

1965—1990: VEINTICINCO AÑOS DE ARQUITECTURA EN CHILE

FERNANDO PEREZ OYARZUN

Escribir sobre 25 años de arquitectura en Chile tal vez tenga, a la larga o a la corta, más valor testimonial que propiamente documental. Una impresión en caliente sobre lo ocurrido ayer o anteayer no puede aspirar a constituirse en un juicio sereno, lejano o estructurado, mucho menos definitivo. Estos no pueden ser por tanto sino unos apuntes reflexivos, una mirada hacia atrás, como la del ciclista lanzado, por el rabillo del ojo, para lograr una imagen sólo por un momento congelada del tramo de ruta recorrido.

En lo personal, por otra parte —y toda historia en cierto modo lo es—, este tramo de tiempo representa aquél de mi propio trato con la arquitectura. No querría dar por tanto a esta crónica personal de 15 años otra estructura que la de una serie de asaltos, no necesariamente conexos entre sí, que vayan revelando los diversos flancos de una geografía compleja y accidentada.

La idea misma de arquitectura en Chile —desechada la posibilidad de hablar de arquitectura chilena— plantea el problema de la especificidad de lo que pueda haber ocurrido entre nosotros en estos 25 años. No creo que pueda hablarse de especificidad o independencia sino en términos muy relativos. En un mundo forzado a ser conexo, y por lo mismo en cierto modo estrecho, lo ocurrido entre nosotros no difiere demasiado de lo ocurrido en otros lados y, si queremos poner el acento en nuestra condición periférica y marginal, es frecuentemente consecuencia, o aun pálido reflejo, de lo que va ocurriendo en otros “centros”.

Sé que este punto de vista podría desalentar a más de alguno, ya que parece dejarnos con las manos vacías, condenados sim-

plemente a contemplar el espectáculo del mundo. En un ambiente como el nuestro, tal vez precisamente a causa de una crisis de identidad, es más que frecuente encontrarse con esfuerzos casi obsesivos por identificar aquello que es propia o exclusivamente nuestro, con una precisión quirúrgica y, por lo mismo, normalmente estéril. A cambio de ello, considerar que poseemos fatalmente un punto de vista propio para contemplar el mundo en su globalidad, puede contribuir a conjurar esta inquietante inseguridad.

Definir como crisis de certezas la nota fundamental de lo ocurrido en arquitectura en estos años, no resulta demasiado original. No es difícil comprobar que éste es un tema recurrente entre los arquitectos contemporáneos. Casi todos ellos suelen hacer mención a la ausencia de una teoría normativa, relativamente clara o difundida, a la que pueda hacerse referencia, ya sea por la vía de la aceptación o del rechazo.

Esta crisis de certezas tiene que ver, en su dimensión más profunda, con la puesta en crisis de la propia arquitectura moderna, o al menos de alguna de sus interpretaciones. Con la muerte de Le Corbusier, el año 1965, algo más murió en el mundo de la arquitectura. Tal vez se trate de esa condición heroica representada por él desde los inicios del movimiento moderno. Hoy día puede decirse con claridad mayor que por esa fecha comienza a morir la concepción de la arquitectura moderna como fatalidad y como progreso. Si ello representa en verdad el fin de una cierta era moderna o sí, por el contrario, se trata más bien de la depuración de la arquitectura y la cultura modernas de sus componentes decimonónicos, para quedar

auténticamente libradas a su propia aventura, es algo que aún no podemos ver con claridad.

El surgimiento y la evolución de los primeros intentos modernos en la arquitectura fueron seguidos desde Chile con interés, y aun con cierta actualidad. Siendo tal vez más justos, fueron seguidos por algunos chilenos que se encargaron de introducirlos en nuestro medio profesional, como ocurrió prácticamente en todo el mundo, desde Amsterdam a Moscú, desde Nueva York a Buenos Aires. Diez años no es demasiado tiempo para absorber esta auténtica revolución artística y cultural. Si la consideramos iniciada en Europa a comienzos de los 20, ya en los inicios de los 30 tendrá Santiago, como Río o Buenos Aires, sus primeros edificios modernos. De allí que pueda hablarse de atención y actualidad, aunque el término absorber es ambiguo o insuficiente para explicar lo que muchas veces fue la aceptación parcial de un cierto repertorio formal, o aun de ciertas invenciones vanguardistas, sin medir auténticamente la profundidad de la propuesta.

Si diez años son los que median entre los inicios de la arquitectura moderna y su introducción entre nosotros —siendo ésta, por así llamarla, la medida de nuestro desfase cultural, dejando al término desfase en su desnuda neutralidad—, la distancia entre los primeros signos de esta crisis moderna y su irrupción en nuestro medio parece ser relativamente equivalente. Libros como *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, de Venturi o *La Construcción de la Ciudad*, de Aldo Rossi, son publicados a mediados de los 60 constituyendo hitos y testimonios claros de la disolución de una ideología moderna de carácter monolítico. Entre nosotros, ellos comienzan a ser conocidos y parcialmente absorbidos a mediados de los 70.

En el conjunto de obras producidas en Chile entre los años 1965-1970 veremos simultáneamente el signo de una culminación y una crisis. Culminación, por la dimensión y calidad de algunas obras. Crisis, en cuanto ya se aprecia una voluntad de re-elaborar las ideas de la arquitectura moderna, enriqueciéndolas con una cierta sensibilidad hacia la geografía y el paisaje, o explorando sus posibilidades expresivas en relación a nuevas

modalidades técnicas o de uso de materiales.

La obra del arquitecto Emilio Duhart en este período puede constituir un buen ejemplo de este estado de cosas. Ateniéndonos a tres ejemplos, el edificio sede de la CEPAL (1960-66), en Santiago, representa la adhesión a una sensibilidad moderna madura, cuyos elementos de lenguaje están gruesamente obtenidos del Le Corbusier tardío, y específicamente de algunos de sus proyectos de Chandigarh. Bajo esta piel, sin embargo, se evidencian ciertas variantes, que no es del caso analizar en detalle aquí, como son referencias a la arquitectura tradicional chilena y una cierta sistematicidad técnica, que no es de origen claramente corbusiano.

La Hostería de Castro (1965), en Chiloé, en cambio aparece como un intento por explorar una línea vernacular-moderna, que ya podía reconocerse en la Hostería de Ancud, algunos años anterior. Aunque esta línea estaba inscrita dentro de una corriente moderna, considerada en un sentido amplio, al menos desde la Maison Errázuriz (1930), de Corbusier en adelante, y había sido protagónica en algunas de las búsquedas de Roberto Dávila, representa una crítica al interior mismo de la arquitectura moderna. A través de ella se pone en duda su universalismo y su triunfalismo tecnológico.

Si a continuación avanzamos hacia un edificio como el Ministerio del Trabajo, concluido alrededor de 1970, y que representa la última obra de Duhart antes de partir a Francia, nos encontramos con la apertura a una sensibilidad diferente. Hay en él una cierta referencia anglosajona y un tratamiento más abiertamente brutalista de la estructura y los materiales, como también una nueva conciencia urbana en la manera de concebir la inserción de la torre y el tratamiento de la esquina en un sector consolidado del centro.

Podría pensarse que, simbólicamente, la partida de Duhart cierra un período de la arquitectura chilena, el de la consolidación de la arquitectura moderna, y que su última obra deja indicada la dirección en la cual se desarrollarán los acontecimientos en el período siguiente. En efecto, no es casual que un aprecio por lo que ocurre en Inglaterra por esos años, y concretamente una admiración por la figura de James Stirling, sea el

elemento articulador que abre la cultura arquitectónica chilena hacia nuevos parámetros.

Los esfuerzos teóricos que también tienen lugar a fines de los 60 merecen ser mencionados para complementar este perfil. Ellos aparecen estrechamente ligados al fenómeno que bosquejamos anteriormente. Las publicaciones de *Arquitectónica* (1966-69), de J.R. Morales, e *Institución Arquitectónica* (1968), de Juan Borchers, representan intentos de dirección y una raíz muy diversa, pero que coinciden en una cierta crítica a la arquitectura moderna tal como se había difundido en el medio profesional, procurando fundarla de modo riguroso.

En el caso de Borchers, su trabajo teórico se había desarrollado simultáneamente con una investigación proyectual junto a Isidro Suárez y Jesús Bermejo. En las obras de este período, como la Cooperativa de Servicios Eléctricos de Chillán (1962) o la Casa Meneses en Santiago (1965), al trabajar sobre el lenguaje corbusiano lo ponen simultáneamente en crisis. Ello se consigue al extremar algunos de sus principios, liberándolos de toda sujeción a un funcionalismo de raigambre programática o técnica,

Un último polo digno de mencionar a fines de los 60 es el de los arquitectos vinculados a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Luego de renovar esa escuela en 1952 y de producir proyectos como la Capilla de Pajaritos y la Urbanización de Achupallas, habían abordado a comienzos de los 60 la construcción o reconstrucción de una serie de iglesias en el Sur del país, destruidas por el terremoto de 1960. En los años que estamos analizando, hay tres acciones o proyectos que pueden sintetizar su punto de vista. No se trata en este caso, en realidad, de la puesta en crisis de las ideas de arquitectura moderna, sino más bien de su depuración, volviéndolas a sus fuentes puramente poéticas en Baudelaire o Rimbaud, esto es, los inicios de lo que podríamos denominar la conciencia moderna.

El primero es el viaje poético, *Amereida*, realizado entre el 30 de julio y el 15 de septiembre, precisamente de 1965 (Le Corbusier morfa en agosto), que quiere ser el signo fundacional de una nueva visión de América y

de la arquitectura. El segundo es la polémica Vía Elevada Valparaíso-Viña versus la Avenida del Mar (1968-69) propuesta por este grupo. Ella constituye un signo claro de la existencia de dos visiones encontradas de la arquitectura moderna: una fundada en la visión progresista de la técnica, la otra en la gratuidad poética y la realidad concreta de la ciudad. Por último, está la fundación de la Ciudad Abierta de Ritoque (1970) por parte de este mismo grupo, organizado en la cooperativa Amereida. En cierta manera los tres hechos se articulan en uno solo: *Amereida* como gesto fundador; la Avenida del Mar como contrapropuesta a la visión de los profesionales del sector público; la Ciudad Abierta como fundación y paradigma de un nuevo modo de entender no sólo la ciudad y la arquitectura, sino la vida misma.

Es, como decíamos más arriba, a mediados de los 70 que emerge en Chile, y nuevamente en el medio profesional, una cierta tendencia a ver de un modo abiertamente distinto los problemas de la arquitectura. La conexión inglesa, vía la labor de difusión de un activo animador de la discusión profesional como Cristián Boza, con figuras como James Stirling y Leo Krier, jugará un rol articulador importante.

La visita del arquitecto chileno residente en París Fernando Montes, en 1977, representa a la vez un signo y una contribución importante a este cambio de mentalidad. Durante ella, Montes dicta dos conferencias en la oficina de Boza, Luhrs y Muzard, con asistencia de un importante grupo de arquitectos. Ellas no sólo permiten conocer una serie de producciones relativamente desconocidas en el medio chileno, como las de Rossi, Krier, o el propio Montes —era el momento del primer concurso para la zona de la Villette en París—, sino que desencadenan una serie de acontecimientos significativos entre los arquitectos chilenos.

La realización de la Primera Bienal de Arquitectura el mismo año 1977, organizada por el Colegio de Arquitectos, constituye el momento de aparición pública de una polémica entre los arquitectos chilenos, que se prolongará casi durante 10 años. A la Bienal se presenta un estudio sobre el patrimonio urbano, así como una proposición de recuperación del barrio poniente de Santiago,

llevados a cabo por tres oficinas profesionalmente consagradas: Larraín, Murtinho y Asociados; Flaño, Núñez y Tuca, y Boza, Luhrs y Muzard. Cada una de estas oficinas, a su modo, será protagonista del proceso de transformación de los paradigmas arquitectónicos que se producirá en los años siguientes. Estos acontecimientos desencadenan una transformación significativa de un sector importante de profesionales. Ella involucra algo más que la absorción, a veces epidérmica, de un nuevo vocabulario formal. Una atención más aguda hacia la discusión internacional, una valoración de la historia y del mundo de las ideas en el trabajo del arquitecto, son algunos componentes de esta transformación.

Si el surgimiento de la revista *AUCA* en 1965 representa la vigencia de una arquitectura moderna tardía, sensible a las búsquedas japonesas o norteamericanas, el apareamiento de *ARS* en 1977, patrocinada por el Centro de Estudios de la Arquitectura (CEDLA), es el testimonio de un nuevo tipo de preocupaciones provenientes principalmente de núcleos culturales europeos. La actitud que primeramente se recibió como neorracionalismo, y más tarde abiertamente como postmodernismo, constituirá un elemento fundamental en la práctica arquitectónica durante los últimos 70 y los primeros 80. Ello se da en Chile con una intensidad sólo equiparable a la de Argentina, y en general muy superior a la de otros países sudamericanos. Textos, por lo demás no particularmente rigurosos o profundos, como *Arquitectura Post-Moderna*, de Charles Jenckes, o *Después de la Arquitectura Moderna*, de Paolo Portoghesi, alcanzan una difusión máxima en nuestro medio, poniendo en evidencia un cierto carácter de popularización que marca la difusión de estas ideas.

Ello coincide, hay que aclararlo, con una cierta mutación en el sistema profesional mismo. Los "grandes trabajos" de los 60 en general surgían como encargos del Estado, edificios de equipamiento o grandes conjuntos de vivienda, muchas veces producto de Concursos públicos. La deliberada disminución del rol del Estado como Agente activo en la industria de la construcción, así como el denominado *boom* económico de 1978 a 1982 son entonces el marco socioeconómico que hace de contraparte al surgimiento de

una nueva sensibilidad cultural.

¿Qué ha quedado de todo ello, ahora que disponemos de una distancia mínima para apreciar el fenómeno, y que los ánimos polémicos se han aplacado un tanto, permitiendo hacer distinciones y apreciar matices?

Una sensibilidad menos utópica y más amplia frente a la ciudad histórica y real, dando el énfasis debido a los problemas morfológicos, pareciera ser uno de los productos más permanentes e interesantes. Por otro lado, una atención hacia la historia, y aun hacia la actividad teórico-crítica que había estado casi completamente ausente de la cabeza de los arquitectos profesionales durante los años 50 y 60. A ello habría que agregar el surgimiento de algunos buenos edificios, de significado permanente —lamentablemente un porcentaje relativamente menor—, en medio de una abundante producción que muchas veces se conformó con la imagen fácil o aun con el *pastiche*. En general, el tono del momento puede sintetizarse en el hecho de que muchos de los arquitectos suelen quedarse como sin oficio —en una suerte de tierra de nadie— al abandonar uno conocido y dominado (el de la arquitectura moderna) e ir en busca de otro que vagamente podríamos denominar como tradicional.

El Edificio Plaza Lyon (1981), una operación urbana y económica de tamaño considerable para nuestro medio, proyectado por Larraín, Murtinho y Asociados, representa la asunción más madura de esta nueva sensibilidad. El propone la recuperación de las posibilidades de la tradicional manzana-block y la encarnación de una cierta urbanidad en un medio no muy favorable para ello, como el conjunto de edificios de Providencia y Nueva Providencia en estos años. El reemplazo de una posible torre por un bloque periférico horizontal; la idea misma de la plaza comercial interior; el pórtico del frente a Nueva Providencia; la organización compleja del programa, incluyendo oficinas, vivienda y estacionamientos, son todos hechos que no sólo representan muy bien un nuevo espíritu para enfrentar el proyecto urbano, sino que constituyen aportes significativos a la construcción de la ciudad de Santiago.

Esta sensibilidad frente a la ciudad o frente a la historia va tomando formas diversas, de fortuna variable. Así ocurre por ejem-

plo con la aplicación un tanto mecánica de tipos tradicionales a edificios comerciales como algunos de los proyectos de Boza, Luhrs y Muzard, o con el intento de adaptar el edificio-torre de piel acristalada a las condiciones de la fábrica urbana tradicional. En este esfuerzo encontramos casos como el Edificio Fundación, a comienzos de los 80, de Cristián Boza y Asociados, incluyendo a Manuel Moreno y Hernán Duval, o la Torre San Ramón, a finales de la misma década, proyectada por Flaño, Núñez y Tuca. La aplicación de un criterio semejante, aunque en un contexto y con unos parámetros distintos, puede encontrarse en el edificio de la Mutual de Seguridad de Antofagasta (1988), de Víctor Gubbins, Ernesto Labbé y Pedro Gubbins. En él, la idea de recuperar el borde de la manzana tradicional y crear un espacio urbano interior permite un valioso aporte a la ciudad en uno de sus sectores vitales amenazado por un creciente deterioro.

Este ejemplo de una actitud arquitectónica militante, simultaneando la actividad editorial y de proyectos, se extendió a grupos de estudiantes y arquitectos jóvenes. Entre ellos merece destacarse la acción del grupo Contrapropuesta, quienes publicaron una revista y ganaron algunos concursos, como el de la Municipalidad de Macul. Más tarde, algunos miembros de este grupo proyectan la remodelación del antiguo Mercado de Providencia (1988), que reúne la condición de ser uno de los nuevos temas valorizados y utilizar con acierto los recursos de esa sensibilidad postmodernista.

Sin embargo, sería erróneo considerar que esta resolución de una cierta crisis de las ideas modernas a través de una adhesión en grado variable al postmodernismo explica el total del estado de cosas de la arquitectura durante la década de los 80. Este es un dato indispensable para comprender la situación, pero ella resulta globalmente mucho más compleja.

Tal vez un proyecto tan reciente como el Centro de Extensión de la Universidad Católica (1989), realizado por una serie de arquitectos vinculados a su Facultad de Arquitectura y coordinado por su Dirección de Proyectos e Investigaciones, ponga de manifiesto algo de esa complejidad a que aludimos. Como en el ejemplo mencionado

del antiguo Mercado de Providencia, el programa mismo —que incluía la remodelación de una parte del edificio de la Universidad— provocó un interés como problema de arquitectura que hubiese sido impensable veinte años antes. Sin embargo, en la pluralidad de enfoque con que diversas partes del programa fueron abordadas, ya no se aprecia una postura uniformemente militante. La cubierta del patio central, proyectada por Teodoro Fernández y Montserrat Palmer, pone de relieve una actitud en que la valorización de los medios tecnológicos no implica un descuido de las cualidades arquitectónicas del edificio del antiguo Instituto de Humanidades. Por el contrario, el cuidadoso diseño de los elementos estructurales, que no obedece a razones puramente técnicas, junto a decisiones radicales, como la supresión de la cubierta y las columnas de madera del corredor del segundo piso, se amalgaman en la búsqueda de un nuevo resultado unitario. En él, ni la tecnología ni la historia son absolutizados como fundamento del proyecto arquitectónico.

Por su parte, una figura como la de Christian de Groot, quien en los últimos años ha trabajado asociado con Hugo Molina, representa en su más alta expresión la continuidad de una tradición de calidad en el medio profesional chileno. Su postura no es insensible o completamente ajena al conjunto de influencias que hemos descrito, pero las absorbe desde una discreta distancia, lejos de toda actitud panfletaria o militante, en busca de una resolución sintética de la crisis, enriqueciendo una línea continua de trabajo. En efecto, es fundamental recordar que de Groot trabajó, luego de su permanencia juvenil en Estados Unidos, en la oficina de Emilio Duhart, y que éste, a su vez, había sido socio de Sergio Larraín por largos años.

Habiendo arrancado de proyectos de carácter industrial, como aquellos para la CAP o El Mercurio, la producción de de Groot ha ido evolucionando hacia la dedicación preponderante a proyectos de casas unifamiliares. La atención inicial por la obra de los maestros de la arquitectura moderna, incluyendo la huella de un Kahn en la sucursal del Banco del Estado (1963) en calle Moneda, o Alvar Aalto en algunas de sus primeras casas, ha ido cediendo paso a lo que

él califica de preocupación por la geografía, el paisaje y la condición del encargo. En todo caso, no es de cada una de esas posturas particulares que la obra de de Groot obtiene su interés. Este proviene de su concepción global y radical, de la calidad en la respuesta a cada uno de los encargos, de la fuerza de cada uno de sus partidos y de la coherencia de su desarrollo constructivo hasta el último detalle.

La obra de de Groot, en síntesis, reconocida en el medio profesional chileno como una contribución significativa en estos últimos 25 años, ha ejercido su rol constituyéndose en una suerte de eje de referencia de la producción arquitectónica en Chile; aunque en ella puede reconocerse la huella de algunas preocupaciones cambiantes del medio, es más fuerte la fidelidad a sí misma, a su raíz y tradición, su crítica despiadada de la producción contemporánea, su pragmatismo y su rigor.

La orientación hacia una temática más explícitamente latinoamericana parece haber sido un viraje de la discusión arquitectural chilena durante los 80. En ella se mezclan temáticas y personalidades surgidas tanto de esta corriente profesional más continua, como de sensibilidades que en un momento se declararon postmodernas. La temática de la identidad y lo propio, que de tanto en tanto se valoriza en nuestro discurso sudamericano, ha vuelto a surgir con cierta fuerza. Los nombres de Enrique Browne y Cristián Fernández han asumido un claro protagonismo en este intento, en parte vinculados al Taller América que ellos organizaran al alero del Museo de Arte Precolombino.

Es característico de este esfuerzo, concretamente en los casos de Browne y Fernández, el haber ejercido simultáneamente actividad teórico-crítica y profesional. Aunque se ha señalado que la valoración de la actividad teórica ya aparece a fines de los 70, podríamos decir que en ellos aparece con más fuerza y con la pretensión de un alcance mayor.

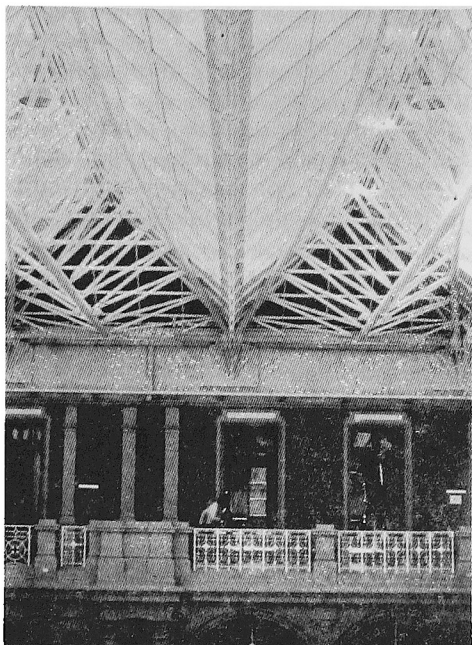
En el caso de Enrique Browne, su obra profesional se ha desarrollado en asociación con diversos arquitectos, pero de modo más permanente con Eduardo San Martín y Patrick Wenborne, constituyendo una de las oficinas más activas del país, productora de

edificios de oficinas, centros comerciales y grandes conjuntos de vivienda social. Sin embargo, la obra que Browne parece considerar más significativa se sintetiza en una serie de casas unifamiliares que ha venido desarrollando desde mediados de los 70 en adelante. En ellas ha procurado plantear de modo explícito la interpretación de algunos temas considerados prototípicos latinoamericanos, como el parrón o el patio.

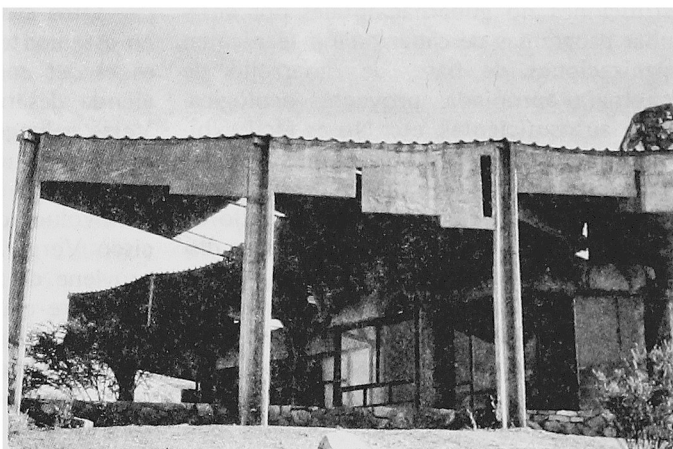
En cuanto a su obra teórica, difundida en una serie de publicaciones, tal vez la síntesis más significativa se encuentre en su libro *La Otra Arquitectura en América Latina* (1988). Más que una prueba consistente de su tesis central, la idea de una arquitectura otra situada entre lo vernacular y la modernidad del desarrollo, la contribución del libro se encuentra en lo completo de su documentación, en su carácter sintético y en el hecho de abordar la producción arquitectónica más reciente. Por todo ello, se constituye en un aporte significativo a la escasa historiografía de la arquitectura sudamericana.

La obra de Cristián Fernández, con una trayectoria larga, arranca de posturas neowrightianas y va siendo sensible a las discusiones y tendencias que se han ido afianzando en estos últimos veinte años. Recientemente, su discurso teórico se ha centrado en torno a la idea de modernidad apropiada que ha expuesto en una serie de artículos y ha procurado hacer coherente en su obra construida. Es lo que se pone en evidencia con la publicación de su libro *Arquitectura y Modernidad Apropiada* (1990), que reproduce una serie de ensayos y concluye con la publicación de un solo edificio (el Edificio Montolín, de 1989), como encarnación de esta posición teórica. El signo más característico de ella —cuya designación parece surgir de una variante cultural de la idea de tecnología apropiada— parece ser el de compatibilizar modernidad con tradición cultural y particularidad local, resultando en ocasiones difícil distinguir, tanto a nivel de la obra como de los ensayos, en qué consistirá la especificidad de sus aportes y resultados.

El problema del origen social del encargo, mencionado sólo muy de paso más arriba, a propósito del desplazamiento de los encargos del Estado hacia el sector privado, debería a esta altura ser re-inscrito en el



D.P.I. Fac. Arquitectura.
Montserrat Palma, Teodoro Fernández,
Cubierta Patio Central
Centro de Extensión, U.C.,
1989.



Miguel Eyquem,
Casa Peña,
Colina, 1980.



Víctor Gubbins, Ernesto Labbé,
Pedro Gubbins,
Mutual de Seguridad
Cámara Chilena de la
Construcción,
Antofagasta, 1988.

debate. Preguntar por el origen del encargo y por el consiguiente manejo del proceso de relación arquitecto-cliente resulta en ocasiones mucho más significativo de lo que pudiera creerse, no sólo en una crítica social de la profesión de arquitecto, sino mucho más en los resultados arquitectónicos concretos y tangibles. Tal vez no hemos reparado con claridad suficiente entre los arquitectos en lo indispensable que resulta la creación de las condiciones adecuadas para que una obra determinada pueda emerger y desarrollarse.

No podría completarse este cuadro, entonces, sin mencionar aquellos intentos por desarrollar actividad arquitectónica en lo que podríamos llamar escenarios no convencionales. Evidentemente muchos de ellos están vinculados, si no directamente derivados, de las condiciones sociopolíticas creadas por el régimen militar que dominó buena parte de los 25 años que analizamos.

Entre estos intentos destacan los de instituciones no gubernamentales por desarrollar programas de capacitación técnica en organizaciones de base, de desarrollo de tecnología apropiada, proyectos ecológicamente autosuficientes, etc. No es fácil exhibir resultados arquitectónicamente relevantes provenientes de estos esfuerzos, pero sí es indispensable detectar un cierto estilo de trabajo que apunta a crear condiciones distintas para la actividad constructiva, y que expresan el surgimiento en nuestro medio de uno de los ejes de referencia de la discusión arquitectónica contemporánea. Sin embargo, más allá de estos intentos que con toda propiedad podríamos denominar básicos, hay dos hechos que, a su modo, se inscriben en esta esfera de problemas y que sí merecen ser concretamente analizados.

El primero es el de aquellos arquitectos que han procurado desarrollar su actividad arquitectónica fuera de la capital, y aun fuera de las ciudades en que tradicionalmente se ha desarrollado actividad arquitectónica significativa. Un caso poco conocido es el de los arquitectos Jaime Bertrand y Renato Parada Alliende, que, luego de desarrollar actividad docente por largos años, se trasladan a la ciudad de Copiapó a mediados de los 70, realizando una serie de obras que no han sido tan difundidas y analizadas como merecerían, en un gesto que pretendió ser

fundacional en el modo de entender y ejercer la profesión.

Mucho más conocido y hasta ampliamente difundido, en cambio, es el caso del grupo de arquitectos que han centrado su actividad en la región de Chiloé, particularmente representado por los casos de Edward Rojas y Renato Vivaldi. Evidentemente, en este caso la presencia de una tradición cultural tan significativa como la chilota resulta ser un soporte fundamental. La actividad de estos arquitectos ha sido amplia y, en ocasiones, deliberadamente sin pretensiones. De lo que hemos alcanzado a conocer de ella, tal vez algunas de esas primeras construcciones en Dalcahue continúen contándose entre las más interesantes, no sólo por su calidad formal y por su carácter más abstracto, sino también por lo que representan de exploración de programas arquitectónicos, como el del mercado y el fogón, profundamente enraizados en esa cultura local.

Otro caso, que se adecúa a ser inscrito en este contexto de arquitectura alternativa, es el del conjunto de Comunidades de Vivienda desarrolladas por Fernando Castillo Velasco luego de retornar a Chile a fines de los 70 tras una larga permanencia en el extranjero. El interés de esta experiencia, que ha involucrado a un grupo de trabajo —Francisco Vergara y Pablo Labbé entre otros— proviene de dos fuentes. La primera es una cierta re-elaboración del problema de la vivienda urbana para sectores medios, a partir de una cierta versión del condominio y una elaboración de tecnologías propias, como la de la albañilería reforzada. La segunda tiene que ver con la creación de todo un sistema de organización de los usuarios y gestión del proyecto, que es el que ha permitido el éxito y la multiplicación de la experiencia.

Tal vez no resulte excesivamente forzado el mencionar, en una suerte de derredor cercano respecto de estas experiencias de arquitectura alternativa, la de algunos arquitectos egresados de, o ligados a, la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, que han ejercido actividad profesional independientemente del grupo. Ella probablemente carece de la intencionalidad social que ha caracterizado a algunos de estos grupos, pero tiene esa misma condición

marginal respecto al mundo profesional convencional, la que se asume de distintos modos.

Este es el caso de una actividad tan atractiva como la del arquitecto Cristián Valdés. Valdés ha explorado diversos campos profesionales, desde los estudios urbanos hasta el diseño de muebles, pasando por residencias o equipamiento comunitario. En el diseño de muebles ha alcanzado relieve considerable a través de la creación de una línea de muebles de madera laminada y cuero trenzado, que probablemente constituya uno de los escasos aportes originales en este campo, no sólo en Chile, sino aun en Sudamérica. En su arquitectura, Cristián Valdés se plantea como desafío potenciar al máximo lo que normalmente son unos medios y unas posibilidades constructivas escuetas y limitadas. A una cierta simpleza, o más bien frescura de sus proposiciones, se une con un punto de partida que siempre involucra un principio constructivo que se incorpora como fundamento vital de la obra. Ello ocurre desde su propia casa (1966) y su escuela en Longotoma (1964), hasta la Casa García-Huidobro (1983), en Santo Domingo.

En dirección similar, aunque con características particulares diversas, pueden situarse las obras de Miguel Eyquem y Juan Ignacio Baixas. Del primero ha sido ampliamente difundida la Casa Peña (1980), en Colina, y del segundo, su Casa Mingo (1985), en Lo Barnechea. La Casa Peña explora, en condiciones muy particulares, desde el cliente —un conocido entomólogo— hasta de localización —un conjunto comunitario de viviendas en las afueras de Santiago—, una serie de problemas que van desde la geometría hasta las condiciones energéticas; desde el programa hasta la construcción. En la Casa Mingo, en cambio, se procede de modo distinto. Se estudia el modo en que las ideas del arquitecto, desarrolladas anteriormente en un medio diverso como la Ciudad Abierta, pueden enfrentar una situación relativamente prototípica de vivienda suburbana de alto nivel.

Hemos mencionado en más de una oportunidad el cambio en el rol del Estado y la relativa disminución de su importancia como cliente, especialmente en relación a los grandes programas de vivienda social, planteados en condiciones tales que casi han dejado de

constituirse en problemas de arquitectura. El caso de Francisco Vergara y su difundido conjunto de vivienda "Los Sauces" (1983), proyectado por Aldo Bravo, es absolutamente excepcional, y por ello particularmente meritorio; él es capaz de explorar posibilidades programáticas formales originales, dentro del estricto marco financiero y técnico permitido por la llamada "vivienda de subsidio".

Sin embargo, el ámbito municipal se ha perfilado, al menos en unas cuantas ocasiones, como una posibilidad para abordar, y aun elaborar, programas de real interés arquitectónico. Entre estos casos merece ser particularmente destacado el del equipo nucleado muchos años alrededor de la asesoría urbana de la Municipalidad de Providencia. El ha sido formado y dirigido por Germán Bannen, con la participación, entre otros, de Jaime Márquez y León Rodríguez. Este equipo no sólo puede exhibir un trabajo de real interés, que va desde la planificación de la comuna hasta el diseño de mobiliario urbano, sino que, más allá de ello, ha sido capaz de constituirse y explorar una instancia arquitectónica de valor desde el sector público.

A esta altura no cabe sino volver a insistir en la dificultad de la tarea propuesta a este ensayo y en el carácter definitivamente personal de la síntesis realizada. Toda síntesis, como toda antología, es inevitablemente incompleta y sesgada. Ello es inevitable porque, en cierto modo, lo que aparece como limitación es simultáneamente su valor.

Hasta aquí hemos procurado bosquejar el desarrollo de una serie de polos, o más bien posturas, que se van entretejiendo en la sucesión de estos 15 años. Esta condición múltiple, casi podríamos decir polinuclear, ha sido uno de los rasgos más profundos de este período, no sólo entre nosotros sino, más en general, en el mundo. A ello apuntábamos cuando comenzábamos hablando de crisis de certezas. Esta condición constituye un contraste fundamental respecto al período precedente de 30 ó 35 años de afirmación de la arquitectura moderna. Tal vez desde el presente nos parezca mucho más largo el período que va del 30 al 65 que el que media entre el 65 y el 90 —ayer y anteayer—, pero ambos se aproximan casi peligrosamente. Es verdad que el período precedente, visto ya a la distancia, resulta menos monolítico o uni-

**Larraín, Murtinho y Asociados,
Edificio Plaza Lyon,
Santiago, 1980.**



**Juan Borchers, Isidro Suárez,
Jesús Bermejo.
Cooperativa de Servicios
Eléctricos de Chillán, 1962-65.**

**Fernando Castillo Velasco,
Comunidad de Viviendas,
La Reina.**



direccionales de como en ocasiones ha sido descrito. ¿No ha ocurrido lo mismo con toda la historia de la arquitectura moderna? La presencia de arquitecturas paralelas, como han insinuado Humberto Eliash y Manuel Moreno en su reciente libro *Arquitectura y Modernidad en Chile 1925-1965* (1989), es una realidad indiscutible. Sin embargo, ella parece haber sido la historia de una batalla con un claro vencedor, la arquitectura moderna, lo que se expresa mejor que nada en la auténtica "conversión" al lenguaje moderno de algunos de los arquitectos considerados más tradicionales, que ocurre durante los 60.

Si hemos intentado describir, aun de modo somero e incompleto, el desarrollo e interacción de estas posturas o preocupaciones arquitectónicas diversas durante estos años, no quisiéramos concluir sin una mínima referencia a algunos grupos que comienzan a perfilarse en el debate profesional, cuya dirección precisa es difícil discernir todavía.

Vemos por ejemplo en algunas obras, especialmente casas, de Luis Izquierdo y Antonia Lehman, una capacidad notable para desarrollar proyectos con una intencionalidad de búsqueda, y aun de experimentación, en un contexto que muchas veces puede ser calificado de convencional, o aun de comercial. En este caso, como en los de otros profesionales de la misma generación, las polaridades que mencionamos aparecen más atenuadas y menos beligerantes, como si se estuviera aún en busca de una posición o se habitara en una zona fronteriza donde los intercambios son constantes. Es lo que ocurre con algunas de las obras desarrolladas por Carlos Cortés y Alex Moreno, como las oficinas en Retiro (1984), el proyecto de concurso para la Municipalidad de Macul (1984), o el Edificio Luis Thayer Ojeda (1989). En ellas hay simultáneamente una atención al problema urbano y al concepto constructivo, una capacidad organizativa y un gusto por el diseño. Algunos de los trabajos de José Gabriel Alemparte dentro de la oficina Alemparte, Barreda y Asociados, una de las grandes firmas pro-

fesionales del país, apuntan a una zona semejante. Ya se trate del edificio para la compañía Esso (1987), en Vitacura, o el reciente edificio para La Interamericana (1989), se aprecia un intento meritorio por incorporar un pensamiento arquitectónico y una calidad de factura en encargos profesionales que normalmente son resueltos en un plano puramente técnico-profesional.

Esta actitud podría ser calificada de apertura o de vacilación, dependiendo del punto de vista adoptado, y creo que de modo directo o indirecto está presente en la obra de muchos otros arquitectos que este espacio no permite analizar, a pesar de su interés. En general las actitudes tienden a matizarse, como en la obra más reciente de Cristián Undurraga o Manuel Moreno. En el caso de Undurraga podemos seguir su trayectoria, desde proyectos inscritos en un postmodernismo con ribetes historicistas hacia un sensible pragmatismo en sus últimos edificios de vivienda. Si en ello hay una ausencia de prejuicios o una ausencia de voluntad clara, es una cuestión que no depende tanto de la actitud en sí como de la profundidad y radicalidad con que se asuma.

Tal vez nuestro desafío no esté en ser menos radicales que en los tiempos heroicos del movimiento moderno, sino en el modo y plano en que hayamos de serlo: frente a la radicalidad del principio, la radicalidad del descubrimiento; frente a una ideología y un sistema valórico *a priori* ilustrado por la obra, el valor concreto, y aun particular, de la propuesta que permite construir una visión del mundo.

Seguir la pista, seguir radicalmente la pista. Detener por un momento la mirada, y aun el trazo. Si algo queda de estos años, es la convicción de que esa crisis de certezas tiene algo de natural y permanente; algo de pregunta acuciante que no se responde mediante fórmulas fáciles o certezas apresuradas, ni siquiera mediante el recurso a la nostalgia, a una nostalgia veleidosa que va escogiendo diversos momentos de la historia para reavivarlos transitoriamente, como se sopla una brasa mortecina.

