

# Divergencias

Arquitectura en América  
Latina y discursos  
finiseculares

Ingrid Quintana-  
Guerrero  
Edición académica

Pensamiento de  
la América Latina

BRA + USA + COL 11



**Divergencias**  
Arquitectura en América  
Latina y discursos  
finiseculares

Ingrid Quintana-Guerrero  
*Edición académica*

**Pensamiento de la  
América Latina**

Romano Guerra Editora  
Nhamerica Platform

*Editores generales*  
Fernando Luiz Lara  
Silvana Romano Santos

*Coordinación editorial*  
Fernando Luiz Lara  
Irene Nagashima  
Silvana Romano Santos

**Divergencias**

Arquitectura en América Latina  
y discursos finiseculares  
Ingrid Quintana-Guerrero  
(Edición académica)

BRA + USA + COL 11

*Diseño gráfico y diagramación*  
Dárkon V Roque  
Laura Nakel

*Corrección de estilo*  
Martha Méndez

# Divergencias

Arquitectura en América  
Latina y discursos  
finiseculares

Ingrid Quintana-  
Guerrero  
Edición académica

# Contenido

06 Presentación  
**Américas Latinas en coexistencia: descifre de un *ethos* arquitectónico**  
Ingrid Quintana-Guerrero

18 **Posmodernidades divergentes: el pensamiento de Waisman y Rossi en el discurso arquitectónico latinoamericano**  
Ingrid Quintana-Guerrero

42 **Los años ochenta: otras arquitecturas de Medellín, Colombia**  
David Vélez Santamaría

68 **Nuevo de nuevo: diálogos contemporáneos con la modernidad arquitectónica en América Latina**  
Ivo Giroto

104 **Pacífico: materialidades locales y miradas transatlánticas**  
Ingrid Quintana-Guerrero

134 **Materialización de imaginarios: saberes e idiosincrasia locales**  
Ingrid Quintana-Guerrero

158 **Arquitectura de tercera naturaleza para el paisaje solidario del interior en México: una aproximación desde su contemporaneidad**  
Fabricio Lázaro Villaverde  
Edith Cota Castillejos

182 *Post Scriptum*  
**Balbuceos en la arquitectura latinoamericana del siglo XXI**  
Ingrid Quintana-Guerrero

188 **Voces divergentes**

190 **Notas biográficas**

192 **Créditos**

Presentación  
Américas Latinas en  
coexistencia: descifre de  
un *ethos* arquitectónico  
Ingrid Quintana-Guerrero

En el 2019, escribí un texto llamado "One Latin America? Defining an Architectural Region in the Late 20<sup>th</sup> Century"<sup>1</sup>. En este, cuestionaba diferentes discursos arquitectónicos sobre la idea de una América Latina unitaria. Su redacción fue una primera —y muy probablemente ingenua— aproximación a la indagación teórica sobre la arquitectura latinoamericana y, de manera tácita, a la voluntad descolonizante que emergió de esta tentativa de construcción intelectual común, en particular durante los años ochenta del siglo anterior. La descolonización es un tema que, en la última década y con diferentes matices, ha sido harto trillado por la academia en áreas como las ciencias sociales y las humanidades, y a cuyo llamado emancipador la arquitectura tampoco ha sido ajena. Pero en el uso y abuso del término se ha incurrido en el peligro de simplificar sus desafíos e, incluso, de reproducir patrones colonialistas en lugar de erradicarlos<sup>2</sup>.

Algunos autores han asociado los procesos de modernización a una voluntad colonizante y han puesto en crisis conceptos en torno a los cuales se articularon discursos y acciones de arquitectos del periodo posdictatorial latinoamericano. En este espectro no habría cabida ni para la negociación con la "modernidad apropiada"<sup>3</sup> de Cristián Fernández Cox, ni con esas "otras modernidades" acuñadas<sup>4</sup> por Marina Waisman —recordemos que tanto Fernández Cox como Waisman fueron influyentes pensadores de la arquitectura en su momento—. Así, Fernando Lara, aludiendo a la definición de Adrián Gorelik de ciudad latinoamericana como máquina para inventar la modernidad, cuestiona: ¿Podría la modernidad ser apropiada si no tuviéramos más remedio que aceptarla?"<sup>5</sup>. Su postura parecía anticipada por la advertencia que Francisco Liernur —partícipe, con Waisman, en los principales debates sobre el pensamiento latinoamericano durante la década de 1980— ya había hecho sobre la crítica radical a la modernidad latinoamericana:

[...] precisamente porque se acepta esa condición [la arremetida contra el canon eurocentrista], a ella suele

oponerse la presunta ingenuidad o incontaminación del "colonizado", manteniendo intacto —y no menos contaminado— el esquema de origen y reconociendo con ello la imposibilidad de forma alguna de resistencia cultural. La máquina modernista euronorteamericana sería tan poderosa que, absolutamente consistente y coherente en sí misma, habría resistido cualquier posibilidad de ósmosis con las numerosas culturas que ha ido encontrando a su paso.<sup>6</sup>

La posición que reconoce en el ámbito contemporáneo la ósmosis, la hibridación —concepto de García Canclini, cuya asimilación errónea en el ámbito arquitectónico ya ha sido criticada por Felipe Hernández<sup>7</sup>— y la transmodernidad —en términos del argentino Enrique Dussel— desencaja en el marco de muchos trabajos académicos moralizantes (¡y polarizantes!) de comienzos de la segunda década del siglo XXI, al plantear una situación ficticia. En palabras de Silvia Rivera-Cusicanqui<sup>8</sup>, lo que ocurre en nuestro territorio no es un mestizaje, sino una coexistencia de fenómenos heterogéneos (en torno al colonizador y al colonizado) que no aspiran a la fusión, pero que tampoco producen nuevos términos. No obstante, si consideramos que la América precolonial no era homogénea *a priori*, debemos tener en cuenta esa coexistencia (o superposición) de varias *Américas Latinas* como condición primigenia de nuestro subcontinente.

En medio de la innegable concomitancia de múltiples realidades latinoamericanas, y sin demeritar los justos reclamos de quienes piden la reivindicación de lo indígena en la construcción intelectual y física de nuestro territorio, resulta fundamental la *negociación*. Esta palabra, principalmente en escenarios conflicto-bélicos, implica tolerancia y renuncias mutuas para lograr la pacificación y evitar la reversión de la tendencia opresora por parte de quienes Tuck y Yang<sup>9</sup> denominan "sujetos poscoloniales empoderados"<sup>10</sup>. A mi juicio, esta tentativa conciliatoria está presente en construcciones intelectuales que sustentan buena parte

de la arquitectura latinoamericana, en el umbral del siglo inmediatamente anterior. Se trata de una negociación a la cual muchos académicos contemporáneos no están abiertos hoy, so pretexto de repetir el ciclo colonizante, pero que me parece todavía necesaria a la luz de la tesis de Santiago Castro-Gómez, para quien "solo radicalizando la universalidad, es decir, universalizando su 'punto de exclusión', podrá el movimiento descolonizador lograr sus objetivos"<sup>11</sup>. La propuesta de Castro-Gómez implica un reconocimiento de la vulnerabilidad del otro, sea este blanco, negro o indígena, y de aquello que, de su *ethos*, mínimamente reverbera (pese a la afirmación de Rivera) en nuestro pensar y hacer arquitectónicos actuales.

En ese contexto de coexistencia y negociación –no solo entre culturas nativas y doctrinas OTANcéntricas<sup>12</sup>, sino entre diversos imaginarios latinoamericanos que colisionan de formas a veces violentas y a veces afortunadas– se despliegan los discursos arquitectónicos enunciados en este libro. Ante la escasez de trabajos que aborden de manera transversal el panorama discursivo de la arquitectura latinoamericana contemporánea, particularmente en el ocaso del siglo XX<sup>13</sup>, mi propósito como coautora y editora académica es el de elaborar un ejercicio retrospectivo y desprevenido del que, a través de voces latinoamericanas divergentes, subyazcan líneas discursivas comunes. Algunas de ellas son congruentes con los fenómenos espaciales a los que se asocian y reveladoras de otredades y vulnerabilidades; otras ávidas de redención ante errores nunca reparados y privilegios nunca abandonados ("movidas hacia la inocencia", en términos de Tuck y Yang<sup>14</sup>).

### **Precisiones necesarias sobre las líneas del pensamiento latinoamericano: identidad versus *ethos***

Comencé estas palabras indicando mi preocupación inicial por entender lo latinoamericano en la arquitectura como un camino posible para dilucidar sus procesos de construcción

identitaria. Si bien mencioné que la discusión está agotada, considero necesario establecer una base común para la lectura de este trabajo. En ocasiones, se requerirá sustituir la palabra *identidad* por *ethos*, por cuanto la primera remite inevitablemente a debates nacionalistas propios de las primeras décadas del siglo XX, mientras que la segunda alude a características comunes, aunque menos obvias, de nuestro ADN social; un *ethos* antropofágico, en palabras de Falconi<sup>15</sup>, quien hace eco del célebre manifiesto redactado por Oswald de Andrade en 1928. Es esa naturaleza diversa la que da cabida a la arquitectura de la divergencia, señalada por Waisman en contestación a la arquitectura de la resistencia, formulada por Kenneth Frampton, y la que permite entendernos como región multinodal y no como territorio en el que priman las relaciones de centro y periferia<sup>16</sup>. Además, será necesario pensar que algunos de esos nodos operan como tentáculos por fuera del territorio físico latinoamericano y como ensenadas que lo penetran. De acuerdo con el llamado de Zeuler Lima: "Continuar aislando a Latinoamérica como un *cluster* geográfico y atribuirle una identidad unificada a la arquitectura allí producida significa contradecir su dinamismo, multiplicidad y permeabilidad"<sup>17</sup>.

Pensar en el *ethos* de la arquitectura latinoamericana contemporánea lleva a la identificación de categorías amplias y flexibles para su examen. Por ejemplo, Hugo Segawa<sup>18</sup> se interesó en visibilizar las contradicciones regionales a través de "lentes" como la configuración del paisaje, el desarrollo tecnológico con sentido social, la monumentalidad introspectiva y el tropicalismo confrontado con el barbarismo. Horacio Torrent<sup>19</sup> hizo lo propio al rescatar perspectivas dejadas de lado con el enfoque social propio de la teoría de la dependencia, esto es, la desigualdad, la pobreza y otros dramas latinoamericanos que sustentan los discursos del espíritu del lugar y el espíritu del tiempo: macrocategorías como *monumentalidad* o *utopía y realidad –utopía* en el sentido descrito por Ruth Verde Zein<sup>20</sup>, es decir, no como fórmula mágica, sino como la creencia y voluntad de que

aún haya posibilidad de transformar el mundo en un lugar mejor, aunque en minúsculas dosis— resultarían más apropiadas, incluso para una mirada sobre la producción contemporánea. En su tesis doctoral, Alexandre Ribeiro Gonçalves provee otra lectura transversal de esta producción regional (específicamente la de las décadas de 1990 y 2000), no desde las cualidades físicas de los proyectos, sino desde el tipo de relaciones entre sus múltiples autores —asociaciones temporales, relaciones de mentoría, workshops y otro tipo de intercambios académicos, diseño participativo que incluye a los usuarios e involucra a los arquitectos como gestores. Estas relaciones repercuten de manera inevitable en lo construido y contribuyen al constante desarrollo de nuestra mentalidad colectiva como gremio subcontinental.

Un último ejemplo de posibles asociaciones intelectuales en la arquitectura reciente de la región reside en la exposición "*Ethos de la arquitectura latinoamericana*"<sup>21</sup>. Sus curadores —Silvia Arango, Jorge Ramírez Nieto, Ana Patricia Montoya, Rafael Méndez y quien escribe— hicimos una selección de obras basada en tres ejes temáticos: identidad (entendida no como consenso, sino como marco de discusión sobre fenómenos comunes), solidaridad y austeridad. A su vez, sus subcategorías describen situaciones y estrategias que moldean dichas arquitecturas, en lugar de rasgos estéticos, entre ellas, la necesidad de revitalizar los centros urbanos, de recuperar la memoria cultural y de crear hitos colectivos; de atemperar los espacios para dar confort en medio de calores tropicales rigurosos; de responder a topografías agrestes. Buena parte de las experiencias incluidas en la exposición surge de contextos urbanos, cuya heterogeneidad y mutabilidad, de alguna manera, se corresponden también con la "divergencia" de las arquitecturas que pueblan América Latina, por su condición no solo contestataria sino plural. En palabras de Verde Zein, "intentamos entender, trabajar y, en la medida de lo posible, apreciar nuestras ciudades latinoamericanas como ellas son: sin la carga de pesadas sombras

de fantasmas conceptuales anacrónicos inadecuados para el entendimiento de nuestras realidades”<sup>22</sup>.

## Divergencias

Tanto las asociaciones transnacionales propuestas por “*Ethos de la arquitectura latinoamericana*” como las mencionadas se centran en las obras arquitectónicas, a partir de las cuales se conduce al lector/espectador al concepto y, en consecuencia, al discurso. Esta constatación fue el punto de partida para una investigación cuyas reflexiones se recogen en este libro, ya no concentrado en las arquitecturas materializadas, sino en las ideas propias y ajena a la disciplina que las gestan. Estas contribuyen a los todavía escasos debates sobre la relación entre obra y pensamiento verbalizado de la arquitectura latinoamericana, ineludibles para el ejercicio de la crítica. A este estudio lo anteceden escasas tentativas, entre las cuales destaco el análisis discursivo, acotado al territorio chileno y desarrollado por Pedro Alonso, Umberto Bonomo, Macarena Cortés y Hugo Mondragón<sup>23</sup>, a partir de cuatro ejes temáticos: forma, arte, lugar y técnica, representados como “líneas de metro” que se cruzan en estaciones específicas (proyectos). Sobre algunos de esos ejes volveremos en la segunda parte de este libro.

En las próximas páginas presentamos dos tipos de miradas que promueven el entendimiento de fenómenos locales y vinculan obras distantes espacial y geográficamente. Organizamos estas miradas en tres líneas argumentativas transversales: la primera, la asimilación de un examen al pasado a través de herramientas ofrecidas por la posmodernidad arquitectónica, como antesala a agudas y polémicas reflexiones sobre la ya controvertida identidad regional; la segunda, la pretensión de establecer un diálogo global centrado en las exploraciones sobre la materialidad y la forma; la tercera, el reconocimiento de una cultura arquitectónica surgida de abajo hacia arriba, alimentada por la idiosincrasia, los saberes ancestrales llevados a la técnica

arquitectónica y los procesos colectivos en la producción de la arquitectura.

La primera clase de miradas, las panorámicas, caracterizan dos capítulos de mi pluma. En "Posmodernidades divergentes: el pensamiento de Waisman y Rossi en el discurso arquitectónico latinoamericano", expongo algunos ecos menos visibles que la lectura realizada por la arquitecta argentina de la producción teórica de Aldo Rossi suscitó en la disciplina durante la década de 1980 y comienzos de la de 1990 en Chile, Perú y Paraguay.

En "Materialización de imaginarios: saberes e idiosincrasia locales" discuto prácticas arquitectónicas recientes que procuran reivindicar la arquitectura latinoamericana producida en los márgenes de "lo formal", a través de la adaptación de saberes ancestrales y de la traducción de hábitos y significados propios de la idiosincrasia de aquellos lugares donde esas prácticas tienen lugar. De ninguna manera estos apartados deben entenderse como un estudio exhaustivo y sistemático; por el contrario, se trata de indagaciones transfronterizas en curso sobre las tres líneas argumentativas mencionadas, susceptibles de nuevas interpretaciones, cuestionamientos y refutaciones.

A esta mirada panorámica también se adhiere "Nuevo de nuevo: diálogos contemporáneos con la modernidad arquitectónica en América Latina", de Ivo Giroto. Este texto presenta un intrincado cruce de diálogos de ruptura y continuidad, divergencia y convergencia con la herencia moderna, protagonizados por maestros de formación moderna y afirmados por el trabajo de arquitectos jóvenes a lo largo de la región, principalmente en México y Brasil. Giroto discute algunos cambios e intercambios en la arquitectura contemporánea del subcontinente a través del análisis de importantes equipamientos culturales consolidados como iconos preferenciales de un contexto de profundización de las dinámicas económicas neoliberales, de la competencia entre ciudades y de mercantilización de la cultura.

La segunda mirada provee un acercamiento a dichas líneas a partir de tres problemáticas puntuales: el primero de estos textos se titula "Los años ochenta: otras arquitecturas de Medellín, Colombia", y su autor es David Vélez Santamaría. En este se ofrece un panorama desconocido desde el punto de vista internacional de obras erigidas en la ciudad colombiana, reconocida mundialmente por su pasado dominado por el crimen organizado y, en el escenario contemporáneo, por operaciones que, en conjunto, dan cuerpo al denominado *urbanismo social*. Las arquitecturas presentadas por Vélez lo conducen por una discusión sobre posturas relevantes de sus autores –asociadas a teorías posmodernas interpretadas una vez más bajo la lente de Marina Waisman– y, con ello, los enfoques de la práctica profesional frente a los discursos que acompañaron la difusión de algunas obras dentro de la crítica de ese momento, a partir de la hipótesis de que fueron estas obras las que desencadenaron la transformación física y social de Medellín.

En el capítulo "Pacífico: materialidades locales y miradas translánticas", de mi autoría, me interrogo por la argumentación de la acción arquitectónica que, en la última década del siglo XX y principios del XXI se alejó de la imposición doctrinaria de "lo latinoamericano", en beneficio de inquietudes universales ligadas con lo fenomenológico, de lo simbólico en el paisaje –particularmente del litoral pacífico– y, por supuesto, del reconocimiento extranjero de su aporte al acervo de la arquitectura internacional con amplia difusión mediática.

Por último, en "Arquitectura de tercera naturaleza para el paisaje solidario del interior en México: una aproximación desde su contemporaneidad", los profesores Fabricio Lázaro Villaverde y Edith Cota Castillejos identifican y analizan seis obras y proyectos para una arquitectura emancipadora desde México, específicamente en los estados de Oaxaca, Tijuana, San Luis Potosí, Baja California Norte, Chiapas, Puebla y Estado de México. Las obras se sitúan en la segunda década del siglo XXI y consolidan una práctica iniciada en el umbral

del tercer milenio: la construcción de marcos colectivos de *tercera naturaleza*. Este término, tomado de Hannah Arendt, describe el paso de la acción adaptativa dentro de la crisis destacada. Con un fuerte acento crítico, Lázaro y Cota ponen el dedo sobre la inercia "glocal" que, bajo el discurso de la gestión y práctica social del hábitat, ha resultado en labores sin ánimo de lucro de reconocidas oficinas que "buscan el balance en sus portafolios mediáticos" y, en contraste, destacan acciones de genuino interés por causa de su real contribución al desarrollo social.

Para cerrar, debo mencionar que este trabajo fue posible gracias a la financiación del Fondo de Apoyo al Profesor Asistente de la Vicerrectoría de Investigación y Creación y la Facultad de Arquitectura y Diseño (ArqDis) de la Universidad de los Andes (Colombia), así como a las monitoras de pregrado (hoy colegas) que contribuyeron a la investigación durante el proceso: Angélica Luna, Isabela Cardona y María Paula González. También fue crucial la contribución y el constante diálogo con incontables colegas, entre ellos los del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea; con la red académica derivada del taller Nuestro Norte es el Sur del GAHTC (con especial gratitud a Ana María León, de la Universidad de Harvard, por sus aportes bibliográficos pertinentes), y con mis estudiantes del curso electivo From the South: Pensar Arquitectura Hoy, del programa de pregrado en Arquitectura de ArqDis.

Bogotá, diciembre del 2021

## Notas

1. Presentado en la 72.a Conferencia Anual de la Society of Architectural Historians, en Providence (Estados Unidos), el 25 de abril del 2019.
2. Tuck, Eve y K. Wayne Yang, "La descolonización no es una metáfora". *Tabula Rasa*, n.º 38 (2021): 61-111 <<https://doi.org/10.25058/20112742.n38.04>>.
3. Fernández Cox, Cristián. "Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada". En *Modernidad y posmodernidad en América Latina: Estado del debate*, editado por Cristián Fernández Cox y Enrique Browne, 99-109. Bogotá: Escala, 1991.
4. Waisman, Marina. "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina". *Summa*, n.º 261 (1989): 44-47, 44.
5. Lara, Fernando Luiz. "Carta a mis amigos colombianos". *Dearq*, n.º 29 (2021): 12-19 <<https://doi.org/10.18389/dearq29.2021.02>>, 13.
6. Liernur, Jorge Francisco. "¡Es el punto de vista, estúpido!". *Arqa*, 13 de diciembre del 2011 <<https://arqa.com/actualidad/documentos/es-el-punto-de-vista-estupido.html>>, s. p.
7. "La autorreferencialidad del discurso arquitectónico ha hecho que sea inadecuado para abarcar la complejidad del término. Esta podría ser la razón por la cual la hibridación ha sido confundida como un proceso acabable, en contraste con el carácter inacabable que distingue al proceso de devenir cultural que trata de representar. [...] En otras palabras, el aspecto teórico/antropológico de la noción de hibridación de [García] Canclini aborda una serie de problemáticas socioculturales con relación a la economía y las estructuras de mercado que existen en América Latina, para proponer la creación de nuevas estructuras en el continente que compitan en el mercado global". Hernández, Felipe. "On the Notion of Architectural Hybridisation in Latin America". *Journal of Architecture* 7, n.º 1 (2002): 77-86 <<https://doi.org/10.1080/13602360110114722>>, s. p. [Traducción propia].
8. Rivera-Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
9. Tuck y Wayne Yang, "La descolonización no es una metáfora", 85.
10. En contestación, Tuck y Yang proponen el término *inconmensurabilidad*, entendido como "un reconocimiento de que la descolonización requerirá un cambio en el orden del mundo. Esto no quiere decir que los pueblos indígenas o los pueblos negros y morenos adopten posiciones de dominación sobre los colonos blancos; el objetivo no es que cada quien simplemente intercambie lugares en la triada colonial de asentamiento, dar otra vuelta en el mismo carrusel. El propósito es romper la implacable estructuración de la triada; una ruptura y no un compromiso". *Ibid.*, 67.
11. Castro-Gómez, Santiago. "¿Qué hacer con los universalismos occidentales? Observaciones en torno al 'giro decolonial'". *Analecta Política* 7, n.º 13 (2017): 249-272, 256.

12. Aquí me apropio del concepto formulado por Loredo Cansino y Lara en "Introducción", en *Apuntes sobre decolonización, arquitectura y ciudad en las Américas*, editado por Reina Loredo Cansino y Fernando Luis Lara, 27-48. Tamaulipas: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2020, 28.
13. Como se menciona más adelante, este tipo de lecturas suelen ser de carácter local y se centran en las dos primeras décadas del siglo XXI. Dentro de las raras tentativas de agrupar una serie de obras recientes a partir de cambios de paradigma en el discurso se encuentran los trabajos de Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic (*Pulso 2: Nueva arquitectura en Latinoamérica*, volúmenes 1 y 2. Santiago: Constructo, 2014), que compara fenómenos comunes en diferentes ciudades latinoamericanas, y el ciclo de conferencias "Latitudes", organizado por el Center for American Architecture and Design de la Universidad de Texas entre el 2009 y el 2015, con anfitriones e invitados provenientes de escuelas y despachos de arquitectura a lo largo de las Américas.
14. Tuck y Wayne Yang, "La descolonización no es una metáfora", 66.
15. Falconi, José Luis. "No Me Token; or, How to Make Sure We Never Lose the \* Completely". *Guggenheim ubs Map*, Perspectives, 30 de octubre, 2013 <<https://www.guggenheim.org/blogs/map/no-me-token-or-how-to-make-sure-we-never-lose-the-completely>>.
16. Waisman, Marina. *El interior de la historia: historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala, 1990, 64.
17. Lima, Zeuler R. "Architectural Developments in Latin America: 1960-2010". En *A Critical History of Contemporary Architecture: 1960-2010*, editado por Elie G. Haddad y David Rifkind, 163-187. Londres: Routledge, 2014, 176. [Traducción propia].
18. Segava, Hugo. *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
19. Torrent, Horacio. "Cristal opaco: la arquitectura latinoamericana como categoría historiográfica". En *Sudamérica moderna*, editado por Hugo Mondragón y Catalina Mejía, 276-290. Santiago: Ediciones ARQ, 2015, 285-288.
20. Verde Zein, Ruth. *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2010, 260.
21. Quintana-Guerrero, Ingrid y Rafael Ernesto Méndez Cárdenas, eds. *Ethos de la arquitectura latinoamericana: identidad, solidaridad, austeridad. Memorias de una exposición*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.
22. Verde Zein, *O lugar da crítica*, 259. [Traducción propia].
23. Alonso, Pedro Ignacio, Umberto Bonomo, Macarena Cortés y Hugo Mondragón. "El discurso de la arquitectura contemporánea chilena: cuatro debates fundamentales". *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 7 (2017): 54-59 <[https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2017\)\(v7\)\(01\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2017)(v7)(01))>.

Posmodernidades  
divergentes: el  
pensamiento de  
Waisman y Rossi en el  
discurso arquitectónico  
latinoamericano  
Ingrid Quintana-Guerrero

*Resistirse es mantener una situación,  
crearse un propio enclave en el sistema para no ser  
absorbido por él.*

*Divergir es desarrollar, a partir de lo que se es,  
lo que se puede llegar a ser.*

Marina Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas  
desde América Latina"<sup>1</sup>

## Introducción

En el 2020, a raíz del primer centenario del natalicio de la arquitecta argentina Marina Waisman (Buenos Aires, 1920-Río Cuarto, 1997), volvieron a escucharse voces que reivindican su relevancia para el pensamiento de la arquitectura latinoamericana, en el umbral del tercer milenio. Esto coincidió con la pandemia de covid-19, por lo que varias conmemoraciones previstas para la ocasión no vieron la luz. No obstante, el de Waisman sigue siendo un nombre invocado, de manera crítica o referencial, cuando de teoría e historiografía de la arquitectura latinoamericana se trata.

Waisman no fue arquitecta de "oficio", sin embargo, con su obra teórica permeó el quehacer proyectual de muchos de sus coetáneos: harto se ha comentado al respecto<sup>2</sup>, en particular su papel como figura central de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), cuya primera fase contó con la participación de destacados arquitectos proyectistas, comprometidos con la construcción de la "identidad latinoamericana" a través de su obra, como Rogelio Salmona, Abraham Zabludovsky o Severiano Porto. La confluencia de profesionales y académicos en un mismo escenario de debate tuvo un claro antecedente en experiencias pedagógicas y editoriales gestadas en el Cono Sur, desde donde también se difundieron variadas lecturas sobre la posmodernidad arquitectónica. En su texto "Traduciendo a Rossi: de Buenos Aires a Nueva York", Ana María León identifica dos ámbitos de influencia posmoderna en Argentina (con repercusión en el resto de la región<sup>3</sup>): uno centrado en la experimentación

formal, y otro, en preocupaciones humanísticas, y los vincula a interpretaciones disímiles de *L'Architettura della Città* de 1966 elaboradas respectivamente por Peter Eisenman y Marina Waisman. En las próximas líneas, intentamos exponer no solo la interpretación que Waisman hizo de Rossi, sino las implicaciones de esta lectura para la reflexión arquitectónica durante la década de 1980 y comienzos de la de 1990, en tres ámbitos puntuales de América del Sur.

### Rossi con lentes waismanianos

La actividad editorial de una joven Waisman en *Summa* (revista y editorial bonaerense a cuyo equipo se vinculó a comienzos de la década de 1970, y donde asumió la dirección de la colección *Summarios*, en 1976) fue el principal canal de difusión de los textos rossianos y de su examen crítico, gracias a la inspección que ella hizo de sus versiones originales. Por la misma época, Aldo Rossi visitó Argentina, como invitado de *La Escuelita* entre 1978 y 1982<sup>[4]</sup>. Este arquitecto italiano ejerció un magnetismo generalizado en el gremio arquitectónico local, al promover un retorno a la ciudad para comprender la tipología arquitectónica como artefacto histórico<sup>5</sup>, más allá de la mera manipulación formal<sup>6</sup>. En *Summarios*, Waisman también publicó algunos textos de otro italiano, Manfredo Tafuri, para sustentar la idea de tipología como "una herramienta para conectar la arquitectura a la sociedad, en lugar de aislar la disciplina en procesos internos y autónomos"<sup>7</sup>. Con ello, acusaba a los seguidores de Rossi en el Cono Sur de hacer una interpretación abstracta del término *tipo*, alejada de la intención original del autor.

Indirectamente, la crítica operativa de la argentina arremetía contra el discurso posmoderno gestado en Estados Unidos, específicamente en el círculo neoyorquino, a partir de la lectura que del mismo Rossi hizo Eisenman, que lo había despojado "de todo contexto y transformado, literal y figurativamente, en una figura autónoma"<sup>8</sup>. Contrastaban no solo las interpretaciones, sino los contextos en las que se

recibían (y suscitaban) estas interpretaciones y, con ellos, las exigencias hechas a la disciplina. Por ejemplo, mientras que la represión era generalizada en el Cono Sur por causa de las dictaduras<sup>9</sup>, el crecimiento económico estadounidense y sus consecuencias en los hábitos de consumo eran notables en el país del norte.

La genuina preocupación por un "aquí" y un "ahora" hizo que *Summa*, con recurrencia, también publicara proyectos comprometidos con esta visión de la posmodernidad que sobrepasaba los límites de la disciplina y establecía fuertes vínculos con la historia, dentro de los que se cuentan obras argentinas como las de Clorindo Testa y Miguel Ángel Roca. Pese a la crisis económica que sobrevino al fin de la dictadura de Jorge Videla, en 1981, y a los efectos de la guerra de las Malvinas, la producción edilicia local se vio considerablemente disminuida, lo que se vio reflejado en la revista con el aumento de artículos de carácter crítico e investigativo.

Así, *Summa* expandió su mirada hacia los países vecinos, tanto en sus contenidos teóricos como en la selección de obras y proyectos –muchos de los cuales nunca fueron ejecutados–.

Con ello, tejió la red de proyectistas vinculados a los SAL, inaugurados precisamente en la capital porteña, en 1985. Iniciaba la cruzada de Waisman por examinar y divulgar las principales obras de la arquitectura posmoderna latinoamericana en el contexto internacional, con una especial preocupación por desarrollar categorías de análisis<sup>10</sup>.

Solo fue en 1989 cuando la porteña radicada en Córdoba publicó en *Summa* un texto que condensa sus propias reflexiones, ya maduras, sobre lo que ella denominó *corrientes arquitectónicas vistas desde Latinoamérica*. En sus líneas pesa la crítica a una apropiación de la posmodernidad "por arrastre [...] como consecuencia de la marcha general del mundo"<sup>11</sup>, en un proceso no muy diferente al de la instauración de una arquitectura moderna continental. Aunque esta aseveración se anticipa a la posición adoptada un año más tarde por Fernández<sup>12</sup>, quien entendía la posmodernidad

como un fenómeno ajeno a América Latina, Waisman se había preocupado por descifrar y decantar lo posmoderno, no sin condenar de nuevo la "verborragia vacua" suscitada por las interpretaciones superficiales del pensamiento posmoderno en las Américas y derivada en eclecticismos, *collages* anacrónicos y folclorismos epidérmicos —que no atendían a la verdadera razón de ser del folclor: ¡la participación del *folk* en su concepción y ejecución!—<sup>13</sup>. Estos rasgos serían propios de sistemas ideológicos trasplantados que, en palabras de Alberto Petrina, alienan la relación entre teoría y praxis<sup>14</sup>. Como alternativa a las "arquitecturas del silencio" suscitadas por dichas interpretaciones, Waisman opuso la "arquitectura de la palabra", comprometida con las clases sociales que habían perdido visibilidad como actores históricos, por el pluralismo y por una mayor figuración de arquitecturas erigidas en países no centrales de la región<sup>15</sup>.

El artículo de 1989 resulta uno de los principales antecedentes para la publicación de *La arquitectura descentrada* (1995). Fue allí donde Waisman introdujo la noción de *sistemas culturales* como fundamento de un nuevo paradigma de posmodernidad<sup>16</sup>; como "conjunto de subculturas sumergidas [por no decir infiltradas] en culturas dominantes"<sup>17</sup>. En este corto texto, la argentina recoge otra palabra capital, esta vez introducida en *El interior de la historia* (1972): la *fragmentación* (de narrativas históricas universales), a favor de la construcción de narrativas múltiples<sup>18</sup>.

Como respuesta a este último aspecto y a la voluntad de no querer instalarse "en la periferia" —forma de resistencia y lugar cultural en el que algunos latinoamericanos prefirieron situarse para no mantenerse al margen de la cultura dominante<sup>19</sup>—, Waisman opuso el reconocimiento de un proyecto en desarrollo —una arquitectura latinoamericana divergente— que difundió en medios especializados por fuera de la región, entre ellos, el artículo "Architectural Theory for Latin American", el catálogo de la exposición "10 arquitectos latinoamericanos" (llevada a cabo en Sevilla, en 1989) y varios números de la revista española *Arquitectura Viva*<sup>20</sup>,

incluida la primera edición de *Monografías A&V*, de 1988, enteramente dedicada a América Latina. "La resistencia no implica un proyecto de futuro —decía Waisman—; la resistencia es un proyecto de futuro, por difícil o improbable que este se presente"<sup>21</sup>.

La selección elaborada por Waisman a lo largo de sus colaboraciones transcontinentales, y particularmente en *Monografías A&V*, incluyó proyectos de autores participantes en el SAL comprometidos con ese proyecto de futuro: Rogelio Salmona, Severiano Porto, Francisco de Assis Couto de Reis, Edward Rojas, entre otros. Otro número relevante de obras visibilizadas por Waisman en el contexto europeo obedecía a intervenciones en el patrimonio, lo que reforzaba el interés en la historia propiciado por la lectura de los italianos. Además de obras de Roca y Testa, la argentina mencionó el Centro Comercial Villanueva —intervención al Seminario Mayor de Medellín por Laureano Forero en 1982— y la reconstrucción del Mercado Modelo en Salvador de Bahía, proyectado por Paulo de Azevedo en 1986<sup>[22]</sup>. Llama la atención que, pese a su cuestionamiento de la visión centro-periferia, esta revisión se base exclusivamente en ejemplos erigidos en los países dominantes en la historiografía regional: Argentina, Brasil, México, Uruguay y, más recientemente, Colombia y Venezuela. Al menos la mitad de los ejemplos provienen del Cono Sur<sup>23</sup>. Se trata de una falencia de la cual ella fue plenamente consciente, que persiste en los estudios sobre la arquitectura finisecular en Latinoamérica<sup>24</sup> y a cuya enmienda las presentes líneas pretenden contribuir desde el paralelo de tres casos específicos.

### **Posmodernidad apropiada o después del posmodernismo**

El texto de Waisman de 1989 y sus artículos posteriores en revistas europeas son producto de la decantación de una serie de procesos e ideas que confeccionaron el complejo mapa mental de la posmodernidad arquitectónica

latinoamericana. Y, aunque su contribución la teoría arquitectónica latinoamericana en las últimas décadas del siglo XX haya sido harto abordada en la historiografía regional, es necesario remitirnos en primera instancia al Chile de comienzos de los años ochenta, donde, de manera concorrente al posicionamiento del pensamiento rossiano en Argentina, tomaba fuerza la mirada hacia la aproximación sintáctica del posmodernismo latinoamericano que a la postre impactaría el pensamiento de la arquitectura en sus vecinos más cercanos<sup>25</sup>. Este interés fue ratificado en una serie de encuentros con reconocidas figuras de la escena posmoderna internacional: Eisenman y Michael Graves, quienes fueron invitados a la I Bienal de Santiago (1977), y Charles Moore, quien asistió a la III versión, en 1981. Pese a la diferencia de lenguaje entre los proyectos de los "blancos de Nueva York" y los de Moore, el énfasis formal en la obra de ambos autores se reconoce en varios proyectos concebidos por participantes nacionales en las versiones siguientes de la bienal santiaguina y en las primeras versiones de los SAL (1985 y 1986).

Para el momento de la realización de las mencionadas bienales, revistas como *ARS*, *ARQ* y *AUCA* ya venían destacando obras de algunos de estos autores que, en Chile, inauguraron un "posmodernismo canónico", en palabras de Pérez<sup>26</sup>, asociado a la obra de Graves y Moore. Entre dichas obras se cuentan las diferentes propuestas presentadas al Concurso Nacional Nueva Santa Isabel (1976)<sup>27</sup> y el edificio Fundación (1982), ambas en Santiago<sup>28</sup>. Cristián Boza —arquitecto de la torre— ostentaba una vasta producción corporativa, con la que ejemplificaba una etapa singular de la arquitectura latinoamericana, en la que el posmodernismo como estilo pareció preceder las discusiones profundas tras la noción de posmodernidad<sup>29</sup>. Mientras tanto, algunos jóvenes arquitectos compatriotas de Boza, como Cristián Fernández<sup>30</sup>, comenzaban a mostrarse mucho más interesados en la conceptualización de obras con carácter experimental, como la iglesia del Seminario Pontificio de Santiago. Justamente,

la publicación de este proyecto en *ARS* marcó un punto de inflexión no solo para la revista —un giro hacia una edad madura—, sino para los rumbos de la arquitectura chilena<sup>31</sup>.

Con su cuarta versión, en 1983, las bienales santiaguinas abarcaron discusiones aún más teóricas y giraron hacia la postura regionalista de Waisman sobre la posmodernidad, materializada con la organización paralela del Taller América por parte de Fernández Cox —académico y arquitecto en ejercicio, que luego se tornó en uno de los participantes más activos del SAL—. Este abandono de la arquitectura posmoderna canónica como centro de las discusiones también permeó las citadas publicaciones periódicas, que culminaron la década de 1980<sup>[32]</sup> pregonando una postura de izquierda promoderna<sup>33</sup>. La historiografía regional ha citado menos otro escenario de discusión en torno a este tema, que surgió con fuerza durante el mismo año, en el marco de la V Bienal de Arquitectura de Lima. Allí, por primera vez, se debatió en público la cuestión posmoderna en la arquitectura peruana<sup>34</sup>, tempranamente encajada en el interés de Tafuri y Rossi por la ciudad histórica como principal insumo de la arquitectura, que resonó en los textos de Waisman<sup>35</sup>. En las Torres de Limatambo (Imagen 1), inauguradas en la capital peruana en el mismo año de la V Bienal (1983), los arquitectos Óscar Borasino, Manuel Ferreyra, Juan Gutiérrez, Diego La Rosa, Hugo Romero y Reynaldo Ledgard proyectaron una de las primeras operaciones urbanas de la posmodernidad limeña. Estas operaciones apelaban a elementos de la estructura urbana colonial, como la calle y la manzana, para crear una matriz sobre la que se instalaron bloques de vivienda modernos, comunicados por una subtrama diagonal de caminos peatonales<sup>36</sup>.

En Perú, Ledgard había sido uno de los precursores del pensamiento posmoderno arquitectónico. Su perspectiva era más anglosajona que la que orientó la concepción del mismo Limatambo (que alude, como referente, no solo a Rossi sino a Leon Krier, y específicamente al proyecto londinense Royal

Mint Square Housing de 1974), al manifestar su respaldo a *Complejidad y contradicción en arquitectura* de Venturi, tanto en un texto publicado en la revista local *Habitar* (también de 1983), como en su artículo "Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca"<sup>37</sup>. En contraste, proyectos como el Centro Comercial La Fontana, de Juan Carlos Domenack, aparecieron como eco literal de la arquitectura de Graves, con lo que validaron la provocación que impulsaba la arquitectura del estadounidense. "Se trata de agredir la mediocridad e hipocresía del ambiente –según los proyectistas– y plantean la arquitectura como medio para eludirlas"<sup>38</sup>. Así, según el arquitecto e investigador José Beingolea del Carpio, en Lima se validaba la aplicación de mecanismos formales posmodernos, independientemente de su origen teórico, aunque es casi seguro que la visión a la vez histórica y taxonómica de Waisman reposaba (y primaba) tras estas estrategias (imagen 2).

En el caso de Ledgard, su adhesión a los postulados venturianos estaba cimentada, en alguna medida, en la serie de artículos publicados por Augusto Ortiz de Zevallos un año antes en la revista *Debate*, bajo el título "Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué?". Allí advertía precozmente: "La moda actual no debe nublar la visión de que no poca de la arquitectura supuestamente contestataria, que hoy se trepa al coche del posmodernismo, en [sic] históricamente ciega y formalmente reaccionaria"<sup>39</sup>, haciendo "eco de la pluralidad y eclecticismo típicamente posmodernos"<sup>40</sup>. Pese a esta denuncia, el Perú de los años ochenta fue uno de los epicentros del giro hacia lo regional reclamado por Waisman y reforzado por otra importante operación de vivienda, esta vez en el centro limeño (imagen 3): Chabuca Granda, de Jorge García Bryce (1983-1985). En ella, el arquitecto propuso una lectura tipológica y a la vez una estética historicista mediante ornamentos que recrean elementos tradicionales de la arquitectura popular peruana. Sin embargo, el referente conceptual de García Bryce se situó en Europa, más exactamente en la Internationale Bauausstellung (IBA)



Imagen 1. Torres de Limatambo (Lima, 1983). Borasino, Ferreyra, Gutiérrez, La Rosa, Romero y Ledgard.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

de Berlín, que, entre otros destacados nombres, contó con la participación de Rossi y Krier, y cuyo plan general partió de la manzana como unidad básica de proyección<sup>41</sup>. A esta propuesta se sumaron otras del propio García Bryce, como la agencia del Banco Mercantil, y las viviendas en la plazuela San Francisco, de José Carlos Barrenechea<sup>42</sup>.

### Posmodernidades dicotómicas

La producción de Enrique Browne alterna los lentes del posmodernismo simbólico e histórico<sup>43</sup>. En sus diseños, adopta una gramática heterogénea —algunas de sus edificaciones más reconocidas poseen cierta filiación *high-tech*<sup>44</sup>— (Imagen 4); mientras que su elaboración teórica dialoga con temas centrales del Taller América y de los SAL, escenarios de los cuales también hizo parte. En *Otra arquitectura en América Latina* (1988), Browne atiende al llamado de

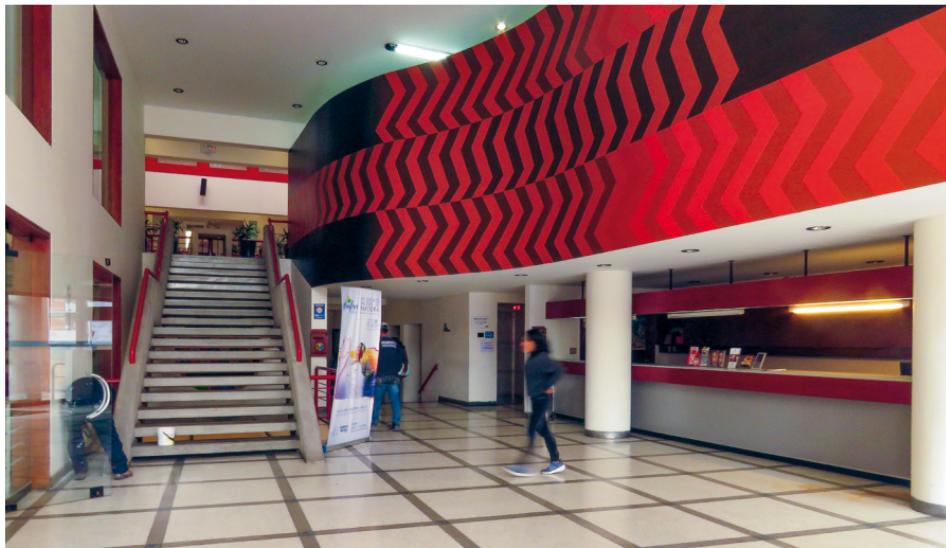


Imagen 2. Centro cultural Miraflores (Lima, 1992). Juan Carlos Doblado, José Orrego y Javier Artadi.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

Fernández Cox (1990) para no desgastarse en la búsqueda de "apellidos" que caractericen una modernidad o posmodernidad latinoamericana. Estos necesariamente terminarían aludiendo a la irremediable desilusión que embarga a la que el segundo autor llama *posmodernidad ilustrada* —la "simbólica", en palabras de Doblado, "evocada", o "canónica", en las nuestras—.

En consecuencia, la conexión entre las obras de Browne y sus escritos no es directa, dado que estos aluden, principalmente, a asuntos urbanos y a un examen de la producción de sus pares<sup>45</sup> en torno a una narrativa sobre el "espíritu de la época" y el "espíritu del lugar". Este último hacía eco del regionalismo crítico pregonado por Kenneth Frampton<sup>46</sup> en 1983, con lo que Browne reafirmaba un cisma entre la arquitectura "del desarrollo" —o de tendencia internacional, a la que su propia obra parecía afiliarse siguiendo el "espíritu de

la época"— y la "otra arquitectura" o "criollista"<sup>47</sup>. En palabras de García, "aquella en profundo diálogo con el sitio en el que se erige"<sup>48</sup>. Con diferentes matices, la dicotomía encarnada por la obra de Browne caló en diferentes países de la región, donde discurso y obra parecían caminar por veredas distantes de una misma vía llamada *arquitectura posmoderna*.

Por ejemplo, esta condición dicotómica se reconoció en el contexto guaraní, algunos años más tarde. De hecho, Paraguay apenas ha comenzado a figurar de manera reciente en la historiografía regional por temas ajenos al



Imagen 3. Viviendas Chabuca Granda  
(Lima, 1983-1985). Jorge García Bryce.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero,  
2019.

posmodernismo, gracias a una producción contemporánea de amplio reconocimiento internacional que, no obstante, se asienta conceptualmente en un zócalo de posmodernidad<sup>49</sup>. La producción asuncena de relevantes arquitectos de los años 1970 y 1980, como Genaro "Pindú" Espínola o la

obra temprana de Silvio Feliciángeli, se amparó en la semiólogía expuesta por el filósofo e historiador del arte italiano Gillo Dorfles (1975) en su ensayo *Símbolo, comunicación y consumo*<sup>50</sup>. Mientras tanto, otro grupo de profesionales paraguayos se preocupaba por comenzar a dialogar con la tradición local del habitar, echando mano de un lenguaje con impronta de la producción de Robert Venturi y Denise Scott-Brown.



Imagen 4. Edificio Consorcio Vida (Santiago, 1993). Enrique Browne y Borja Huidobro.  
Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

Los primeros arquitectos –a cuyo grupo deberíamos sumar otros profesionales locales, como Carlos Cabo de Vila, Carlos Cataldi y Mirta Lemir– se adhirieron a lo que Morra denominó *proceso reduccionista* de la forma<sup>51</sup>, con gestos deliberados, consecuentes del entendimiento del hecho arquitectónico como elemento significante, lo que llevó a una fuerte simbolización en edificios como el Nautilus o el

Curupayty i. El segundo grupo de arquitectos estableció ese diálogo y afirmación de lo local dentro de un lenguaje muy similar al de sus coetáneos, pero recuperando el valor de la tipología popular doméstica, la *culata jovai*, con espacios intermedios que integran el adentro y el afuera (imagen 5). Según Morra, esta decisión estaría amparada en la confrontación del hecho ineludible de la calle como realidad física y significado (imagen 6) y en la nueva condición suscitada justamente por la aparición de nuevos edificios de gran porte en Asunción –“elementos urbanos magnificados en su escala”<sup>52</sup>. Muchos de ellos fueron obras públicas delegadas durante la última fase de la dictadura de Alfredo Stroessner, que no supieron resolver su “frente y atrás” de la mejor manera y acusaron cambios irreversibles en la morfología urbana de la capital paraguaya. La posición de este segundo grupo también está amparada en la premisa venturiana de que “la arquitectura se da en el encuentro de fuerzas interiores y exteriores de uso y de espacio”<sup>53</sup>. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo. “Reconociendo la diferencia entre el interior y el exterior, la arquitectura abre una vez más sus puertas al punto de vista urbanístico”<sup>54</sup>.

La aproximación a la versión más italiana de Rossi en el discurso arquitectónico paraguayo también pasó por un filtro austral, dada la estrecha relación entre la Universidad de Córdoba en Argentina –donde Waisman laboraba– y la naciente Universidad Católica de Nuestra Señora de Asunción, fundada en 1980 como reacción a las doctrinas oficialistas –afines a una estética modernista– impulsadas desde la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de Asunción (FADA UNA)<sup>55</sup>. Los arquitectos Luis Alberto Boh y Christian Andersen se apoyaron en el modelo cordobés para la creación de esta nueva escuela, en la que también fue clave la figura de Pablo Cappelletti, reconocido en el medio arquitectónico asunceno. Esta,

posteriormente, fue la base para la renovación docente de la FADA UNA, donde se formaron profesionales gracias a cuya obra la arquitectura asuncena desarrolló una posición respecto a la ciudad, desde la inédita lente de su condición humana, tan reclamada por Aldo Rossi<sup>56</sup>. En palabras de Morra, y haciendo eco tácito al "espíritu de lugar y tiempo" pregonado por Browne, era necesaria una "reacción espiritual decisiva entre nosotros y nuestros lugares, entre nuestro modo de construir"<sup>57</sup> para hacer frente en Paraguay a la situación denunciada por el arquitecto italiano y reproducida en Asunción. Así, la lectura de las preexistencias y acción proyectual en clave tipológica se instauraba de manera más sofisticada en obras domésticas de calidad, aun con un lenguaje posmoderno, en proyectos de Boh, Víctor González y Annie Granada, entre otros<sup>58</sup>.



Imagen 5. Edificio Nautilus (Asunción, 1988). Genaro Espínola.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.



Imagen 6. Edificio residencial Terrazas de Villa Morra (Asunción, 1982). Silvio Feliciángeli.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

La citada relación de una nueva generación de arquitectos paraguayos con Rossi, Tafuri, Giancarlo DiCarlo y otros actores de la Escuela Veneciana no requirió más la mediación intelectual de Waisman. Como indica Lopes<sup>59</sup>, jóvenes arquitectos introducidos como profesores por Cappelletti a la UNA pronto tuvieron ocasión de desplazarse a Italia para hacer cursos de posgrado; tal fue el caso de Corvalán, quien se especializó en recuperación de centros urbanos. Esto abrió una puerta al intercambio entre docentes y estudiantes paraguayos y del Istituto Universitario d'Architettura di Venezia, así como a la circulación de las ideas de los precursores de ambas escuelas. Este diálogo, en el que aún se palpaban las

secuelas de la célebre exposición "La presenza del passato" en la Biennale de Venecia de 1980<sup>[60]</sup>, se consolidó años más tarde con la participación reiterada de paraguayos en actividades académicas y curatoriales en Venecia, en las que se exhibe una arquitectura autodefinida como propia del *inmundo* —es decir, fuera de los cánones occidentales, en el fin del mundo<sup>[61]</sup>. Se trata de una arquitectura de la divergencia que, como lo anhelaba Fernández Cox, propone lenguajes y procesos que prescinden de cualquier apellido que la relacione con movimientos intelectuales foráneos, inclusive con aquellos términos acuñados a lo largo de los SAL y validados por el análisis de Waisman, aun cuando entable un diálogo crítico con ellos.

## Coda

La circulación de los textos de Waisman, aunque amplia, estuvo restringida durante varios años por las condicionantes propias de los medios físicos (tiraje reducido de ejemplares, lentos mecanismos de despacho a domicilio o difusión restringida a círculos específicos de profesionales) y por la imposibilidad de acceder libremente a la información desde el ámbito académico, en el caso de países que seguían siendo regidos por dictaduras durante la segunda mitad de los años ochenta. En ese orden de ideas, el anterior texto no debe entenderse como una tentativa de hacer trazabilidad a dicha circulación, sino como una identificación de ecos de su pensamiento —particularmente de su interpretación rossiana— de manera discreta en ámbitos menos visibles dentro del marco de estudios regionales marcados por la impronta de los SAL, gracias a la circulación de ideas y actores en el ámbito profesional y la academia, que contrastan con la mediatización intensa de obras afines a la posmodernidad anglosajona.

Este ejercicio requiere un examen más amplio en ámbitos en los que la posmodernidad en la arquitectura se ha descrito como una postura menos generalizada —quizás

el caso más representativo sea el de Brasil, donde se ha prestado poca atención a la producción posmoderna en estados como Amazonas y Minas Gerais. Estas regiones no fueron inmunes a los ecos de Waisman –y, tangencialmente, de Rossi– en la voz de críticos, investigadores y arquitectos fuera del *mainstream* local.

## Notas

1. Waisman, Marina. "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina". *Summa*, n.º 261 (1989): 44-47, 47.
2. Entre los trabajos que han abordado el asunto se encuentran el de Zambrano Torres, María Rosa. "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina: la arquitectura 'latinoamericana' en la crítica arquitectónica de Marina Waisman". *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 4 (2015): 152-159 <<http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/82/8>> y De Souza, Gisela Barcellos. "Tessituras híbridas ou o duplo regresso: encontros latino-americanos e traduções culturais do debate sobre o retorno à cidade". Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2013 <[https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12072013-111253/publico/GISELA\\_BARCELLOS\\_TESE.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12072013-111253/publico/GISELA_BARCELLOS_TESE.pdf)>.
3. León, Ana María. "Traduciendo a Rossi: de Buenos Aires a Nueva York". *PLOT*, n.º 8 (2012): 218-221.
4. "Inhabilitados para enseñar en la universidad, los arquitectos [Tony Díaz, Ernesto Katzenstein, Justo Solsóna y Rafael Viñoly; este último también colaborador en *Summa*] se reunieron para crear su propia institución. Sin embargo, la situación política empeoró y una junta militar asumió el mando de la ciudad, el proyecto empezó a cambiar [...]. Al operar dentro de un cargado ambiente político, el discurso de La Escuelita le apuntó al potencial de acción dentro de la disciplina. Esta idea –según la cual el arquitecto debería formar parte de un ámbito cultural, intelectual y político más amplio, y la arquitectura debería reclamar la ciudad como su lugar– fue el recuerdo más importante que dejó Rossi en Buenos Aires" León, Ana María. "Aldo Rossi: La Escuelita, Buenos Aires, Argentina, 1976-1983". En *Radical Pedagogies*, s. f. [Traducción propia].
5. Al respecto, vale la pena introducir la advertencia de León (2012) sobre la lectura "modélica" del concepto *tipo* realizada por Waisman, mucho más cercana a la teoría de Giulio Carlo Argan: "Las taxonomías tipológicas sobre determinadas de Waisman eran, precisamente, el tipo de clasificación que el posestructuralismo estaba interesado en desestabilizar. [...] Al borrar a Rossi de la discusión

del tipo, Waisman intentó abrir un espacio para el uso de la tipología en una arquitectura que aún es vista como moderna, y así demorar las tendencias más historicistas o autónomas del posmodernismo [...] en contraste con la defensa de Waisman en contra de formalismos o historicismos excesivos, Eisenman aspiraba a una modernidad que la disciplina nunca había tenido, esto es, una modernidad basada en los procesos internos de la forma." León, "Traduciendo a Rossi".

6. León, "Aldo Rossi".
7. León, "Traduciendo a Rossi", 219.
8. *Ibid.*, 218.
9. *Ibid.*, 218.
10. Zambrano Torres, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina".
11. Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina", 44.
12. Fernández Cox, Cristián. *Arquitectura y modernidad apropiada: tres aproximaciones y un intento*. Santiago: Taller América, 1990.
13. Corona Martínez, Alfonso. "Comentarios adicionales sobre el posmodernismo latinoamericano". *Summa*, n.º 261 (1989): 48-50.
14. Pese a la gravedad de la advertencia, en sus comentarios al texto de Waisman (también publicado en *Summa*) Petrina afirmaba: "En lo personal, las corrientes posmodernas no me preocupan ni mucho ni poco. Las considero completamente fuera de nuestra actual circunstancia cultural, y no solo en lo que hace al espacio americano sino también al tiempo, porque algunas de ellas han tenido una existencia tan efímera que ya pertenecen al pasado. Por otra parte, sospecho que Marina tampoco toma el asunto a la tremenda. Es que a veces uno debe abocarse coyunturalmente a ciertos tópicos [...] para discutirlos con los colegas en seminarios y revistas, sin que nadie pierda el sueño por ello". Petrina, Alberto. "Historia de una pasión racional". *Summa*, n.º 261 (1989): 50-51.
15. Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina".
16. Zambrano Torres, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina", 45.
17. Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina", 45.
18. Zambrano Torres, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina".
19. Corona Martínez, "Comentarios adicionales sobre el posmodernismo latinoamericano".
20. Zambrano Torres, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina".
21. Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina", 47.

22. Zambrano Torres, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina".

23. "Esta no es, por supuesto, toda la arquitectura de América Latina. Pero es aquella por la cual podrá reconocerse América Latina como una entidad cultural significativa en la arquitectura del mundo." Waisman, "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina", 47.

24. Con excepción de las citadas contribuciones de Waisman, Corona Martínez y Antonio Toca en *Summa* (así como el mencionado examen de dichas contribuciones que hizo María Rosa Zambrano Torres), las revisiones del panorama regional de la posmodernidad arquitectónica siguen siendo escasas. Las que se citan aquí corresponden a miradas locales cuyo diálogo con otras latitudes de Latinoamérica se reducen a mencionar a Waisman. A las incipientes miradas de los colaboradores de *Summa* podríamos agregar la colección Somos Sur de la editorial bogotana Escala, a cargo de David Serna, entre 1989 y 1994. Si bien esta tenía un enfoque más amplio, incluyó volúmenes dedicados a la obra de Togo Díaz, Teodoro González de León, Carlos Mijares, entre otros autores asociados a la arquitectura posmoderna.

25. Esta es una afirmación parcialmente cierta para el caso boliviano, en la medida en que hemos tenido un acceso restringido a las fuentes relativas a la arquitectura de ese país por causa de la pandemia de covid-19. De cualquier manera, incluso en el ámbito local se trata de una obra invisible, sin registro: "La producción arquitectónica en Bolivia es fuerte, pero entre otras causas, la ausencia de publicaciones que la registren ha determinado su invisibilidad dentro del panorama de la arquitectura latinoamericana. Sus arquitectos además no se han preocupado lo suficiente por darse a conocer: las bienales locales son escasas (suman apenas 11 en La Paz y cuatro en Santa Cruz de la Sierra, en los años recientes), y además no se han generado compilaciones de las mismas; [sic] asimismo, la participación en otros eventos internacionales tiende a ser de lo más esporádica. La producción de revistas o impresos relacionados depende casi exclusivamente de las administraciones de los colegios de arquitectos [...]." Díaz-Osorio, Myriam Stella. "Arquitectura latinoamericana invisible en Bolivia". *Diseño en Síntesis*, n.º 50-51 (octubre del 2014): 50-65, 65.

26. Fernando Pérez Oyarzún, entrevista inédita realizada por Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

27. Se trató de una iniciativa pionera en la renovación urbana del centro de Santiago, con el fin de desarrollar la zona al sur de la avenida Bernardo O'Higgins. Cf. Hernández González, Olivar y María Rosa Giugliano Perellano. "Concurso Nacional de Arquitectura Nueva Santa Isabel". *AUCA: Arquitectura Urbanismo Construcción Arte*, n.º 31 (2020): 6-10 <<https://revistaauca.uchile.cl/index.php/AUCA/article/view/59503/62952>>.

28. El proyecto consistió en un edificio de cuarenta metros de altura cuyo lenguaje se habría inspirado en el de los edificios representativos del centro santiaguino, con una fachada maciza de mármol, al que se le superpuso una torre revestida con vidrio espejo, de 27 pisos. Cf. Boza, Cristián, Jorge Luhrs y José Muzard. "Edificio Fundación". *AUCA: Arquitectura Urbanismo Construcción Arte*, n.º 44 (1982): 36-37 <<https://revistapolitica.uchile.cl/index.php/AUCA/article/view/59910>>.

29. Doblado, Juan Carlos. "Influencia del posmodernismo en la arquitectura de Lima 1980-2000". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 2018, 39.

30. En la memoria del proyecto, Fernández (1982) denunciaba el antagonismo entre uso ("funcionalismo") y significado ("lenguajismo"), promovido por la aproximación arganiana: "una iglesia es manifestación evidente de esto: su uso y significado son tan interpenetrados que a menudo resulta difícil distinguir de cuál se está hablando". Fernández Cox, Cristián. "Teoría y práctica: iglesia del Seminario Pontificio de Santiago". *ARQ*, n.º 7 (1982): 12.

31. Pérez, entrevista inédita, realizada por Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

32. Uno de los ejemplares que ilustran con mayor claridad el giro editorial de *ARS* fue la publicación del número conmemorativo del centenario del natalicio de Le Corbusier, en 1987.

33. Pérez, entrevista inédita realizada por Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

34. Doblado, "Influencia del posmodernismo en la arquitectura de Lima 1980-2000", 49.

35. "Dentro del posmodernismo, la tipología fue utilizada como un mecanismo para adquirir una identidad nacional, como señala Waisman, para quien el estudio tipológico requiere una aguda visión crítica para constituirse efectivamente en instrumento apto para la consolidación de una identidad nacional o regional". *Ibid*, 70.

36. *Ibid*, 45; 50.

37. *Ibid*, 42.

38. Beingolea del Carpio, José. "Crisis de la arquitectura y/o arquitectura de la crisis". En *Arquitectura limeña de hoy. Catálogo de Exposición*. Lima: Editorial Arius, 1992, 30.

39. Ortiz de Zevallos, Augusto. "Abajo el funcionalismo. Y arriba, ¿qué? (I)". *El Mirador de Lima. Debate*, n.º 16 (1982): 71-76.

40. Doblado, "Influencia del posmodernismo en la arquitectura de Lima 1980-2000", 40.

41. *Ibid*, 69.

42. Beingolea del Carpio, "Crisis de la arquitectura y/o arquitectura de la crisis", 30.

43. "El primero busca un retorno a la especificidad arquitectónica buscando símbolos y formas que transmitan significados de fácil captación, aunque puedan ser ambiguos y dejados a la libre creatividad del autor [...]. El otro grupo, el postmodernismo histórico [...] plantea un estudio de los valores de la cultura urbana basado en la historia de la ciudad, empleando como instrumento el estudio tipológico y el de morfología urbana." Doblado, "Influencia del posmodernismo en la arquitectura de Lima 1980-2000", 20.

44. Entre sus publicaciones de mayor impacto en la década de los ochenta se encuentran, además de la mencionada, *El uso de las ciudades y de las viviendas* (1978) y *Casas y escritos* (1989). En lo que a obra construida se refiere, dentro de su fase posmoderna se destaca el edificio Consorcio Nacional de Seguros-Vida (Santiago, 1993) y Tribunales (1996), ambos en asociación con Borja Huidobro.

45. García Alvarado, Rodrigo. "Esbozos de teoría de la arquitectura en Chile". *Arquitecturas del Sur* 24, n.º 32 (julio del 2006): 62-69 <<https://revistas.ubioibio.cl/index.php/AS/article/view/861>>.

46. Frampton, Kenneth. "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance". *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, n.º 20 (1983): 147-162.

47. "Esta clasificación le permite ordenar una diversidad de obras en distintos períodos, aunque naturalmente en el 'desarrollo' quedan fundamentalmente edificios públicos y en la 'otra', obras domésticas regionales, distinguidas más que nada por sus magnitudes y sistemas constructivos." García Alvarado, "Esbozos de teoría de la arquitectura en Chile", 66.

48. *Ibid.*, 66.

49. Gracias al trabajo de campo de la autora en el 2019 en la FADA UNA (Asunción), pudimos constatar que incluso el acervo de investigaciones sobre la arquitectura de ese país anterior al 2000 es aún escasa.

50. "El proceso cognoscitivo no es otra cosa que la posibilidad de conferir un significado a las cosas que nos rodean y tal posibilidad nos viene ofrecida por los signos que son para nosotros enlace entre nuestra conciencia subjetiva y el mundo de los fenómenos. Los signos son, pues, los primeros y característicos instrumentos de toda comunicación. Una cosa es cierta: la arquitectura como todo arte, puede y debe ser considerada como un conjunto orgánico y hasta cierto punto institucionalizado, de signos y, como tal, puede ser identificada, al menos parcialmente, con otras estructuras lingüísticas." Dorfles, Gillo. *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen, 1975.

51. Morra, César Augusto. *Espacios intermedios: un análisis de la arquitectura contemporánea paraguaya*. Asunción: Arquitrabe, 2000, 364.

52. Morra, *Espacios inter-medios*, 185.

53. *Ibid.*, 304

54. Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

55. De hecho, una de las obras más celebradas de la posmodernidad paraguaya, la nueva sede del Banco Central (1984), fue producto de un concurso que ganó un equipo de arquitectos argentinos. Cf. Verri Lopes, Eduardo. "Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea". Tesis de maestría, Universidade Estadual de Maringá, Paraná, 2016 <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/3375>>, 34.

56. "Los teóricos se han adentrado en la estructura urbana siempre intentando percibir cuáles eran los puntos fijos, los verdaderos nudos estructurales de la ciudad, aquellos puntos en donde se realizaba la acción de la razón." Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

57. Morra, *Espacios inter-medios*, 301.

58. De estos autores se destaca el edificio Finansud, en el barrio residencial Villa Morra: "Al [...] proponer una situación de dominio sobre la esquina, un diálogo preciso con la calle y una lectura homogénea con el tejido natural de las edificaciones próximas, está claramente expuesta una idea [...] la cual es de considerar la cuestión de la tipología edificatoria como un nexo posible y real en la medida del reconocimiento en el espacio y tiempo. La apropiación de esa esquina en particular determina las condiciones precisas que impulsan la cuestión el manejo formal supeditado al interés de los proyectistas en revalorizar las condiciones del entorno pero de modo especial, enaltecer esa relación fundamental entre la obra y el sitio para hacer de ella una parte substantiva de la ciudad, como elemento activo en su compleja estructura". *Ibid.*, 302.

59. Verri Lopes, "Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea".

60. "Especialmente este arquitecto argentino, llamado Pablo Capelletti, generalmente utiliza en sus clases ejemplos de muchos de esos arquitectos que pertenecían a la Facultad de Venecia, como Aymonino, Aldo Rossi [...]. La Bienal de Venecia, con Aldo Rossi. Incluso la famosa Carta de Venecia sobre restauración. Todo esto formó parte de un momento histórico en el cual seguir a algunos arquitectos de mi generación era casi inevitable; todos, al menos, tuvieron la curiosidad de pasar por ahí". Cf. Corvalán, Javier. "Un fin del mundo: fragmento del libro negro". *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 1 (2014): 40-43 <<http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/39/30>>, citado por Verri Lopes, "Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea", 36. [Traducción propia].

61. Cf. Corvalán, "Un fin del mundo".

# **Los años ochenta: otras arquitecturas de Medellín, Colombia**

David Vélez Santamaría

*La actual generación de diseñadores, académicos, críticos, clientes, políticos y burócratas de la arquitectura en Colombia con seguridad no será tan severamente cuestionada por su carencia de talento (pues a lo mejor algo de eso existe, aunque supremamente bien disimulado) como por su incapacidad y debilidad para resolver espacialmente los cruciales desafíos culturales, urbanos y económicos de las grandes mayorías sociales; por sus fatuos y grandilocuentes juegos estéticos-funcionalistas y por producir una arquitectura en esencia descaracterizada (ambivalente entre nostálgica e internacionalista) sin compromisos socio-culturales y falsificada en múltiples direcciones.*

Héctor Wolff, "Inequidad y grandilocuencia"<sup>1</sup>

Con las palabras del epígrafe, Héctor Wolff<sup>2</sup> presentó su artículo "Inequidad y grandilocuencia" para la revista *Proa*, en marzo de 1987. El arquitecto manifestaba su desprecio por la producción profesional de los últimos años, que, según sus palabras, se debatía descaradamente entre la especulación del sector inmobiliario y la mala adaptación de estilos foráneos, cuestiones que poco aportaban a la solución de las verdaderas problemáticas que le correspondían a la arquitectura colombiana.

Durante la década de los ochenta, las ciudades de Colombia reunieron y expresaron la mayoría de las problemáticas del país; se convirtieron en el escenario de conflictos políticos y sociales, determinados por la crisis económica, la violencia cotidiana y el narcotráfico. Sin duda, estas circunstancias se manifestaron en varias escalas del espacio urbano, lo que produjo un panorama pesimista y una falta de horizonte para la arquitectura y el urbanismo. Sin embargo, como lo indica el historiador Luis Fernando González Escobar en su libro *Ciudad y arquitectura urbana en Colombia* (2020), esta década fue, al tiempo, el periodo en el que se inició una transformación:

Se puede decir que los años ochenta son un decenio de profunda crisis, pero también de transiciones, de fenómenos en emergencia, algunos latentes desde tiempo atrás y otros que surgieron como respuesta a ese ambiente caótico y de profunda desesperanza que se respiraba en el país.<sup>3</sup>

A pesar de tal crisis, surgieron arquitecturas que, en retrospectiva, pueden considerarse los detonantes de un cambio. En muchos casos, fueron obras que resultaron de situaciones coincidentes o encargos netamente comerciales y no tenían relación directa con las urgencias en la ciudad. Sin embargo, con los efectos positivos de su aparición se comenzó a pensar en otras posibilidades de la arquitectura urbana.

Para la crítica argentina Marina Waisman (1989), estas arquitecturas representan la absorción de algunas formas de modernidad y otras de la posmodernidad como consecuencia de "la marcha general del mundo"<sup>4</sup>, y no necesariamente una respuesta a partir de cuestiones originadas en su propio seno. Con esto, las relaciones directas entre transformaciones técnicas, económicas y sociales y conceptualizaciones arquitectónicas son más difíciles de establecer en las obras latinoamericanas.

La tarea en este capítulo es exponer parte de la producción edilicia de Medellín (Colombia) de los años ochenta y su relación con los discursos alrededor de la práctica de la arquitectura y el debate sobre la ciudad. Esto con la intención de aportar a lo planteado en el trabajo de algunos autores que han abordado la arquitectura producida durante esta década (aunque de manera tangencial, al no ser el periodo de su incumbencia) en la cual, afirman ellos, se comienza a considerar una arquitectura que dialoga directamente con la idea de ciudad. Entre estos autores está el ya citado Luis Fernando González (2020), quien resaltó la importancia de algunas obras de restauración y equipamiento cultural que apor- taron a renovar el espacio urbano de Medellín; Silvia Arango

(1993), quien describe obras de nueva tendencia en varias ciudades del país, recientes para el momento de la publicación de su libro *Historia de la arquitectura en Colombia*, y Beatriz García Moreno en cuyo trabajo *Región y lugar en la arquitectura latinoamericana contemporánea* (2000) plantea algunas posturas de arquitectos latinoamericanos que desarrollaron proyectos en Medellín por ese tiempo a partir de la relación entre dicha producción y otras de sus obras en otras ciudades. Otros autores que han tocado el tema recientemente son Clara Inés Rodríguez y Juan Carlos Pérgolis, quienes en su artículo "La reacción a la ciudad moderna en los años ochenta: una década de reflexión" (2017) explican la influencia de las nuevas teorías europeas publicadas en la revista *Escala* a nivel nacional y la construcción de algunas obras relevantes, pero solo presentan una de Medellín.

De acuerdo con lo anterior, y siguiendo el propósito de relacionar la práctica y los discursos de los ochenta en Medellín, fue necesario recopilar publicaciones especializadas que incluyen la producción en la ciudad durante esta década, tanto desde el oficio profesional como desde la teoría y la crítica. Las revistas *Proa* y *Re-Vista del Arte y la Arquitectura* fueron de gran aporte, también algunos libros pioneros en la reflexión sobre la obra "contemporánea" local, como *Colombia: el despertar de la modernidad* (1991) y *Arquitectura contemporánea en Medellín* (2003).

Se presentan tanto obras de mayor visibilidad como otras menos mediáticas, luego de contextualizar las circunstancias determinantes en Medellín durante este decenio. Aunque se inicia con las arquitecturas precedentes, la exposición de las obras a continuación no obedece tanto a un orden cronológico como a algunos temas de discusión relevantes del momento: *técnica y patrimonio, exploraciones en vivienda y nuevos estilos*.

De la primera categoría, *técnica y patrimonio*, hacen parte obras pioneras en reciclaje urbano o conservación patrimonial que desarrollaron, ante todo, arquitectos de la generación técnica, es decir, formados en la escuela

moderna. En cuanto a la segunda, *exploraciones en vivienda*, se agrupan obras relevantes que se construyeron gracias a las políticas de vivienda del momento y a la acelerada densificación promovida por los especuladores inmobiliarios. Finalmente, para la tercera categoría se exponen obras más controversiales por su carácter comercial, pero que aportaron de alguna manera al espacio urbano o, por lo menos, a la discusión de entonces. Con la revisión de estas obras se analiza cómo los enfoques de la práctica profesional y los discursos que acompañaron la difusión de algunas obras dentro de la crítica del momento comenzaron a transformar la ciudad.

## Los años ochenta

En la década de los ochenta, debido a grandes cambios en la estructura urbana, los problemas de violencia e inseguridad se afianzaron en Medellín. También se terminaron de trasladar las oficinas gubernamentales hacia el nuevo centro cívico La Alpujarra (1975-1987) y, simultáneamente, el centro financiero migró hacia el sector de El Poblado, lo que aceleró el deterioro del centro tradicional y su abandono. Esta situación empeoró con las obras de construcción del sistema Metro, proyecto que se interrumpió y paralizó la ciudad en varias ocasiones y, no menos importante, con la proliferación de los conjuntos cerrados<sup>5</sup>, desarrollos idealizados por el sector inmobiliario.

De acuerdo con estos cambios, la arquitectura que se produjo en este decenio refleja dos tensiones en el espacio urbano: por un lado, la privatización de lo público y el aislamiento de la vivienda por el temor a la inseguridad; por otro, el desarrollo de proyectos comerciales en zonas estratégicas para aprovechar aún más el suelo. Esta producción estuvo permeada por las nuevas modas internacionales o estilos de consumo, como lo planteaba Wolff (1987), según las posturas profesionales de los arquitectos con mayor experiencia y de los nuevos talentos en búsqueda de reconocimiento del gremio.

## Técnica y patrimonio

Desde los años setenta, el desarrollo de la arquitectura en Medellín se caracterizó por los avances técnicos aplicados en ambiciosos proyectos<sup>6</sup>. A la nueva silueta urbana de rascacielos se sumaron los centros comerciales; así, en 1972 fue construido San Diego, la primera de estas edificaciones en Colombia, que se convirtió en un referente para la vida de la ciudad<sup>7</sup>.

Una alternativa que se formuló para construir proyectos de este tipo fue la del reciclaje de estructuras existentes<sup>8</sup>. En ese sentido, Almacentro<sup>9</sup> y Villanueva<sup>10</sup> (1981-1983) fueron obras que se destacaron por formar parte de los centros comerciales que se inauguraron al iniciar la década, pero también por desarrollarse a través del reciclaje o la restauración.

El Centro Comercial Almacentro, proyectado por los arquitectos Luz Ceballos, Laureano Forero<sup>11</sup> y José Nicholls<sup>12</sup>, se planteó bajo el principio de aprovechar un conjunto de bodegas con más de 8000 m<sup>2</sup> en el sector del Perpetuo Socorro e incluir una torre de oficinas. En el caso de Villanueva, desarrollado también por Luz Ceballos y Laureano Forero, en compañía de Óscar Mesa<sup>13</sup> y Juan Posada<sup>14</sup>, el proyecto implicó restaurar el edificio patrimonial del antiguo Seminario Mayor y adicionar un bloque como parte del nuevo programa de centro comercial.

Las dos obras se presentan con un lenguaje plástico que recuerda el neorracionalismo italiano de Aldo Rossi, volúmenes simples que fueron construidos o terminados con materiales tradicionales como el ladrillo. En el caso de Villanueva, esto armoniza con el conjunto patrimonial existente, y en Almacentro permite jugar con los ritmos de las fachadas. Ambas edificaciones se ubican en predios aislados por vías de alto tránsito, lo que dificultaba la conexión con los barrios Prado y San Diego, respectivamente. Con el Centro Comercial Villanueva (Imagen 1) se logró mitigar la afectación causada por la construcción de la Avenida Oriental de



Imagen 1. Detalle interior del Centro Comercial Villanueva.

Fuente: David Vélez, 2021.

los años setenta, gracias a las galerías exteriores de la nueva ala. Sin embargo, la intervención de Almacentro no tuvo el mismo éxito, por su poca permeabilidad frente a la avenida El Poblado.

Gracias a este tipo de obras, Luz Helena Ceballos, Laureano Forero y Óscar Mesa con su oficina Arquitectos Ltda. fueron las figuras más sobresalientes de la producción edilicia de Medellín entre finales de los años setenta y gran parte de los ochenta. Es además significativo que el repertorio que estos arquitectos consolidaron estuvo determinado por una conciencia de la técnica, aunque desde dos posturas opuestas; mientras que en las propuestas de Ceballos y Forero se recurre a la arquitectura de tendencia para

desarrollarla con rigor técnico, en el caso de Mesa hay una búsqueda de la monumentalidad con pocos recursos.

Ceballos y Forero exploraron diversos lenguajes arquitectónicos y esta diversidad fue tan alabada como cuestionada por la crítica del momento. Como lo indicó Luis Fernando Molina, Forero era un "profesional muy versátil y polémico, quien, a pesar de su larga trayectoria y abundante producción"<sup>15</sup>, no pudo establecer una identidad propia, pero se destacó por su ingenio para solucionar difíciles problemas técnicos. En varios testimonios, Forero ha admitido su fascinación por la diversidad de las formas arquitectónicas, aunque sin teoría: "es mucho más difícil ser uno seguidor de una teoría que de una forma, la forma la repites cuantas veces quieras, la teoría la tienes que profundizar muchísimo para poder seguirla"<sup>16</sup>. También ha mencionado el impacto que tuvieron sobre su trabajo y el de muchos de sus contemporáneos las propuestas de los arquitectos posmodernos de la escena internacional:



Imagen 2. Teatro Metropolitano.  
Fuente: Cortesía de Germán Tamayo, 2021.

Krier nos hizo pensar en el contexto, en la arquitectura del lugar; cantidad de condiciones que por lo menos mantienen la identidad viva... Con la posmodernidad particularmente en personas como yo, que veníamos formados del otro lado, hubo un llamado de atención absolutamente maravilloso.<sup>17</sup>

En cuanto a Mesa, sus propios testimonios dan cuenta del pragmatismo de la oficina Arquitectos Ltda. y de la necesidad de no copiar estilos: "Estamos en una década exigente que solo podremos enfrentar con criterio. Y el criterio no se obtiene picando de allí y de allá"<sup>18</sup>. La obra que en parte sintetiza este pensamiento es el Teatro Metropolitano Simón Bolívar, un proyecto encargado por la Asociación Medellín Cultural que fue terminado en 1987 (imagen 2). La edificación se diseñó como un nuevo ejemplo de la tradición técnica de lo moderno, "dentro de un criterio de edificio utilitario que exima de toda posibilidad de lujo o exceso, pero teniendo en cuenta que una obra de esta clase se da pocas veces en la vida de una ciudad"<sup>19</sup>.

Las referencias de Mesa, sin embargo, se pueden relacionar con las reflexiones de la escuela de Louis Kahn, cuyos edificios institucionales se difundieron entre los años sesenta y setenta, periodo en el que Mesa realizó sus estudios en la Universidad de Washington, en Seattle. Sus consideraciones sobre los materiales, los edificios cívicos y su presencia en la ciudad como monumentos se acercan a las propuestas kahnianas, en las que estima la arquitectura de uso social desde la lógica estructural, la permanencia y las formas milenarias. En ese sentido, es importante señalar que durante los años setenta el ladrillo se popularizó de nuevo como uno de los materiales más usados en la construcción en Medellín y su aplicación en edificios como el del Teatro Metropolitano dignificó y reivindicó la técnica constructiva<sup>20</sup>.

Por su presencia, escala y emplazamiento, este teatro es sin duda una de las arquitecturas más significativas para la ciudad. Con su construcción cercana al Palacio de

Exposiciones<sup>21</sup> (1969-1974) y al nuevo centro administrativo La Alpujarra, se inició el desarrollo de La Alpujarra II, hoy en día Plaza Mayor.

Simultáneas a las obras de reciclaje, con su adaptación a centros comerciales y la construcción del nuevo teatro<sup>22</sup>, se comenzaron las restauraciones de algunos edificios históricos del centro para impactar el entorno inmediato. Desde 1985, iniciaron los trabajos para recuperar la antigua estación del Ferrocarril de Antioquia; en 1986, el Paraninfo de la Universidad de Antioquia y la Plazuela de San Ignacio, y en 1987, el Palacio de la Cultura (antigua Gobernación del departamento).

De manera complementaria al trabajo del Paraninfo, se construyó una de las pocas nuevas obras que paramentan la Plazuela de San Ignacio. Este edificio para la Unidad de Servicios San Ignacio de Comfama (1987-1991) estuvo a cargo del arquitecto José Nicholls y Condiseño Ltda. En un lenguaje posmoderno historicista, la edificación se rodea de galerías abiertas, con arcos de segmento y remata con una torre de oficinas de doce niveles. Los materiales de la fachada, como el granito del basamento y el bloque Split, le otorgan una apariencia robusta, acorde con los edificios patrimoniales vecinos. Mientras que esta obra fue un encargo singular para un equipamiento cultural con biblioteca, la mayoría de las obras realizadas por Condiseño Ltda. desde finales de los años setenta y gran parte de los ochenta se desarrolló bajo una visión corporativa. En este estudio, la "sistematización del diseño y de la construcción"<sup>23</sup> fue un aspecto fundamental para lograr la construcción de grandes proyectos de vivienda<sup>24</sup>, encargos del negocio inmobiliario que daban solución a la demanda habitacional, pero que son cuestionables por su condición de aislamiento.

## Exploraciones en vivienda

Como se indicó al inicio de este capítulo, durante la década de los ochenta, la producción de vivienda en Medellín fue abundante, pero estuvo determinada principalmente por la promoción de los conjuntos cerrados, ofertados como garantía de seguridad ante la oleada de violencia que vivía la ciudad. Es importante resaltar que, durante este decenio, fueron visibles los últimos beneficios otorgados por organismos financieradores como el Instituto de Crédito Territorial, el Banco Central Hipotecario (BCH) y por las corporaciones de ahorro y vivienda vinculadas con el sistema de cálculo de crédito basado en unidades de poder adquisitivo constante (UPAC)<sup>25</sup>. Entretanto, los sectores más pudientes se aislaron en urbanizaciones que se concentraron en el sur, en barrios como El Poblado e incluso en el municipio aledaño de Envigado. Otros barrios tradicionales tuvieron un rico desarrollo de edificios que sobresalían por su adecuada inserción y adaptación a la escala barrial. Entre este tipo de obras se destacan algunas precedentes proyectadas por los Ceballos y Forero en colaboración con Arquitectos Ltda. Así, trabajos como Urbanal de Laureles (1979-1981) y Ciudad San Diego (1981-1986) ya mostraban las posibilidades para desarrollar proyectos de habitación desde un enfoque distinto al ya



Imagen 3. Nueva Villa del Aburrá.  
Fuente: Cortesía de Germán Tamayo,  
2021.

establecido por las torres de apartamentos del centro de la ciudad o los mencionados conjuntos cerrados.

Urbanal de Laureles (1979-1981) es quizás la obra más destacable de vivienda que se construyó a comienzos de esta década. Se trata de un edificio de renta, resuelto en un bloque de seis pisos, con una forma sinuosa frente a la iglesia de La Consolata<sup>26</sup> (1966-1968). El bloque se retrasa a manera de cinta ondeante para generar una plaza que recibe al peatón y ofrece un zócalo para locales comerciales. El primer piso abierto, las ventanas corridas y la terraza habitable recuerdan principios de la arquitectura moderna o, como lo indicó Forero, la influencia del Boston de los años setenta. En cuanto al material, Forero se refiere al ladrillo como uno con el que "se podía hacer una muy buena arquitectura, Rogelio Salmona lo demostraba, así que optamos por trabajar con el ladrillo, pero con el ladrillo paisa"<sup>27</sup>, que es muy distinto al bogotano..."<sup>28</sup>.

Otra obra con la que se trató cuidadosamente el emplazamiento fue la de Plaza de la Iglesia I y II (1983-1985), de los arquitectos Álvaro Restrepo<sup>29</sup> y Luis Fernando Ramírez<sup>30</sup>. Ubicada también en Laureles, en un predio de planta triangular, esta obra se configura como un bloque en forma de *L*, por el que se extienden galerías en los primeros pisos, lo que resguarda al peatón y sirve como transición entre algunos locales comerciales y los accesos al conjunto. El giro de la fachada produce el ochave de la esquina y se remarcó con una dilatación, detalle popular en algunas obras del italiano Mario Botta.

No obstante, la obra que mejor dialoga con el flujo de la ciudad es la tercera etapa de Nueva Villa del Aburra (1979-1986) (imagen 3), un proyecto liderado por el arquitecto Nagui Sabet<sup>31</sup> en colaboración con Beatriz Estrada<sup>32</sup>, Jorge Mario Gómez<sup>33</sup> y Jorge Janna<sup>34</sup>. El desarrollo de este conjunto fue el resultado de un concurso público convocado en 1979 por el BCH para "ofrecer vivienda y servicios al alcance de mayor número de personas"<sup>35</sup> en el sector de Belén. La propuesta de Sabet se destacó por una ofrecer una

solución urbanística consistente en galerías exteriores y una plaza de reminiscencia barroca, rica en actividad. Tanto la galería como la plaza vinculan el desarrollo de la villa con lo ya construido. En este sentido, es apropiado resaltar las reflexiones de uno de los colaboradores, Jorge Mario Gómez, que en el mismo año del concurso (1978) escribió para la *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Colombia*:

Los proyectos nuevos que están siendo ejecutados fuera del centro de la ciudad en áreas menos conformadas deberían tener en cuenta la calidad del espacio público diseñado y la posibilidad de completar una estructura más sana, en la que los ciudadanos puedan realizar actividades colectivas o al menos identificar estos sitios dentro de un sistema cultural de valores urbanos.<sup>36</sup>

Otras obras de vivienda masiva de ese momento que fueron significativas por abrirse y aportar al espacio urbano fueron la cuarta y última etapa de Carlos E. Restrepo, con el Instituto de Crédito Territorial (1984-1987) y las cinco etapas del conjunto La Mota (1982-1987), ambas a cargo de Ceballos y Forero. En los dos casos, bloques de altura escalonada se agrupan "alrededor de espacios públicos perfectamente definidos, y sin ninguna restricción de acceso"<sup>37</sup>. En cuanto a los aspectos formales, el Carlos E. es una obra más austera, de apariencia simple sin ornamentación, mientras que en La Mota se definieron elementos historicistas como umbrales en arco, puentes y torreones que recuerdan una ciudad medieval europea.

La cuestión de la seguridad en estos conjuntos se volvió más compleja con el tiempo y se recurrió a cerramientos adicionales para restringir el flujo de visitantes. En obras como El Enclave (1982), también en el sector de La Mota, el proyectista a cargo de Arquitectos Ltda., Marco Aurelio Montes<sup>38</sup>, acató el encargo de diseñar un conjunto cerrado, con la confianza de que en algún momento pudiera abrirse para el disfrute ciudadano. Así, "la ocupación del predio

pretende optimizar y jerarquizar los espacios comunes [...] tomando como referente las articulaciones del grupo de arquitectos franceses Candilis, Josic y Woods"<sup>39</sup>.

Vale la pena mencionar las obras de escala menor que se realizaron en barrios como Laureles y Manrique. En Laureles, sector que ya estaba consolidado urbanísticamente, un agresivo proceso de redensificación comenzó desde los años setenta; sin embargo, los edificios Torre de Laureles (1981), de Arquitectos Ltda., Colinas (1980-1982), Capri (1983) y Cerros del Nogal (1983-1984), del ya citado Héctor Wolff, y los apartamentos Monteblanco (1989), de Juan Felipe Gómez<sup>40</sup>, lograron insertarse estratégicamente como piezas entre medianeros, de altura y cesiones apropiadas para brindar un diseño justo de apartaestudios o pisos familiares. Desde el exterior, la Torre Laureles y los apartamentos Monteblanco se presentan como volúmenes simples, terminados en ladrillo a la vista y con algunos detalles finos de concreto. Las propuestas de Wolff son más controversiales: se desarrollaron como alternativas a las tipologías de vivienda y configuran una interesante pieza en el paisaje urbano al incluir balcones, barandas y dinteles que tienden a contrastar por su intención decorativa.

En el barrio Manrique, hacia el nororiente de la ciudad, los arquitectos Santiago Caicedo y Patricia Gómez<sup>41</sup> desarrollaron también una obra de escala menor. Según su propia descripción, el pequeño edificio de apartamentos Manrique (1983) debía convertirse en una marca, al igual que los teatros o casas culturales que paramentan la carrera 45<sup>[42]</sup>. Además de generar un porche en los primeros pisos para compensar la angosta sección del andén, los elementos de fachada de esta obra se presentan como apliques o decorados y remiten a las exploraciones formales ambigas entre los grupos de los Blancos y Grises, propia del debate posmoderno estadounidense<sup>43</sup>.

## Nuevos estilos

Desde los años setenta, Caicedo y Gómez venían produciendo viviendas unifamiliares siguiendo un enfoque crítico. En 1978, Caicedo había escrito para *la Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Colombia* sobre su interés en los Blancos y Grises, arquitectos de la escena internacional que comenzaban a influir en Colombia, especialmente con una obra de Jorge Piñol en Bogotá. A este edificio "se le podría considerar tan solo (y no es poco) como uno de los más acabados y refinados ejercicios en estilo jamás hechos en Colombia"<sup>44</sup>, lo que por lo menos permitía refrescar el debate arquitectónico del momento en Bogotá, el cual seguía concentrado en la arquitectura racional frente a la organicista (Imagen 4).

Las influencias de la crítica estadounidense fueron notables en el trabajo de Caicedo y Gómez. En su monografía retrospectiva para *Proa* (1987), la pareja hizo referencia a Michael Graves y Ricardo Bofill como ejemplos de práctica reflexiva y señalaban que "el desarrollo de la tradición de lo moderno es mucho más interesante que la copia irreflexiva de las formas de la historia"<sup>45</sup>. Se declaraban posmodernos modernistas, lo que permitía aprender de la historia y trabajar abiertamente las referencias, incluso la de Le Corbusier. Según los arquitectos, su propia residencia La Gavilana (1979-1981), por ejemplo, se basó en la reinterpretación de elementos lecorbusierianos como las dimensiones, las ventanas longitudinales y las cubiertas invertidas, acorde al paisaje de bosque a las afueras de Medellín.

Otra obra en la que son más evidentes referencias estadounidenses, en este caso la de Venturi y Scott Brown, es la del edificio comercial Corpavi (1984-1985), un proyecto de Gabriel Arango<sup>46</sup>, Gabriel Gutiérrez<sup>47</sup> y Javier Londoño, representantes de Arquitectos e Ingenieros Asociados (AIA). Se trataba de un volumen de tres pisos en ladrillo que acogía el programa de la corporación y al que se le añadieron detalles alusivos a la marca, además de una pérgola sostenida por arquerías metálicas que completaban la fachada. La

Casa Peláez Gómez  
Oficina de Arquitectura  
S. Caicedo A. P. Gómez  
Calle 11B No. 43A-27 – Of. 204, Tel: 464557  
Medellín

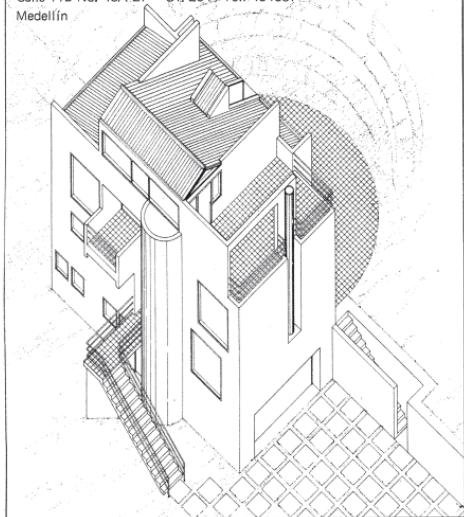


Imagen 4. Publicidad del estudio

Caicedo Gómez.

Fuente: *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Colombia*, 1978.

intención de los arquitectos era crear un templo decorado, nuevo símbolo urbano que no compitiera con los ya existentes, en una vía de gran importancia comercial del centro de la ciudad<sup>48</sup> (Vélez White, 2003).

Los edificios para nuevas sedes comerciales de mediana escala, como la de Corpavi, fueron encargos de bastante demanda para mediados de la década, especialmente hacia la nueva centralidad que se estaba consolidando en El Poblado. Entre estas obras destaca el edificio que comparten la sede del Banco Comercial Antioqueño y Conavi (1986), proyectado por Óscar Mesa con Arquitectos Ltda. En este, ubicado sobre la avenida El Poblado, se recurrió a estrategias similares a las aplicadas en el Teatro Metropolitano, como la construcción noble en ladrillo, los torreones cuadrados y las mallas espaciales que cobijan un atrio en el acceso, abierto al peatón.

En 1980, Arquitectos Ltda. también proyectó una de las primeras sedes corporativas sobre la avenida El Poblado.

El centro El Corfín, construido como un bloque sobre un angosto lote sobrante, se presenta en un lenguaje excepcional respecto al resto de la obra del estudio. Torreones que acogen los espacios servidores como los puntos fijos fueron terminados en bloque estriado de concreto. Estos puntos sirven como estructura para sostener las grandes luces que cobijan los espacios de oficinas y para liberar los primeros pisos, lo que permite también el acceso fluido de los peatones.

Otra obra que fue pionera en la colonización del paisaje de la avenida El Poblado es el Centro Santillana (1980-1982) del arquitecto Augusto González<sup>49</sup> (Imagen 5). Este conjunto para oficinas resultó de un concurso impulsado por el Grupo Santillana para una sede administrativa. Consiste en una arquitectura corporativa, de bloques acristalados con esquinas pronunciadas como las del edificio Vicente Uribe Rendón (1977-1980) y rodeados por galerías abiertas que paramentan una calle peatonal-semipública, conectada directamente con las dos vías arteria que delimitan el predio.

Los pequeños gestos del Edificio Centro El Corfín y el Conjunto Santillana, con los primeros pisos permeables o la calle interior abierta, con el tiempo aportaron a que muchos de los nuevos proyectos que paramentaron la avenida El Poblado consideraran este tipo de estrategias para brindar espacio de calidad a los peatones, aunque estos espacios de transición de las edificaciones no configuran el espacio público en un sentido estricto.

El único espacio que fue representativo y realmente público en el sector es el parque El Poblado, dominado por la iglesia de San José<sup>50</sup> (1904-1923). En 1985, sobre este parque (originalmente plaza), Laureano Forero y José Nicholls propusieron un ambicioso proyecto para peatonalizar las calles circundantes y construir edificios de uso mixto en los paramentos. En la descripción de esta propuesta, ambos arquitectos abogan por una arquitectura de relevancia colectiva:

Con el mismo criterio con el cual la entidad oficial obliga a la ciudadanía a ceder áreas que serán destinadas al uso público, hemos considerado que también es posible que se obligue a construir fachadas de goce público, que permitan dar ordenamiento justo y digno a aquellos paramentos que sirven de límite a los espacios de uso comunitario.<sup>51</sup>

Infortunadamente, de este proyecto solo se pudieron construir dos de los cinco edificios: el centro Aliadas (1985-1987)<sup>52</sup> hacia el costado sur, que se destinó para un centro comercial y vivienda, y Poblado Plaza (1994), un bloque de oficinas. En ambas obras se recurrió nuevamente al ladrillo como material neutro, lo que permitió el diálogo con la



Imagen 5. Perspectiva Conjunto Santillana

Fuente: Imagen de libre acceso  
Departamento Administrativo de  
Planeación de Medellín, 1984.

iglesia existente, y a galerías, que sirven para proteger al peatón. En Aliadas se incluyó también un arco de medio punto con columnas toscanas, como elemento homenaje a la iglesia.

## Conclusiones

El conjunto de obras aquí expuestas es de utilidad para aproximarse a un panorama de la producción arquitectónica en Medellín en un periodo de controversia y cambio como lo fueron los años ochenta. Con la desorientación en la visión de ciudad que se mencionó inicialmente, la arquitectura que surgió entonces no formó un proyecto común; las obras que se presentaron nacieron en su mayoría como episodios incoyexos, impulsados por algunas iniciativas desde la cultura, la impresión profesional de los autores y, sobre todo, por las dinámicas comerciales.

En cuanto a la producción desde la técnica y el patrimonio, los arquitectos aquí incluidos han sido designados por la crítica contemporánea como herederos del proyecto moderno o como los hijos de la tradición moderna<sup>53</sup>. Mesa, Ceballos y Forero fueron formados en el exterior, desde la técnica, en escuelas modernas que absorbieron algo de los discursos de la modernidad tardía o las primeras teorías posmodernas. Los primeros trabajos que realizaron estos arquitectos al iniciar la década —centros comerciales cuidadosos en su escala y calidad constructiva— pueden considerarse el punto de partida en la tarea de recuperación del patrimonio y preámbulo para la aparición de otras obras que tuvieron un mayor impacto, como el mismo Teatro Metropolitano.

Desde la concepción de la vivienda se pueden relacionar los discursos más efectivos o críticos, de acuerdo o no con las teorías posmodernas. Nagui Sabet, Jorge Mario Gómez, Héctor Wolff, Santiago Caicedo y Patricia Gómez fueron arquitectos también formados en el exterior que estaban al tanto de las nuevas teorías<sup>54</sup> sobre la arquitectura y la

ciudad; esto impactó sus propuestas de la vivienda, como se anotó respecto de la nueva Villa de Aburrá y algunos edificios de escala intermedia. Ante la crisis desatada por la visión funcional de la ciudad, las contradictorias políticas para ocupar el suelo y producir vivienda para las masas, sus propuestas fueron influenciadas directamente por la escena internacional durante los años de formación. La idea de hacer ciudad, proveniente de la formación en la Architectural Association con León Krier o Archigram, resultaron una novedad positiva para el espacio urbano.

En cuanto a los estilos, se debe aclarar que fue a finales de la década cuando se dio con mayor fuerza la absorción de modas internacionales. Si hay algo que caracterizó la década de los ochenta fue el bombardeo de imágenes de consumo, de fachadas de moda como referencia para la academia y el ejercicio profesional. Las obras contaminadas son evidencias de la fascinación por la libertad de expresión, que podría manifestarse en la arquitectura, a través de algunos estilos, especialmente en los edificios de usos más comerciales, como lo visto con Corpavi, de AIA, o las exploraciones tardías de Ceballos y Forero. Otros edificios se basan en las fórmulas regresivas de producciones previas, como el caso de Óscar Mesa con Arquitectos Ltda., o Augusto González.

Para terminar, cabe resaltar que esta producción de los años ochenta marca un momento clave para la arquitectura de la ciudad. En primera instancia, se trata del periodo en que se intenta buscar una teoría que ponga en contexto la arquitectura con la ciudad o con la que se justifiquen posteriormente las exploraciones de los arquitectos. Si bien la mayoría de los casos tardíos se pueden evaluar como ejercicios de estilo, por lo menos hay una postura sobre cómo la arquitectura atiende la ciudad.

En segundo lugar, a pesar de que estas obras atendieron primordialmente encargos comerciales, lograron aportaciones en el espacio urbano: son arquitecturas más urbanas. La cuestión sobre la correcta apariencia o formas de estos

edificios pasa a un segundo plano, pues lograron establecer nuevas relaciones con la calle y la escala del peatón. Su heterogeneidad<sup>55</sup>, desde el enfoque de Waisman, en realidad fue positiva, pues se pusieron en contexto con la ciudad, y esto anuncia el inicio de una nueva transformación de Medellín.

Este momento resulta significativo para la gestación de otro propósito de arquitectura en la ciudad, desde las nuevas generaciones en las facultades de Arquitectura y la inquietud intelectual en estas para el reconocimiento de otros valores en la ciudad. Con la construcción dispersa de estas obras individuales, pero de aporte colectivo, así como el ambiente de discusión alrededor de las nuevas teorías, los años ochenta prepararon a Medellín para la nueva era, la de los grandes proyectos de espacio público, así como la de los planes de ordenamiento territorial y las líneas estratégicas del aclamado urbanismo social.

## Notas

1. Wolff, Héctor. "Inequidad y grandilocuencia". *Proa* 1, n.º 358 (1987): 36-39.
2. Héctor Jaime Wolff Isaza (1946) es arquitecto egresado de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Realizó sus estudios de posgrado en la Universidad de Londres (Inglaterra) y trabajó como profesor y decano de la Facultad de Arquitectura.
3. González Escobar, Luis Fernando. *Ciudad y arquitectura urbana en Colombia, 1980-2017*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2020, XV.
4. Waisman, Marina. "Para una caracterización de la arquitectura latinoamericana". *Arquitecturas del Sur* 5, n.º 14 (1989): 8-10.
5. Como lo indican Gilberto Arango Escobar, Pedro Pablo Peláez Bedoya y Gilda María Wolf Amaya, en *La poética de la vivienda*. Medellín: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2013, 125. Desde los años sesenta, se cambió la normativa urbanística del barrio El Poblado, sector de altos estratos socioeconómicos en el sur de la ciudad que hasta ese momento restringía el desarrollo con la modalidad de viviendas unifamiliares, por una nueva que permitía los desarrollos multifamiliares bajo la modalidad de conjuntos. Este cambio se produjo siguiendo las recomendaciones de un estudio encargado por la Oficina de Planeación del municipio a varias oficinas del sector inmobiliario y a constructoras de la ciudad.
6. En esta década se dio la gran verticalización del centro de Medellín. Además del edificio Coltejer (1972), se construyeron la Torre del Café (1975), la Cámara de Comercio (1974) y la Torre Colseguros (1980).
7. Solo entre 1978 y 1986 se construyeron en Medellín otros seis centros comerciales, sin contar los predecesores, como los pasajes del centro y los grandes almacenes de cadena. Los primeros centros comerciales fueron Oviedo (1979), Camino Real (1980), Almacentro (1982), Villanueva (1982), Monterrey (1985) y Galerías de San Diego (1986). El paradigma de los centros comerciales en las ciudades colombianas y sus efectos urbanos también lo aborda el historiador Luis Fernando González Escobar, *Ciudad y arquitectura urbana en Colombia, 1980-2017*, 88.
8. Como ejemplo está la publicación de 1979 en la revista *Proa*, donde había una propuesta de centro comercial con el nombre de Capicentro en la antigua fábrica Triconova, ubicada en el sector Caribe de la ciudad. Este proyecto no se construyó.
9. Premio Nacional de Arquitectura de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, en 1983.
10. Mención de honor en la Bienal de Arquitectura de Quito, 1986.

11. Laureano Forero (1937) y Luz Elena Ceballos (1940) son dos arquitectos que egresaron de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Forero realizó estudios de posgrado en The Architectural Association y contrajo matrimonio con Ceballos. Ambos fundaron el estudio de arquitectura L.H. Forero, en Medellín.
12. José Nicholls Posada (1946) es arquitecto egresado de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y cofundador de la empresa de diseño y construcción Condiseño.
13. Óscar Mesa (1945) es arquitecto y magíster egresado de la Universidad de Washington, WA. Fundador del estudio Arquitectos Ltda.
14. Juan José Posada Gutiérrez es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Cofundador de la firma de diseño y construcción Convel S.A.
15. Molina Londoño, Luis Fernando. "Arquitectura del Valle de Aburrá". En *Historia de Medellín*, vol. 2, editado por Jorge Orlando Melo González, 622-641. Medellín: Suramericana de Seguros, 1966, 637.
16. Laureano Forero, entrevista inédita realizada por David Vélez Santamaría, 2013.
17. *Ibid.*
18. Mesa, Óscar. *Óscar Mesa arquitectura y ciudad*. Ciudad de México: Menhir Libros, 1997, 26.
19. *Ibid.*, 26.
20. Además de las obras ya descritas, Ceballos y Forero desarrollaron de manera independiente algunos edificios de menor escala en los que el ladrillo es protagonista, como el Centro de Atención Básica de San Benito (1980), que se insertó discretamente en una manzana de usos mixtos en el centro tradicional. Véase más en Forero, Laureano y Beatriz García Moreno. *Forero: 50 años de arquitectura*. Medellín: Laureano Forero y Compañía, 2011.
21. Obra de Rodrigo Arboleda.
22. Otra obra representativa en la que Óscar Mesa tuvo una participación parcial fue el Teatro al Aire Libre Carlos Vieco (1984), en el cerro Nutibara, en el marco del proyecto para convertir este cerro en un parque público.
23. Condiseño Ltda. y L. H. Forero Arquitectura. "Centro comercial 'Almacentro' Medellín, 1980". *Proa* 1, n.º 316 (1983): 48-53.
24. Algunos proyectos de vivienda masiva en conjuntos cerrados de Condiseño Ltda., en asocio con Conconcreto S.A. y Con-Restructura Ltda., que fueron construidos en esa década, son Altos de Calasanz y Altos del Rodeo.

25. A partir de este momento se fomentó la especulación en la construcción de vivienda colectiva en el país y, por consiguiente, el BCH experimentó su periodo de mayor auge constructivo con proyectos más complejos, que abarcaron grandes sectores urbanos.

26. Obra de los arquitectos Apolinar Restrepo y Elías Zapata.

27. Según Forero, el ladrillo tradicional bogotano tiene dimensiones inglesas, mientras que el usado en Medellín o ladrillo paisa era en ese momento de 10 x 20 x 40 cm. A diferencia del ladrillo bogotano, que puede ser cargado por un obrero con una sola mano, el paisa requiere las dos. Léase más en Téllez Mosquera, Fernando. "Lirismo material. Expresividad técnica en la arquitectura de Laureano Forero". Tesis de maestría, Escuela de Arquitectura, 2016 <<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/59705>>, 203.

28. *Ibid*, 203

29. Álvaro Restrepo Patiño es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana.

30. Luis Fernando Ramírez Franco (1960) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana.

31. Nagui Sabet es arquitecto egresado de la Universidad Degli Studi Di Roma y Harvard University, Graduate School of Design. Fundó el estudio Nagui Sabet Arquitectura que tiene sucursales en Medellín, Bogotá y Cali.

32. Beatriz Estrada de Nova es arquitecta egresada de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Desarrolló varios proyectos en la línea de paisajismo y fue presidenta de la Sociedad Colombiana de Arquitectos entre el 2003 y el 2005.

33. Jorge Mario Gómez (1950) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana y magíster en Artes del Royal College of Arts. Ha sido profesor de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, así como decano de la misma facultad.

34. Jorge Ramón Janna David es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Se ha consolidado como un reconocido artista plástico y restaurador de arte.

35. Condiseño Ltda. y L. H. Forero Arquitectura, "Centro comercial 'Almacentro'. Medellín, 1980".

36. Gómez, Jorge Mario. "Propuesta para la definición de un espacio público en la manzana de la Gobernación de Antioquia". *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Colombia* 1, n.º 2 (1978): 10-13, 10.

37. Condiseño Ltda. y L. H. Forero Arquitectura, "Centro comercial 'Almacentro'. Medellín, 1980".

38. Marco Aurelio Montes Botero (1944) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Además de trabajar con Arquitectos Ltda., ha sido profesor destacado de la Universidad Nacional de Colombia.

39. Chávez Giraldo, Juan David y Marco Aurelio Montes Botero. Obra 6. *Seis lecciones de arquitectura en la producción de Marco Aurelio Montes Botero*. Medellín: La Carreta, 2019, 229.

40. Juan Felipe Gómez Tobón (1945) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Se ha dedicado a la fotografía y a la docencia.

41. Santiago Caicedo Rico (1946) fue un arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Ana Patricia Gómez (1950) egresó de la Architectural Association de Londres y realizó una maestría en Geografía en el Instituto Agustín Codazzi. Además de su trabajo profesional con la docencia y el diseño, colaboraron en la fundación del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM).

42. Arquitectos e Ingenieros Asociados (AIA). "Edificio 'Corpavi' Medellín AIA". *Proa*, n.º 358 (1987): 26-29.

43. Mientras los Blancos asumen que las formas arquitectónicas se pueden reducir a un grado cero ahistorical por medio de la estructura, los Grises se vuelven hacia la persuasión del montaje y la reubicación de la memoria arquitectónica. El grupo de los Blancos acoge a cuatro de los New York Five: Peter Eisenman, John Hejduk, Richard Meier y Charles Gwathmey. En el grupo de los Grises estaban Charles Moore, Robert Venturi y Denise Scott Brown. Michael Graves estaba en un punto intermedio de la discusión.

44. Caicedo, Santiago. "Un paréntesis blanco en la arquitectura colombiana". *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Colombia* 1, n.º 2 (1978): 42-45.

45. Pérez Jaramillo, Jorge. "Conversación con Santiago Caicedo y Patricia Gómez". *Proa* 1, n.º 366 (1987): 10-22, 10.

46. Gabriel Jaime Arango Villegas (1958) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Cofundador de Arquitectos Ingenieros Asociados S.A.

47. Gabriel Gutiérrez (1959) es arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Se ha dedicado a las artes escénicas y a la docencia.

48. Vélez White, Mercedes Lucía. *Arquitectura contemporánea en Medellín*. Medellín: ITM, 2003, 118.

49. Augusto González Velázquez (1929-2011) fue un arquitecto egresado de la Universidad Pontificia Bolivariana, además de profesor y decano en la misma institución. Sumado al edificio Vicente Uribe Rendón, proyectó el aeropuerto José María Córdova, en Rionegro.

50. Obra de Horacio Marino Rodríguez y Agustín Goovaerts.

51. AIA, "Edificio 'Corpaví'. Medellín AIA".

52. Premio Bienal de Arquitectura de Quito, categoría Diseño Arquitectónico, 1986.

53. Como lo plantean los profesores investigadores de la línea Proyecto Moderno, del grupo de Estudios en Arquitectura y Urbanística de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Léase más en Vélez Ortiz, Cristina *et al.*, *Arquitectura moderna en Medellín 1947-1970*.

54. Entre los proyectistas que se citaron en estos casos, vale la pena destacar las iniciativas de Jorge Mario Gómez, Santiago Caicedo y Patricia Gómez. De forma paralela al ejercicio profesional, desarrollaron un trabajo intelectual y artístico que aportó significativamente a la escena cultural de la ciudad. Jorge Mario Gómez y Patricia Gómez crearon con Fabio Ramírez del grupo Utopía, un colectivo que impactó la escena artística de Medellín con pinturas, esculturas y proyectos de contrararquitectura.

55. Sobre la heterogeneidad de la arquitectura latinoamericana, léase Waisman (1989).

# Nuevo de nuevo: diálogos contemporáneos con la modernidad arquitectónica en América Latina

## Ivo Giroto

*Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo*  
Caetano Veloso, "Cinema novo"<sup>1</sup>

Es casi consensual entre los más destacados críticos e historiadores latinoamericanos que las características centrales de la arquitectura contemporánea en América Latina se fueron consolidando desde la última década del siglo XX. Otra constatación en común es que entre los rasgos definidores de la actual producción se puede identificar una fuerte relación con el repertorio proyectual elaborado por las generaciones modernas, tanto en los distintos países latinoamericanos como desde el eje noratlántico. Hablando desde Brasil, Ruth Zein afirma:

Que las varias tendencias y contribuciones nacidas de las manifestaciones de la arquitectura moderna siguen siendo una herencia viva, que continúa ayudando la construcción de la arquitectura contemporánea brasileña, es una afirmación que parece confirmarse, inclusive en esta segunda década de este otro siglo. Es posiblemente también válida en otras partes. En gran parte de América Latina y en otros lugares del mundo, la tradición moderna viene renovándose, tomando como base las revisiones traídas por el modernismo histórico, y sus contribuciones han sido reconocidas no solamente en cuanto marcos de un momento pasado y encerrado, sino como una tradición viva, presente, contradictoria y compleja.<sup>2</sup>

Muchos autores consideran que el siglo XXI ha empezado *de facto* en el último decenio del siglo XX, no solo en el campo específico de la arquitectura. Luís Fernández Galiano<sup>3</sup> señala que los años pos caída del Muro de Berlín destruyeron la estructura geopolítica bipolar, aceleraron la marcha de la globalización e introdujeron definitivamente la lógica digital en todos los ámbitos de la vida y de la producción humana. La concepción de un mundo globalizado y supuestamente

sin fronteras supone la emergencia de un planeta integrado, donde las identidades nacionales monolíticas ya no tienen cabida y ceden paso a la aparición de múltiples identidades.

También hay que destacar las profundas transformaciones socioeconómicas que, a lo largo de este periodo, debilitaron sensiblemente la actuación de los Estados nacionales en favor de la adopción de políticas neoliberales. En el caso latinoamericano, el contexto finisecular, aunque presentaba problemáticas específicas según cada país o región, tenía en común el reto de superar una sucesión de dificultades de orden económico, social y político que, de México a la Argentina, determinaron los años ochenta como la "década perdida". Antes promotores de grandes obras, desde entonces la mayoría de los gobiernos han cedido a la iniciativa privada el rol de promotor privilegiado de la arquitectura, lo que ha cambiado estructuralmente el ámbito de actuación profesional de los arquitectos.

El cuadro se vuelve aún más complejo una vez se considera el vertiginoso aumento numérico de arquitectos que se desempeñan en la región. A diferencia de las generaciones graduadas hasta mediados del siglo pasado bajo un discurso en general convergente, difundido a través de pocas instituciones universitarias en cada país, la "generación posmoderna" que empieza a actuar a mediados de la década de 1970 abrió un periodo de crítica seguido de una revisión nostálgica de las generaciones precedentes<sup>4</sup>.

Efectivamente, entre las décadas de 1980 y 1990 se emprendió una profunda revisión del trabajo de las vanguardias modernas latinoamericanas, en el seno del embate entre moderno y posmoderno, a través de espacios de debates e intercambios arquitectónicos fundamentales, y de nuevas investigaciones derivadas de los primeros cursos de posgrado en Arquitectura y Urbanismo de la región<sup>5</sup>.

También suele ser punto de concordancia que la actual producción arquitectónica, no solo por aquí, está marcada por los signos de la diversidad, la pluralidad y la complejidad. Esto sería reflejo de la condición posmoderna,

supuestamente contraria a la tendencia totalizadora y homogeneizadora del mundo moderno. Sin embargo, al menos en el campo de la arquitectura, el conjunto de experiencias modernas latinoamericanas es prueba de que nunca ha habido "una" arquitectura moderna, sino muchas, ya entonces variadas y plurales. Asimismo, entre la afirmación de las primeras generaciones modernas y su ocaso en el último cuarto del siglo pasado, hubo intensos movimientos dialécticos entre transformaciones y permanencias, rupturas y continuidades, que desautorizan toda lectura monolítica de dicha producción.

En el análisis de la retoma de la modernidad como fuente referencial tampoco se puede descartar el papel que desempeñaron las diferentes expresiones de la arquitectura del siglo XX en la construcción de la infraestructura y de una imagen moderna en los países de la región. La participación central en la "invención de la tradición" de muchos países de América Latina —tal y como lo describen Hobsbaw y Ranger—, le confiere a la arquitectura moderna un peso histórico distinto al verificado en Europa<sup>6</sup>.

También las condiciones de participación en el mundo globalizado configuran una situación muy peculiar y llena de contrastes que ponen en tela de juicio la superación cabal de la modernidad entre nosotros. En 1990, Marina Waisman apuntaba al centro de la cuestión y afirmaba que, mientras los países ricos se encontraban "de vuelta de la modernidad", América Latina "continuaba camino hacia ella"<sup>7</sup>. En su labor teórica, señalaba que los cambios estilísticos no suministraban pautas fiables para la periodización de la arquitectura en el subcontinente, pero sí los datos que rigen su producción y las ideologías predominantes<sup>8</sup>.

En este sentido, puede que en países que no llegaron a completar nunca el ciclo de la industrialización no cobre tanto sentido hablar de un orden propiamente posindustrial. Sea como sea, en la superposición de tiempos y discursos que caracterizan los tiempos actuales, marcados por profundas asimetrías geopolíticas, económicas y culturales, las formas

de apropiación de las experiencias modernas en la arquitectura contemporánea de América Latina son igualmente disímiles, variadas y divergentes.

Lo generalizable es la apropiación de la modernidad como un pasado aún vivo en la actualidad, centro de una producción que la retoma y la transforma –incluso cuando intenta superarla– y desde la cual se pretende construir lo nuevo. Pero la concepción de una novedad que hace hincapié en el pasado no ha sido otra cosa que el corazón del proyecto moderno desarrollado en América Latina. En países como Brasil y México, la síntesis entre modernidad y tradición parecía incluso expresarse a través de un oxímoron, en el cual lo nuevo evocaba lo eterno.

Entre 1990 y el 2020, el orden democrático se impuso después de décadas de régimenes dictatoriales que asolaron los países importantes, y se disfrutó de relativa estabilidad política y económica en gran parte de la región. Como resultado de un breve ciclo de prosperidad económica, nuevas e importantes obras, públicas y privadas, se construyeron a lo largo de este periodo, en gran medida insertadas en el contexto del *marketing* urbano que define el escenario de competencia entre las ciudades globales.

En este lapso, que ahora se cierra definitivamente, maestros modernos tuvieron presencia protagonista en la producción contemporánea y compartieron la escena con generaciones posteriores de arquitectos, una vez más desafiando aquellos límites que la historiografía insiste en dibujar. Las décadas pasadas consolidaron el rescate del repertorio proyectual moderno como fuente principal de la arquitectura contemporánea, y desde distintos abordajes se ha logrado convertirlo en "nuevo de nuevo".

Alguna delimitación de enfoque ayuda a evitar esquematismos excesivos, tan comunes en textos de carácter panorámico. También contribuye el estar alerta del riesgo de imputar a los arquitectos contemporáneos raciocinios que les son extrínsecos. De todas formas, mirar en conjunto –necesariamente incompleto– distintos diálogos contemporáneos

con la herencia moderna apoya un esfuerzo de comprensión de los sentidos y significados que este "futuro arquitectónico del pasado reciente" aún puede tener en el presente.

## Diálogos anteriores

Desde las últimas décadas del siglo pasado, la historiografía se ha esforzado en superar la preferencia por personajes excepcionales, eventos atípicos y obras originales en favor de una lectura que demuestre la complejidad y variedad que marcaron la producción moderna. En este sentido, recalcar nombres y trayectorias muy conocidas y estudiadas puede sonar extemporáneo. Sin embargo, no se puede ignorar la presencia activa de algunas personalidades extraordinarias provenientes de las generaciones modernas en el escenario contemporáneo de diversos países latinoamericanos. Tampoco es despreciable el potencial formativo que ejercieron a la postre, directamente o a través de sus obras, sobre las generaciones posteriores de arquitectos.

Indagar el papel que tuvieron en las décadas pasadas los que, meritoriamente, son llamados maestros modernos es analizar un ciclo que finalizó hace poco, marcado por la desaparición física de los que Hugo Segawa denominó "los remanentes de una era"<sup>9</sup>. En 1982, la muerte de los destacados arquitectos mexicanos José Villagrán García y Juan O'Gorman abrió un periodo de cuatro décadas en que se fueron todos los principales maestros de la modernidad latinoamericana, simbólicamente cerrado con el fallecimiento del brasileño Paulo Mendes da Rocha, en mayo del 2021, exactamente dos años después del deceso del colombiano Germán Samper Gnecco.

Pertenecientes a dos generaciones sucesivas, a las que Silvia Arango<sup>10</sup> denomina *progresista* (1945-1960) y *técnica* (1965-1975), son arquitectos en su mayoría nacidos entre los primeros años del siglo pasado y 1930. A raíz de la experiencia y el reconocimiento alcanzados a lo largo de sus importantes trayectorias, en muchos casos fueron

responsables de gran parte de los más significativos encargos de la arquitectura contemporánea en sus países.

Pedro Ramírez Vázquez (1919-2013), por ejemplo, fue autor de gran parte de los mayores museos mexicanos, al lado de una vasta producción de edificios excepcionales, del principio al fin de su vida profesional. Ubicado en la generación que agregó al proyecto moderno la monumentalidad y la manipulación del acervo plástico proveniente de la rica historia prehispánica de su país, su muerte significó, según Enrique Xavier de Anda Alanís<sup>11</sup>, el marco simbólico de cierre del proyecto de modernización de la cultura arquitectónica mexicana.

Sin abandonar el carácter monumental y escultórico, a las formas derivadas de la sintaxis moderna —que caracterizan obras como el Pabellón de México en la Exposición Internacional y Universal de Bruselas (1958) o el monumental Museo Nacional de Antropología (1963-1964)—, el arquitecto fue agregando a sus trabajos finiseculares



Imagen 1. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) (Ciudad de México), obra de Teodoro González

de León, proyectada en el 2004 e inaugurada en el 2008 para integrar el Centro Cultural de la UNAM.  
Foto: Ivo Giroto, 2020.

aspectos asociados al lenguaje posmoderno, con la adopción de un fuerte acento figurativo y comunicativo —como en el Centro Cultural de Tijuana (1982), en el Pabellón de México en la Exposición Universal de Sevilla (1992), o en el Teatro de la Ciudad de Piedras Negras (2011)<sup>12</sup>—.

Algo análogo se puede observar acerca de la obra de otro referente mexicano, Teodoro González de León (1926-2016). Sus primeras obras reflejaban la doctrina de Le Corbusier (1887-1965), para quien trabajó en 1948, y, con el paso del tiempo, fueron agregando a los preceptos funcionalistas referencias volumétricas prehispánicas. En la década de 1970 alcanzó un periodo de madurez que culminó con obras de gran trascendencia, como el Museo Rufino Tamayo —proyectado en colaboración con Abraham Zabludovsky (1981)—, seguido en la década posterior de una etapa en que respondió al llamado del historicismo al agregar referencias directas a los episodios más notables de la arquitectura mexicana: el prehispánico y el Barroco colonial<sup>13</sup>. La apertura a experimentar soluciones compositivas y formales define lo que Gustavo López Padilla<sup>14</sup> calificó como una obra marcada por la "constancia del cambio" (Imagen 1).

La receptividad a los cambios que caracterizaron trayectorias de arquitectos como Ramírez Vázquez y González de León es identificable en las obras de muchos arquitectos de formación moderna, ubicados a lo largo y ancho de América Latina, especialmente entre quienes actuaron en la segunda mitad del siglo pasado.

Un caso ilustrativo de giro hacia lo que se ha denominado *posmoderno* ha sido el del ítalo-argentino Clorindo Testa (1923-2013). En la década de 1980, Testa dejó atrás un maduro repertorio de referencias brutalistas, celebrado en proyectos como la monumental Biblioteca Nacional (1962-1992), y experimentó con un lenguaje metafórico y escenográfico, visible en proyectos como el Centro Cultural Recoleta (1979-1984) o la Biblioteca de la Legislatura (2004-2006), en Santa Rosa. En este periodo su trabajo establecía

un intenso diálogo con su actividad de pintor, como si en cada nueva obra tratara de levantar en tres dimensiones una de sus pinturas.

Experiencias distintas presentaron los dos arquitectos brasileños más reconocidos internacionalmente: Oscar Niemeyer (1907-2012) y Paulo Mendes da Rocha (1928-2021). Desde finales del siglo pasado, en el reflujo de las experiencias posmodernas, ambos pasaron por un proceso de revalorización de sus obras<sup>15</sup>. En los dos casos, las permanencias sobrepasan en mucho las transformaciones identificables a lo largo de sus trayectorias. En efecto, más fácil que apuntar cambios, es reconocer cierto agotamiento del uso de formas y estrategias en muchas de sus obras contemporáneas.

En la obra de Niemeyer se puede identificar una línea de continuidad a partir de la reincidencia del uso de tipos o familias formales previamente definidos y utilizados, dispuestos y combinados de distintas maneras. Dos de sus obras más importantes de este periodo, el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói (1996) y el Museo Oscar Niemeyer, en Curitiba (2002), se caracterizan por un volumen escultórico suspendido sobre un único apoyo estructural, que encuentra su génesis conceptual en el proyecto no construido para el Museo de Arte Moderno de Caracas, Venezuela (1954). Es tan solo un ejemplo de cómo el arquitecto usaba de manera recurrente familias formales —por ejemplo, las cúpulas, cáscaras y bóvedas— desarrolladas a lo largo de sus siete décadas de trabajo.

En gran medida como resultado de su consagración nacional e internacional, desde que retornó de su exilio en Francia a Brasil en 1983, Niemeyer proyectó predominantemente obras excepcionales con programas más bien genéricos, como centros culturales y espacios expositivos<sup>16</sup>.

La construcción del Museo Brasileño de la Escultura (1986-1995), en São Paulo, considerado una de las piezas maestras de Mendes da Rocha, marcó el inicio de un nuevo ciclo de protagonismo de su obra. En las tres décadas



Imagen 2. Museo Nacional de los Coches (Lisboa), proyectado por Paulo Mendes da Rocha en colaboración

con la oficina paulistana MMBB y el arquitecto portugués Ricardo Bak Gordon. Foto: Ivo Giroto, 2018.

subsiguientes, son remarcables algunos cambios en la forma de hacer y pensar del arquitecto. Desde su premiado proyecto de reestructuración del histórico edificio de la Pinacoteca del Estado de São Paulo (1993-1997), su conocida exploración del hormigón bruto e imperfecto pasa a compartir espacio con la introducción de estructuras metálicas, cuya levedad y precisión inaugura un nuevo orden de materialidad que llega al ápice en la cubierta para la Plaza del Patriarca (2002), en el centro de la metrópolis paulista. La obra para la Pinacoteca marca también el momento en el que Mendes da Rocha pasa a actuar en asociación con estudios de arquitectos más jóvenes y establece una menor relación directa con el dibujo, ahora trazado en las computadoras de las oficinas asociadas.

Sin embargo, entre transformaciones y permanencias, cabe resaltar que nunca abandonó su convicción de que la arquitectura debe ser el producto de la exaltación y de la expresión de la técnica —idea fundamentalmente moderna—. Tampoco son apreciables cambios estructurales en su riguroso trazo personal, aunque en obras recientes, como el Museo Nacional de los Coches (2008-2016), en Lisboa (imagen 2), y el Muelle de las Artes (2009, en construcción), en Vitoria, algo de su elegancia pretérita se haya perdido.

La última etapa de una obra suele ser considerada un periodo menor en la trayectoria de un artista, antípoda de lo que Ezra Pound califica como el tiempo de juventud tierna e irreprimible que caracteriza las obras clásicas, asegurada por el mantenimiento de un lenguaje eficiente, preciso y claro<sup>17</sup>. Aunque gran parte de su fuerza se haya desvanecido en este intervalo de tiempo “tardío”, la obra producida por los maestros latinoamericanos en las últimas cuatro décadas es suficientemente grande en número e importancia de los encargos para desdeñarla.

Otrora soporte de la consolidación de identidades nacionales, los símbolos producidos por los maestros lograron producir incomparable sentido colectivo. Sin embargo, en no pocos casos la expresividad formal que ayudó a forjar la imagen de la Latinoamérica moderna se ajustó perfectamente a las demandas comunicativas de la arquitectura posmoderna. Refiriéndose a la obra de Niemeyer, Fernando Díez afirmaba que

Ha intuido como nadie el signo de la nueva época, y se puede decir que ha sido él quien logró convertir la arquitectura al sistema de comunicación de masas, anticipándose por varias décadas al fenómeno que el final del siglo vio globalizarse de la mano de Thomas Krens y Frank Ghery con el Guggenheim de Bilbao.<sup>18</sup>

Otra cuestión fundamental es indagar acerca de la herencia que transmitieron a las generaciones posteriores. De Anda Alanís<sup>19</sup> destaca que los maestros mexicanos abrieron nuevos caminos y crearon espacios de formación para muchos seguidores que luego propusieron sus propias visiones, y señala que su ausencia ha supuesto cambios totales en los paradigmas de la producción de su país.

El caso de Luis Barragán (1902-1988) tal vez sea el ejemplo más elocuente de formación de una escuela cuya penetración trasciende las fronteras latinoamericanas. Su propuesta de "arquitectura emocional", poco alineada a los presupuestos de la arquitectura mexicana heroica de los años cincuenta, instituyó una referencia que hasta hoy día se opera intensamente. Por un lado, su obra repercutió en trabajos importantes, como el de Ricardo Legorreta (1931-2011), quien supo transferir la ambientación intimista de la arquitectura del maestro a edificios cuyas formas y espacios alcanzan grandes dimensiones; por otro, ha sido manipulada hasta el aburrimiento por centenares de seguidores, que la toman como referencia de forma superficial a partir de la reproducción de sus consagradas imágenes y formas compositivas<sup>20</sup>.

Aunque Barragán compartió con su contemporáneo brasileño Niemeyer una producción de fuerte acento personal, la obra del segundo nunca llegó a definir un sistema arquitectónico fácilmente manejable, como en el caso del mexicano. En efecto, los intentos de reproducir las estrategias y formas del arquitecto carioca solo pueden resultar en caricaturas de aspecto muy cuestionable. Algo muy distinto se reconoce en el caso de Mendes da Rocha, que ha sido referente primordial para muchos jóvenes arquitectos brasileños, no solo en São Paulo. De la mano de nuevas generaciones, la herencia proyectual de la llamada Escuela Paulista —que tuvo en João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) su primer padre intelectual— se sigue apropiando y reinterpretando.

Efectivamente, en Brasil la reverencia a la tradición moderna local no desapareció ni siquiera durante el auge posmoderno. Esto tendrá que ver en algo con la persistencia del pensamiento y del lenguaje en la obra de maestros como Niemeyer y Mendes da Rocha; puede que también esté relacionado con la condición sociológica de un país donde, como se ha indicado, la frontera entre lo moderno y lo posmoderno siempre ha sido borrosa.

La obra de Niemeyer, por ejemplo, desde el principio retó los presupuestos de una arquitectura presentada como internacional y falsamente desenraizada. El juego de ambigüedades que caracteriza su arquitectura –internacional y local, abstracta y figurativa, racional e ilógica, mínima y excesiva– llevó a sir Nikolaus Pevsner, aun en 1961, a considerar que degeneraba en un "antirracionalismo posmoderno", que Segawa<sup>21</sup> identifica como uno de los primeros usos del término registrados en la crítica arquitectónica.

La mención pionera de Pevsner adelantaba en dos décadas la generalización que, a partir de la década de 1980, pasó a adjetivar como posmoderno casi todo lo que no se encuadrase en los patrones identificados con el lenguaje establecido por la arquitectura moderna europea. Así es como lecturas fundamentadas en taxonomías visuales foráneas pasaron a enfrentar dificultades para clasificar la obra de arquitectos de sólida formación moderna, como Barragán, el colombiano Rogelio Salmona (1929-2007), la ítalo-brasileña Lina Bo Bardi (1914-1992) o el brasileño Severiano Mario Porto (1930-2020).

En cierta medida, los acalorados debates acerca de los "regionalismos críticos", resistentes<sup>22</sup> o divergentes<sup>23</sup>; de las "modernidades apropiadas"<sup>24</sup>, y de "otras arquitecturas"<sup>25</sup>, que marcaron las dos últimas décadas del siglo XX, intentaban solucionar la paradoja arquitectónica latinoamericana.

¿Así que seguimos "condenados al moderno", como vaticinó el crítico brasileño Mario Pedrosa en los años cincuenta? Una respuesta posible tal vez sea la formulada por Carlos Antônio Leite Brandão, al analizar el caso brasileño, aunque

en términos generales, extensible a todo un subcontinente constituido por los cruces y las superposiciones:

Nuestro modernismo, cuando no se burocratizó, fue algo heterodoxo, ya posmoderno y aun eclético [...] Moderno y posmoderno no son, a nuestro modo de ver, estilos sucesivos en el tiempo, sino fuerzas y categorías que aún se tensionan y trabajan conjunta y simultáneamente, en el interior del moderno (que ya era posmoderno), del posmoderno (que aún era moderno) y de la contemporaneidad. Debido a eso, nuestra arquitectura contemporánea permanece marcada por el pluralismo, por la diversidad de corrientes y es, paradójicamente, "moderna y posmoderna"<sup>26</sup>.

## Diálogos posteriores

Para hacer un breve comentario sobre los distintos diálogos que los arquitectos contemporáneos establecen en América Latina con aspectos de la experiencia moderna, conviene desplazar el enfoque de trayectorias y autores excepcionales hacia ejemplos que ayuden a iluminar algunas cuestiones comunes y respuestas variadas, formuladas por profesionales graduados en su mayoría a partir de los años ochenta.

En Brasil resalta un caso singular y probablemente el más cristalino ejemplo de un linaje arquitectónico forjado en la modernidad y transformado en la contemporaneidad. Como se adelantó en la sección anterior, se ha constituido desde São Paulo una producción colectiva cohesiva y fundamentada alrededor del repertorio proyectual e intelectual de la arquitectura moderna paulista. Paulo Mendes da Rocha ha sido hasta hace muy poco la figura tutelar para una generación de arquitectos que tuvo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo su centro irradiador.

Son perceptibles en las obras de estudios como SPBR (Angelo Bucci), Grupo SP (Álvaro Puntoni e João Sodré), MMBB (Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton

Braga), Metro Arquitectos (Martin Corullon y Gustavo Cedroni), entre muchos otros, elementos como la manipulación de los principios definidores de la modernidad paulista: la contención del programa en un único volumen, la rigurosidad expresiva y material, el fuerte acento técnico, la racionalidad estructural y la desobstrucción espacial. Eso compone, según un análisis de Guilherme Wisnik<sup>27</sup>, un marco panorámico que permite la identificación de una actuación más "operativa" que "lingüística".

Más operativa, pues está basada en estrategias proyectuales correspondientes a un contenido intelectual específico, que reafirma la necesidad de pensar la arquitectura como infraestructura urbana en un país cuya realidad socioeconómica impele a la austeridad. Dentro de una cultura tradicionalmente cautelosa con relación a la forma, se ha creado un camino de autonomía frente a un abordaje



Imagen 3. Casa Cien (Concepción, Chile), residencia y estudio de los arquitectos Mauricio Pezo y Sofía von Ellrichshausen, construida entre el 2009 y el 2011. Foto: Ivo Giroto, 2019.

internacional "formal", que antepone la artística a la práctica. Para Ana Vaz Milheiro, esta perspectiva autónoma demuestra la vitalidad de una cultura enraizada; una marca fundacional de esta contemporaneidad brasileña "que solamente se podía inaugurar teniendo en cuenta lo que existía antes"<sup>28</sup>.

El punto inicial de tal contemporaneidad se suele ubicar en la historiografía en el proyecto presentado para el pabellón no construido de Brasil en la Exposición Universal de Sevilla de 1992, diseñado por Angelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela. El proyecto, que representó una inflexión en la práctica y en la crítica de la arquitectura brasileña, hacía clara referencia al legado de la modernidad paulista y sus indefectibles cajas de concreto suspendidas, que rescataban en forma de homenaje sus dimensiones técnica, estética y también ética.

En esta misma exposición, el pabellón construido para representar a Chile también se ha considerado el inicio de un nuevo momento de la cultura arquitectónica de un país que se reabría al mundo y quería dejar atrás una de las más terribles dictaduras cívico-militares del continente.

La obra de José Cruz Ovalle y Germán del Sol, además de referenciar las formas orgánicas que Alvar Aalto había proyectado para la Feria Mundial de Nueva York de 1939, utilizaba ampliamente dos materiales naturales chilenos por excelencia: la madera y el cobre. El proyecto anticipaba algunas características que iban a marcar la producción posterior del país: el énfasis en la dimensión material, desde sus atributos visuales y táctiles hasta su contenido cultural, y la fundamentación conceptual y poética amparada en el archivo estético de la modernidad.

Otras características celebradas como distintivas de la actual producción chilena, como la concepción de la geografía como paisaje, en contraste con formas elementales y abstractas, son lecciones presentes en la modernidad chilena desde las décadas de 1940 y 1950. Pero como observa Horacio Torrent<sup>29</sup>, entonces dicha relación

obra-naturaleza no era formulada como pretensión romántica o poética, sino como forma de encauzar la arquitectura moderna a las condiciones locales.

La expresión mínima y contenida que caracteriza las obras de arquitectos como Mathías Klotz, Smiljan Radic, Cristián Undurraga, Alejandro Aravena, Pezo von Ellrichsrausen (Imagen 3), entre otros, reintroduce un argumento formal que remite a las vanguardias históricas del siglo XX, a la vez que denota un desplazamiento de lo visual hacia lo táctil: dimensión cenestésica y conceptual que también proviene de las experimentaciones llevadas a cabo en la Ciudad Abierta de Ritoque, en Valparaíso, desde 1970.

Junto al pabellón en Sevilla, Hugo Mondragón<sup>30</sup> ubica la modesta casa de Klotz en Tongoy (1991) como responsable por lanzar un manifiesto sobre el cual la arquitectura chilena ha edificado un acuerdo disciplinar tácito, dominado por las cajas que han dominado el panorama desde principios de los años noventa.

En la proliferación de las cajas que ha marcado la producción chilena, Pedro Ignacio Alonso<sup>31</sup> divisa una neutralidad que sobrepasa al cubo como estado cero de la forma, desde hace un siglo asociada a la no objetividad moderna, tal y como la propugnaban Kazimir Malévich y El Lissitzky. Observa que esta geometrización básica viene acompañada de una cancelación de las dimensiones constructivas y tectónicas de la arquitectura en favor de un acento superficial "monomaterial", que elimina la articulación entre las partes y la legibilidad técnica de la obra. Dicha actitud obnubila la relación significativa entre las partes y resulta en una arquitectura eminentemente atectónica.

En la actualidad, los trabajos de muchos de los más importantes arquitectos chilenos presentan un rigor profesional bien adaptado a las leyes del mercado y en sintonía con el contexto mediático global<sup>32</sup>. Esto ha significado el ingreso definitivo de la arquitectura chilena al mercado de bienes simbólicos, lo que para Torrent marca la "distancia entre las formas de posición estéticas respecto de las tomas

de posición políticas”<sup>33</sup>. No estaría de más sugerir, por lo tanto, que en Chile se ha llevado a cabo una producción, en todos los sentidos, neutral.

Mientras en Brasil la presencia activa de los epígonos modernos en el contexto de cambio de siglo fue determinante, para bien y para mal –por un lado, enriqueció la experiencia moderna del país; por otro, significó un desafío adicional a la emancipación de los jóvenes arquitectos<sup>34</sup>–, en Chile no se puede sentir la huella de maestros paradigmáticos de la modernidad local en la producción actual sino de forma muy difusa, lo que puede significar una pérdida de densidad del discurso moderno, al mismo tiempo que se conservan sus formas. Desde Argentina, se quejaba de lo mismo el arquitecto rosarino Rafael Iglesia (1952-2015). Según él, a la arquitectura contemporánea le faltaba una teoría que le diera sustento filosófico y al modelo agotado del siglo pasado no sucedió nada superador. Y señalaba algo que, a su juicio, marcaba una diferencia de fondo entre la herencia moderna en Argentina y en Brasil:

Buenos Aires está sufriendo la falta de buenos arquitectos, porque ellos vivieron el movimiento moderno como una cosa estética, como un estilo, de la ética ni se acordaron. En Brasil, por ejemplo, es diferente, ellos ideológicamente son comunistas y encontraron relación entre la ética y la estética.<sup>35</sup>

El trabajo de Iglesia es representativo de la búsqueda de una práctica basada en fundamentos teóricos que discutieran la dimensión estructural, funcional y social de la arquitectura. De fuerte carácter experimental, sus obras establecían una fuerte tensión con la modernidad a partir de la constante subversión de la correspondencia entre forma y función, lo que enriquecía el significado de los componentes estructurales y materiales de la arquitectura.

Su experiencia parecía marcar una excepcionalidad en el contexto argentino, avasallado por la fuerte crisis económica

que marcó la entrada del país en siglo XXI después de décadas de políticas neoliberales, lo que impactó negativamente a la producción arquitectónica. En el incremento de encargos públicos verificado entre el 2003 y el 2015 Julio Arroyo identifica un predominio de arquitecturas de corte minimalista que, en este caso, puede que tenga más que ver con cuestiones relacionadas con la viabilidad técnico-constructiva y con la definición de un sistema seguro y de fácil replicabilidad por las oficinas técnicas municipales y provinciales, aún responsables de gran parte de los proyectos estatales en el país<sup>36</sup>.

Evocaciones al repertorio moderno local constituyen excepciones, como lo hacen los arquitectos Mario Corea, Francisco Quijano, Luis Lleonart y Silvana Codina, al usar directamente los "paraguas" desarrollados por Amancio Williams desde los años 1940, distribuidos sobre el eje central del Molino Fábrica Cultural (2010), en Santa Fe. Común es la manipulación, competente pero banal, de prismas sólidos y precisos de concreto como el que caracteriza la arquitectura modular y cúbica del Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (2013), diseñado por Monoblock.

En la edición de otoño del 2005, la revista mexicana *Arquine* presentaba la obra de dos arquitectos contemporáneos: el chileno Mathias Klotz y el mexicano Bernardo Gómez-Pimienta, bajo el sugerente título de "Cajas modernas". En la presentación, destacaba una resumida diferenciación hecha por otro arquitecto argentino, Jorge Moscato, quien consideraba que "para un chileno la arquitectura es el paisaje, para un colombiano la materia y para un mexicano la forma (monumental, de preferencia)"<sup>37</sup>.

La observación sugiere que la monumentalidad es algo entrañado en el alma mexicana o, al menos, que las grandes obras estatales que caracterizaron el ciclo expansivo de la modernidad del país aún calan fuerte en el trabajo de las generaciones contemporáneas. Pero hay que tomar en cuenta que la supuesta atracción mexicana por la monumentalidad no es algo inherente al mundo arquitectónico,

sino que también forma parte de la cultura política del país a la que los arquitectos buscan responder.

El Centro Nacional de las Artes (1994), enorme y cacofónico conjunto de escuelas y equipamientos culturales, es un ejemplo entre muchos de la construcción de grandes conjuntos destinados a marcar la administración de un determinado presidente, en este caso Carlos Salinas (1988-1994), y que tuvo una de sus últimas expresiones con la construcción de la Biblioteca Vasconcelos (2006), de Alberto Kalach, en la presidencia de Vicente Fox (2000-2006).

Fernanda Canales ubica estas obras en la renuencia del modelo de grandes realizaciones que han coronado sucesivos gobiernos mexicanos desde Miguel Alemán (1946-1952), con la monumental Ciudad Universitaria de la UNAM (1952)<sup>38</sup>. Sin embargo, en oposición al urbanismo optimista que abanderaba las políticas públicas de la década de 1950, destaca que obras como estas no pasan de ser "islas controladas" en una metrópolis que ha perdido la capacidad de planeación frente a una descontrolada expansión horizontal.

En el Centro Nacional de las Artes conviven obras de maestros como Legorreta (coordinador del proyecto y autor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas) y González de León



Imagen 4. Los estantes de libros suspendidos que caracterizan el interior de la biblioteca Vasconcelos (Ciudad de México), proyecto de Alberto Kalach/Taller de Arquitectura X. Foto: Ivo Giroto, 2020.

(Conservatorio Nacional de Música), con la de arquitectos entonces en proceso de consolidación, como Enrique Norten (Escuela Nacional de Teatro).

Por su parte, la Biblioteca Vasconcelos evoca, con gran alarde técnico, la monumentalidad operada por la tradición moderna mexicana, cuyos equipamientos de cultura constituyeron símbolos de la construcción de una modernidad fundamentada en la idea de estabilidad del pasado prehispánico (imagen 4).

Norten y Kalach pertenecen a lo que De Anda Alanís considera "generaciones intermedias", que terminaron su formación cerca de los años ochenta<sup>39</sup>. Ambos graduados en México (Universidad Iberoamericana) y con posgrados en Estados Unidos (Cornell University) representan un momento de diversificación de la formación y aproximación al universo académico estadounidense<sup>40</sup>. Cada uno rescata a su manera imágenes de las vanguardias y espectacularizan materiales y piezas de alta tecnología. Sin embargo, mientras Kalach propone una visión crítica y un discurso claro en la obra "más original y escultórica del reciente panorama mexicano", Norten se ha caracterizado por cierto "tecnointernacionalismo" que explora la expresividad de elementos metálicos en una "depurada arquitectura moderna"<sup>41</sup>.

En efecto, desde la década de 1990, en diversas partes de Latinoamérica, muchas arquitecturas expresan un deseo por reproducir el mito tecnocientífico de las vanguardias. En México, la diseminación de una arquitectura jocosamente apodada *Mex-Tec* reflejaba el deseo de integración tecnológica y de redibujar la imagen del país frente al mundo globalizado –lo que vino impulsado por el Nafta, acuerdo comercial firmado con Estados Unidos y Canadá en 1994—<sup>42</sup>.

No hay que perder de vista que esta clase de ilusión con la imagen tecnológica no tiene correspondencia con la situación actual de la industria de la construcción civil en América Latina. El fracaso de la industrialización de la construcción y la producción en masa, como la propusieron las vanguardias de la década de 1920, contribuyó a vaciar de significado la materia de su contenido moral e ideológico.

En este contexto se comprende mejor el proceso de reemplazo del énfasis técnico-constructivo por abordajes "materiales" o "matéricos" que Alonso<sup>43</sup> identifica en la reciente producción chilena, por ejemplo. A su juicio, en el caso de Chile, la inexistencia de un sector industrial de la construcción ha llevado a los arquitectos a alejarse de las referencias a la "construcción moderna" y a acercarse a un discurso sobre la poética de la materia única.

En este sentido, Alonso parece denunciar que, en su país, los arquitectos se han dado por vencidos frente a la realidad. Al fin y al cabo, toda la modernidad latinoamericana se definió por una búsqueda de actualización cultural y tecnológica francamente incompatible con la realidad productiva de los países. Esto, no obstante, no fue impedimento para que muchos arquitectos propusieran sus obras como prototipos que pueden ser objeto de prefabricación, o incluso que hayan diseñado ellos mismos sistemas completos de industrialización, como demuestra la experiencia del brasileño João Filgueiras Lima, Lelé (1932-2014).

Sin embargo, aunque las dinámicas de desindustrialización, o directamente la inexistencia de la industria, sea una realidad extensible a la mayoría de los países latinoamericanos, en países vecinos a Chile se ha reafirmado la dimensión de la técnica como base fundamental de la arquitectura. En la obra de muchos arquitectos brasileños y paraguayos, por ejemplo, la idea de que la arquitectura es "razonar con la ingeniosidad posible"<sup>44</sup> —como proponía Mendes da Rocha—, es actualizada, lo que demuestra que la deficiencia industrial no resulta automáticamente en vaciamiento del discurso constructivo e ideológico.

Si es cierto que, hasta el momento, la arquitectura contemporánea latinoamericana se ha alejado de la concepción integralmente industrializada como ensamblaje, en el trabajo de muchos arquitectos es perceptible un amplio dominio de las posibilidades ofrecidas por el uso de productos industrializados, muchas veces combinados con materiales naturales y técnicas artesanales, en los cuales ha ganado relieve la atención al diseño de los detalles.

Obras como el Museo Xul Solar, en Buenos Aires, de Pablo Tomás Beitia (1987-1993), anticipaban un énfasis en el trato de las superficies y las articulaciones entre partes y materiales, en un abordaje sofisticado que parece acercarse al del maestro italiano Carlo Scarpa (1906-1978). Abordaje minucioso también presente en el trabajo de Isaac Broid que, en obras como el Centro de la Imagen (Ciudad de México, 2012) y el Auditorio de Cuernavaca (2014), desplaza el énfasis de lo constructivo a la articulación fina entre materiales y texturas.

En el Instituto Moreira Salles (São Paulo, 2017), los arquitectos Vinícius Andrade y Marcelo Morettin, conocidos por explorar el uso de piezas estándares y materiales industriales ligeros para extraer la máxima potencia expresiva, han logrado constituir una obra en la cual integran a la tradición proyectual paulista un minucioso tratamiento de los planos envolventes, cuya translucidez deja entrever algo de la relación entre los espacios interiores y exteriores (imagen 5). Aunque las superficies ambiguas son marcas distintivas de la arquitectura contemporánea, en este caso la envolvente de vidrio que rodea los volúmenes internos del museo remite a otro precedente, la Maison de Verre (1928-1932) de Pierre Chareau, y define una superposición de capas que parece actualizar la tradición textil semperiana.

También en Brasil, la obra de Angelo Bucci ha sido capaz de llevar la dimensión técnico-tectónica de la llamada Escuela Paulista a una expresividad formal y espacial inaudita. En sus proyectos, la anterior expresividad bruta y deliberadamente tosca del concreto se convierte en materialidad lisa dada por los moldes industriales, a la cual se agrega un refinado diseño de los detalles.

En estos casos, los detalles cumplen un papel que traspasa la belleza ornamental y actúan como elementos fundamentales; como partes que contribuyen a cargar de sentido la totalidad de la obra. A la manera de Mies van der Rohe (1886-1969), en el diseño de los detalles subyace un discurso que unifica los ámbitos industrial y artesanal, la



Imagen 5. Superficie translúcida del Instituto Moreira Salles (São Paulo), proyecto de Andrade Morettin. Foto: Ivo Giroto, 2018.

técnica y el arte. Es una clase de aproximación que salva el acento técnico de degenerar en tecnicismo, aunque a veces coquetea con el preciosismo. Como ponderan Bucci *et al.*:

Es claro que la técnica tiene muchas virtudes, pero la confianza en esas virtudes tiene un límite. Y ese límite en ocasiones entra en conflicto, incluso por causa del momento en el que actualmente vivimos, que es el del poder hegemónico de lo técnico-científico, al que se subyuga todo sentido cultural y que nos amenaza con la construcción del fin del mundo.<sup>45</sup>

Efectivamente, la valorización de la cultura, desde sus dimensiones históricas y populares, ha sido una pauta importante para los arquitectos contemporáneos. La sensibilidad



Imagen 6. Vista del patio central del Centro Académico y Cultural San Pablo (Oaxaca, México), proyecto de

Mauricio Rocha y Gabriela Carrillo.  
Foto: Hugo Segawa, 2016.

hacia los saberes autóctonos, el respeto a las preexistencias y la ampliación de referentes patrimoniales es una forma renovada de aproximarse a una cuestión antes enfrentada, de manera diferente pero bastante exitosa, por la arquitectura moderna latinoamericana.

En países como México y Brasil, por ejemplo, la invención de la modernidad pasaba por excavar el pasado para encontrar las raíces más profundas de la constitución nacional<sup>46</sup>. Mientras los mexicanos invocaron su grandioso pasado prehispánico y tematizaron su encuentro-confrontación con la cultura española, en Brasil, Lucio Costa formuló la tesis de que las "raíces brasileñas del universo" estaban hincadas en un pasado colonial más bien humilde y poco espectacular, luego alabado y monumentalizado.

Desde entonces, el oxímoron tradición-modernidad ha resistido a la forma de hacer y pensar la arquitectura en América Latina, donde conceptos como *complejidad* y *contradicción* están lejos de ser una novedad posmoderna. En una perspicaz observación, se pregunta la crítica española Rosa Olivares: "¿Por qué en México todo lo nuevo parece que ha estado ahí desde siempre y solamente la tradición parece ser cada vez más original?"<sup>47</sup>. La indagación podría referirse tanto a las grandes obras mexicanas modernas como a una cierta producción reciente que busca alejarse de arquitecturas colosales y espectaculares.

El trabajo de Mauricio Rocha, por ejemplo, busca apoyo en la interpretación profunda del sitio y de la cultura. Su arquitectura suele partir de las preexistencias y de la



Imagen 7. Detalle del paso peatonal de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Nacional de

Asunción, proyecto de Solano Benítez construido en el 2014.  
Foto: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

tecnología disponible y utiliza un lenguaje abstracto que deliberadamente evita formas vernáculas o figurativas.

El caso de Rocha es representativo de una generación que vivenció en su etapa formativa el cambio de humores que, a su vez, puso la arquitectura moderna en tela de juicio. En su caso, acompañó de cerca el giro hacia lo posmoderno emprendido por su padre, el arquitecto de formación moderna Manuel Rocha Díaz (1936-1996), con quien trabajó hasta su muerte antes de asociarse con Gabriela Carrillo. Su sensibilidad hacia los temas locales y el apuro estético con que los trata, seguramente, guarda relación con el trabajo de su madre, la aclamada fotógrafa Graciela Iturbide (1942).

Pero parece venir del maestro Carlos Mijares Bracho (1930-2015) gran parte de los fundamentos de la arquitectura discreta e integrada que propone Rocha. El énfasis contextual, la obra como experiencia, su transfiguración con la naturaleza y, especialmente, una arquitectura que sepa callar y participar en los entornos son lecciones escritas en *Tránsitos y demoras* (2002), libro de Carlos Mijares Bracho, recurrentemente citado por Rocha<sup>48</sup>.

La delicada inserción de obras como el Centro Académico y Cultural San Pablo (2012) (imagen 6), el uso de técnicas tradicionales como la tierra compactada en la Escuela de Artes Visuales (2008), ambos en Oaxaca, o el orden tectónico que moldea el espacio impuesto por la mampostería que califica el estudio de su madre en Ciudad de México (2017), son actitudes ejemplares de una generación que paulatinamente se aleja de los imponentes símbolos de una modernidad fundamentada en la idea de monumentalidad de corte prehispánico, para ocuparse de problemas más inmediatos y menos trascendentales en búsqueda de una "mexicanidad otra"<sup>49</sup>.

El abordaje tectónico y sensible le confiere al material un sentido cultural y antropológico y, de alguna manera, continúa la senda iniciada a mediados del siglo pasado por maestros como Eladio Dieste (1917-2000), Togo Díaz

(1927-2009), Mijares y Salmona. Especial manejo de dicha tradición actualmente lo hacen los arquitectos paraguayos, con especial atención a la obra de Solano Benítez y Javier Corvalán, quienes desarrollaron una expresividad técnica-poética que mezcla gran audacia estructural con métodos artesanales de aparejamiento de ladrillos.

Aquí hay que recordar un importante vínculo relacional construido desde los años noventa entre arquitectos paraguayos, brasileños y argentinos –paralelamente al proceso de integración regional impulsado por el Mercosur, firmado en 1991–, con destaque para los diálogos amistosos entre Solano Benítez, Angelo Bucci y Rafael Iglesia<sup>50</sup>. Según análisis de Javier Rodríguez Alcalá<sup>51</sup>, las vinculaciones con la Escuela Paulista fueron significativas y ayudaron a recomponer un nexo desdibujado con las experiencias proyectuales modernas de las décadas de 1950-1970, al rehacer vínculos interregionales e intergeneracionales.

El trabajo de un arquitecto como Benítez ilustra bien la actitud de jóvenes generaciones latinoamericanas que, como él, suelen encontrar soluciones “sin finura, pero de gran inventiva”, a partir del uso de materiales ordinarios y de la transgresión de las normas técnicas<sup>52</sup> (imagen 7).

Tal actitud encuentra paralelo y precedente en la forma de pensar de Lina Bo Bardi, quien en 1977 pregonaba en *Tiempos de grosura* una toma de conciencia colectiva frente al violento y rápido proceso de desculturación observado en un Brasil marcado por una modernización desigual e imperfecta. Alertaba entonces acerca de la urgencia de buscar respuestas en la riqueza antropológica única del pueblo brasileño, y en las soluciones vistas como “pobres” a la luz de la alta cultura. “Es el nordestino del cuero y de las latas vacías, es el habitante de las ‘Villas’, es el negro y el indio, es una masa que inventa, que trae una contribución indigesta, seca, dura de digerir”<sup>53</sup>.

Más allá de la facticidad de la arquitectura, el edificio intelectual construido por Lina Bo Bardi pasó a constituir un referente para muchos arquitectos en Brasil. Sus principales

discípulos, la dupla de arquitectos Marcelo Ferraz (1955) y Francisco Fannuci (1952), del estudio Brasil Arquitectura, han logrado trazar un camino propio y claramente vinculado con los principios éticos y estéticos formulados por la arquitecta ítalo-brasileña.

Así es como la experiencia de Lina Bo Bardi parece anticipar, en muchos sentidos, las formas de pensar y actuar de las actuales generaciones de jóvenes organizados en los llamados *colectivos de arquitectura*. No solo por el acercamiento al universo popular, sino porque en muchas de sus obras se incorporó directamente "la mano del pueblo brasileño"<sup>54</sup> —como en la iglesia Espírito Santo do Cerrado, en Uberlândia (1976-1982)—, con el trabajo conjunto entre arquitecto y mano de obra. También porque ejemplifica, en la construcción de las identidades, un movimiento de desplazamiento de la memoria histórica a la memoria popular.

En el actual contexto fragmentario, muchos jóvenes arquitectos ya no son movidos por utopías, sino por la conciencia social y la necesidad de actuar rápido y junto a las comunidades. La actuación en microescalas de los "colectivos de arquitectura", a veces flagrantemente antitecnológica y muy poco especializada, parece en todo oponerse al ideario moderno *strictu senso*, pero en el quehacer de esta generación persisten el sentido social, los principios de economía, sencillez y reproductibilidad técnica.

Es una forma válida de concebir la arquitectura como servicio, a tono con un tiempo en que han caído las grandes narrativas y en el cual se pone en tela de juicio la idea de autoría individual. Sin embargo, la magnitud actual de los problemas urbanos y sociales parece exigir más que buenas y transformadoras intervenciones localizadas. En el archivo moderno de América Latina hay muy buenas experiencias —nacionales y de cooperación regional— que buscaron actuar en la escala de sus desafíos urbanos y territoriales, y con los cuales la arquitectura social contemporánea podría establecer buenos y renovadores diálogos.

## Conclusiones

En este intento de poner en diálogo obras y autores ubicados en diferentes partes de América Latina pueden indicarse muchas e importantes ausencias. Se han omitido arquitectos y producciones realmente notables, tanto por las limitaciones intrínsecas a un artículo como, quizás, por ignorancia del autor. Sin embargo, queda la esperanza de que los pocos y limitados ejemplos hayan sido suficientes para representar con claridad las distintas formas de relación que las arquitecturas de las últimas tres décadas establecieron con el acervo proyectual e intelectual de la modernidad latinoamericana –o, al menos, las formas como las relaciona el autor–, a partir de un punto de vista contaminado por la experiencia brasileña.

Se ha tratado de indagar cuestiones concernientes a un periodo histórico que sobrepuso distintos tiempos, personajes, formaciones e ideales. En un caso, se trata de un capítulo definitivamente cerrado con la desaparición física de los maestros de formación moderna; en otro, de un momento de formulación y consolidación de características más o menos convergentes e igualmente divergentes.

Las condiciones históricas de la década de 1980 eran tajantemente diferentes de las actuales. El auspicioso momento económico durante la “ola rosa”, que alzó a las izquierdas al poder en muchos países en los primeros quince años del siglo XXI, ha quedado soterrado por los efectos de la crisis abierta en el eje noratlántico en el 2008, escenario agravado ahora por la crisis sanitaria, económica y ambiental que ha traído el virus SARS-CoV-2. Al mismo tiempo, parece irreversible el desplazamiento del eje geopolítico global hacia China, que ha rearmado la antigua estructura bipolar de poder y ha puesto en tela de juicio el anuncio del fin de la historia que había hecho Francis Fukuyama, en 1989. Y aunque no sea posible cancelar la globalización, la asunción de gobiernos de cariz autoritario, comandados por líderes de extrema derecha en distintas partes del globo intenta revivir

viejas ilusiones nacionalistas, de las cuales el debate estético y arquitectónico no suele pasar incólume.

Entre tantas incertidumbres que se anuncian en el horizonte, es muy temerario arriesgar cualquier previsión acerca de los principales derroteros que seguirán los arquitectos latinoamericanos de ahora en adelante. Pero los posibles despliegues del futuro próximo podrán redimensionar el significado de las últimas tres o cuatro décadas, incluso para la arquitectura.

¿Habrán sido los años noventa, los primeros del siglo XXI o será la década corriente la reedición de la década 1920, por muchos considerados el punto de inicio efectivo del siglo pasado? ¿Tendrá la sucesión de *shocks* que asolan al mundo el poder de destapar otra vez vanguardias disruptivas, o seguiremos en el camino de cambios graduales e incrementales?

Son preguntas que posiblemente ni el tiempo podrá contestar. Cuando mucho, serán objeto de nuevas delimitaciones historiográficas que, en vano, intentarán atrapar el tiempo en sistematizaciones *a posteriori*, tan útiles como ficticias. Moderno, posmoderno, contemporáneo, como se ha intentado poner en cuestión, nunca han sido tiempos sucesivos.

Más provechoso será cerrar con una última lección de la maestra Lina Bo Bardi: "Pero el tiempo lineal es una invención de Occidente, el tiempo no es lineal, es un maravilloso enredo donde, a cualquier instante, pueden ser escogidos puntos e inventadas soluciones, sin comienzo ni final"<sup>55</sup>.

## Notas

1. Caetano Veloso y Gilberto Gil, "Cinema Novo", *Álbum Tropicalia*, 1993.
2. Verde Zein, Ruth. *Leituras críticas*, São Paulo/Austin: Romano Guerra-Nhamerica, 2018, 217. [Traducción propia].
3. Fernández Galiano, Luís. "Split-Screen", *Projeto Design*, n.º 251 (2001): 16-17.
4. Arango Cardinal, Silvia. *Ciudad y arquitectura: seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2012, 449-451.
5. Desde 1985, una de las instancias de debate más importantes para la arquitectura han sido los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Para más información, véase el capítulo "Posmodernidades divergentes: el pensamiento de Waisman y Rossi en el discurso arquitectónico latinoamericano", de Ingrid Quintana-Guerrero, incluido en este libro.
6. Eric Hobsbawm y Terence Ranger, *La invención de la tradición*.
7. Waisman, Marina. "Cuestión de 'divergencia': sobre el regionalismo crítico", *Arquitectura Viva*, n.º 12 (1990): 43.
8. Waisman, Marina. O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos. São Paulo: Perspectiva, 2013, 62.
9. Segawa, Hugo. *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, 19.
10. Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura*.
11. De Anda Alanís, Enrique. *Historia de la arquitectura mexicana*, 4.ª edición. Ciudad de México: Gustavo Gili, 2019, 265.
12. Por lo general, las obras mencionadas en el texto fueron proyectadas en colaboración con otros profesionales. Sin embargo, en esta relación, solo se citará el nombre del arquitecto principal.

13. Adrià, Miquel. "Teodoro". *Arquine*, 16 de septiembre del 2016 <<https://arquine.com/teodoro/>>.
14. López Padilla, Gustavo. *Arquitectura mexicana contemporánea. Crítica y reflexiones*. Ciudad de México: Editorial Designio, 2009, 180.
15. Ya octogenario, Niemeyer recibió el Premio Pritzker de 1988. Mendes da Rocha fue galardonado con el mismo Pritzker en el 2006, tras el cual vino acumulando todos los principales galardones del mundo arquitectónico.
16. Según datos ofrecidos por la Fundación Oscar Niemeyer, en la primera década del siglo XXI Niemeyer desarrolló cuarenta y un proyectos arquitectónicos, de los cuales veintidós fueron hechos para equipamientos de cultura.
17. Pound, Ezra. *ABC da literatura*, 12.<sup>a</sup> edición. São Paulo: Editora Cultrix, 2013, 39.
18. Díez, Fernando. "Oscar Niemeyer: além da arquitetura". En *Tributo a Niemeyer*, editado por Roberto Segre, 32-36. Petrópolis: Viana & Mosley, 2009, 34.
19. De Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana*, 284.
20. López Padilla, *Arquitectura mexicana contemporánea*, 219.
21. Segawa, *Arquitectura latinoamericana contemporánea*.
22. Frampton, Kenneth. "Perspectivas para um regionalismo crítico". En *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 504-520. São Paulo: Cosac Naify, 2006 y Liane Lefaivre y Alexander Tzonis (1990), "Por que regionalismo crítico hoje". En *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*, editado por Kate Nesbitt, 521-531. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
23. Waisman, *O interior da história*.

24. Fernández Cox, Cristián. "Modernidad apropiada, modernidad revisada, modernidad reencantada". En *Modernidad y posmodernidad en América Latina: estado del debate*, editado por Cristián Fernández Cox y Enrique Browne, 99-109. Bogotá: Escala, 1991.

25. Browne, Enrique. *Otra arquitectura en América Latina*. Ciudad de México: Gustavo Gili, 1988.

26. Cavalcanti Lauro y André Corrêa do Lago. *Ainda moderno? Arquitetura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, 395.

27. Wisnik, Guilherme. "Disposições espaciais". En *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*, editado por Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre y Guilherme Wisnik, 170-181. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 174.

28. Milheiro, Ana Vaz. "Coletivo: a invenção do clássico". En *Coletivo: arquitetura paulista contemporânea*, editado por Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre y Guilherme Wisnik, 86-97. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 93.

29. Torrent, Horacio. "Los noventa: articulaciones de la cultura arquitectónica chilena". En *Blanca montaña: arquitectura reciente en Chile*, editado por Miquel Adrià, 26-49. Santiago: Ediciones Puro Chile, 2011, 38-39.

30. Mondragón, Hugo. "Manifiestos: argumentos que tensaron el discurso de la arquitectura en Chile. 1990-2015". En *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea. Cuatro debates fundamentales*, editado por Hugo Mondragón y Francisco Díaz, 16-24. Santiago: Ediciones ARQ, 2017, 16-17.

31. Alonso, Pedro Ignacio. "Monomaterial: abstracción y técnica en el discurso de la arquitectura chilena contemporánea". En *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea: cuatro debates fundamentales*, editado por Hugo Mondragón, 28-41. Santiago: Ediciones ARQ, 2017, 31-32.

32. Esto explica, en parte, su éxito internacional, coronado con el Pritzker dado a Aravena en el 2016.

33. Torrent, "Los noventa", 29.

34. Nobre, Ana Luiza. "Prática em comum". En *Coletivo: Arquitetura paulista contemporânea*, editado por Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre y Guilherme Wisnik, 18-25. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 20.

35. Iglesia, Rafael. "No sé si lo que hago es arquitectura", Río Negro (diciembre del 2006) <<http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=4591>>.

36. Información parcial del proyecto de investigación "Arquitectura del Estado en Argentina. Siglo XXI", presentado por Arroyo al grupo del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea el 8 de noviembre del 2021.

37. "Cajas modernas". *Arquine*, n.º 33 (2005), 3.

38. Canales, Fernanda. "La modernidad arquitectónica en México: una mirada a través de los medios impresos", tesis de doctorado, Universidad Politécnica de Madrid, 2013, 305.

39. De Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana*, 241.

40. *Ibid*, 266.

41. Adrià, Miquel y Andrea Griborio. *Radical. 50 arquitecturas latinoamericanas*. Ciudad de México: Arquine, 2016, 13.

42. Carranza, Luis Eduardo y Fernando Luiz Lara. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2015, 333.

43. Alonso, "Monomaterial", 31-33.

44. "Arquitetura como uma forma peculiar de mobilizar o conhecimento", entrevista con Marta Bogéa, junto a

45. Guilherme Wisnik, ed., *Paulo Mendes da Rocha: encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2012, 102.

46. Bucci, Angelo; Ivo Giroto, e Ingrid Quintana-Guerrero, "De abajo hacia arriba: diálogos entre la cultura global, la tradición y la arquitectura contemporánea". *A&P Continuidad 5*, n.º 9 (2018): 22-31 <<https://doi.org/10.35305/23626097v5i9.181>>, 29.

47. Es verdad que Le Corbusier, padre intelectual de la primera generación modernista latinoamericana, propuso una mirada atenta a las lecciones del pasado clásico. Sin embargo, nunca formuló de forma explícita la modernidad como resultado de una síntesis con el pasado histórico, ni mucho menos fundamentada en la idea de identidad nacional.

48. Olivares, Rosa. *El ritual del caos*. Madrid: Exit Publicaciones, 2005, 9.

49. Carlos Mijares Bracho, *Tránsitos y demoras: esbozos sobre el quehacer arquitectónico*. Ciudad de México: Mehnir Libros.

49. Canales, "La modernidad arquitectónica en México", 315.

50. Fernando Luiz Lara y Luis Eduardo Carranza consideran que las fuertes tendencias regionalistas de los años ochenta se han convertido en creciente integración entre arquitectos y arquitecturas latinoamericanas, a ejemplo de la relación amistosa entre Bucci, Iglesia y Benítez. (Carranza y Lara, *Modern architecture in Latin America*, 325).

51. Rodríguez Alcalá, Javier. "Notas sobre territorio, ciudad y arquitectura (1870-2019)". En *Arquitecturas contemporáneas en Paraguay*, editado por Goma Oficina, 26-51. São Paulo: Romano Guerra Editora/Editora Escola da Cidade, 2019, 48.

52. Beresin, Pedro; Vítor Pena y Eduardo Verri. "Investigaciones polifónicas". En *Arquitecturas contemporáneas en Paraguay*, editado por Goma Oficina, 52-79. São Paulo: Romano Guerra Editora/Editora Escola da Cidade, 2019, 60.

53. Bo Bardi, Lina. "Tempos de grossura". En *Lina Bo Bardi*, 4.<sup>a</sup> edición, editado por Marcelo Carvalho Ferraz, 210-215. São Paulo: Instituto Bardi/ Casa de Vidro, Romano Guerra Editora, 2018, 210.

54. Referencia a la exposición "A mão do povo brasileiro" (1969), organizada por ella en el Museo de Arte de São Paulo, cuando objetos de arte popular y artesanía fueron presentados como ejemplos de creatividad, pero sin condescendencia sobre una producción que exprimía las precarias condiciones de vida del pueblo de Brasil.

55. Lina Bo Bardi, "Tempos de grossura", 210.

# Pacífico: materialidades locales y miradas transatlánticas

Ingrid Quintana-Guerrero

*Ningún país puede arrogarse por sí solo la posibilidad de la mundialidad de América.*

*La única posibilidad de comprender el Pacífico es con toda América.*

*Godofredo lommi, Dos conversaciones de Godofredo lommi<sup>1</sup>*

## Introducción

Resulta paradójico designar al Pacífico –ese mar erótico, al entender del poeta argentino Godofredo lommi– como objeto de intercambios intelectuales transatlánticos. Es aún más paradójico hacerlo para referirse a la arquitectura del sur del continente americano, cuya costa pacífica, mayoritariamente ocupada por Chile, resulta tan diversa como fragmentada, subutilizada e incluso desdeñada. Este último es el caso de la franja pacífica de Colombia, país abrazado por dos océanos que administrativamente le ha dado la espalda a uno de ellos, justamente al Pacífico, en contraste con su apertura hacia el mar Caribe. Y es que a Latinoamérica no solo se la ha interpretado (y se ha interpretado ella misma) desde la historia canónica como escenario de exuberantes paisajes caribeños, sino, y principalmente, desde su relación con Occidente –Europa y el norte de América– a través del océano que los conecta físicamente: el Atlántico. Tal vez este sea el motivo por el cual las miradas transversales de la arquitectura del sur de América enfocadas en su relación con la costa pacífica sean prácticamente inexistentes –aún más si se indaga exclusivamente en su producción durante los últimos años del siglo XX<sup>2</sup>–. Quizás también es por eso por lo que, citando nuevamente al poeta, Norteamérica mira a su extenso Pacífico como a una "gigantesca ballena"; como "signo de aventura, de muerte y de poesía"<sup>3</sup>. En uno de sus improvisados discursos durante la construcción de Amereida –esa ciudad abierta en las playas de Ritoque (región de Valparaíso), que es al mismo tiempo manifiesto plástico, acto poético y escuela de arquitectura–, lommi expresó su

inconformidad respecto al entendimiento de Chile como única puerta del Pacífico al mundo<sup>4</sup>. La franja chilena sería apenas uno de los múltiples territorios que componen un "mar interior" llamado América, que depende de las aguas circundantes, tanto hacia levante como a poniente, para existir y mundializarse. Tiene sentido esta afirmación si se considera que ese "mar interior" corresponde a un antiguo fragmento de Pangea, a su vez confinada por un único gigantesco océano (el Panthalassa), que millones de años más tarde se reconoció como siete mares.

En referencia a la paradigmática experiencia de Amereida, aventura creativa y pedagógica emprendida por un grupo de artistas, constructores y poetas encabezados por el arquitecto chileno Alberto Cruz y por el propio lommi, Enrique Browne evoca el viaje emprendido por este grupo desde Punta Arenas hasta Santa Cruz de la Sierra, en Bolivia –centro de la constelación de la Cruz del Sur–, como un acto que reconoce un Pacífico más profundo que los bordes continentales tocados por el océano<sup>5</sup>.

Así, el término *Pacífico* no aludiría a una localización geográfica específica, sino a una condición potenciada por la palabra hablada –en este caso, los discursos proferidos por el poeta y otros participantes de la travesía–, como fundadora del hecho construido y refundadora de la misma disciplina arquitectónica. Amereida, además de marcar un precedente en la historia de la arquitectura contemporánea chilena, emite una contestación a la actitud señalada por críticos e historiadores en la arquitectura local, para quienes el grupo de profesionales y académicos asociado a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) propuso una teoría *a posteriori*; un discurso que surgió de la contemplación de los estilos desarrollados en las obras de sus principales exponentes.



Imagen 1. Hospedería El Errante,  
Ciudad Abierta de Ritoque

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero,  
2019.

### **Pacífico emancipado: una región antirregionalista**

La "emancipación" arquitectónica latinoamericana de los discursos de identidad vinculados con una vertiente regionalista de la posmodernidad<sup>6</sup> tuvo su origen, por una parte, en una reacción internacional animada por conferencistas del Segundo Congreso Internacional sobre Regionalismo Crítico (llevado a cabo en la Universidad Tecnológica de Delft [TU Delft], en 1990)<sup>7</sup>, cuyas proclamas se hallaban en las antípodas de los criterios estéticos y metafísicos usados por los arquitectos adscritos a dicha vertiente<sup>8</sup>. Por otra, sobrevino una resistencia local que, en el caso chileno, pivotó alrededor de profesores como Teodoro Fernández y Monserrat Palmer<sup>9</sup>, quienes tenían un compromiso mayor con la intervención patrimonial y con el estudio de tecnologías constructivas, respectivamente. Este extrañamiento se trasladó al despunte económico de ese país ante el resurgimiento de

la democracia, al comienzo de la década de 1990<sup>[10]</sup>. Así, en Chile se abrió la senda a discursos proyectuales fundados en la exploración material y ligados a los desarrollos tecnológicos de su creciente industria y a nuevos entendimientos de sus materias primas. El sustrato intelectual de los proyectos erigidos en el país austral prescindió de la validación académica que acompañaba los debates en los SAL e instauró a la propia obra arquitectónica como medio de propagación "teórica". Así, jóvenes arquitectos echaron mano no solo de la agenda técnica y patrimonial, sino del potencial poético que anuncianaban las *phalènes* –como Cruz e Iommi llamaron a sus *performances* sobre el territorio–. Al materializar en las hospederías construidas en Ritoque a lo largo de los siguientes quinquenios la pausada aparición de cada una de esas austeras construcciones, que se confunden en la dureza de la costa, ello se constituyó como manifiesto de nuevas interpretaciones de la habitación humana y de la relación entre el constructor y la materia. Por ejemplo, en la hospedería El Errante (imagen 1), de 1994, Manuel Casanuevas usó un molde de membranas flexibles para los encofrados, con lo que se atribuyó una plasticidad inusual a materiales como el concreto. No obstante, de acuerdo con Roces, esta obra propone una relación con el entorno más determinante que su propia materia, definida como esencia misma de la edificación mediante la correspondencia entre sus desniveles internos y los propios del terreno, por la relación morfológica de la envolvente/orientación solar específica y por los vientos predominantes<sup>[11]</sup>.

Estas condiciones aluden a otra característica ampliamente exaltada por la historiografía y la crítica internacional respecto a la arquitectura chilena de los años noventa: su estrecho diálogo con el árido paisaje de la costa pacífica –un debate vulgarizado en el ámbito local, según Horacio Torrent<sup>[12]</sup>–.

Para Enrique Browne, se trata de la reedición de una estrategia de implantación aplicada en varios encargos estatales en Chile durante la década inmediatamente anterior,

que se erigieron como piezas aisladas en la ciudad, bajo una visión moderna del urbanismo. En palabras de Browne, con relación a Amereida, "cada edificio plantea algo nuevo y su construcción es artesanal"<sup>13</sup>, con lo que se anuncian las principales ideas que sustentan la arquitectura chilena de fin del siglo XX: exploración material y singular emplazamiento –este último por lo general fuera del tejido urbano consolidado–.

Ahora bien, el silencio y la irreverencia de la Ciudad Abierta, aunque excepcionales, no dejan de ser un episodio aislado en la arquitectura reciente chilena, en contraste con el vasto conjunto de proyectos publicados en la revista local ARQ (Imagen 2), cuya dirección Palmer había asumido en 1980. La casa que Mathías Klotz, joven arquitecto viñamarrino, había construido para su madre en el pueblo pesquero de Tongoy, en 1991, fue la primera de las obras publicadas en

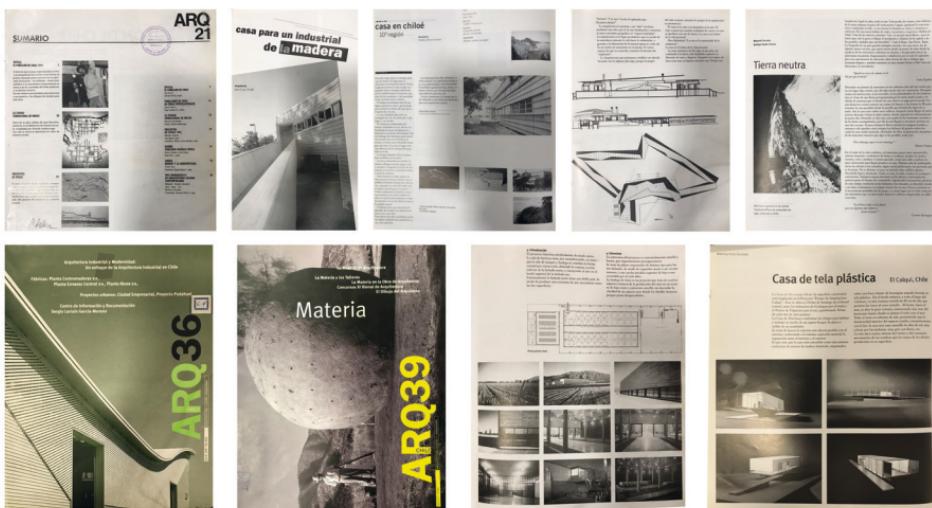


Imagen 2. *Collage de publicaciones de ARQ con obras de Klotz, Radic y otros jóvenes arquitectos chilenos.*

Fuente: Elaboración propia, con base en el material del centro de documentación Sergio Larraín García Moreno.

esta revista<sup>14</sup>. En ella se promovía un lenguaje más cercano a la construcción vernácula de montaña que a la silenciosa excentricidad de las hospederías. La casa Klotz marcó un nuevo punto de inflexión tanto en *ARQ* (muestra de los intereses de su nueva directora) como en el ejercicio de la arquitectura chilena, porque abrió la senda a obras de pequeña escala —la mayoría son casas construidas por los arquitectos para sí mismos<sup>15</sup> con materiales de bajo costo—, fundadas en la exploración material y extrema síntesis formal. A estos argumentos hay que sumar la flexibilidad programática, que ya era anticipada durante la década de 1980 por obras de emblemáticos arquitectos chilenos como Cristián Valdés<sup>16</sup>. La revista *ARQ* terminó convirtiéndose en el principal medio que recogió las ideas fundamentales de la arquitectura chilena experimental durante los años noventa.

## De costa a costa: circulación internacional sin retórica

Algunos autores, como Fernando Pérez Oyarzún<sup>17</sup>, reconocen la relevancia de *ARQ* en el despunte de la circulación internacional de obras chilenas como manifiesto no verbal<sup>18</sup> de una arquitectura hecha desde el sur, al impulsar la publicación de obras australes en revistas extranjeras de amplia circulación. El ejemplo más notorio fue la reseña que *The Architectural Review* hizo de la casa Klotz en 1999. No obstante, otros estudiosos<sup>19</sup> identifican en el concurso para el pabellón chileno en la Exposición Universal de Sevilla 1992 el detonante de un inusitado interés por la arquitectura austral desde el otro lado del Atlántico. Los arquitectos ganadores, José Cruz Ovalle y Germán del Sol, anclaron su obra en la tradición constructiva chilena con madera<sup>20</sup>, al tiempo que hicieron un guiño hacia el futuro, al apelar a nuevas y sofisticadas técnicas constructivas industrializadas. Este último factor concuerda con la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Católica de Santiago, a través de formas exuberantes que recuerdan los pabellones de Amereida y que contrastan con las "cajas" publicadas en *ARQ*, en la



Imagen 3. *The Boy Hidden in a Fish*.  
Instalación de Smijljan Radic y Marcela  
Correa para la Bienal de Arquitectura  
de Venecia, 2010

Fuente: Dalbera, Wikimedia Commons.

medida en que buscan moldear el espacio, no su contenedor. En síntesis, la singularidad del pabellón radica en su doble condición de continuidad y ruptura, además de la de vitrina comercial a favor de sus connacionales, adaptados a las leyes del mercado global, toda vez que recientes políticas locales impulsaron la contratación de sus servicios en el exterior<sup>21</sup>. Aunque voluntariamente se apartó de los preceptos impartidos desde la escuela de Valparaíso por su tío, Alberto Cruz, Cruz Ovalle materializa en esta y otras obras un discurso articulado por términos como *corporeidad* y *experiencia subjetiva*<sup>22</sup>. En su caso, la palabra escrita no precede al acto construido; de hecho, se le evita como una de las estrategias

para despojar la arquitectura de toda voluntad de representación o figuración. Sobre esto volveremos adelante.

Resulta curioso que pese al alejamiento del discurso académico de Cruz Ovalle y otros arquitectos con constante figuración en *ARQ* –Klotz, Smiljan Radic o Teodoro Fernández–, la visibilidad de la obra y el pensamiento chilenos en el escenario arquitectónico anglosajón y europeo contemporáneo se consolidó en parte a través de instituciones educativas. Rodrigo Pérez de Arce, formado en la Architectural Association de Londres de la mano de los hermanos Krier, regresó a Chile con un profundo interés en potenciar el carácter experimental de la escuela de Valparaíso a través de la realización de talleres entre ambas entidades<sup>23</sup>. Su interés se vio replicado con la llegada del nuevo milenio y la búsqueda que instituciones como la Graduate School of Design (GSD) de Harvard (de la mano de su *chairman*, el chileno Jorge Silvetti) hicieron de jóvenes talentos detentores de un discurso fundamentado, entre otros, en aspectos fenomenológicos. Entre esos jóvenes se destacan Sebastián Irarrázabal y Alejandro Aravena. Desde una fase muy temprana de su ejercicio profesional, Aravena desarrolló un consistente ejercicio discursivo –inaugurado con la redacción de *Los hechos de la arquitectura*<sup>24</sup>–, avalado años más tarde en todo el mundo, al ser condecorado con el Pritzker Prize y el León de Plata, en la Bienal de Venecia del 2008 –en cuya versión del 2010 expuso Smiljan Radic [Imagen 3]–. Tanto su trabajo y pensamiento como los de sus colegas han sido objeto de divulgación desde el ámbito local, aunque ya con proyección internacional a través de la plataforma cultural Constructo, fundada en el 2008 por Jeanette Plaut y Mauricio Sanovic<sup>25</sup>.

Las principales líneas discursivas comunes a estos y a otros renombrados arquitectos chilenos durante la transición entre los siglos XX y XXI, además de la relación forma/técnica –condensada en una arquitectura monomaterial, de acuerdo con el concepto expuesto por Alonso<sup>26</sup>– aluden al paisaje, referido no solo a aquel dramáticamente exaltado

por infraestructuras turísticas en parajes desolados<sup>27</sup>, sino a las refundaciones, es decir, a nuevas lecturas y responsabilidades del espacio público urbano<sup>28</sup>. Esto, de acuerdo con los hallazgos del equipo de investigadores de la Universidad Católica de Chile, encabezados por Mondragón, para quien los manifiestos construidos de los últimos veinticinco años en Chile "parecieran dominados por un universo amplio de figuras; a saber, la cabaña primitiva, el desierto suprematista de Malevich, los barcos y los aviones, los muebles y el vestuario, lo vernáculo, el tejido, el arte *povera* y el Land Art"<sup>29</sup>. Bajo esta afirmación subyace otra de las claves para diferenciar el alejamiento del pensamiento arquitectónico chileno reciente de aquel que caracterizó la escena de los años ochenta. Las obras derivadas del primero se abstraen de su contexto político<sup>30</sup>, con lo cual se pasa la página de los debates contestatarios a la dictadura.

### **Superficie continua y huellas ancestrales: redes peruanas**

En un breve lapso de tiempo, Chile y Perú experimentaron circunstancias históricas semejantes que propiciaron inquietudes proyectuales análogas en sus serranías y litorales: una dictadura militar<sup>31</sup> se levantó en el país inca durante los años noventa, lo que condicionó un desfase temporal respecto a su vecino sureño en la aparición de fenómenos socioeconómicos suscitados por el enrarecido clima político y, por lo tanto, en la ausencia de interés estatal para la financiación de obras públicas, lo que limitó la reflexión arquitectónica de la esfera de lo privado. El círculo disciplinar limeño se había beneficiado del legado de Juvenal Baracco —uno de los escasos participantes peruanos en el SAL y responsable del adoctrinamiento posmoderno de varias generaciones de arquitectos en su país— a través de sus casas de playa, con innegable vocación vernácula<sup>32</sup>. Dichas casas fueron un dispositivo para decantar el lenguaje derivado de la tectónica tradicional asimilada por Baracco y para contrastar con la

contundencia volumétrica y osadía estructural de las obras de sus coetáneos chilenos. Su ejecución habría puesto en crisis el sólido aparataje posmoderno de corte norteamericano (en Perú hizo poca mella la cruzada por un regionalismo crítico<sup>33</sup>) que sustentó la producción arquitectónica más relevante de la escena finisecular peruana, de la mano de profesionales como Emilio Soyer.

De acuerdo con Wiley Ludeña Urquiza, a mediados de los años ochenta el periodo de la violencia senderista suscitó cambios estructurales en la sociedad urbana peruana, reforzados por la posterior inserción del modelo neoliberal<sup>34</sup>. Entonces comenzó un relevo generacional de la mano de Arquidea, un grupo de jóvenes egresados de la Universidad Ricardo Palma de Lima, el cual incursionó en el diseño del espacio público a través de significativos concursos locales, haciendo un esfuerzo sin precedentes por consolidar una cultura intelectual arquitectónica en la capital peruana –en ese momento “aletargada por el aislamiento y la crisis”<sup>35</sup>–, mediante conferencias, exposiciones y publicaciones. Sus fundadores, Juan Carlos Doblado, Javier Artadi y José Ortego (a quienes más adelante se sumó Jean Pierre Crousse), reaccionaron abiertamente al posmodernismo imperante en su país y se autodenominaron *modernistas en un sentido racional*<sup>36</sup>. Esto se evidencia en una clara influencia formal de los New York Five en su producción, recibida a través de los ejercicios impartidos desde la academia por su maestro Baracco<sup>37</sup>. Del contexto neoyorquino también absorbieron ciertos mecanismos para la divulgación de las obras, como una exposición de casas de playa, lo que consolidó esta clase de encargos como el principal laboratorio de arquitectura en la costa limeña durante los últimos años del siglo anterior: un programa semejante al de las casas experimentales de la arquitectura chilena<sup>38</sup>, aunque enfrentado a una situación climática distinta, toda vez que la peruana es una costa desértica sin viento ni lluvias, ni tampoco drásticas oscilaciones térmicas.



Imagen 4. *Lugar de la Memoria*, Lima.  
Barclay y Crousse.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero,  
2019.

Aun cuando Arquidea se diluyó a comienzos de la década de 1990, su legado consiste en el llamado a las ideas como fundamentación de la praxis. Por ejemplo, Juan Carlos Doblado incursionó en el periodismo mediante la crónica y la crítica de arquitectura con una columna en el diario *El Comercio*, en 1986. Javier Artadi<sup>39</sup> comenzó a alimentar su repertorio proyectual mediante la observación de las huellas precolombinas en Chan Chan o Puruchuco –observación ya practicada y señalada por Emilio Soyer<sup>40</sup>–, atraído por la estética “minimalista” de dichas ruinas. Contemporáneos suyos por fuera del grupo, como Elio Martuccelli, sumaron a su saber inquietudes globales aportadas por un cosmopolitismo muy característico de los egresados de su generación<sup>41</sup>.



Imagen 5. Casa en Playa Bonita,  
Alexia León.

Fuente: Hugo Segawa.

Por ejemplo, Martuccelli<sup>42</sup>, quien es doctor por la Universidad Politécnica de Madrid, apunta a la individualidad del hecho arquitectónico como acontecimiento cultural representativo de una sociedad y propone la noción de *fragmento* como condición natural de la realidad específica limeña<sup>43</sup>, capaz de articular un discurso arquitectónico moderno ajustado al escenario local. Este conecta operaciones materiales como el *tarrajeo* –totalmente consecuente con la escasez de recursos y destreza técnica en ciertas regiones peruanas– con estrategias proyectuales derivadas de una alta cultura arquitectónica. Según Doblado, el *tarrajeo* –técnica apreciada en las ruinas prehispánicas de carácter espacial estereotómico– da origen a la superficie continua<sup>44</sup>, usada con ahínco en las casas de playa que, en contraste, se fundamentan en principios tectónicos básicos.

Justamente, sobre las casas de playa, identificadas por profesionales internacionales como la expresión de una arquitectura genuinamente limeña<sup>45</sup>, se dirigen críticas como la de Ludeña, para quien dichas construcciones, en su mayoría, están ancladas en

[...] una especie de minimalismo enchinchedo tan contradictorio como la inimaginable convivencia entre arquitectura de transparencias, vacíos y economía de defectos con lo retorcido y barroco de la cultura que irradia desde el poder esta nueva clase media emergente. [...] lo criollo adquiere el verdadero sentido de la cundiría urbana: un minimalismo de mentira.<sup>46</sup>

A estas detacciones tendríamos que sumar las de Cynthia Watmough<sup>47</sup>, Guillermo Málaga<sup>48</sup> o Miguel Rodrigo<sup>49</sup>, que contribuyen a una cultura de crítica y autocrítica que quizás sea el principal factor diferenciador del pensamiento arquitectónico peruano respecto al chileno durante los años noventa. Pero concentrémonos en el principal elemento integrador de ambas aproximaciones: la geografía, aunque no sazonada por la poética, sino por la historia. En alusión a sus casas de playa en La Escondida (ejecutada en sociedad con Sandra Barclay), Jean Pierre Crousse describe su acción como resultado de la confrontación con el territorio y la presencia indígena milenaria, tras su regreso de Francia: "El tema preponderante en todo lo que hemos hecho es la interpretación del lugar en su territorio. Nosotros hacemos arquitectura del lugar, de nuestro tiempo, a veces, con suerte, de todos los tiempos"<sup>50</sup>. Esta premisa supone un alejamiento de la arquitectura de la exploración netamente formal, en virtud de la composición sustentada en una sólida cultura visual, consecuente con la obra de Radic o de Alberto Cruz (Imagen 4).

Curiosamente, con la trayectoria francesa de Barclay y Crousse, la arquitectura peruana contemporánea empezó a adquirir notoriedad al otro lado del Atlántico, al alzarse

con el concurso de ideas Europan<sup>51</sup> –el primero de una serie de galardones adjudicados a la pareja peruana en el viejo continente, entre ellos el Premio Mies Crown Hall Americas–. A su exitosa trayectoria internacional podemos sumar la de Alexia León, también nominada en varias ocasiones para recibir distinciones arquitectónicas internacionales. León trabajó como profesora del taller de arquitectura dirigido por Juvenal Baracco en la Universidad Ricardo Palma hasta 1996. Desde la práctica independiente de su taller, ella ha apoyado su trabajo de diseño en vivienda con la investigación del desierto costero peruano, en el que se asienta buena parte de sus obras. Su casa en la Playa Bonita (de 1998, publicada en *ARQ* de Chile y finalista de la segunda edición del premio Mies van der Rohe) afirma una arquitectura horizontal (imagen 5), de envolvente continua. En ella se explora la condición de lo doméstico desde una especificidad programática mayor a la de sus colegas chilenos, concebida desde la cultura del habitar peruano (a través de tipologías como la casa-patio) y la idea de cobijo a través de diferentes niveles en la relación interior/exterior<sup>52</sup>. Así, el retorno a la democracia<sup>53</sup> y el comienzo del tercer milenio detonaron una circulación transatlántica de la arquitectura peruana, con un énfasis en su producción costera. Esta circulación se ha intensificado en los años más recientes dentro del contexto regional gracias a iniciativas como Tectura, una serie de encuentros organizada por el propio Doblado para los que convocó a un grupo de arquitectos suramericanos cuyas obras no necesariamente se emplazan en el litoral pacífico, pero sí en un mismo mar interior<sup>54</sup>.

## Colofón: otros “Pacíficos”

Tras la anterior revisión y el recordatorio del papel trascendental del Pacífico con la comprensión de un “mar interior”, vale la pena preguntarnos qué entendemos finalmente por esa condición pacífica latinoamericana transferible a otras

geografías del sur del continente. Torrent proporciona una clave, al describir una cohorte de arquitectos de final del siglo XX como representativa de una nueva etapa latinoamericana, “[...] tal vez sin héroes. [...] No hay en [sus arquitecturas] un discurso genérico coherente, [...] no reclaman atención, se hacen presentes para la vida diaria”<sup>55</sup>. Así las cosas, la actitud “pacífica” de la acción arquitectónica suramericana (aquí homologable con la primera acepción del vocablo según el diccionario de la Real Academia Española<sup>56</sup>, absolutamente opuesta a la tensión política ocasionada por las dictaduras) parte de su argumentación no desde la imposición doctrinaria, sino desde la comprensión profunda de los problemas compartidos, pero no globales, que atañen al ciudadano del común en América Latina; un discurso construido de abajo hacia arriba, alimentado por los modos particulares de habitar nuestras ciudades<sup>57</sup>. Supone el vaticinio de Torrent una condición ajena a las obras presentadas en las líneas anteriores: una confrontación urbana. El mismo autor identifica episodios espaciales construidos por Solano Benítez o Rafael Iglesia, quienes privilegian la exploración constructiva, en ciudades intermedias (Piura, Chiloé), algunas a cientos de kilómetros de la costa pacífica (Rosario, Asunción...), lejos de las grandes metrópolis suramericanas.

Esta, como en la investigación de sus colegas chilenos y peruanos, evade la retórica centrada en un lenguaje de certezas universales a favor de una conciencia corpórea y tradición constructiva, ahora dentro de tejidos urbanos consolidados<sup>58</sup>. Con ello, reivindican parcialmente la intuición de Kenneth Frampton en defensa del regionalismo crítico, al afirmar que “Un arquitecto puede lograr un pequeño acto de autonomía adhiriéndose a una poética de la estructura”<sup>59</sup>. A esta postura “realista”, de mayor soltura teórica, agregamos que muchas arquitecturas “pacíficas” proponen una estrategia común: un enfoque en la sección arquitectónica que se complejiza en la medida en que se relaciona con el terreno<sup>60</sup> y con lo público.

Por último, y aunque su plataforma continental sea aquella que, en el sur de América, más avanza hacia el Atlántico, Brasil ha visto surgir arquitecturas cuyos autores se instalan en un espíritu proyectual sintonizado con el de sus colegas del Pacífico. Los unos y los otros estrecharon relaciones gracias, entre otros factores, al retorno a la democracia del "coloso del sur" en 1985 y al establecimiento del tratado de Mercosur, en 1991. De nuevo, Carranza y Lara<sup>61</sup>, en relación con la Exposición Universal de Sevilla 1992, señalan el concurso para diseñar el pabellón de Brasil como la reafirmación de una hegemonía moderna tanto en la sintaxis de las formas como en el dominio del concreto (la propuesta, finalmente sin ejecutar, fue soportada por una viga pretensada de alrededor de cuarenta metros de luz, simplemente apoyada en dos muros laterales). Más allá de su economía formal como identidad visual de la arquitectura brasileña, el carácter manifiesto del proyecto ganador para Sevilla reside en la apertura al diálogo regional. Sus autores, Angelo Bucci y Álvaro Puntoni entablaron dicho diálogo y, quizás sin proponérselo, provocaron un renovado interés por los maestros modernos brasileños del otro lado del Atlántico<sup>62</sup>. En alguna medida, el pabellón brasileño de Sevilla, que exaltaba la osadía de las masas de concreto apoyadas en escasos y esbeltos *pilotis*, propia de la tradición paulista, aspiraba a consagrarse como piedra fundacional de ese intercambio interregional y transcontinental, concretado dos años más tarde en el encuentro formal de arquitectos latinoamericanos durante las celebraciones de Lisboa como capital iberoamericana de la cultura<sup>63</sup>.

### **Posdata: de vuelta al (Val)paraíso**

Enrique Browne concluyó su reflexión sobre Ritoque de la siguiente manera:

[...] quizás sin pretenderlo, los arquitectos de la Ciudad Abierta pueden sacar a la luz valores en lo que hoy solo

parecen precarias y agregativas obras de la necesidad. De ser así podrían traducirse dichos valores en obras de arquitectura. Ello sería un aporte muy americano [¡muy Pacífico!] y contemporáneo.<sup>64</sup>

De los habitáculos experimentales de la Amereida a las obras de pequeño formato concebidas por los exponentes de la "generación arquitectónica dorada" en Chile, las arquitecturas del Pacífico consolidan una investigación que hace hincapié en la elementalidad de su existencia, es decir, en su presencia corpórea que rechaza cualquier voluntad de representación y que exalta la contemplación de su paradisiaco



Imagen 6. Campus de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, José Cruz Ovalle.

Fuente: Ingrid Quintana-Guerrero, 2019.

entorno. En su libro *Hacia una nueva abstracción*<sup>65</sup>, José Cruz Ovalle expone con pocas palabras esta búsqueda, que tiene su ápice en la construcción del campus de la Universidad Adolfo Ibáñez en Valparaíso (2010-2011), a pocos kilómetros de Ritoque:

[...] por primera vez la trascendencia artística de una obra tiene lugar como perfección de su propia inmancencia; la obra canta en la presencia de lo que está allí, ante nuestros ojos, sin remitirnos a lo que está fuera, más allá, mediante su representación. La abstracción abrió con esto un cambio radical: liberó al ojo de ese previo representar que antecede a la primera mirada. [...] una nueva abstracción en el sentido que admite grados, no de aquella abstracción universal propuesta por las vanguardias que se encaminaba hacia su consumación en la idea de una totalidad única al modo de esa ciudad que veía el Neoplásticismo.<sup>66</sup>

Esta nueva confrontación de Cruz Ovalle con el paisaje porteño (Valparaíso/Viña del Mar) supone su retorno al origen geográfico y conceptual de sus experimentaciones, con un relevante paso intermedio ejecutado en Santiago, con la construcción del campus capitalino de la misma universidad. En ambos conjuntos es posible identificar una sucesión de pabellones conectados y adaptados a la ladera, lo cual no solo configura una adecuada respuesta a la escarpada topografía del lugar, sino una oportunidad para propiciar encuentros fortuitos que potencian la vida cotidiana en el campus:

[...] ámbito de desarrollo colectivo de su entorno, alejado de simbolismos comerciales o repeticiones constructivas, que simplemente debilitan la funcionalidad diaria. [...] De este modo evoca las situaciones vernáculas, con un sentido propio a la actividad que le brinda un adecuado albergue, así como proyección cultural.<sup>67</sup>

Así, el hábito y lo cotidiano se convierten en el centro de un discurso que, apelando a la abstracción como su principal recurso, se desconoce a sí mismo como discursivo; circunstancia ratificada por el campus que había construido Cruz Ovalle para la misma universidad en las montañas de Santiago (Imagen 6).

Esta última reflexión y el escenario ilustrado nos llevan a interrogarnos si, en general, la arquitectura del Pacífico, más allá de su tiempo y latitud, es deliberadamente autista –minimalista, como denominó Ludeña a las obras de sus compatriotas peruanos–, en contraste con la prolífica oratoria de sus arquitectos, tan celebrada en el norte global, y a los crecientes intercambios entre ellos; si es deliberadamente topográfica, aunque se emplace en la playa o en la montaña, y si es deliberadamente doméstica, sin importar cuál sea su programa, gracias a su conciencia corpórea y escala humana. Resta examinar las ideas y las obras producidas a lo largo de miles de kilómetros de costa pacífica, entre México y Ecuador, para constatarlo.

## Notas

1. Iommi, Godofredo. *Dos conversaciones de Godofredo Iommi*. Viña del Mar: Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura UCV, 1984.
2. Hemos reiterado la ausencia de estudios paralelos que problematicen las líneas argumentales de la arquitectura regional finisecular, en contraste con la cantidad de estudios puntuales acerca de ámbitos locales. Este vacío es más notorio en la problematización de la arquitectura del Pacífico latinoamericano: mientras que en Chile abundan los trabajos que se cuestionan sobre esta relación en el contexto nacional desde los discursos proyectuales contemporáneos (el más destacado de ellos, sin duda, es el coordinado por Hugo Mondragón en el 2017, así como el compendio de artículos de *ARQ* ya citado), son pocas las tentativas de entablar un diálogo transnacional desde esta lente: lo hacen de manera tangencial (por no decir coincidencial) los trabajos de Roces, José Luis. "Elogio de las sospechas". En *Forma y materia: un mapa de la arquitectura latinoamericana contemporánea*, editado por Griselda Berton. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral, 2012 y Plaut, Jeannette y Marcelo Sarovic. *Pulso 1/Pulso 2: nueva arquitectura en Latinoamérica*. Santiago: Constructo, 2012-2014) revisados para la redacción de este capítulo, así como la serie de coloquios Tectura, organizada en Lima por Juan Carlos Doblado en el 2014 y también descrita en el presente texto.
3. Iommi, *Dos conversaciones de Godofredo Iommi*, 2.
4. *Ibid.*
5. Browne, Enrique. "Amereida: una experiencia arquitectónicopoética chilena". *Summa*, n.º 218 (1985): 74-83.
6. El término *regionalismo crítico* fue acuñado por Alexander Tzonis y Liane Lefaivre, y rápido se le asoció como corriente del posmodernismo arquitectónico. Sin embargo, para Hugo Segawa, hablar de posmodernidad arquitectónica en América Latina es un pleonasmico: nuestro subcontinente es en esencia posmoderno, como lo demuestran sus más icónicos ejemplos de arquitectura regional (aun aquella denominada moderna), que formulan una ruptura con el lenguaje sintético de la modernidad arquitectónica hegemónica. Segawa, Hugo. *La Revista Proyecto y las conexiones latinoamericanas*. Conferencia en la Universidad Nacional de Colombia, 1.º de febrero del 2022.

7. "Según el crítico literario Frederic Jameson, el posmodernismo, a pesar de su exaltación de la variedad, sigue siendo una fuerza cultural homogeneizadora capaz de absorber todas las diferencias y las formas de resistencia y transformar todas las formas de la realidad en simulacros. De este modo, la calidad crítica de un supuesto regionalismo crítico es puesta en duda desde el momento en que la producción de la arquitectura no puede evitar su dependencia del sistema. En otras palabras, el regionalismo crítico puede ser fácilmente colonizado por el posmodernismo [...]. Otro problema que presenta la posibilidad de una resistencia regional a la condición posmoderna en las partes menos desarrolladas del mundo es que podría excluir a estas poblaciones de la promesa de bienestar materia de mercado y sufragio universal que ha sido alcanzado parcialmente." Ingersoll, Rand. "Un paréntesis para el regionalismo crítico". *Summa*, n.º 281 (1991): 10-11.

8. Algunos textos que advierten de la necesidad ese distanciamiento del discurso regionalista a nivel de América del Sur ya han sido mencionados en la presentación de este libro; entre ellos se incluyen los de Segawa, Hugo. *Arquitectura Latinoamericana Contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005; y Torrent, Horacio. "Crystal Opaco: la arquitectura latinoamericana como categoría historiográfica". En *Sudamérica moderna*, editado por Hugo Modragón y Catalina Mejía, 276-290. Santiago: Ediciones ARQ, 2015. De este último autor también cabe resaltar el artículo "Al sur de América: Antes y ahora", donde denunciaba: "La construcción de discursos totalizadores redundó en las obras eclécticas, que poblaron el panorama durante los 80. Paradójicamente, la historiografía latinoamericana ha reciclado durante años aquellos grandes éxitos, a veces en tono triunfalista, a veces para su crítica y revisión en la dialéctica de lo propio y lo ajeno. Estos discursos aportarían poco en el trazado de caminos más libres y fecundos y caerían en la invención de fórmulas adjetivadas sobre nuestra modernidad apropiada, hecha propia o despechada". Torrent, Horacio. "Al Sur de América: antes y ahora". *ARQ* n.º 51 (2002): 10-13 <<http://dx.doi.org/10.4067/S071769962002005100007>>, 12.

9. Mathias Klotz, citado por Mondragón, Hugo. "Manifiestos: argumentos que tensaron el discurso de la arquitectura en Chile. 1990-2015". En *El discurso de la arquitectura chilena contemporánea. Cuatro debates fundamentales*, editado por Hugo Mondragón y Francisco Díaz, 16-24. Santiago: Ediciones ARQ, 2017.
10. Es bien sabido que este "milagro económico chileno" comenzó a gestarse mucho antes de la caída del Gobierno de Augusto Pinochet, con la injerencia de los Chicago Boys en la inclusión de políticas neoliberales y la descentralización de la economía: un modelo puesto en práctica por Estados Unidos en el país austral, lo cual supuso la ruptura con el modelo regional y su Pacto Andino. Este hecho incidió en la proliferación de obras y cargos públicos durante los años ochenta, tanto en Santiago como en otras ciudades chilenas. Hugo Mondragón, entrevista inédita con la autora, noviembre del 2019.
11. Roces, "Elogio de las sospechas".
12. En entrevista inédita con la autora, noviembre del 2019.
13. Browne, "Amereida", 79.
14. ARQ, n.º 23 (mayo de 1993).
15. Durante esta fase, la ausencia del Estado, tanto en financiación como en lineamientos, es notable. Según Torrent (2002), esta ausencia pudo haber incidido en el que las obras de la década de los noventa no tuvieran la magnificencia de aquellas del periodo heroico moderno.
16. Sobre la casa Urrejola de Valdés y José Antonio Prado, se dijo en la revista *Summa*: "Los volúmenes de rasgos nítidos y la planta libre –que remite a los enunciados del Movimiento Moderno– ofrecen flexibilidad para adaptarse a programas y cambios internos; su materialidad expresa aquello que Cristián Valdés enuncia acerca de la finalidad de una obra: crear un galpón, una estructura general que permita acoger distintos sistemas de vida, tanto el de una escuela, de un consultorio médico u oficina". "Pertenencia y poética latinoamericanas". *Summa*, n.º 251 (1988): 72-77, 72.
17. En entrevista inédita con la autora, julio del 2019.

18. Probablemente la excepción a esta sea la casa-habitación de Smiljan Radic: "[...] es el texto que acompaña la publicación de la obra el que, sin intentar explicarla, termina por completarla y cargarla de sentido. Esta técnica proyectual que se nutre de hechos autobiográficos y que opera mediante la multiplicación de lenguajes de proyecto (escritura, fotografía, escultura, dibujos) ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias por Radic, quien es autor de un número considerable de obras con voluntad de manifiesto". Mondragón, "Manifestos", 19.

19. Carranza, Luis Eduardo y Fernando Luiz Lara. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2015; Mondragón, "Manifestos".

20. Según Horacio Torrent, en entrevista inédita con la autora, en noviembre del 2019.

21. Humberto Eliash, en entrevista inédita con la autora, en julio del 2019.

22. José Cruz Ovalle, en entrevista inédita con la autora, julio del 2019.

23. Fernando Pérez Oyarzún, en entrevista inédita con la autora, julio del 2019.

24. Nos referimos al ensayo incluido en el libro homónimo publicado por primera vez en 1999, con José Quintanilla y Fernando Pérez Oyarzún, este último

25. su profesor en la Universidad Católica. En este texto, Aravena aborda los fenómenos que dan cuerpo físico a la arquitectura: la gravedad, la escurridiza naturaleza del agua, las huellas del hombre en la superficie, etc. Cf. Aravena, Mori, Alejandro, Fernando Pérez Oyarzún y José Quintanilla Chala. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago: Ediciones ARO, 2007, 13.

26. "Sus principales áreas de desarrollo están asociadas a la gestión, promoción y difusión de la arquitectura, diseño y arte de Latinoamérica y los puntos contemporáneos de convergencia, espacio en el cual se incluye la investigación, publicaciones, seminarios, curatoría y desarrollo de exposiciones nacionales e internacionales de arquitectura, diseño y arte." *Constructo*. "Quiénes somos" <<https://constructo.cl/quienes-somos/>>. Alonso, Pedro Ignacio, Umberto Bonomo, Macarena Cortés y Hugo Mondragón. "El discurso de la arquitectura contemporánea chilena: cuatro debates fundamentales". *Rita: Revista*

*Indexada de Textos Académicos*, n.º 7 (2017): 54-59 <[https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2017\)\(v7\)\(01](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2017)(v7)(01)>, 20. Entre las obras chilenas del siglo XXI que simplifican lo monomaterial, Alonso (*Ibid.*, 31) incluye las de Pezo von Ellrichshausen (Casa Poli, 2005), Rafael Hevia, Rodrigo Duque y Gabriela Manzi (Facultad de Economía y Empresa de la Universidad Diego Portales, 2014) y Alejandro Aravena (Centro de Innovación Anacleto Angelini, 2014), entre otras.

27. Macarena Cortés evoca un conjunto de obras que obedecen a esta naturaleza y que se caracterizan por proporcionar servicios de lujo para los turistas en lugares extremos y por promocionarse como contrapunto al paisaje y refugio para la humanidad. Entre las obras comentadas, incluye el Hotel Tierra Patagonia de Cazu Zegers (2011), el Explora Atacama de Germán del Sol (2018) o el Hotel Tierra Atacama, de Matías González y Rodrigo Searle (2007-2008). “En todos estos casos el lugar, el paisaje y el emplazamiento aparecen como cuestiones irrenunciables en las que las formas extendidas en el territorio utilizan estrategias que combinan geometrías complejas y referencias a condiciones locales.” Alonso *et al.*, “El discurso de la arquitectura contemporánea chilena”, 57.

28. Este es el aporte de Bonomo al panorama teórico tras las obras públicas en Chile luego del retorno a la democracia: al introducir el término italiano *consapevolezza* –toma de conciencia– el autor señala el papel de dichas obras en la reivindicación de la arquitectura como un evento con potencial transformador de la sociedad y la cultura. Esto incluye tanto emblemáticas intervenciones en el espacio público –por ejemplo, el Centro Cultural Palacio de la Moneda, de Christian Undurraga– como operaciones públicas de vivienda social, como la Quinta Monroy de Elemental. Alonso *et al.*, “El discurso de la arquitectura contemporánea chilena”, 45.

29. *Ibid.*, 23.

30. Horacio Torrent, "Los noventa: articulaciones de la cultura arquitectónica chilena".

31. Nos referimos al prolongado Gobierno de Alberto Fujimori, tras el autogolpe de Estado que se propinó en 1992. A este oscuro periodo de la historia peruana se le recuerda por los altos índices de corrupción y por la incidencia de Vladimiro Montesinos en las decisiones de Estado. A ello se suma la reestructuración económica liberal que también tuvo lugar en Perú, a partir de la experiencia chilena. Ludeña Urquiza, Wiley. "República, sociedad y arquitectura en el Perú contemporáneo: entre el compromiso y la evasión social". En *50 años de arquitectura peruana: libro de oro de la arquitectura peruana*, editado por Carlos Cosme Mellarez, 82-98. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 2013.

32. Entre esas se cuentan las casas Marrou-Yori (1985), Gezzi (1985) y Gasteña Sarmiento (1985).

33. La escasa arquitectura peruana afiliada con el concepto de regionalismo halló críticas radicales: "Se trata de una arquitectura que, en clave de un regionalismo crítico desprovisto de sentido crítico, no ha tenido otro destino que convertirse en cliché formal previsible.

34. Transformada en moda replicable, la banalización de su preexistencia primaria, como diría Gillo Dorfles, significaría finalmente su propia 'muerte'. Ludeña Urquiza, "República, sociedad y arquitectura en el Perú contemporáneo", 92. "Desarticulado el mando central senderista en septiembre de 1992 cinco meses después del autogolpe y neutralizado en el campo por las rondas campesinas, la estabilidad política empezó a contribuir a la estabilidad económica que consolidaba la privatización, el neoliberalismo y la abierta inserción en la globalización. La desprejuiciada apertura al mercado puso rápidamente en evidencia la enorme brecha existente entre nuestro país y no solo países centrales, sino incluso nuestros propios vecinos. [...] Sin duda, el compulsivo, caótico y descontrolado (fuera de toda norma y plan integral de desarrollo metropolitano) proceso de lotización y urbanización del litoral es la mejor expresión de la brutal vuelta a esa ciudad liberal del capitalismo salvaje del

siglo XIX que fomentó la década fujimorista: ciudad sin leyes y normas, sin orden y consenso, sin sentido de ciudadanía y bien común, que no fueran leyes y el orden que rige la economía de la máxima rentabilidad y la displicencia por la ciudad inclusiva para todos." *Ibid*, 92.

35. 35. Doblado, citado en Bryce, Patricio, Moris Fleischman, Diego Franco, Héctor Loli y Jorge Sánchez. *ConPosiciones: 20 aproximaciones a la arquitectura peruana*. Lima: Nómena, 2010.

36. 36. Doblado, citado en Bryce, Patricio, Moris Fleischman, Diego Franco, Héctor Loli y Jorge Sánchez. *ConPosiciones: 20 aproximaciones a la arquitectura peruana*. Lima: Nómena, 2010.

37. 37. Ludeña Urquiza, "República, sociedad y arquitectura en el Perú contemporáneo".

38. 38. "Tenemos que considerar que son proyectos muy pequeños, con programas reducidos y terrenos, en algunos casos espectaculares". Watmough, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 148.

39. 39. "A mí siempre me llamó la atención la ciudad de Chan Chan, esa arquitectura tan continua, tan perfecta. Luego tenemos la arquitectura colonial que está construida con quincha revocada [...]. Creo que este es el sello de la arquitectura peruana de la costa." Artadi, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 144.

40. 40. Citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 63.

41. 41. Como en el caso chileno, las conexiones entre la arquitectura contemporánea peruana y el mundo se dieron mediante instituciones educativas internacionales como la Architectural Association a través de David Mutual, quien completó en dicha escuela sus estudios de pregrado iniciados en la Universidad Ricardo Palma, a través de una profunda investigación proyectual; de Enrique Ciriani, quien trabajó para Frank Gehry y después tuvo una actividad docente notable en Francia. Cf. Bryce *et al.*, *ConPosiciones*. Años más tarde, Alexia León se desempeñó como docente en la Universidad Católica de Chile y GSD Harvard (donde colaboró con Jorge Silvetti en la materia GSD1319: Museo Arqueológico de Copán); y constituyó alianzas temporales con firmas internacionales de renombre, entre ellas Herzog y De Meuron. Cf. Eráusquin, Mariangela. "Alexia León Angell 1970". *Un día/una arquitecta, segunda temporada*, 20 de septiembre del 2016 <<https://undiunaarquitecta2.wordpress.com/2016/09/20/alexia-leon-angell-1970/>>.

42. Martucelli, Ellio. *Arquitectura para una ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2000.

43. René Poggione expresa la imposibilidad de referirse a una arquitectura propiamente peruana debido a la diversidad de dicho país y a la ausencia de grandes escuelas. "Sucede, además, que en Chile y en Argentina hay más competencia y por ende la media es mejor y nos interesa la media, porque es esta la que hace ciudades" Poggione, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 150.

44. "Puede ser losa o muro y se logra por medio del enlucido revoque. Es sin duda diferente a utilizar un muro de ladrillo cara a vista con un techo de madera: es decir, usar piezas y materiales distintos. Viendo esto, existe una relación estética con las estructuras prehispánicas que todavía quedan en pie, que eran hechas de adobe." Doblado, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 149.

45. "Esto me lo han comentado algunos arquitectos extranjeros, que cuando miran estas casitas de playa –blancas, puras, geométricas– ven algo que yo nunca había sentido: que son tremadamente limeñas. ¿A qué se refieren? De pronto, a que una determinada manera de vivir en verano de un cierto sector socioeconómico hace que sean limeñas." Martucelli, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 147.

46. Ludeña Urquiza, "República, sociedad y arquitectura en el Perú contemporáneo", 92.

47. "Se habla mucho de las casas de playa porque están en vitrina, pero también existen casas en la ciudad que son interesantísimas solo que ocultas por paredes." Watmough, citada en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 148.

48. "Las casas de playa me parecen interesantes y hay ejemplos buenísimos. Ahora bien, hay 100 casas de los cuales cinco son buenas y 95 copias de otras o no tienen mayor valor. La forma masiva en que están implantadas en el terreno les quita muchas posibilidades. Cuando tú ves otras casas diferentes frente al mar, aisladas, se trata de la casa y su entorno. Aquí las casas de playa son la casa pegada a otras 50 casas y, en ese sentido, pierde mucha calidad." Málaga, citado en Bryce *et al.*, *ConPosiciones*, 148.

49. "En el fondo no tenemos arquitectura peruana porque no tenemos ideas propias y es precisamente adonde tenemos que ir. [...] crear hoy arquitectura propia en un mundo global altamente tecnológico, demanda estar involucrado

en investigaciones múltiples con una presencia de patentes internacionales con un nivel altamente cultural en todos los campos del saber. Nos conformamos con escoger el catálogo de las soluciones." Rodrigo, citado en Bryce et al., *ConPosiciones*, 150.

50. Crousse, citado en Bryce et al., *ConPosiciones*, 144.

51. "En nuestra propuesta planteamos que la arquitectura podría revelar el hecho urbano, ponerlo en evidencia. A ese concepto le llamamos 'revelador urbano' porque nos interesaba que pudiese mostrar las cualidades específicas del sitio, que muchas veces están escondidas o no son visibles a primera vista. Y ganamos" *Ibid*, 85.

52. Ludeña Urquiza, Wiley. "Vivienda, hogar y ciudad: autonomía y límites de la arquitectura de Alexia León". A: *Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo* 2, n.º 3 (diciembre del 2008): 94-124.

53. "Apoyados por un escenario económico internacional se inició un periodo de años de estabilidad, de mayor dinámica de crecimiento, a partir del nuevo siglo, con la expulsión de la corrupta dictadura, después de una decidida acción colectiva por recuperar la democracia." Beingolea del Carpio, José. "Medio siglo de sinuosas intermitencias arquitectónicas: 1962-2010". En *50 años de arquitectura peruana: libro de oro de la arquitectura peruana*, editado por Carlos Cosme Mellarez, 25-80. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú, 2013, 56.

54. Entre los participantes de las diferentes versiones de Tectura se encuentran Giancarlo Mazzanti, Mauricio Rojas y Felipe Mesa, de Colombia; Mauricio Rocha, Michel Rojkind, Javier Sánchez, Alberto Kalach y Productora, de México; Solano Benítez y Javier Corvalán, de Paraguay; Felipe Assadi, Sebastián Irarrázaval y Ricardo Abuauad, de Chile; Angelo Bucci y Marcelo Ferraz, de Brasil; Jaime Ruillón, de Costa Rica; Marcelo Gualano, de Uruguay; Javier Artadi, Juan Carlos Doblado, Luis Longhi, David Mutual y los Estudios Barclay & Crousse, 51-1, Llosa-Cortegana Arquitectos y Nómada, de Perú. Cf. "Congreso Tectura 2014, Lima/Sorteamos un cupo!". *ArchDaily Colombia*, 18 de septiembre del 2014 <<https://www.archdaily.co/co/627385/congreso-tectura-2014-lima-sorteamos-un-cupo>>.

55. Torrent, "Al sur de América", 12.

56. Tranquilo, sosegado, que no provoca luchas o discordias.

57. Bucci, Angelo, Ivo Giroto e Ingrid Quintana-Guerrero. "De abajo hacia arriba: diálogos entre la cultura global, la tradición y la arquitectura contemporánea". *A&P Continuidad* 5, n.º 9 (2018): 22-31 <<https://doi.org/10.35305/23626097v5i9.181>>.

58. "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 [...] 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." Rafael Iglesia, citado en Torrent, "Al sur de América", 13.

59. Citado en Ingersoll, "Un paréntesis para el regionalismo crítico", 11.

60. Plaut y Sarovic, *Pulso* 2. Aludiendo a un contexto mucho más reciente, Plaut y Sarovic (2014) destacan esta estrategia en la casa Pachamanca (51-1 Arquitectos, 2008-2009): "[Esta es] una casa privada en el árido y frágil paisaje de Lima, una ciudad en que cada nueva construcción genera más estrés en una metrópoli sobre poblada que presencia una dramática competencia por recursos básicos como el agua potable".

61. Carranza y Lara, *Modern Architecture in Latin America*.

62. Paulo Mendes da Rocha es el caso más notable. Su primera publicación por fuera de Brasil fue la de 1998, en España: Adrià, Miquel. "Arquitectura latinoamericana". *2G: Revista Internacional de Arquitectura*, n.º 8 (1998): 4-13 <<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/189909>>.

63. Solano Benítez, en entrevista con la autora, noviembre del 2019.

64. Browne, "Amereida", 41.

65. El texto fue publicado posteriormente en Cruz Ovalle, José. "Para una nueva abstracción". *ARQ*, n.º 70 (2008): 19-21. La cita está tomada de esa edición.

66. *Ibid.*, 20.

67. García Alvarado, Rodrigo. "El nuevo campus de la Universidad Adolfo Ibáñez: equipamientos para una vivienda significativa". *Dearq*, n.º 11 (2012): 82-93 <<https://doi.org/10.18389/dearq11.2012.09>>, 89.

# Materialización de imaginarios: saberes e idiosincrasia locales

## Ingrid Quintana-Guerrero

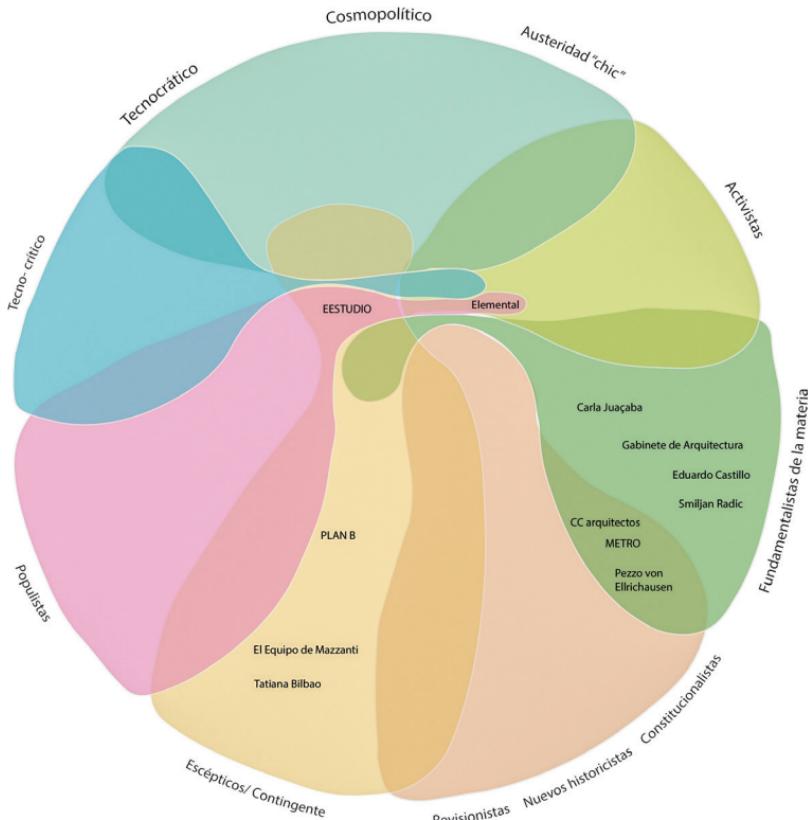


Imagen 1. Presencia latinoamericana en la brújula de la arquitectura global.

Fuente: elaboración propia a partir de Zaera-Polo y Fernández-Abascal (2016).

## Introducción

En su "brújula política de la arquitectura global", el crítico español Alejandro Zaera-Polo identificó e ilustró una serie de universos discursivos arquitectónicos de la contemporaneidad. En ese gráfico (en el que se basa la imagen 1), el autor incluyó escasos actores latinoamericanos, a quienes situó en los intersticios de estos universos, en categorías denominadas *neofundamentalistas de la materia*<sup>1</sup>, *populistas* y *contingentes*. En palabras de Zaera-Polo, estas dos últimas denominaciones se asemejan en su simplificación conceptual –alejada del positivismo funcionalista– y en la mediatización de su discurso e imagen a través de internet, de periódicos y de otros medios alternativos<sup>2</sup>: una crítica compartida por Alfredo Brillembourg *et al.*, al denunciar la proliferación actual de arquitectos que actúan más como productores de contenido mediático que de edificios propiamente dichos<sup>3</sup>.

Se trataría de trayectorias no tan interesadas en problemas específicos de la disciplina –lo que resulta en arquitecturas menos consistentes en términos constructivos, como las del Equipo de Mazzanti, de Frida Escobedo, entre muchas otras–, y sí en la exploración de nuevos formatos para la divulgación de sus ideas, dentro de los que se incluyen el juego, las caricaturas, entre otros. En contraste, Zaera-Polo describe una línea activista<sup>4</sup> que procura modos alternativos de gestión y una investigación más enfocada en las posibilidades reales de transformación social ofrecidas por la arquitectura que en la aplicación de nuevas tecnologías y la creación de estrategias compositivas. En esta cuarta categoría, señala posturas que podemos reconocer de manera más asidua en el subcontinente, como un diálogo de la arquitectura reciente con saberes y valores de los pueblos que han habitado el territorio latinoamericano durante siglos y cuya idiosincrasia fue severamente alterada por una primera colonización física e intelectual europea.

En el umbral del siglo XXI, los imaginarios mestizos –de los que se incluyen rasgos controversiales dentro de su sistema socioeconómico contemporáneo– adquirieron relevancia en diferentes productos culturales latinoamericanos. En el caso de la arquitectura, la investigación disciplinar orientada por el aprendizaje mutuo incorporó en su discurso la conversación plural con los destinatarios de las obras<sup>5</sup> y otros profesionales, así como la integración de los saberes ancestrales a los procesos constructivos y el aprovechamiento eficiente de los recursos físicos y humanos a su alcance<sup>6</sup> a tono con una idea holística (¡e imperativa!) de sostenibilidad. Se trata de actitudes que, en mayor o menor medida, redefinen los objetivos y la esencia del oficio arquitectónico. Y aunque no son del todo novedosas –experiencias de construcción participativa e investigación de las técnicas locales ya se habían promovido desde los años sesenta y setenta, respectivamente, con los programas de formación del Centro Interamericano de Vivienda y Planeamiento Urbano (Cinva)<sup>7</sup> y con las investigaciones de Álvaro Ortega<sup>8</sup> como consultor de la ONU–, en el alba del tercer milenio esta redefinición se ha constituido en la base conceptual de la producción de buena parte de una generación posterior de arquitectos en países hasta entonces menos visibles en la historiografía disciplinaria latinoamericana, reivindicada a escala continental no tanto desde la producción teórica formal, como en la realización de encuentros académicos internacionales<sup>9</sup> y la especial observación que se le ha dado a este fenómeno en prestigiosas bienales de arquitectura<sup>10</sup>.

En las próximas líneas, discutiremos algunas prácticas recientes que procuran reivindicar la arquitectura latinoamericana, y en particular la andina, producida en los márgenes de lo formal, en el *inmundo*<sup>11</sup>. Lo haremos a través de dos grandes categorías cuyas premisas resultan transversales a la obra y a los modos de pensar la arquitectura de un buen número de arquitectos y colectivos contemporáneos a lo largo del territorio latinoamericano: la traducción de hábitos

y significados propios de la idiosincrasia de aquellos lugares donde dichas prácticas tienen lugar, facilitada por el diálogo de las comunidades destinatarias de la arquitectura con las comunidades —un abordaje menos frecuente en los estudios regionales— y la adaptación de saberes ancestrales a las posibilidades constructivas y necesidades actuales.

## Pensamiento colectivo y arquitectura comunitaria

El investigador argentino Alejandro Crispiani<sup>12</sup> identifica una serie de actitudes comunes en jóvenes arquitectos de comienzos del siglo XXI, quienes se definen a sí mismos como facilitadores, gestores y aprendices en el ciclo edificatorio, y cuya acción se enmarca en un proceso de defensa y construcción del territorio. Entre dichas actitudes, y alrededor de la exploración de las posibilidades constructivas máximas de la arquitectura, se desarrolla lo que el arquitecto paraguayo Solano Benítez describe como *cum-versar*<sup>13</sup>, entendido como el acto de reunirse en obra con todos los actores, en torno a un problema específico y real, y resolverlo luego de darle vueltas colectivamente; es decir, al dialogar sobre las alternativas de respuesta material.

Ese es justamente el tipo de conversación —un discurso que no queda consignado en grandes tratados, sino en la memoria de sus interlocutores— que orienta la acción de las oficinas de arquitectura que atienden a comunidades carentes en un país como Paraguay, con reciente visibilidad en la crítica arquitectónica internacional. La voz de estas comunidades resulta fundamental en los procesos de concepción y ejecución arquitectónica, a través de la capacitación en procesos edificatorios proporcionada por los equipos profesionales y de la transmisión de saberes constructivos tradicionales en sintonía con criterios actuales de sostenibilidad. Este intercambio —extendido con fuerza a otros países de la región— exige la transgresión de los códigos disciplinares de representación para que gran parte del gran público los comprenda, y la

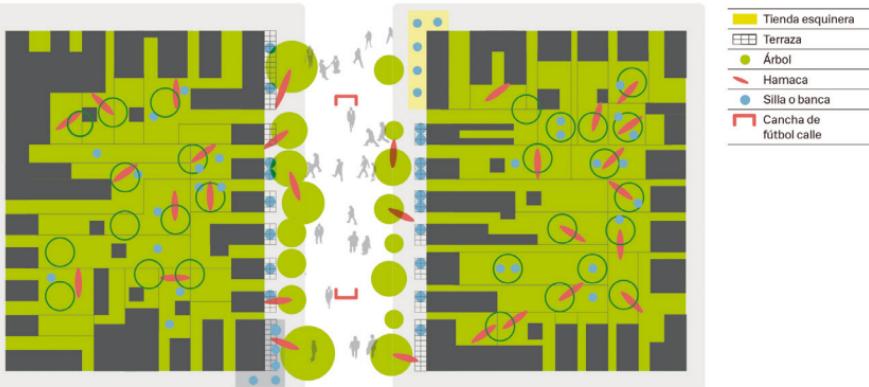


Imagen 2. Planos vivos de Pescaito.

Fuente: Simón Hosie (2017).

incorporación de factores propios de la cotidianidad de los moradores dentro de las narrativas que definen el proyecto, independientemente de su escala. Así, el discurso del arquitecto propiamente dicho pasa a un segundo plano y se convierte en un eco de la voz de sus destinatarios.

Un ejemplo de esta apuesta, con impacto urbano, es la operación Pescaito, barrio popular en la ciudad de Santa Marta –capital del departamento de Magdalena, en la costa caribe colombiana–, conocido por ser el lugar donde Carlos “el Pibe” Valderrama, legendario futbolista local, creció y surgió como jugador profesional. La intervención del barrio, desarrollada en el 2017, fue una operación financiada por el Estado colombiano, gestionada por el cantante samario Carlos Vives y coordinada por el arquitecto bogotano Simón Hosie. En su proyecto para la Casa del Pueblo en El Salado (corregimiento del municipio de Carmen de Bolívar, también al norte de Colombia), del 2009, Hosie ya había desarrollado una metodología cercana a la etnografía: la de los “planos vivos”, es decir, la construcción de cartografías que ilustran las relaciones espaciales y vivenciales de la comunidad con el espacio físico y geográfico, y que resultan el insumo básico para la intervención<sup>14</sup>. La historia y estructura física de El

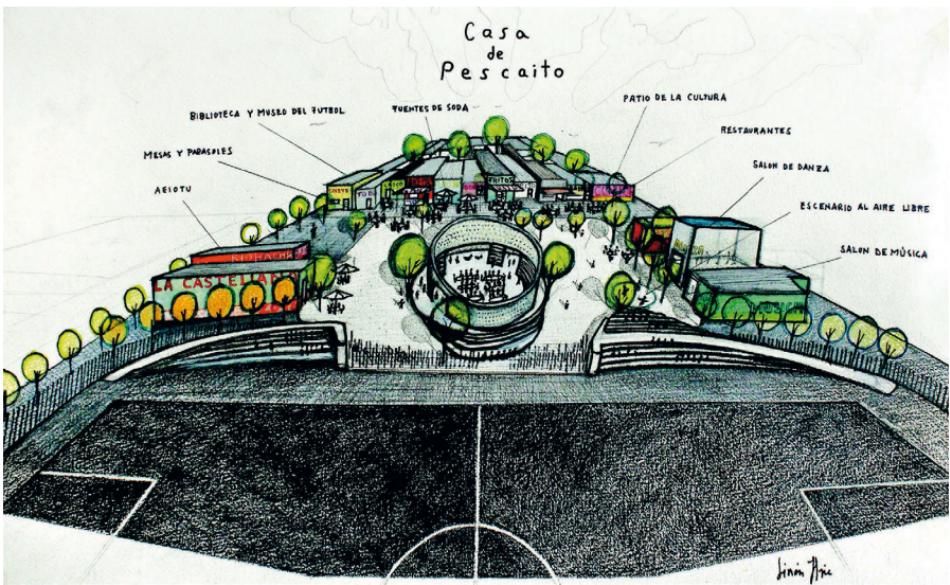


Imagen 3. Casa de Pescaito.

Fuente: Simón Hosie (2017).

Salado quedó marcada por la masacre de campesinos ejecutada por grupos paramilitares en el año 2000. El objetivo de la intervención en esa población fue el de la resignificación, por parte de los escasos pobladores que regresaron allí años después de huir de la violencia, del escenario de los homicidios, perpetrados en el espacio central del municipio. Hosie y los sobrevivientes dibujaron planos vivos de El Salado, en los cuales consignaron las rutinas y los rituales de la comunidad, y construyeron con sus propias manos el equipamiento conocido como la Casa del Pueblo (imágenes 2 y 3).

En el caso de Pescaito, los planos vivos promovieron "un diálogo –lleno de contradicciones y de conflictos– entre diferentes aproximaciones a los problemas urbanos; apoyado en el conocimiento suministrado por las disciplinas científicas y académicas, pero, al mismo tiempo, que rescata el

valor de la experiencia local, formada a lo largo de generaciones”<sup>15</sup>. Así, el equipo liderado por Hosie logró identificar la estrategia de acupuntura arquitectónica como la apropiada para la transformación del entorno, con operaciones de pequeña escala que restablecieron la conexión entre el puerto marítimo y el barrio, y con ella le permitió a la comunidad reappropriarse de su espacio público –calles y cancha de fútbol– con fines tanto deportivos como festivos, que habían quedado rezagados tras conflictos sociales en el interior del barrio. Incluso, a través del diseño de mobiliario urbano, Hosie potencia esas prácticas, bautizando los dispositivos con nombres coloquiales que refieren a actividades banales del día a día, con lo que subvierte el significado de las palabras. Ejemplo de ello son la *hamadora*, que propone un juego de palabras entre la hamaca y la mecedora, pero que también alude al acto de amar; y la *callejera*, cuya connotación peyorativa se asocia con la prostitución, pero que en Pescaíto funciona al mismo tiempo como arco de *banquitas* –juego derivado del microfútbol, elevado a la condición de ritual dentro de la juventud del barrio– y como banca en el espacio público.

De manera concomitante, y aunque de naturaleza diferente a estas comisiones colombianas con apoyo estatal (que propendían hacia la reparación de una facción vulnerable de la población), la creación y la representación de proyectos con comunidades carentes en Ecuador han estado apoyadas por colectivos de acción independiente, en ocasiones, en sociedad con centros educativos que impugnan la naturaleza de sus programas de estudios –pues, con frecuencia, resulta desconectada de las contingencias en los sectores más sensibles de la población–. Enrique Villacís, socio de la oficina ecuatoriana de arquitectura Ensusitio y cocrificador del curso de proyectos Con lo Que Hay, de la Pontificia Universidad Católica de Quito (PUCE FADA), habla de la necesidad de convertir el proyecto en una experiencia real mucho más presente en las universidades que tradicionalmente forman arquitectos para actuar en contextos de formalidad,



Imagen 4. Centro de Interpretación del Cacao en Santa Rita (Ecuador).

Fuente: PUCE-FADA, Ensusitio (2014).

los cuales apenas constituyen el 30% del campo de acción posible para los arquitectos latinoamericanos<sup>16</sup>.

Así, estudiantes de séptimo y octavo nivel del pregrado en Arquitectura de la PUCE FADA, con el apoyo eventual de escuelas de Alemania, Costa Rica, Estados Unidos y otros países, son asesorados por los profesionales de Ensusitio, mediante un taller itinerante que atiende un banco de necesidades y comunidades, alimentado a lo largo de las diecisiete versiones del curso realizadas dentro y fuera de Ecuador a la fecha de redacción de este libro. Los estudiantes se encargan de todos los procesos necesarios para la materialización de las propuestas, desde la gestión financiera y la organización de talleres participativos con la comunidad hasta el trabajo en obra. Se trata de intervenciones a pequeña escala cuya ejecución resulta factible en uno o pocos períodos escolares. Las operaciones finalmente se divultan mediante manuales

## 6 PAREDES CAÑA- TIERRA

① Se utilizan las columnas de caña como soporte/bastidor.  
\*con distancia entre ejes no mayores a 70cm



② Se ancla la caña picada en sentido horizontal, una sobre otra.

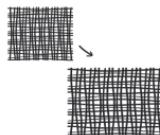


③ Para unir la caña picada a las columnas se utiliza clavos o pernos autopercorantes.

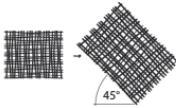


## PREPARACIÓN PARA EL ENLUCIDO

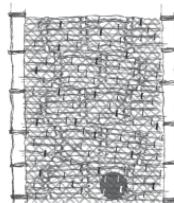
① Se estira la malla de tumbado antes de colocarla sobre la pared.



② Instalar la malla sobre la pared de caña picada a 45°.



③ Con grapas anclar la malla y ajustar para que quede lo más tensada y pegada a la caña.



Para ventanas se refuerza con malla en las esquinas.



Imagen 5. Imagen de la publicación *Casa de Meche, taller de buenas prácticas*.

Fuente: PUCE-FADA, Ensusitio (2017).

simples, con textos cortos e ilustraciones didácticas, que transforman el discurso arquitectónico en sencillas instrucciones para la ejecución de la obra por parte de la propia comunidad, sin auxilio de terceros.

Una de las más célebres intervenciones de Con lo que Hay es el Centro de Interpretación del Cacao en Santa Rita (Ecuador), auspiciado por industria chocolatera Paccari<sup>17</sup> (Imagen 4). En Santa Rita, además del trabajo con indígenas quichwa, hubo un reconocimiento del potencial técnico de los materiales locales, incluso de las piedras que sirvieron como cimentaciones. En consecuencia, la experiencia de Con lo que Hay alimenta la práctica de Ensusitio, en proyectos como la Casa de Meche (2016-2017), nuevamente con el apoyo de Paccari: esta consiste en una vivienda productiva de bajo costo para Meche, una trabajadora de cacao



Imagen 6. Baño Calixto 2. Palomino, Sociedad en Construcción (2010-2013). Carlos Hernández Correa, profesores PEI: Antonio Yemail Cortés, Christiaan Job Neiman, Santiago

Pradilla Hosie y Daniel Feldman Mowerman. Profesores invitados: Colectivo Zuloark-Manuel. Pascual, Juan Chacón.  
Fuente: Juan Chacón.

que, como muchos otros, perdió su humilde casa durante el terremoto que padeció Ecuador en el 2016. El objetivo de la intervención de Ensusitio no fue la concepción del proyecto, sino la capacitación que tanto Meche como sus vecinos (todos dependientes del cultivo del cacao) recibieron para adoptar buenas prácticas constructivas y participar activamente en la reconstrucción de sus propias viviendas (Ensusitio, 2016-2017). Mediante talleres impartidos por los arquitectos y avalados por la PUCE FADA, la comunidad se formó en técnicas de construcción con bambú y tapia pisada (Imagen 5).

La conjunción entre trabajo y academia también caracteriza el hacer de Palomino, Sociedad en Construcción, en Colombia, y de Entre Nos Atelier, en Costa Rica, cuyos coordinadores aprovechan los cursos universitarios a su cargo para afinar su propio discurso sobre el verdadero cometido del arquitecto contemporáneo. En el marco de su actividad docente en la Pontificia Universidad Javeriana, el grupo de arquitectos conformado por Santiago Pradilla, Antonio Yemail, Daniel Feldman y el colectivo español Zuloark, entre otros, ha tenido la oportunidad de actuar en el departamento de La Guajira, en el litoral Caribe, abatido por la corrupción y el narcotráfico. En la población de Palomino, con niveles de pobreza y vulnerabilidad extremos, equipos de estudiantes aprenden de los pobladores técnicas constructivas locales y otros saberes a los que han denominado *inteligencias colectivas*, y realizan mapeos que detonan un análisis urbano y social de mayor escala –el énfasis de la investigación se halla en la representación de estos insumos<sup>18</sup>.

Gracias a ambos recursos, se construyeron prototipos de pequeñas infraestructuras –como sanitarios secos (Imagen 6)– para incentivar la conciencia ambiental y compensar la ausencia de redes básicas de saneamiento, así como los efectos del calentamiento global en la región (La Guajira es, paradójicamente, una región desértica al lado del mar).

Por su parte, el colectivo Entre Nos ha recibido encargos como la creación de una red de equipamientos para la

infancia llamada Cecudi, en cuyas estructuras prevalece el montaje de piezas en madera sobre elementos metálicos –únicamente utilizados para la estructura de la cubierta–, así como la inclusión de revestimientos elaborados con materiales alternativos reciclados, como rollos de cartón. La optimización de los recursos físicos ocurre por medio de la replicabilidad de los elementos constructivos y de la sencillez de su montaje, pues su proceso también queda consignado en un manual para consulta de los futuros constructores.

La cuestión del reciclaje, aún tímida en la obra de Entre Nos, se torna el centro de la discusión en varias experiencias constructivas lideradas por el colectivo Futura Natura en Babahoyo, Ecuador, ciudad cercana al río homónimo, próximo a Guayaquil. Allí, la comunidad aunó esfuerzos para habilitar una casa como centro de culto, que también funciona como recinto capaz de acoger otras actividades para la integración comunitaria. Los arquitectos desarrollaron un proyecto extremadamente sencillo, reciclando la mayor cantidad de material posible de la casa demolida en el predio donde se erige el centro de oración.

La nueva edificación posee la capacidad de adaptarse para dar lugar a actividades como juegos y talleres que permiten la penetración de la vida de la calle en el edificio. El estrecho presupuesto de la obra no la despojó de su dimensión ritual, fundamental en la idiosincrasia latinoamericana, en la que la religión cristiana opera como medio para el sincrétismo cultural: en esta casa de oración fue creado un acceso de luz cenital que proporciona a la casa una atmósfera de recogimiento.

La conciencia del reciclaje, tan fuerte en la obra de Futura Natura, es explorada como una filosofía de vida por el también ecuatoriano colectivo Al Borde. En su Casa en Construcción (2014), arquitectos y estudiantes –pues este proyecto fue además producto de un *workshop* académico– rehabilitaron los espacios en desuso y los materiales existentes en un viejo solar. Ello les confirió un nuevo ciclo de uso: por ejemplo, llantas usadas para la nueva cubierta

y piedras de la antigua construcción reforzaron las cimentaciones, y dejaron lugar para el crecimiento espontáneo de vegetación.

Al Borde, cuyos proyectos generalmente traen al centro del debate la incidencia real de la arquitectura en el día a día de las comunidades más necesitadas, despliega con esta obra una crítica a la concepción del dinero como único recurso viable para la materialización de la arquitectura, y apela a la economía del trueque, gracias a la cual sus realizaciones adquieren una apariencia particular, a menudo de aspecto inacabado —una alegoría a la estética *povera*, de acuerdo con algunos de sus críticos—. La casa es también un manifiesto arquitectónico cuyo derrotero fue retomado en la instalación *Dark Resources*, presentada por Al Borde en la Bienal de Arquitectura de Venecia del 2016, cuya curaduría —a cargo de Alejandro Aravena— pretendía demostrar que es posible resolver necesidades urgentes apenas con los medios disponibles.

Colectivos y otros agentes orientados por el aprendizaje y la construcción de las comunidades de escasos recursos y para ellas también han emergido en países como México<sup>19</sup> o Venezuela, formulando acciones que dispensan al hecho construido del papel central en el pensamiento del proyecto. En Caracas han surgido varios grupos, como el colectivo internacional Urban Think Tank y AGA Estudio, cuyo reconocimiento y divulgación de ocupaciones legales e ilegales en edificios abandonados constituye una declaración de otros campos de acción posibles para la arquitectura en el mundo contemporáneo.

En el primer caso, la Torre David —de significativa figuración internacional gracias a la exhibición “Torre David/Gran Horizonte”, en la Bienal de Venecia del 2012— da cuenta de un proceso de autogestión del que deriva la ocupación de la torre inacabada y su consolidación como “favela” vertical. Urban Think Tank no opera aquí como actor directo de la ocupación, sino como su testigo, y encuentra en ella un instrumento escenográfico propicio para suscitar una



Imagen 7. Catia 1100, proceso de construcción plaza estacional.

Fuente: José Bastidas (2015).

discusión sobre la autoría del diseño y la capacidad seductora del arquitecto para ofrecer una deslumbrante visión de un futuro posible, en contraste con la realidad del espacio construido. Esta constituye un "antiproyecto" más vibrante que las ficciones proyectadas por equipos profesionales<sup>20</sup>.

En el segundo caso, Casino, AGA Estudio propone la apropiación de un edificio abandonado en el centro de Caracas, otrora destinado al ocio y actividades ilícitas (proxenetismo) y expropiado por el Gobierno venezolano a causa de la prohibición de actividades ludópatas. La edificación funciona hoy como "equipamiento social autogestionado y cooperativo entre organizaciones de creadores emergentes"<sup>21</sup>; un ecosistema en el que tienen cabida diferentes manifestaciones de economías culturales y prácticas que

cotidianamente se desarrollan de manera espontánea en el espacio público; entre ellas, el *skating*, facilitado en la cubierta del Casino por dispositivos *pop-up*. Así, la intervención obedece a una lógica popular de urbanismo de "código abierto", autodeterminada, en la que la ocupación antecede a la intervención, lo que ratifica que AGA entiende el derecho a la ciudad como infraestructura para la vida<sup>22</sup>.

En un marco de informalidad, AGA Estudio también ha conseguido desarrollar proyectos de naturaleza híbrida –autogestión y los procesos acompañados por profesionales– con una visión sistémica que produce impacto a lo largo de piezas de ciudad, fundamentada en tres derechos básicos<sup>23</sup>: derecho a saber; derecho a decidir y derecho a hacer. Estos son los tres pilares de intervenciones como Catia 1100, del 2015 (imagen 7), proyectada en el límite oriental de la capital venezolana y adyacente a una reserva natural nacional (la cota 1100 m.s.n.m. sería la última en la que es posible construir, de acuerdo con la normativa urbana vigente).

Junto con su colectivo asociado, Pico, el equipo de AGA se unió a los esfuerzos de la comunidad tanto para la recolección de material como para reclutar mano de obra, con miras al mejoramiento de las viviendas colectivas –consideradas como tales, pues se adosan estrechamente y comparten cimentaciones–. Además, creó lugares intermedios de descanso para los peatones cuyas casas son inaccesibles mediante vehículos: se trata de zonas de vocación peatonal que, en conjunto, adquirieron un carácter fundamentado en la contemplación del paisaje urbano caraqueño<sup>24</sup>.

En las anteriores líneas mencionamos tangencialmente el papel de los arquitectos paraguayos en el posicionamiento de una manera de pensar la arquitectura mucho más horizontal y, si se quiere, anónima. Aunque en otra instancia hemos tratado dicho asunto con mayor profundidad, aquí es menester resaltar que, en dicho país, semejantes manifestaciones alternativas del quehacer arquitectónico vienen gestándose desde los primeros años del siglo XXI, en cabeza

de arquitectos como Javier Corvalán. El colectivo Aqua Alta, del cual Corvalán hace parte junto con un grupo de destacados jóvenes arquitectos y estudiantes nacionales y extranjeros (principalmente italianos)<sup>25</sup>, fue creado con el propósito inicial de construir el pabellón paraguayo para la Bienal de Venecia del 2014. En la actualidad promueve el desarrollo sostenible a través de proyectos públicos, sociales y culturales relacionados con el medio ambiente —este es su principal énfasis—, lo público y con las comunidades que inciden en la resolución de los problemas que aquejan su propio territorio.

Aqua Alta actúa en los intersticios de lo rural y lo urbano mediante la investigación aplicada a procesos de capacitación, diseño y construcción, en constante diálogo con organizaciones pares en la región. Entre sus intervenciones se destaca el desarrollo de un sistema de puentes para emergencias, diseñados para hacer frente a una serie de graves inundaciones en Asunción en el 2016<sup>[26]</sup>. Se trata de estructuras fácilmente replicables, gracias a manuales para su construcción, divulgados mediante las redes sociales. Pese a su vocación por atender las necesidades urgentes de la población, la filosofía del colectivo está nutrida por la relevancia del agua en la estructura física de la ciudad —así se deduce de su título y de la anterior intervención— y por su valor simbólico en la cultura local: una cultura que trasciende la joven historia democrática paraguaya y que se jacta de sus raíces indígenas, más vivas que en sus países vecinos, gracias a la fuerza de su lengua nativa en la idiosincrasia contemporánea.

### Entre lo ancestral y lo cotidiano

En contraste con el contexto guaraní, en países con una diversidad étnica como Colombia o Brasil, derivada de una mayor pluralidad de pueblos indígenas que ocuparon sus extensos territorios mucho antes de la primera colonización europea, el *inmundo* no se reduce a un imaginario mestizo —entendido como la mezcla entre blanco e indígena—, sino al diálogo con otras etnias, no pocas veces en un contexto de segregación,

parte de un mayor flujo migratorio africano consecuencia del tráfico de esclavos. Además, mientras que en Paraguay Solano Benítez asocia varias prácticas arquitectónicas en el límite de los márgenes legales de la disciplina con la condición actual del país como "pirata"<sup>27</sup> —en referencia al papel preponderante del contrabando en su economía<sup>28</sup>—, en Colombia esta asociación se da a través de las cicatrices dejadas en su territorio a lo largo del siglo inmediatamente anterior por la violencia y el tráfico de drogas.

Como contestación a ese antecedente, surgió el parque educativo Saberes Ancestrales en Vigía del Fuerte (Colombia), premiado en la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (BAQ 2014): una obra que lida con la condición doble del lugar en el que se erige —de aislamiento cultural y geográfico, y de marginación social—. La población de Vigía del Fuerte se asienta en la frontera entre dos regiones contrastantes: Antioquia —uno de los departamentos colombianos más ricos, de importante desarrollo industrial, y cuya capital es Medellín, reconocida por sus recientes avances en urbanismo social— y Chocó —departamento de la región del Pacífico, abandonado por el Estado colombiano y con la mayor tasa de población afrodescendiente en el país—. La falta de institucionalidad en la zona, su condición geográfica impenetrable —la selva húmeda conocida como el tapón del Darién, bordeada por el río Atrato y solo accesible en helicóptero— y su localización próxima a los océanos Atlántico y Pacífico hicieron de este territorio un lugar estratégico dentro de las rutas de narcotráfico.

El equipo del proyecto Saberes Ancestrales fue coordinado por arquitectos de Medellín vinculados a la Gobernación de Antioquia y liderados por Diana Herrera Duque. Contó con la participación de la comunidad, que, además de la estigmatización social causada por el tráfico de drogas, permanece anclada en el tiempo debido a su condición de palenque y, a la vez, de resguardo indígena emberá. El nuevo equipamiento está configurado por una sencilla estructura de dos pabellones abiertos que no solo responde a un programa escolar, sino a las costumbres y actividades

colectivas de la comunidad zamba (como se conoce a la población surgida de la mezcla entre indígenas y negros), que literalmente habita sobre el agua gracias a estructuras palafíticas y procura permanentemente la sombra y el viento. De ahí la creación de mamparas tejidas que constituyen el principal elemento de fachada<sup>29</sup>.

Esta voluntad de creación de sombra constante también se halla en obras recientes de jóvenes arquitectos paraguayos, que emulan una condición de la arquitectura tradicional guaraní conocida bajo el nombre de *ma'era*. Edificaciones de carácter privado y escala doméstica proyectadas en ese país por el Estudio Elgue (por ejemplo, la clínica médica y vivienda, del 2016; el puesto de salud en Villa Olivia, del 2006), o por Sonia Caríssimo y Francisco Tomboly (Dúplex, del 2010, y Vivienda Pajarera, del 2015, ambos en Luque) crean penumbra con dispositivos alternativos a los típicos aleros que predominan en las arquitecturas indígenas: celosías cerámicas, grandes voladizos sobre superficies habitables en las plantas bajas, entre otros recursos que aluden nuevamente a la narrativa establecida por sus precursores Benítez y Corvalán alrededor del reciclaje del principal material de construcción disponible en su contexto —el ladrillo— extraído de demoliciones.

De regreso a Colombia, sin duda Antioquia ha sido uno de los departamentos colombianos con mayor figuración en el escenario internacional en los últimos treinta años por causa de la injerencia en su territorio del extinto Cartel de Medellín, pero también por su condición de laboratorio arquitectónico. Muchos de los equipamientos revolucionarios en la ciudad, como el Parque de los Pies Descalzos y las Unidades de Vida, fueron desarrollados por el Departamento de Diseños Arquitectónicos de Empresas Públicas de Medellín (EPM), propiedad de la Alcaldía y mayor prestadora de servicios públicos en Colombia. Entre sus programas de responsabilidad social se encuentra Aldeas EPM —seleccionadas en la Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo del 2020—, bajo el cual se construyeron escuelas rurales que, de nuevo, beneficiaron a la comunidad emberá, esta vez en la región

de Puerto Rico. Los miembros de la comunidad indígena fueron quienes, a través de una serie de talleres participativos, optaron por una tipología de dos pabellones de planta centralizada propiamente indígena conocida como *tambos* y por una materialidad que alterna elementos textiles con una estructura de madera extraída de los bosques administrados por EPM alrededor de sus represas.

La emberá chamí es una de las familias lingüísticas indígenas sobrevivientes en Colombia, extendida a lo largo del litoral del Pacífico. Otras culturas milenarias, como la zenú —hoy conocida como sinú—, en la actualidad también tienen presencia en las regiones próximas a los departamentos de Antioquia y Chocó, así como en el departamento de Córdoba, perteneciente a la región Atlántica. Los sinúes comparten con los emberás un saber manual: el tejido; en el caso sinú, el célebre tejido caña flecha, con el que se teje el sombrero “vueltiao”, considerado parte del acervo patrimonial nacional. Este saber se extendió hacia el interior de Colombia, donde hubo mayor exterminio de la población indígena. Allí, los campesinos heredaron el oficio del tejido y potenciaron, además, el uso del mimbre, una fibra de origen español.

Artesanos de la población de Nocaima, en el departamento de Cundinamarca, trabajaron en la construcción de la Casa Tejida, proyectada nuevamente por Santiago Pradilla, en colaboración con el colectivo español Zuloark. La propuesta desafió el programa convencional de la vivienda —el encargo consistió en una casa de vacaciones para clientes pudientes— y configuró espacios continuos a la manera de las viviendas campesinas. Además, Pradilla fue más allá de la producción tradicional y apeló a artesanos del mimbre como doña María, cuyos tejidos tradicionalmente dan cuerpo a objetos de mucha menor escala. Ella y otros artesanos recibieron capacitaciones para ampliar su saber hacer en beneficio de la construcción civil. El valor agregado de la Casa Tejida fue la conciencia sostenible de sus creadores, pues el desplazamiento de materiales y su huella de carbono fueron mínimos: una actitud que pone de manifiesto el entendimiento de las

identidades comprometidas con la idea de austeridad propia del *inmundo*<sup>30</sup>.

En las obras colombianas hasta ahora presentadas entendemos que la actuación en los márgenes, referida por Corvalán para el contexto asunceno, también alude a la incidencia en entornos suburbanos y rurales en los que se instalan los proyectos<sup>31</sup>. Esto también es cierto para la zona cafetera colombiana, que se extiende por toda la cordillera Occidental (ramificación de la cordillera de los Andes al penetrar el sur del país), a su vez colonizada por antioqueños blancos. Allí subsiste también una cultura y estética propia de los colonos cultivadores de café, consecuente de la construcción en guadua (bambú) y adobe.

Principalmente en el sur de Colombia, indígenas campesinos de la comunidad páez, en la región arqueológica de Tierradentro (departamento del Cauca), trabajaban en plantaciones cafeteras antes de haberse visto obligados por carteles del narcotráfico a sustituir sus cultivos tradicionales por cultivos de coca. El entonces recién graduado Simón Hosie, interesado en la antropología, se desplazó para convivir durante varios meses con los paeces, quienes reclamaban la construcción de un centro comunitario en la población de Guanacas (también llamado Casa del Pueblo, del 2004) en el que se pudiera restablecer el tejido social, quebrantado como consecuencia de la paulatina urbanización de su territorio y de la incidencia del narcotráfico. Hosie y la comunidad trabajaron en la concepción y construcción de la casa —que más tarde se transformó en una biblioteca—, apelando a técnicas tradicionales de la construcción cafetera, aunque sin el lenguaje romantizado que caracteriza las construcciones de la colonización antioqueña. Su tipología centralizada alude directamente a la cosmovisión páez y a la observación de la naturaleza, lo que explica las incontables actividades que el edificio acogió en paralelo a su programa de biblioteca —entre ellas, actividades de capacitación y lúdicas<sup>32</sup>—. La versatilidad funcional de la arquitectura en este y otros proyectos también expresa la recursividad propia de un pensamiento surgido desde lo colectivo, de abajo hacia arriba.

## Consideraciones finales

Aunque se valga de los mismos medios digitales y audiovisuales usados por arquitectos identificados con el "neofundamentalismo" y el "populismo" —apelando a las categorías de Zaera-Polo— para divulgar sus realizaciones y procedimientos y para convocar individuos a la acción, la práctica de los arquitectos presentados da cuenta de una conciencia material generalizada. A través de los significados transgeneracionales de la forma construida y de los procesos de transformación de los recursos físicos basada en saberes populares, se gesta un diálogo de las comunidades con profesionales que se vislumbran a sí mismos como una pieza más del engranaje en la materialización del espacio arquitectónico. En ese orden de ideas, el discurso del arquitecto —quien jamás opera en solitario— se despoja de conceptos y palabras sofisticadas, y asienta la densidad de su pensamiento en el propio hecho construido, su proceso de ejecución y en las dinámicas sociales que produce.

En ese orden de ideas, vale la pena anotar que la concreción de buena parte de los ejemplos aquí mencionados fue factible gracias al concepto de la *minga*, palabra quechua que expresa el trabajo colaborativo con carácter social. Ello explicaría por qué algunas intervenciones se aferran a su pasado indígena, en una especie de afrenta a los "contravalores" de la cultura global, en la cual la ostentación, el dinero fácil y las ansias de fama espontánea rigen la actuación de buena parte de los profesionales contemporáneos. La arquitectura pensada desde y para lo colectivo contribuye entonces a la materialización de imaginarios tan diversos como la geografía de nuestro propio subcontinente: un territorio ocupado por una multiplicidad de pueblos, mayoritariamente de raíz aborigen, que no solo comparten problemas detonados por la segregación y la pobreza, sino el profundo sentido de solidaridad que los impulsa a trabajar en comunidad.

## Notas

1. En esta categoría se destaca el pensamiento de chilenos como Smiljan Radic, cuya aproximación sintética a la forma se explica en virtud de la exploración de la técnica constructiva local, como describió en otro apartado de este libro.
2. Zaera-Polo, Alejandro. "Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?". *El Croquis*, n.º 187 (2016): 253-287, 252; 270.
3. Brillembourg, Alfredo, Hubert Klumper, Alexis Kalagas y Michael Waldrep. "Architecture in the Age of Digital Reproduction". *Journal of Visual Culture* 15, n.º 3 (2016): 349-356 <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1470412916665145>>, 349.
4. Zaera-Polo, "Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?", 257.
5. Benítez, Solano. "Universos en tensión". *Summa+*, n.º 173 (2019): 10-12, 10.
6. Corvalán, Javier. "Un fin del mundo: fragmento del libro negro". *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 1 (2014): 40-43 <<http://ojs.redfundamentos.com/index.php/rita/article/view/39/30>>, 43.
7. Peña Rodríguez, Martha Lilian. "El programa Cirva y la acción comunal". *Bitácora Urbano Territorial* 12, n.º 1 (2008): 158-192 <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18621>>.
8. Cf. Ortega, Álvaro. *Álvaro Ortega: Prearquitectura del Bienestar*. Bogotá: Escala, Universidad de los Andes, McGill University, 1989.
9. Sobre estos encuentros, es preciso anotar que, aunque muchos se han dado en el contexto de cursos de pregrado en diferentes facultades a lo largo de Latinoamérica, en su mayoría han sido gestionados por colectivos de arquitectura o por sociedades temporales. En el caso de las revisiones elaboradas desde la academia, se destaca "Informal Means: Alternative Design Practices in Latin(x) America", organizado por Harvard Graduate School of Design". Véase <<https://www.jchs.harvard.edu/calendario/informal-means-alternative-design-practices-latinx-america>> Esta reunión experiencias significativas de las dos primeras décadas del siglo XXI. Al revisar las conversaciones de este encuentro, Díaz-Osorio señala que "el término arquitectura participativa está en auge dentro de las prácticas y la teoría de la arquitectura reciente". Díaz Osorio, Myriam Stella. "Arquitecturas colectivas y participación como estrategias para la construcción de ciudad latinoamericana". *Revista de Arquitectura* 21, n.º 2 (2019): 3-11 <<https://revista-de-arquitectura.ucatolica.edu.co/article/view/2670>>. Así, el arquitecto pasa de ser un creador individual a un intérprete. No obstante, la

misma autora reconoce que "se ha teorizado poco alrededor de las formas en que se desarrollan estos ejercicios, situación que contrasta con el aumento en los reconocimientos, los eventos y el fortalecimiento de las prácticas en el escenario real" *Ibid.*, 11.

10. El caso más sonado (y quizás polémico) ha sido sin duda el de la Bienal de Quito, cuyo tema central fue "El aula útil", centrado en el enfoque de prácticas con un impacto tangible en el contexto inmediato. Cf. Dueñas, Natalia; Teresa Pascual, eds. *Catálogo académico de la XX Bienal Panamericana de Quito. Catálogo de exposición*. Quito: Colegio de Arquitectos del Ecuador Provincial Pichincha, 2016, 6.

11. Término tomado del aforismo del arquitecto paraguayo Javier Corvalán para referirse al universo cultural por fuera del *mundus* occidental, en los márgenes del *mainstream*, es decir, fundamentado en un pensamiento arquitectónico y práctica experimental conectados con las raíces culturales y geográficas de los lugares donde las obras emergen. Corvalán, "Un fin del mundo", 40.

12. Citado en María Victoria Silvestre y Claudio Solari. "Exploraciones en el campo de la constructividad: arquitectura de Rafael Iglesia y Solano Benítez". *Dearq*, n.º 25 (julio del 2019): 74-85, 75.

13. Benítez, "Universos en tensión", 12.

14. Hosie, Simón. "Casa del Pueblo: nuevo centro de El Salado". *Dearq*, n.º 19 (2016): 104-111.

15. Simón Hosie, *Planos vivos Pescaíto. Investigación participativa y diseño sostenible*, 16.

16. Villacís, Enrique. "En el marco del curso 'From The South: pensar arquitectura hoy'". Bogotá: Universidad de los Andes, mayo del 2021 [conversatorio con los estudiantes].

17. Quintana-Guerrero, Ingrid y Rafael Méndez Cárdenas, eds. *Ethos de la arquitectura latinoamericana: identidad, solidaridad, austeridad. Memorias de una exposición*. Quito: Centro de Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2018.

18. Yemail, Antonio y Carlos Hernández Correa. *Palomino: Sociedad en Construcción*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2013, 10.

19. Al respecto, véase el capítulo 6 de este libro, "Arquitectura de tercera naturaleza para el paisaje solidario del interior en México: una aproximación desde su contemporaneidad", de Fabricio Lázaro Villaverde y Edith Cota Castillejos.

20. "¿Cuál es, entonces, el rol del arquitecto en esta situación? La respuesta a esta pregunta no es sencilla, por lo tanto hubo un gran debate en nuestro equipo en torno a qué exhibir. Al final, los dibujos arquitectónicos convencionales terminaron en las pantallas de varios

televisores viejos tirados en carritos en el pasillo posterior de la instalación. Fue una decisión consciente y mordaz. Para nosotros, ya era hora de exhibir otro tipo de arquitecto, uno que proponga un discurso sobre mil millones de tugurios en el mundo." Brillembourg, citado por Kallipoliti, Lydia. "Torre David/Gran Horizonte". *Journal of Architectural Education* 67, n.º 1 (2013): 159-161 <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10464883.2013.767137>>, 159. [Traducción propia].

21. Visconti, Gabriel. "En el marco del curso 'From The South: pensar arquitectura hoy'". Bogotá: Universidad de los Andes, 10 de noviembre del 2021 [conversatorio con los estudiantes].

22. *Ibid.*

23. Además del derecho a la ciudad, señalado por Henri Lefebvre (1975) y adoptado por el venezolano.

24. AGA Estudio Creativo, *Plaza Estacional*.

25. Con más de treinta miembros activos, Aqua Alta cuenta entre sus filas con Lukas Füster, Andrea Castellani, Carlos Irigoytía, Fernando Szmucl, Marco Ballarín, Laura Ferres, Joaquín Corvalán, Katja Kostrencic, Paula Stella, Francisco Tomboly, Sebastián Blanco, Simone Cadamuro, Sonia Carísimo, Oliviero Comincini, María Bertha Peroni, Jesús Pereira y Jessica Goldenberg. Cf. Verri Lopes, Eduardo. "Aproximações sobre arquitetura paraguaia contemporânea". Tesis de maestría, Universidad Estadual de Maringá, Paraná, 2016 <<http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/3375>>, 9.

26. Santos, Natalia. "Acqua Alta: proyectos paraguayos que flotan en el agua". *La Nación*, 5 de enero del 2016 <<https://www.lanacion.com.py/2016/01/05/aqua-alta-proyectosparagua-yos-que-flotan-en-el-agua/>>. *Ibid.*

27. Benítez, Solano. "Universos en tensión". Cf. Quintana-Guerrero, Ingrid. "Inmundo: Architectural Metaphors from the Edge of the World". En *Metaphorical Practices of Architecture Identities and Methodologies*, editado por Sarah Borree, Stephanie Knuth y Moritz Röger. Londres: Routledge, 2023.

28. Herrera Duque, Diana. "Territorios de la colectividad". Ciclo de diálogos *habitar América Latina*, diálogo 05, ciclo 02. Rio de Janeiro: Red BAAL/UIA, 2021 <<https://redbaal.org/territorios-de-la-colectividad/>>.

29. Quintana-Guerrero, Ingrid. "Austeridad en la arquitectura latinoamericana: un camino por el siglo XX y una perspectiva finisecular". En *Arquitectura latinoamericana contemporánea*, editado por Inés del Pino y Fernando Carrón Mena, 72-83. Quito: Flacso, 2021.

30. Corvalán, "Un fin del mundo", 42.

31. Hosie, Simón. *Planos vivos: arquitectura y comunidad*. Ciclo de conferencias de las artes. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

# Arquitectura de tercera naturaleza para el paisaje solidario del interior en México: una aproximación desde su contemporaneidad

Fabricio Lázaro Villaverde  
Edith Cota Castillejos

## Introducción

En México, a inicios del siglo XXI, la práctica de la arquitectura desde el ámbito académico y profesional se ha reencontrado con aquella vocación social provocada por la crisis de la Revolución mexicana (1910-1917) que, en las décadas posteriores, hizo posible la emergencia de un profesional decidido a observar e interactuar con las periferias sociales. Este enfoque de participación activa fue producto de la inserción de los arquitectos en las realidades pauperizadas, urbanas y rurales de México y Latinoamérica, donde otra arquitectura surgía frente a la academia y las instituciones.

Es justo en los intersticios de ese campo de acción expandido por la vorágine del capital y su metástasis urbana, los *terrain vague* —metropolitanos, urbanos y, sobre todo, rurales—, donde prácticas de austeridad y de arquitectura colectiva y horizontal generan la *performatividad* del perfil académico. En México, este escenario construye marcos colectivos de tercera naturaleza —definida por la acción política de los grupos organizados—, los cuales, siguiendo a Hannah Arendt<sup>1</sup>, están encargados de pasarlos a la acción adaptativa dentro de la crisis acentuada. En este sentido, Rory Hyde<sup>2</sup> ya había planteado desde Australia la emergencia de los nuevos roles de la práctica social de la arquitectura. Pese a esta directriz, el potencial de la gestión y práctica social del hábitat también ha resultado en labores sin ánimo de lucro de talleres consolidados que buscan el balance en sus portafolios mediáticos. Sin embargo, dentro de esta inercia "glocal", hay acciones sociales de notable interés, porque se han gestado desde un pleno reconocimiento de la contribución que la arquitectura tiene en el devenir social. Por ello, es indispensable analizar y configurar prácticas individuales y colectivas —convertidas en balizas de un territorio de oportunidades—, como el contexto de una práctica posible y justa para una arquitectura emancipadora desde México.

El contexto donde se desarrolla esta observación de la práctica comunitaria de la arquitectura contemporánea

en México proviene de un interés por resolver las apremiantes necesidades habitacionales de la población desde las primeras décadas del siglo XX, razón por la cual hoy son revalorizados trabajos como el *Manual del campesino* (1936) de Víctor José Moya y Ramón Galaviz, publicado por la Secretaría de Educación Pública (SEP), obra en la cual se enfatizan las construcciones rurales. También lo es la *Cartilla de vivienda* de 1958, una iniciativa del arquitecto mexicano Félix Sánchez Baylón (1915-1969), publicada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) con el apoyo de la Unión Panamericana: una herramienta de uso popular y gratuito, cuyo objetivo fue orientar a personas sin conocimientos técnicos en la ejecución de vivienda popular mediante nociones sobre construcción, recomendaciones, sistemas constructivos alternativos, nociones de cálculo y topografía, etc. Sin embargo, su influencia fue mayor de la inicialmente prevista, ya que se convirtió en material de consulta para los estudiantes de arquitectura y sobre todo para sus primeras prácticas constructivas en ámbitos urbanos periféricos o rurales. Estas obras publicadas antecedieron al *Instructivo sanitario* de la Comisión Constructora e Ingeniería Sanitaria (circa 1975) de la Secretaría de Salubridad y Asistencia (SSA) o el *Manual de autoconstrucción y mejoramiento de la vivienda* (1984) realizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con el patrocinio de la empresa mexicana Cementos Tolteca. Para la fecha de publicación de ambos documentos, ya se contaba con la traducción al español del libro *Architecture for the Poor*, publicado por primera vez en 1969 en edición limitada por el Ministerio de Cultura de Egipto, bajo el título *Gourna: A Tale of Two Villages* del arquitecto Hassan Fathy. A la producción fundamental de estas décadas, gradualmente se han ido agregando estudios sobre casos colectivos o individuales de prácticas profesionales como los tres volúmenes de *Hacia una teoría del proyecto arquitectónico* (2013) de Carlos González Lobo (1939-2021); *Oscar Hagerman: Arquitectura y Diseño* (2014), al igual que revistas mexicanas como *Código*, cuyo

número 82 (agosto-septiembre del 2014) incluyó artículos como "Nuevos retos de la arquitectura social", claramente influidos por la publicación *Talca cuestión de educación* del 2013 y por *Harvard Design Magazine 34* (2011) dedicado a las arquitecturas de Latinoamérica. Estas a su vez detonaron publicaciones como *Ciudades radicales, un viaje a la nueva arquitectura latinoamericana* (2015) de Justin McGuirk o *Radical 50 arquitecturas latinoamericanas* (2017) de Miquel Adrià y Andrea Griborio.

## El arquitecto contemporáneo

En el 2016, dentro del congreso Arquitectura: Cambio de Clima, realizado en Pamplona (España), el arquitecto holandés Rem Koolhaas, quien ha construido desde hace décadas una plataforma de intervención en la disciplina arquitectónica a través de los medios –ahora digitales– y alrededor de quien se ha formado un numeroso grupo de seguidores en todo el mundo, señaló de forma contundente que el reto de la arquitectura contemporánea es entender el mundo rural<sup>3</sup>. Esta aseveración parece incentivar tardíamente la formación de un plan de análisis sobre las condiciones rurales en las que viven millones de personas y, desde ahí, justificar la intervención del arquitecto contemporáneo. Este escenario de vida en la ruralidad es, por demás, interesante, ya que, si bien tiene rasgos de extrema pobreza, al mismo tiempo, esta falta de recursos y tecnologías occidentales industriales posibilitan el uso de otras estrategias creativas que surgen de vivir en el límite, en la periferia de la tecnología moderna y que se han estudiado y catalogado como las inteligencias colectivas que conforman un saber comunitario.

Sin embargo, es el mismo Koolhaas quien ha dado un paso nuevamente centrado en la autoridad y arrogancia conferida al arquitecto, cuando en el mismo congreso dijo que "debemos pensar en metodologías para un paisaje del que tarde o temprano tendremos que hacernos cargo [...] intervenir en espacios desnudos, semiabandonados,

poco poblados, en ocasiones mal conectados"<sup>4</sup>. Esta fue la propuesta para la agenda social contemporánea que el polémico arquitecto Koolhaas descubrió en su interés por la condición rural. A partir de ahí solo restaron unos meses para que el arquitecto chileno Alejandro Aravena fuera galardonado con el Premio Pritzker, por su trabajo para la finca Monroy en Iquique (Chile) que, pasados unos años, ya manifiesta signos de un agotamiento en su prometida y publicitada energía social.

Las aseveraciones que el importante y siempre escuchado arquitecto profirió desde la comodidad de un auditorio tuvieron resonancia en distintos ámbitos de la arquitectura para las comunidades. Este llamado a una cruzada por el mundo rural tiene, en distintos frentes, a los arquitectos de nueva generación que, conectados en la red de despachos globales, ven en el interior de sus países una oportunidad para abrir líneas de proyectos rurales y comunitarios, y así seguir la ruta del interés contemporáneo. Sin embargo, cuatro años antes de la citada intervención de Koolhaas en el 2012, el arquitecto australiano Rory Hyde escribió *Future Practice: Conversations from the Edge of Architecture*, libro en el que propone una reconfiguración del perfil profesional del arquitecto frente a este mundo complejo inserto en distintas crisis antrópicas: económica, ambiental, social, entre otras. Hyde cita a John Thackara, para quien los diseñadores deben "evolucionar de ser autores individuales de objetos o edificios a convertirse en los facilitadores del cambio entre grandes grupos de personas"<sup>5</sup> (2005, p. 7). En este sentido, también habría que recordar aquel polémico y no bien recibido libro de Victor Papanek<sup>6</sup>, *Diseñar para un mundo real: Ecología humana y cambio social* (1970), cuyo autor proponía entender la profesión del diseño desde una perspectiva crítica y ética, no necesariamente complaciente con lo establecido por la hegemonía cultural. La recurrencia del llamado a la crítica y cambio del perfil del diseñador en general, y en particular en arquitectura, plantea que esta latencia es un síntoma emergente en situaciones de crisis y

vulnerabilidad, por lo que ingenuamente se puede considerar un proceso cíclico de corta duración. Antes bien, se tiene la oportunidad de analizar las propuestas teóricas y prácticas de la necesaria reconfiguración académica disciplinar, sobre todo en aquellas latitudes donde la crisis es una forma de adaptabilidad de la vida cotidiana.

En este sentido, es importante la contribución de Hyde, al proponer nuevos papeles del diseñador, porque cada uno de ellos representa un futuro para la práctica del diseño basada en su potencial social. De ahí que el diseñador contemporáneo en arquitectura, ya lejos de aquellas recomendaciones vitrubianas, puede reconfigurarse como un habilitador comunitario, integrador disciplinar, emprendedor social, pragmático visionario, investigador practicante, estratega a largo plazo, pensador de la gestión del diseño o arquitecto no solicitado. Cada una de estas nuevas habilidades requiere una disposición hacia el cambio de roles en la esfera social y, por consiguiente, de quienes participan en el aprendizaje y la enseñanza del diseño arquitectónico.

Sin embargo, esta determinación por lo social-arquitectónico tiene en México una larga data, por lo menos desde la tercera década del siglo XX: a partir de los proyectos y obras de Juan Legarreta (1902-1934) y Juan O'Gorman (1905-1982) se desprende una forma de intervenir en la situación social del país a través del ejercicio libre de la profesión. Y en este reconocimiento de nuevos rumbos para la práctica de la arquitectura es fundamental el surgimiento de la disidencia académica del autogobierno dentro de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México, ya que en las aulas los profesores de teoría y proyecto dirigen los esfuerzos estudiantiles hacia su involucramiento en la otra realidad del país, sobre todo en comunidades que estaban al margen de soluciones arquitectónicas y urbanas desarrolladas por los distintos niveles de gobierno.

Así es como esta avanzada universitaria no solo concretó proyectos arquitectónicos sociales de distintas escalas, sino también, y más importante, formó generaciones de

arquitectos con una mirada crítica y participativa desde la práctica en el territorio nacional y a través de su posterior integración en las academias de arquitectura en los estados del país. Son referentes de esta labor social Enrique Ortiz Flores, Óscar Hagerman, Carlos González Lobo, María Eugenia Hurtado, Valeria Prieto, José María Gutiérrez, Gustavo Romero e Isadora Hastings, y las alemanas Anna Heringer y Ursula Harting. Por medio de su influencia directa o indirecta en universidades públicas o privadas, los jóvenes arquitectos de principios del siglo XXI continuaron trabajando sobre esta línea de acción colaborativa, a través de sus particulares prácticas arquitectónicas. Si bien se puede entender como un cambio generacional, este forma parte de un colectivo global y regional cuya vitalidad es la formación de redes de colaboración mediante cursos, conferencias, publicaciones, concursos, premios y proyectos, con lo cual su influencia y confluencia se diversifica en la posibilidad que brinda la hiperconectividad de nuestros días.

## Obras

Aunque hablar de un conjunto de obras tiene el riesgo de obviar casos importantes, sirva esta selección en atención al tema fundamental trabajado a principios del siglo XXI en México: los espacios comunitarios. Consideramos que es en la colectividad donde están los aportes más importantes de esta generación durante esos años y que su conformación es un marco de referencia para las próximas décadas en México y Latinoamérica. Para ello, se eligieron seis acciones comunitarias de arquitectura realizadas en la segunda década del siglo XXI que, sin ser las únicas (desde principios de este siglo se han observado otras acciones de este tipo)<sup>7</sup>, esbozan el quehacer social en el país. La selección recopila proyectos y obras en los estados de Baja California Norte, San Luis Potosí, Oaxaca, Chiapas, Estado de México y Puebla, en el entendido de que en el resto del país se han desarrollado proyectos similares que deben ser registrados y analizados.

## *Oaxaca*

Este estado del sureste mexicano se caracteriza por un alto índice de pobreza, al igual que por la falta de proyectos económicos que incentiven el cambio social. Está compuesto por 570 municipios, en uno de los cuales, el distrito de Zaachila, existe una población en la sierra sur llamada Pensamiento Liberal Mexicano, que forma parte del municipio de San Miguel Peras y cuenta con aproximadamente 600 habitantes. En esta localidad, en el 2012, se implementó una acción comunitaria entre la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (Taller Max Cetto y Carlos Leduc), el colectivo italiano Archintorno (colaborador en proyectos de cooperación internacional con el Politécnico de Torino) y el Centro de Apoyo al Movimiento Popular Oaxaqueño (Campo). El proyecto y la construcción consistió en un centro microrregional de tecnologías sustentables para la población, cuyo objetivo fue concentrar la actividad de producción y venta de conservas frutales en un

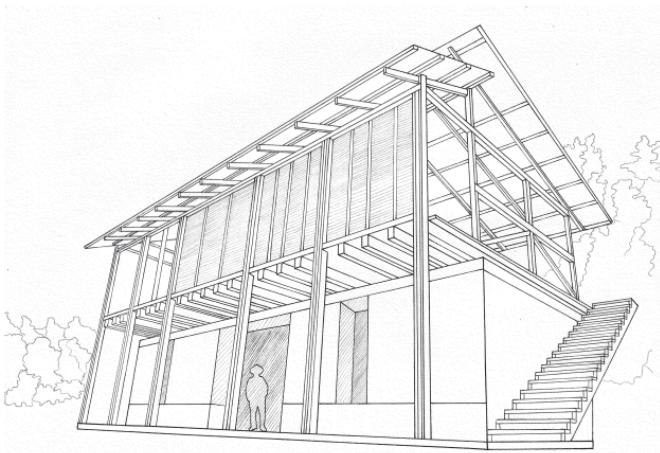


Imagen 1. Centro microrregional de tecnologías sustentables, Oaxaca.  
Fuente: José Francisco González

Martínez, Capuao Archivo/FADU  
UABJO, 2021.

espacio arquitectónico, para incentivar la precaria economía de las familias (imagen 1).

El desarrollo del proyecto fue de seis meses y la construcción duró tres, con la participación de la comunidad y alumnos mexicanos e italianos. La obra responde a su contexto, ya que se utilizan materiales del lugar: la cimentación de piedra se desplanta sobre un trazo rectangular y sobresale del terreno para servir de protección a los muros de tapial o de tierra compactada, con el que se confinan dos espacios en la planta baja (cocina y local de venta). Sobre este primer basamento se desplanta una estructura de madera con la cual se define la planta alta, dedicada al taller de producción: aquí se enfatiza la ligereza de la madera en distintas secciones (duelas, vigas, barrotes y lamas). La cubierta es de madera con una capa aislante de tejamanil, que es una lámina de madera característica del lugar y, sobre esta, la cubierta de lámina de zinc a dos pendientes y alturas distintas, para generar un desalojo natural del aire caliente del interior. La escalera, también de madera, está colocada de forma exenta al lado derecho de la edificación; asimismo, al prolongar el entrepiso de madera al frente, se logra un corredor que protege el acceso del sol y la lluvia.

Al no existir un contexto artificial donde se encuentre el centro microrregional, la integración con la naturaleza es inmejorable, ya que la materialidad lograda con tierra y madera creó una solución formal, volumétrica y espacial de calidad contemporánea. Es lógico que, con el paso de los años, la madera tomará una pátina que modificará su percepción, pero la esbeltez de sus columnas de doble viga y a toda la altura, en el frente y separadas del suelo por dados de concreto y metal, así como las persianas del corredor perimetral en la planta alta, nos hacen recordar los principios de la arquitectura vernácula japonesa. Esta obra formó parte del pabellón de México "Despliegues y ensambles" en la 15.<sup>a</sup> Muestra Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia (2016), curada por Aravena.

## *Tijuana*

En la frontera norte de México, la ciudad de Tijuana es un espacio social para la confluencia de culturas fronterizas, pero también de los problemas de hacinamiento sociourbano que se derivan de los flujos de inmigrantes. Producto de ello es el incremento de la violencia en la ciudad y focalizada en sus colonias periféricas<sup>8</sup>. Una de ellas, Camino Verde, inició en diciembre del 2012 un proyecto para recuperar la confianza ciudadana a través de la iniciativa de la organización Tijuana Innovadora, que recibió en comodato un inmueble en esta colonia por parte de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol) del Gobierno Federal. Dentro de sus acciones, la organización implementa el proyecto y la construcción de la Casa de las Ideas, cuya misión es

[...] ser un centro comunitario que facilita los procesos educativos, artísticos y culturales a niñez y juventudes como estrategia de prevención de la violencia y la

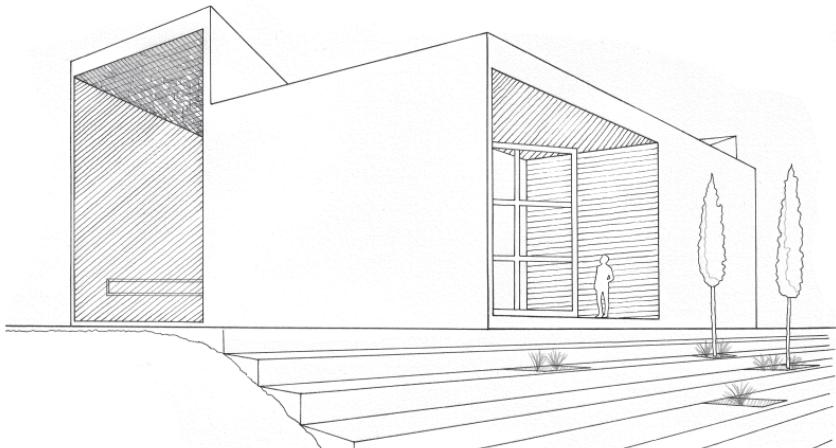


Imagen 2. Casa de las Ideas, Tijuana.  
Fuente: José Francisco González

Martínez, Capuaoo Archivo/FADU  
UABJO, 2018.

delincuencia en la ciudad de Tijuana, con sentido de responsabilidad, empatía y solidaridad [...] cuya visión es contribuir a la construcción de seguridad ciudadana, acercando a las nuevas generaciones alternativas que les permitan crecer con apego a la no violencia, cultura de paz y respeto a los derechos humanos.<sup>9</sup>

Este proyecto requirió un programa específico para detonar las acciones planteadas. De ahí que la Casa de las Ideas cuente con 220 m<sup>2</sup> para integrar talleres, área de consulta, un foro al aire libre con capacidad para 120 espectadores y una biblioteca digital.

El sitio donde se diseñó y construyó estaba atravesado por un canal en su eje longitudinal. Esta desventaja se solucionó mediante el entubamiento del afluente. Este eje fue el determinante para unir las dos orillas habitacionales y comerciales, gracias al proyecto desarrollado por CROs-studio, formado por los arquitectos Adriana Cuéllar y Marcel Sánchez. Con una volumetría radical que contrasta con la de las viviendas populares, es una pieza urbana que conforma un programa social de alto impacto, ya que se convierte en una extensión de la vida comunitaria a través de múltiples actividades. El conjunto no está delimitado en su perímetro, por lo cual la interacción con la población es directa, y si bien se desplanta una plataforma funcional interior, es destacada la solución en corte para lograr que el volumen de la biblioteca digital, al elevarse del nivel de suelo, genere hacia el exterior un escenario en el que el perfil topográfico del terreno se convierte en una gradería exterior. Su forma de "cuña" recuerda los auditorios de la arquitectura del constructivismo ruso (1920-1930).

De esta manipulación formal surge la posibilidad de un escenario para actividades de música, teatro, cine, danza, entre otras. La Casa de las Ideas, como intervención de escala ajustada por un programa arquitectónico limitado, es ejemplo de que este tipo de equipamiento social en áreas urbanas periféricas es posible si confluyen los esfuerzos

de los actores interesados e involucrados, como organizaciones no gubernamentales, vecinos, promotores culturales, dependencias de gobierno y, por supuesto, arquitectos con vocación de servicio comunitario (Imagen 2). Sin embargo, es oportuno dejar constancia de que en Tijuana se viene gestando, desde principios del siglo XXI, una dinámica cultural transfronteriza, suscitada por artistas y arquitectos que, en este flujo entre San Diego y Tijuana, han desarrollado acciones puntuales y tempranas como el Centro Cultural Tijuana (Cecut), obra del arquitecto Pedro Ramírez Vásquez (1919-2013), de 1982, su participación en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO'05 (celebrada en Madrid, España, del 8 de febrero al 10 de abril del 2005) con la exposición "Tijuana Sessions", y desde 1995, los trabajos del colectivo Torolab, fundado por el arquitecto Raúl Cárdenas Osuna. De igual forma, la investigación transfronteriza del arquitecto de origen guatemalteco Teddy Cruz –docente de Arquitectura y Urbanismo en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California en San Diego– y la reciente apertura de la Escuela Libre de Arquitectura<sup>10</sup> surgen como una alternativa centrada en la práctica formativa de jóvenes arquitectos.

### *San Luis Potosí*

El Ejido Las Margaritas, a 550 km de la ciudad de San Luis Potosí (capital del estado homónimo), se caracteriza por un paisaje desértico, con falta de recursos hídricos (Imagen 3). Por ello, condiciona las oportunidades sociales de sus habitantes, herederos de la cultura ambiental sagrada wirikuta. En este marco, la Comunidad de Aprendizaje, Dellekamp Arquitectos y el Taller de Operaciones Ambientales (TOA) desarrollaron, entre el 2012 y el 2013, un proyecto de intervención en el lugar a través de talleres participativos con la gente wirarika para determinar los objetivos y funciones del centro social que se iba a diseñar y construir. De este proceso de interacción resultó el encargo de integrar una sala de

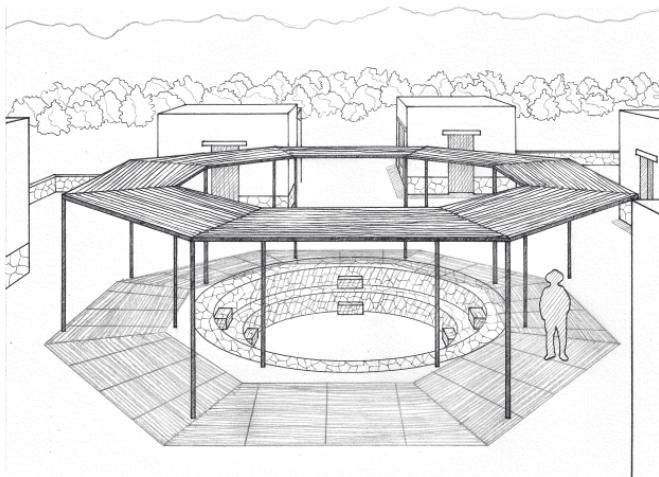


Imagen 3. Centro Comunitario Las Margaritas, San Luis Potosí.

Fuente: José Francisco González Martínez, Capuaoo Archivo/FADU UABJO, 2018.

reuniones y fiestas locales, una tienda de productos naturales para la cooperativa de mujeres Flor del Desierto, un centro de internet y biblioteca, además de talleres y un jardín.

La propuesta arquitectónica tiene como ejes prioritarios el uso de materiales del lugar, por ejemplo, piedra, adobe, madera y sistemas constructivos, en sintonía con la disminución del impacto al ambiente. Por ello, el esquema del conjunto prioriza la independencia de los volúmenes funcionales con el propósito de su ejecución por etapas. Una esvástica organiza el programa, a través de formas rectangulares de distintas dimensiones horizontales, pero con cubiertas planas y a una misma altura, derivada de las casas circunvecinas. Al tener cada espacio dimensiones variables y plantarse en una trama asimétrica, se crea una percepción dinámica del conjunto, en la cual se integra en el volumen de mayor dimensionamiento la posibilidad de subir a la azotea y convertirla en un mirador del paisaje circundante.

Esta forma de agrupar los volúmenes se convierte en una defensa contra los vientos dominantes, por lo cual la

presencia del muro sobre los vanos es una condición para el diseño. Asimismo, dada la condición climática y el asoleamiento permanente y extremo del lugar donde se asientan estos pabellones aislados, fue necesaria la integración de un sistema de esbelto pergolado con estructura metálica y fibras naturales que unen el conjunto y producen sombras en las circulaciones. En el centro de este se ubica un círculo que genera una microplaza hundida, protegida por una sombra octagonal y un banco colectivo que celebra la reunión. Con esta pequeña pieza –clave del conjunto y en torno a la cual se disponen las piezas volumétricas– se enfatiza el sentido comunitario que dio origen al centro ejidal y hace recordar de forma cotidiana a los habitantes que es una forma ancestral para que las personas se dispongan a escuchar, organizar y discutir sus propuestas para mejorar sus condiciones de vida.

### *Chiapas*

Nuevamente en el sureste del país, en el estado de Chiapas (colindante con el de Oaxaca), la Facultad de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Chiapas desarrolló un proyecto dedicado a las personas de la tercera edad (2016), cuya vulnerabilidad física es incrementada por su vulnerabilidad social, lo que provoca un aislamiento sistémico y, por consiguiente, su abandono. Este esfuerzo fue impulsado por la asociación civil Integralia Humanitaria y por estudiantes de la mencionada facultad. La obra construida –el módulo de atención para ancianos y niños en situación de vulnerabilidad– es la primera etapa de un proyecto integral para el municipio de Chiapa de Corzo, a veinte minutos de la ciudad capital del estado, Tuxtla Gutiérrez. Después de un ejercicio interno dentro del Taller de Construcción, se eligió la propuesta para su desarrollo ejecutivo, gestión e implementación, cuya estrategia fundamental fue la reutilización de materiales como el ladrillo que se desecha en obra o en las fábricas de ladrillo artesanal, así como madera para puertas

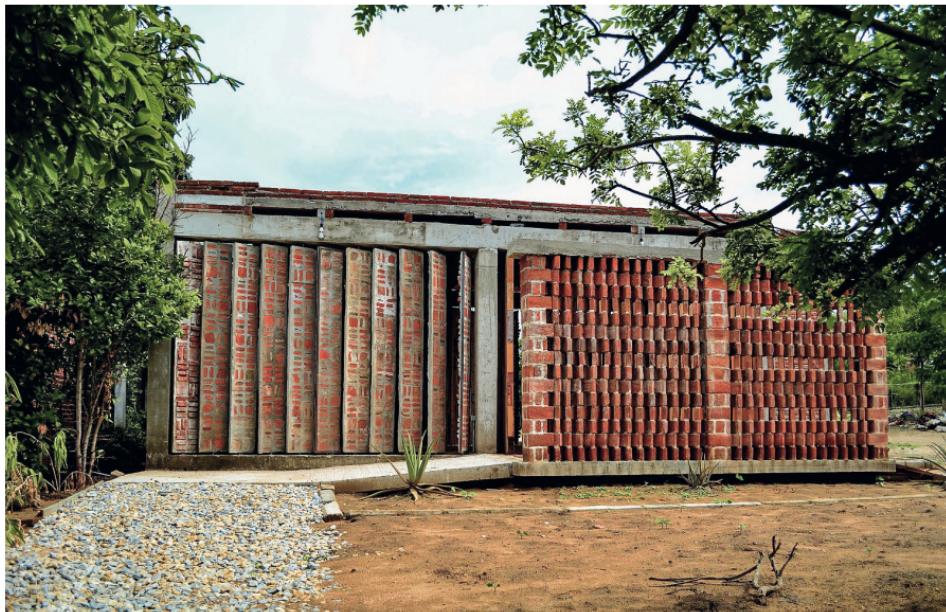


Imagen 4. La Casa del Abuelo, Chiapas.

Fuente: Antonio Nivón, 2016.

y ventanas. En este ejercicio práctico se integró la tecnología Domotej para la cubierta desarrollada desde años atrás por el doctor Gabriel Castañeda Nolasco, docente e investigador de esta misma facultad.

Estas condiciones materiales con las que se desarrolló el proyecto influyeron en su elemental planimetría, a partir de un rectángulo dominante para usos múltiples y un rectángulo adyacente para el servicio sanitario. Sin embargo, estas limitantes fueron superadas por la materialidad lograda en los muros, celosías, pisos y cubiertas, ya que es precisamente la irregularidad del material lo que produce una singular expresividad matérica, que ha sido ensayada por el arquitecto paraguayo Solano Benítez o el argentino Rafael Iglesia. De

alguna forma, esta honestidad constructiva refleja la crudeza del proyecto social en un contexto de abandono gubernamental. La Casa del Abuelo, como es conocida esta obra, ha participado en recientes bienales sudamericanas, capturando con su rudeza expresiva la atención de investigadores, docentes y alumnos, y dejando clara la voluntad de acción de los jóvenes estudiantes chiapanecos en la intervención social con proyectos de pequeña escala asequibles a los tiempos universitarios (imagen 4).

### *Puebla*

Precisamente la pequeña escala de un objeto arquitectónico materializada a mediano plazo por la emergencia provocada por el terremoto de septiembre del 2017, cuya magnitud fue de 8,2 grados en la escala de Richter, originó la respuesta inmediata de los alumnos y profesores del Taller de Proyectos VI del Departamento de Arquitectura, Universidad Iberoamericana (campus Puebla), para diseñar el Centro Comunitario San Juan Pilcaya, comunidad rural ubicada a 142 km de la capital del estado. Este proyecto fue posible por la vinculación entre el grupo Puebla Bambú, el Instituto de Diseño e Innovación Tecnológica de la Universidad Iberoamericana (campus Puebla) y el Taller de Proyectos VI (versión otoño del 2017). Si bien la intención era construir prototipos de vivienda con bambú, las limitaciones económicas impidieron su ejecución, por lo que se decidió con los habitantes el diseño de un centro comunitario integrado por tres módulos articulados a una plaza: el primero dedicado a la atención social posterior al sismo; el segundo, al acopio y la distribución de apoyos, y el tercero, a ser un taller para concienciar sobre las técnicas constructivas tradicionales. Solo se construyó este último volumen, pese a las extremas limitaciones de recursos económicos, lo que produjo una obra realizada con madera, carrizo, tierra, lámina de zinc y la técnica del bahareque para los muros (imagen 5).

Este pabellón se desplanta y eleva sobre el nivel de terreno natural, usando dados de concreto dentro de cubetas de plástico, como fue resuelto por Shigeru Ban en sus diversos prototipos de viviendas de emergencia. El espacio, de apenas 37 m<sup>2</sup>, fue terminado en el 2018 y permite diversidad de usos colectivos para los habitantes de San Juan Pilcaya. Es una forma de arquitectura con escasos recursos, pero de fuerte presencia, ya que no solo se diferencia en el lugar, sino que es un ejemplo de lo que es posible lograr con técnicas y materiales denostados por la percepción de retraso con los que se siguen relacionando. Esta vinculación entre estudiantes, docentes y habitantes de San Juan sigue activa a través de tres proyectos de vivienda rural que están a la espera de ser construidos.



Imagen 5. Infosismo, Puebla.  
Fuente: Luis Moctezuma, 2018.

## Comunal y el hábitat social

De las experiencias hasta aquí presentadas se destaca la práctica proyectual y socialmente responsable que desarrolla el taller Comunal, formado por Mariana Ordóñez Grajales (Universidad Autónoma de Yucatán) y Jesica Amescua Carrera (Universidad Iberoamericana), quienes han conformado una visión y misión de la arquitectura comunitaria como el eje de su ejercicio profesional. El marco de su actuar, a favor de proyectos comunitarios, está estrechamente relacionado con la gestación, a partir de las últimas décadas del siglo XX, de lo que se ha denominado *producción y gestión social del hábitat*, cuyo promotor infatigable es el arquitecto Enrique Ortiz Flores. Para Mariana y Jesica, el valor del proyecto arquitectónico reside en ser la representación de procesos sociales de negociación a través de acuerdos, en que se solventan los normales desacuerdos. Ellas no conciben

[...] la arquitectura como una obra de autor, o como un objeto estático, artístico e inmodificable, sino como un proceso social colaborativo, vivo, abierto y en evolución constante que permite a los pobladores expresar sus ideas, necesidades y aspiraciones, reconociéndolos siempre como el centro de los proyectos y toma de decisiones.<sup>11</sup>

El taller Comunal se ha consolidado como una voz emergente en la práctica social de la arquitectura, no solo por sus proyectos y galardones obtenidos en México y distintos países de Latinoamérica, así como en España y Portugal, sino porque ha definido su hacer colaborativo bajo premisas teóricas y epistemológicas. Es un taller que ha logrado posicionar su marco de actuación disciplinar en sintonía con la discusión de temas socialmente relevantes, como la participación de la mujer, los derechos humanos, el conocimiento de los pueblos y su libre determinación, el racismo, los colonialismos y la tecnocracia, razones por las cuales incorpora

una serie de programas dentro de sus proyectos con los que abordan la producción y gestión social de vivienda, la educación, la cultura y los saberes tradicionales, la reconstrucción social del hábitat y el entendimiento y la memoria territorial.

Del portafolio proyectoal de Comunal, su relación con la comunidad de Tepetzintán, en la sierra nororiental de Puebla, ha producido tres acciones importantes: dos prototipos de vivienda, uno en el 2013 y otro en el 2016, que detonaron la tercera acción con el diseño y la construcción de la Escuela Rural Productiva, del 2018, a la que haremos referencia. La carencia de centros educativos de bachillerato para la comunidad ocasionaba que los jóvenes detuvieran sus estudios y, con ello, que se interrumpiera su formación académica. Por esta razón, y a raíz de la experiencia con los prototipos de vivienda, las y los jóvenes decidieron diseñar y autoconstruir las instalaciones del Bachillerato Rural Digital n.º 186 (imágenes 6 y 7).

Con la organización de la comunidad para proveer materiales del lugar (bambú, piedra o tierra), de jornadas de trabajo que incluyeron a las y los jóvenes y con la donación del terreno, se logró construir la primera etapa, que consiste en dos aulas y servicios. Sobre todo, en su puesta en funcionamiento se lograron impartir talleres alternativos para conservar saberes y oficios tradicionales gracias la autogestión. La lógica formal determina el diseño del aula, que privilegia su iluminación y ventilación adecuada, y sobre la cual se yergue la cubierta ligera con cerchas de bambú y lámina de zinc. Estas cubiertas se proyectan sobre los muros longitudinales donde se encuentra el acceso y, con ello, se genera un corredor que proyecta sombra sobre la puerta y ventanas que son abatibles a toda la altura delimitada entre el cimiento-rodapié y la cadena de concreto que recibe las cerchas de la cubierta. La integración de un proyecto posible desde su diseño participativo, con los materiales disponibles y la integración social en su construcción, ha producido una práctica de la arquitectura desde y para la comunidad, que

Imágenes 6 y 7. Escuela Rural Productiva, Puebla.  
Fuente: Onnis Luque, 2016.



logra el fortalecimiento de los lazos afectivos y de compromiso donde la arquitectura es un componente de esta solidaridad en Tepetzintán.

## Reflexiones finales

A través de estos ejemplos recientes de la arquitectura comunitaria en poblaciones rurales y urbanas de México, se deja constancia de la consistencia de los proyectos, emanados de una genuina preocupación y ocupación por intervenir de forma responsable los escenarios sociales en torno a distintas modalidades de crisis. Los participantes se enfrentaron a limitaciones de tiempo, lugar, recursos, normativas y organización; sin embargo, el impulso sostenido manifiesta una voluntad de optimismo pragmático y operativo (OPOP) en arquitectura del que, desde España, escribió Manuel Gausa, en el 2005. No obstante, en Latinoamérica, a estas estrategias les subyace el paradigma de la solidaridad, porque sus prácticas, como afirma Montoya (2018):

[...] están directamente relacionadas con la presencia de grupos de pequeñas comunidades en sectores pobres urbanos y rurales, con la idea de mejorar las condiciones de calidad de vida de sus habitantes [...] así, la idea de solidaridad como valor social en una comunidad implica, en el ámbito arquitectónico, un problema ético directamente relacionado con la actitud del arquitecto frente a la profesión y la producción de la obra misma en relación con sus contextos locales.<sup>12</sup>

De aquí que propongamos observar y caracterizar este marco de tercera naturaleza para la actuación arquitectónica, siguiendo a Hannah Arendt en su libro *La condición humana* y las tres actividades fundamentales de la *vita activa* que plantea: labor, trabajo y acción. Para que existan estos tres fundamentos de la condición humana, deben desarrollarse

en un territorio con características apropiadas para su transformación, el cual es modificado desde la primera naturaleza primigenia, donde no existe intervención humana, para después ser modificado en *alternum nautram* o segunda naturaleza, por la intervención antrópica, y la *labor* y el *trabajo* arendtianos. Finalmente, la *acción* se establece cuando el hombre utiliza su facultad en la pluralidad, en el colectivo, en la política. A esta condición humana pertenece la llamada *tercera naturaleza*, como *terza natura* que, si bien "[...]" hace referencia al concepto de jardín, este trasciende el sentido del paisaje cultural, porque se trata de un espacio que está por fuera de un sentido utilitario, consistente en una eutopía<sup>13</sup> sobre la solidaridad.

Esta tercera naturaleza se yuxtapone conceptualmente al concepto de *pluralidad* de Arendt, porque es

[...] básica condición tanto de la acción como del discurso tiene el doble carácter de igualdad y distinción. Si los hombres no fueran iguales, no podrían planear y prever para el futuro las necesidades de los que llegarían después, si los hombres no fueran distintos, es decir cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse.<sup>14</sup>

Esto significaría que la transformación humana del territorio natural debe estar fundamentada en la labor y el trabajo para convertirlos en *alternum nautram* o naturaleza alterna, desde la cual solo la acción en la pluralidad deviene en la tercera naturaleza o *terza natura*, como la condición que transforma la utopía en eutopía. Un elemento clave de esta distinta etapa de la crisis se está definiendo por el surgimiento, cada vez mayor, de acupunturas socioculturales eutópicas<sup>15</sup> en los territorios de México y Latinoamérica, porque para forjar la acción adaptativa del hacer arquitectura en contextos de solidaridad, a decir de Rory Hyde:

[...] hay diseñadores en todo el mundo que están forjando con avidez oportunidades para nuevas formas de participación y de colaboración, nuevos tipos de prácticas y resultados de diseño, y dan así un vuelco a los supuestos heredados de las profesiones del diseño.<sup>16</sup>

## Notas

1. Citado en "Las casas patio de Mies van der Rohe: Un jardín de la modernidad. Una lectura desde el concepto de pluralidad y desde la tercera naturaleza". *Dearq*, n.º 19 (2016): 140-145, 141.
2. Hyde, Rory. "El futuro de la profesión".
3. Mora, Pola. "Rem Koolhaas en #CambioDeClima: 'El actual desafío de la arquitectura es entender el mundo rural'". *Archdaily*, 29 de junio del 2016 <<https://www.archdaily.mx/mx/790455/rem-koolhaas-en-number-cambiodelma-el-desafio-actual-de-la-arquitectura-esta-en-entender-el-mundo-rural>>.
4. *Ibid.*
5. John Thackara, *In the bubble: Designing in a complex world*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2005, 7.
6. Diseñador, antropólogo, escritor y profesor, Victor Papanek (1927-1998) nació en Viena (Austria) y en 1932 emigró a Estados Unidos, donde se graduó en Arquitectura y Diseño en la Cooper Union de Nueva York y cursó estudios de posgrado en el Massachusetts Institute of Technology (MIT).
7. Presentación inédita de los autores en el XVII Seminario de Arquitectura Latinoamericana (Quito, 2018), en la que se hizo referencia al 2004 como la fecha de las primeras obras bajo el modelo de coparticipación internacional en Oaxaca.
8. Una referencia obligada para entender el contexto de Tijuana son las observaciones de Carlos Monsiváis y Heriberto Yépez, en su libro *Tijuana Sessions*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Conaculta, 2005. *Tijuana innovadora* <<https://tijuanainnovadora.org/>>.
9. Para conocer más detalles sobre la Escuela Libre de Arquitectura, se puede consultar <http://www.el.a.edu.mx>.
10. *Comunal Taller. "Nosotras"* <<https://www.comunal-taller.com/nosotras>>.
11. Montoya Pino, Ana Patricia. "Solidaridad". En *Ethos de la arquitectura latinoamericana: identidad, solidaridad, austeridad*, editado por Inés del Pino Martínez y Fernando Carrión, 68-71. Quito: Pontificia Universidad Católica de Ecuador, 2018, 68.
12. Ramírez, "Las casas patio de Mies van der Rohe", 142.
13. *Ibid.*, 143.
14. *Eutopía* proviene de dos palabras griegas: *eu*, que se puede traducir como *adecuado*, *bueno*, *conveniente* o *feliz*, y *topos*, que significa 'lugar'. Es una forma de dar valor positivo y realizable a la palabra *utopía* que, por otro lado, sería una distopía.
15. Hyde, "El futuro de la profesión", 2.

*Post Scriptum*  
**Balbuceos en**  
**la arquitectura**  
**latinoamericana**  
**del siglo XXI**  
Ingrid Quintana-Guerrero

Varios meses han pasado entre la fecha de redacción de estas últimas líneas y la culminación del manuscrito de *Divergencias*, en enero del 2022, que a su vez coincidió con el cierre de la segunda década del tercer milenio. Aunque algunos de los textos abordan tendencias argumentativas gestadas en el difuso periodo de transición entre dos siglos, veinte años constituyen ya un trecho razonable para declarar como plenamente establecido el siglo XXI en el ámbito intelectual y para observar, con moderada distancia, fenómenos relativos al pensamiento arquitectónico que muta vertiginosamente. Pocos meses parecen ya suficientes para observar la aparición de nuevos hitos y paradigmas, acontecidos en el traslapo de dos centurias en América Latina. Estos fenómenos serán el insumo para los discursos arquitectónicos que van a gestarse en los próximos lustros; advertiré a continuación sobre algunos de ellos, con base en las discusiones planteadas en este libro.

En primera instancia, aunque loable, el esfuerzo de un grupo de académicos y pensadores de la arquitectura —la mayoría de ellos afiliados a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)— por consolidar una teoría de la región no ha tenido las repercusiones de larga duración y alcance en posteriores generaciones de arquitectos que anhelaron sus gestores. Paradójicamente, en el imaginario colectivo, se ha asociado mucha de la producción intelectual de la década de los ochenta, comprometida con la construcción de una identidad regional, con los vicios de la historiografía arquitectónica local, sindicada por algunos críticos y académicos como un instrumento de perpetuación del colonialismo, que desde la práctica arquitectónica se pretendía erradicar.

Esta postura bien la ejemplifica el trabajo de Felipe Hernández, quien, para el caso colombiano, y específicamente respecto a dos obras fundamentales de autoría de Silvia Arango, señala una fascinación con las genealogías del Movimiento Moderno, resultante en una narrativa que buscaría insertarse en relatos eurocéntricos: "Lo que sigue

sin entender es que la arquitectura moderna es un 'saber', no simplemente un repertorio de formas urbanas y arquitectónicas al cual uno puede aportar"<sup>1</sup>.

Considero acertada la crítica de Hernández, pero injusta respecto a la investigación pionera que tanto Arango como otros investigadores de su misma generación aún desarrollan con la motivación de mirar horizontes distintos a los de la arquitectura moderna, e ingenua, por cuanto desconoce la inminente coexistencia y eventual inferencia mutua de realidades surgidas de ambos lados del Atlántico, anunciatas en la introducción de este libro. Contradicoriamente, el propio Hernández hace eco del llamado de Walter Mignolo a no ignorar de tajo los aportes de una epistemología occidental en la construcción del pensamiento propio:

Decolonizar la epistemología occidental significa despojarla de la pretensión de que es el punto de llegada y la guía de todo tipo de saberes. En otras palabras, decolonizar el conocimiento no es rechazar las contribuciones epistémicas occidentales al mundo. Por el contrario, implica apropiarse de estas para después desencadenarlas de sus diseños imperiales.<sup>2</sup>

Si bien esta percepción no es del todo equivocada, involuntariamente valida el lugar menor adjudicado a la producción intelectual de la arquitectura latinoamericana en ciertas escuelas contemporáneas (sobre todo en aquellas de élite), donde su cruzada ha quedado simplificada en una búsqueda estilística regionalista y donde se ha infundido en los estudiantes la aspiración por un liderazgo a veces nocivo, en el que el destaque individual y global<sup>3</sup> priman sobre la aprehensión del oficio arquitectónico como una ardua tarea colectiva insertada en un contexto específico.

El peligro que representa esta tendencia está en que sus jóvenes voces serán las que, en un futuro no lejano, se reconocerán internacionalmente como líderes del pensamiento arquitectónico regional. Este peligro fue señalado en

este mismo volumen tanto por Fabricio Lázaro y Edith Cota como por mí, al referirnos a prácticas pensadas "de abajo hacia arriba".

En contraste, se ha radicalizado la comprensión del contexto socioeconómico que debe hacer nuestra disciplina en sectores específicos, sobre todo en ciertos grupos académicos con acentuada militancia política. Si bien el clamor mundial de la actual generación por la descolonización en pro de la equidad y la justicia social atiende los compromisos perennes de la arquitectura, fenómenos paralelos menos deseables minan dichos movimientos —la cultura de la cancelación en la palestra pública (principalmente en medios digitales), la discriminación positiva en detrimento de la meritocracia, la apropiación (banalización) cultural y el *tokenismo*— y también permean sutilmente escenarios del debate arquitectónico, al importar de manera acrítica complejas agendas sociales y políticas anglosajonas. Las brechas de clase, raza y género siguen siendo mayores en América Latina; no obstante, es necesario preservar escenarios donde sea posible pensar holísticamente las urgencias de una arquitectura desde y para el sur, sin incurrir en las ingenuidades y los reduccionismos propios del fundamentalismo ideológico; es necesario propiciar escenarios para imaginar una arquitectura destinada a cubrir el derecho básico a la habitación humana, construida no solo con la palabra y la imagen, sino con el territorio y la materia.

Por último, y como clamé en el texto "Inmundo: Architectural Metaphores from the Edge of the World" (también asociado a la investigación que dio origen a *Divergencias*), la dificultad de estudiar regiones como el Pacífico suramericano, Centroamérica y países y provincias menos visibles del hemisferio sur, debido a la ausencia tanto de registros de primera mano como de análisis estructurados, es síntoma de una segunda escala del colonialismo en el corpus de estudios regionales sobre arquitectura —uno gestado desde las grandes capitales, principalmente de países más visibles en la historiografía canónica de la región como

Brasil, México y Argentina—. Mi último y apremiante llamado es a examinar la producción arquitectónica emergente en dichas geografías, no solo desde la observación de formas atractivas e innovaciones tecnológicas, sino desde su pertinencia social y su contribución a una reivindicación cultural y medioambiental. Todos estos factores —producto de una atenta escucha a comunidades, saberes y entornos—, a la postre, son aquellos que pueden dictaminar la real incidencia global de una arquitectura erigida en América Latina.

## Notas

1. Hernández, Felipe. "Modern Fetishes, Southern Thoughts". *Dearq*, n.º 29 (2021): 40-53 <<https://doi.org/10.18389/dearq29.2021.05>>, 44; 46. [Traducción propia].
2. Mignolo, citado por Hernández, "Modern Fetishes, Southern Thoughts", 47. [Traducción propia].
3. Se trata de una tendencia palpable a lo largo del subcontinente, con la transformación de currículos de educación media y secundaria en los que la historia regional tiene menor cabida, en escasez de cursos específicos sobre teoría latinoamericana y en la condensación que sufren los estudios del ámbito latinoamericano en los programas de pregrado en Arquitectura. Esta es una constatación a la que llego gracias a las múltiples conversaciones que he sostenido con el capítulo latinx de GAHTC, en particular durante el segundo taller Nuestro Norte es el Sur (modalidad virtual, el 5 de diciembre del 2020), orientado a la reflexión sobre la enseñanza de la historia de la arquitectura en América Latina con enfoque global, y organizado por los profesores Ana María León (Harvard University) y Fernando Martínez Nespral (Universidad de Buenos Aires).

# Voces divergentes



Esta microserie de tres episodios compila varias entrevistas realizadas por Ingrid Quintana-Guerrero durante el trabajo de campo para la investigación de *Divergencias* entre el 2018 y el 2020. Su producción aporta una fuente primaria que no pretende proveer conclusiones, sino visibilizar una herramienta que ha ayudado a la identificación de tendencias y paradojas en la construcción discursiva de la arquitectura en Latinoamérica durante las últimas dos décadas del siglo anterior y la primera del actual.

---

**Para acceder, escanee el código QR.**

Audio y textos disponibles únicamente en español

**Episodio 1**

"Construcción crítica del pensamiento"

**Episodio 2**

"El discurso frente a la historia"

**Episodio 3**

"Diálogos interdisciplinarios"

Guion: Ingrid Quintana-Guerrero; María Paula González

Cámara: Ingrid Quintana-Guerrero

Edición: María Camila Gómez/La Oficina ArqDis

## Notas biográficas

### **Edith Cota Castillejos**

Arquitecta por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) de México. Magíster en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) de México, con estudios de doctorado realizados en la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca. Ha publicado en libros y revistas locales y nacionales capítulos de libro con UADY, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-UAGRO), la Pontificia Universidad Católica de Ecuador (PUCE), el Centro Universitario de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guadalajara (CUAAD). Ha sido ponente en congresos nacionales sobre arquitectura y urbanismo, e internacionales en España, Argentina y Ecuador. Es profesora investigadora de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, donde imparte materias de Historia de la Arquitectura de México y Oaxaca con énfasis en los siglos XX y XXI. Integrante del Cuerpo Académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca, siglos XVI-XXI.

### **Fabricio Lázaro Villaverde**

Arquitecto por la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO) de México. Magíster en Arquitectura por la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY) (México), con estudios de doctorado por la Universidad Autónoma de Morelos (UADEM) en México. Miembro de Docomomo México. Desde 1997,

es docente y profesor investigador de la Facultad de Arquitectura Ciudad Universitaria Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca e integrante del Cuerpo Académico Patrimonio Urbano Arquitectónico en Oaxaca, Siglos XVI-XXI. Tiene publicaciones en revistas y capítulos de libros con la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma de Guerrero, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Autónoma de Yucatán, Revista Latinoamericana de Estudios Urbanos Regionales (EURE), la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y con el Centro Universitario de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de Guadalajara (CUAAD). Integrante del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea, así como del Comité Científico del Foro de Historia y Crítica de la Arquitectura Moderna.

### **Ivo Giroto**

Doctor (2014) y magíster (2008) por la Universitat Politècnica de Catalunya (España). Arquitecto (2005) por la Universidade Estadual de Londrina (UEL) en Brasil. Posdoctorado por la Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de la Universidade de São Paulo (FAU USP) (Brasil). Profesor y coordinador nacional de la Universidad Estácio de Sá (UNESA) 2012-2016 (Brasil). Director de la Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura (2019-2020) y miembro de la Secretaría General

del Docomomo São Paulo (2021-2022). Investigador del Observatorio de Arquitectura Latinoamericana Contemporánea y del grupo Cultura, Arquitetura e Cidade na América Latina. Ha publicado artículos en diversas revistas de Brasil, Portugal, Argentina y Chile. Investiga temas relacionados con la cultura urbana y la arquitectura moderna y contemporánea en Brasil y América Latina, con énfasis en la producción de equipamientos culturales.

#### **Ingrid Quintana-Guerrero**

Profesora asociada de la Universidad de los Andes, en la Facultad de Arquitectura y Diseño. Es doctora en Arquitectura y Urbanismo por la Universidad de São Paulo (Brasil), 2016. Magíster en Historia de la Arquitectura, Université Paris 1-Panthéon Sorbonne (Francia). Magíster en Crítica de la Cultura Contemporánea, Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis (Francia). Ha sido cocuradora de exposiciones con itinerancia internacional, entre ellas "Ethos de la arquitectura latinoamericana" (2018) y "La obra arquitectónica de Le Corbusier" (2018) y "Bauhaus reverberada" (2021, 2022, 2024). Galardonada con la Mención Honorífica Internacional en la categoría Historia, Teoría y Crítica de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (2018); Mención Honorífica Nacional en la categoría Historia, Teoría y Crítica de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito (2020); Mención Honorífica en la Bienal Colombiana de Arquitectura y Urbanismo (2020, 2024); Prix de La Recherche Patiente (Fondation Le Corbusier, 2016), además de la Scott

Opler Fellowship for Emerging Scholars (SAH, Chicago, 2017; Montreal, 2021; Pittsburgh, 2022) y la Docomomo International Scholarship (Tokio, 2020), entre otros.

#### **David Vélez Santamaría**

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) y magíster en Arquitectura, Crítica y Proyecto de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) (Colombia). Profesor investigador de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Pontificia Bolivariana en el área de Teoría e Historia de la Arquitectura y en la línea de investigación en Crítica y Proyecto. Ha sido coordinador de la Maestría en Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana y coinvestigador en varios proyectos de divulgación y crítica de la arquitectura, así como en investigaciones sobre pedagogía del proyecto. Ha participado como ponente en eventos de talla internacional como Docomomo Brasil (2013) y SAL (2018). Entre sus publicaciones destacan *Arquitectura, proyecto del ámbito público* (2019) y *La imagen en la primera arquitectura posmoderna* (2020).

**Editores**

Silvana Romano Santos  
Irene Nagashima

**Comité editorial**

Abilio Guerra, Adrián Gorelik, Aldo Paviani, Ana Luiza Nobre, Ana Paula García Spolon, Ana Paula Koury, Ana Vaz Milheiros, Ângelo Bucci, Ângelo Marcos Vieira de Arruda, Anna Beatriz Ayroza Galvão, Carlos Alberto Ferreira Martins, Carlos Eduardo Dias Comas, Cecília Rodrigues dos Santos, Edesio Fernandes, Edson da Cunha Mahfuz, Ethel Leon, Fernanda Critelli, Fernando Luiz Lara, Gabriela Celani, Horacio Enrique Torrent Schneider, João Masao Kamita, Jorge Figueira, Jorge Francisco Liernur, José de Souza Brandão Neto, José Geraldo Simões Junior, Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes, Luís Antônio Jorge, Luis Espallargas Giménez, Luiz Manuel do Eirado Amorim, Marcio Cotrim Cunha, Marcos José Carrilho, Margareth da Silva Pereira, Maria Beatriz Camargo Aranha, Maria Stella Martins Bresciani, Marta Vieira Bogéa, Mônica Junqueira de Camargo, Nadia Somekh, Otavio Leonidio, Paola Berenstein Jacques, Paul Meurs, Ramón Gutiérrez, Regina Maria Prosperi Meyer, Renato Anelli, Roberto Conduru, Ruth Verde Zein, Sergio Moacir Marques, Vera Santana Luz, Vicente del Río y Vladimir Bartalini

**Nhamerica Platform**

**Editor general**

Fernando Luiz Lara

**Editor general**

Juan Camilo González

**Comité editorial, Facultad de Arquitectura y Diseño**

Roxana Martínez, Daniela Atencio, Ingrid Quintana-Guerrero, Eliana Sánchez-Aldana, Mónica Pachón y Adriana Páramo

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 582 del 9 de enero del 2015, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

**Romano Guerra Editora**

Rua General Jardim 645 cj 31  
01223-011 São Paulo SP Brasil  
rg@romanguerra.com.br  
romanguerra.com.br

**Nhamerica Platform**

807 E 44th st,  
Austin, TX, 78751 USA  
editors@nhamericaplatform.com  
nhamericaplatform.com

**Ediciones Uniandes**

Carrera 1.º n.º 18A-12, bloque Tm  
Bogotá, Colombia  
ediciones@uniandes.edu.co  
ediciones.uniandes.edu.co

Universidad de los Andes | Vigilada  
Mineducación.

Reconocimiento como universidad:  
Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964.  
Reconocimiento de personería jurídica:  
Resolución 28 del 23 de febrero  
de 1949, Minjusticia. Acreditación  
institucional de alta calidad, 10 años:  
Resolución 000194 del 16 de enero del  
2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta  
publicación no puede ser reproducida  
ni en su todo ni en sus partes, ni  
registrada en o transmitida por  
un sistema de recuperación de  
información, en ninguna forma ni  
por ningún medio, sea mecánico,  
fotoquímico, electrónico, magnético,  
electro-óptico, por fotocopia o  
cualquier otro, sin el permiso previo  
por escrito de la editorial.

**Pensamiento de la América Latina**

Romano Guerra Editora  
Nhamerica Platform  
*Coordinación general*  
Fernando Luiz Lara  
Silvana Romano Santos

**Divergencias: arquitectura en América Latina y discursos finiseculares**

*Edición académica*  
Ingrid Quintana-Guerrero

**Autores**

Edith Cota Castillejos  
Ivo Giroto  
Ingrid Quintana-Guerrero  
David Vélez Santamaría  
Fabricio Lázaro Villaverde

BRA + USA + COL 11

**Equipo editorial**

Fernando Luiz Lara  
Irene Nagashima  
Silvana Romano Santos  
*Diseño gráfico*  
Dárkon V Roque  
Laura Nakel

*Corrección de estilo*  
Martha Ménde

**Impresión**

La Imprenta Editores S. A.  
Calle 77 n.º 27A-39  
Teléfono: 601 240 2019  
Bogotá, D. C., Colombia

*Impreso en Colombia -*  
Printed in Colombia

©Romano Guerra Editora

©Nhamerica Platform

©Ediciones Uniandes

©Universidad de los Andes (Colombia),

Facultad de Arquitectura y Diseño

©Ingrid Quintana-Guerrero

Primera edición, 2025

---

Nombre: Quintana-Guerrero, Ingrid,  
autora, editora.

Título: Divergencias: arquitectura  
en América Latina y discursos  
finiseculares / Ingrid Quintana-  
Guerrero.

Descripción: Primera edición |  
Bogotá: Universidad de los Andes,  
Ediciones Uniandes; São Paulo:  
Romano Guerra Editora; Austin, TX:  
Nhamerica Platform, 2025.  
194 páginas: ilustraciones;  
17 x 12 cm.

---

**Imagen de la portada**

Cementerio en Ciudad Abierta,  
Ritoque (Chile). Corporación  
Amereida, 1976-2002. Foto por  
Ingrid Quintana-Guerrero, 2019,  
editado por Dárkon Roque y  
Laura Nakel.

Identificadores:

ISBN 978-958-798-789-8 (rústica)  
978-958-798-790-4 (e-book)  
978-958-798-787-4 (e-pub)

Materias:

Arquitectura - América Latina

Clasificación:

CDD 720.98-dc23

SBUA



Este volumen, por Ingrid Quintana-Guerrero, se suma a un destacado conjunto de publicaciones que revisitán la arquitectura moderna latinoamericana, entre las que se destaca contribuciones de Blackmore (2017), Quintana Guerrero, López Durán, Scavitt (2018), Piccarolo, Zein, Gyger (2019), Wood (2020), León, Anagnost (2021) y Del Real (2022). Excepcionalmente, estas obras, en su mayoría escritas por mujeres, se desplazan de las narrativas celebratorias de generaciones precedentes, y exploran críticamente las motivaciones e impactos de la arquitectura al sur de nuestro continente. La profesora Quintana-Guerrero, conocida por *Hijos de la Rue de Sévres* (2018) contribuye con académicos de México, Brasil y Colombia, inspirados por Mariana Waisman y Silvia Arango. Su libro ofrece una perspectiva comparada, esencial para entender nuestro entorno construido más allá de los relatos nacionales.

Fernando Luiz Lara, profesor de la Weitzman School of Design, University of Pennsylvania, coeditor de la serie *Pensamiento de la América Latina*.



9789587987898



Romano Guerra  
Editora

