una posible respuesta al interrogante abierto por Henri Lefebvre cuando se preguntaba por la distancia existente entre el espacio representado de los técnicos (arquitectos, urbanistas, ingenieros) y el espacio de representación de la cotidianeidad de la población: “¿Qué hay en el medio? ¿Qué ocupa el intersticio entre las representaciones del espacio y el espacio de representación? [...] ¿La imaginación? Quizás, pero por qué y para quien” (Lefebvre, 2013, p. 102). Probablemente el diseño participativo logre llenar ese vacío como una imaginación colectiva que se sirve del conocimiento experto y los recursos –hasta ahora concentrados en estructuras piramidales– para transformar las condiciones de vida de la población históricamente postergada. Retomando la hipótesis planteada, el proceso realizado evidencia la posibilidad de guiar una experiencia de diseño participativo desde dependencias estatales, corroborando algunas dimensiones propias de la categoría heteronomía y otras dimensiones asociadas a la categoría de producción en red. Como parte del reajuste teórico que promueve toda contrastación empírica en el territorio, podría sumarse al modelo teórico de la heteronomía alguna dimensión vinculada con el fuerte mensaje simbólico de la acción encarada desde el Estado.

En líneas generales se transmite un mensaje con respecto a la responsabilidad del Estado como estructura a cargo de funcionarios elegidos mediante mecanismos electorales, que deben dar cuenta sobre su capacidad de incidencia en el territorio. En particular, la experiencia realizada expresa o transparente una asunción de roles y responsabilidades sobre el espacio público. Además de recuperar el punto de vista de los vecinos, fortalece el vínculo entre las dependencias estatales –responsables del diseño, construcción y mantenimiento de los espacios– y la ciudadanía, que usa, disfruta y cuida lo construido. •

NOTAS

1- La SEOTyDS está a cargo de la Arq. Paula Garello. El equipo de diseño de esta dependencia está conformado por: Arq. Micaela Rearte, Arq. Melisa Cortés Ibáñez, Arq. Sabrina Cortés Ibáñez, Arq. Alejandro Romero, Agustina Zalazar McEwen, Ignacio Lúquez, Gabriel Quinteros y Agustín Arnedo. También participaron como colaboradores a lo largo de todo el trabajo: Lic. Ángela Alcaráz, Lic. Noelia Luna, Paula Abarca, Efraín Tello y Tamara Vega.

2- La Secretaría de Desarrollo Territorial e Inclusión Social está a cargo de Romina Guzmán. El proceso desarrollado también fue acompañado por Carolina Britos como representante del Registro Nacional de Barrios Populares en la provincia de La Rioja.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, C. (1968). La ciudad no es un árbol. *Cuadernos Summa-Nueva visión*, (9), 20-30.
- Alexander, C. (1981). *El modo intemporal de construir*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Arnstein, S. (1969). A ladder of citizen participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4), 216-224.
- Boano, C. y Vergara Perucich, F. (2016). Half-happy architecture. *Viceversa*, 58-81. Disponible en https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1478181/1/VV04_ENG_09.pdf
- Burgess, R. (1978). Petty commodity housing or dweller control? A critique of John Turner views on housing policy. *Word Development*, 6(9-10), 1105-1133.
- Engels, F. (1975). Contribución al problema de la vivienda. En K. Marx y F. Engels, *Obras Escogidas* (pp. 572-580). Madrid, España: Akal.

- Goodman, R. (1972). *After the planners*. Middlesex, Reino Unido: Penguin books. Disponible en: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4097488/mod_resource/content/1/Goodman_After%20the%20planners.pdf
- Habraken, J. (1979). *El diseño de soportes*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Huizinga, J. (2007). *Homo ludens*. Buenos Aires, Argentina: Emecé - Alianza Editorial.
- Jacobs, J. (1967). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid, España: Península.
- Jáuregui, J. M. (2012). *Estrategias de articulación urbana*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Kawulich, B. (2005). La observación participante como método de recolección de datos. *Forum: Qualitative Social Research*. Disponible en https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/02/kawulich_fqs-observacion-participante.pdf
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid, España: Capitán Swing.
- Livingston, R. (1995). *El método*. Buenos Aires, Argentina: Urracas.
- Lynch, K. (1984). Reconsidering the image of the city. En L. Rodwin y R. Hollister, *Cities of the mind* (pp. 151-161). Nueva York, EEUU: Springer Science+Business Media.
- Nerín, G. (2011). *Blanco bueno busca negro pobre: una crítica a los organismos de cooperación y las ONG*. Barcelona, España: Roca.
- Pelta Resano, R. (2007). Diseñar con la gente. *Elisava Temes de disseny*, 27-34. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/76648/451351>
- PICO Estudio. (2014). *Espacios de Paz 2014 Venezuela*. Caracas: Comisión Presidencial del Movimiento por la Paz y la Vida. Disponible en https://issuu.com/laurate/docs/espacios_de_paz_2014_venezuela
- Segura, M. (2018, abril 22). Ciudades, entre el marketing y la participación. Recuperado de: <http://www.proyectohabitar.org/opinion/ciudades-entre-el-marketing-y-la-participacion-por-mariana-segura/>
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Turner, J. (1968). Uncontrolled urban settlement: problems and policies. *International social*

- development review* (pp. 107-128). Nueva York: Naciones Unidas. Recuperado de: <http://www.communityplanning.net/JohnTurnerArchive/pdfs/UncontrolledUrbanSettlement.pdf>
- Turner, J. (1976). El verbo edificar. En J. Turner y R. Fichter, *Libertad para construir* (pp. 154-178). CDMX, México: Siglo veintiuno editores.
- Turner, J. (1977). *Vivienda, todo el poder para los usuarios*. Madrid, España: Blume.
- Turner, J. (1980). What to do about Housing - its part in Another Development. *Habitat Int.*, 5(1-2), 203-211.
- Zabalbeascoa, A. (2015, diciembre 9). Los antihéroes de la arquitectura. *El país*. doi:https://elpais.com/elpais/2015/12/01/eps/1448986169_230396.htm



Juan Santiago Palero. Investigador del CONICET en el Centro de Estudios del Habitar Popular, especializado en diseño participativo de vivienda de interés social. Doctor en Arquitectura en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Docente en el Departamento de Arquitectura Urbanismo y Diseño de la UNDAV y en la Maestría en Gestión y Desarrollo Habitacional de la UNC. Fue becario del CONICET, dirigido por Ana Falú, y becario posdoctoral de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado, en Sevilla, bajo la dirección de Esteban de Manuel Jerez. Entre 2006 y 2014 trabajó en la Dirección de Hábitat Popular y en la Dirección de Arquitectura de la Municipalidad de Córdoba. <https://orcid.org/0000-0002-3994-2607> juansantiagoarqpalero@gmail.com



Mariel Avila. Arquitecta egresada de la Universidad Nacional de La Rioja. Becaria doctoral del CONICET bajo la dirección de la Dra. Cecilia Marengo y la codirección de la Dra. Ana Laura Elorza en el Instituto de Investigación de Vivienda y Hábitat de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba. <https://orcid.org/0009-0003-9447-8135> mariel.avila@mi.unc.edu.ar

Normas para la publicación en *A&P Continuidad*

» Definición de la revista

A&P Continuidad realiza dos convocatorias anuales para recibir artículos. Los mismos se procesan a medida que se postulan, considerando la fecha límite de recepción indicada en la convocatoria.

Este proyecto editorial está dirigido a toda la comunidad universitaria. El punto focal de la revista es el Proyecto de Arquitectura, dado su rol fundamental en la formación integral de la comunidad a la que se dirige esta publicación. Editada en formato papel y digital, se organiza a partir de números temáticos estructurados alrededor de las reflexiones realizadas por maestros modernos y contemporáneos, con el fin de compartir un punto de inicio común para las reflexiones, conversaciones y ensayos de especialistas. Asimismo, propicia el envío de material específico integrado por artículos originales e inéditos que conforman el dossier temático.

El idioma principal es el español. Sin embargo, se aceptan contribuciones en italiano, inglés, portugués y francés como lenguas originales de redacción para ampliar la difusión de los contenidos de la publicación entre diversas comunidades académicas. En esos casos deben enviarse las versiones originales del texto acompañadas por las traducciones en español de los mismos. La versión en el idioma original de autor se publica en la versión on line de la revista mientras que la versión en español es publicada en ambos formatos.

» Documento Modelo para la preparación de artículos y Guía Básica

A los fines de facilitar el proceso editorial en sus distintas fases, los artículos deben enviarse reemplazando o completando los campos del Documento Modelo, cuyo formato general se ajusta a lo exigido en estas Normas para autores (fuente, márgenes, espaciado, etc.). Recuerde que *no serán admitidos otros formatos o tipos de archivo y que todos los campos son obligatorios*, salvo en el caso de que se indique lo contrario. Para mayor información sobre cómo completar cada campo puede remitirse a la Guía Básica o a las Normas para autores completas que aquí se detallan, disponibles en: <https://www.ayp.fapyd.unr.edu.ar/index.php/ayp/about>

» Tipos de artículos

Los artículos postulados deben ser productos de investigación, originales e inéditos (no deben haber sido publicados ni estar en proceso de evaluación). Sin ser obligatorio se propone usar el formato YMRYD (Introducción, Materiales y Métodos, Resultados y Discusión). Como punto de referencia se pueden tomar las siguientes tipologías y definiciones del Índice Bibliográfico Publindex (2010):

• **Artículo de revisión:** documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

• **Artículo de investigación científica y tecnológica:** documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de

investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.

• **Artículo de reflexión:** documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.

» Título y autoría

El título debe ser conciso e informativo, en lo posible no superar las 15 palabras. En caso de utilizar un subtítulo debe entenderse como complemento del título o indicar las subdivisiones del texto. *El título del artículo debe enviarse en idioma español e inglés.*

La autoría del texto (máximo 2) debe proporcionar tanto apellidos como nombres completos o según ORCID.

ORCID proporciona un identificador digital persistente para que las personas lo usen con su nombre al participar en actividades de investigación, estudio e innovación. Proporciona herramientas abiertas que permiten conexiones transparentes y confiables entre los investigadores, sus contribuciones y afiliaciones. Por medio de la integración en flujos de trabajo de investigación, como la presentación de artículos y trabajos de investigación, ORCID acepta enlaces automatizados entre quien investiga o ejerce la docencia y sus actividades profesionales, garantizando que su obra sea reconocida.

Para registrarse se debe acceder a <https://orcid.org/register> e ingresar su nombre completo, apellido y correo electrónico. Debe proponer una contraseña al sistema, declarar la configuración de privacidad de su cuenta y aceptar los términos de usos y condiciones. El sistema le devolverá un email de confirmación y le proporcionará su identificador. Todo el proceso de registro puede hacerse en español.

Cada autor o autora debe indicar su filiación institucional principal (por ejemplo, organismo o agencia de investigación y universidad a la que pertenece) y el país correspondiente. En el caso de no tener afiliación a ninguna institución debe indicar: “Independiente” y el país. Asimismo, deberá redactar una breve nota biográfica (máximo 100 palabras) en la cual se detallen sus antecedentes académicos y/o profesionales principales, líneas de investigación y publicaciones más relevantes, si lo consideraran pertinente. Si corresponde, se debe nombrar el grupo de investigación o el posgrado del que el artículo es resultado así como también el marco institucional en el cual se desarrolla el trabajo a publicar. Para esta nota biográfica, se deberá enviar una foto personal y un e-mail de contacto para su publicación.

» Roles de autoría

La taxonomía de redes de colaboración académica (CRediT) permite proporcionar crédito a todos los roles que intervienen en un proceso de investigación y garantizar que estos sean visibilizados y reconocidos durante la comunicación de los resultados obtenidos. La definición de catorce (14) categorías permite, además, identificar estos roles de autoría como objetos de recuperación, por lo que serán sensibles a su clasificación y su posterior reutilización en el marco de otros procesos investigativos.

A&P Continuidad adhiere a la utilización de CRediT (Contributor Roles Taxo-

nomy) para indicar en forma sistemática el tipo de contribución que realizó cada autor/a en el proceso de la investigación, disminuir las disputas entre los autorxs y facilitar la participación académica.

Los catorce roles que define la taxonomía son:

• **Administración del proyecto:** responsabilidad en la gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación

• **Adquisición de fondos:** Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que condujo a esta publicación

• **Análisis formal:** Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales, u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio

• **Conceptualización:** Ideas, formulación o desarrollo de objetivos y metas generales de la investigación

• **Curaduría de datos:** Actividades de gestión relacionadas con anotar (producir metadatos), eliminar y mantener datos de investigación, en fases de uso y reúso (incluyendo la escritura de código de software, donde estas actividades son necesarias para interpretar los datos en sí mismos)

• **Escritura, revisión y edición:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por aquellos del grupo de investigación, específicamente, la revisión crítica, comentarios o revisiones, incluyendo las etapas previas o posteriores a la publicación

• **Investigación:** Desarrollo de un proceso de investigación, específicamente, experimentos o recopilación de datos/pruebas

• **Metodología:** Desarrollo o diseño de metodología, creación de modelos

• **Recursos:** Provisión de materiales de estudio, reactivos, materiales de cualquier tipo, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis

• **Redacción - borrador original:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la redacción del borrador inicial (incluye, si pertinente en cuanto al volumen de texto traducido, el trabajo de traducción)

• **Software:** Programación, desarrollo de software, diseño de programas informáticos, implementación de código informático y algoritmos de soporte, prueba de componentes de código ya existentes

• **Supervisión:** Responsabilidad en la supervisión y liderazgo para la planificación y ejecución de la actividad de investigación, incluyendo las tutorías externas

• **Validación:** Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicación/reproducibilidad general de los resultados/experimentos y otros resultados de investigación

• **Visualización:** Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente, la visualización/presentación de datos

A&P Continuidad alienta a realizar la declaración de cada una de las autorías en el Documento modelo para la presentación de propuestas.

Los autores que remitan un trabajo deben tener en cuenta que el escrito deberá haber sido leído y aprobado por todos los firmantes y que cada uno de ellos deberá estar de acuerdo con su presentación a la revista.

» Conflicto de intereses

En cualquier caso se debe informar sobre la existencia de vínculo comercial, financiero o particular con personas o instituciones que pudieran tener intereses relacionados con los trabajos que se publican en la revista.

» Normas éticas

La revista adhiere al Código de conducta y buenas prácticas establecido por el *Committee on Publication Ethics (COPE) (Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors y Code of Conduct for Journals Publishers)*. En cumplimiento de este código, la revista asegurará la calidad científica de las publicaciones y la adecuada respuesta a las necesidades de lectores y autores. El código va dirigido a todas las partes implicadas en el proceso editorial de la revista.

» Resumen y palabras claves

El resumen, escrito en español e inglés, debe sintetizar los objetivos del trabajo, la metodología empleada y las conclusiones principales destacando los aportes originales del mismo. Debe contener entre 150 y 200 palabras. Debe incluir entre 3 y 5 palabras clave (en español e inglés), que sirvan para clasificar temáticamente el artículo. Se recomienda utilizar palabras incluidas en el tesoro de UNESCO (disponible en <http://databases.unesco.org/thessp/>) o en la Red de Bibliotecas de Arquitectura de Buenos Aires Vitruvius (disponible en <http://vocabularyserver.com/vitruvio/>).

» Requisitos de presentación

• **Formato:** El archivo que se recibe debe tener formato de página A4 con márgenes de 2.54 cm. La fuente será Times New Roman 12 con interlineado sencillo y la alineación, justificada.

Los artículos podrán tener una *extensión mínima de 3.000 palabras y máxima de 6.000* incluyendo el texto principal, las notas y las referencias bibliográficas.

• **Imágenes, figuras y gráficos:** Las imágenes, *entre 8 y 10 por artículo*, deberán tener una *resolución de 300 dpi* en color (tamaño no menor a 13X18 cm). Los 300 dpi deben ser reales, sin forzar mediante programas de edición. *Las imágenes deberán enviarse incrustadas en el documento de texto –como referencia de ubicación– y también por separado, en formato jpg o tiff.* Si el diseño del texto lo requiriera, el Secretario de Redacción solicitará imágenes adicionales a los autores. Asimismo, se reserva el derecho de reducir la cantidad de imágenes previo acuerdo con el/la autor/a.

Tanto las figuras (gráficos, diagramas, ilustraciones, planos mapas o fotografías) como las tablas deben ir enumeradas y deben estar acompañadas de un título o leyenda explicativa que no exceda las 15 palabras y su procedencia.

Ej.:

Figura 1. Proceso de... (Stahl y Klauer, 2008, p. 573).

La imagen debe referenciarse también en el texto del artículo, de forma abreviada y entre paréntesis.

Ej.:

El trabajo de composición se efectuaba por etapas, comenzando por un croquis ejecutado sobre papel cuadriculado en el cual se definían las superfi-

cies necesarias, los ejes internos de los muros y la combinación de cuerpos de los edificios (Fig. 2), para luego pasar al estudio detallado.

El/la autor/a es el responsable de adquirir los derechos o autorizaciones de reproducción de las imágenes o gráficos que hayan sido tomados de otras fuentes así como de entrevistas o material generado por colaboradores diferentes a los autores.

•**Secciones del texto:** Las secciones de texto deben encabezarse con subtítulos, no números. Los subtítulos de primer orden se indican en negrita y los de segundo orden en *bastardilla*. Solo en casos excepcionales se permitirá la utilización de subtítulos de tercer orden, los cuales se indicarán en caracteres normales.

•**Enfatización de términos:** Las palabras o expresiones que se quiere enfatizar, los títulos de libros, periódicos, películas, shows de TV van en *bastardilla*.

•**Uso de medidas:** Van con punto y no coma.

•**Nombres completos:** En el caso de citar nombres propios se deben mencionar en la primera oportunidad con sus nombres y apellidos completos. Luego, solo el apellido.

•**Uso de siglas:** En caso de emplear siglas, se debe proporcionar la equivalencia completa la primera vez que se menciona en el texto y encerrar la sigla entre paréntesis. En el caso de citar personajes reconocidos se deben mencionar con sus nombres y apellidos completos.

•**Citas:** Las citas cortas (menos de 40 palabras) deben incorporarse en el texto. Si la cita es mayor de 40 palabras debe ubicarse en un párrafo aparte con sangría continua sin comillas. Es aconsejable citar en el idioma original. Si este difere del idioma del artículo se agrega a continuación, entre corchetes, la traducción. La cita debe incorporar la referencia (Apellido, año, p. nº de página).

» **Cita en el texto:**

•**Un autor/a:** (Apellido, año, p. número de página)

Ej.

(Pérez, 2009, p. 23)

(Gutiérrez, 2008)

(Purcell, 1997, pp. 111-112)

Benjamin (1934) afirmó....

•**Dos autores/as:**

Ej.

Quantrín y Rosales (2015) afirman..... o (Quantrín y Rosales, 2015, p.15)

•**Tres a cinco autores/as:** Cuando se citan por primera vez se nombran todos los apellidos, luego solo el primero y se agrega et al.

Ej.

Machado, Rodríguez, Álvarez y Martínez (2005) aseguran que... / En otros experimentos los autores encontraron que... (Machado et al., 2005)

• **Autor corporativo o institucional con siglas o abreviaturas:** la primera citación se coloca el nombre completo del organismo y luego se puede utilizar la abreviatura.

Ej.

Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP, 2016) y luego OPEP (2016); Organización Mundial de la Salud (OMS, 2014) y luego OMS (2014).

•**Autor corporativo o institucional sin siglas o abreviaturas:**

Ej.

Instituto Cervantes (2012), (Instituto Cervantes, 2012).

•**Traducciones y reediciones:** Si se ha utilizado una edición que no es la original (traducción, reedición, etc.) se coloca en el cuerpo del texto: Apellido (año correspondiente a la primera edición/año correspondiente a la edición que se utiliza)

Ej.

Pérez (2000/2019)

Cuando se desconoce la fecha de publicación, se cita el año de la traducción que se utiliza

Ej.

(Aristóteles, trad. 1976)

» **Notas**

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

» **Referencias bibliográficas:**

Todas las citas, incluso las propias para no incurrir en autoplagio, deben corresponderse con una referencia bibliográfica ordenada alfabéticamente. No debe incluirse en la lista bibliográfica ninguna fuente que no aparezca referenciada en el texto.

•**Si es un/a autor/a:** Apellido, Iniciales del nombre. (Año de publicación). *Título del libro en cursiva*. Lugar de publicación: Editorial.

Ej.

Mankiw, N. G. (2014). *Macroeconomía*. Barcelona, España: Antoni Bosch.

Apellido, A. A. (1997). *Título del libro en cursiva*. Recuperado de http://www.xxxxxxx

Apellido, A. A. (2006). *Título del libro en cursiva*. doi:xxxxx

•**Autoría compartida:**

Ej.

Gentile P. y Dannone M. A. (2003). *La entropía*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.

•**Si es una traducción:** Apellido, nombre autor (año). *Título*. (iniciales del nombre y apellido, Trad.). Ciudad, país: Editorial (Trabajo original publicado en año de publicación del original).

Ej.

Laplace, P. S. (1951). *Ensayo de estética*. (F. W. Truscott, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI (Trabajo original publicado en 1814).

•**Obra sin fecha:**

Ej.

Martínez Baca, F. (s. f.). *Los tatuajes*. Puebla, México: Tipografía de la Oficina del Timbre.

•**Varias obras de un/a autor/a con un mismo año:**

Ej.

López, C. (1995a). *La política portuaria argentina del siglo XIX*. Córdoba, Argentina: Alcan.

López, C. (1995b). *Los anarquistas*. Buenos Aires, Argentina: Tonini.

•**Si es compilación o edición:** Apellido, A. A. (Ed.). (1986). *Título del libro*. Lugar de edición: Editorial.

Ej.

Wilber, K. (Ed.). (1997). *El paradigma holográfico*. Barcelona, España: Kairós.

•**Libro en versión electrónica:** Apellido, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de http://www.xxxxxx.xxx

Ej.

De Jesús Domínguez, J. (1887). *La autonomía administrativa en Puerto Rico*. Recuperado de http://memory.loc.gov/monitor/oct00/workplace.html

•**Capítulo de libro:**

- Publicado en papel, con editor/a:

Apellido, A. A., y Apellido, B. B. (Año). Título del capítulo o la entrada. En A. A. Apellido. (Ed.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Ciudad, país: editorial.

Ej.

Flores, M. (2012). Legalidad, leyes y ciudadanía. En F. A. Zannoni (Ed.), *Estudios sobre derecho y ciudadanía en Argentina* (pp. 61-130). Córdoba, Argentina: EDIUNC.

- Sin editor/a:

McLuhan, M. (1988). Prólogo. En *La galaxia de Gutenberg: génesis del homotyphografífcus* (pp. 7-19). Barcelona, España: Galaxia de Gutenberg.

- Digital con DOI:

Albarracín, D. (2002). Cognition in persuasion: An analysis of information processing in response to persuasive communications. En M. P. Zanna (Ed.), *Advances in experimental social psychology* (Vol. 3, pp. 61–130). doi:10.1016/S0065-2601(02)80004-1

• **Tesis y tesinas:** Apellido, A. (Año). *Título de la tesis* (Tesina de licenciatura, tesis de maestría o doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado de www.xxxxxxx

Ej.

Santos, S. (2000). *Las normas de convivencia en la sociedad francesa del siglo XVIII* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

• **Artículo impreso:** Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*(número si corresponde), páginas.

Ej.

Gastaldi, H. y Bruner, T. A. (1971). El verbo en infinitivo y su uso. *Lingüística aplicada*, 22(2), 101-113.

Daer, J. y Linden, I. H. (2008). La fiesta popular en México a partir del estudio de un caso. *Perífrasis*, 8(1), 73-82.

• **Artículo online:** Apellido, A. A. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen*, número, páginas. Recuperado de http://

Ej.

Capuano, R. C., Stubrin, P. y Carloni, D. (1997). Estudio, prevención y diagnóstico de dengue. *Medicina*, 54, 337-343. Recuperado de http://www.trend-statement.org/asp/documents/statements/AJPH_Mar2004_Trendstatement.pdf

Sillick, T. J. y Schutte, N. S. (2006). Emotional intelligence and self-esteem mediate between perceived early parental love and adult happiness. *E-Journal of Applied Psychology*, 2(2), 38-48. Recuperado de http://ojs.lib.swin.edu.au /index. php/ejap

•**Artículo en prensa:**

Briscoe, R. (en prensa). Egocentric spatial representation in action and perception. *Philosophy and Phenomenological Research*. Recuperado de http://cogprints .org/5780/1/ECSRAP.F07.pdf

• **Periódico:**

- Con autoría explícita:

Apellido A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Ej

Pérez, J. (2000, febrero 4). Incendio en la Patagonia. *La razón*, p. 23.

Silva, B. (2019, junio 26). Polémica por decisión judicial. *La capital*, pp. 23-28.

- Sin autoría explícita

Título de la nota. (Fecha). *Nombre del periódico*, p.

Ej.

Incendio en la Patagonia. (2000, agosto 7). *La razón*, p. 23.

- Online

Apellido, A. A. (Fecha). Título del artículo. *Nombre del periódico*. Recuperado de

Ej.
Pérez, J. (2019, febrero 26). Incendio en la Patagonia. *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

-Sin autor/a
Incendio en la Patagonia. (2016, diciembre 3). *Diario Veloz*. Recuperado de <http://m.diarioveloz.com/notas/48303-siguen-los-incendios-la-patagonia>

• **Simposio o conferencia en congreso:** Apellido, A. (Fecha). Título de la ponencia. En A. Apellido de quien presidió el congreso (Presidencia), *Título del simposio o congreso*. Simposio llevado a cabo en el congreso. Nombre de la organización, Lugar.

Ej.
Manrique, D. (Junio de 2011). Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia. En H. Castillo (Presidencia), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Río Cuarto, Argentina.

• **Materiales de archivo:** Apellido, A. A. (Año, mes día). Título del material. [Descripción del material]. Nombre de la colección (Número, Número de la caja, Número de Archivo, etc.). Nombre y lugar del repositorio.

- Carta de un repositorio

Ej.
Gómez, L. (1935, febrero 4). [Carta a Alfredo Varela]. Archivo Alfredo Varela (GEB serie 1.3, Caja 371, Carpeta 33), Córdoba, Argentina.

- Comunicaciones personales, emails, entrevistas informales, cartas personales, etc.

Ej.
K. Lutes (comunicación personal, abril 18, 2001)
(V.-G. Nguyen, comunicación personal, septiembre 28, 1998)

Estas comunicaciones no deben ser incluidas en las referencias.

- Leyes, decretos, resoluciones etc.

Ley, decreto, resolución, etc. número (Año de la publicación, mes y día). *Título de la ley, decreto, resolución, etc.* Publicación. Ciudad, País.

Ej.
Ley 163 (1959, diciembre 30). *Por la cual se dictan medidas sobre defensa y conservación del patrimonio histórico, artístico y monumentos públicos nacionales*. Boletín oficial de la República Argentina. Buenos Aires, Argentina.

- Datos

Balparda, L., del Valle, H., López, D., Torralba, M., Tazzioli, F., Ciattaglia, B., Vicioso, B., Peña, H., Delorenzi, D., Solís, T. (2023). *Datos de: Huella Urbana de la Ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina*. [Dataset]. Versión del

1 de agosto de 2023. Repositorio de datos académicos de la UNR. doi: <https://doi.org/10.57715/UNR/EXIVRO>

Cualquier otra situación no contemplada se resolverá de acuerdo a las Normas APA (*American Psychological Association*) 6° edición.

» Agradecimientos

Se deben reconocer todas las fuentes de financiación concedidas para cada estudio, indicando de forma concisa el organismo financiador y el código de identificación. En los agradecimientos se menciona a las personas que habiendo colaborado en la elaboración del trabajo, no figuran en el apartado de autoría ni son responsables de la elaboración del manuscrito (Máximo 50 palabras).

» Licencias de uso, políticas de propiedad intelectual de la revista, permisos de publicación

Los trabajos publicados en *A&P Continuidad* están bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial- Compartir Igual (CC BY-NC-SA) que permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de una obra de modo no comercial, siempre y cuando se otorgue el crédito y licencien sus nuevas creaciones bajo las mismas condiciones.

Al ser una revista de acceso abierto garantiza el acceso inmediato e irrestricto a todo el contenido de su edición papel y digital de manera gratuita. Quiénes contribuyen con sus trabajos a la revista deben remitir, junto con el artículo, los datos respaldatorios de las investigaciones y realizar su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

Cada autor/a declara:

- 1- Ceder a *A&P Continuidad*, revista temática de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, el derecho de la primera publicación del mismo, bajo la Licencia *Creative Commons* Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional;
- 2- Certificar que es autor/a original del artículo y hace constar que el mismo es resultado de una investigación original y producto de su directa contribución intelectual;
- 3- Ser propietario/a integral de los derechos patrimoniales sobre la obra por lo que pueden transferir sin limitaciones los derechos aquí cedidos, haciéndose responsable de cualquier litigio o reclamación relacionada con derechos de propiedad intelectual, exonerando de responsabilidad a la Universidad Nacional de Rosario;
- 4- Dejar constancia de que el artículo no está siendo postulado para su publicación en otra revista o medio editorial y se compromete a no postularlo en el futuro mientras se realiza el proceso de evaluación y publicación en caso de ser aceptado;
- 5- En conocimiento de que *A&P Continuidad* es una publicación sin fines de lucro y de acceso abierto en su versión electrónica, que no remunera a los autores, otorgan la autorización para que el artículo sea difundido de forma electrónica e impresa o por otros medios magnéticos o fotográficos; sea de-

positado en el Repositorio Hipermedial de la Universidad Nacional de Rosario; y sea incorporado en las bases de datos que el editor considere adecuadas para su indexación.

» Detección de plagio y publicación redundante

A&P Continuidad somete todos los artículos que recibe a la detección del plagio y/o autoplagio. En el caso de que este fuera detectado total o parcialmente (sin la citación correspondiente) el texto no comienza el proceso editorial establecido por la revista y se da curso inmediato a la notificación respectiva al autor o autora. *Tampoco serán admitidas publicaciones redundantes o duplicadas, ya sea total o parcialmente.*

» Envío

Si el/la autor/a ya es un usuario registrado de *Open Journal System* (OJS) debe postular su artículo iniciando sesión. Si aún no es usuario/a de OJS debe registrarse para iniciar el proceso de envío de su artículo. En *A&P Continuidad* el envío, procesamiento y revisión de los textos no tiene costo alguno para quien envíe su contribución. El mismo debe comprobar que su envío coincida con la siguiente lista de comprobación:

- 1- El envío es original y no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista.
- 2- Los textos cumplen con todos los requisitos bibliográficos y de estilo indicados en las Normas para autoras/es.
- 3- El título del artículo se encuentra en idioma español e inglés y no supera las 15 palabras. El resumen tiene entre 150 y 200 palabras y está acompañado de entre 3/5 palabras clave. Tanto el resumen como las palabras clave se encuentran en español e inglés.
- 4- Se proporciona un perfil biográfico de quien envía la contribución, de no más de 100 palabras, acompañado de una fotografía personal, filiación institucional y país.
- 5- Las imágenes para ilustrar el artículo (entre 8/10) se envían incrustadas en el texto principal y también en archivos separados, numeradas de acuerdo al orden sugerido de aparición en el artículo, en formato jpg o tiff. Calidad 300 dpi reales o similar en tamaño 13x18. Cada imagen cuenta con su leyenda explicativa.
- 6- Los/as autores/as conocen y aceptan cada una de las normas de comportamiento ético definidas en el Código de Conductas y Buenas Prácticas.
- 7- Se adjunta el formulario de Cesión de Derechos completo y firmado por quienes contribuyen con su trabajo académico.
- 8- Los/as autores/as remiten los datos respaldatorios de las investigaciones y realizan su depósito de acuerdo a la Ley 26.899/2013, Repositorios Institucionales de Acceso Abierto.

En caso de tener cualquier dificultad en el envío por favor escriba a: aypcontinuidad01@gmail.com para que el Secretario de Redacción de la revista pueda asistirlo en el proceso.



Utiliza este código para acceder a todos los contenidos on line
A&P continuidad



