

**A&S**  
♦♦♦♦♦♦



10/1994

# Arquitectura y Sociedad

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO  
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

10





# ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

## CONSEJOS DIRECTIVOS DE LA FAU

**PERIODO 1992 - 94**

Arq. Ricardo Moncayo Cevallos  
**DECANO**

Arq. Rolando Tinajero Ubidia  
**SUBDECANO**

### **VOCALES DOCENTES PRINCIPALES**

Arq. Roberto Noboa  
Ing. Fernando Rueda

### **VOCALES DOCENTES SUPLENTES**

Arq. Gonzalo Darquea  
Arq. Wilson Chiriboga

### **REPRESENTANTES ESTUDIANTILES PRINCIPALES**

Sr. Gorky Burgos  
Sr. Mauricio Cazar

### **REPRESENTANTES ESTUDIANTILES SUPLENTES**

Sr. Wladimir Chávez  
Sr. Alejandro Gómez

### **REPRESENTANTES POR LOS EMPLEADOS Y TRABAJADORES PRINCIPAL**

Sra. Sonia Pérez

### **SUPLENTE**

Sra. Lorena Cazar

### **PRESIDENTE ASO. PROFESORES**

Arq. Edgar Martínez

### **PRESIDENTE ASO ESTUDIANTES**

Sr. Francisco Cifuentes

### **PRESIDENTE ASO EMPLEADOS Y TRAB.**

Sr. Jaime Melo

Ing. Ignacio Ruiz  
**DIRECTOR**

Arq. Jorge Sandoval  
**SUBDIRECTOR**

Dr. Luis López S.  
**DIRECTOR - ENCARGADO**

**PERIODO 1994 - 96**

Arq. Antonio Narváz Rivadeneira  
**DECANO**

Arq. Leonardo Miño Garcés  
**SUBDECANO**

### **VOCALES DOCENTES PRINCIPALES**

Arq. Carlos Velasco A.  
Arq. Rubén Moreira V.

### **VOCALES DOCENTES SUPLENTES**

Arq. Héctor Chávez  
Arq. Fernando Flores G.

### **REPRESENTANTES ESTUDIANTILES PRINCIPALES**

Sr. Guillermo Estrella  
Sr. Nury Bermúdez

### **REPRESENTANTES ESTUDIANTILES SUPLENTES**

Sr. Edwin Oleas  
Sr. Juan Carlos Pozo

### **REPRESENTANTE POR LOS EMPLEADOS Y TRABAJADORES PRINCIPAL**

Srta. Jimena Hidrobo

### **SUPLENTE**

Sr. Milton Ayala

### **PRESIDENTE ASO. PROFESORES**

Arq. Edgar Martínez

### **PRESIDENTE ASO. ESTUDIANTES**

Srta. Fernanda Jurado

### **PRESIDENTE ASO. EMPLEADOS Y TRAB.**

Lcda. Martha Ríos

## **ESCUELA DE ARQUITECTURA**

Arq. Boanerges Navarrete  
**DIRECTOR**

Ing. Juan Figueroa  
**SUBDIRECTOR**

## **ESCUELA DE POSTGRADO EN PLANIFICACION**

# INDICE

	PAGINAS
Editorial .....	5
Identidad Cultural y Arquitectónica ..... Mario Vásconez	7
Modernidad Apropriada en América Latina ..... Christian Fernández Cox	21
Reflexión Histórica sobre la Arquitectura Posmoderna ... Rubén Moreira	39
El Porche Frontal legado de la pluralidad ..... Sue Bridwell Beckham	53
El Humor en la Arquitectura o la Arquitectura del Humor? . Colón Cifuentes Sócrates Ulloa Mario Vásconez Jorge Coronel	63
Volver al Origen: Tecnología y Técnicas ..... Alfonso Ramírez Ponce	69
El Problema Ambiental ..... Colón Cifuentes	79
Marco Vásquez está de vuelta ..... Mario Vásconez S.	89
Configuración y Diseño Sísmico de Edificios ..... Herberto Novillo	93
Los Estudiantes Colaboran Las grandes obras de París ..... Milton Chávez	99
Cuba: La CLEFA: o un montón de estudiantes ..... Milton Chávez A. Adrián Moreno Pablo Moreira	107
De puentes colores y arquitectos ..... María Samaniego Daniela Mora	115
Las Revistas de Arquitectura como medio de contacto inter- nacional .....	121
Noticias y Eventos Importantes .....	130

**REVISTA ARQUITECTURA Y SOCIEDAD N.- 10**

***CONSEJO EDITORIAL***

**Arq. Rubén Moreira**

**Arq. Colón Cifuentes**

**Arq. Mario Vásquez**

***DISEÑO DE PORTADA***

**Alfredo Chávez C. (alumno de la FAU)**

***DIAGRAMACION***

**Arq. Jorge Melo**

***COMPOSICION DE TEXTOS***

**Martha Rubio Ante**

***IMPRESION***

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo**

## EDITORIAL

“Arquitectura y Sociedad” renueva sus esfuerzos para mantener su propósito de abordar el análisis y debate de conceptos relacionados con la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo y su vinculación con los problemas sociales de nuestro país y región.

El tema de la identidad cultural, llevado al nivel concreto de la arquitectura, ha sido en el presente número motivo de especial interés y enfocado desde varios ángulos, tanto por parte de docentes de nuestra institución, como por destacados investigadores y diseñadores de otros países de nuestra región.

Esta inclusión de ensayistas extranjeros, preocupados por las particularidades de la cultura de América Latina y la profundización de la tesis de una arquitectura apropiada para nuestra región es, sin duda, un acierto y creemos debe ser una política permanente de la revista, convencidos sus editores en la necesidad de estrechar más los lazos de integración latinoamericana.

La colaboración estudiantil la consideramos, así mismo, un ingrediente novedoso para matizar, con el humor incluido, la lectura de la revista y esperamos que la participación de otras áreas que forman parte de la enseñanza de la FAU se concrete en los próximos números.





# IDENTIDAD CULTURAL Y ARQUITECTONICA

Mario Vásconez\*

¿Podremos llegar algún día a una identidad cultural propia?  
¿podremos construir en nuestro país una arquitectura que  
evidencie esa identidad cultural?

La arquitectura... los objetos arquitectónicos son a la vez objetos de uso y expresión de un proceso creativo; brindan albergue a diferentes actividades (y resultan, por tanto, indiscutiblemente utilitarios) pero su concreción es simultáneamente composición plástica y simbólica, combinación astuta de materiales y tecnologías, solución técnica y estética. Son fruto de necesidades, demandas y requerimientos de los usuarios y fruto, al mismo tiempo, de la capacidad individual de sus creadores.

Sin embargo, la arquitectura... los objetos arquitectónicos son eso y mucho más... son todo ello, en concordancia y como manifestación de la sociedad que los demanda y construye, en concordancia y como consecuencia del desarrollo de esa sociedad: de sus opulencias y sus miserias, de sus logros y sus contradicciones.

\* Arquitecto, investigador del Centro de Investigaciones CIUDAD, profesor de la Facultad de Arquitectura — Universidad Central del Ecuador.

La arquitectura... los objetos arquitectónicos son frutos de procesos que, en tanto que procesos sociales, son procesos históricos. Son fruto del desarrollo histórico... local, regional y, ahora más que nunca, de un desarrollo histórico cada vez más amplio, de un desarrollo histórico que se podría, quien sabe si atrevidamente, llamar "universal".

La arquitectura... los objetos arquitectónicos... son todo ello como respuesta a los condicionamientos y las posibilidades que brinda un territorio concreto, un medio ambiente natural y construido...

La arquitectura... los objetos arquitectónicos en tanto que frutos de procesos sociales e históricos, poseen territorialidad, la territorialidad de la sociedad que los produjo en un período histórico determinado: son, entonces, productos culturales.

Si entendemos como cultura "el sistema de diferencias significantes" que todo pueblo, sociedad o grupo presenta respecto de cualquier otro,<sup>2/</sup> la arquitectura... los objetos arquitectónicos... tienen un valor de uso para la cultura que los crea, son expresión de un proceso creativo de esa cultura, albergue de actividades que responden a prácticas culturalmente aceptadas, concreción de códigos plásticos y simbólicos entendibles en ese ámbito cultural, conjunción armoniosa de diferentes técnicas y materiales conocidos y adoptados por esa cultura, resultado de cánones estéticos que no existen de manera atópica y ahistórica que, por tanto, son valores culturales; la arquitectura... los objetos arquitectónicos son objetos producidos como satisfactores de necesidades, demandas y requerimientos sociales... necesidades, demandas, requerimientos de un pueblo, de una sociedad, de un grupo... en un preciso momento histórico y en un preciso rincón del orbe... necesidades y satisfactores, en suma, culturalmente conocidos y aceptados... Finalmente, si la arquitectura... los objetos arquitectónicos son fruto de la capacidad individual de sus creadores, éstos y aquella son también productos de esa sociedad y esa cultura. La arquitectura... los objetos arquitectónicos son productos culturales, son parte de lo que Sánchez Parga llama la

2/ Sánchez Parga J., "Contra la cultura popular", en: revista Difusión Cultural, N.º 10, "Cultura e identidad", Banco Central del Ecuador, Quito, Octubre de 1990.

Al entender la cultura como “el sistema de diferencias significantes” que todo pueblo, sociedad o grupo presenta respecto de cualquier otro, la identidad cultural no sería otra cosa que la existencia de una mentalidad colectiva, de una identificación y aceptación social, —resultado de “lenta acumulación” y una “larga duración”— de las instituciones, de las representaciones colectivas (de las matrices y códigos culturales), de las prácticas y discursos de esa sociedad y de un sistema de objetos que “puede abarcar desde el vestido hasta la tecnología” y entre los que pueden contarse, por supuesto, los objetos arquitectónicos... la arquitectura.<sup>4/</sup>

En la actualidad, sin embargo, las sociedades, pueblos o grupos que pueden tener la posibilidad de sentir y expresar totalmente una “identidad cultural” son cada vez más raros en el mundo. Las representaciones colectivas, las prácticas y discursos y aún las instituciones, se ven cada vez más influenciadas, penetradas, permeadas y deformadas por las de otros pueblos y sociedades. El desarrollo de los medios de difusión y comunicación ha tenido una compleja complicidad en este asunto como mecanismo de colonialismo cultural. Pero sobre todo han sido los mecanismos de dependencia económica y política los que han ido rompiendo las identidades culturales locales e imponiendo de manera fraccionada ciertas manifestaciones de las diferentes formas de cultura hegemónica.

En países como el Ecuador... pluri-étnico y pluri-cultural; al decir de los entendidos, una identidad única resulta difícilmente imaginable. Los amplios contingentes indígenas descendientes de la cultura quichua, aunque conservan elementos culturales propios, están integrados —vía segregación y explotación y a través del consumo— a la estructura social dominante; las culturas aborígenes con identidad propia aunque han permanecido por mucho tiempo aisladas, son ya objeto de una agresiva penetración de la llamada sociedad “blanco-mestiza”; ésta a pesar de su condición dominante no puede ser pensada como “la cultura” nacional, sus heterogeneidades son

3/ Sánchez Parga, op cit.

4/ Sánchez Parga, op cit.

manifiestas tanto a nivel regional cuanto a nivel social. Heterogeneidades que se hacen cada vez más evidentes a medida que gana terreno y penetra, con las contradicciones que les son propias, a cada vez más amplios confines de la sociedad nacional.

Los diferentes sectores sociales van dejando paulatinamente de lado, sus valores propios y comienzan a evidenciar modificaciones en las expresiones culturales de su vida cotidiana. El lenguaje, el vestido, la música, los valores, ciertas prácticas y ciertos símbolos, la arquitectura... de nuestros pueblos han sido sustituidos por los vientos de la modernidad que soplan en estos terruños desde hace ya varias décadas. Es que el discurso "modernizador" (según lo explica Galo Ramón al hablar de identidad india y modernización)<sup>5/</sup> es integracionista, homogenizador, individualizador y finalmente ideológico "al presentar el desarrollo como la opción posible para superar la dominación interétnica y clasista".

En esta tarea importante que es la búsqueda de una identidad como pueblo, las culturas colectivas que pueden denotar identidad y provocar identidad se ven sustituidas por manifestaciones culturales sin poder de convocatoria... Las manifestaciones culturales de la clase dominante han asumido un papel hegemónico a través de diversos mecanismos ideológicos.

Sánchez Parga<sup>6/</sup> considera que "el principio de la organización cultural de la burguesía son los productos y objetos, cuya posesión y propiedad privadas poseen una orientación individualizadora. De allí que los productos de la cultura burguesa adquieran más fácilmente la forma-fetichismo de la mercancía".

Sin embargo, sólo es factible entender las manifestaciones de la clase dominante a la luz de la contraposición con los rasgos culturales de las clases subalternas. Para Sánchez "la cultura popular se organiza fundamentalmente en el orden de las prácticas y de la producción simbólica y de significantes colectivos y colectivizadores. De ahí que la fiesta y la celebración sean la máxima expresión de la cultura popular."<sup>7/</sup>

5/ Ramón G., "Identidad india y modernización", en: revista Difusión Cultural, N.º 10, "Cultura e identidad", Banco Central del Ecuador, Quito, Octubre de 1990.

6/ Op. cit.

7/ Op. cit.

“La cultura burguesa encubre una problemática muy particular: mientras por un lado... se presenta como la clase nacional, y por ello sus formas y principios de organización cultural aparecen así mismo como las más representativas de la cultura nacional: por otro lado, la burguesía de cada país es la clase social cuyos comportamientos y modelos son los más similares... a los de las burguesías de cualquier país y en tal sentido la cultura burguesa sería en realidad la menos nacional.”<sup>81</sup>

La cultura burguesa identificada como la cultura de la “modernidad” aparece como la expansión de la “cultura de occidente” fractura la posible identidad de nuestras culturas; los valores y símbolos de “lo moderno” penetran en las otras formas culturales y las funcionalizan, las integra... o simplemente las rebasa y deja atrás como hace los vehículos “modernos” con cualquier destartalado carretón que por casualidad se interpone en su camino.

Sin embargo en la dialéctica de esa contradicción también las culturas subalternas integran ciertas expresiones culturales burguesas, se las apropian, las redefinen y finalmente las re-vierten como expresiones propias.

Esto evidencia los límites de los valores de la una y evidencia, simultáneamente, toda una superestructura de diferentes y particulares valores, costumbres, hábitos, ilusiones, formas de pensamiento y concepciones de vida de las otras. Sin embargo, la permanencia de esas expresiones culturales subordinadas, no es suficiente para generar “una” identidad cultural, una identidad cultura nuestra.

Porque, en fin de fines, ¿qué es lo nuestro? Es lo indígena y no lo es. Es lo llamado “blanco-mestizo” y no lo es al mismo tiempo. Convivimos con la cultura moderna, occidental y burguesa, somos y no somos un producto de esa “modernidad”... En sociedades como las nuestras que evidencian la coexistencia de múltiples culturas, múltiples épocas culturales y múltiples expresiones culturales atormentadamente entrecruzadas el tema de la identidad cultural se presenta lleno de interrogan-

tes. ¿Es posible hablar de identidad cultural en nuestros pueblos? ¿Es factible que se llegue a una unidad —que genere identidad— de tantas diversidades culturales?

Identidad cultural que en el ámbito de la arquitectura... resulta aún más difícil de lograr, si se piensa que ésta... que los objetos arquitectónicos en tanto que objetos de uso que albergan diferentes actividades propias de esa cultura alienada... en tanto concreción plástica y simbólica, de esa cultura sin identidad posible... en tanto resultado de una combinación de materiales y tecnologías... son fruto de demandas y requerimientos ubicadas a dos aguas entre el objeto mercancía de la cultura burguesa y el objeto símbolo de la cultura popular...

El funcionamiento contemporáneo de buena parte de los pueblos del mundo, está determinado por las relaciones socio-económicas del capitalismo y por el contenido ideológico-cultural que define la direccionalidad de ese tipo de sociedad. La arquitectura... los objetos arquitectónicos, en tanto que productos sociales y culturales de esos pueblos están condicionados por la ideología que respalda ese modelo social.

En cualquier sociedad toda práctica existe por y para una ideología; pero la ideología en tanto que expresión cultural no existe en abstracto, se materializa en signos y el objeto arquitectónico en tanto objeto cargado de significantes es en si mismo la materialización de la ideología.

“Al interior del objeto arquitectónico ocurren una serie de actividades insertas en prácticas que evolucionan, que cambian constantemente y que, por tanto, la inscriben dentro de la existencia material de lo cultural-ideológico”.<sup>9/</sup>

De allí el contenido diferente que les otorga cada cultura a los objetos arquitectónicos. “las implicaciones culturales y simbólicas que llevan aparejados y que inciden en la forma arquitectónica: constituyen los diversos enfoques del hábitat y las respuestas formales posibles de acuerdo con los diversos modos de vida que corresponden a cada estrato social.”<sup>10/</sup>

9/ Ortiz, V., “Casa e Ideología”, mecanografiado, ENA-UNAM-Autogobierno, México, 1979.

10/ Salinas F., Segre R., “El diseño Ambiental en la era de la Industrialización”. Serie Documentos, N.º 7, LACAV, Fac. de Arquitectura, Univ. Central, Quito, Ecuador, 1975.

En nuestras sociedades "modernas", gran parte de la cultura y la ideología de los sectores populares, vivan o no bajo la forma ampliamente ilusoria de salario, está constituida por la influencia de la cultura y la ideología burguesas. Si se considera los parámetros (casa, negocio, departamento, comercio, oficina), aparte de la legitimidad de aspirar a mejorar las condiciones habitacionales o de confort, se puede detectar una verdadera obsesión de las clases subalternas por poner "sus" objetos arquitectónicos a la par de los de la burguesía. Estas no son, desde luego, las únicas generatrices alienatorias que de una u otra manera originan los objetos arquitectónicos en las clases dominadas. Hay otras más generalizadas y sutiles que se ponen en evidencia por los propios mecanismos de su uso y comercialización, cuando adquieren un valor adicional al de bien de uso y se transforman en objetos negociables. De ahí que el enajenamiento de las clases subordinadas, en fin de fines, sea por partida doble.

Las resultantes arquitectónicas de esta mecánica se ponen de manifiesto cada vez con mayor énfasis y alejamiento no sólo de principios elementales de la lógica constructiva y ambiental sino de nuestros propios valores culturales. Es así que comienzan a desfilar por nuestras calles pagodas, templos griegos, palacios musulmanes, castillos de Disneyworld o pirámides del Louvre en versiones aisladas o combinadas.

Es que el valor de signo que tiene la arquitectura, más que nunca ahora, en la sociedad moderna, convertida en una auténtica "mass media", determina que la autopublicidad que toda construcción genera, pase a ser un medio de influencia cultural-ideológica con que se impone los patrones de las formas de vida de otras culturas.

Aparte de la propia acción publicitaria de la arquitectura, con su presencia ineludible, cotidiana y ejemplificadora, las demás "mass-media" (prensa, radio, televisión, publicidad, etc.) coadyuvan a crear un clima limitativo para todas las posibles manifestaciones de una cultura local en la búsqueda de solución a los objetos arquitectónicos.

Quienes controlan los “mass media” y las industrias del consumo, invaden el mercado con una serie de objetos que revalorizan el “kitsch” y se constituyen en modelos de los valores estéticos, culturales y de comportamiento, inclusive para los sectores populares.<sup>11/</sup> “La publicidad comercial cumple un papel de agente difusor de la estrategia del consumismo e impone patrones ajenos a nuestra realidad.”<sup>12/</sup>

Así, no es de extrañar que se publiciten tecnologías, procedimientos constructivos, materiales, formas y soluciones que, aparte de difundir valores culturales foráneos, al utilizarlos se contribuya al ahondamiento de la dependencia a escala mundial.

Los objetos arquitectónicos —sobre todo a nivel urbano— evidencian cómo las aspiraciones de las clases subalternas toman como modelo las realizaciones de las clases dominadoras. Este fenómeno se manifiesta no solo en los esquemas funcionales que se tratan de imitar (todos los deseos y exigencias que configuran un “programa” arquitectónico, se abstraen en signos, muchas veces totalmente alejados de sus verdaderos valores de uso), sino también en los aspectos formales que adquieren el valor de verdaderos símbolos, por más que en muchos casos la imitación adquiere caracteres deformadores y hasta caricaturescos.

Las descripciones que hace José Joaquín Blanco al respecto no sólo son festivas sino que hacen evidente lo que antes se ha mencionado:

“Nuestros ricos contemporáneos sufren de la cursilería de quien recuerda como elegantes las viejas leyendas de Babilonia, pero ahora, con los estragos de la ciencia ficción y las ganas de sentirse arquitectónicamente en el planeta krypton; las mezclan con la guerra de las galaxias...: Palacetes con nostalgias monárquicas, fingiéndose trianonicos; vitrales, torreones, cenadores, balcones y terrazas; setos, columnas, escalinatas, blasones, mascarones; frontispicios, frisos, almenas, jardines con andadores y banquetas, relativamente estilizados para que se vean más mo-

11/ Ver: Salinas, F., Segre R., op cit.

12/ Calvimontes J., Centro de Estudios de la Comunicación, UNAM, “Estado y la Publicidad”, Congreso de ICA (Internacional Communication Association).



ernos... Nuestros ricos siguen soñando en los cuentos de hadas, y se construyen casitas de comics, con sus estatuas y blasones falsificados, techitos de tejas; jardines japoneses y escalinatas relamidas (cuando ya no hay vestidos de cola que arrastrar)... las residencias a veces se recubren de arboleda, con bardas enhiedranadas o empedradas, de modo que a veces se entrevean esbozos bajo la descollante cúpula de la capilla doméstica”.

Baudrillard<sup>13/</sup> propone que “es preciso rebasar el punto de vista ideológico del consumo como proceso de apetencia y de goce, es preciso rebasar esta prenoción imaginaria poderosa para definir el consumo no sólo estructuralmente como sistema de intercambio de signos, sino estratégicamente como mecanismo de poder”.

El objeto-mercancía no es un objeto en general, sino un objeto determinado, que debe ser consumido de manera determinada, que a su vez debe ser mediada por la producción misma. (No es únicamente el objeto de consumo, sino también el modo de consumo lo que la producción produce, no sólo objetivamente sino también subjetivamente).

En este momento histórico, el consumo de los objetos arquitectónicos, se fundamenta en una manipulación sistemática de signos. Se consume en realidad, más que el objeto, la idea que se ha llegado a tener de él.

Se consume normas e imágenes. Las características funcionales y formales del objeto arquitectónico están determinadas en función de sus posibilidades en el mercado. Su configuración a ese nivel se sobre-añade y anula a los verdaderos valores de uso del espacio.

No es únicamente el objeto arquitectónico lo que se produce, sino también el modo en el que se usa.

Es este sistema, que se basa en la “libertad” lo q’ resulta de singular importancia. Si cualquier individuo puede aspirar (y



13/ Baudrillard, J., “Para una economía política del signo”, Ed. Siglo XXI, México.

aún llegar) a un “nivel de vida” comparable al de “cualquier otro hombre” (y si los objetos arquitectónicos y su equipamiento son “indicadores” de ese “nivel de vida”), entonces que mejor, para encubrir las verdaderas relaciones de producción que se dan en la sociedad, que permitir que todo el mundo “aspire a tener” (fundamento de este sistema de “libertad”) las mismas “comodidades” que los estratos “pudientes” de la sociedad.

“La producción crea un objeto para el sujeto, pero también un sujeto para el objeto”<sup>14/</sup>

De allí que cuando el objeto arquitectónico es producido para destinarla a un usuario anónimo, se juega por medio de la propaganda, la publicidad, las formas de financiamiento, etc., con las aspiraciones, esperanzas o nostalgias del posible comprador de esa mercancía, convenciéndole de “sus” intereses, status y necesidades, para ofrecerle la “casa, departamento u oficina de sus sueños”, en la “urbanización de mayor jerarquía de la ciudad”, con las facilidades y servicios “a los que él y su familia están acostumbrados” y con “tales y tales ventajas” que “su nivel de vida se merece”.

“Necesidad dirigida entonces, relación imaginaria con el objeto arquitectónico. Reproducción del sistema a través del manejo ideológico de las necesidades. Negación explícita o implícita de la historicidad de la necesidad. Fantasía social que se subordina a las exigencias de la reproducción del todo social”.<sup>15/</sup>

Pero este tipo de alienación no ha de imputarse unilateralmente al usuario; la idealización de los modelos de la arquitectura burguesa, repercute en la demanda del usuario, pero igualmente en la práctica profesional del arquitecto, (en cuyas manos están algunas de las soluciones arquitectónicas en la sociedad), y determina por tanto un fenómeno que se expresa en la consagración de tipologías del hábitat muchas veces inconsultas y alejadas de nuestras realidades.

14/ Citado por López Rangel R., “La Forma como Lógica de Producción”, mecanografiado, ENA-UNAM-Autogobierno, Seminario del Area de Arquitectura México, 1980.

15/ Baudrillard J., *op cit.*

En su práctica profesional el prefigurador, el configurador, el diseñador, tienden a reproducir determinados elementos de la cultura dominante. Bajo el signo de las formas, lo que se desarrolla es siempre un proceso social continuo de valor. Wolf<sup>16/</sup> explica cómo la ideología del diseño se ve obligada a formular valores abstractos y generales que se imponen implícitamente como normas, cuando no se reconocen forzosamente como “leyes” del diseño. El carácter mercantil que tiene el objeto arquitectónico determina, por tanto, que a toda construcción se la use como mecanismo de influencia ideológica, que manejado hábilmente por los sectores interesados, sirve para crear nuevas necesidades de consumo al igual que todos los demás objetos-mercancías: vehículos, muebles, ropa, electrodomésticos, licores o zapatos.

La formalización, entonces, resulta producto de lecturas deformadas de la realidad por parte de los diseñadores.

Para Althusser<sup>17/</sup> “La ideología no representa al sistema de relaciones reales que gobierna la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de estos individuos con las relaciones reales en que vive”.

La “opacidad” que la ideología marca sobre las percepciones individuales de lo social, se hace presente también en la posible búsqueda o identificación de una identidad cultural posible.

La pregunta del inicio sigue en pie... ¿podremos llegar algún día a una identidad cultural propia?, ¿podremos construir en nuestros países una arquitectura que evidencie esa identidad cultural?

En la búsqueda de esa identidad cultural el reto que tenemos los latinoamericanos y, específicamente, los arquitectos latinoamericanos, es identificar con claridad “nuestras” diferentes raíces y pisar firme en “nuestro” presente cultural para encarar con seguridad “nuestro” futuro. Las realizaciones arquitectónicas de nuestros países no podrán ser neo-indígenas ni neo-ibéricas, tampoco de un modernismo o Postmodernismo a ultranza. Tenemos el reto de hacer arquitectura latinoamericana contemporánea que recoja y reinterprete los códigos

16/ Wolf, L., “Ideología y Producción: El Diseño”.

17/ Althusser, L., “Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado”, México, Ed. Siglo XXI, 9a. edición, 1979.

de nuestras culturas y aquellos códigos de la "modernidad" que resulten apropiados para nuestras realidades, para generar así, una arquitectura propia, verdaderamente nuestra, culturalmente válida para nuestros pueblos.

¿Cómo hacerlo? Fernando González por lo pronto, nos da una pista al analizar la obra del gran Luis Barragán de México:<sup>18/</sup>

"La arquitectura, arte social por excelencia, definidora del perfil de una cultura, imagen fiel y totalizadora de un sitio y una época, que como tal debería estar en el centro de las preocupaciones oficiales en este terreno, ha sido olvidada junto con otras formas de arte público y reducida al utilitarismo más inmediato, a la mediocridad y al hibridismo. No hay lugar, así para la arquitectura que lo es de veras. Es interesante observar como el gigantesco movimiento intelectual y artístico que se inició en los años veinte, y que se manifestó principalmente en la pintura mural, en la literatura y en grado menor en la escultura, la música, la danza y la filosofía, no tuvo correspondencia en el terreno de la arquitectura. Quienes practicaban esta disciplina (algunos de ellos con indudable talento) oscilaban entre un internacionalismo de múltiples facetas y un folclorismo epidérmico y anacrónico. No fue sino dos décadas más tarde que, sin proponérselo, Barragán crea lo que es, en más de un sentido, el simil arquitectónico de aquellas realizaciones.

Su obra, que algún día habrá de ser revisado con el rigor debido, ha contribuido en gran medida a definir una identidad para la arquitectura nacional, cabe decir que para el país mismo.

Ha sabido llegar a las raíces más profundas de nuestra tradición arquitectónica. Sus obras son la antítesis, al mismo tiempo, tanto de las prevalecientes arquitecturas extranjerizas como de las evocaciones nostálgicas de un nacionalismo superficial y falso. Su obra es "mexicanista",

18/ González Cortázar F., "Luis Barragán y la Arquitectura Olvidada", Diario Uno más Uno, México, 1980

sino mexicana, y por ese camino ha alcanzado la universalidad.

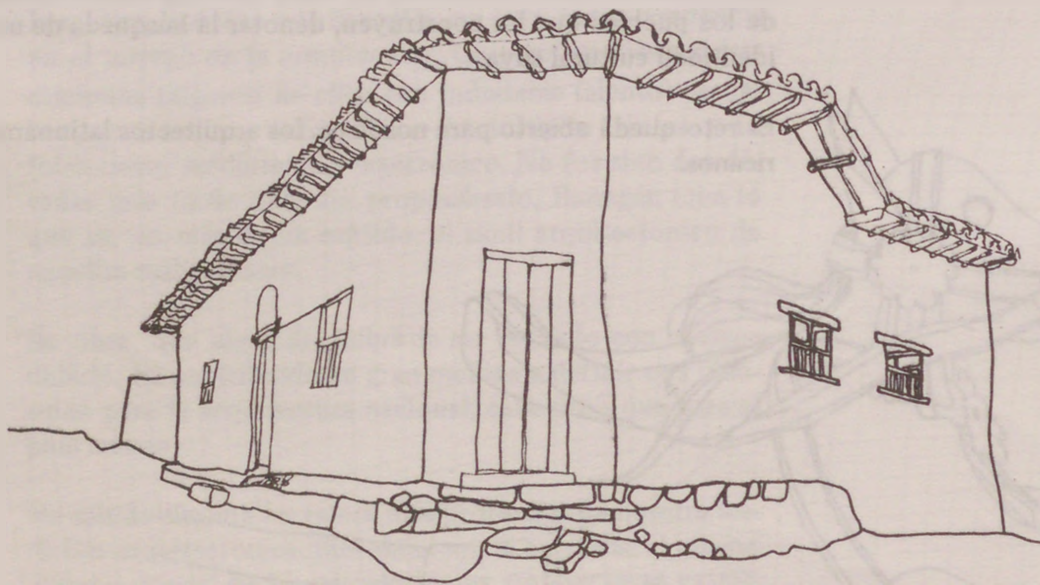
La obra de Luis Barragán queda allí, a pesar de la destrucción y la indiferencia... como uno de los momentos más altos de la conciencia sobre nuestra cultura... como un ejemplo de lo que puede lograrse...”

La arquitectura... los objetos arquitectónicos son a la vez objetos de uso y expresión de un proceso creativo; brindan albergue a diferentes actividades (y resultan, por tanto, indiscutiblemente utilitarios) pero su concreción es simultáneamente composición plástica y simbólica, combinación astuta de materiales y tecnologías, solución técnica y estética. Son fruto de necesidades, demandas y requerimientos de los usuarios y fruto, al mismo tiempo, de la capacidad individual de sus creadores.

Sin embargo, la arquitectura... los objetos arquitectónicos son eso y mucho más... Deberían, en tanto que expresión cultural de los pueblos que los construyen, denotar la búsqueda de una identidad cultural suya.

El reto queda abierto para nosotros, los arquitectos latinoamericanos.





# MODERNIDAD APROPIADA EN AMERICA LATINA

Christian Fernández Cox \*

Ahí está la paradoja: cómo devenir modernos  
y volver a sus fuentes. (1) /

## I. ¿MODERNIDAD O MODERNIDADES?

1. Miradas las cosas desde acá, me parece que hay dos modos distintos de ver los asuntos de la modernidad. Uno, es verlos como un conjunto de desafíos históricos pendientes. Cada visión puede ser válida, según la situación en que uno se encuentre.

En la primera perspectiva se parte de una interrogante que ha llegado a ser clásica: ¿qué es “ser moderno”? Dentro de las variadas respuestas que se puede encontrar en una amplia gama de disciplinas —interpretación sociológica, política, económica, artística, arquitectónica, etc.— todas tienen al menos una cualidad en común: son siempre inferidas de alguna historicidad determinada. Y en cuanto esa historicidad, por tal, es necesariamente peculiar, en verdad no existe concretamente la cuestión de “la modernidad”, sino la cuestión de “las modernidades”.

\* El Arq. Christian Fernández Cox, destacado profesional chileno, ha logrado combinar excepcionalmente la práctica del diseño con la producción teórica, esta última relacionada con sus reflexiones sobre la necesidad de búsqueda de una “Arquitectura Apropiada” para América Latina, en una interacción entre los conceptos de la arquitectura internacional con nuestras fuertes vertientes culturales.

El presente artículo corresponde a la síntesis de su conferencia magistral dictada en Caracas, en Abril de 1993, en el ámbito del VI SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana).

1 Paul Ricoeur, “History and Truth”, Northwestern University Press, Evanston, 1983

Aunque esto es obvio, conviene hacerlo presente. Ya que el haber llegado a existir una modernidad primigenia y triunfante —la modernidad ilustrada encargada principalmente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos—, ésta se ha convertido en su utopía rediviva; lo que nos provoca el sesgo implícito a olvidar su naturaleza histórica y a considerarla como una especie de entelequia metafísica —“la modernidad”— o su modelo normativo absoluto del “ser moderno”. Y así, ésta, “la modernidad”, deviene de un bloque conceptual cerrado, inxepugnabile, al que sólo acceden quienes lo construyeron por dentro.

Esta visión cerrada de “la modernidad”, parece válida para las sociedades que efectivamente han vivenciado esta modernidad ilustrada, y en cierto modo ya parecen estar culminando esta experiencia: desde esta situación, pueden hacer su introspección autocrítica, y desarrollar su reflexión postmoderna.

Pero —aunque siempre se puede aprender de la experiencia ajena— nuestra situación es bastante distinta.

2. Para nosotros, me parece más válida la otra aproximación. No la modernidad como un conjunto cerrado de respuestas; sino la modernidad como un conjunto abierto de preguntas: ya que, de facto, los desafíos que nos plantearon los hechos históricos modernos siguen pendientes.

En un escrito anterior<sup>2/</sup> hacíamos notar cómo el nuestro, ha sido un imperativo de “modernización a presión”. A diferencia de las sociedades del norte, que se fueron modernizando por la endogénesis de su propia historia, según fórmulas, por así decirlo, espontáneamente apropiados y no copiados (nadie se habría modernizado antes), en nuestro caso la presión de modernización nos llegó de afuera, por el tan deseable como eneluctable potencial de propagación de lo que Alfred Weber llama las dimensiones civilizadoras del acontecer histórico<sup>3/</sup>. Así —esbozando muy incompletamente estos hechos modernos— la progresiva percepción de que las ideas secula-

2 Christian Fernández Cox, “¿Regionalismo o Modernidad?”, Summa 25 años, Buenos Aires, abril 1988.

3 Alfred Weber. “Sociología de la Historia de la Cultura”, Ediciones Galates Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.



res y las estratificaciones sociales no eran sagradas, y que, por lo tanto, es posible una afluencia de ideas y personas; el paralelo crecimiento de la eficacia de las técnicas productivas, que despierta nuevos apetitos y legítimas nuevas estructuras sociales, la consecuente masificación de las aspiraciones a una mejor y más libre vida (cualquiera sea el modo como ésto se entienda); todo lo cual, difundido por el geométrico desarrollo de los medios de comunicación (de Gutemberg a los satélites), fue constituyendo un nuevo cuadro de desafíos históricos, en que, primero por “efecto demostración”, y luego por desarrollo interno, lo posible, por tal, divino imperativo: los desafíos de la modernización.

Estando entre nosotros estos imperativos —como a todas luces lo están pendientes de su resolución—, es obvio que “la modernidad” (ilustrada) como bloque cerrado y culminado, no corresponde a nuestra realidad objetiva. Lo que corresponde es una noción abierta de una modernidad pendiente.

3. Por otra parte, resulta muy difícil tratar nuestros asuntos de modernización sin hacer expresa referencia al principal y contradictorio rol, que nuestras élites —aristocráticas, políticas, intelectuales, artísticas— han jugado en ellos. A base de la enorme influencia que la alta jerarquización formal e informal que nuestras sociedades les otorgan, y a la vez negando la propia identidad de nuestro ser histórico real, estas élites recurrentemente, han sido los principales agentes de nuestros intentos de modernización, a la vez que los principales agentes de la enajenación de dichas modernizaciones.

Así, por ejemplo, en el campo político no resulta demasiado novedoso advertir que uno de los tropiezos principales de Sudamérica en la construcción de sus modernizaciones, es que éstas no se han basado en fórmulas inferidas de nuestras latencias reales a desarrollar (“desenrollar”, “desplegar”, sino ¿desarrollar que?), sino más bien han sido copias gestuales de fórmulas institucionales que tuvieron éxito en otras sociedades e historias. Así, nuestras nacientes repúblicas no se basaron en nuestras propias tradiciones de emancipación leja-



nas y débiles, pero todavía vivas cuya ignorancia de facto les restó solidez social y autenticidad, sino que como bien dice Octavio Paz:

"Los hispanoamericanos (y también los liberales españoles) en lugar de repensar y reelaborar esta tradición, en lugar de actualizarla y aplicarla a las nuevas circunstancias, prefirieron apropiarse de la filosofía política de los franceses, ingleses y de los norteamericanos... Pero no bastaba con adoptarlas para ser moderno: habría que adaptarlas. La ideología liberal y republicana fue una superposición histórica. No cambió a nuestras sociedades, pero sí deformó las conciencias: introdujo la mala fe y la mentira en nuestra vida política".<sup>4</sup>

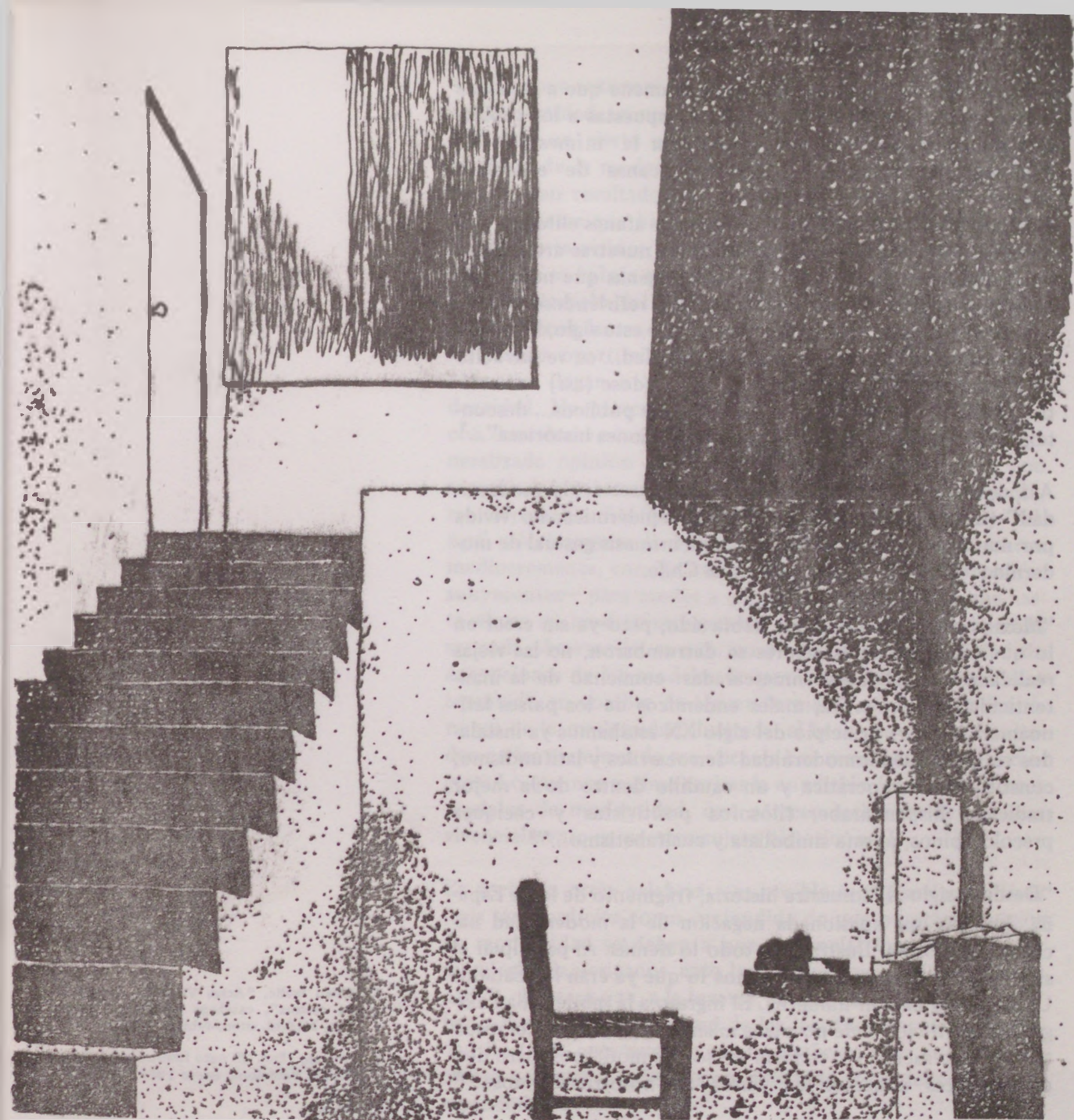
A mi ver, más que un juicio moral interesa hacer presente aquí, esa especie de torcimiento valórico de apreciación que tenemos acerca de la realidad nuestra, esa óptica descentrada que nos provoca vergüenza de lo propio que es verdad, porque aparece antimoderno y se hace "tabú": precisamente porque no hemos sabido asumirlo en una modernidad apropiada real a nuestra autenticidad. Con lo cual autoprovocamos una especie de círculo vicioso, de hipocresía intelectual, de naturaleza inconsciente, antes que de naturaleza moral.

Respecto a nosotros, los arquitectos en Chile, en repetidas oportunidades<sup>5</sup> hemos hecho notar como a fines del siglo XVIII, "expresamos" con nuestro notable Neoclásico, una ilustración de prestado que en verdad no vivimos. Luego hicimos proliferar los más espléndidos y exóticos "revivals" románticos, sin haber tenido en verdad romanticismos. Y luego, en el primer tercio de este siglo, importamos las gestualidades de la arquitectura moderna, antes que los hechos históricos a que ella responde (industrialización, masificación de aspiraciones, etc.) existiesen siquiera entre nosotros, importando las soluciones, sin tener todavía los problemas<sup>6</sup>. Y como se sabe, esta arquitectura moderna "antiestilística" por definición en tanto se autoconsideraba respuesta a condiciones objetivas (que aquí no existían) fue tratada entre nosotros como "un estilo más", agregado al repertorio de nuestro

4 Octavio Paz, "Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe." Seix Barral, Barcelona, 1982.

5 Christian Fernández Cox, "Hacia la Modernidad Apropriada: factores y desafíos internos", Summa 241, Buenos Aires, septiembre 1987 (y) "Nuestra Identidad Sumergida", catálogo IV Bienal de Arquitectura, Santiago de Chile, 1983 (reproducido en Summa 200/201, Buenos Aires, junio 1984)

6 Enrique Browne, grabación magnetofónica de las sesiones "Taller América"



LUIS BARRAGAN (MEXICO) O LA ARQUITECTURA DEL SILENCIO  
CASA-TALLER DEL ARQUITECTO (DIBUJO R. MOREIRA)

eclecticismo. Lo que señala inequívocamente que a las élites arquitectónicas no les interesaba dar respuestas a los problemas reales propios, sino más bien hacer la mimesis de las modernidades europeas y norteamericanas de entonces.

Esta suerte de dicotomías entre nuestros afanes elitescos y el proceso social real se refleja también en nuestras artes visuales. Aunque imputándolas a causas exógenas que no alteran el hecho, el crítico chileno Milan Ivelic, refiriéndose a nuestras artes visuales de la segunda mitad de este siglo, dice: "De esta manera, el proceso local de creatividad... se ve envuelto en la confusión o es destruido... planteándose (así) una estética de la recepción, como si se tratara de públicos... descontextualizados de sus peculiares condiciones históricas"...<sup>7</sup>

Así, a menudo y en diversos planos, nuestra "la modernidad" (ilustrada) de prestado, ha sido epidérmica, no vivida por nuestro sujeto histórico real: una mimesis gestual de modernidades ajenas. Y esto no sólo en Chile.

"México siguió siendo lo que había sido, pero ya sin creer en lo que era. Los viejos valores se derrumbaron, no las viejas realidades... Realidades enmascaradas: comienzo de la inautenticidad y la mentira, males endémicos de los países latinoamericanos. A principio del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo..."<sup>8</sup>

"Desde el siglo XVI nuestra historia, fragmento de la de España, ha sido una apasionada negación de la modernidad naciente; Reforma, Ilustración, todo lo demás. Al principiar el siglo XIX decidimos que seríamos lo que ya eran los Estados Unidos: una nación moderna. El ingreso a la modernidad exigía un sacrificio: el de nosotros mismos. Es conocido el resultado de ese sacrificio: todavía no somos modernos, pero desde entonces andamos en busca de nosotros mismos..."<sup>9</sup>

7 Milan Ivelic, "Artes Visuales, una mirada crítica", catálogo exposición Chile vive, Madrid, enero-febrero 1987.

8 Octavio Paz, "El ogro filantrópico", Saix Barral, Barcelona, enero 1983.

9 *Ibidem*

4. Tenemos entonces que recurrentemente nuestros intentos de modernidad, en sus dimensiones no técnicas sino humanas, han sido en cierto grado gestualidades elitescas basadas en modelos de la modernidad ilustrada, que, por culturalmente ajenos, han resultado de escasa penetración real en la sociedad: procesos que han sido sufridos o aprovechados, pero no propiamente vividos, por nuestro sujeto histórico real. En este sentido se habría tratado de modernizaciones en cierto modo a contrapelo del ser histórico, con escasa capacidad para desencadenar las energías creativas que el pueblo genera, en las escasas oportunidades en que las estructuras valóricas y formales, llegan a “calzar” verdaderamente, con nuestra identidad. Me parece que esto queda al menos ejemplificado con dos observaciones de facto. La primera se refiere a la generalizada opinión de que en Chile, lo que siempre y con seguridad funciona con altísima eficiencia, son las estructuras informales. Lo que nos sugiere que bastaría hacer “calzar” valóricamente las estructuras formales que funcionaron mediocrementemente, con las informales —las estructuras valóricas subyacentes— para tender a generalizar esta eficacia que hasta ahora las modernizaciones en general no han tenido. Y la segunda observación es que, no obstante que la totalidad sin excepciones de los modelos de modernidad intentados se han levantado en nombre de alguna forma de eficiencia en las cánones de la modernidad ilustrada, el hecho es que los resultados en los términos de esa eficacia han resultado bastante magros. Lo que nos sugiere revisar la condición ilustrada de estos modelos de modernidad, que parecen incapaces de penetrar vivencialmente en nuestro sujeto histórico real.

Es decir, en otras palabras: ¿es posible seguir sustentando la tesis tan implícita como extendida de que nuestros fracasos de modernidad se deben a una sustancial ineptitud de los pueblos sudamericanos ante las instituciones de “la modernidad”? ¿No será que, a la inversa, estos fracasos se podrían deber a la sustancial ineptitud de las instituciones de modernidad ilustrada ante nuestro sujeto histórico real; que culturalmente no proviene del cosmos ilustrado, sino del cosmos barroco-indiano?

“¿Fracasaron nuestros pueblos? Más exacto sería decir que las ideas filosóficas y políticas que han constituido la civilización occidental moderna, han fracasado entre nosotros...”<sup>10</sup>

5. ¿Existen entre nosotros, en estado de latencia, los gérmenes culturales que nos permitan esperar el advenimiento de una modernidad “otra”? Hay algunos síntomas. Entre ellos, el fenómeno de la religiosidad popular que nos remite al sustrato cultural formado a partir del encuentro barroco-indiano en el siglo XVI. Esta religiosidad popular que ha pervivido cinco siglos: los dos últimos ante las peores resistencias y adversidades (a veces provenientes incluso de la Iglesia Católica). Esta religiosidad popular que pese a todo hoy sigue viva, y más aún, floreciente, renovativa y en expansión en su increíblemente vigorosa (y porfiada) vitalidad. Este notable y enorme fenómeno sociológico —más grande que la Cordillera de Los Andes— pero que nosotros no vemos, o minimizamos su importancia, por los “tabúes” provenientes de nuestras elites-categorías ilustradas.

Refiriéndose a este fenómeno, en un escrito de contexto religioso cultural (la religión en cuanto “*imago mundi*” trascendente está siempre en el núcleo de la cultura) dice el pensador uruguayo Alberto Methol Ferré (haciendo también referencia al filósofo y político italiano contemporáneo, Augusto del Noce).

Recuperar el barroco es recuperar la modernidad católica; lo que permite el diálogo a fondo con el protestantismo y la ilustración, no de fuera sino desde dentro. Y es lo que posibilita... el auténtico trascender del barroco como modernidad incompleta: tan incompleta que dejó paso a la hegemonía protestante ilustrada, que hoy ha llegado al agotamiento de sus posibilidades...

En la extremaunción de la modernidad vigente, Del Noce recupera una modernidad más compleja y verdadera. Un nuevo punto de partida... De ahí que la obra Del Noce se completa (cuando) se encuentra en el punto crítico, en Descartes, in-

10 *Ibidem*

discutible iniciada de la filosofía moderna en cuanto moderna. Allí percibe el origen problemático de la Modernidad, su esencial bifurcación conflictiva, que forma dos tradiciones modernas, la católica viene del barroco con su ápice clásico en Descartes, Malebranche, Pascal y Vico...

Barroco que fecunda el nacimiento de América Latina... hoy posible a través de la recuperación que Puebla realiza por su reivindicación de la religiosidad popular, del subsuelo de América Latina... Desde Puebla... reasumimos la problemática de la cultura latinoamericana que nos enfrenta a la problemática de la modernidad... lo que exige una revisión, de tal envergadura universal, que nos permite reencontrar... la crítica y asunción de la modernidad... es decir, el redescubrir las potencias del barroco americano... para generar el futuro...<sup>11</sup>

Por otra parte, en el plano específicamente arquitectónico, en los últimos años recién estamos aprendiendo a valorizar una arquitectura moderna latinoamericana "otra", entre cuyas figuras destacan como se sabe, el mexicano Barragán, el colombiano Salmons, el uruguayo Dieste y otros.

En un libro notable de reciente aparición<sup>12</sup>, el arquitecto chileno Enrique Browne que precisamente denomina esta corriente como "otra" arquitectura (nombre sugerido por Marina Waisman según anota el autor) establece un lúcido y por-menorizado contraste entre la arquitectura moderna triunfante entre nosotros, que él bien llama "desarrollista", y esta arquitectura "otra". En que se diferencia de la lógica universalizante y más bien rupturista de la primera, esta "otra" se caracteriza por el respeto al contexto en sentido amplio, la creación de lugares, el uso de tecnologías intermedias, y la innovación a base de lo existente y tradicional. A mi ver, estos valores, son todos uno a uno, valores inversos a los dis-valores de la modernidad ilustrada, que hoy con razón se critica desde la post-modernidad del hemisferio norte.

Pero estos tres arquitectos (y la actitud que encarnan) no son ni pueden ser post-modernos, dada la sola fecha de sus obras;

11 Alberto Methol Ferre en "Religión y Cultura", CELAM 47, Bogotá, 1981.

12 Enrique Browne, "Otra arquitectura en América Latina", Gustavo Gill, México, 1988.

al contrario, son plenamente modernos, sólo que de una modernidad “otra”. El mismo Browne en su libro selecciona una cita de Dieste que me parece a mí es muy clara en este sentido. Refiriéndose a su trabajo de la cerámica armada, dice Dieste: ... usando todos los refinamientos de la técnica actual, sin ninguna preocupación folklórica y falsamente tradicionalista, pero tampoco copiando técnicas, sino recreándolas... Esta es la manera de ser fieles a la verdadera tradición que es siempre la fuente de todo lo revolucionario, en esto como en todo...<sup>18</sup>

Así —en forma extremadamente sucinta por la brevedad del espacio— podemos advertir que, al menos como hipótesis, se puede sustentar que en nuestra realidad contemporánea existe, en estado de latencia y de incipiente germinación, elementos objetivos que nos anuncian la posibilidad de una “otra” modernidad, “la nuestra”. Y esto, en los dos planos más relevantes a nosotros: en el plano sociológico histórico de la cultura y en el plano específico de la arquitectura.

## II. ¿POSTMODERNIDAD O POSTILUSTRACION?

6. A estas alturas puede parecer extemporáneo que nosotros estemos preocupados de buscar “modernidades con apellidos” en circunstancias de que la modernidad está siendo dada por muerta, a raíz del advenimiento de la post-modernidad.

Creo que a este respecto, es conveniente intentar ver y organizar estas cosas, según se ven desde acá...

En primer lugar, es necesario precisar cuál modernidad está en crisis y qué está en crisis dentro de ella. Ya hemos visto que la noción de la “modernidad” como entelequia metafísica, es ahistórica; de modo que la crisis debe ser referida a una “modernidad con apellido”, la modernidad ilustrada. Y dentro de ella parece claro que lo que precisamente está en crisis son algunos valores adheridos a ella y que ella representa valores de la ilustración. Está en crisis el racionalismo analítico, que al tener que disectar para inteligir, es esencialmen-



te torpe para percibir las realidades vivas holísticas. Está en crisis la reducción totalizante de lo cultural a la lógica de lo civilizador, a partir del “espíritu objetivo” de Hegel<sup>14</sup> que por su reduccionismo universalizante tiende a homogeneizar e ignorar las diversidades y peculiaridades vivenciales de los microcosmos simbólicos. Está en crisis el empirismo que sólo recibe las respuestas que el mismo preresponde en las preguntas, sin advertir esta pseudointeracción tautológica. Está en crisis la “Diosa Razón” que origina los absolutismos ideológicos y subsecuentes totalitarismos políticos (y arquitectónicos). Está en crisis la aproximación soberbia y voluntarismo a la realidad —al modo de Prometeo— que ignorante e irrespetuosa del delicado y secreto orden del cosmos, genera desequilibrios en la ecología natural y la ecología humana.

¿Qué es entonces lo que está en crisis? ¿La Modernidad? ¿o la Ilustración?

Hay modernidades “otras” que no están en crisis. Ya hemos visto que las actitudes puntuales emergentes en un Barragán, un Dieste, un Salmona y otros, buscan valores que son la antinomia de los disvalores ilustrados: una modernidad apropiada a su realidad, que lejos de estar en crisis, está en pleno proceso de emergencia.

Por otra parte, sin ser yo un experto en post-modernidad (la percibo como una problemática muy ajena) y viéndola desde lejos, a uno le llama la atención algunas cosas. En primer lugar, el hecho de que en todos los “pasos” anteriores —del barroco a la ilustración, de la ilustración al Romanticismo “revivalista”, del eclecticismo al protomodernismo, etc.— el período declinante en términos negativos, pero además y principalmente en los términos positivos del vigor y capacidad de convocatoria de su propuesta. Al contrario, llama la atención que en la post-modernidad, lo que vale es su crítica negativa a la modernidad ilustrada, pero que en materia de propuesta es extremadamente débil y confusa. Si uno la pudiera reducir a un punto principal, la propuesta de la

post-modernidad que es la deconstrucción es una especie de “apropuesta”. Deconstruir el lenguaje, deconstruir los símbolos, deconstruir las formas y las estructuras, desarmar una cosa para rearmar lo mismo, sólo que ubicando elementos convencionales para procesar la “sorpresa” y la “ironía”; ¿no es el mismo “cambio por el cambio” que se critica a la modernidad ilustrada, sólo que ahora llevado al paroxismo, mediante la elegante frivolidad del “desencanto”? ¿Es esto el inicio de algo? ¿O serán más bien los últimos estertores póstumos de la misma modernidad ilustrada ya autodeclarada postmortem?

Yo creo que en todo caso, la post-modernidad es una problemática inseparable de la culminación de la vivencia de la modernidad ilustrada en sociedades ya relativamente opulentas. Algo sustantivamente diferente y ajeno a los aconteceres nuestros.

Me parece que en Chile nadie puede decir seriamente que haya algún sector social significativo cuya actitud preponderante pueda en verdad ser descrita como de “escepticismo” o de “desencanto” al modo post-moderno.

Al contrario, se advierte con claridad un ahelo mayoritario y a veces dramático de modernizaciones en todos los órdenes: en lo técnico, en lo económico, en lo habitacional, en las infraestructuras viales, educacionales y de salud (por citar sólo algunos aspectos) en la organización y posibilitación de la afluencia social, y, para qué decir en lo político. Por supuesto, hay mucho mayor cautela que antes, provocada por el duro aprendizaje de los enormes sufrimientos y traumas que nos deparó nuestro desafortunado ideologismo modelístico de los años 60, 70 y 80 (felizmente ya en abierta declinación). Pero esta combinación de “cautelosa esperanza” (somos expertos en recuperarnos anímicamente de las catástrofes) es algo radicalmente distinto al “desencanto” post-moderno: son actitudes casi opuestas, forjadas en experiencias históricas profundamente distintas. Y confundir nuestra actual “cautela” con un presunto “desencanto” postmoderno sería francamente un sarcasmo ante tantos chilenos que no

han llegado siquiera ni a probar los “encantos” de la modernidad.

¿Qué vamos a hacer esta vez? ¿Vamos a tomar como propio el “escepticismo” y el “desencanto” de las sociedades opulentas del norte y, autosuponemos, también post-modernos? ¿Vamos a repetir —por enésima vez— la recurrencia elitesca en q’ estamos desde hace dos siglos, de adoptar gestualidades ajenas en boga, sin mayor penetración social real, por su escasa coherencia con nuestro ser histórico? ¿Otra vez más, lo mismo que hizo el historiador chileno Gonzalo Vial refiriéndose a las élites aristocráticas y políticas de hace un siglo (en una cita que no me canso de repetir):

“Con lo cual -ni primera ni última vez- la minoría dominante y tras ella la sociedad íntegra, supieron nuestro país fuese una nación europea, vivieron como cosa propia dificultades y pasiones ajenas, y trasladaron a Chile situaciones que experimentaban sociedades e historia por completo distintas...”<sup>15</sup>

Es mi “cautelosa esperanza” de que esta vez intentemos aprender desde nuestra propia historia y para ella. Y que hagamos la crítica a nuestra modernidad ilustrada malcopiada, no desde una post-modernidad ajena, sino desde una modernidad “otra” emergente; una modernidad apropiada a nuestro ser histórico real: no una post-modernidad ilustrada, sino una postilustración moderna.



### III. MODERNIDAD APROPIADA

7. El término de búsqueda de una “modernidad apropiada” intenta poner un nombre intrínseco y explícito en lo posible, una actitud considerada deseable para abordar los desafíos planteados por los hechos históricos modernos.

Para caracterizar el contenido de este término, se puede ir avanzando por eliminación.

Podríamos hablar de búsqueda de una arquitectura propia.

15 Gonzalo Vial, Historia de Chile 1891-1973, Santillana, Santiago de Chile, 1983.

Aunque “bien entendido” podría ser un buen término, se prestaría muy fácilmente para un “mal entendido”: el de que la arquitectura propia es exclusiva (es lo que el término denota). Lo que bien sabemos es una pretensión sin objeto alguno, ni viabilidad alguna.

Podemos hablar entonces de una arquitectura apropiada. Aquí nos encontramos con la feliz coincidencia lingüística<sup>16</sup> del triple significado del término.

#### *Apropiada en cuanto “adecuada”*

A la realidad de que se trate, útil a ella, a su servicio, desde ella, consistente con ella, armónica a ella.

#### *Apropiada en cuanto “hecha propia”*

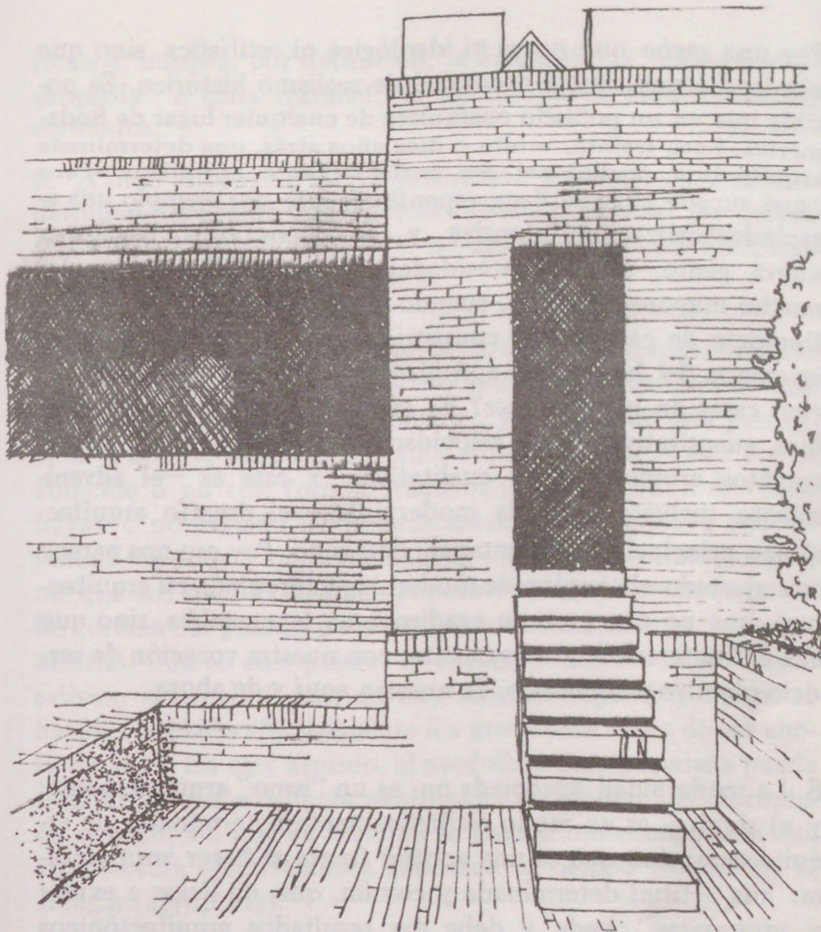
Vivimos en un mundo intercomunicado. Y la principal ventaja de ser subdesarrollados como nosotros es que podemos aprender de las invenciones y experiencias probadas de los que van más adelantados. A condición precisamente de que hagamos una discriminación previa a partir del “digestor crítico” de nuestra identidad, y lo que convenga a nuestra realidad sepamos adaptarlo e incorporarlo armónicamente a ella, esto es, apropiarlo en el sentido de “hacerlo propio”.

#### *Apropiada en cuanto “propia”*

Con todo, hay peculiaridades nuestras bastantes abundantes que son objetivamente propias, y a las que sólo es posible responder con soluciones propias (v. gr. problemas urbanos y habitacionales de la vivienda social, en que la experiencia norteamericana o europea occidental, —posiblemente— nos servirán de muy poco). Aunque el sector de realidad que requiere de soluciones propias es muy importante, el significado de “propio” no está denotado por el término apropiado, sino sólo indirectamente connotado. Lo que en la práctica puede ser positivo. Ya, que, dado el sesgo al vedetismo que en cuanto creadores tenemos los arquitectos —quien no quiere hacer una obra

16 Si es que en lingüística existen las coincidencias fortuitas.

Dibujo interpretativo de la obra  
de Rogelio Salmons. (Pablo Mo-  
reira, estudiante FAU).



“propia” en cuanto inédita, única—, el énfasis queda puesto en las dos denotaciones primeras de servicio de la realidad, adaptando soluciones de otros si es conveniente. De este modo —glosando el aforismo bíblico— la noción de arquitectura apropiada implica y sugiere el camino de “buscad primero la apropiación a la realidad y su ajustamiento, y lo demás (el genio inédito cuando sea el caso) se os dará por añadidura”.

Ahora bien, ¿por qué no nos quedamos en “arquitectura apropiada” que es finalmente lo que interesa? ¿Por qué decimos “modernidad apropiada”?

Por una razón que no es ni ideológica ni estilística, sino que obedece a una simple necesidad de realismo histórico. Es posible que en un poblado cualquiera de cualquier lugar de Sudamérica, hace treinta, veinte o diez años atrás, una determinada arquitectura tradicional sea perfectamente apropiada. Pero ¿qué sucede cuando llega repentinamente por ejemplo una agroindustrialización intensiva y, en pocos años, llega una nueva gente, surgen necesidades habitacionales de escalas mucho mayores; es decir, cuando llega “la modernidad”? ¿Esa tipología de casa que se construía en dos o tres años con los artesanos del lugar, será apropiada cuando hay que construir cien casas en pocos meses? Es evidente que estos solos cambios cuantitativos y de velocidad ya de por sí requieren de cambios arquitectónicos cualitativos. Y éste es —el advenimiento ineluctable de la modernidad— el desafío arquitectónico principal que afrontamos de hecho. Por eso nos parece más ajustado el término de modernidad apropiada en arquitectura, que no nos permite evadirnos en la nostalgia, sino que nos enfrente cruda y verazmente, con nuestra vocación de servicio objetivo y simbólico, de nuestro aquí y de ahora.

8. La modernidad apropiada no es un “ismo” arquitectónico; y ni siquiera es un modo estilísticamente determinable de arquitectura; sino que es una actitud frente al hacer arquitectura: una actitud determinada y común, que, de llegar a existir y propagarse, puede y debe dar resultados arquitectónicos muy diferentes. La actitud común es en lo fundamental el respeto de cada realidad; y los resultados arquitectónicos de esta misma actitud, son tan diversos y variados como son las distintas realidades geográficas, climáticas, de idiosincrasia, de tradiciones, de ventajas comparativas, de cometidos programáticos, de situaciones socioeconómicas, de técnicas disponibles, de sustratos valóricos, de contextos formales, y de mil otras condicionantes, de la realidad que se quiere servir; caso a caso, obra a obra, circunstancia a circunstancia.

De modo que la proposición de búsqueda de “modernidad apropiada”, como actitud común de los arquitectos latinoame-

ricanos, implica, por definición, la exigencia de “diversidad apropiada” a cada realidad, de los resultados arquitectónicos concretos.

9. ¿Cómo distinguir en la concreción arquitectónica la modernidad apropiada, del neofolklorismo populista? Me parece que a este respecto, aunque el asunto no es siempre fácil, hay al menos algunos criterios claros.

A mi ver, lo principal es que la modernidad apropiada parte por replantear los problemas y condiciones peculiares de una realidad y momento determinados, y a partir de esta percepción conjunta, propone la forma arquitectónica. Si esta forma coincide o no con formas tradicionales, es cuestión de como hayan o no variado las circunstancias; pero no haya una voluntad “a priori” de coincidencia. Al contrario, me parece a mi que los neofolklorismos populistas, parten directamente de las formas del pasado y las estilizan o recombinan para modernizarlas. Con lo cual puede q’ se logre un efecto fácil de “pasatismo agiornado”, pero no hay ninguna seguridad de que se hayan abordado efectivamente los problemas reales de ese ahora de aquí. En este sentido, el neofolklorismo populista puede resultar en una elocuente pantomima de modernidad apropiada al lugar, sin que en realidad se haya intentado siquiera una arquitectura efectivamente adecuada al tiempo (moderna) ni al lugar (apropiada).

Me parece que este criterio centrado en la actitud, no siendo un recetario fácilmente aplicable (con todos los inconvenientes que esto acarrea) es en todo caso más sólido que las clasificaciones más bien estilísticas de los resultados formales. Pues, es perfectamente posible que en algunas circunstancias, una auténtica modernidad apropiada coincida en los hechos con alguna forma tradicional: no por voluntad “a priori”, sino como resultado “a posteriori” de que las circunstancias objetivas no hayan cambiado significativamente.

10. Me parece, finalmente, que en la modernidad apropiada

hay cuestiones de sensibilidad y expresión, que tampoco serán fáciles de resolver, después de tantas décadas de hegemonía completa de las imágenes de la modernidad ilustrada.

Así, por ejemplo, es cierto que la industrialización que acompaña a la modernidad parece introducir un sesgo objetivo a la simplificación, primero por la sola lógica de los procedimientos productivos, y luego por su traspaso a la sensibilidad. Pero también es cierto, que este hecho objetivo fue objetivamente tomado por la modernidad ilustrada, y llevado a los extremos de desnudez y de purismo, esperables de las culturas puritanas, no exigible a las culturas con componentes barrocos.

Creo que estas diferencias de sensibilidad entre ambas modernidades, no son traducibles a la palabra escrita: en cierto modo hay que sentirla, ya que la diferencia puede ser enorme, aunque la clasificación sea la misma. Así por ejemplo, como muy bien ha hecho nota Enrique Browne,<sup>17</sup> la arquitectura de Luis Barragán tiene un indiscutible sesgo neoplástico: y una descripción escrita de las características de la arquitectura neoplástica (despiece, uso del color, etc.) coincidirían posiblemente punto por punto con una descripción también escrita de la obra de Barragán.

Pero mire Ud. las obras. Compare cualquier obra de Barragán con cualquiera de J.J.P. Oud o de Robert van't Hoff, o Cor van Eesteren. Aparte de las obvias diferencias de época y cometidos, se podrá percatar que, dentro de la misma descripción literal, hay unas atmósferas significativas, un "mood" (como se dice ahora), unas sensibilidades enteramente diferentes, que implican "almas" culturales profundamente distintas.

Lo más inasible y sutil, pero tal vez lo más valioso, de nuestra identidad sumergida.

Según decía el epígrafe inicial de este escrito: Ahí está la paradoja: como devenir modernos, y volver a las fuentes...

17 Enrique Browne, charla dada en la Facultad de Arquitectura U.C. todavía no publicada.



# REFLEXION HISTORICA SOBRE LA ARQUITECTURA POSMODERNA

Rubén Moreira \*

La arquitectura llamada posmoderna, no es sino una de las respuestas a la crisis del movimiento moderno de la arquitectura, que tuvo su génesis y desarrollo a partir de la década de los años veinte.

Esta aparente simplificación, en un intento de definir este lenguaje, debe ser necesariamente sometida a una profundización en el análisis histórico del origen y desarrollo de la arquitectura moderna, si se quiere comprender mejor las actuales instancias de la arquitectura contemporánea y, sobre todo, para sustentar de una manera objetiva los criterios que me permitiré transmitir más adelante.

El movimiento moderno que sienta raíces en la década de los años veinte, con el nombre de Movimiento Racionalista, fue una respuesta lógica e impostergable a la crisis del eclecticismo del siglo pasado, como se conoce a aquel período en que los diseñadores no encontraban una puerta de salida que hiciera compatible el desarrollo social y tecnológico de la so-

\* El Arq. Rubén Moreira, es profesor principal de la FAU—UC, de las cátedras de Proyectos e Historia de la Arquitectura.

Fue Decano de la FAU (1981-1983) y Presidente del CAE (1989-1993). Es miembro del Comité de Asesores Académicos de la FPAA (Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos).

#### NOTA:

Este artículo fue publicado, dentro de un trabajo colectivo editado en la FAU, en 1986, bajo el tema general de "Arquitectura Vacua", coordinado por el Arq. Jorge Benavides. Por considerar lo limitado de dicha edición, y la actualidad del tema, hemos estimado conveniente volver a publicarlo en la revista "Arquitectura y Sociedad"

ciudad industrial con la aplicación de los códigos estéticos. Efectivamente, mientras la sociedad decimonónica representada por las dos nuevas clases antagonicas, la burguesía y el joven proletariado industrial, avanzaba a pasos agigantados con todas las contradicciones propias del naciente capitalismo y mientras la ingeniería había logrado llevar a la práctica importantes obras de infraestructura tales como puentes colgantes, gigantes cas terminales de transporte y palacios de exposiciones, usando para el efecto el hierro y el vidrio como materiales predominantes, la cultura arquitectónica representada por la escuela de Bellas Artes de París, seguía sumida en la repetición convencional de los códigos del pasado mezclando indiscriminadamente el estilo clásico-helénico con el barroco o el gótico y las reglas del renacimiento con los estilos orientales.

Este panorama de la arquitectura conocido también con el nombre del "neoclasicismo" fue el caracterizador de casi toda la segunda mitad del siglo pasado. Pero el movimiento moderno no fue respuesta inmediata ante esta situación. Como todos los procesos sociales, el cambio de la interpretación cultural y de la estética del diseño fue lento, pero firme y dio cabida previamente a otras instancias de respuesta que basadas en nuevas teorías sobre la estética y el gusto empiezan a ser enunciadas por importantes filósofos y artistas a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Ruskin, Owen, Morris, son apenas unos pocos nombres para generalizar a aquella vanguardia que empezó a cuestionar duramente la malformación del gusto aplicado a los productos industriales. Ellos sin soslayar incluso ciertas posiciones utópicas abrieron la brecha para el nacimiento de las artes aplicadas, es decir, el intento de relacionar el arte con la industria, tesis que más adelante será retomada por la Bauhaus. Morris luchaba por "un arte del pueblo para el pueblo" y llamaba a la necesidad de integrar la artesanía con el diseño. Sus teorías tuvieron un profundo eco en la joven vanguardia inglesa. Contemporáneamente, en el continente europeo, se germinaba un movimiento que tuvo repercusión internacional: el Art Nouveau, estilo "Liberty", "Jugendstil" o Modernismo, denominaciones de forma, mas que de contenido, que adoptó este movimiento según el país de origen. Este lenguaje artístico

estuvo representado por una vanguardia intelectual y elitista mezcla de romanticismo y naturalismo y con una gran carga sensualista, que buscaba generalizar el gusto burgües. Sin embargo esta vanguardia no era la semilla que necesitaba el movimiento moderno para su germinación. Sí lo fueron, en cambio, la transformación fundamental que experimentó la pintura de comienzos de siglo especialmente por el revolucionario impacto que produjo el Cubismo en toda la estructura social, cultural y hasta política de esos años de lucha. El cubismo con sus intensas experiencias en la estructura del cuadro, haciendo intervenir el tiempo como una nueva dimensión, en la comprensión del espacio en la pintura, produjo importantes perspectivas para el advenimiento del movimiento moderno.

En efecto, esta sustancial revolución de las artes plásticas liderada por Picasso, generó el desencadenamiento de nuevas instancias tales como el constructivismo, el futurismo, el neoplasticismo, el expresionismo y el purismo, que no se conformaron con quedarse en el plano de la pintura o la literatura sino que dieron cabida en su interior a importantes experimentaciones formales en el campo de la arquitectura. Por fin, podríamos aseverar, el arte plástico había recuperado el tiempo perdido y caminaba, como en los períodos de la cultura humanística, de la mano con el avance de la ciencia y la técnica. Una larga nómina de pioneros en la arquitectura de comienzos de este siglo contribuyeron a sentar las raíces del movimiento moderno.

Pero este proceso fue interrumpido por la primera guerra mundial. Sin embargo unos pocos años antes Walter Gropius había construido la fábrica Fagus y Frank Ll. Wright la casa Robie, 2 hitos en la historia de la Arquitectura y Adolfo Loos había ganado la batalla, tanto en la teoría como en la práctica, contra el ornamento y la decoración superfluas.

En 1919 se crea la Bauhaus bajo la dirección académica de Walter Cropius. Esta escuela de diseño tomaba la posta de las teorías enunciadas por Morris en el siglo pasado: la necesidad de integrar arte con industria y la búsqueda de un nuevo enfoque del diseño. El artista y el diseñador tenían que entrar en el



proceso productivo como única alternativa para socializar el diseño de tal forma que los prototipos funcionales diseñados por los artistas pudieran ser llevados a la producción masiva y atender así a las demandas de la nueva sociedad. Estos propósitos fueron mal entendidos por el nazismo que veía con sospecha estas experimentaciones consideradas como "subversivas", acusaciones que al no tener ningún respaldo racional caían en el desgastado slogan de "arte decadente y abstracto" por contrariar la política nacionalista nazi. La Bauhaus tuvo que cerrar sus puertas, pero bastaron 14 años de intensa labor para dejar perfectamente abierto el camino hacia el movimiento moderno. Contemporáneamente a estos hechos, en la U. Soviética se estructuraba la nueva sociedad socialista que requería de un cambio sustancial en el enfoque de la arquitectura y el urbanismo para cumplir con las justas demandas de la clase proletaria.

A partir de 1920. Le Corbusier toma en sus manos la responsabilidad de sacar adelante el movimiento moderno. Pintor, Arquitecto, escritor, político, pero por sobre todo polemista, este maestro de la arquitectura dió el golpe de gracia a los rezagos de las teorías decadentes que todavía subsistían para esta época. Convencido del funcionalismo, se lo considera el creador del movimiento racionalista que propugnaba una más estrecha relación entre forma y función, un nuevo enfoque en el diseño de las ciudades industriales y una preocupación por normar los principios de la arquitectura moderna. Mentalizador de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) Le Corbusier se convirtió a partir de este momento, hasta su muerte, en el centro de atención de la cultura arquitectónica mundial. En otro ámbito F.L.L. Wright, experimentaba en E.U. un nuevo tipo de funcionalismo: la convivencia del mismo con el espacio integrador, producto del uso de los materiales nobles y sus detalles, dando paso a la escuela orgánica en Arquitectura y, en cierta forma, convirtiéndose en el moderador de la fría tendencia racionalista. El período de entreguerras estuvo caracterizado por una constante preocupación por parte de los arquitectos en el diseño de la ciudad moderna, actitud alentada por la recesión mundial de la década del '30

Corbusier.  
Real Sociedad

que no permitió llevar a la práctica importantes teorías y diseños que se quedaron en el papel.

Luego del cese de la segunda guerra mundial y como producto de la expansión del capitalismo, especialmente norteamericano, el movimiento moderno de la arquitectura toma fuerza y deja de tener un carácter localista para convertirse en lo que Philip Johnson dió en llamar el "estilo internacional". Esta frase define por sí sola las características de la arquitectura moderna, es decir una generalización a nivel mundial de los códigos modernos resumida en la búsqueda de una característica tipológica, casi estereotipada, basada en el máximo aprovechamiento del espacio construído, la aplicación de materiales y sistemas tecnológicos cada vez más avanzados, que aparte de obtener un mayor rendimiento constructivo, cambian constantemente la apariencia del edificio especialmente con el desarrollo y perfeccionamiento del "Curtain-Wall" que puede ser considerado el símbolo del "International Style".

Mies van der Rohe, se convierte en el representante máximo de esta vanguardia con la construcción del rascacielos Seagram en N.Y., considerado la síntesis de su extensa obra y la puesta en práctica de su teoría "menos es más", resumiendo con esta frase la simplificación del detalle arquitectónico.

Le Corbusier mantiene su posición de constante búsqueda formal y se interna en el mundo del simbolismo con su obra la Capilla de Ronchamp, mientras que F.L.L. Wright, continúa experimentando con nuevas geometrías espaciales concretando esta búsqueda en el espacio helicoidal del Museo Guggenheim, su última gran obra.

Pero para comienzos de la década de los '60, con la desaparición de la mayor parte de los grandes maestros, el movimiento moderno empieza a perder identidad. Ya no se puede hablar de una tendencia determinada en función de una teoría que la sustentara, como era el caso del movimiento racionalista. Ahora la Arquitectura Internacional empieza a adoptar distintas etiquetas según el País en el cual se germine tal o

cual tendencia. Este fue el comienzo de la crisis. Así en Japón, Kenzo Tange se convierte en el precursor del "Metabolismo", una concepción de la Ciudad y la arquitectura como organismos siempre cambiantes. En Inglaterra el grupo Archigram plantea formas orgánico-estructurales, tanto urbanas como arquitectónicas, pero en fin de cuentas, utópicas. Algo similar ocurrió con el Archizoom italiano que devino en experiencias plásticas sensualistas sin trascendencia social. El término "brutalismo" se convierte en el caracterizador de las experimentaciones del hormigón visto como una alternativa contra la cansina apariencia de la cortina de vidrio.

En fin, todas estas propuestas, que encuentran además eco en los países dependientes, son el presagio de un nuevo eclecticismo, muy diferente, en forma, al eclecticismo ochocentesco, pero similar en cuanto a la angustia por la búsqueda de una nueva dirección de la estética arquitectónica.

Durante la década del '70 asistimos a la profusión de las megaestructuras para cubrir grandes espacios polifuncionales. En este sentido el aporte de Buckminster Fuller, K. Tange, Yona Friedman, es innegable.

Paralelamente a este panorama en el campo de la teoría empiezan a enunciarse importantes puntos de vista. Como nunca antes los medios editoriales difunden ensayos y comentarios de importantes críticos. Robert Venturi, escribe su polémico libro "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura", que implica una dura crítica al movimiento moderno internacional por su falta de creatividad. En contraposición a la tesis de M.V. der Rohe, Venturi enuncia la tesis del "Más no es menos", propiciando el rescate de la ornamentación. Su posición historicista está dirigida al análisis intelectual de las formas y del rescate simbólico de los códigos de la arquitectura antigua para lo cual hace una permanente referencia a los códigos del pasado. Plantea además la búsqueda de un lenguaje arquitectónico más legible para el público, recurriendo a los símbolos de comunicación de la arquitectura "pop" norteamericana y al "kitsch" urbano de las ciudades de los

EE.UU. (“Aprendiendo de Las Vegas”). Busca una premeditada imperfección en la arquitectura valorizando sus contradicciones y complejidades.

Junto a Venturi se alinean otros teóricos del Posmoderno, tales como Stern y P. Johnson en EE.UU. y P. Porthoguesi en Italia. Todos ellos demuestran una fanática posición historicista como antítesis al movimiento moderno al cual se lo critica de haber caído en la ortodoxia, de haber sufrido un desgaste de inventiva y que ya poco o nada puede aportar a la arquitectura contemporánea; se le atribuye ser la causa del desastre urbano de nuestras ciudades y de la apatía y neurosis de los grandes conglomerados humanos.

Probablemente la construcción en 1975 del Centro de Arte Pompidou y, por la misma época, de la Opera de Sydney, dos hitos de la Arquitectura moderna, significaron la estocada final al movimiento moderno. La obra de Piani y Roger, para muchos un extraño objeto en el corazón del viejo París, ha sido muy criticada en pro y en contra, pero parece innegable que esta “arquitectura de usinas”, que quiere expresarse como una “fábrica de la cultura”, fue el último estertor de la creatividad del movimiento moderno, a tal punto que Charles Jencks, el crítico que más ha promocionado la tendencia posmoderna, lo ha catalogado como una de las últimas obras del tardomoderno, tratando de englobar dentro de este término todas aquellas manifestaciones que durante la primera mitad de la década de los '70 agotaron el repertorio estilístico del movimiento moderno, tales como la búsqueda de una estética de la máquina y un alarde tecnológico llevado hasta las últimas consecuencias. La premeditada exhibición hacia el exterior del esqueleto estructural y de las complejas instalaciones y el sentido de cobertura global, con indiferencia a los detallismos funcionales, son otras de las características del tardomoderno.

A finales de la década de los '70, definitivamente, el movimiento posmoderno toma el control de la arquitectura contemporánea, declarando la muerte del movimiento moderno, sin embargo de lo cual le ha tocado y le seguirá tocando convivir

con el tardomoderno como ocurre lógicamente con toda etapa de transición histórica.

Pero, cómo se manifiesta el movimiento posmoderno?, cuáles son las características que pueden llegar a definirlo ante una necesidad de ubicación histórica? Lo he tratado de resumir a través de dos componentes fundamentales: la posición historicista, es decir una revalorización y abstracción de los códigos formales de la arquitectura antigua y en algunos casos, incluso, en una copia despiadada de detalles arquitectónicos de fachadas de épocas pasadas y la segunda componente, en el rescate o reinterpretación del vocabulario arquitectónico popular y vernáculo. A veces los posmodernistas mezclan estos dos componentes como en el caso de Venturi, quien además adopta una posición sociologista tratando de rescatar el kitsch de la arquitectura vernácula comercial de los EE.UU y el aparente mal gusto de la pequeña burguesía.

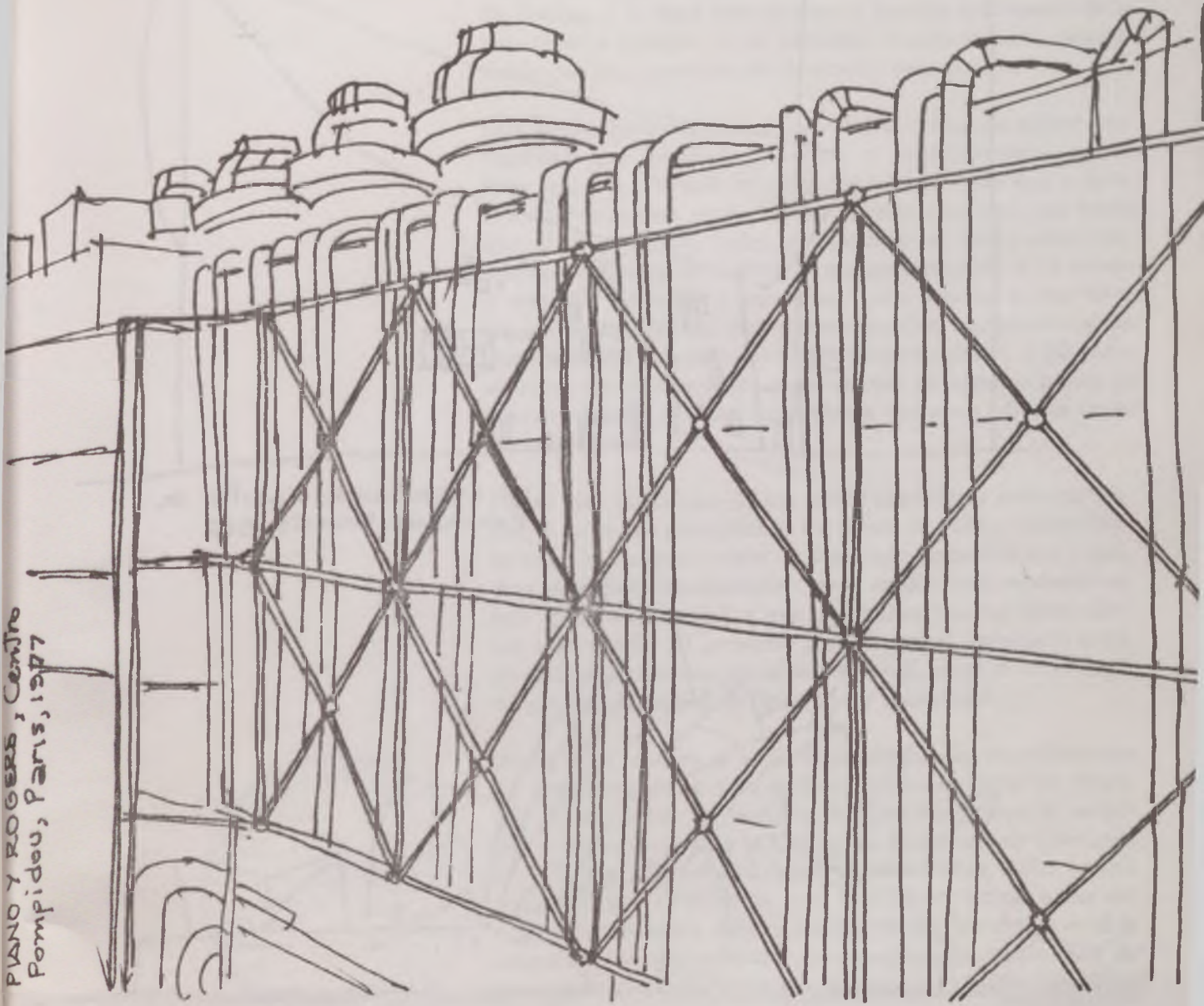
Charles Jencks ha definido esta libertad de acción como un "eclecticismo radical", diferente al eclecticismo convencional del siglo XIX y que permite además que los códigos de la arquitectura del pasado se mezclen con los de la arquitectura moderna de una manera convencional.

Sin duda el movimiento posmoderno, habiendo adoptado una toma de posición en el contexto de la arquitectura actual, merece ser puesto sobre el tapete de la discusión para ubicar correctamente sus falsos y reales valores. Esto es lo que ha motivado que algunos críticos, entre los cuales se encuentra M. Tafuri, ataquen duramente a esta tendencia considerada como una moda pasajera inventada artificialmente por otro sector de la crítica representada por Charles Jencks y Paolo Portoghesi con intereses propagandísticos y comerciales.

Otros en cambio, defienden la actitud posmoderna como una posición nueva, estimulante, que trata de dar una identidad a la arquitectura contemporánea.



PIANO Y ROGERS, Centro  
Pompidou, Paris, 1977





LE CORBUSIER: Capilla  
Ronchamp, Francia, 1955



Como quiera que sea, una verdad es incuestionable: la mayor parte de las obras posmodernistas han caído en una “pastiche” insulsa, sin ningún contenido que las justifique aparte de deleitar a la vista con motivos y detalles artificiosos de la arquitectura antigua en un contexto arquitectónico, caracterizado por una época de alto desarrollo tecnológico.

Esta contradicción ayuda a sustentar la crítica de mayor profundidad que he fundado contra el posmodernismo y que tiene que ver con una relación coyuntural entre arte y sistema. Sin duda esta tendencia no es otra cosa que una moda que tiene que pasar, típico producto de un orden social consumista que necesita cambiar el mismo contenido a un envase y etiqueta diferente y novedoso, para renovar e incrementar las ventas. No de otra manera pueden comprenderse los rascacielos del actual eclecticismo estadounidense, y tal como aparecen las edificaciones posmodernas en algunos países de América Latina, me dan la confianza que estos criterios no están equivocados.

Pienso que en el caso de los países capitalistas industrializados, y podemos generalizar a los países de cultura dependiente como el nuestro, existe un trasfondo comercial que considera al edificio representativo de la arquitectura moderna como “pasado de moda” y que se requiere renovar estos objetos e incentivar su consumo para lo cual el arquitecto conscientemente alimenta ese afán mercantil, muchas veces cegado por una necesidad de figuración y teatralidad.

No de otra manera se explica las frivolidades formalistas de un arquitecto de la talla de Philip Johnson, autor del Republic Bank Center, de Houston de clara reminiscencia neogótica y del edificio para la Compañía Americana de Teléfonos (A.T.T.) en Manhattan, donde el observador culto podría especular que se trata de una conciente reminiscencia del código renacentista reinterpretado en un rascacielos o si la intención fue trasladar a la escala edilicia el clásico reloj de pared para el deleite de la imaginación del hombre común de la calle.



El movimiento posmoderno ha tenido como "laboratorio" principal las escuelas y facultades de arquitectura de los E.U.A., donde se realiza constantemente un juego de la forma por la forma y donde el redibujo de los detalles de la arquitectura del pasado son manejados con frivolidad y con cierta irresponsabilidad. Los códigos de los maestros renacentistas y del barroco son utilizados como un "divertimento". El dibujo adquiere en estos centros una importancia exagerada que pretende convalidar la obra construída antes que el proceso contrario.

A pesar de que la mayor parte de la producción posmoderna, por lo menos de lo que se aprecia en los E.U.A., ha caído en una insulsa repetición de motivos y detalles de la arquitectura antigua, muchas veces mezclados con elementos de la cultura popular y vernácula, debemos reconocer el mérito de buenas realizaciones estéticas llevadas a la práctica por algunos de los jóvenes componentes del "clan" posmoderno.

Así, por ejemplo, es innegable el aporte que ha dado a las artes plásticas contemporáneas las experiencias estéticas y figurativas de Michael Graves, que sobresale más en el campo de la pintura que de la arquitectura. Su cuestionada obra, el edificio de Portland, es una intención romántica de reevaluar el rascacielos de comienzos de siglo, cargado de ornamentación. La fachada del edificio sintetiza una composición cromática para darle variedad a la caja cerrada. A su interior es notoria la decoración artificiosa con reminiscencias pompeyanas.

Algunos representantes de la vanguardia norteamericana actual, como es el caso de Richard Meier, miembro del grupo de los "5" de N.Y., quienes no han sido catalogados como posmodernos, sino como neoracionalistas, tratan de interpretar el discurso racionalista. En Meier se encuentra por ejemplo, una intencionalidad purista a manera de una conclusión de la obra lecorbusiana. Sus volúmenes son fríos y blancos, utilizando los ejes ortogonales perfectamente encastrados con los curvos. El uso reiterado de las pasarelas metálicas recuer-

dan el trasatlántico simbolizado en las terrazas del racionalismo de los años veinte y '30 ("Villa Savoye").

Quiero terminar con algunas reflexiones finales:

El posmodernismo representa una actitud reaccionaria ante la historia, pues ésta es utilizada como "tabla de salvación" ante el desgaste de la creatividad. Si el significado de la historia radica en el análisis crítico del pasado para comprender el presente y proyectarse hacia el futuro, la actitud de los posmodernos de trasplantar el pasado hacia el presente es anti-histórico porque no permite visualizar las realizaciones futuras mediante el análisis del presente auténtico.

El posmodernismo pretende nutrirse de los valores de la cultura popular y vernácula, pero estos valores no pueden ser trasladados de un país a otro mecánicamente. Cada sociedad tiene una particularidad. La romántica reminiscencia del arte "pop" norteamericano o encuentra tal vez asidero en este país que ha perdido sus verdaderos valores, pero no se justifica esta conceptualización en países donde como los nuestros, latinoamericanos, los valores populares auténticos están todavía presentes, latentes, y son parte de la vida cotidiana. Resulta peligrosa, por lo tanto, la traslación mecanicista a nuestros países de detalles posmodernistas inspirados en el consumismo de los E.U.A. Esto provocaría un trastocamiento y suplantación de nuestra propia arquitectura de imprevisibles consecuencias, tal como ha ocurrido con otras facetas de nuestra cultura.

Si por el inevitable peso de los hechos consumados tenemos que enfrentarnos ante el posmodernismo, a éste hay que analizarlo desde una posición crítico-histórica. Demos una mirada hacia atrás y comprenderemos que éste fenómeno tenía que darse tarde o temprano.

Mientras el capitalismo quiera seguir determinando la historia de los pueblos, mientras subsista el imperio de las fuerzas del consumismo y mientras la arquitectura siga siendo considera-

da una mercancía, siempre habrá necesidad de imprimir un nuevo sello a la arquitectura del presente, aunque sea dirigiéndose reaccionariamente hacia el pasado o tergiversando la cultura popular.

Pero me pregunto: es que no existe una actitud más honesta y decente de hacer arquitectura? Pienso que sí. Cuando comprendamos de una vez por todas que se hace necesario una nueva actitud ante el diseño del entorno particular, mediante una verdadera conciencia social para entender las verdaderas necesidades del hombre de nuestra región, de su cultura, de su medio ambiente, de sus frustraciones y esperanzas, en síntesis de su historia.

Febrero/86

# EL PORCHE FRONTAL LEGADO DE LA PLURALIDAD

Sue Bridwell Beckham\*

\* Sue Beckman es profesora de Estudios Norteamericanos en la Universidad de Wisconsin-Stout y ha escrito extensamente sobre los porches y la cultura sureña.

Mucho tiempo después de haberle permitido a su marido que instalara aire acondicionado en la amplia casa de ambos en Mississippi, mi suegra seguía insistiendo en que todos fuéramos al porche del frente para “refrescarnos” una vez que se terminaba de limpiar la cocina. En abril, cuando afuera la temperatura andaba por los setenta grados (poco más de 20 centígrados) y el aire era fresco, su orden era bienvenida; pero en agosto, cuando a la humedad se le agregaba una temperatura de unos 90 grados (32° C), aquello parecía un desafío a la lógica. Aun así, ella sabía que el porche tenía poderes que iban más allá de lo físico, y cuando alguien de la familia rogaba que lo dejaran quedarse en la frescura del interior de la casa para hacer algo a solas, como leer o mirar televisión, nadie podía convencer a mi suegra de que la razón de ese deseo podía ser otra que una disputa con otro miembro de la familia. Del mismo modo, estaba convencida de que una hora o dos en el porche resolverían la disputa -- y que las partes en pugna, además, se refrescarían.

Este artículo apareció en la edición de agosto de 1992 de *The World and I* y se reimprime con su autorización. La traducción es de la Sra. Teresa de Moliner, Bibliotecaria de la Embajada de EE.UU. en Ecuador.

Una novelista afroestadounidense del renacimiento de Harlem (aquel florecimiento de las artes en el corazón urbano de Nueva York que ocurrió desde los años veinte a los cuarenta), Zora Neale Hurston, era sureña y antropóloga. A comienzos de los treinta, cuando Hurston completó sus estudios y se graduó, el mundo académico todavía seguía creyendo que las únicas materias adecuadas para el estudio antropológico eran los pueblos de la Edad de Piedra que no habían estado expuestos a la tecnología moderna. Sin embargo, anticipando las tendencias de fines del siglo veinte, Hurston desafió la censura profesional y anunció que emplearía sus conocimientos en documentar el folclore de su gente en el sur estadounidense. Hurston sabía exactamente dónde recolectar los materiales sobre las tradiciones y costumbres populares de los afroestadounidenses sureños -- iba a recogerlas en sus porches. Allí, pensó ella, donde el relato de cuentos era una forma de vida, donde la gente se sentía más cómoda, donde la regla era vivir en comunidad, allí iba a aprender las tradiciones pasadas de generación en generación. El resultado fue un trabajo que sentó precedentes, "Mules and Men" (Mulas y Hombres), publicado en 1934.

Estas mujeres del sur estadounidense -- mi suegra, blanca, graduada de la escuela secundaria, de clase trabajadora, madre de siete y abuela de muchos más -- y Hurston, negra, joven y ambiciosa, educada en la Universidad de Columbia de Nueva York, percibían la misma verdad: que para los sureños tradicionales el porche frontal es más que un apéndice arquitectónico, más que un sitio para lidiar con un clima caluroso y un espíritu sociable. Para ellos, era un espacio ritual de tradición y comunión. Muchos sureños estarían de acuerdo con esta observación de la novela de Hurston "Their Eyes Were Watching God" (Sus Ojos Observaban a Dios): "Cuando la gente se sentaba en el porche y se transmitían uno a otro las imágenes de sus pensamientos para que otros las miraran y las conocieran, aquello era hermoso. El hecho de que las imágenes del pensamiento fueran siempre ampliaciones en crayola de la vida, hacía que fuese aún más hermoso escuchar".



Estas mujeres sabían que en el Sur el porche del frente representaba mucho de lo que recuerdan con tanta nostalgia los estadounidenses cuando idealizan el Sur de antaño, el Viejo Sur. El porque no estaba dentro ni fuera de la casa, tampoco era formal o totalmente casual, no era público ni privado, tampoco era blanco o negro. Era todo esto. Sentarse en el porche requería vestimenta y quehaceres apropiados para las diferentes horas del día. Por la mañana, las mujeres usaban delantales al emprender sus tareas menos pesadas y más sociables: remendar la ropa, descascarar arvejas (guisantes), separar frutas. Más tarde, dejando de lado temporariamente los delantales, las mujeres podían tomarse un descanso antes de preparar la cena, bebían un té helado, ponían las agujas a trabajar en algunas "labores", y charlaban con -- o acerca de -- las vecinas. Al atardecer, toda la familia se congregaba en el porche para intercambiar chismes familiares, soñar con el futuro, recordar a quienes habían partido de esta vida. Y más tarde, luego del anochecer, los tímidos y tutelados jóvenes, en el ímpetu primero de la intimidad, podían experimentar libremente con nuevas relaciones, solos y, sin embargo, al alcance de los oídos y la mirada de los adultos vigilantes. Y, entre todas estas horas, el porche a menudo era territorio de los niños, que lo convertían en puentes de vapores, fuertes, teatros, aulas, y refugio contra los chicos prepotentes y abusadores del barrio. Todo esto se hacía en una zona al margen de la rutina de la jornada de trabajo, una zona donde las reglas eran las de la afabilidad, el reposo, la hospitalidad y la risa.

El porche era una zona neutral donde la tradición demandaba que se diera la bienvenida a cualquiera que por allí pasara. En épocas más lejanas, en el Sur, a los afronorteamericanos se les prohibía la entrada a la sala en las casas de los blancos, y los blancos, igualmente, no eran bienvenidos en las salas de sus conocidos negros, pero los miembros de ambos grupos podían juntarse en el porche. Así, en el porche, se quebraba la frontera entre amigo y extraño. La gente se liberaba de las restricciones y tensiones de sus negocios y sus propias preocupaciones: podía empezar a ser una comunidad y, según mi

suegra, a sanarse. Así, clase y casta podían explorarse de maneras que la vida contemporánea hace casi totalmente imposible.

Hurston y mi suegra sabían todo esto. Lo que no sabían es que la arquitectura y el ritual del porche sureño eran legados de las culturas combinadas que forman Estados Unidos. La mayoría de los académicos y estudiosos considera que el porche es una contribución norteamericana única a la arquitectura vernácula, y aun así sus orígenes se han explorado sólo en tiempos recientes. Mucho de lo que se ha escrito acerca del porche norteamericano ha sido nostalgia por un estilo de vida desaparecido, o asesoramiento práctico sobre cómo construir, amoblar y usar esos espacios. Empero, ahora parece casi seguro que los ancestros de los varios grupos culturales norteamericanos contribuyeron al desarrollo del espacio exterior habitable en el frente de las casas del Sur de Estados Unidos.

Todavía a fines de los años setenta, los libros sobre la casa estadounidense y la arquitectura vernácula norteamericana sostenían que el porche era una contribución del siglo XIX cuyo propósito era soportar los climas cálidos y los cambios de estación. Esos estudios no indagaron más allá de los porches que brotaron en casi cada nueva casa norteamericana de la era victoriana. En cierta medida, sus autores estaban en lo cierto. Después que la reina Victoria ascendió al trono en 1837, virtualmente todos los planos de casas norteamericanas publicados incorporaron porches; a menudo eran estructuras elaboradas que hacían que parecieran pequeños los espacios interiores que complementaban. Fue sólo a fines del siglo XIX que los granjeros del Medio Oeste, el Oeste y el Este, al igual que los del Sur, empezaron a levantar porches a lo largo de todo el frente de sus humildes viviendas rurales. Y no fue hasta comienzos del siglo XX que los dueños de casas empezaron a agregar porches a las residencias existentes, de manera que pudieran sentarse ni adentro ni afuera, ni lejos de la casa ni del todo en ella.

Esos estudiosos, sin embargo, pasaban por alto los anteceden-

tes informales del porche victoriano. Tradicionalmente, la investigación ha considerado a las clases dominantes como las que originan y perpetúan las tendencias. Y, al mirar en esa dirección, los investigadores encontraron a Thomas Jefferson y George Washington, ambos personajes influyentes, ambos sureños, ambos innovadores arquitectónicos, ambos notoriamente partidarios de las estructuras rituales en el frente de las viviendas, y ambos responsables de ejemplos tempranos de porches clásicos.

Académicos y arquitectos que atribuyeron la proliferación de los pórticos abiertos a la influencia de residencias de fines del siglo XVIII, tales como Mount Vernon y Monticello, erraron al pasar por alto varios cientos de años de terrazas menos imponentes y más prácticas en las casas modestas de blancos y negros sureños, cuyas viviendas ordinarias no se han preservado para la posteridad. Es apenas en la última década o dos que los custodios de la memoria nacional se han interesado en los estilos de vida de los estadounidenses de nivel promedio. Desafortunadamente, para cuando este interés se desarrolló, la mayoría de los ejemplos tempranos de viviendas de los indios norteamericanos, los esclavos y los granjeros blancos pobres del sur, había desaparecido.

Sin embargo, historiadores y arqueólogos son duchos en el empleo de una combinación de especulación inteligente y tecnologías recientemente desarrolladas para reconstruir tanto los estilos de vida como el entorno físico de pueblos desaparecidos. Al igual que Hurston, han reunido la información que se transmitió de boca en boca, de generación en generación. Actualmente, las pruebas sugieren firmemente que el desarrollo de las terrazas sureñas debió mucho a los esclavos y los primeros negros liberados en Estados Unidos. Aunque es poca la documentación que se ha establecido, aparentemente algo del crédito debe darse a la vivienda vernácula de la India y a los espacios rituales en los frentes de las construcciones ceremoniales de algunas tribus nativas americanas.



Los historiadores de la arquitectura rápidamente señalan la deuda de Jefferson, Washington y sus contemporáneos con Grecia y Roma. Los pórticos más antiguos de los que haya datos en Europa fueron los espacios rituales de los templos de la Grecia clásica, que influyeron a Monticello y Mount Vernon e inspiraron el “florecimiento griego” y las tradiciones georgianas en la arquitectura estadounidense. Pero la referencia a las primeras civilizaciones europeas no explica totalmente la proliferación de porches en las casas de los norteamericanos “aristocráticos” de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Ni siquiera el clima del sur proporciona una explicación suficiente de la “innovación” arquitectónica. En su estudio de Mount Vernon en “The American House” (La Casa Estadounidense), Mary Mix Foley confiesa que “la aparición de esta gigantesca galería con columnas en una casa por lo demás típica de una plantación de Virginia es uno de esos pequeños misterios que jamás se han resuelto”. Foley admite que “el comercio con las Indias Occidentales en el cual Washington... participó podría haberlo expuesto a la galería de porche”, sin considerar que estuvo expuesto también a la influencia de las Indias Occidentales en los esclavos de su propia plantación y probablemente, sin saberlo, a una tradición de los indígenas americanos.

Para cuando Cristóbal Colón llegó al hemisferio occidental en 1492, las tribus conocidas como los indios Mississippi – así llamados porque los restos arqueológicos de sus ciudades se han descubierto a lo largo de ese río – se habían desvanecido. Nadie está seguro de qué ocurrió con estas tribus. Las pruebas circunstanciales, sin embargo, sugieren que su influencia persistió entre otros pueblos indígenas. Las reconstrucciones de las ciudades de los indios Mississippi indican que los edificios ceremoniales estaban elevados sobre las áreas residenciales y equipados con pórticos que permitían el contacto entre los oficiantes de las ceremonias (probablemente sacerdotes o sacerdotistas) y los participantes en los ritos. Debe notarse que el pórtico, al igual que en los templos griegos y romanos y el porche sureño despojado de toda pretensión, no era ni espacio interior sacrosanto ni totalmente público; ofrecía un sitio para

la interacción entre las partes que, de otra forma, no podrían relacionarse cómodamente.

Aunque los indios Mississippi se habían extinguido cuando los blancos llegaron a este hemisferio, la cultura de los arahuacos de las Indias Occidentales era aun vital cuando los franceses empezaron a traer esclavos africanos durante el siglo XVII. Tanto los franceses europeos como sus esclavos parecen haber copiado las viviendas de los arahuacos -- sus bohíos -- como formas temporarias de lidiar con el clima. Estas viviendas multiculturales haitianas eran, según el folclorista John Michel Vlach, muy similares a las "shotgun houses" (casas escopeta) que los negros haitianos liberados construyeron en Nueva Orleans, Luisiana, y en Charleston, Carolina del Sur, cuando migraron a comienzos del siglo XVIII.

Estas "casas escopeta", sin embargo, no derivaron exclusivamente de antecedentes haitianos. Aparentemente así llamadas porque uno podía pararse en el porche frontal y disparar una escopeta a través de la puerta del frente, la puerta de la segunda habitación y la puerta trasera, estas casas tienen una similitud notable con las viviendas tradicionales de la tribu yoruba de África. Aunque compleja, la influencia afronorteamericana en el desarrollo del porche frontal es virtualmente indiscutible.

Hemos visto que los inmigrantes africanos -- los que vinieron por voluntad propia como gente libre, y los que llegaron en cadenas -- tuvieron acceso a conceptos que bien pueden haber sido antecedentes de los porches norteamericanos. No hemos visto aún que esos inmigrantes participaran activamente en el desarrollo del porche.

El arquitecto afroestadounidense Carl Anthony ha observado que la plantación sureña era, por necesidad, un esfuerzo cooperativo entre el esclavo africano y el amo europeo, un microcosmos aislado dentro del cual la interacción y la cooperación entre culturas debe haber sido imposible de eludir.

Es obvio que los esclavos construían sus propias viviendas

pero, en contraste con las instrucciones rígidas que debían seguir al construir las mansiones de sus amos, a menudo se les daba más libertad en la construcción de sus propias casas. Las pruebas sugieren que, en muchos casos, construyeron los tipos de viviendas en los cuales se sentían cómodos: cabañas pequeñas, de una habitación, con aleros sostenidos con postes para protegerse del sol en el frente --- porches frontales. Los materiales que empleaban -- barro y paja -- eran útiles para el uso de la plantación cuando necesitaba albergue temporario hasta que se completara su gran mansión. Todo sugiere un rico intercambio cultural.

Aunque debe haber sido conveniente para el ocupante de la "casa grande" olvidar lo que le debía al esclavo, los pórticos grandiosos que tan misteriosamente aparecieron en mansiones tales como Mount Vernon fueron la culminación de dos siglos de esfuerzo para adaptarse a un clima físico y social inhospitalario, tanto para el blanco como para el negro.

Considerando el desarrollo social del porche, podemos asumir que representó uno de los pocos atributos positivos de la relación de amos y esclavos. Seguramente los porches menos grandiosos y más funcionales que precedieron a Mount Vernon fueron para blancos y negros por igual lugares de reposo tras una calurosa jornada de trabajo, los lugares donde la interacción era menos forzada que en los campos o en la casa (donde los esclavos que laboraban la tierra no eran bien recibidos), los sitios donde cada uno era capaz, en un momento de relajamiento, de apreciar la humanidad del otro. Y, como lo sabía Neale Hurston, los porches eran lugares donde los miembros de la familia de cada raza compartían recuerdos, noticias y cuentos, esas "ampliaciones en crayola" de las imágenes en sus mentes.

En la ciudad también hubo intercambio cultural entre las razas. Los negros libres en Nueva Orleans construyeron casas escopeta para ellos mismos, y uno todavía puede ver las casas escopeta más ornamentadas que pertenecieron a los franceses pero fueron levantadas, indudablemente, por ne-

gros. A fines del siglo XVII y comienzos del XVIII la industria de la construcción en Nueva Orleans estaba dominada por negros, esclavos y libres, y está bien determinado que los trabajadores que forjaron el hierro que hizo famoso el Barrio Francés, fueron de origen africano. Podemos asumir fácilmente que los porches y galerías adornados por el hierro forjado también fueron producto del intercambio cultural.

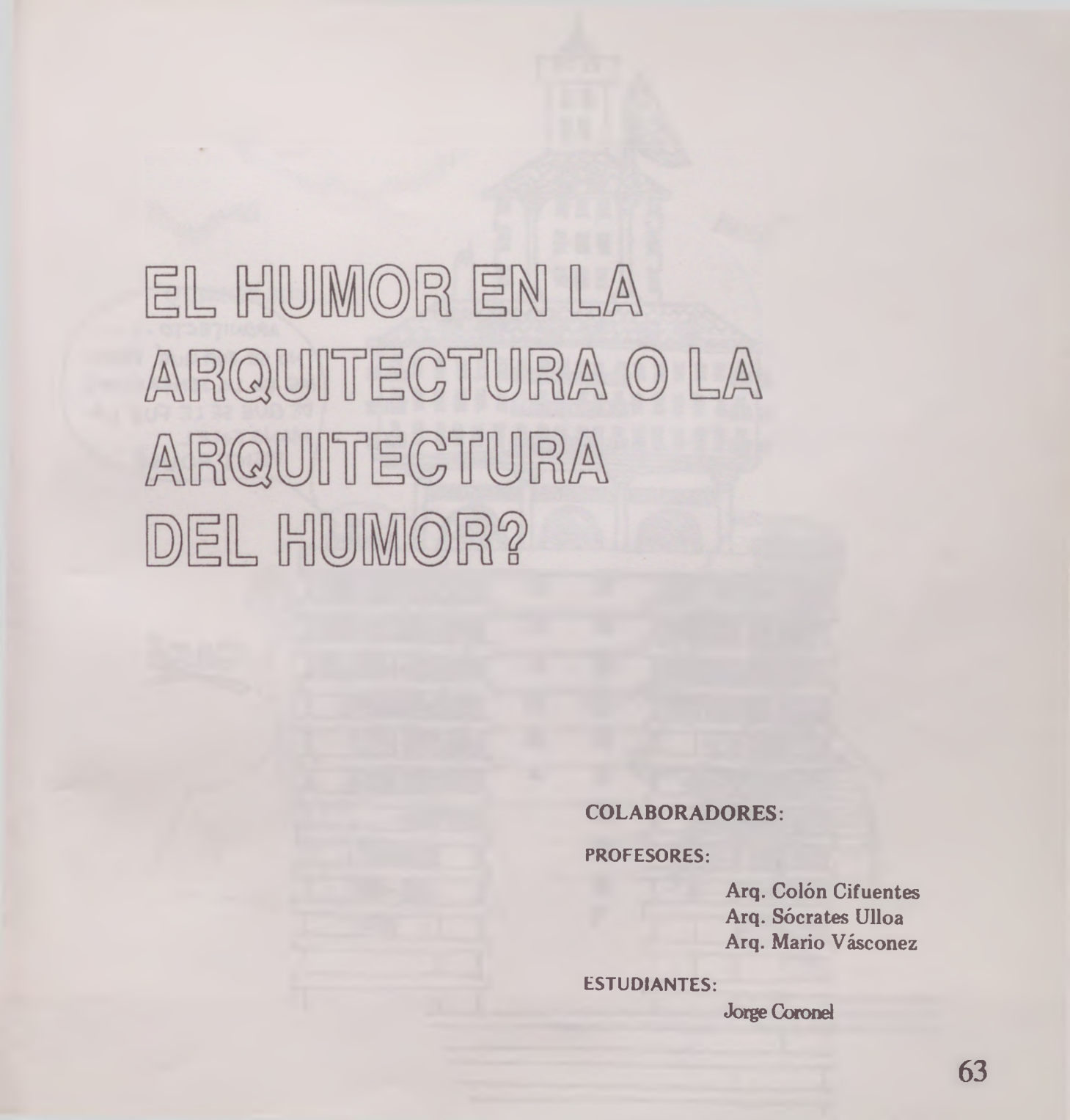
Es necesario considerar otra posible influencia, ajena a Europa, en el Nuevo Mundo. Ya en el siglo XVII, durante su prolongada ocupación de la India, los ingleses escribían acerca del "bungale" (bungalow), una "casa baja con galerías o porches todo alrededor" que habitaban los nativos de la India. El término bungalow sólo se popularizó en la década de 1880; los confortables bungalows de la clase media estadounidense, que eran casas con porches en el frente, alcanzaron su mayor popularidad en las décadas de 1920 y 1930. De todo modos, es probable que el concepto -- al igual que las casas cayún en Luisiana -- se abriera camino en América del Norte mucho antes, con los colonos ingleses. De hecho, a fines de los 1600, un tipo de casa muy parecido en la forma, si no en los materiales al bungale indio, llegó desde el sur de América del Norte hasta Nueva Inglaterra -- y en un caso, al menos, fue copiado en Inglaterra.

Los norteamericanos sí inventaron el porche frontal, tal como la tradición sostiene, pero los norteamericanos en cuestión representaban a varias razas y tradiciones culturales. Hoy, los estadounidenses de muchos antecedentes culturales aún veneran, usan, e incluso construyen porches frontales. Los sureños que tienen la fortuna de poseer casas viejas con porches clásicos continúan acondicionándolos con sillas mecedoras, plantas, "mammy's benches" (el reservado a la mamá), y mesas, como si una vez más tuvieran intenciones de congregarse en el porche para refrescarse tras la caída del sol. Y desde los años cincuenta, los constructores de viviendas en el Sur han esparcido por las ubicuas subdivisiones "vestigios de porche" -- agregados magros, demasiado pequeños para sentarse, pero

que, por su forma y equipamiento, recuerdan las galerías de tiempos idos.

Actualmente, con la renovada necesidad de eficiencia energética y un sentido agudo de la pérdida de sentimiento comunitario, el porche va retornando. En todo el Sur brutan casas nuevas con porches que merecen tal nombre. Poco se los usa -- todos estamos demasiado ocupados y el aire acondicionado es muy tentador --, pero los porches testimonian la permanente consideración sureña por el espacio ritual que reconciliaba espiritualmente, por la comunidad, que valoraba la comunión de seres.





# EL HUMOR EN LA ARQUITECTURA O LA ARQUITECTURA DEL HUMOR?

## **COLABORADORES:**

## **PROFESORES:**

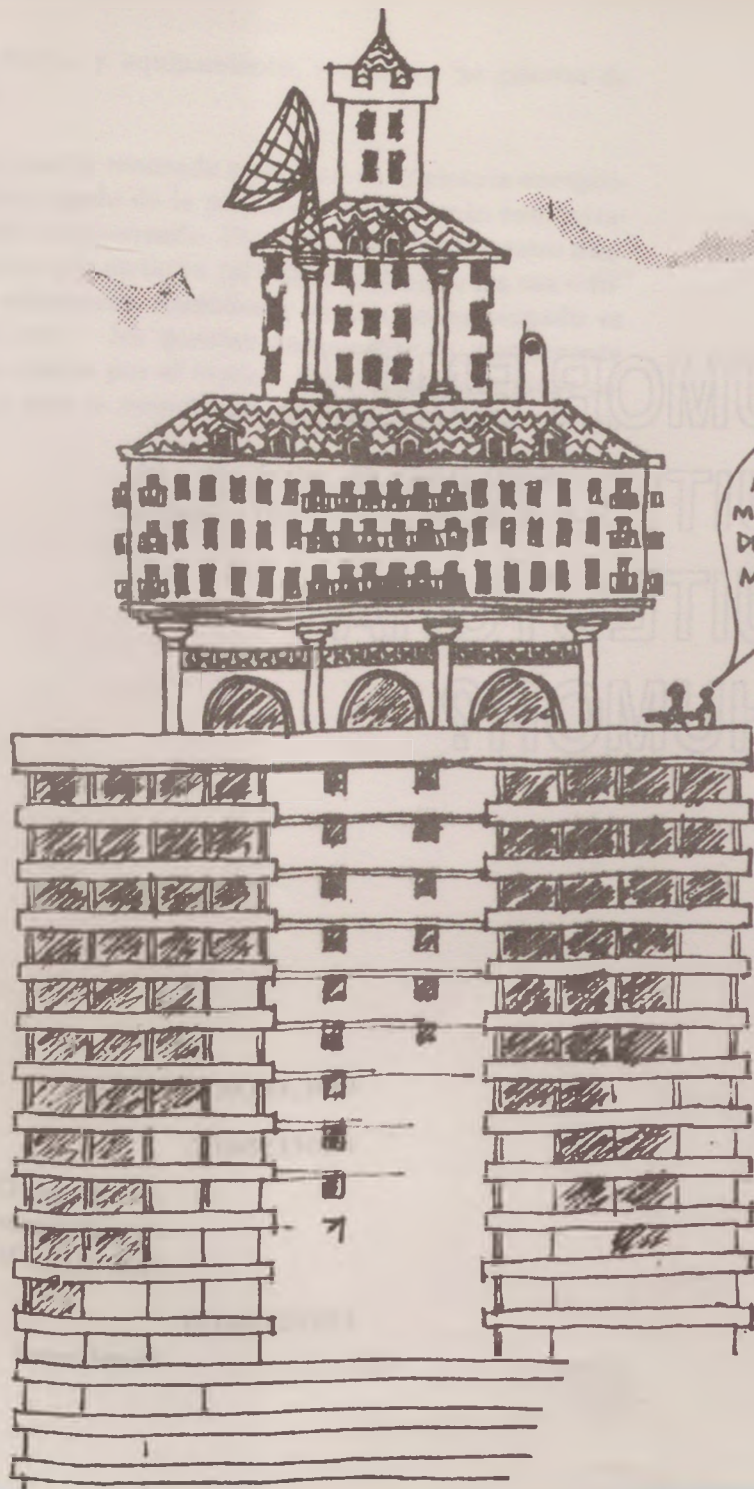
Arq. Colón Cifuentes

Arq. Sócrates Ulloa

Arq. Mario Vásconez

## **ESTUDIANTES:**

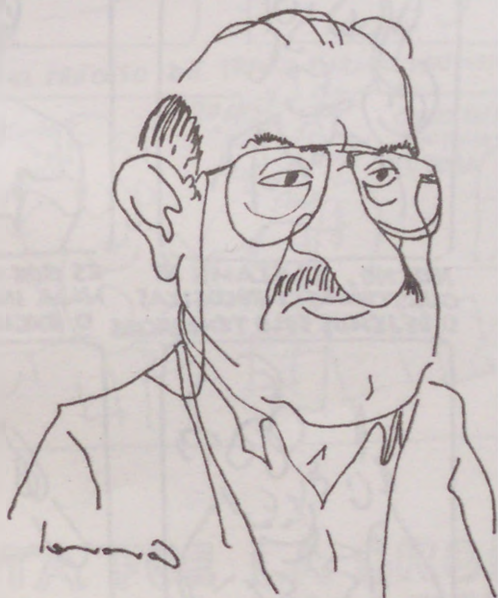
Jorge Coronel



ARQUITECTO....  
NO SE POR QUÉ PERO  
ME DA LA SENSACION  
DE QUE SE LE FUE LA  
MANO EN EL  
PENT HOUSE

CEGE

QUIENES SON...?



Nuestros Hamantes Director y Subdirector de Escuela,  
Arg. Boemerge Navarrete e Ing. Juan Figueras, Felicitaciones y éxitos en su gestión.

ES QUE TIENE QUE  
HABER ALGO CONSENSUAL



QUE DIGA COMO INFORMACION  
SUELTA.... ALGO



SIGUE JAÑO...



DALE NO MAS  
HASTA UBICAR EL ASUNTO



CLARO CLARO, QUE SEA  
SELECTIVA Y CONTINUA



CLARO HOMBRE.. HA-  
BLAR DE LO QUE ESTA'



SOLO ASI PUEDE MARSE  
ESO, NO AL REYES



COÑO.. A QUE ME VINE  
A METER EN ESTO



HAY QUE HABLAR DE LAS  
ADAPTACIONES AL USO



YO CREO QUE MEJOR  
ES LA SINTESIS



NO, NO, HABLAME DE  
CUESTIONES TIPOLOGICAS  
O DEJEMOS SOLO TENDENCIAS



ES QUE NO PERDEMOS  
NADA INCLUYENDOLAS  
O EXCLUYENDOLAS



SIGUE...

... VIENE

LO QUE ES NOSOTROS  
ESTAMOS CLAROS EN ESO



ES QUE NO ES TANTO  
LA INFORMACION SINO  
EL ANALISIS



EL TEMA DE LA ADAP-  
TABILIDAD ES CUESTIO-  
NABLE Y DUBIO



COMO... A QUE ME VINE  
A TRANSFORMAR...  
DIGO A METER



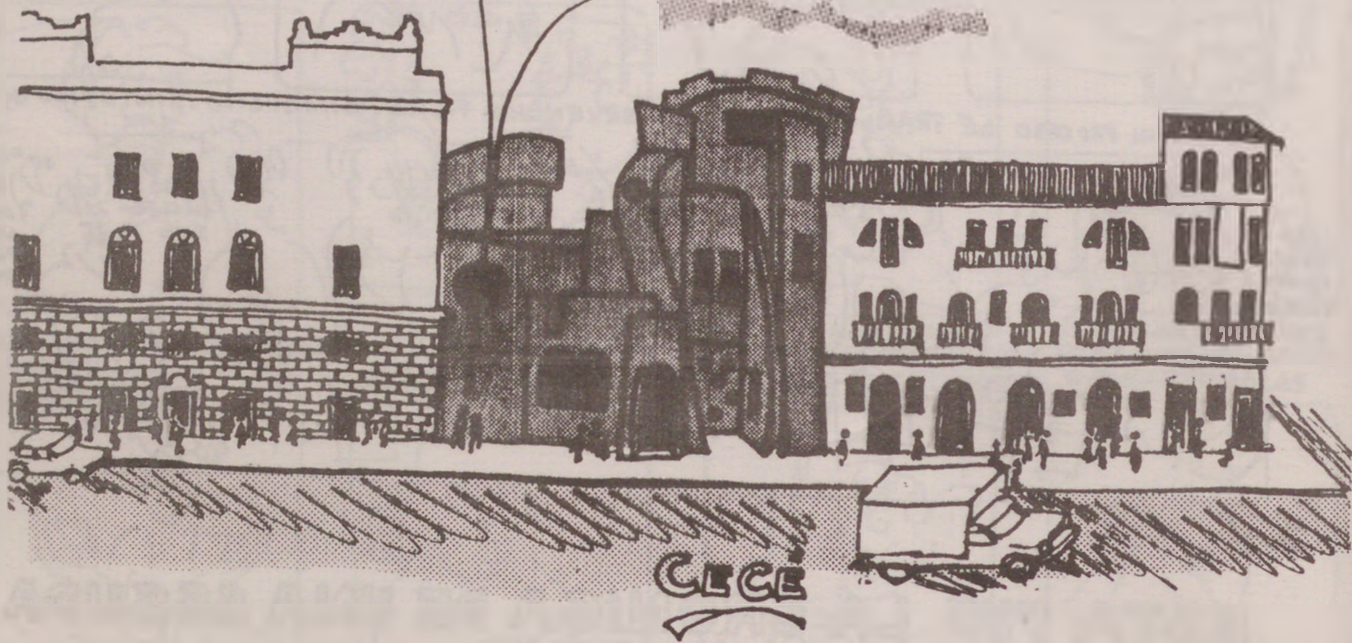
ES QUE EL PROCESO DE TRANSFORMACION-INTERVENCION FISICO-SIMBOLICO-SINTETICO ES CLARO



ESTA FUE LA CRONICA DE UNA SESUDA  
REUNION CUALQUIERA

SOCRATES

TODO EMPEZÓ COMO  
UNA SIMPLE RESTAURACIÓN  
..... PERO LUEGO  
EL ARQUITECTO SE  
PEGÓ LA ENTUSIASMADA



# VOLVER AL ORIGEN: TECNOLOGIA Y TECNICAS

Alfonso Ramírez Ponce

(México)\*

"... volver al origen es siempre un acto revolucionario significa negar la tiranía de ciertas formas con el fin de crear reflejando su función original, formas nuevas, vitales, vivas..."

Adolf Bahne.

La palabra origen, según su etimología significa, "salir (los astros)", "ser oriundo". De ella se deriva original, lo que tiene un origen, una raíz propia.

La célebre frase de Gaudi:

"Originalidad es volver al origen".

De donde hemos tomado el título de esta charla, la interpretamos en el sentido anotado; sólo se es realmente original, en el campo de la Arquitectura, cuando las obras producidas tienen una raigambre propia.

Esta proposición, por supuesto, descarta la "originalidad" de los imitadores de obras propias de otras latitudes. Además la imitación —esa especie de mutilación— se caracteriza por tener dos caras: la ajenedad y la extemporaneidad.

\* El Arq. Alfonso Ramírez Ponce, es catedrático de la Universidad de México y formó parte del panel conferencista de la VIII BAQ, 1992.

El presente artículo, es una síntesis de su conferencia disertada en el IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE LA ARQUITECTURA, organizado por la Cámara Colombiana de la Construcción, San José, Cúcuta, Colombia, Agosto 1993.

La imitación es un raptó de lo ajeno siempre a destiempo.

A lo anterior Gaudi añadía:

“... original es aquel que con nuevos medios vuelve a la simplicidad de las primeras soluciones”.

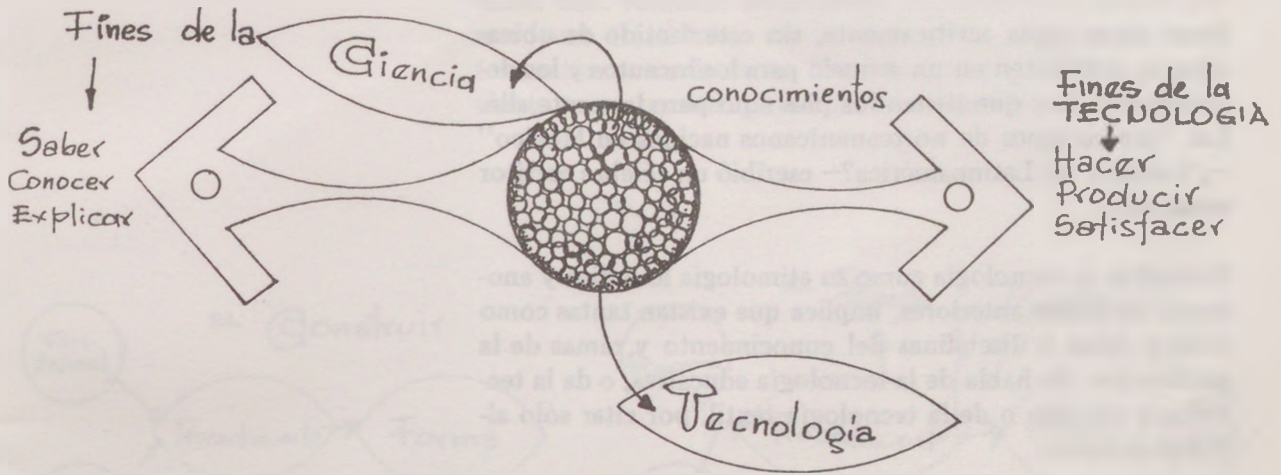
Estas ideas de los “nuevos medios” y “las primeras soluciones” tienen una relación directa con la tecnología arquitectónica y con las diversas técnicas constructivas; temas principales de esta plática.

Antes de continuar, hagamos una pequeña digresión necesaria: el sentido de las palabras, sobre todo de las palabras sobreutilizadas históricamente, suele tener diversos significados. Y no sólo eso, además sucede que los argumentos expresados ante una multitud de oídos receptivos tienen una enorme variedad de interpretaciones. De allí que la mayor riqueza conceptual radique no sólo en lo que se dice o se lea, sino también en lo que se ve y se escucha. De esta capacidad de interpretar y recrear surge la necesidad de las definiciones, puentes para alcanzar el entendimiento y reducir en lo posible los equívocos. En este sentido las definiciones de palabras como ciencia, arte, técnica, tecnología y otras resultan necesarias para la mejor comprensión de su papel dentro del discurso.

Dado lo anterior, encontramos que las palabras tecnología y técnica tienen una raíz común. Ambas devienen del término griego “tékne” que significa arte. La primera se complementa con el término ‘logos’: doctrina o tratado. Haciendo una analogía podemos plantear —en un ejemplo cualquiera— que si la Biología es el conjunto de conocimientos que estudia los seres vivos: entonces la Tecnología es el conjunto de conocimientos propios de un arte, de un hacer. En cambio, la técnica es el conjunto de recursos y procedimientos propios de una ciencia o un arte.



Ciencia y tecnología son conceptos complementarios pero con finalidades diferentes. Ambas contienen conocimientos; la ciencia para conocer, para explicar y comprender —a la naturaleza, a la sociedad—; la tecnología para aplicar, para producir —bienes y servicios— y satisfacer necesidades humanas.



La ciencia es universal; la tecnología regional. La tecnología requiere de condiciones concretas; de recursos naturales y humanos, ambientes, valores, niveles de desarrollo.

Construcciones como la pirámide del Louvre de Pei o el Arco de la Defensa de Spreckelsen en París; o el pabellón de Alemania de Harald Mülberger en Sevilla 92; sólo se pueden realizar con los recursos propios de los países desarrollados. El tomarlas como modelos y pretender que obras semejantes deban realizarse en nuestros países es, cuando menos, una posición desubicada. Estas obras corresponden a un grado de desarrollo económico diferente al nuestro. Esto no significa no admirarlas como muestra de la capacidad humana, pero de esto a querer imitarlas hay una gran diferencia.

Nuestra Arquitectura y por ende su tecnología tienen que partir de nuestras limitaciones que, paradójicamente, no deben convertirse en un obstáculo, sino lo contrario; un estímulo para el talento y la imaginación de nuestros constructores.

“La limitación incrementa a todas luces la inventiva de la mentalidad creadora”. Escribió W. Gropius.

Estas obras vistas acriticamente, sin este sentido de ubicación, se convierten en un señuelo para los incautos y los desarraigados. Los que tienen los pies aquí pero la mente allá. Las “generaciones de norteamericanos nacidos en México” —¿También en Latinoamérica?— escribió un célebre escritor mexicano.

Entendida la tecnología como su etimología lo indica y anotamos en líneas anteriores, implica que existan tantas como existen áreas o disciplinas del conocimiento y ramas de la producción. Se habla de la tecnología educativa, o de la tecnología química o de la tecnología textil, por citar sólo algunos ejemplos.

La tecnología arquitectónica abarca un grupo de técnicas constructivas aplicadas por Profesionales o aficionados -la arquitectura sin arquitectos- que tiene como fin principal, un fin social; la satisfacción de necesidades y que se desarrolla para solucionar problemas concretos de grupos o clases sociales en un momento determinado.

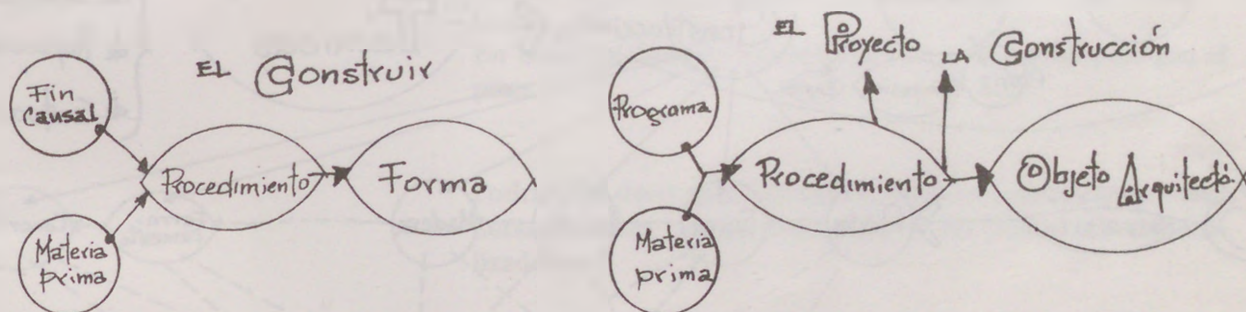
De acuerdo a lo anterior, podemos definir a la tecnología arquitectónica como el conjunto de conocimientos necesarios para producir espacios habitables. Entendiendo el producir en su sentido amplio, el escrito por Aristóteles:

“A todo arte concierne la generación y búsqueda de los instrumentos teóricos y técnicos para producir una cosa”.

El saber y el hacer al conocimiento y la habilidad; la teoría

y la práctica, tékne y epistema redivivos.

Ahora bien, esta tecnología arquitectónica esta constituida por varias técnicas constructivas, transformadoras de la realidad. "Construir es colaborar con la tierra" escribió Marguerite Yourcenar. Recordemos que construir viene de struere que significa apilar, reunir, juntar. La misma raíz de instruir. En un caso: se acumulan conocimientos, en el otro: materiales. Esta voluntad de construir requiere de un orden: primero una finalidad y una materia prima, después su transformación a través de un procedimiento específico y finalmente como resultado una forma construida.

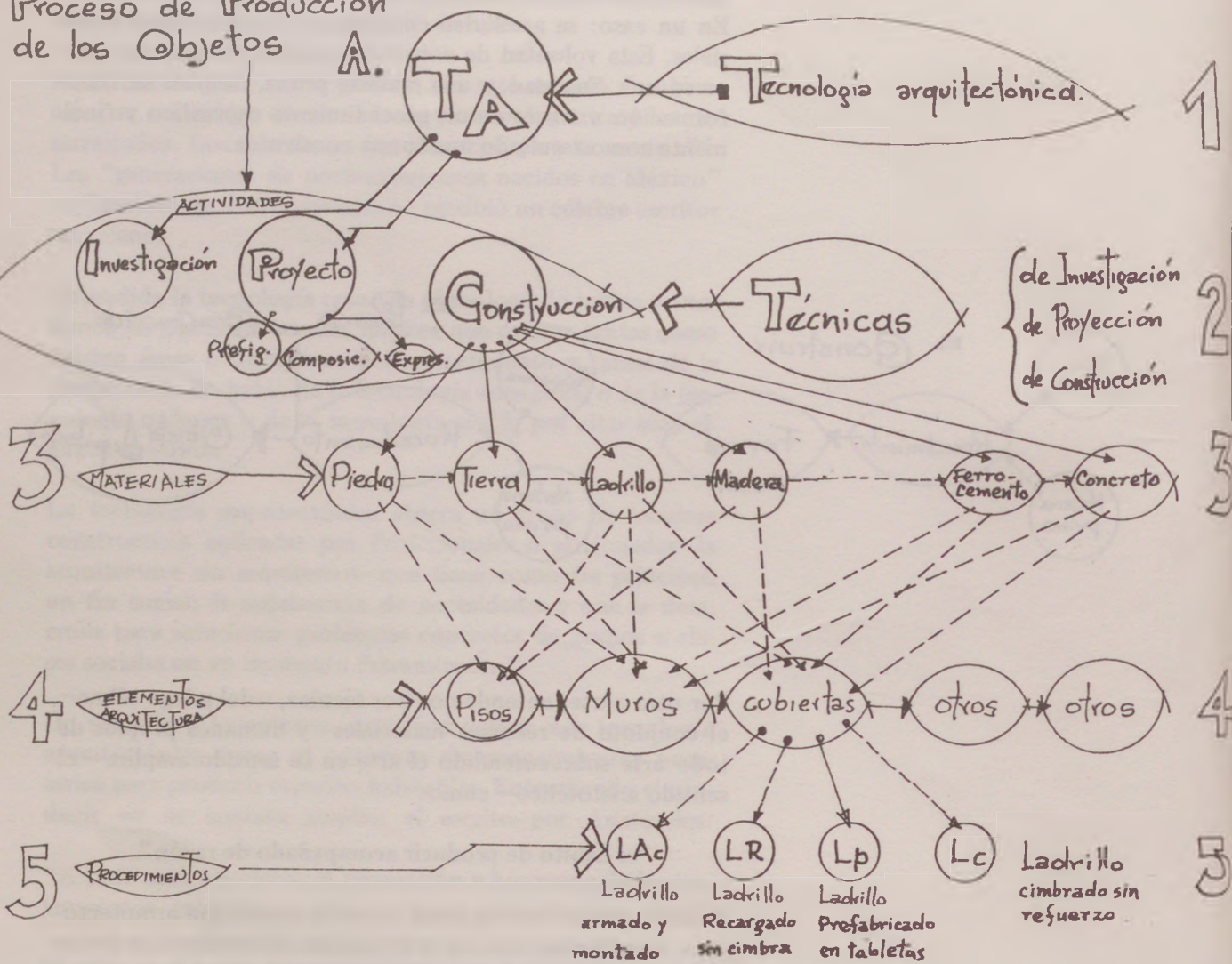


Por otra parte, entendemos por técnica, —del griego tékne— el conjunto de recursos materiales y humanos propios de todo arte sobreentendido el arte en su sentido amplio. —el sentido aristotélico— como:

“el hábito de producir acompañado de razón”.

Veamos ahora las relaciones entre la tecnología arquitectónica, las diversas técnicas y el proceso de producción de los objetos arquitectónicos.

# Proceso de Producción de los Objetos



Las técnicas constructivas se refieren, entonces a los materiales con los que construimos. La técnica del ladrillo, la técnica de la madera y a la vez cada material puede “construirse” bajo distintos procedimientos. Por ejemplo la técnica de construcción de cubiertas, en la zona central de México, que hemos llamado del “ladrillo recargado” consiste en entresijos o azoteas abovedadas sin acero de refuerzo, sin concreto y sobre todo sin cimbra. O la técnica de “tabletas” de ladrillo prefabricadas también para cubiertas, utilizada en Uruguay. El hábil uso del ladrillo en los ejemplos anteriores, nos hace recordar lo dicho por Henri Labrousse:

“... la solidez depende más de la manera en la que están los materiales colocados, que de su masa”.

En otras palabras; la solidez lograda por la forma y no por el peso.

Podríamos decir que hay tantas técnicas constructivas —maneras de hacer— como materiales y sus procedimientos utilizados.

Dadas las características de nuestro desarrollo económico y nuestros recursos: tenemos materiales y sus correspondientes técnicas que nos han sido tradicionalmente propias. La construcción en ladrillo, en madera, en tierra, en bambú o caña guadúa, en piedra, son técnicas regionales o indígenas. Recordando que indígena significa lo que es originario, lo que es propio, lo que pertenece al lugar, a la región.

Por tanto nos parece un doble equívoco que al hablar de ellas las llamemos “Tecnologías alternativas”. En primer lugar no son “tecnologías”, como hemos visto, —la tecnología arquitectónica entendida como un conjunto de conocimientos es sólo una— sino técnicas. Además las técnicas basadas en nuestros materiales tradicionales, no pueden sernos



optativas sino lo contrario. El nombrarlas inconcientemente de tal modo acusa cuando menos una posición desarraigada y cuando más una posición dependiente y colonizada culturalmente, pues en efecto, dichas técnicas son “alternativas”, pero para la arquitectura de los países centrales. Para nosotros son propias y originarias.

Las técnicas propias de los países desarrollados con las técnicas por las que podemos optar en función de los factores económicos. Por ejemplo la llamada “high tech” es una técnica optativa o “alternativa”, poco recomendable por sus altos costos para nosotros. Esto nos lleva a entender que las técnicas no son ni internacionales ni absolutas —en el sentido aristotélico—, por lo contrario, están determinadas por circunstancias históricas y regionales. Argumentación que suelen olvidar aquellos pregoneros de las “modas” arquitectónicas de los países desarrolladas.

Así como el hombre “... no puede salirse de su piel” según Hegel: tampoco los objetos arquitectónicos producidos por él pueden salirse de su tiempo —su modernidad— de su espacio —su regionalidad— y tampoco pueden dejar de expresar los valores propios del grupo o clase social que los produce.

De una plática tan breve como ésta no podemos sacar conclusiones definitivas, pero sí formular algunas hipótesis. Permítanme plantearlas en torno a nuestra Arquitectura latinoamericana:

**NUESTRA ARQUITECTURA** debe ser:

“UNA ARQUITECTURA que corresponda a las condiciones económicas de nuestros países pobres —no como nos dicen, en vías de desarrollo sino, desviados intencionalmente del desarrollo, que no es lo mismo— con insuficientes recursos para satisfacer las demandas espaciales y recursos para satisfacer las demandas espaciales y garantizar la vida dig-

na de sus habitantes. Por tanto, la economía —sobre todo en las obras públicas— debe ser uno de sus principios rectores. Construcciones con el menor costo necesario.

Hacer lo más con lo menos.

“NUESTRA ARQUITECTURA no puede ser la Arquitectura de la fantasía, el derroche y el despilfarro, sino su contrario, la Arquitectura de la realidad, el talento y la imaginación acrecentada por las limitaciones.

“UNA ARQUITECTURA que haga uso intensivo de nuestra mano de obra. Abundante, barata, desempleada y subempleada en gran parte por la imperante política económica neoliberal, impuesta en muchos de nuestros países.

“UNA ARQUITECTURA que reconozca y respete los modos de vida, tradiciones y costumbres de aquellos a quienes debe servir. Sus habitantes —en palabras de Miguel de Cervantes— y no sus usuarios, pues la Arquitectura no se usa sino que se vive y se habita. La Arquitectura como continente de funciones y comportamientos, debe partir del Programa, en otras palabras, del insoslayable conocimiento de las exigencias y requisitos por satisfacer.

“UNA ARQUITECTURA que reconozca, respete y aproveche las condiciones que le impone el medio natural en el que se ubica. Esta adaptación incluye el respeto a las condiciones urbanas y ambientales así como la adecuada solución de las necesidades de iluminación, soleamiento y ventilación; con la consecuente reducción de los costos de construcción, de operación y mantenimiento.

“UNA ARQUITECTURA que reconozca las técnicas constructivas de sus materiales tradicionales como propias y originales y en consecuencia, rescate de la arquitectura sin arquitectos los conocimientos necesarios”.

“UNA ARQUITECTURA no para los arquitectos y sus críticos, sino para sus habitantes”

“UNA ARQUITECTURA que reconozca los avances de la disciplina a nivel internacional, que utilice de ellos lo que le sea necesario pero que tenga como centro su realidad, sus posibilidades y sus limitaciones”.

Esta posición ante la arquitectura no es una posición cerrada ni xenofóbica; simplemente es una posición crítica, que puede enmarcarse dentro de esta frase de José Martí:

“Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas.”

**Muchas gracias**



# EL PROBLEMA AMBIENTAL

Colón Cifuentes\*

Puede definirse a través de diversos enfoques, tomando en cuenta que medio ambiente o, simplemente el "ambiente" es todo o casi todo lo que nos rodea. Cada segmento profesional, científico o técnico tiene su propio enfoque de éste y de sus problemas.

Por eso es necesario definir el concepto que arquitectos y planificadores urbanos, con mayor o menor diferencia, manejamos generalmente, y que Hardoy y Satterwaite muy bien las sintetizan como la falta o la inadecuada distribución de uno o varios recursos que son esenciales para la salud humana o para el adecuado funcionamiento de la ciudad, incluyendo aquellos que impiden la reproducción de los recursos físicos naturales del entorno de la ciudad.<sup>1/</sup>

Casi toda actividad de realización humana es, en alguna de sus fases de producción o de aplicación directa o indirecta, contaminadora del ambiente: Aunque cada uno de nosotros suele pensar que los que contaminan son los otros, requerimos te-

\* El Arq. Colón Cifuentes, es profesor principal de la FAU—UC, de la cátedra de Teoría de la Arquitectura y Tesis de Grado.

Actual Director del Plan Maestro del Centro Histórico de Quito, en el Municipio Metropolitano de Quito.

1. Hardoy Jorge y Satterhwaite, mimeografiado traducido del inglés "Problemas Medio Ambientales en las ciudades del Tercer Mundo": Un tema completamente ignorado?, Lille, 1989.

ner conciencia de nuestro "aporte" en la degradación del medio y hacer un balance comparativo con el aporte que nuestra actividad significa para la producción social.

La contaminación ambiental es un problema universal. Si es muy serio en los grandes núcleos industrializados, puede ser aun mayor en nuestros países con escasa industria por razones que básicamente tienen que ver con la discriminación tecnológica (somo reducto de tecnología obsoleta de los países industrialmente desarrollados), con mal empleo de los recursos naturales, y, con la ausencia de medidas preventivas y correctivas con respecto a los factores que provocan el deterioro ambiental y sus efectos, lo que señala la poca conciencia sobre las consecuencias presentes y futuras del problema ambiental.

En los países y ciudades industrializados los problemas del medio ambiente están identificados con la alta densidad de la industria contaminante, especialmente química, metalúrgica y petrolera que han dado lugar no solo a deterioros locales o nacionales, sino a niveles de contaminación transnacional y, llamémosla planetaria, la que nos involucra a toda la humanidad, sobre todo a los países pobres por la falta de capacidad tecnológica para contrarrestarla, como las llamadas lluvias ácidas, ríos y mares degradados, reducción de la capa de ozono, proliferación radioactiva, cambios climáticos e inundación con desechos industriales (envases, componentes y subproductos).

En Latinoamérica y en general en los países pobres, a esta contaminación exógena, se agrega otra de carácter endógeno, que tiene que ver, como señalamos arriba, con la poco planificada explotación y empleo de los recursos naturales, sobre todo el abuso y malgasto de aquellos no renovables y la depredación de aquellos renovables.

En nuestros países se reproduce lo que pasa a nivel mundial en la relación entre países ricos y pobres. El impacto del deterioro del medio ambiente es diferencial, afectando con más fuerza a

la población pobre que vive en las peores condiciones de habitabilidad y sin los medios necesarios para protegerse y contrarrestar sus efectos.

El empobrecimiento del concepto de hábitat y de vivienda, que los reduce a cualquier espacio sobre el que se pueda reclamar el derecho al uso o a la propiedad, así como del espacio urbano, relegando a un plano muy secundario la calidad del ambiente, son consecuencia directa de la crisis de aspectos fundamentales: económico, social y cultural.

Esa deteriorada imagen de habitabilidad mínima, se proyecta al espacio común del edificio ocupando de manera desarticulada patios, terrazas, traspacios y aún balcones y galerías. También se expresa con un más amplio efecto colectivo en los espacios públicos, plazas, calles y pasajes afectando la calidad de la unidad urbana máxima como es la unidad vecinal, el barrio y el entorno inmediato.

En un estudio del Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo (IIED) sobre varias ciudades latinoamericanas, sobre todo capitales de país, entre las que se incluye Quito, se hace una síntesis muy elocuente y representativa de una gama de problemas ambientales según ámbitos urbanos con mayor impacto. Proviene, a nivel de la ciudad, de la contaminación del aire como resultado de la falta de control sobre las emisiones de los gases de las fábricas y del transporte automotor; de la contaminación de los cursos de agua que atraviesan las ciudades y de la consiguiente polución de las aguas subterráneas. A nivel del barrio, los problemas provienen de: las dificultades para resolver la recolección y tratamiento de residuos domiciliarios y afluentes industriales; la escasez de espacios verdes para la recreación y para absorber la contaminación atmosférica; y, los desastres de origen natural (inundaciones, sismos, deslizamientos) debido a la ocupación no planificada del suelo en áreas de alto riesgo. A escala de la vivienda: la falta de un buen sistema de evacuación y tratamiento de residuos domiciliarios; el alto grado de hacinamiento, tanto a escala de la ciudad como

de las viviendas y el rápido deterioro de las zonas periféricas que crecen más rápido que su planificación.

Los efectos de un soporte económico insuficiente, y casi siempre selectivo, que caracteriza la realidad en la dotación de espacios, infraestructuras y servicios en estos tres ámbitos urbanos, se conjugan, tanto con la incongruente acción entre sus actores institucionales e individuales, como con la separación del ciudadano de la decisión sobre el destino de su entorno o de su medio, materializando una suerte de contradicción política: el ciudadano, el habitante común, no decide mayor cosa sobre la ciudad y no articula una noción colectiva que le permita optar por un tipo de actitud que conduzca a exigir y participar en el tratamiento del problema ambiental.

Es importante señalar que en la planificación del desarrollo urbano, el deterioro ambiental no ha sido precisamente una de las condicionantes básicas a observar en las políticas o en la operatividad de un plan de este tipo. En algunos casos inclusive se toman decisiones que hacen irreversible un factor de degradación ambiental al establecer áreas de expansión sobre franjas de protección, sistemas viales con excesivos volúmenes de tráfico y usos incompatibles con una relación ambiental armónica.

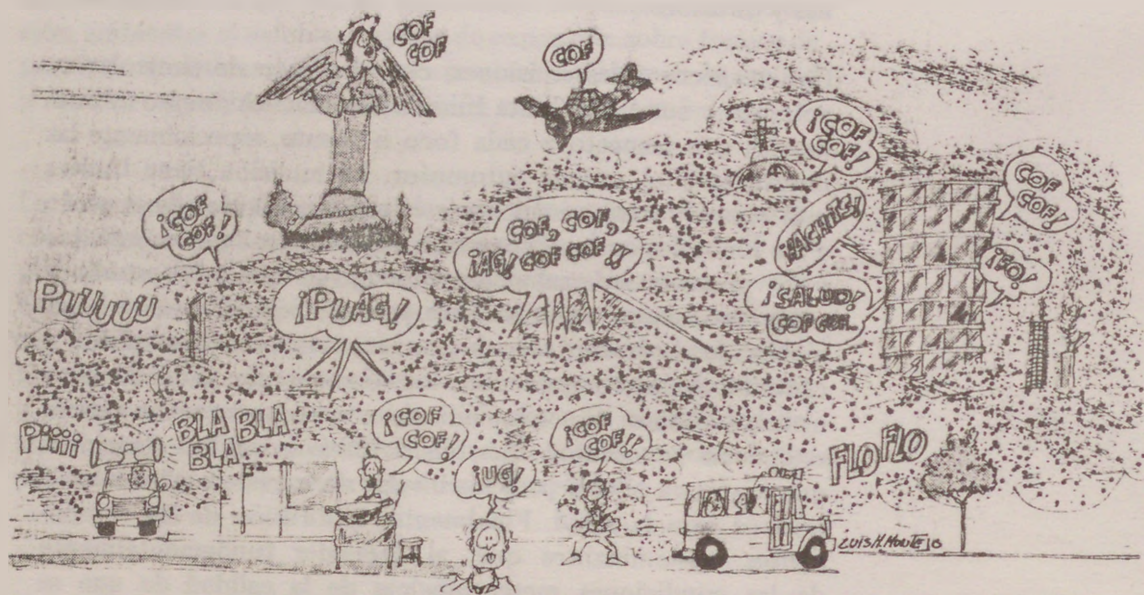
La información sistematizada, la nueva tecnología de observación, medición y lectura que incluye el uso de satélites, el empleo de modelos, simulaciones, monitores y las nuevas posibilidades de actualización y procesamiento, son los recursos que van posibilitando el tratamiento de nuevas variables que permiten dimensionar más integralmente el comportamiento urbano y, consecuentemente, ha venido reivindicando la prioridad del tratamiento ambiental en la finalidad global del mejoramiento de la calidad y de las condiciones de habitabilidad.

## LA CONTAMINACION ATMOSFERICA

La capa atmosférica que nos rodea es un bien limitado. Al igual que cuando vertimos sustancias tóxicas y contaminantes a un río o a un lago, estos recipientes naturales tienen límites de acuerdo a su capacidad, a las características de difusión en el agua y a la capacidad regenerativa, igual debemos considerar el gran recipiente atmosférico, con el agravante que es más difícil depurarlo, pues su consumo es más directo y global y de inmisión múltiple por parte de todo organismo, especialmente el humano, por esta razón, todo vertido abusivo en el aire es un atentado contra los derechos de la humanidad.

Cuando hablamos de la contaminación atmosférica en los núcleos urbanos, hay que tomar en cuenta para su evaluación, los tres factores determinantes de la misma: emisiones, inmisiones y difusión.

Con respecto a las emisiones, con el objeto de controlar su volumen y sus flujos hasta límites tolerables es preciso normalizarlas con respecto a cada foco o fuente, especialmente las industrias y el parque automotor. La inmisión tiene límites más claros y determinados por criterios sanitarios de acuerdo a los umbrales entre el bienestar del funcionamiento orgánico y los problemas de salud, sin embargo de que falte estudio y experimentación, especialmente en nuestros países con bajos niveles de desarrollo tecnológico, con respecto a la calidad y cantidad de los componentes, los efectos según tipos de organismos, efectos directos, indirectos o secundarios y niveles estándares permitidos, que, en definitiva, son los elementos que fijan una norma para los niveles de inmisión adecuados y críticos para la salud. Finalmente, la difusión de los componentes contaminantes que, al depender fundamentalmente de las condiciones meteorológicas de la calidad de que se trate, se constituye en el elemento diferenciador de los índi-



ces permisibles entre un país y otro, entre una ciudad y otra dada la capacidad difusora de la atmósfera local, especialmente, la presión atmosférica, la densidad del aire por contenido de humedad y, sobre todo, la velocidad y frecuencia de los vientos, factores sobre los que no se puede influir, pero a los que hay que tomar en cuenta como determinantes dentro de la planificación urbana para el asentamiento de zonas industriales, residenciales, recreacionales y de protección.

Las variables a manejar están entre la emisión y la difusión. Se establecen límites permisibles más bajos para los focos emisores, cuanto menor sea la capacidad difusora de la atmósfera. A pesar de existir diferencias, a veces significativas en el poder de asimilación, procedimiento eliminación y resistencia entre diferentes personas, por distintas razones que aquí no cabe señalarlas, los índices de inmisión máximos permitidos para cada contaminante, viene a constituirse relativamente, en la constante entre los tres factores determinantes aquí considerados. Generalmente es la Organización Mundial de la Salud —OMS— la que ha señalado estándares medios en el mundo, así como otros de carácter continental o regional, como a través de la —OPS— a nivel panamericano<sup>2</sup>!

Sin embargo, los índices globales han sido tomados como referenciales, por parte de entidades especializadas en evaluaciones ambientales, generalmente de carácter nacional o local con la finalidad casi común de ir depurando los estándares para la protección ecológica, medio ambiental, sobre todo de inmisión humana, así como de las principales emisiones contaminantes que conduzcan finalmente a una legislación lo más adecuada posible a cada medio geográfico, tecnológico y social, y que permitan el mayor equilibrio entre estos dos grandes aspectos: Protección y Desarrollo.

2. Di Pace María, Fedorovski Sergio, Har-  
doy Jorge Enrique y Stein Alfredo, mi-  
meografiado "El impacto de los proble-  
mas ambientales sobre la salud en las  
grandes ciudades latinoamericanas", Ins-  
tituto Internacional de Medio Ambien-  
te y Desarrollo — IIED—, Bnos. Aires,  
1990.

## LA CALIDAD DEL AIRE URBANO

La atmósfera es uno de los elementos de la naturaleza universal con mayor capacidad de captación, movilidad y procesamiento de los elementos superficiales emanados por los procesos y actividades de carácter natural y artificial. Uno de sus componentes, el aire, sobre todo el de las concentraciones urbanas, contiene una mezcla de sustancias contaminantes absorbidas directamente del conjunto de emisores en forma primaria, pero además autogenera otros polulantes por combinaciones entre los primeros mas otros factores como los rayos ultravioletas, depresiones y cambios térmicos.

En razón de lo anterior, unos contaminantes son más nocivos que otros por sus efectos tanto primarios como secundarios en la degradación atmosférica y del aire que respiramos.

La gente, en lugar de cifras que expresen el resultado de un análisis, lo que desea conocer es la calidad del aire que respira: es decir, pretende que se le dé un índice global de calidad que le permita juzgar por sí mismo en qué sentido evoluciona y hasta que punto las medidas adoptadas van siendo eficaces en el camino a conseguir una mejor calidad. Un primer paso para obtener tal índice es establecer, para cada contaminante, un valor estándar que corresponde a aquella concentración de cada uno de ellos que, en razón a los efectos que produce, podemos considerar equivalentes.

Los niveles estándar de calidad suelen definirse como aquellas concentraciones por encima de las cuales se observan efectos adversos o nocivos de cualquier tipo, es decir, que afectan a la salud en el sentido amplio que a este concepto da la OMS, "bienestar físico, síquico o mental y social". A título de ejemplo damos los que estableció la Agencia de Protección Ambiental (EPA) norteamericana para los seis contaminantes urbanos más significativos: oxidantes (OX); partículas materiales (PM); óxidos sulfurosos (SOx); óxidos nitrosos (NOx); monóxido de carbono (CO) e hidrocarburos (posteriormente



se prescindió de los hidrocarburos y se incluyeron como oxidantes); nos limitaremos a expresarlos en microgramos por metro cúbico ( $\mu\text{g}/\text{m}^3$ ) y referidos a niveles estándar medios, para 24 horas y que corresponden a valores que no deben ser superados más de una vez por año.<sup>3</sup>

Contaminante	Estandar en 24h.
OX $\mu\text{g}/\text{m}^3$	59
PM "	150
SOx "	266
NOx "	400
CO $\text{mg}/\text{m}^3$	7.8


Fuente y Elab.:<sup>3/</sup>



3. Catalá de Alemany J., "Contaminación y Conservación del medio ambiente", Editorial Alhambra S.A., Primera Edición, Madrid, 1986.



81



# MARCO VÁSQUEZ ESTA DE VUELTA

Mario Vásconez S.

¿Se han dado cuenta que Marco Vásquez “está de vuelta”?...

- Suele decirse que alguien “está de vuelta” cuando ha estado ausente por un tiempo...
- Suele decirse, también, que alguien “está de vuelta” cuando previamente, ha estado “de ida”...
- Y... por allí se oye que alguien “está de vuelta” cuando otros —apenas— “están de ida”...

Podría decirse que Marco Vásquez “está de vuelta” porque lo tenemos nuevamente, aquí, entre nosotros... Pero... como ustedes pueden ver... Marco Vásquez jamás nos ha dejado... Aquí están nuestras montañas, nuestras colinas, nuestro Panecillo, nuestro cielo, nuestras casas, nuestras ferias, nuestro Quito, nuestra gente, nosotros... aquí estamos.

Marco Vásquez “está de vuelta” porque permanentemente “ha estado de ida”... La reiterada búsqueda, el trabajo arduo, la constancia, le han permitido avanzar...



En sus inicios, como estudiante de arquitectura, que es de donde le vino “esto de hacer casas”, aprendió algo —no siempre fácil—, como es: imaginar, concebir... volúmenes y espacios y plasmarlos en dos dimensiones, en una cartulina, en un plano... (Debo decir aquí que en eso también, siempre “estuvo de vuelta” cuando sus compañeros apenas “estábamos de ida”). Sin embargo, a pesar de sus cualidades como Arquitecto, un día decidió que no se puede “estar de ida” y “de vuelta” por dos caminos simultáneamente... Dejó la arquitectura y comenzó a pisar firme en su otra pasión: el arte, la pintura...

Y aprendió algo que tampoco es fácil, que es mucho más difícil: plasmar en dos dimensiones no sólo volúmenes y espacios sino además la luz, el tiempo... la vida... Asunto complejo en el que pueden introducirse con éxito, sólo quienes están simultánea y permanentemente en un proceso de búsqueda y de síntesis, sólo quienes, están simultánea y permanentemente “de ida” y “de vuelta”.

Ese proceso le ha permitido “ir y volver” sobre sus materiales y sus técnicas: la cartulina, la acuarela, el pincel de aire, los acrílicos, el lienzo... y le ha permitido “ir y volver” en la expresión: el blanco y negro, los grises, los ocre, los colores brillantes... el rosa, el verde acidulado (aportes de sus “idas y vueltas” por México y Brasil) mezclados con nuestros azules, nuestros verdes, nuestros violetas, con nuestros colores andinos... en una síntesis continental nuestra igualmente, más ampliamente nuestra, sin fronteras.

Este proceso de búsqueda y de síntesis le ha permitido “ir y volver” sobre sus temas urbanos: las casas y ciudades primero, las ciudades y su gente luego, los problemas de las ciudades y los problemas de la gente después: las migraciones, el tugurio, la pobreza)... han estado presentes en sus cuadros.

Rubén Moreira preguntaba al presentar su obra hace algunos años: “¿Nos encontramos ante un urbanista inconforme que ha encontrado en la pintura la forma de narrar los conflictos urbanos?”

Pero... también en esto, Marco Vásquez “está de vuelta”... no aprendió exclusivamente a sintetizar en dos dimensiones nuestra realidad... en sus últimos cuadros se aprecia que también ha logrado meter dentro del lienzo a la esperanza...

Rubén Moreira lanzó también otra interrogante hace algún tiempo, decía: ¿Qué sorpresas nos deparará este pintor en el futuro?...

Y en estas páginas queremos compartir una de sus sorpresas... esta magnífica muestra en pequeño formato... cosa que no deja de ser una sorpresa... pues “las idas y vueltas” de Marco, al igual que sus cualidades y... él mismo, son más bien de gran formato...

Marco Vásquez “está de vuelta”.

# CONFIGURACION Y DISEÑO SISMICO DE EDIFICIOS

Ing. Herberto Novillo\*

Este es el título de una obra que nos ayudará a comprender con gran sencillez lo que significa planificar o diseñar un edificio en una zona sísmica, es una obra que creo debe ser leída por nuestros estudiantes, como también por arquitectos e ingenieros. Sus autores Arnold y Reitherman nos hablan desde diferentes puntos de vista de la importancia de la forma en el diseño arquitectónico y sobre todo, analizan y explican con claridad los problemas de la proporción, simetría, discontinuidad y altura de un edificio. Sin usar expresiones matemáticas analizan de manera sencilla los conceptos y principios sobre la seguridad sísmica inherentes al diseño arquitectónico e insisten en que este aspecto constituye una responsabilidad compartida tanto por el ingeniero como por el arquitecto. Con sencillez se describe como la configuración o forma del edificio puede incidir en su seguridad, y aquí usemos los términos que utilizan los propios autores:

“... al concebir la configuración del edificio, el arquitecto influye, e incluso determina, los tipos de sistemas resistentes que

\* El Ing. Herberto Novillo es graduado en la Unión Soviética y Profesor de la Cátedra de Estabilidad de la FAU. Realiza práctica de cálculo de edificios en su estudio privado.

se pueden usar y aun la medida, en un sentido amplio, en que serán afectados. Además, muchos errores de ingeniería que ocasionan daños graves o colapso, se originan como fallas de configuración...” Arnold y Reitherman no solo manifiestan sus propios criterios sino que también son oportunos al describir el pensamiento de destacados profesionales, como por ejemplo del Arq. J.F. Terán, Nicaragua, tenemos: “... la cuestión consiste en si el edificio se debe diseñar para satisfacer las necesidades funcionales, sociales y estéticas y luego garantizar su seguridad estructural, o si bien, en áreas como Managua, los problemas especiales de estabilidad e integridad de conjunto condicionarán el proceso de diseño por el cual se deciden los elementos de forma, como masa, simetría, modulación...”

El libro además contiene temas muy diferentes e interesantes como por ejemplo: origen de los sismos, interrelación suelo-estructura, discontinuidades de rigidez, problemas de colindancia, ejemplos históricos de diseños arquitectónicos antisísmicos y muchos otros, y al mismo tiempo que me permito recomendar la lectura de esta interesante obra, me atrevo anotar lo siguiente: llevo veinte años dedicado solamente al diseño de estructuras de edificios y en mi larga práctica profesional he percibido que un buen número de arquitectos están absolutamente convencidos que la seguridad sísmica la define únicamente el ingeniero estructural, están seguros que sus anhelos de diseñadores se harán realidad, con el solo hecho de que el ingeniero defina las secciones de los diferentes elementos: vigas, columnas, losas; pero la realidad no es así, pues, sobre todo, la seguridad sísmica comienza con la planificación arquitectónica y esto depende mucho de la forma y simetría; además la vida misma nos lo ha enseñado: en los movimientos sísmicos son precisamente los edificios de mejor configuración los que han respondido positivamente al embate de la naturaleza y este problema no ha sido comprendido únicamente estas últimas décadas, lo comprendieron en alguna medida los romanos, los griegos, los árabes y otros pueblos, pues ahí tenemos como ejemplos el Panteon, el Partenon, o la iglesia de Santa Sofía en Estambul y también las maravillosas catedrales góticas.



Nuestros antepasados no tenían conocimientos teóricos y si los tenían eran tan rudimentarios que no les permitía vislumbrar la respuesta del edificio ante el sismo, pero sacaban conclusiones positivas después de cada catástrofe, desde luego esta es una forma nada agradable de aprender y no había otra manera en aquellos tiempos y fue así como la Iglesia de Santa Sofía, fue construida, reconstruida y perfeccionada cada vez que sufría la acción de la naturaleza; ella tiene un enorme historial sísmico y su colosal estructura de mampostería no reforzada aún sobrevive para sorprendernos con su misteriosa relación forma-estructura, pero no vayamos tan lejos; aquí, en nuestra hermosa iglesia de San Francisco, en dos ocasiones, se reconstruyeron sus torres; originalmente eran muy esbeltas y fueron disminuyendo su altura solo después de los colapsos producidos por los sismos.

Esto tampoco significa que hoy la conciencia de la ingeniería sísmica lo comprende todo, sus más grandes avances solo se han dado durante estos últimos cuarenta años y únicamente desde 1904 tenemos la noción de coeficiente sísmico, definido en forma muy rudimentaria por el científico japonés Omori como la relación entre la aceleración de la base producida por el sismo y la aceleración debida a la gravedad, él además partía de la suposición de que el edificio era absolutamente rígido.

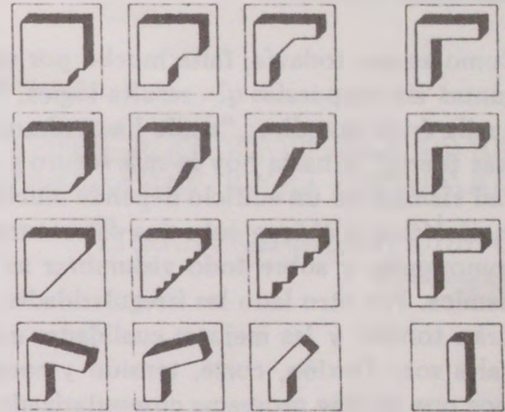
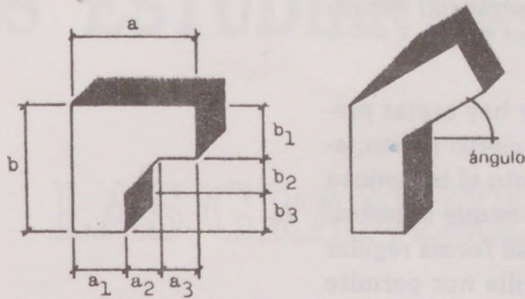
En 1920 otro científico japonés, Monobe, propuso determinar la fuerza sísmica considerando la deformabilidad del edificio, pero sostuvo que este era un cuerpo de solo un grado de libertad y que la vibración del suelo respondía al de un movimiento armónico. Monobe no consideró el amortiguamiento, pero llegó a la definición del coeficiente dinámico. Al considerar que la estructura era un cuerpo de solo un grado de libertad se llevaba dentro de esta concepción un error muy grave: no se podía determinar las acciones sísmicas en los diferentes niveles ni tampoco sus diferentes formas de vibración. La concepción de Monobe tenía otras debilidades como ser por ejemplo: no consideraba la superposición del movimiento libre y el de la fuerza excitatriz producida en la base, él tomó en cuenta solamente la segunda parte y esto le impidió concretar el proble-

ma de la resonancia. No considerar el movimiento libre talvez se debía a que no se tenía claro las condiciones iniciales del movimiento sísmico y fueron Zabriev, Newman y Suijiro, quienes en 1927, plantearon la idea de que al inicio del movimiento la aceleración del suelo es máxima y su velocidad es igual a cero. Si Monobe considera un sistema de un solo grado de libertad esto se debe también a que un sistema de "n" grados de libertad implica "n" ecuaciones diferenciales, las que a su vez se transforman en un sistema de "n" ecuaciones algebraicas, las que sin la ayuda de computadoras es imposible resolverlas, medio que surge solo en la década de los cincuenta.

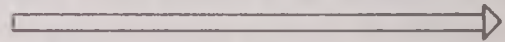
En agosto de 1934 M. Biot publica su obra "Teoría de las vibraciones de los edificios ante los terremotos" ahí plantea métodos para la determinación de las fuerzas sísmicas en base a los registros obtenidos por instrumentos durante movimientos sísmicos, surge con esto las ideas de los espectros sísmicos: aceleración, velocidad y desplazamiento; Biot propuso un modelo mecánico formado por un conjunto de péndulos invertidos apoyados en una plataforma móvil cuyos períodos naturales de vibración variaban desde 0.1 seg. hasta 3.0 seg., tomó este rango de valores porque ya se había determinado que los edificios vibraban dentro de esos valores. Con instrumentos especiales se modela la aceleración del suelo y se miden las aceleraciones de los péndulos con lo que se construye un gráfico de variables tiempo-aceleración y que se conoce con el nombre de espectro sísmico de aceleración, estos espectros se los puede construir para diferentes terremotos y diferentes condiciones de suelo.

Ya en la década de los cuarenta, la propuesta de Biot sirvió de base para la continuación de muchas investigaciones realizadas por Hausner, Kan, Alford y otros; ellos profundizan también el análisis dinámico que se consolida en la década de los cincuenta con el surgimiento de las computadoras. En los sesenta comprendemos mejor la interrelación suelo-estructura y este problema aun no esta completamente resuelto; hoy sabemos que el análisis dinámico a través de los espectros sísmicos no son muy confiables y que el mejor camino es el uso de los re-

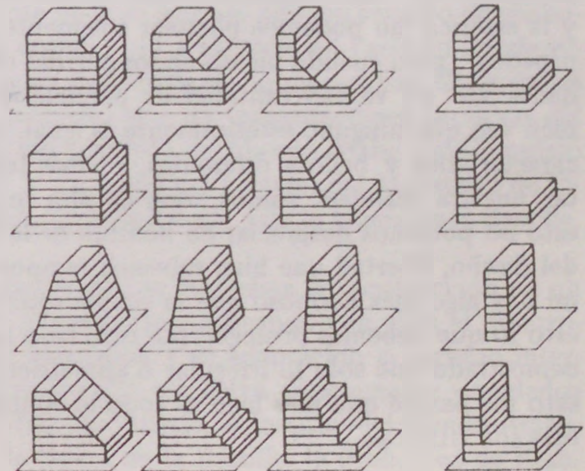
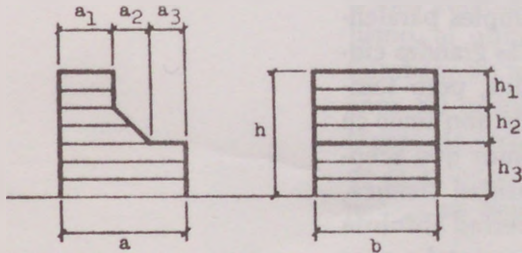
## Achaflanamientos en planta



Se ilustran diversos achaflanamientos en planta que se transforman, a partir del chaflán, en una de las cuatro familias básicas de formas de edificios



## Achaflanamientos en elevación



Se ilustran diversos achaflanamientos en elevación que se transforman, a partir del chaflán, en una de las cuatro familias básicas de formas de edificios



gistros sísmicos y me parece interesante hacer notar que obras sobre este tema no se han publicado o traducido a nuestro idioma; también sabemos que el análisis dinámico dentro de la zona elástica no brinda tampoco respuestas realistas, pues ante los sismos la estructura está muy propensa a trabajar dentro del estado inelástico.

Como vemos todavía, falta mucho por saber y hay tantas preguntas sin respuestas que resulta lógica, hasta cierto punto, aquella frase que dice: "nadie hasta ahora ha visto el terremoto más fuerte" y hasta hoy lo más seguro y claro es que la seguridad sísmica de un edificio depende mucho de su forma regular y simétrica y es que solo una estructura sencilla nos permite comprender y sobre todo vislumbrar su reacción o respuesta sísmica. Por otro lado las irregularidades generalmente producirán torsión y las mejores cualidades mecánicas de los materiales son: flexión, corte, tensión y compresión y bien sabemos que no hay programa computarizado ni tampoco suficiente profundidad en la ciencia como para garantizar seguridad a un edificio de forma y estructura irregulares.

Cuando converso con los arquitectos sobre la forma y simetría, siempre tengo esta respuesta: "nos limitan en la composición y la estética, no podemos plantear solamente simples paralelepípedos", pero cuando pienso en los perfiles de las grandes ciudades veo en verdad cantidad de paralelepípedos, pero también veo que ninguno estéticamente es igual, cada uno tiene su característica y belleza diferentes, además tenemos que aceptar nuestra realidad: somos zona de alta intensidad sísmica, esto no podemos despreciar en nombre de la libertad absoluta del diseño, libertad que bien sabemos tampoco es total y para mí hay algo más hermoso que la simple retórica: la vida, y es esto lo que debemos proteger; por otro lado tampoco nadie ha demostrado que solo lo irregular o asimétrico es hermoso y en esto me parece que más bien es todo lo contrario, las bellas obras son rítmicas.


Bien, "CONFIGURACION Y DISEÑO SISMICO DE EDIFICIOS", merece ser leído.

# LOS ESTUDIANTES COLABORAN

## LAS GRANDES OBRAS DE PARIS

Traducción Milton Chávez

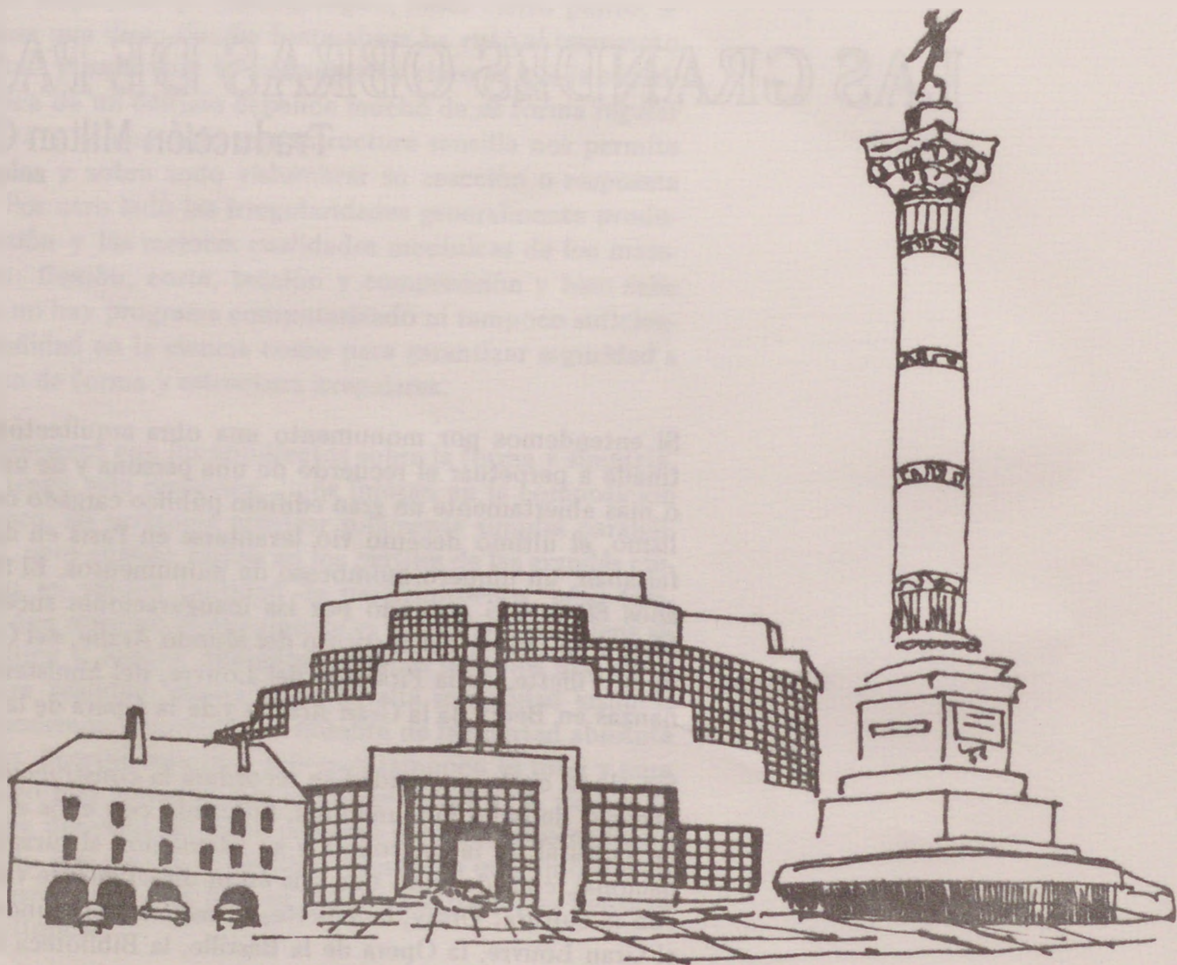
Estudiante FAU



Si entendemos por monumento una obra arquitectónica destinada a perpetuar el recuerdo de una persona y de un evento, o más abiertamente un gran edificio público cargado de simbolismo, el último decenio vio levantarse en París en donde no faltaban, un número asombroso de monumentos. El fin de los años 80 estuvo marcado por las inauguraciones sucesivas del Museo de Orsay, del Instituto del Mundo Árabe, del Complejo de la Villette, de la Pirámide del Louvre, del Ministerio de Finanzas en Bercy, de la Gran Arcada y de la Opera de la Bastille.

Sin duda en la posteridad se recordará la construcción en un decenio de ocho monumentos, buscando con ellos el desarrollo cultural de la metrópoli y su adaptación al turismo internacional, considerando que seis están directamente vinculados con la cultura: Orsay, la Villette, el Instituto del Mundo Árabe, el Gran Louvre, la Opera de la Bastille, la Biblioteca de Francia; uno solo representa la expresión de la burocracia y del poder del Estado: el Ministerio de Finanzas, mientras que la Gran Arcada, verdadera escultura a escala metropolitana, simbo-

**JEAN-CLAUDE GARCIAS**  
crítico de arquitectura  
miembro del taller:  
Trenttel Garcias Trenttel



La ópera de la Bastilla

liza sobre todo la reconciliación entre el Estado y los negocios, bajo la batuta de los Derechos del Hombre.

Los primeros neo-monumentos en el orden cronológico, Orsay y la Villette son herencia de los años 70. ACT-Architecture primero, después Gae Aulenti e Italo Rota, los encargados de la restauración del museo de Orsay, alojaron en la cáscara vacía de un edificio de principios de siglo las glorias de la pintura francesa, desde Courbet a los neo-impresionistas. Al monumento intacto, salvado a tiempo por la evolución de los gustos, a principios de los años '70, le corresponde un interior radicalmente transformado: la ambientación bastante bien lograda que propone un recorrido neo-babilónico o hollywoodiano, toma de lo moderno los materiales pesados como el hierro y cemento armado, y del post-moderno los adornos y los tonos pastel.

La Villette, también salvada por la rehabilitación de los años 70, reúne en el mismo lugar un espacio para exposición (el antiguo camal sutilmente restaurado por Reichen Robert), un museo de Ciencias y Técnicas en una colosal edificación de los años '60, la esfera cinemática de la "Geode", un parque sembrado de pabellones rojos (¿sangre de bueyes?) de Bernard Tschumi, lugares de esparcimiento y la imponente Ciudad de la Música de Christian Portzamparc, lugar donde gracias a la arquitectura sensible de sus auditorios los melómanos podrán disponer en corto plazo de un sitio de reunión.

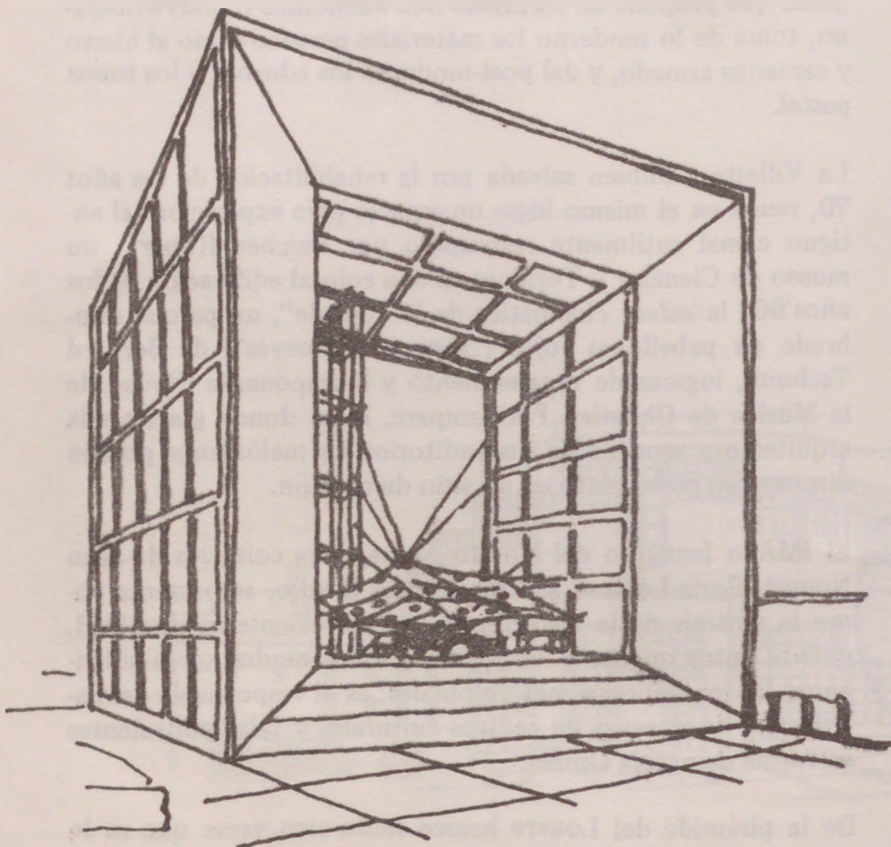


El EMA o Instituto del Mundo Árabe, obra colectiva de Jean Nouvel, Soria-Lezenes y Architecture Studio, se presenta como la síntesis de la tradición y la más reciente modernidad, puente entre oriente y occidente y condensador socio-político de las incomprensiones coloniales; es el responsable del nacimiento de decenas de centros culturales y salas polivalentes en forma de navaja Opinel.

De la pirámide del Louvre hemos leído cien veces que es la punta del iceberg de la reestructuración del museo; Ieoh Ming Pei creó una linterna high-tech gigante que ilumina

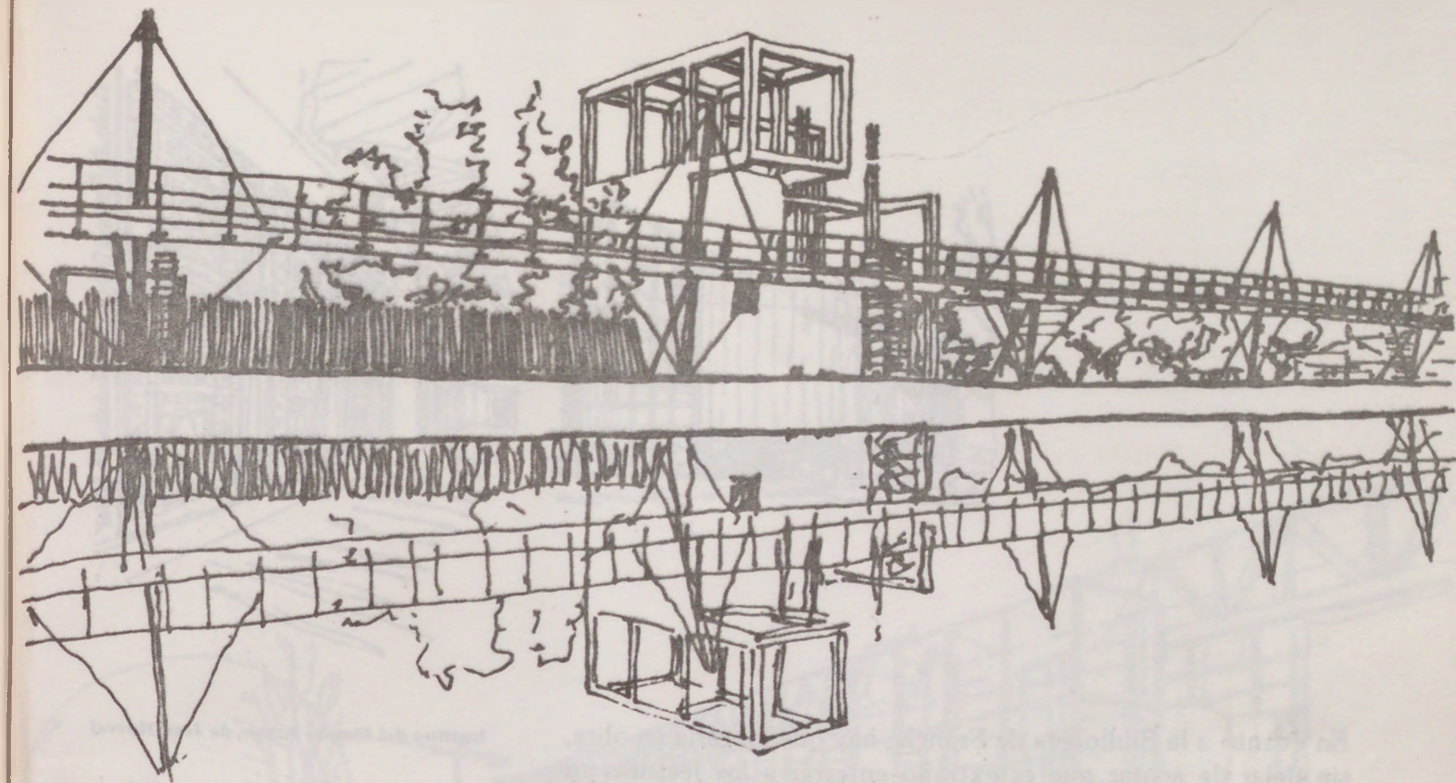
las entrañas del nuevo Louvre, concientemente concebido como el reflejo inverso del antiguo.

El ministerio de finanzas de Bercy, nacido de la pluma fértil del equipo Chemetov-Huidobro, es sin duda el más funcional de todos los monumentos de los años '80. Enorme barra botada perpendicularmente al Sena en donde sumerge dos robustos pilotes, ha sido más o menos sarcásticamente comparada a una estación de peaje de autopista. El ministerio es también el edificio de los '80 que mejor representa al Estado, en un lenguaje a la vez neo-brutalista y clásico a la francesa en la tradición de Auguste Perret.



La Gran Arcada, de Johann - Otto Von Spreckelsen

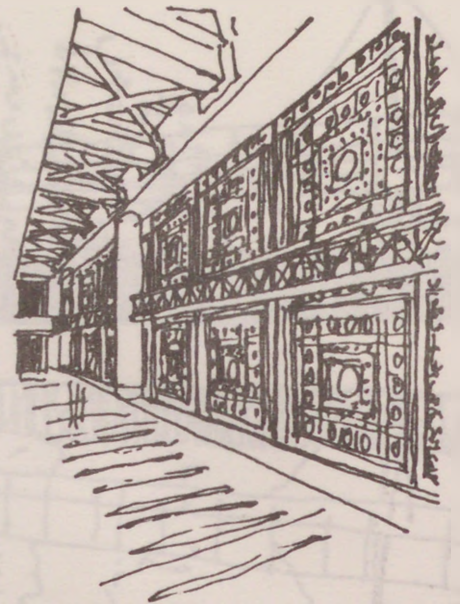
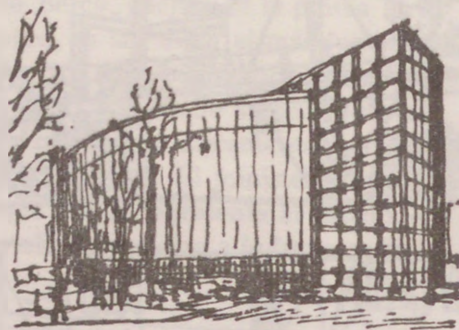




Ministerio de Finanzas de Bercy, de Chennetov - Huidrobo

La Gran Arcada, el cubo hueco de Johann-Otto von Spreckelsen representa la parte "noble" de toda la operación en el barrio de la Defensa completada en el subsuelo por miles de metros cuadrados más rentables y en sus flancos por las colinas negras dibujadas por Jean Pierre Buffi. En su simplicidad bíblica de gran taburete blanco situado con ligera desviación con respecto al eje mayor, apenas por la rejilla metálica de los ascensores y la nube de tela de carpa, la Arcada se perfila como el neo-monumento más popular de París.

El último de los grandes proyectos, la "Opera-Bastille" está con seguridad adaptada a su función: visibilidad total en toda la sala gracias a un balcón exageradamente inclinado, excelente acústica y buenas condiciones de trabajo para todos los artistas.



En cuanto a la Biblioteca de Francia, hay que juzgarla en obra, sin dejar de acotar que es extraño enterrar a los lectores en una cueva y exiliar los libros en cuatro vitrinas. El proyecto nace de la misma estética simple que el IMA, la pirámide, la Arcada, o la ópera: cuatro torres de vidrio en un plano ortogonal con retícula cuadrada.

Instituto del Mundo Árabe, de Jean Nouvel

Los nuevos monumentos de París plantean el problema de una arquitectura simbólica adaptada al fin de siglo. Voluntad geométrica, volúmenes simples, materiales modernos, son los rasgos en común. Con estos monumentos destinados a “demostrar dinamismo y confianza en el futuro del país”, París, lejos de cerrarse en u prestigio patrimonial, muestra su voluntad de mantener su lugar dentro del paisaje internacional de la arquitectura contemporánea.

Traducción: MILTON CHAVEZ A.  
alumno FAU 3er. año

LA COPA  
O UN MONTE DE ESTUDIANTES





CUBA:

# LA CLEFA: O UN MONTON DE ESTUDIANTES

Milton Chávez A.  
Adrián Moreno  
Pablo Moreira

ESTUDIANTES DE LA FAU

Gracias a toda la información brindada por nuestra organizada facultad (léase de chiripa), once estudiantes tuvimos la oportunidad de viajar a CUBA para participar en la XV CLEFA (Congreso Latinoamericano de Escuelas y Facultades de Arquitectura), realizada en La Habana del 10 al 14 de noviembre de 1993. Por razones obvias (léase helados Copelia, Varadero, Bodeguita del Medio, malecón, Tropicana, concierto de Silvio, dos que seis bailaches y tertulias estudiantiles, La Habana Vieja, las habaneras jóvenes y el Havana Club de tres, cinco y siete años (el Havana, no las habaneras), y en abundancia (el Havana y las habaneras), además de contactos con uno que otro colega), prolongamos nuestro viaje unos diitas más.

De todas nuestras experiencias vividas dentro y fuera del congreso, la más rica, y enriquecedora, fue la de haber compartido con estudiantes de arquitectura del resto del continente, para darnos cuenta que como dice Piero: "... desde México hasta Cuba, desde Cuba hasta Uruguay, de Paraguay a Colombia se asombra, el problema es casi igual...", a la final todos los estudiantes de arquitectura, bueno casi todos, somos iguales (léase

desorganizados, amanecidos a última hora, farristas, tramosos en las acotadas, perezosos con el escalímetro y virtuosos con el ojí metro, bebedores y regadores de café, siempre atrapados en algún em-botella-miento (del griego chupum-tropicus), y todas las demás virtudes que se les ocurra estimados lectores), así que como dijo Jesús "... aquel que esté libre de pecado que lance..." el primer Neuffer.

Al darnos cuenta que los ecuatorianos no hemos sido especie única, se nos ocurrió reunir a un selecto grupo de especímenes de esta familia de vertebrados, ocupantes del puesto más alto dentro de la cadena evolutiva, científicamente conocidos como *architectus-erectus*. Este grupo estuvo integrado por cubanos, argentinos, dominicanos, bolivianos (que no dijeron nada), ecuatoriano becado en Cuba y nosotros; el plan original contemplaba una discusión centrada en temas referentes a la situación de las facultades de arquitectura en nuestros países, los diferentes pensum, la participación del estudiante dentro de las facultades y en definitiva lo que significa ser estudiante de arquitectura. Creemos que en la medida de lo posible conseguimos nuestros objetivos, también se trataron otros temas como por ejemplo la situación que soporta Cuba, pero en esta ocasión transcribimos lo referente a la educación para que se den cuenta colegas lo jodidos que estamos:

**REP. DOM.-** En la Universidad Autónoma de Santo Domingo, con el nuevo rector se ha hecho un rediseño curricular completo de todas las carreras, arquitectura tuvo que pensar en eso ya que era un poco problemático: un estudiante con el pensum del 73, que es el que yo estoy cursando, salía con doscientos ochenta y pico de créditos aprobados, eso es una maestría prácticamente, pero teníamos la dificultad de que muchos salían ineficientes en muchas áreas, o sea abarcaban mucho pero apretaban muy poco, entonces ahora se hizo una transformación en ese aspecto, inclusive caímos más en lo real con el pensum actual, porque si bien el pensum pasado era funcional y te enseñaba muchas cosas, pero cosas que tú estás dejando de utilizar hoy en día, porque la tecnología ha facilitado enormemente el trabajo.

ECUADOR.- Quién impulsó esta reforma del pensum?

REP. DOM.- El nuevo rector: Roberto Santana, un licenciado en derecho que era uno de los estudiantes que en la época de los '70 estaba bien metido en la actividad política y ha hecho una serie de reformas buenísimas, empezó con las reformas de rediseño curricular para cada carrera, el único defecto de eso es que se hizo demasiado rápido y por esto se cometen errores de contexto, del verdadero contenido de lo que debería ser un arquitecto, un ingeniero, etc. Nosotros como comité estudiantil estuvimos trabajando precisamente para eso, para que el estudiante dé su opinión con respecto al pensum o más bien con respecto a la formación q' es lo que debería enseñarte a tí, la carrera.

En Latinoamérica se ven a veces cosas estúpidas, la Universidad estatal es la que te da una educación prácticamente gratis, sin embargo la mayoría de la población joven se estaba yendo a estudiar a las universidades privadas que cobran un dineral y se estaban llenando de estudiantes de bajos ingresos que hacían sacrificios para pagar la universidad.

ECU.- Por que? por el nivel de educación en las universidades privadas?

REP. DOM.- No, era por una fama que tenía la Universidad Autónoma precisamente por ser un baluarte y punto de fuerza cada vez que había un conflicto, nacional o internacional se cerraba y cogió fama de ser una perdedera de tiempo. Además que teníamos un año de nivel básico llamado colegio universitario en el cual afianzabas todas las materias de bachillerato, pero con la reforma desapareció, lo cual provocó que este año se matriculen 13.000 estudiantes nuevos.

ECU.- Y tú crees que esto de quitar el colegio universitario es bueno? Porque yo no sé como está la situación aquí en Cuba, pero me parece que en América Latina pasamos por lo mismo: el nivel de un bachiller al graduarse es muy bajo, por lo tanto se plantea como muy necesario lo que tu llamas el colegio uni-

versitario y nosotros el curso pre-universitario; el problema en nuestra universidad es igual, hace algunos años redujeron el pre-universitario a un mes y además después de una reforma universitaria anterior se eliminó el examen de ingreso; nos parece que es muy poco tiempo para un curso de nivelación y que el examen de ingreso es realmente esencial...

**CUBA.-** Aquí el problema era diferente porque hasta hace poco tiempo se entraba a la universidad sin rendir pruebas de ingreso pero ya hace 6 años se establecieron las mismas; y además aquí después de la revolución se fue idealizando en la mayoría de la gente que para que el profesional sea capaz de afrontar la vida con éxito, era indispensable ser profesional, y las primeras generaciones post-revolucionarias veían mal que una persona deje de estudiar y se convierta en técnico medio. Así pues actualmente el número de profesionales es bastante alto, hasta cierto punto más de lo que necesita el país, eso trajo como lógica una medida para reducir el número de profesionales y al mismo tiempo subir la calidad, entonces se establecen las pruebas de ingreso.

**ECU.-** Tienen un curso complementario antes de la prueba de ingreso?

**CUBA.-** Sí lo hay, nos preparan durante el último semestre antes de salir del colegio para tomar este examen. En el caso específico de arquitectura se realiza otra prueba más que es la aptitud.

**JEAN PAUL\*.-** Existe una gran diferencia entre la universidad nuestra (la ecuatoriana), y la universidad de acá, y es que en la nuestra los profesores generalmente son los “señores arquitectos”, o sea es un tipo que está en el Olimpo con los dioses y tu acá vil mortal; los profesores de aquí son más accesibles, no sé si será una influencia del Caribe, del carácter, de la gente o del proceso revolucionario.

\* Estudiante ecuatoriano becado en Cuba



ARG.- No sé si sea el proceso revolucionario o quizá se lo puede llamar más bien un proceso didáctico, la didáctica une los puntos claves para que haya un buen aprendizaje y una buena relación profesor-alumno, entonces yo creo que en ese sentido, en la universidad de Argentina donde estoy yo, en algunos casos, no en todos, hay una buena relación; en otros casos está Dios y después el profesor, ni siquiera está la Virgen María, esta Dios y el Profesor. Yo he tenido experiencias de que profesores han ido a mi casa o que yo he ido a la casa de ellos cuando yo tenía una duda con respecto a algún trabajo, sin embargo hay otros a los que uno tiene que estar rogándoles arrodillado lamiéndoles las botas para que te atiendan y en cinco minutos te digan una ganzada.

CUBA.- Ese vínculo que existe entre profesores y alumnos no solo funciona a nivel personal, sino también a la hora de tomar decisiones; la FEU (federación de estudiantes universitarios), tiene su nivel de exigencia y se puede discutir con igualdad de derechos. Existe un Consejo de año, en el cual a la hora de poner una evaluación, que pudiera estar mal puesta o fuera de tiempo por ejemplo, el criterio del estudiante vale tanto como el del profesor y a la hora de votar cada brigada está representada por su jefe.

ECU.- Y en cuanto al pensum, pueden opinar al respecto o modificarlo?

CUBA.- Eso es bastante relativo, lo que se hace casi siempre es buscar un consenso de opinión, permitir a la gente plantear cuando una asignatura no le resulta útil o cuando es mal impartida; cada año los profesores reciben una calificación por parte de los estudiantes y esta evaluación se la discute en el Consejo de profesores; e incluso los mismos profesores opinan que la evaluación de los alumnos es la más importante. En nuestra Facultad los estudiantes pueden llegar a plantear que un profesor no sirve y sacarlo del sistema y que no dé más clases.

**ECUADOR.-** En cuanto al sistema de educación integral, esto es nuevo en la facultad de arquitectura de La Habana?

**CUBA.-** Había asignaturas que tenían contenidos muy relacionados pero que se impartían por separado y no se unificaban ni a la hora de evaluar; con el sistema de educación integral se agrupan estas asignaturas en disciplinas, por ejemplo las asignaturas técnicas: tecnología de la construcción, estructuras (estabilidad), prefabricados, hormigón; y así se obtiene un mejor resultado en la educación.

Además de eso todas las materias se imparten y evalúan con relación al proyecto que el estudiante diseña en la cátedra de proyectos; incluso se vinculan las materias de humanidades (sociales, historia, teoría).

**REP. DOMINICANA.-** En nuestra facultad la idea era esa cuando estábamos haciendo el rediseño curricular, en el cual estábamos participando todos, un sistema integrado de taller donde todo lo que te daban en un semestre era en relación a un sólo proyecto que se iba a ver desde todo punto de vista como uno solo, porque uno de los hechos de abarcar el proyecto individualmente es que tú no aprendes nada como debes aprenderlo, puedes aprender cosas esporádicas, porque actualmente, primero para aprender alguna cosa debes aislarte totalmente de todo lo otro y después de salir de lo primero olvidar lo que se ha hecho y empezar a hacer lo siguiente, entonces en ese lapso que hay entre dedicar un tiempo a lo uno y un lapso a lo otro y después de salir de lo primero olvidar lo que se ha hecho y empezar a hacer lo siguiente, entonces en ese tiempo que hay entre dedicar un tiempo a lo uno y un tiempo a lo otro, no se retiene casi nada de lo que pasó.

**ECUADOR.-** O sea que se aplica para el mismo proyecto, estabilidad, construcciones, teoría de la arquitectura, plástica, etc.?

**CUBA.-** Es que antes era ilógico, tu podías encontrar un proyecto que era una obra maestra, una escultura; pero cuando

ibas a tirarlo contra el viento, contra el funcionamiento, no resultaba; eso no es arquitectura, es hacer una abstracción tal que estás sacándolo todo de un contexto para ponerlo aquí, allá...

**REP. DOM.-** Y el deconstructivismo qué?

**ECUADOR.-** Desde primer año se empieza a proyectar para poder construir, considerando instalaciones, la cuestión climática, todo?

**CUBA.-** Las asignaturas tienen un desarrollo horizontal y vertical desde primer año. Hay una asignatura básica que es proyectos y hay asignaturas complementarias que son las disciplinas que apoyan el proyecto, en primer año se reciben las bases de todas estas asignaturas: diseño básico, características ambientales generales, nociones de confort, cálculo básico, calidad del espacio, fundamentos de tecnología.

Año a año las asignaturas se van complicando, tercer año es bastante difícil puesto que en todas las asignaturas entran cálculos y detalles; al terminar este nivel casi casi eres arquitecto, te falta la práctica, la experiencia y la aplicación de los conocimientos a proyectos más grandes, por ejemplo a urbanismo.

**ECU.-** Quien es el encargado de la vinculación de todas las materias?

**CUBA.-** Hay un jefe de año y un jefe de cada asignatura. Al final de cada año se planifica qué es lo que se va a hacer durante el próximo año, esta planificación la realizan muy rigurosamente y si tu faltas a alguna clase necesariamente esta tendrá que ser recuperada.

**ECU.-** En la facultad de arquitectura, ha habido alguna propuesta para hacer un trabajo práctico, como de rural, en vez de tesis?

**CUBA.-** Uno puede escoger entre las dos opciones, y se da el caso de que empresas que necesitan solución para algún problema, solicitan a la facultad de arquitectura un proyecto de tesis asesorado por ellos, y si sale bueno y es conveniente, se construye. O cuando se lanza el concurso de algún proyecto, se invita a la facultad, esta puede participar con uno o varios proyectos, y si gana el concurso el proyecto se construye; por ejemplo yo ahora en tercer año acabo de participar en un concurso que fue ganado por otros chicos de la facultad de segundo y tercer año.

**REP. DOM.-** En definitiva, si tú te pones a analizar, en el resto de latinoamérica el desastre es que la mayoría de estudiantes llegan al final de la carrera y no saben de nada, tal parece que a las universidades no les interesa que la gente sepa, la gente solamente tiene que ser borrego, a eso se refería la arquitecta Eliana Cárdenas en su intervención: un profesor lo que debe enseñarle a su alumno no es solo tecnología, que sí es importante, sino más a pensar, a saber usa esa técnica en una situación determinada, porque en la vida real nunca hay situaciones iguales.

“... Cuba, qué linda es Cuba, quien la defiende la quiere más.”

# DE PUENTES COLORES Y ARQUITECTOS



María Samaniego  
Daniela Mora

ESTUDIANTES DE LA FAU

...A quién no le llama la atención el nuevo colorido del Puente del Guambra?.

...O toparse con una cebra a la que le han pegado un tiro?

Estos hechos cotidianos con los que nos estamos encontrando y que son un impacto para todos los que nos sentimos quiteños evocan ese vínculo que tenemos los estudiantes de Arquitectura, con el diseño y el arte, que ahora vemos plasmado en los muros de la ciudad.

A partir de esta inquietud, quisimos ahondar en el tema de la intervención estética urbana, por parte del Municipio, en especial sobre la pintura en los intercambiadores y puentes a desnivel que tanta polémica ha despertado en la ciudadanía.

Nos dirigimos a la Revista Trama para conversar con la Arquitecta Evelia Peralta y así tener una opinión especializada sobre el tema. De la misma manera fuimos al Departamentos de Par-

ques y Jardines del Municipio de Quito y hablamos con el Arquitecto Igor Muñoz, quien es el mentalizador de este proyecto.

Básicamente, lo que el Arquitecto Muñoz nos expresó es que la idea de tomar los intercambiadores como un elemento decorativo de la ciudad, surge del interés de rescatar elementos urbanos de importancia y darles un nuevo carácter optado por un diseño que se base en el efecto cinético, el mismo que es recibido por el subconciencia sin necesidad de tener una apreciación visual directa, lo que ya constituye una experiencia. Esto se expresa principalmente en el intercambiador de la Av. 10 de Agosto y Naciones Unidas en el que conforme se lo atraviesa se va percibiendo un desarrollo en positivo-negativo, sin necesidad de tener una apreciación específica del diseño.

Los temas en que se basan los diseños, no siguen una misma línea, sino que son independientes para cada intercambiador, responden a una temática, concepto, pensamiento o sueño específico, sin tener relación entre sí. El no usar elementos que se identifiquen con la ciudad, no es un hecho que atente contra ella, sino que simplemente es necesario utilizar otros temas para expresar un mensaje. Por ejemplo en el intercambiador de la 10 de Agosto y Naciones Unidas, en el que el diseño sugiere una cebra, no interesa que este no sea un animal representativo de la región, sino que es una denuncia ecológica, en la que se toma a la cebra como un símbolo del animal salvaje que es asesinado. Tanto es así que se pinta la cebra, se la deja vivir un mes, y luego se la asesina.

En el intercambiador de la Av. 10 de Agosto y Patria, el tema es un poco más surrealista, ya que se basa en un sueño posmodernista, utilizando elementos oníricos que corresponden a distintas etapas cronológicas, y que pueden ser interpretados de distinta forma como sucede con los sueños. En este caso el diseño está dirigido para el peatón y para el conductor independientemente, en función de las distintas impresiones visuales.

“...Respecto a los intercambiadores, es básico considerar su función en el sistema circulatorio urbano pero importante la intención de hacer de ellos elementos positivos en la estética urbana”, dice Evelia Peralta.

Es la razón por la que se ha escogido estos elementos urbanos, ya que se los considera monumentos escultóricos en potencia. La intervención por parte del departamento de Parques y Jardines, busca justamente rescatar esa propiedad estética por medio del color y la gráfica.

Otro objetivo básico es que la ciudadanía se apropie de estas obras de arte, y las sienta como suyas, que tome conciencia de que éstas son expresiones artísticas que merecen el cuidado y el respeto de todos.

Hemos tratado de esta manera de transmitir los criterios con los que se ha manejado esta intervención. Sin embargo, no ha sido nuestro objetivo, hacer una crítica o un análisis a fondo



CONTINUA...

de la intervención en Quito. Mas bien hemos querido rescatar el significado que estas propuestas buscan en la comunidad y en especial en personas vinculadas al medio arquitectónico, que con un distinto nivel de percepción, intentamos conciliar el diseño, la composición y el color con estética urbana.

El concepto global en que el Municipio se ha basado para sus intervenciones es el de hacer de Quito una "Ciudad Galería", para que así el arte llegue a toda la ciudadanía por medio de las esculturas, las grandes pinturas murales de los puentes y los nuevos diseños de los jardines y parques en toda la urbe.

La utilización de estos elementos urbanos, tiene como objetivo principal romper con el carácter elitista del arte. ya que así su apreciación se generaliza.

Según Evelia Peralta, una reconocida arquitecta relacionada con el tema urbano, "...en relación con la función, el uso de





la gráfica y el color pueden incidir positiva o negativamente. Para el conductor las franjas negras y blancas en los muros del intercambiador, por efecto del movimiento pueden provocar confusión y pérdida en la exacta percepción espacial y dimensional”.

En el caso del intercambiador del Labrador, que aún no ha sido intervenido, el Arquitecto Muñoz piensa que la presencia de color y de un buen diseño, puede constituir una ayuda para el conductor, ya que en un espacio tan reducido, la presencia de planos de color facilitaría al conductor a tener una exacta percepción espacial y dimensional.

Se pretende que, pasar por un intercambiador no sea una actividad intrascendente, sino que por el contrario se transforme en una experiencia para el conductor, el acompañante y el peatón.



# LAS REVISTAS DE ARQUITECTURA COMO MEDIO DE CONTACTO INTERNACIONAL

“Arquitectura y Sociedad” se ha propuesto mantener un permanente contacto y coordinación con las Facultades y Escuelas de Arquitectura de otros países del mundo, especialmente de América Latina, a través de los órganos de difusión que se editan en el extranjero con el objeto de recibir y transmitir información relativa a las actividades y eventos académicos que se generan en otros países donde se viven procesos socio-económicos, culturales y educativos similares al nuestro.

En la reunión del SAL (Seminarios de Arquitectura Latinoamericana) realizada en Caracas entre el 25 y 30 de Abril, del año, 1993, se verificó una importante reunión de trabajo entre los representantes de un buen número de revistas de Arquitectura que se editan en América Latina, en la cual se expusieron los objetivos, contenidos y periodicidad de cada una de las revistas para intercambiar ideas y propósitos.

Las revistas ecuatorianas “Trama”, “Arquitectura y Sociedad” (FAU-UC) y “Habitar” (CAE-P) estuvieron representadas y tuvieron como portavoces a los Arquitectos Mauricio Moreno y Rubén Moreira, quienes fueron invitados a participar como ponentes en el último SAL.

Como consecuencia de esta reunión se acordó formar una red latinoamericana de intercambio de revistas de Arquitectura, con el objeto de mantener un contacto e intercambio permanentes.

El trabajo de inventario de revistas y publicaciones de Arquitectura es un aporte del Arq. Ramón Gutiérrez (Argentina), destacado profesor e investigador de la Historia de la Arquitectura Iberoamericana.

A continuación se anexa la lista y las direcciones de las revistas para que nuestros lectores estén informados y tengan interés en comunicarse, para el respectivo intercambio y adquisición.

# ANALES

Del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTOR:**  
Alberto Petrina

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Teoría e Historia de la Arquitectura.

**Pedidos:** Casilla de Correo 3790 -  
Buenos Aires.



# ARQ

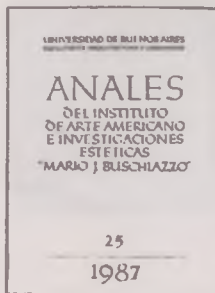
Escuela de Arquitectura U. Católica de Chile.

**PAIS:**  
Chile

**DIRECTOR:**  
Alex Moreno

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de teoría y práctica en el campo de la Arquitectura. Servir de tribuna para el encuentro entre la Universidad y los Arquitectos que ejercen la profesión.

**Pedidos:** El Comendador 1916.  
Santiago de Chile.



# AMBIENTE

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTOR:**  
Rubén Pesci

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Temas ambientales, urbanos. Preservación patrimonio.

**Pedidos:** Calle 53 N.- 506-PB  
(1900) Telf. 32601 La Plata-Argentina.



# ARQUITECTURA



# ARQUITECTURA

Organo de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

**PAIS:**  
Uruguay

**DIRECTOR:**  
Consejo Directivo

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Temas de Arquitectura y de interés para la profesión.

**Pedidos:** General Rondeau 1546.  
Montevideo.



## ARQUITECTURAS DEL SUR

**PAIS:**  
Chile

**DIRECTOR:**  
Hans Fox Timmling

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Análisis y difusión de la arquitectura, el patrimonio y el desarrollo urbano del sur de Chile.

**Pedidos:** Universidad del Bio-Bio/  
Avda. Collao 1202, Casilla 5-C -  
Concepción, Chile.

## ARS

**PAIS:**  
Chile

**DIRECTOR:**  
Humberto Eliash

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de teoría, crítica y obras de arquitectura latinoamericana contemporánea

**Pedidos:** Josue Smith N 522 San  
riago (9) Chile



## ARTEFACTO

**PAIS:**  
México

**DIRECTOR:**  
José Manuel López

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de teoría, crítica y proyectos de diseño industrial.

**Pedidos:**  
Av. San Pablo 180, Col. Reynosa.  
UAM - Azcapotzalco, México D.F.



## ca

ARQUITECTURA  
Y TÉCNICA

Arquitectura y Técnica  
Órgano Oficial del Colegio de  
Arquitectos de Chile

**PAIS:**  
Chile

**DIRECTOR:**  
Jaime Márquez Rojas

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
"Develar el quehacer del arquitecto chileno y latinoamericano"

**Pedidos:** Manuel Montt 515; fono  
56/2/44734 Santiago de Chile.

cuadernos de  
**ARQUITECTURA  
LATINOAMERICANA**

**PAIS:**  
México

**DIRECTOR:**  
Rafael López Rangel

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difundir las investigaciones de nuestras universidades con la problemática local y latinoamericana.

**Pedidos:** Av. San Pablo 180 Col. Reynosa. UAM — Azcapotzalco, México D.F.



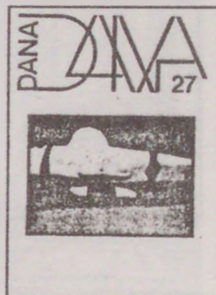
**CUADERNOS DE ARQUITECTURA  
DE YUCATAN**

**PAIS:**  
México

**DIRECTOR:**  
Pedro Echeverría V.

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Promover la toma de conciencia para la conservación y aprovechamiento del patrimonio arquitectónico.

**Pedidos:** Universidad Autónoma de Yucatán. Facultad de Arquitectura. Morelia - Yucatán - México.



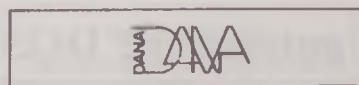
**DISEÑO UAM**

**PAIS:**  
México

**DIRECTOR:**  
Comité Editorial

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión, investigación, obras y discusión en todos los campos del diseño.

**Pedidos:** Calzada del Hueso 1100; CP. 04960. UAM—XOCHIMILCO, México, D.F.

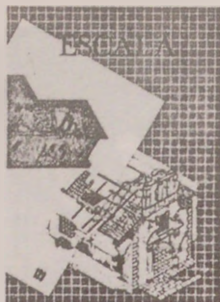


**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTORES:**  
Ramón Gutiérrez  
Ricardo Alexander

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Formación de una conciencia de los valores de la arquitectura latinoamericana.

**Pedidos:** Casilla de correos N.- 209 —(3500) Resistencia —Chaco—Argentina.



## ESCALA

**PAIS:**  
Colombia

**DIRECTOR:**  
David Serna Cárdenas

**OBJETIVO:**  
Revista monotemática que difunde y analiza el desarrollo de la arquitectura latinoamericana y mundial.

**Pedidos:** Calle 30 N.- 17-70. Conmutador: 2878200-Fax:2325148 - A.A. 10977. Bogotá-Colombia.

## gutemberg DOS

**PAIS:**  
México

**DIRECTOR:**  
Jorge Morales

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de trabajos sobre creatividad, computación y diseño.

**Pedidos:** Av. San Pablo 180. Col. Reynosa, UAM - Azcapotzalco, México, D.F.



## HABITAR

**PAIS:**  
Costa Rica

**DIRECTOR:**  
Jorge Grané

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de temas concernientes a la profesión.

**Pedidos:**  
Apartado 2346. San José, Costa Rica.



## HITO

**PAIS:**  
Colombia

**DIRECTOR:**  
Sergio Trujillo J.

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Facultades de arquitectura y profesionales.

**Pedidos:** Calle 61 N.- 4-63 Of. 201, Bogotá, Colombia.



# MODULO

**PAIS:**  
Costa Rica

**DIRECTOR:**  
Luis F. Quiros

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Diseño Industrial

**Pedidos:** Ap. 159-7050, Cartago,  
Costa Rica.



# projeto

**PAIS:**  
Brasil

**DIRECTOR:**  
Vicente Wissenbach

**CONTENIDO:**  
Arquitectura, urbanismo, diseño urbano, planeamiento, diseño industrial, construcción.

**Pedidos:** Av. Dr. Arnaldo 1947,  
Código postal 01255 - Sao Paulo, Brasil.



# proa

**PAIS:**  
Colombia

**DIRECTOR:**  
Lorenzo Fonseca

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Difusión de la actividad profesional. Diseño, Teoría, crítica y patrimonio.

**Pedidos:** Calle 40 N.- 19-52. Bogotá - Colombia.



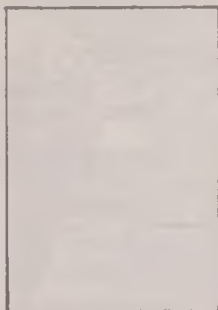
# revista de la facultad de arquitectura

**PAIS:**  
Uruguay

**DIRECTOR:**  
Consejo Directivo

**OBJETIVO:**  
Publicar la producción arquitectónica de la facultad.

**Pedidos:** BVAR. Artigas 1031,  
Montevideo, Uruguay.



## REVISTA DE ARQUITECTURA

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTOR:**  
Alberto Petrina

**OBJETO PRINCIPAL:**  
Revista gremial de la Sociedad  
Central de Arquitectos de Buenos  
Aires.

**Pedidos:** Montevideo 938—1019  
Buenos Aires, Argentina.



## summa

Colección Temática

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTORA:**  
Lala Méndez Mosquera

**OBJETO PRINCIPAL:**  
Presentación de temas monográficos  
del quehacer arquitectónico.

**Pedidos:** Perú. 718 — 1068 Buenos  
Aires, Argentina.



## SUMMA

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTORA:**  
Lala Méndez Mosquera

**OBJETO PRINCIPAL:**  
Difusión de la teoría y práctica  
arquitectónica en Iberoamérica.

**Pedidos:** Perú, 718 — 1068 Buenos  
Aires, Argentina.



## summarios

**PAIS:**  
Argentina

**DIRECTORA:**  
Marina Waisman

**OBJETO PRINCIPAL:**  
Difusión del acontecer arquitectónico  
en la faz teórica y en la práctica.

**Pedidos:** Perú. 718 — 1068 Buenos  
Aires, Argentina.

# TRAZO

**PAIS:**  
Uruguay

**DIRECTOR:**  
Consejo Directivo

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Revista del Centro de estudiantes. Canalizar inquietudes estudiantiles. Difundir información nacional, latinoamericana y mundial. Ser canal de discusión y opinión para estudiantes de la facultad de arquitectura de Montevideo.

**Pedidos:** Boulevard Artigas 1031 — Montevideo — Uruguay.



## ARQUITECTURA Y SOCIEDAD

**PAIS:**  
Ecuador

**DIRECTOR:**  
Comité Editorial

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Promocionar y difundir las actividades académicas y la producción investigativa de los docentes y estudiantes.

**Pedidos:** Facultad de Arquitectura y Urbanismo — Universidad Central. Ciudadela Universitaria - Casilla 763 A - Quito - Ecuador.

## HABITAR

Revista del Colegio de Arquitectos del Ecuador, Provincial de Pichincha

**PAIS:**  
Ecuador

**DIRECTOR:**  
Comité Editorial

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Promocionar la formación permanente del arquitecto y difusión de actividades gremiales.

**Pedidos:** CAE, Núñez de Vela 500, Quito - Ecuador.

## CIUDAD ALTERNATIVA

**PAIS:**  
Ecuador

**DIRECTOR:**  
Anita García

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Temas de investigación socio-urbanos

**Pedidos:** Calle Meneses 265 y la Gasca P.O.Box 17-08-8311 - Quito - Ecuador.

## ARQUITECTURA

**PAIS:**  
Ecuador

**DIRECTOR:**  
Colegio Nacional de Arquitectos del Ecuador (CAE).

**OBJETIVO PRINCIPAL:**  
Temas de Arquitectura, Urbanismo y asuntos gremiales.

**Pedidos:** Secretaría Nacional del CAE, Núñez de Vela 500, Quito - Ecuador.

# trama

**PAIS:**  
Ecuador

**DIRECTOR:**  
Rolando Moya Tasquer

**OBJETO PRINCIPAL:**  
Presentación y análisis de temas y proyectos de arquitectura ecuatoriana y latinoamericana.

**Pedidos:** Rumipamba y Ulloa Casilla 2676. Quito - Ecuador



# Noicias Eventos

## **NOTICIAS Y EVENTOS IMPORTANTES**

En días pasados fueron elegidas las nuevas autoridades de la FAU, para el período 1994 - 1996, quedando el nuevo Consejo Directivo conformado de la siguiente manera:

**Decano:** Arq. Antonio Narváez R.

**Subdecano:** Arq. Leonardo Miño G.

### **Vocales Docentes Principales**

Arq. Carlos Velasco

Arq. Rubén Moreira

### **Vocales Docentes Suplentes**

Arq. Héctor Chávez

Arq. Fernando Flores

### **Vocales Estudiantiles Principales**

Guillermo Estrella

Nury Bermúdez

### **Vocales Estudiantiles Suplentes**

Edwin Oleas

Juan Carlos Pozo

### **Vocal por los Empleados y Trabajadores**

**Principal**

Jimena Hidrovo

### **Suplente**

Milton Ayala

Al dirigirse a la Junta de Facultad, el Decano Arq. Antonio Narváez resaltó la necesidad de proceder a una reforma sustancial de los contenidos académicos de la FAU, actualizando y dinamizando el plan de estudios de nuestra institución.

Para ello, puntualizó, la necesidad de un trabajo en equipo para lograr el mayor consenso posible y garantizar de esta

manera una transformación democrática de nuestra institución.

Agradeció la participación de todos los miembros de esta Junta de Facultad en el acto electoral y a quienes le favorecieron con el voto.

El nuevo Subdecano, Arq. Leonardo Miño, considera prioritaria la formación de profesionales que dominen el instrumental teórico, metodológico y técnico, como respuesta a las necesidades de la sociedad en su conjunto.

La elección de las nuevas autoridades ha creado al interior de la FAU un clima de gran expectativa y optimismo en los tres estamentos que conforman la institución, a la espera de que se verifique una transformación positiva para conseguir estos nobles propósitos.

#### EXPOSICION DE TRABAJOS DE PROYECTOS

En esa línea, en los últimos días se realizó una exposición global de los trabajos de proyectos de los 8 talleres, que conforman esta cátedra donde se recoge los resultados de los dos primeros ciclos del presente año lectivo.

Con motivo de esta muestra los profesores integrantes de los respectivos talleres enunciaron los objetivos, contenidos, metodología y resultados, que dieron oportunidad a comentarios algunos de ellos incluso polémicos, pero en todo caso, de gran interés para los cambios y orientaciones que deben darse el interior de la cátedra.

La exposición contó con la presencia de las máximas autoridades de la FAU y fue visitada por los profesores de las diferentes cátedras, con el propósito de que las mismas remitan sus opiniones y recomendaciones a la coordinación de la cátedra de Proyectos, la que se encuentra bajo la responsabilidad del Arq. César Camacho.

## EVENTOS NACIONALES

En el mes de septiembre próximo se realizará en Machala, provincia de El Oro, la XIX RAGA (Reunión de Arquitectos de la Región del Grupo Andino), para tratar sobre el tema general: **MODERNIZACION Y VIVIENDA**.

El evento ha despertado enorme interés por la importancia que el temario lleva implícito ante la coyuntura de los procesos de modernización y apertura económica entre los países de nuestra región y por el hecho de que las últimas reuniones de la RAGA han dejado mucho que desear por la falta de participación de los países miembros. Por tal motivo, es manifiesto el impulso que está dando el Directorio Nacional del CAE, presidido por el Arq. Milton Ortiz, del CAE de El Oro, donde se encuentra actualmente la Sede Nacional.

\*\*\*\*\*

### BAQ'94

En el mes de noviembre, se llevará a cabo la IX Bienal Panamericana de Arquitectura, con sede permanente en Quito (BAQ'94), evento que se ha convertido en una verdadera institución, y, cada vez adquiere mayor importancia a nivel nacional e internacional. Como actividades centrales de la Bienal se mantiene el evento de confrontación internacional de trabajos sobre los campos de diseño arquitectónico, diseño urbano, preservación y rehabilitación del patrimonio arquitectónico y urbano, teoría, historia, crítica de la arquitectura y Revista de Arquitectura.

Paralelamente se realizarán conferencias al interior de los seminarios sobre los temas indicados y conferencias magistrales que dictarán destacados arquitectos de América y Europa.

## **INTERNACIONALES**

**Reunión Caracas VI Conferencia Internacional sobre Conservación del Centro Histórico y Patrimonio Edificado. Consejo Académico Iberoamericano. Del 14 al 30 de Julio de 1994.**

**\*\*\***

**En Uruguay Montevideo, se realizará el XI Encuentro de Arquitectos de la Región Cono Sur — Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos, los días 28, 29 y 30 de Septiembre de 1994.**

**Temario: "CIUDADES DE AMERICA".**

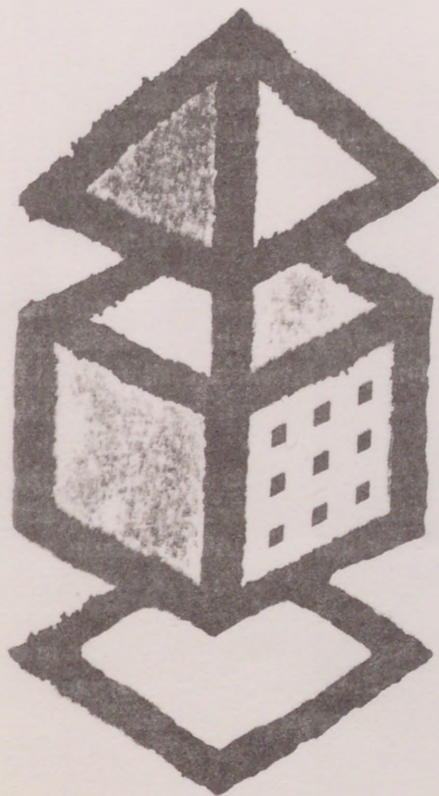
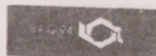
**Mayor Información: Arq. Rubén Moreira (Coordinador Académico FPAA), teléfono: 543180.**



## IX BIENAL PANAMERICANA DE ARQUITECTURA DE QUITO

14 AL 19 DE NOVIEMBRE 1994

14 al 19 de  
NOVIEMBRE  
1 9 9 4



### BASES DE CONFRONTACION

#### 1. ¿Qué es la Bienal?

Es un evento de confrontación de la obra realizada por arquitectos en el continente americano, a nivel individual o en grupo, con la finalidad de discernir y premiar las virtualidades de dicha obra.

#### 2. Organización:

La Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, está organizada por el Colegio de Arquitectos del Ecuador. Provincial de Pichincha, cuya sede está en Quito. El órgano responsable es la Comisión Bienal.

Está auspiciada por la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), por la Federación Panamericana de Asociaciones de Arquitectos (FPAA), y la Regional de Arquitectos del Grupo Andino (RAGA).

Son representantes de la Bienal, todos los colegios de arquitectos, sociedades de arquitectos que lo manifiesten expresamente, en cualquiera de los países cuyas asociaciones conforman la FPAA.

La Comisión Bienal, por su parte, podrá otorgar esta representación a personas u otras instituciones de cualquiera de los países, si así lo considera conveniente.



### **3. Requisitos:**

En la IX Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito, podrán participar todos los trabajos que hayan sido ejecutados durante el período 90-94.

Podrán presentarse los trabajos que en anteriores Bienales no hubiesen calificado por estar fuera de las bases respectivas, pero que hayan sido realizados en el período 90-94 y que en el presente satisfagan los requerimientos respectivos.

No podrán participar aquellos trabajos que hubieren intervenido en anteriores ediciones de la Bienal de Arquitectura de Quito.

### **4. Categorías:**

Se establecen cinco categorías de confrontación:

- **Diseño Arquitectónico.**
- **Diseño Urbano.**
- **Conservación, Preservación, Restauración y Adaptación a nuevo uso del Patrimonio Edificado.**
- **Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo.**
- **Revistas especializadas en Arquitectura y Urbanismo.**

### **5. Descripción de categorías:**

#### **5.1. Diseño Arquitectónico:**

Esta categoría comprende los trabajos de diseño arquitectónico de cualquier tipología.

Los proyectos arquitectónicos deberán estar construídos

#### **5.2. Diseño Urbano:**

Comprende los trabajos de diseño general o parcial de

organización del espacio urbano; diseño de áreas urbanas; fragmento del tejido urbano nuevo o existente; proyectos de expansión, renovación, rehabilitación, conservación, preservación y restauración parcial o total de áreas urbanas o rurales.

Los trabajos deberán estar construídos.

5.3. Conservación, Restauración, Rehabilitación y Adaptación a nuevo uso del Patrimonio Edificado:

Trabajos ejecutados de intervención en edificaciones que sean consideradas parte del patrimonio edificado en cualquiera de las tipologías arquitectónicas.

5.4. Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo:

La categoría incluye estudios o trabajos teóricos publicados, cuyo contenido esté referido a teoría, historia, crítica, diseño, planificación, construcción, metodología, didáctica, relacionados con la arquitectura y el urbanismo de los países que integran la FPPA.

5.5. Revistas especializadas en Arquitectura y Urbanismo:

Esta categoría pretende destacar al medio de difusión especializado que haya cumplido una labor preponderante en la divulgación de los temas de arquitectura y urbanismo.

Podrán participar revistas publicadas en los países que conforman la FPPA.

Las revistas deberán demostrar continuidad y tener impresos los datos de: editor, lugar y fecha.

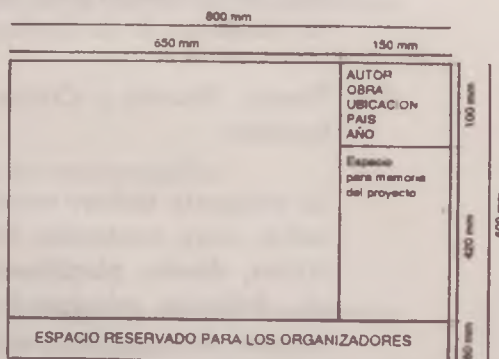
## 6. Forma de presentación:

### 6.1. Diseño Arquitectónico; Diseño Urbano; Conservación, Preservación, Restauración y Adaptación a nuevo uso del Patrimonio Edificado:

Contenido en un máximo de seis láminas, en formato de 60 x 80 cm. En ellas constarán los elementos gráficos y textos que los autores consideren necesarios para la cabal comprensión de la propuesta.

Es obligatoria la inclusión de fotografías de la obra construida.

### Formato de la lámina:



### 6.2. Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo; Revistas especializadas:

Se presentarán tres ejemplares de la publicación original.

En el caso de revistas especializadas se deberá enviar un ejemplar de cada una de por lo menos 3 números, seleccionados por los participantes.

Los trabajos deberán llegar acompañados de una síntesis de hasta tres páginas a doble espacio.

**NOTA:** Los trabajos de todas las categorías no serán devueltos a los autores, pasando a formar parte del archivo de la Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito.

## 7. Inscripciones:

- Los trabajos podrán inscribirse en el Colegio de Arquitectos del Ecuador en Quito.
- En los Colegios o Asociaciones de Arquitectos acreditados por la FPPA y que sean representantes del Colegio de Arquitectos del Ecuador para la IX Bienal Panamericana de Arquitectura.
- Por medio de los coordinadores designados por el Colegio de Arquitectos del Ecuador.

### Costos:

Inscripción por trabajo, \$ 50 (cincuenta dólares) para extranjeros. El valor del envío corre por cuenta de los participantes.

**NOTA:** Los trabajos podrán ser enviados directamente al Colegio de Arquitectos en Quito, adjuntando la ficha y valor de inscripción, indicándose datos del envío por medio de fax.

## 8. Jurados:

La Comisión Bienal designará un jurado para cada categoría, integrado por tres miembros, dos extranjeros y uno nacional.

## 9. Premios:

Categoría Diseño Arquitectónico:  
Gran Premio Bienal Colegio de Arquitectos.  
Diploma y 3000 dólares.

Categoría Diseño Urbano:  
Premio Distrito Metropolitano de Quito.  
Diploma y 2000 dólares.

- Categoría Conservación, Preservación, Restauración y Adaptación a nuevo uso del Patrimonio Edificado:  
Premio Junta de Andalucía.  
Diploma y 2000 dólares.
- Categoría Teoría Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo:  
Diploma y 2000 dólares.
- Revistas especializadas en Arquitectura y Urbanismo:  
Premio Honorífico.

#### **Premios a Nivel Nacional.**

Los trabajos realizados en el Ecuador además de participar a nivel internacional podrán obtener los siguientes premios nacionales:

- Categoría Diseño Arquitectónico:  
Diploma y 1000 dólares.
- Categoría Diseño Urbano:  
Premio Honorífico.
- Categoría Conservación, Preservación, Restauración y Adaptación a nuevo uso del Patrimonio Edificado:  
Premio Honorífico.
- Categoría Teoría Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo:  
Premio Honorífico.

Los jurados podrán otorgar menciones de honor en todas las categorías a nivel internacional y nacional.

ARQUITECTURA Y SOCIEDAD  
N°10

FECHA	PRESTADO A
98-x-20	♀ Jaramelo
23-x-99	F. LOAIZA
2002/11/18	R. QUILES
2002-12-10	GIANNI RUEDA
2003-06-28	Kaya Challa
03-06-30	Peter Oll

ARQUITECTURA Y SOCIEDAD  
N°10 / 1994





**Publicación:**  
**DIFUSION Y PUBLICACIONES**  
**Facultad de Arquitectura y Urbanismo**  
**Universidad Central del Ecuador - Quito**