



© **Ediciones Universidad Central**

Primera edición, julio 2006

Registro Propiedad Intelectual n° 156.330

ISBN: 956-7134-77-4

Impreso en los talleres de
Gráfica LOM

Santiago - Chile

EXPLORACIONES Y EVOCACIONES
recorrido poético y morfogenético
en la proyección arquitectónica

Vladimir Enrique Pereda Feliú

Diseño y Diagramación:
Cristóbal Willson H.



AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos se extienden en primer lugar al cuerpo directivo de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Chile por haber hecho posible la publicación de este libro y muy especialmente a Alfonso Raposo M., Director del Centro de Estudios CEAUP, por su apoyo incondicional a mi persona, la confianza depositada en este proyecto y su paciencia en la espera de los resultados.

Además, mi sincera gratitud a Fernando Pérez O., Oscar Tenreiro D., los hermanos Rodrigo y Jorge de la Cruz B., Lorenzo Brugnoli B. y Emilio Camus L. por el valioso tiempo que dedicaron a la revisión de este trabajo y al importante aporte que significaron sus observaciones.

Finalmente estoy en deuda con Pablo Zamorano M. y Cristóbal Willson H. por su desinteresada cooperación en la diagramación y confección de las imágenes del libro y también con mis hijos por su cariñosa colaboración en la construcción de los modelos y tomas fotográficas.



CONTENIDOS

Índice 7	Introducción 9	Prólogo 17	Siete estrategias 31	Catastro del Imaginario 59	
Primeras trasforma- ciones 69	La palma y el palmeral 83	El arcabote 93	Aediculae don Andrés 102	Addendum 111	Bibliografía 114



Arquitectura Evocativa

“Nosotros tenemos una capacidad innata para recordar e imaginar lugares. Percepción, memoria e imaginación están en constante interacción; el dominio de lo presente tiene imágenes de la memoria y fantasía. Nosotros podemos construir una inmensa ciudad de evocaciones y recuerdos y todas las ciudades que yo he visitado tienen un lugar en la metrópolis de mi mente.”

Juhanni Pallasmaa, *The Eyes of the Skin*

Existen muchas maneras de hacer edificios y el mundo está lleno de ellos. Todos tienen una forma y por supuesto un origen de ésta. Están aquellos cuyo origen está en la alegoría, como Disneyworld o Las Vegas, hasta los edificios monumentales, expresión y síntesis de las grandes culturas, como templos, palacios y edificios públicos. También hay otros cuyo origen es utilitario, económico y práctico, como las industrias, las viviendas masivas, los centros comerciales, los aeropuertos, etc., e incluso aquellos que son producto de las tradiciones constructivas y que de manera análoga al nido de las aves, alcanzan la forma como hecho natural. Todos tienen en común el ser edificios en los cuales se desarrollan actividades humanas, que tienen una estructura de soporte, una determinada materialidad, ocupan un lugar específico y fueron construidos en una época determinada. Son obras para el ser humano, que acogen sus múltiples actividades. Podemos aún asumir, que todos ellos han sido construidos con esmero, atendiendo a las necesidades humanas y buscando la mejor forma, conforme a sus fines y objetivos. Bajo esta manera general de verlos, no cabría hacer distinciones más allá de sus apariencias formales, su tipo de construcción, su antigüedad o incluso su lugar de ubicación.

9

Muchos de ellos, quizás una mayoría, no fueron hechos por arquitectos, como los pueblos andaluces, los complejos industriales, las aldeas, etc. No cabe juzgar. Cada uno tiene la validez que le otorga el mero hecho de existir.

Vladimir Pereda ha construido edificios, otros los ha dibujado solamente y otros los ha pensado o imaginado sin siquiera alcanzar a dibujarlos. En este texto, nos señala su manera de hacerlos, basada en un proceso sistemático de alcanzar la forma, que tiene su origen en la evocación poética de sus recuerdos afectivos de hechos ocurridos durante su vida cotidiana, como sus siestas en la playa de Penco, recostado en un bote volcado; el misterio del baúl de su abuela lleno de cajas que a su vez contienen otras cajas; el movimiento de las cortinas por el viento en la galería de su tía abuela; la visión de las chimeneas en su barrio de Ñuñoa, en Santiago; los hornos de barro en Pomaire; el movimiento del trigo agitado por el viento en Penco; las cocinillas de arcilla negra de Quinchamalí; las palmeras del cerro La Campana, etc. Todas imágenes que, por razones emotivas, han quedado asociadas a sus recuerdos y que evocan en él un estado poético. Imágenes que Pereda ha representado en sus cuadernos de dibujo a través del tiempo.

Busca y encuentra en estos croquis el origen de sus obras y proyectos, y presenta este sistema como una manera válida de creación de la forma arquitectónica. Así, nos señala por medio de un proceso gráfico, como las palmeras del Cerro La Campana se transforman en el proyecto de los tragaluces del hall en un edificio público; las cortinas de la casa de su tía abuela, en la fachada de cristal ondulante de un edificio en Providencia; como el bote volcado

de la playa de Penco se vuelve capilla en el sur del país y la cocinilla de juguete de arcilla de Quinchamalí define la forma de las ventilaciones de las instalaciones de un edificio.

El proceso por el cual estos objetos evocativos y poéticos devienen arquitectura no lo dice y apela a su oficio y experiencia como arquitecto, la eventual materialización de estos en un edificio concreto y real. Lo que le importa es que la forma de sus proyectos, no tienen su origen de manera arbitraria, sino de las evocaciones poéticas que han sido validadas por la permanencia en sus recuerdos. Así, la arquitectura propuesta por Pereda es la representación afectiva, emotiva y cotidiana de sus evocaciones y recuerdos, y estos atributos le son dados por su sensibilidad y le son garantizados en su constructibilidad por el oficio y la experiencia del autor como arquitecto.

Sin duda esta postura es personal e intransferible, pero en ella se pueden encontrar las huellas de algunos conceptos que plasmó el arte moderno, en su búsqueda de encontrar nuevos significados a los objetos y una reinterpretación del mundo, como la elevación a objeto de arte de un urinario, de una lata de sopa, del rostro multiplicado y repetido de una actriz de cine o incluso la basura urbana dispuesta en un museo. O bien, en la misma arquitectura, con los prismáticos en el acceso de un edificio de Gehry en Venice, California; la arquitectura derruida de Site; las estatuas de los 7 enanos de Blancanieves, como nuevas cariátides en la fachada del edificio del Grupo Disney en California, realizado por Michael Graves; la Piazza Italia de Charles Moore en New Orleans o incluso en nuestro país, el edificio-buque del Cap Ducal de Roberto Dávila en Valparaíso

o la imagen de la Virgen del Carmen en el Templo Votivo de Maipú de Juan Martínez. Arquitecturas de alegoría, de representación, cuyo origen de la forma se encuentra en otros ámbitos que lo arquitectónico o bien en la sola motivación personal de sus autores. Tendencias estas que irrumpieron en los años 70 y pretendieron romper con los cánones establecidos por el movimiento moderno, que planteaba la total objetivación del arte y que abrieron nuevos campos de formalización artística. Pereda entonces, se sitúa y define su arquitectura como arte de representación, es decir, le otorga un contenido alegórico similar al que tienen las artes de representación, entendiéndolo por ello, formas que representan algo que no son y con ello se sitúa también en su época. Cabe señalar que las representaciones y las alegorías presentan el peligro de lo enigmático y al extremo, de lo incomprensible para el otro, como señala Robberechts, en su libro sobre el pensamiento de Husserl: *“Para Husserl, la consciencia no es ya receptáculo de imágenes o depósito de representaciones: es por definición, intencional, es decir, apertura a las cosas y visión del mundo. La cosa, los seres, nos están presentes, no re-presentados. Cuando la representación hubo suplantado a la presencia, el ser humano se volvió como un extraño en su propio mundo. Cortado de sus raíces, sin conseguir unirse ya al objeto.”* Este riesgo es asumido por Pereda, quien no pretende establecer una nueva teoría, ni una metodología para enfrentar el proyecto de arquitectura, sino expresar un camino que se le presenta como válido, basado en la evocación poética, pero sin olvidar lo propiamente tectónico del objeto arquitectónico.

Pereda es principalmente un académico y un docente y su propuesta tiene un alto interés en este ámbito

del quehacer arquitectónico, donde el discurso y los métodos son esenciales y la investigación de nuevas maneras de alcanzar la forma es parte de dicha actividad académica y crítica. Es esto lo que otorga la validez a su proposición. Fuera de este ámbito, en el campo de las obras construidas y situadas en el mundo, es posible plantear una duda respecto de este método, ya que observando los resultados de los procesos de transformación de las imágenes evocativas hasta su expresión como edificios, queda de manifiesto que estos elementos arquitectónicos no conservan una clara relación con el origen de su forma. Allí donde Pereda establece que el muro cortina de cristal ondulado es el producto de la imagen de las cortinas en la galería de su tía abuela, moviéndose por la acción del viento, el transeúnte verá solo un muro cortina ondulado. También resulta difícil encontrar el vestigio de las palmeras del cerro La Campana en los tragaluces del hall del edificio público. En ello se revela que la arquitectura se resiste a ser un arte de representación y cuando se pretende transformarla en ello, entonces muda su naturaleza y se expresa como simulacro y alegoría, como bien nos señaló Robert Venturi en su libro “Aprendiendo en Las Vegas”, donde simultáneamente nos revela que, en el otro extremo, la pretensión de una total objetivación de la forma, conduce a la pérdida de la condición artística en la arquitectura. Esto último sitúa la proposición de Pereda en un lugar específico entre los extremos que se dan entre el puro subjetivismo alegórico y la total estandarización y objetivación de la forma. Se aleja de lo alegórico al otorgar medida y materialidad a sus componentes arquitectónicos y se libera de la estandarización al incorporar su intransferible mundo personal.

Sería absurdo y además erróneo postular que existe una sola y única arquitectura, así como que hay sólo una manera de hacerla, ya que es indudable que se encuentran múltiples aproximaciones, cuyo derecho a expresarse y concretarse es tan válida como cualquier otra y en la cual sólo varía el objeto mismo, oscilando entre lo intransferible de los lenguajes privados a los opacos y estandarizados lenguajes ultracodificados. No conozco obra alguna que no contenga en alguna proporción esta participación de lo subjetivo y lo objetivo. En el caso de la proposición de Pereda, la balanza se inclina hacia lo subjetivo y personal, en el caso de otras, hacia el otro extremo.

Finalmente, aplaudo y destaco esta obra inusual, donde se expresa sin temor una búsqueda personal de larga data, cuyos contenidos nos invitan a reflexionar sobre los temas permanentes de la arquitectura.

Rodrigo de la Cruz Benaprés
Arquitecto
Diciembre 2005

“Una gran obra de arquitectura, en mi opinión, debe tener sus comienzos en lo inconmensurable, su proceso de diseño debe transcurrir en lo mensurable y en su término, debe ser inconmensurable”

Louis I. Kahn



Prólogo

Wittgenstein escribió primero el Tractatus con la forma de un libro; pero a sus Investigaciones Lógicas, a diferencia del primero, no pudo o no quiso darle dicha forma y por ello está escrito con fragmentos de reflexiones que cada cual puede hilar como quiera. De modo análogo a este segundo caso, este trabajo remite a experiencias y procesos personales, tal como si fuese una novela de viajeros o un trozo de la propia vida y en ese sentido no se le puede considerar como un libro. Un libro es algo concluyente, completo y no un fluir de experiencias del proceso del proyectar.

Este texto comienza describiendo aspectos del ámbito teórico en el que se desarrolló mi formación personal como arquitecto para contrastarlos con el modo de generación de las formas arquitectónicas desarrolladas en el presente trabajo. El asunto comienza con dibujos que registran aquellos objetos de *reacción poética* rescatados de la memoria y del inconsciente, lugares que se aceptan como sitios misteriosos en los que puede generarse o aparecer *la forma*. Luego, estas formas iniciales se manipulan libremente para acercarlas de modo progresivo a proyectos elementales de arquitectura a través de sucesivos diálogos con obras existentes. Así, se separan dos aspectos: el primero dice relación con la aparición de la forma generada desde objetos con carga afectiva que han ido apareciendo durante el curso de la vida y que se movilizan como amores. El segundo, hace referencia a como estos deseos o afectos personales no reducibles a la razón son posteriormente sometidos a un proceso de transformaciones para que desemboquen en una forma arquitectónica.

Durante ya más de medio siglo, como estudiantes de arquitectura, profesores de taller y arquitectos, hemos sufrido, practicado y disfrutado las diferentes corrientes de pensamiento que han cruzado por nuestra disciplina. Estas corrientes, cual inundaciones violentas, han arrasado con nuestras convicciones más débiles y dejado en pie sólo aquellas creencias que fueron capaces de sortear o acomodarse a las direcciones de sus aguas torrenciosas. Pero esta aparente destrucción ha dejado tras sus pasos un lúgamo grueso y fértil que, como en las subidas del Nilo, ha permitido florecer nuevos paisajes y escenarios para el desenvolvimiento de nuevas acciones impensadas, construyendo así, capa sobre capa, el acervo de nuestro oficio.

En medio de las idas y venidas de estas avenidas torrenciosas, algunos hemos logrado, hasta el momento, mantenernos a flote y en la cresta de las olas de las diversas corrientes vigentes. Así, durante el período del racionalismo fuimos racionalistas, durante el transcurso de las metodologías fuimos metodólogos, durante la etapa de las teorías de sistemas fuimos sistémicos, durante la fase del brutalismo fuimos brutalistas, durante el lapso estructuralista fuimos semióticos, durante la época del cubo de los nueve cuadrados fuimos formalistas, durante el ciclo post-estructuralista fuimos deconstructivistas y hoy bajo el predominio de los diagramas somos diagramáticos. Tal fiel, disciplinado y obediente seguimiento de estos movimientos venidos desde lejos, nos han dejado con un acervo y una experiencia tales que hoy nos permiten mirar con cierta independencia y tranquilidad hacia otros parajes. De tanto mantener la mirada erguida para escudriñar los horizontes

lejanos, la vista cansada ha caído y mirado hacia abajo para descubrir allí, en la tierra de nuestra memoria, las huellas de la propia identidad.

La memoria, para no olvidar, se registra en lo escrito y la escritura de los arquitectos con formación renacentista propia de comienzos del siglo pasado, radicaba en el dibujo. Pero dicho dibujo no era un mero registro gráfico o medio de transmisión de información: se pensaba y diseñaba dibujando. Así, durante años esa relación mente-mano quedó registrada como memoria en mis cuadernos de croquis, al modo de «*les cahiers de la recherche patient*» de Le Corbusier, y al revisarlas pude constatar como muchas de dichas imágenes, a modo de series de dibujos exploratorios de formas arquitectónicas, aguardaban yacentes su oportunidad para desarrollarse en completitud. Pude también percatarme de que la orientación e inocencia de aquellos dibujos había sido reprimida y sistemáticamente negada al ser considerada impresentable y políticamente incorrecta frente a los discursos teóricos imperantes a los que sumisamente nos sometíamos.

19

Estas formas arquitectónicas así concebidas tienen un origen puramente figurativo, ya que derivan de los dibujos y no surgen de conceptos teóricos, aún cuando posteriormente se pudiese explicar conceptualmente el sentido de dichas formas. Estos dibujos, que dan cuenta de dichas imágenes, son ventanas entreabiertas a través de las cuales se atisban territorios inexplorados de diseños experimentales que estimamos podrían constituirse en aportes al acervo de nuestra disciplina. Si bien se pueden esperar escasos resultados concluyentes de este tipo de exploración, lo que

puede arrojar este trabajo es un conjunto de nuevas preguntas frente al momento misterioso de la génesis de la aparición de la forma y a sus posteriores procesos de transformaciones topológicas y junto a ello la formulación de un abanico de estrategias para responderlas. Además, debemos recordar que cualquier hallazgo que produzca una exploración de este tipo constituye un aporte al cuerpo de conocimientos de la disciplina.

Como lo antedicho apunta básicamente al desarrollo de ciertos proyectos experimentales personales, la tarea propuesta es netamente lo que se denomina un trabajo de autor, porque definitivamente no se trata de una investigación sobre teoría de la proyección arquitectónica. Pero su validez radica en que la ideación de modos de generar, transformar y consolidar las formas constituye una actividad creativa habitual en la concepción de los Proyectos de Arquitectura. Los enunciados de patrones y códigos de generación morfológica de dicha concepción son en esos casos sólo el resultado simultáneo o final de un particular trabajo de búsqueda formal abstracta que se desarrolla a través del diseño, entendido éste como un deambular espontáneo y libre que la mano delinea sobre el papel en blanco. Convenimos en que este deambular no es nunca tan “inocente” como parece ser, puesto que la larga adscripción a las diferentes tendencias ideológicas deja marcas conductuales profundas; no obstante lo cual hemos procurado abrir la puerta de este sótano misterioso para permitir la salida de los demonios ocultos y dejarlos por un rato y dentro de lo posible, hacer a su antojo con la esperanza de que alguno de ellos se transforme en algo valioso. El presente trabajo se inscribe en el ámbito de las

exploraciones formales del mundo de la Arquitectura, siguiendo así la tradición de grandes arquitectos como Boullée, Ledoux, Durand, Tatlin, Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Kahn, Hejduk, Eisenman y tantos otros, cuyos hallazgos han tenido posteriormente fuerte impacto en sus propias obras y en las de sus generaciones. Estas exploraciones particulares se ocupan de «...los temas relacionados con el lugar y la identidad; pero sin comprometerse con un regionalismo manifiesto ni con esa caricatura en la que ahora se ha convertido normalmente el contextualismo»(William Curtis, Líneas de pensamiento, fragmentos de significado; El Croquis Editorial Madrid, 1993, El Croquis Nº 61). La expresión alemana «*das steckt in den Kinderschuhen*» da cuenta de que la identidad no hay que buscarla, ya que ésta se encuentra instalada en nuestros botines de niño y en consecuencia, para encontrarla, sólo habría que permitir su desenvolvimiento. Por ello este trabajo finca en el dejar brotar libremente la auto expresión imaginativa de los elementos de inspiración poética personales inscritos en la cultura y paisajes nativos. La tarea así propuesta busca desarrollar de modo explícito, gráfico, tridimensional y discursivo, un conjunto de formas arquitectónicas que den cuenta de un pensamiento y de un imaginario poético subyacente que, en el curso de su aparición, abran camino a una posible teoría. Por medio de este esfuerzo, se pretende establecer un punto de vista o creencia que, a través de una disciplina auto impuesta, de un estudio riguroso, de una expresión plástica específica y del vuelo libre e imaginativo de la mente y de la mano, permita visualizar ciertas formas y modos particulares de hacer arquitectura develando lo que lo convencional ha reprimido. Los puntos de vista están contenidos fundamentalmente en

los dibujos y modelos 3D y se espera que ellos aporten una claridad que sea transferible y que, junto con dar cuenta de un pensar y sentir arquitectónicos personales, permitan crear un clima propicio para el crecimiento de las ideas de otros. Espero que las formas arquitectónicas que así generada no sean en consecuencia sólo ilustraciones inconscientes de teorías en boga o ya superadas de la arquitectura, sino que ellas permitan eventualmente la formulación de un pensamiento original y por ello, lejos de ser ajenos a la teoría o de permanecer en su umbral, estos procedimientos pueden constituir el medio fértil en el cual las teorías puedan crecer.

Lo distinto de estas búsquedas de formalización radica en la elaboración de lo que denominamos «*proyectos monádicos*» y en que su inspiración poética finca en el paisaje físico y cultural de la tierra nativa. Por cierto que este enfoque no es totalmente original; pero ciertamente tampoco es este un enfoque habitual y menos aún el hacer explícito los procesos a través de los cuales se llega a la creación de ciertas formas, las que además tendrán necesariamente un carácter personal e intransferible.

Cualquiera sean los supuestos y métodos que se formulen para abordar la Arquitectura, tarde o temprano, al momento de proyectar se deberá definir de modo preciso las características físico formales del cuerpo edilicio concebido, dando cuenta con ello de su obvia materialidad tectónica. De allí que es posible afirmar que “*lo tectónico constituye la materia propia de la Obra de Arquitectura*”, postura que ciertamente no constituía una novedad antes del siglo XX y tampoco lo es hoy en día; pero obviamente se aparta de la definición de la Arquitectura como organización del espacio, postura mayoritariamente aceptada por los arquitectos en la

actualidad, en la que su importancia radica en la intensidad, calidad y frecuencia de los flujos y eventos que ella genera y no en su evidente presencia física.

El privilegiar este punto de vista físico, permite afirmar que en último término, la proyección arquitectónica es el proceso mental mediante el cual seleccionamos, diseñamos y disponemos sobre un determinado campo y bajo ciertas reglas de juego a un conjunto de componentes tectónicos que configurarán físicamente y darán cuenta del sentido de la obra concebida. Situados en esta perspectiva, que no excluye otras posturas; entendemos por componentes o elementos arquitectónicos a aquellos clásicos de que hablaba J. Gaudet: muros, techumbres, pilares, puertas, ventanas, escaleras (*Elements et Theorie de l'Architecture, Cours professe a L'Ecole Nationale et Speciale des Beaux Arts, Paris, 1890*) y todos aquellos elementos que el lenguaje habitual reconoce y señala como tales.

De allí que si la Obra de Arquitectura como totalidad está constituida por componentes tectónicos, el estudio de dichos componentes nos puede llevar a asociar a algunos de éstos con determinados Actos individuales***, de suerte que podríamos desarrollar algunos de ellos de modo autónomo a modo de proyectos elementales. Nos referimos a unidades tales como el pórtico, la puerta, el muro columnata, la escalera, el edículo y la columna, las que normalmente forman una sola unidad indivisible con la totalidad de la obra; pero que es posible disponerlas como entes independientes si así nos lo propusiéramos.

****Nota: Entendemos por "Acto" al conjunto de acciones o hechos humanos con un sentido significativo que trasciende su mera operatividad y por "Acciones o Actividades" al conjunto de operaciones destinadas a cumplir con un fin específico inmediato*

Toda obra se sitúa en un determinado campo o medio físico y cultural frente al cual su envolvente exterior o piel deberá de algún modo reaccionar tomando una forma tal que en mayor o menor grado de cuenta de éste. Esta respuesta será más o menos configuradora de la envolvente dependiendo de la fuerza coercitiva del medio en el que se sitúa. Por otro lado, los componentes situados al interior de la piel también sufrirán la influencia de la envolvente que los cobija, aún cuando pueden en determinadas ocasiones gozar de un mayor grado de libertad. Esta mayor o menor libertad de configuración formal dependerá normalmente de la distancia que media entre la envolvente y sus contenidos, de suerte que a mayor distancia, se podrá contar con mayores grados de libertad y a menor distancia, dicha libertad será proporcionalmente constreñida. Es en este resquicio de libertad donde se pueden desarrollar e instalar los proyectos elementales. De paso, esta separación expresiva entre cuerpo continente y cuerpos contenidos permitiría conciliar el enfrentamiento vigente entre contextualistas y rupturistas, porque el volumen envolvente podría dialogar de modo amable y propositivo con su entorno y a la vez protegería la libertad de desarrollo formal contemporáneo vanguardista de los cuerpos interiores.

Si lo anteriormente expuesto es correcto, podríamos diseñar, como decíamos anteriormente, un conjunto de componentes independientes que constituyesen al momento de proyectar una suerte de repertorio de cuerpos arquitectónicos elementales con los cuales podríamos configurar las partes más significativas de la obra. Sería una suerte de “*ready made*”, que a modo análogo a los procedimientos compositivos de los clásicos, nos permitiría seleccionar y

disponer entre sí estos cuerpos previamente diseñados atendiendo a determinadas reglas de combinatoria.

¿Porqué elegir diseñar determinados proyectos elementales de manera aislada? Aparte de la mera trivialidad de poder disponer de ellos de modo anticipado para ahorrar tiempo y de garantizar una mayor perfección en su diseño, la razón profunda de esta exploración apunta a la posibilidad de hacer poéticamente más expresiva la verdad del papel que dichos cuerpos cumplen dentro del total de la obra, ya que el aislarlos contra un fondo heterogéneo permite resaltar su figura y significación mediante el contraste y a la vez destacar con énfasis su condición tectónica. Operarían de este modo como actores dentro de un escenario representando un papel principal dentro de una obra arquitectónica, acrecentando con ello su condición de signo.

Nos hemos tomado la licencia de denominar a estos proyectos elementales como «*proyectos monádicos*», entendiendo por ellos a unidades arquitectónicas básicas autónomas en si mismas, o unidades funcionales que dan cuenta de un Acto solitario y que pueden existir separadamente y ser percibidas como obras de arquitectura independientes. Podemos decir entonces que, cuando el amo se ausenta, cada personaje asume el proyecto del amo ausente.

El término *proyecto monádico*, se ha tomado utilizando en forma muy libre y arbitraria y el concepto de *mónada* de Gottfried Wilhelm Leibniz. Decimos en forma arbitraria porque para Leibniz las mónadas eran sustancias espirituales simples constituyentes básicas del universo, es decir sin partes y como tal no tenían extensión, ni figura ni divisibilidad posible, características que ciertamente no tiene ninguno de los proyectos físicos que hemos llamado monádicos. No

obstante lo anterior, la simplicidad de estos proyectos radica en que procuran dar cuenta de un solo Acto o actividad relativamente simple o en que su forma tiene una simplicidad tal que le permite cobijar diferentes usos cobrando así una autonomía frente a sus posibles contenidos. Son estas particularidades las que dan pie para autorizar el uso licencioso y no riguroso del término antedicho.

El disponer los proyectos monádicos previamente diseñados dentro de una determinada envoltura, parte de la cual también podría estar configurada por componentes del mismo tipo, nos lleva a la necesidad de determinar su magnitud y los distanciamientos perceptualmente adecuados a la dimensión del volumen o del campo que los envuelve. Esto nos hace caer en el ámbito de consideraciones numéricas al tener que establecer cual es la medida mayor que deberá ser objeto de subdivisiones armónicas atendida una determinada función matemática que sea capaz de acoger las diversas situaciones a las que debe dar cuenta el ser útil de la obra de arquitectura. Este procedimiento destinado a establecer el repertorio de medidas correctas utilizables en la fijación de las magnitudes de los proyectos elementales y de las medidas en que deben espaciarse entre ellos y de ellos respecto al total, constituirá una de las reglas del juego de proyección arquitectónica.

Junto al campo matemático antedicho, opera un campo dinámico de existencias correlativas o funcionales, constantes y sucesivas, por las cuales deberá también regirse la disposición y medida de los proyectos monádicos en el área de juego. Así, cada unidad monádica reclamará la presencia y disposición de otra que le corresponda: el pórtico reclama

la puerta, la escalera pide el rellano, el rellano exige el entrepiso y el entrepiso llama al edículo y así unos con otros tienen una relación de acoplamiento formal y de ubicación necesaria de los cuales deben dar cuenta.

Desde una óptica distinta a la anterior; pero concurrente con la finalidad del trabajo, se develan de modo explícito las transformaciones operativas de las imágenes originales que nutren la creación de la forma poética de las unidades monádicas desarrolladas. Esto debido a que las exigencias del mero ser- útil de la cosa no alcanzan a dar cuenta de la totalidad de la forma de los componentes arquitectónicos, puesto que dichas exigencias se dirigen sólo a los aspectos mensurables de la obra y no a sus aspectos poéticos. Estos últimos se nutren en el ámbito de lo emotivo, procurando que la forma elegida de cuenta elocuente de la significación del Acto que cobija. Por otro lado, la forma poética finca en el terreno de lo evocativo, trayendo al presente las formas primigenias que nutren el mundo imaginario del arquitecto. Así vemos las inspiraciones evocativas de los árboles y caracolas en Gaudí, de las geometrías orgánicas en Wright, de los paquebotes en Le Corbusier, de los procedimientos técnico-mecánicos en Tatlin, de los castillos medievales y los palacios neo clásicos en Kahn, de la ciudad del siglo dieciocho en Krier y de los campos electromagnéticos en Stan Allen. Es evidente que aquí entramos en el mundo de los amores de cada quien y este universo escapa a la estructura lógica del pensamiento para instalarse en la libertad de nuestro sentir. Allí, el amor es gratis y no es democrático: simplemente es. Es difícil hablar de lo que se ama porque tocamos el espacio delicado de lo íntimo y por ello el pudor y el temor a ser dañados en el alma nos llevan

a escondernos como el caracol. Pero en algún momento el amor busca el expresarse y se arriesga a exponerse para dar testimonio de lo ya inocultable. Después de todo, lo más valioso de la vida son nuestros sentimientos y el esconderlos para siempre es como ocultar una estrella: su luz puede demorar en llegar a nosotros; pero en algún momento llegará.

¿Cuales son las imágenes que privilegian los amores que guiaron esta exploración? Sin negar nuestra pertenencia al mundo globalizado actual, queremos dar cuenta de nuestra pertenencia a esta tierra. Al modo del mapuche u hombre de la tierra, hemos procurado dar cuenta de la Pachamama y por ello las inspiraciones formales han fincado en los lugares y sus circunstancias.

De este modo, de los humedales del sur aparecen las lanchas, las cocinas y los palafitos chilotes; más al centro surgen los hornos humeantes de barro y ladrillo, los troncos como piernas de elefantes de las palmas chilenas con sus penachos despeinados, los tapiales de adobones, los patios con rosales, cardenales, olor a albahaca y cloquear de gallinas; en el desierto aparece la necesidad imperiosa de excavar la tierra ardiente para proteger del sol las partes descubiertas con carpas y varillas; de las cimas de los cerros la exaltación en granito de su condición de atalaya; de los ríos de cordillera la exigencia de recoger el sentido de su cauce caprichoso y sonido pedregoso; de la mar océano su condición de horizonte, borde y acantilado. Así la vista penetrante ha buscado descubrir verdades ocultas en los lugares para develarlas en formas arquitectónicas que den cuenta expresiva de su realidad.

En consecuencia, bajo este aspecto, el trabajo desarrollado busca mostrar esta práctica de creación poética, haciendo

explícito, o al menos describiendo los pasos desde las fuentes de inspiración a su concreción en componentes arquitectónicos monádicos a través de sucesivas manipulaciones y transformaciones. Como se ha tratado de sacar a luz las imágenes primigenias subyacentes para luego elaborarlas en proyectos monádicos, el método propuesto es análogo al del sillón del psiquiatra, sólo que en lugar de dejar brotar los sentimientos reprimidos a través de un deshilvanamiento progresivo apoyado por preguntas y auto respuestas que permitan una interpretación que conduzca al alivio, se dejaron brotar libremente y sin inhibiciones aquellas imágenes y discursos que se intuyeron con capacidad de formalización arquitectónica para luego asociarlas progresivamente y con igual libertad a otras imágenes que permitieran un potencial desarrollo hacia formas arquitectónicas. De modo simultáneo, progresivo y orgánico se fueron incorporando, en la medida que correspondía, el rigor de la medida y de sus subdivisiones seriadas, la materialidad y la estructura.***

29

****Nota: a modo de ilustración del método se presenta el siguiente caso: la columnata Trutruca-cultrún. Las cadencias musicales de la trutruca y del cultrún pueden traducirse a un sistema notación inventada que podría inspirarse en la grafía cinética de la amplitud y frecuencia de ondas de los ecualizadores. Dichas señales pueden traducirse en disposiciones rítmicas, anchos y alturas de una secuencia de columnas exentas al modo de los quebrasoles del refectorio del Convento de La Tourette de Xenakis/Le Corbusier. Otra imagen asociada de modo totalmente arbitrario, relaciona la forma de la trutruca y los anillos concéntricos de su tejido*

ornamental con los pilares hongo de la Johnson Wax de Wright o con las pilastras del Palazzo del Lavoro de Nervi. Dada una magnitud cualquiera a la columna se pueden precalcular sus dimensiones y trazar sus líneas de fuerza. Las líneas de fuerza verticales pueden convertirse en nervaduras y los zunchos horizontales pueden hacerse expresivos por medio de la incorporación de anillos concéntricos acusados por diferentes tierras de colores agregados a la mezcla del hormigón. En este momento se hará indispensable la imposición del número como medida del proyecto para dar paso a su concreción final.

