

LA FORMA EN LA ARQUITECTURA*

Luis Izquierdo

P. Universidad Católica de Chile

Resumen: En estas notas sobre el oficio de la arquitectura se subraya que la “forma” es una decisión de la libertad, de la creación, pero no escindida de las circunstancias. Izquierdo ve el “encargo” como el problema que debe resolver el arquitecto, y la “forma” como la solución a ese problema. La arquitectura —sostiene— es un quehacer que va “del diseño a la forma”, donde un concepto tan difundido como el de “función” debe ser reemplazado por el de “propósito”. El autor critica la concepción de la arquitectura como mero lenguaje y finalmente ilustra sus planteamientos con un proyecto de su autoría.

Palabras clave: arquitectura, forma, propósito, habitar, identidad.

LUIS IZQUIERDO (1954-). Arquitecto, P. Universidad Católica de Chile. Premio Nacional de Arquitectura 2004. Socio de Izquierdo Lehmann Arquitectos. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la P. Universidad Católica de Chile. Dirección electrónica: l.izquierdo@izquierdolehmann.com.

* Texto de la conferencia dada en el CEP el 15 de septiembre de 2011 en el marco del ciclo para estudiantes universitarios “Formas de Realidad”. Las conferencias “Forma, Función y Realidad: Observaciones sobre la Noción Platónica y Aristotélica de Forma”, de Marcelo D. Boeri, “Ontogenia de la Forma en los Seres Vivos”, de Miguel Concha, y “El Derecho como Forma de la Política y de la Sociedad”, de Enrique Barros, aparecieron respectivamente en los números 128 y 130 de *Estudios Públicos*.

Estudios Públicos, 132 (primavera 2013), 201-229.

ISSN 0716-1115 (impresa) ISSN 0718-3089 (en línea).

FORM IN ARCHITECTURE

Abstract: *This article on the profession of architecture underscores that “form” is a creative decision, made freely, but not immune to circumstances. Izquierdo sees the “assignment” as the problem to be resolved by the architect and “form” as the solution to that problem. He argues that architecture is a task that goes “from design to form,” where the widespread concept of “function” must be superseded by “purpose.” The author criticizes the conception of architecture as mere language and finally illustrates his arguments by his own design.*

Keywords: *Architecture, form, purpose, inhabit, identity.*

Cuando Ernesto Rodríguez me llamó para invitarme a hablarles sobre la Forma en la Arquitectura, un día cualquiera de mediados del semestre pasado, yo estaba inmerso en mi trabajo cotidiano consistente en atender apurado las mil cosas menores y prosaicas, pero generalmente urgentes, que determinan los proyectos, y que, unas con otras, hacen de la arquitectura un oficio. Cosas tales como revisar la aplicación de normas municipales de edificación en cierto caso ambiguo, estudiar las interferencias de pasadas de ductos con la estructura en otro caso, hacer un detalle de reja, contestar alguna consulta de obra, revisar una propuesta, averiguar por la existencia de un perfil de acero, atender un cliente que pide un cambio en el programa, etc. Mientras conversábamos por teléfono, tal como cada vez que me había visto ante el desafío de explicar nuestro trabajo de dar forma a las obras, intentado ser fiel y veraz, no podía evitar abrumarme pensando en: ¡Qué aburrimiento sería dar, y peor, oír, explicaciones sobre ese cúmulo de pormenores circunstanciales que verdaderamente originan las obras, y cuyo prolijo cuidado es indispensable para que resulten más o menos bien! Sabemos que al final lo que hace la diferencia es la dedicación, el tiempo acumulado sobre la obra, el propio y el de muchos otros. Pero viendo que entonces faltaba tanto para esta fecha, contesté a Ernesto que sí, considerando que, mal que mal, presentar públicamente nuestro trabajo, además de sernos honroso, nos obliga al saludable ejercicio de tomar una distancia respecto de toda esa minucia en que consiste nuestro quehacer cotidiano, para comprender de modo renovado su sentido. Con

este pensamiento tranquilizador se durmió inmediatamente este asunto en mi memoria, hasta hace algunos días atrás, cuando llegó inexorablemente la hora en que debía empezar a prepararme.

Resurgió, ahora de modo perentorio, la para mí angustiada pregunta: ¿de qué voy a hablar? Y, ¿qué voy a mostrar?, ¿por dónde empiezo a explicar toda esta prolija minucia?, ¿por dónde terminaré? Vino entonces en mi ayuda una frase que había leído no hacía mucho en una crónica sobre el proyecto nuestro que les mostraré más adelante, una torre de oficinas en la avenida Apoquindo, y que me había iluminado en un instante lo extraordinario, por así decir, del acontecer de la arquitectura: aquello que la distingue de la mera construcción con que masivamente se copan nuestras ciudades y nuestro planeta. Una frase capaz de aclarar esa paradoja tan recurrente como errónea, surgida de fundamentar la arquitectura en cierto excedente “artístico” superpuesto a los fines utilitarios que caracterizarían a la mera construcción, y que, con diversos matices, se ha establecido en las teorías que suponen la imposibilidad de conciliar la disyunción entre, por una parte, aquello que tiene la arquitectura de operativo respecto de la vida humana encarnada en un cuerpo activo como protección, cobijo o manto, y, por otra, aquello que ésta tiene de significativo, icónico o monumental, siendo, por el contrario, que la tarea en cada particular proyecto de arquitectura es justamente superar esa disyunción reformulando el problema para encontrar la forma conciliadora; asunto que yo antes ya había tratado de sintetizar en la siguiente definición esencial: la arquitectura, en cada obra, *es*, de hecho, a la par que *manifiesta*, una solución al problema de vivir ahí, en ella.

¿Y cuál era la frase que me había iluminado en ese trance? No la podía recordar con exactitud, así es que fui a buscar el texto periodístico, escrito por Ana Lea-Plaza, que decía simplemente: “... la arquitectura —entendida como respuesta radical a un problema particular—”. Ésta nos dice mucho en pocas palabras: que la obra es la respuesta a un problema que es anterior a ella, que no trata de un problema general sino de uno particular, es decir, que es un caso, y que, sabiendo que los problemas de la arquitectura son compuestos de particularidades, de múltiples requerimientos, la clave está en dar con lo que sea una respuesta radical. Una respuesta radical es, por una parte, la que consigue una forma sintética capaz de resolver de un golpe los diversos requerimientos de un problema complejo, como en el ejemplo del nudo

gordiano, pero es también, a la vez, una respuesta enraizada. Enraizada en tanto nutrida de los múltiples factores particulares atingentes al caso en un lugar y tiempo determinados, como también en cuanto a su capacidad evocativa para despertar reminiscencias, es decir, para poder asociarse con nuestras singulares memorias dormidas, que son, en lo profundo, las mismas de muchos otros; en suma, enraizada para intentar ser respuesta entrañable.

Lo que presentaré a continuación son notas de reflexiones condensadas sobre la marcha, tomadas al paso en el ejercicio de mi profesión, al elaborar temas fundamentales subyacentes en los problemas particulares a los que he debido responder con formas construibles. Son notas que recogen pensamientos surgidos en el movimiento pulsante del ir y venir desde la contemplación a la acción operativa, y no desde la sola retirada a una especulación teórica. La teoría pura pone entre paréntesis todo presunto interés práctico (tal vez astutamente y a veces hipócritamente) en pos de alcanzar un máximo grado de generalidad e imparcialidad, mediante la suspensión virtual de la propia voluntad intencional (aunque en última instancia, no pueda haber teoría absolutamente pura o inocente). Y así también entre paréntesis, dejo constancia de que, al menos en nuestro caso, más bien habría que restringir el desiderátum clásico, de alcanzar como fin último un pensar contemplativo absolutamente puro en cuanto a desinteresado y no intencionado, a un alcance provisional y tentativo, anticipatorio de la acción, cuyo sentido se revela en cada decisión, en el quehacer, y que está permanentemente oscilando con la praxis en la ejecución de una obra. El puro pensar no podría por sí solo dotar de sentido a sus pensamientos si no hubiere en adelante nada que hacer, nada que decidir hacer, que proyectar; si no tuviésemos además de mente y sensibilidad, motricidad con alguna libertad de acción, y especialmente, si no estuviéremos dotados de manos. Pero, recíprocamente, tampoco podría tener sentido un actuar sin deliberar, sin proyecto anticipatorio, o que no diera después siquiera qué pensar.

La arquitectura como actividad reflexiva

Consideremos la forma arquitectónicamente, vale decir, en cuanto manifestación significativa de la identidad de un artefacto operativo.

El arquitecto, como todo artista, y como cualquier persona que trabaja creativamente, produce su obra rítmicamente en el ir y venir entre la acción con que la ejecuta y la acción de retirada, que pone una cierta distancia necesaria para captar críticamente lo que esos trazos iniciales le dicen, atendiendo cada vez a las oportunidades de significación que estos abren para la jugada siguiente. El pintor pinta, se retira y mira, mira como miraría un espectador hipotético y re-pinta; el escritor escribe y lee, lee como leería un lector, y re-escribe; el músico compone y toca, toca y re-compone. Todos ellos van y vienen muchas veces a y ante la obra que hacen. Incluso en las modalidades más impulsivas y menos premeditadas, como el *action painting*, la “escritura automática”, o una improvisación de jazz, el artista tiene instantes de deliberación en los que debe juzgar la jugada anterior y preparar la siguiente. Lo que cambia es el grado de conciencia puesto en la deliberación, el tiempo entre una jugada y otra, la cantidad de veces que se ensaya un mismo tema, el número de correcciones a un poema. Pero finalmente toda obra de arte es el producto de una serie alternada de acciones, miradas y correcciones sucesivas: es fruto de ensayos, de pruebas tentativas.

En arquitectura, este ir y venir entre la contemplación y la ejecución es un recorrido necesariamente demoroso. Los arquitectos, a diferencia de la mayoría de los artistas de otras clases, no hacemos obras libre y directamente con nuestras propias manos: ellas, además de estar específicamente destinadas al bienestar de otros, son proyectadas y mandadas a hacer con recursos ajenos. Por ello, no podemos hacer espontáneamente lo que nos dé la gana, siguiendo impulsos e intuiciones, sean éstos los dictados del subconsciente, del capricho, o de la moda. Los arquitectos debemos dar cuenta y razón de lo que proyectamos y ordenamos hacer, respondiendo por nuestros motivos y resultados; especialmente, tratándose de obras que además definen el espacio público, al situarse en lo ajeno. A la exigencia de responsabilidad, que coloca nuestro quehacer arquitectónico en el campo de la ética, debemos agregar el problema de la estética, el desafío de la belleza. La belleza, que es el fulgor del pulsante ir y venir armónico entre lo que las cosas son y su manifestación. Este tránsito desde la ética al ámbito de la estética —donde se suele clasificar el estudio de las cosas por su apariencia— no responde a una mera pretensión de buen gusto, validez social, o “valor cultural agregado” de un objeto útil. La apariencia es clave en un artefacto arquitecto-

tónico precisamente porque afecta la misma comprensión de éste, y ésta, recíprocamente, su aptitud operacional.

La arquitectura es entonces, necesariamente, un oficio reflexivo, que requiere articular el orden concreto o material y el orden significativo o metafísico de la realidad. Sin embargo, con el correr de la historia, este imperativo que implica necesariamente conectar distintos dominios del saber se ha hecho cada vez más difícil en un territorio cultural que se ha expandido y fragmentado en diversas disciplinas jurisdiccionales custodiadas celosamente por eruditos especialistas.

La generación de la forma en el oficio arquitectónico

Nuestro oficio consiste en dar forma a las obras de edificación. Y toda conformación está condicionada por sus circunstancias. Pero las circunstancias de algo hecho no son la mera agregación de datos dados de antemano por una realidad previamente constituida como entorno local, sino son aquellas condicionantes atingentes a ello, selectivamente estructuradas desde y con ese mismo ente, según sea la propia forma gestada en el proceso que la informa; además, tal realidad circundante es a su vez retroactivamente alterada por el nuevo ente en ella instalada. Las cosas son causalmente informadas por sus circunstancias, pero también las circunstancias son, respectivamente, realidades locales selectivamente constituidas a partir de la existencia de tales cosas. Forma e información se retroalimentan. El ir y venir de ese juego dialéctico abre espacio a la libertad en la génesis de la forma. Así, la forma arquitectónica es un resultado no mecánico (causalmente forzoso), ni tampoco caprichoso (causalmente indeterminado), sino el producto de un acto creativo libre de un autor. Por esto mismo, en general, una explicación causal (de las circunstancias) no equivale a una justificación del quehacer humano, y no basta ni para excusar ni para celebrar nuestras obras. Porque, aun cuando somos condicionados, no lo somos absolutamente; también somos libres y por ende responsables. Los arquitectos, en particular, debemos entonces dar responsablemente explicaciones sobre lo que resolvemos: a nuestros colaboradores en el trabajo, a nuestros clientes respecto de sus encargos, y al público, en cuanto afectamos el espacio público; y conviene que las demos: primero, cada cual a sí mismo, para hacer experiencia, y, después, a quienes sean los que puedan

aprovecharlas, tal como también nos han servido las recibidas. Valga lo anterior para justificar la tarea de escribir estas palabras.

Para entender la génesis de la forma arquitectónica, su poética, es necesario distinguir claramente lo que es propio del encargo —el problema— de lo que es propio de la forma —la solución—. Y también hace falta un particular ingenio para elaborar formas de conciliación de requerimientos que inicialmente aparecen como contradictorios. Como en todo pensar, aquí el trabajo de dar una respuesta conlleva el de reformular la pregunta inicial, que constituye el encargo. Aplicando la dualidad conceptual de forma y materia al proceso del pensar creativo, la materia es la pregunta formulada, la cuestión constituida en un encargo —voluntad de ser y diseño—, y la forma es la respuesta ordenada en un diseño, el proyecto. La inteligencia de una respuesta depende de la comprensión de la pregunta. Asimismo, la significación de la forma depende de la comprensión de la intención que la genera. Las formas significan por el propósito que manifiestan. Y como forma e información se ocasionan recíprocamente, las cosas son cuestiones, y éstas son incógnitas. Por ello, metodológicamente, nuestro trabajo es una actividad reflexiva, en tanto va y viene alternativamente de la crítica del diseño a la proposición de forma, el diseño.

Tal crítica pasa sucesivamente por los siguientes momentos: i) aclaración, ii) atingencia, iii) ponderación y iv) consecuencia.

i) *La aclaración* de las intenciones planteadas: Antes de nada, aclarar cuáles son verdaderamente los deseos en juego y qué los motiva; saber deliberar cuando se hace algo qué se quiere, para qué y por qué, y poder declararlo de antemano. Esta tarea implica, por una parte, averiguar cuáles son aquellos requerimientos que son sencillamente forzosos, y, por otra, para aclarar las concomitancias de éstos y descubrir aquellos que no lo son, explorar introspectivamente en lo profundo de la conciencia. Además, los propósitos enunciados han de ser de orden específico y no general, a fin de constituir diseños, tales que su cumplimiento pueda verificarse en la forma diseñada (vaguedades no hacen voluntades). Estos requerimientos se pueden clasificar en aquellos que provienen de las condiciones del *lugar* (deslindes, topografía, suelo, clima, vistas, accesos); el *programa* de usos (nómina de recintos y sus tamaños, acondicionamientos y relaciones según sean las actividades que acojan); la *normativa* legal aplicable (cuyas múltiples limitaciones aco-

tan en gran medida la configuración del proyecto); y las posibilidades constructivas de los *materiales* disponibles, su costo y su durabilidad.

ii) *La atingencia*: Es crucial discriminar si vienen o no al caso los requerimientos declarados y si acaso se han considerado todos aquellos que debían atenderse. Suelen colarse requerimientos irrelevantes para el encargo, así como omitirse otros que son fundamentales.

iii) *La ponderación* de requerimientos atingentes pero contrapuestos: Es sopesar su importancia relativa y componer la forma que mejor los armonice, lo cual implica su valoración y arbitraje, junto con la búsqueda de disposiciones que minimicen sus conflictos.

iv) *La consecuencia*: Es verificar el cumplimiento eficaz de las demandas requeridas en la forma proyectada, viendo si acaso aquello que se quiso, que era atingente y que tenía importancia, se cumple sintéticamente en la forma diseñada.

La reiteración de este proceso metódico produce un orden y conforma un proyecto como un caso específico.

La repetición tradicional de casos similares en este quehacer reflexivo va constituyendo un oficio.

El saber propio de nuestro oficio es dual: la arquitectura consiste en el aparejamiento de un saber construir y un saber vivir (en cuanto habitar).

Pero en nuestra época el saber construir ha ido saliendo de la competencia de los arquitectos, especializándose y desvinculándose del saber habitar, para pasar a la de los ingenieros y constructores civiles. Y sobre el saber vivir (habitar), ¿qué podemos afirmar?... ¿Quién requiere hoy de este lujo existencial si no dispone siquiera de su tiempo, y que a pesar de ser un saber verdadero y humilde, se ha ido descuidando? Unos pocos, algo. Y, ahora, ¿a quién puede reconocérsele una maestría en algo que de tan amplio y difuso parece innecesario, precisamente cuando el vivir se torna un sobrevivir? A unos pocos arquitectos, un poco.

El saber vivir no es un asunto trivial. Ni es espontáneo: es precisamente ése el saber que cultiva la cultura para capacitar al ser humano para la vida, partiendo por la sobrevivencia, pasando por la buena vida, y queriendo la vida buena. El saber vivir habitando, del que los arquitectos deberíamos ser reputados expertos, trata de asuntos esencialmente domésticos, tales como, por ejemplo, los acondicionamientos térmicos, lumínicos y acústicos del ambiente, las relaciones de privacidad

entre lugares próximos, las cualidades del espacio para hacer posible la intimidad, la memoria afectiva (reminiscente) y la familiaridad. Entonces, para que florezca la arquitectura en una época se requiere la concurrencia armónica de una cultura (así entendida) y unos recursos. Pero en nuestro tiempo escasea lo primero aunque abunde lo segundo (ello en todo el espectro socio-económico) y, para peor, este saber vivir se ha disociado del saber construir, por lo que, salvo excepciones, nuestro arte se ejerce contra corriente, ya sea desvirtuándose o desvalorizándose.

Una muestra de la debilidad cultural referida es la recurrencia de la disyuntiva entre los términos de una antinomia aparente, llamados superficialmente “lo estético” y “lo funcional”. Por “estético” suele entenderse lo bello, y por funcional, lo útil. Lo bello sería un bien ornamental, suntuario, mientras que lo útil, un bien necesario. ¡Qué lejos estamos aquí de la concepción clásica de la belleza como resplandor de la verdad!

La utilidad

La utilidad, tal como es definida en cuanto uno de sus conceptos centrales por la teoría económica, corresponde a la máxima satisfacción posible, y la satisfacción es ahí entendida como placer estadísticamente mensurable. Sin todavía preguntarnos por los enormes alcances de una concepción como ésta, que domina en nuestra sociedad contemporánea y es tan fundamental como discutible, cabe establecer aquí algunas peculiares diferencias con que, en contraste, pensamos la utilidad en la arquitectura. Al respecto conviene recordar aquí la famosa sentencia del arquitecto Sullivan: “forma sigue a función”, puesto que ésta resulta de la utilidad. Nosotros preferimos hablar más bien de uso o de utilidad como propósito, y no de “función”, que es un término científico originado en la biología y también en la matemática. Útil es una herramienta. La utilidad siempre tiene un sentido teleológico, asociado al concepto de medio instrumental para alcanzar un fin. La administración de los medios para fines (justificados) es la virtud de la prudencia. En la arquitectura esta virtud ética es de importancia crucial, atendiendo la amplitud de los vínculos implícitos entre el saber construir y el saber vivir (habitando), al destinarse la utilidad a la provisión de algo a la vez tan general y tan específico como es el bien-estar, que es lo que de modo singular se pone en juego en cada proyecto. Así, el concepto de utilidad

en arquitectura no se reduce al de funcionalidad, donde no cuenta el valor que hay en las cosas mismas y en su goce, sino solamente su ulterior provecho, como en los negocios. En la arquitectura, la utilidad corresponde más bien al concepto de servicio que al de función, y sería mejor decir “la forma obedece al servicio”, o “la forma es según el propósito”, que “forma sigue a función”.

Un edificio es una herramienta para habitar, un útil para bienestar. Y definir el bien-estar en cada caso y lugar no es, como ya dijimos, un asunto trivial, sino bastante problemático —el hacer de ello un problema es lo propio del ser humano—, que no puede equipararse con algo así como la sumatoria estadísticamente mensurable de las respuestas clasificadas comparativamente como satisfactorias o placenteras; argumento con el cual se inicia la teoría económica, donde placer y dolor quedan asimilados a una variable unidimensional y por tanto cuantificable, apta para medir, comparar y elegir, no obstante el empobrecimiento fenomenológico que ello supone, al no atender lo que las cosas tienen de singulares e irrepetibles. Para mostrar ese menoscabo del ser humano y de la comprensión de cómo se da en él el dolor y el placer, bastaría considerar la paradójica asimilación del éxtasis y la agonía en los extremos de este rango sensible, pero mejor sería entender propiamente el sentido de éstos como sentimientos involuntarios de alerta, inductores de rechazo o adhesión no deliberada de ciertos estímulos predeterminados por la memoria genética para la conservación de la vida, que proponerlos como finalidades últimas de toda conducta humana. Aun cuando, para escapar de esta reducción hedonista, algunos economistas hayan querido generalizar como criterio de decisión el concepto de satisfacción más allá de lo meramente placentero, incluyendo cualquier motivo de preferencia independientemente de cuál sea su índole, sigue siendo esencial para la construcción de una teoría económica que (en tanto capaz de cálculos numéricos reivindique un status científico) que ésta opere a partir del cómputo de opciones entre alternativas comparables planteadas de antemano, como se ejemplifica en el clásico ejemplo de elegir entre cañones y mantequilla con que Samuelson inicia su Introducción a la Economía. Pero ésta no deja de ser una concepción reduccionista de la libertad, que lleva a cálculos simplificadores de la conducta humana, con los consiguientes errores predictivos, porque, como vimos, la libertad no consiste solamente en optar cada vez entre determinadas alternativas, en contestar preguntas previamente planteadas, sino, tam-

bién y previamente, insisto, en hacer esas preguntas; en formular adecuadamente el problema, estableciendo cuáles son las alternativas elegibles, qué es lo que ahí se pone en juego. Tal formulación del problema a resolver en cada caso es, como hemos dicho, el principio de nuestro quehacer arquitectónico. Y además, la complejidad de la tarea arquitectónica queda elevada a otro orden por la relación que en ella se da entre utilidad, en tanto operatividad instrumental, y significación.

El sentido religado

Para explicar esto último, partamos por volver a aquello de que la obra de arquitectura es, a la vez que significa, una solución al problema de vivir ahí, en ella. Así podemos definirla para comprender tanto su totalidad como sus partes. Por ejemplo, una puerta es una herramienta para abrir o cerrar un recinto al paso, y su significación (con toda la riqueza evocativa de sus connotaciones) procede de este uso, pero, a su vez, el uso, es decir, el hecho de que efectivamente crucemos o no ese umbral, y especialmente el modo, la ocasión y la memoria de este acto, dependen de nuestra percepción y comprensión de ésta en cuanto objeto presente: de su apariencia. En la arquitectura, utilidad y apariencia van íntimamente entreveradas. En ella todo quiere ser signo eficaz. Como en la liturgia, en que los sacramentos son signos eficaces de la presencia de Dios en el hombre, en la arquitectura las cosas son signos eficaces de la presencia del hombre en el mundo.

El significado —siempre potencial y genérico— de una presencia —siempre en acto y singular— se actualiza cada vez en su sentido, que aparece al quedar ésta situada dentro de un orden mayor. Esa operación de emplazamiento es lo que corrientemente llamamos “hacerse una composición de lugar”: las cosas hacen sentido en tanto comprendidas dentro de cierto orden. En la composición de tal orden colabora la arquitectura, que da forma donde no había. Y, como veremos, es éste el sentido en que decimos que la arquitectura es un arte, e incluso, que es el arte mayor.

La misma palabra “sentido” contiene varios sentidos o acepciones. Se aplica a:

- i) la finalidad última de algo (como en “el sentido de la vida”);

ii) la actualización del significado que viene al caso dentro de cierto orden de cosas, según la intención (como en “una broma de doble sentido”);

iii) la recepción de estímulos corporales (como en “he sentido un ruido”);

iv) los sistemas receptores correspondientes (como en “el sentido del oído”).

El arte es la creación humana que intenta religar estos diversos sentidos del sentido en un mismo sentido-sentido. Las obras de arte son aquellas en las que su finalidad última, su aplicación operativa en el uso, su captación sensible y los órganos mediante los cuales las captamos, se acoplan óptimamente. Los arte-factos ponen en juego la intuición sensible con la comprensión del sentido en la presencia de algo hecho. Si la arquitectura es el arte mayor, lo es en tanto artefacto primigenio, donde el sentido se liga al uso en la cotidianeidad, implícitamente, antes que en el explícito apartamiento en el ámbito de lo excepcional mediante el recurso del marco, el pedestal o la sala encantada de una galería de arte, con que se dispensa el status de obra de arte a ciertos artefactos específicos.

Pero, por más que la obra de arquitectura y sus partes componentes sean en verdad significativas, y plenas de sentido, no por ello se debe incurrir en el error, tan fundamental como frecuente, de concebirla como un lenguaje, cosa que no es. Porque, al contrario que en la arquitectura, en el lenguaje los signos son cifrados, es decir, son meros significantes que remiten convencionalmente a sus significados y los representan codificados (una convención es un acuerdo para asignar más o menos arbitrariamente ciertas referencias conceptuales a determinados signos). En cambio en la arquitectura las cosas son significativas remitiendo a sus posibilidades operacionales, a los usos que hemos aprendido a darles en su trato y hemos registrado en la memoria. Así, si nombro la silla en que estoy sentado, ello significa verdaderamente la cosa concreta que es porque en ella me suelo sentar, porque se trata de una silla-silla y no es una “silla” virtual (entre comillas —cual sucedáneo— no me sostendría de hecho), tal como la pipa que pintó Magritte con la leyenda *ceci n'est pas une pipe* a modo de advertencia, no se fuma: es sólo una representación, remarcada. El signo virtual de una silla significa conceptualmente algo en tanto hemos usado habitualmente tales cosas concretas para sentarnos.

Los signos del lenguaje son forma pura; su condición material concreta es irrelevante para operar en cuanto tales. Son entes virtuales que por ser pura representación son registrables y reproducibles, sin pérdida de contenido significativo, en cualquier tipografía, formato o modalidad material de registro. No es éste el caso en la arquitectura, que opera con cosas reales y concretas, pero significativas, cuyo sentido procede del uso que le damos en nuestro trato directo o en su manipulación. Aquí, trato, significado, identidad, idea y forma se co-generan. Sin embargo, la significación de las cosas, al tornarse convencional como en el lenguaje, va dejando en el olvido los sentidos originarios y éstas toman un carácter “emblemático”, como se suele decir ahora. Sus presencias valen sólo en tanto son representativas. Dejan de ser consideradas como necesarias en tanto útiles para un fin práctico, y aparecen como gratuidades, acaso graciosas, que tienen su finalidad presuntamente en sí mismas, justificada su presencia por un orden estético concebido como autónomo. En arquitectura hablamos entonces de ornamento. Y de estilo. Por ejemplo, si tenemos un edificio con una serie de columnas, y hay una de ellas que en verdad no recibe carga, decimos entonces que es *como* una columna, una “columna” —entre comillas—, es decir, que es una columna ornamental; la cual bien podría estar hecha de un material ligero, no resistente, pero conservando la apariencia de sus vecinas que sí trabajan como tales. Sin embargo, su significación en tanto ornamento procede del trabajo estructural que efectivamente hacen las columnas-columnas, columnas verdaderas, similares pero sin comillas que denoten su virtualidad. A fin de cuentas, la evaluación de orden puramente estético, vale decir, estilístico, que podemos hacer del género “columnas” y de sus distintas proporciones, con sus respectivos elementos componentes tales como “base”, “fuste” y “capitel”, según se codifican en el convencional lenguaje clásico de la arquitectura, y de la pertinencia de sus aplicaciones, derivará de las creencias y evidencias que tengamos de hechos tales como la resistencia del material de que son (piedra), la carga soportada, la manufactura, etc., siempre remitiéndonos en última instancia a columnas hechas realmente para un uso estructural, sin los cuales estas apariencias y proporciones serían conceptualmente insignificantes.

La falla de la comprensión de la forma arquitectónica corriente en este tiempo, que deriva de entenderla como mero lenguaje, se produce con la desvinculación del significado culturalmente cifrado de las co-

sas de su genética significativa primordial, que es la que se actualiza en su sentido-sentido, y cuyo origen está en nuestro trato con ellas; como si aquel significado convencional pudiera sostenerse solamente en las referencias a otras cosas que a su vez también son tomadas meramente como signos convencionales. Vale decir, la equivocación está en hacer de las cosas en general, y de la arquitectura en particular, asuntos eminentemente representativos, virtualidades antes que realidades.

Ello es así finalmente porque, si todos los signos de un lenguaje remiten nada más que los unos a los otros, en un sistema cerrado, autorreferencial, entonces todas las proposiciones resultan tautológicas, y los signos, por irrelevantes, pasan a ser insignificantes. Es lo que sucede en el género de las paradojas lógicas cuyo exponente más sintético y hermético es el de la vieja “paradoja del mentiroso”, cuyo enunciado se reduce a afirmar solamente: “yo miento”; es decir: sea lo que fuere, “lo que digo es falso”, que siempre es verdadero si ello es falso y, contradictoriamente, es falso si ello es verdadero. El lenguaje, para continuar siendo significativo, debe operar en un universo referencial abierto. En última instancia, el conjunto de signos debe apuntar finalmente a algo que no es un mero signo, sino a algo real. Por algo real quiero referirme a aquello que tiene una existencia independiente de quien lo nombre y también diferente del resto de las cosas, tal que no se agote en la idea que de ello nos podamos hacer, trascendiendo en su entidad todas sus posibles representaciones. La abertura de la red referencial supone al misterio como horizonte de lo real. Sin esa abertura trascendental implícita en el lenguaje, sin silencio y sin novedad posible, la verdad finalmente carecería de sentido, puesto que ésta sería siempre, a fin de cuentas, o trivial o inefable.

La belleza ocurre ante la presencia de aquello que abre su misterio latente, haciéndose ésta real. Por ello la belleza es lo menos suntuario de nuestra existencia: ella nos pone propiamente en la realidad y no en la pura virtualidad ficticia. Y por ello la belleza no es accesoria a las cosas, sino una verdadera manifestación de lo que son.

La belleza se puede predicar de la forma y no de la materia de las cosas. La forma es la sustancia ingrávida de las cosas: la abstracción que queda al quitarles toda cantidad de materia, o sea, al sustraerles su masa. La materia es potencia: la posibilidad que la forma actualiza en cada caso, en cada cosa. En la arquitectura, la materia se califica como material de construcción, lo cual denota algo distinto de la idea

de aquella materia prima absolutamente amorfa e indeterminada del caos anterior a la creación del mundo. Es que, en general, la dualidad de forma y materia corresponde a términos intermedios, relativos entre sí: no hay en lo concreto materia pura, sin forma alguna, ni forma exenta de materia. Específicamente, en nuestro oficio, la estructura constitutiva de la materia determina un campo específico de posibilidades constructivas, que la forma que le da el diseño debe respetar y poner de manifiesto. Madera, piedra, arcilla, acero y hormigón armado, tienen cada cual su propio modo de ser, que ofrece determinadas posibilidades constructivas. La materia así concebida es un espacio, puesto que un espacio es un determinado orden de posibilidades, un campo de acción. El material de construcción es respecto a la obra conformada así como la información del encargo es a la forma proyectada, y como es en el pensar toda pregunta a su respuesta. Por esto la belleza, que es de la forma, es en tanto ésta actualiza en plenitud una posibilidad de ser propia de la materia constitutiva. Es en tanto la forma conviene a su materia.

La frivolidad de las formas

Según decía, cuando en la arquitectura la forma se reduce a puro lenguaje, ésta deviene en ornamento. Y el ornamento deviene en decoración, que siempre es decoración aplicada; y es aplicada sobre algo sustancial: un soporte estructural que deja oculto. Si se desvincula el aspecto de las cosas de su uso, el arquitecto se torna en decorador de obras de ingeniería. Y se desacredita socialmente, perdiendo valor su trabajo, porque su rol en el proyecto de la obra completa se torna secundario.

Los arquitectos que abrieron la modernidad de comienzos del siglo veinte reaccionaron ante la codificación estilística del eclecticismo convencional, a la que se había llegado en la época precedente como culminación de un proceso de creciente distanciamiento entre el significado icónico y la experiencia directa, fuente del sentido primigenio de las cosas. Esos pioneros de nuestra modernidad intentaban de múltiples maneras volver a religar nuevamente las apariencias y el uso efectivo, profundizando las raíces del sentido arquitectónico en los arquetipos primarios y en la técnica. Sin embargo, a poco andar, afloró el estilo, el nuevo estilo como marca identitaria del movimiento. Es así como, tras alcanzar cierto grado de reconocimiento público, una selección de las

primeras obras modernas fue consagrada en los Estados Unidos en la famosa exposición titulada “The International Style” por sus curadores Philip Johnson y Henry Russel-Hitchcock. Este equívoco nombre delata la dificultad de mantener la condición alboral de la creación en los seguidores, quienes intentan acortar camino en el aprendizaje mediante el rápido expediente de la imitación de los rasgos iconográficos de los referentes (que son obras puestas entre comillas), para eludir el trabajo de volver cada vez de nuevo al sentido originario de las formas. Además, ya está en cualquier creación, por más novedosa que sea, la dificultad, como la de separar el trigo de la paja, de discriminar hasta qué punto las formas son alcanzadas por imitación convencional, o son resultantes genuinos de requerimientos originarios. Más tarde, ya bien adentrados en el siglo veinte, cuando se hubo extendido esta duda, muchas veces razonable, sobre la sinceridad de las motivaciones pretendidamente originarias causantes de las formas construidas, e incluso de la mera posibilidad de tal justificación; cuando sobre la épica moderna se impuso la sospecha de una inevitable hipocresía, sobrevino la revuelta del post-modernismo, el movimiento que, a partir de esa decepción, restauró la validez del ornamento, del eclecticismo historicista, y, sobre todo, de la autonomía de la significación convencional de las formas aparentes respecto de algún supuesto sentido originario, verdadero, o de cualquier requerimiento anterior que pudiera considerarse su razón de ser. Volvió entonces la arquitectura a ser considerada en su esencia como mero lenguaje, tal como había sido en el período anterior al movimiento moderno, pero ahora con el respaldo de la nueva semiología y de una técnica renovada. El desacoplamiento de lo instrumental y lo significativo ocurrido en un ámbito cultural expandido (desde el núcleo de nuestra disciplina), volvió a legitimar la primacía del estilo y reivindicó la noción lingüística de contexto como base ética, abriendo paso a la producción masiva de “arquitecturas con tema”, sea éste el que fuere.

En el campo de la arquitectura doméstica, entre los años veinte y sesenta del siglo pasado, en Chile lo *comme il faut* era construir *chalets* temáticos, que podían ser o de estilo “francés” o bien “inglés”, como símbolos de una raigambre europea; pero eso era desdeñado por los arquitectos de talante moderno. Después de la crisis de los años setenta, al tiempo que surgía el post-modernismo (que es cuando iniciamos nuestra carrera profesional), las opciones locales eran el estilo “colonial” o el *georgian*; el primero representativo de la nostalgia de un status social

tradicional, afincado en un orden rural recientemente desmantelado; el segundo como señal de adscripción a un estilo de vida norteamericano, concordante con la aun más reciente abertura comercial del país. Y las obras que hacíamos entonces con espíritu más moderno fueron agrupadas bajo el insólito nombre de “estilo *mediterráneo*”, para poder llamarlas de alguna manera a fin de ofertarlas en el mercado inmobiliario. Toda esta gran banalización fue implícitamente refrendada por la doctrina “posmo”, particularmente desde su conexión “Pop”, y desarrollada después con grados crecientes de refinamiento, sofisticación y vulgaridad, en un mercado expansivo de opciones icónicas estereotipadas, que creció hasta incluir también toda la producción característicamente moderna, tornada en referente. Para huir del estado de saturación tautológica al que aludimos anteriormente, se expande sin fin el mercado de producción de imágenes referenciales, en un ciclo aceleradamente reiterado de consumo y desecho, donde una nueva imaginería sustituye el sinsentido (el aburrimiento) en que cae el repertorio formal cada vez que se clausura el anterior sistema de signos codificados en un lenguaje convencional. Puede que nada llegue a tener mucho sentido, pero ahora todo tiene estilo, o mejor, es estilo. Cualquier creación genuina, que establezca su sentido sensible, es rápidamente imitada en sus rasgos aparentes, puesta entre comillas y reducida a pura imagen, para ser incorporada, ya desvirtuado su sentido originario, en este proceso de estilización y consumo.

En cuanto la arquitectura ha sido vista como lenguaje, es decir, codificación de apariencias reproducibles, su valor específico ha quedado relegado a sus imágenes, a su condición iconográfica. El negocio de la arquitectura (su valor agregado respecto de la mera construcción) está ahora en su capacidad de generar imágenes, en su fotogenia, y en el incremento de valores representativos, como los asociados a las marcas comerciales o al posicionamiento social, antes que en servicios correspondientes a experiencias más directas del ámbito concreto, operando cual moda. La frivolidad es cosa seria, que surge con la suposición de la irrelevancia final de los signos, en la creencia de que éstos no han de remitir en último término a algo real, de que, en fin, no hay tal cosa como una verdad que venga al caso. Pero la frivolidad es un negocio rápido, porque todo lo que toca, no bien aparece se torna desecho, deviene en basura. Y la degradación de todo lo hecho, la acumulación irrefrenable

de basura sofocando hasta la última brizna de naturaleza, es la pesadilla final de nuestra era.

Por otro lado, la primacía de lo representativo en arquitectura induce, como en todo, a considerarla según los criterios de la ostentación, en tanto finalmente destinada a operar como herramienta retórica al servicio del poder y el prestigio. Ésa ha sido una interpretación tan socorrida como plausible del papel de la arquitectura a lo largo de la historia, especialmente concerniente a lo monumental, y sostenida como base irreductible de todo su quehacer por la crítica de raíz marxista, que, en consecuencia con su origen ideológico, reduce cada manifestación cultural humana a la expresión o el encubrimiento de intereses económicos.

La irrelevancia de la calidad formal de la arquitectura se acentúa en la medida que no se adviertan cabalmente sus efectos en la vida que alberga. No habrá demanda que valore la diferencia, si, como decíamos, ese saber vivir en cuanto habitar, inherente a la arquitectura, que no se da naturalmente en el hombre, no ha sido culturalmente adquirido; y menos si los arquitectos no somos convincentes en cuanto a que una buena arquitectura es aquella en que realmente se vive bien, y no la que se ve a la moda.

Forma y autor

La forma de los artefactos es creada y tiene un autor. Es posible que surja aquí, desde la perspectiva de cierto pensamiento económico liberal, la objeción de la inconveniencia social de la presunción de privilegios para calificar lo que cada cual (si puede) debe preferir libremente por sí mismo. Asimismo, suele surgir también desde el punto de vista político el cargo de autoritarismo elitista, basado en la eventual improcedencia ética de asumir el privilegio y la responsabilidad de ordenar cosas o asuntos concernientes a la comunidad, que idealmente pudieran resolverse mediante la participación directa de los ciudadanos, como si ello fuera un procedimiento contrario a la democracia, olvidando su condición de ser representativa o suponiendo como ideal que en ésta el gobierno hubiera de ser directo.

Este argumento, que deslegitima autoridades y autorías, suele presentarse en el ámbito de las políticas culturales, como en el caso de la programación de los canales de televisión y la educación masiva, y especialmente, en el campo del diseño urbano. En la arquitectura, el

diseño socialmente óptimo sería el directamente resultante de la información recogida de la demanda del conjunto de consumidores. Tal como se da, por ejemplo en el caso de la empresa “Zara”, una cadena internacional comercializadora y productora de vestuario con sede en España, que recibe informes diarios de la venta de sus productos desde sus locales distribuidos en todo el mundo, y en respuesta a la mayor o menor demanda de cada ítem en la jornada, ajustan la producción del día siguiente, la cual es rápidamente ofertada a la venta en la jornada subsiguiente. De esa manera, los diseñadores de vestuario (que tradicionalmente han dado nombre y prestigio a las marcas de ropa) ahora pasan a desempeñar el papel secundario de intérpretes instantáneos del público que decide el diseño de lo que compra. Y bien pudiera decirse que esos productos son democráticamente diseñados por la mano invisible del mercado, en un proceso evolutivo como el concebido por Darwin para explicar las renovadas formas biológicas cambiantes en el tiempo. ¿Podría un procedimiento, no intencionado y reiterativo, de este tipo, que operara en condiciones ideales, llegar a crear productos sin autor cuyas formas sean tan perfectas como las que admiramos por doquier en la naturaleza? No, porque para la teoría de la evolución es esencial que las formas (de los seres vivos) sean el producto estadístico de una (quizás excesivamente) numerosa serie generacional de ajustes ciegos, carente de causas finales, resultantes de aquellas mutaciones azarosas que ofrecen ventajas de supervivencia por su mejor adaptación al medio ambiente, y no de decisiones teleológicamente intencionadas, como es en el caso de las formas producidas por la elección de seres libres, aun cuando ellas sean también el resultado estadístico de un gran número de éstas interactuando en un mercado, sin que ninguna de estas personas pueda incidir singularmente en el resultado, como para reclamar su autoría. Aunque se dé en ambos casos la similitud de un proceso estadístico de prueba y error que prescinde de la necesidad de un autor para explicar las formas, subsiste la diferencia fundamental entre el proceso de ajustes ciego de la teoría darwiniana de la evolución, donde no intervienen finalidades previamente designadas, y el caso de la elaboración de productos mediante la interacción directa entre la demanda y la oferta, en que éstos son el resultado de la integración de decisiones libres e intencionadas según alguna finalidad. Para conjeturar fines se necesita disponer de imaginación y deseos, de la fantasiosa capacidad de hacer proyectos personales. Pero la agregación estadística de muchos

deseos dispersos no asegura un resultado formal mejor, un orden con más sentido, que la síntesis de requerimientos que puede lograr un solo autor. Nunca se ha creado automáticamente una obra de arte colectiva. No, porque toda decisión personal, independientemente de su mayor o menor importancia, y aunque recoja experiencias pasadas comunes o las olvide, es una nueva partida (en cada vida humana singular se juega de nuevo lo genérico de la especie, la humanidad, y por ello no hay progreso evolutivo en el campo de la ética ni el de la estética como el que hay en los campos colectivos de la ciencia y la tecnología); en cambio, en la explicación de la evolución por adaptación iterativa de las formas orgánicas de las especies vivas se prescinde de un deliberar libre que ordene cada mutación genética: ella opera azarosamente y sin intenciones. Aún así, ¿no podría esperarse, temerse o desearse, por ejemplo, que el mercado inmobiliario empezara a operar de manera parecida? No, tampoco, porque la obra de arquitectura no es un artículo de consumo, sino un bien durable e inmueble, por lo que el ciclo iterativo de información entre el comprador (después, el usuario) y el productor no tendría la frecuencia necesaria para alcanzar el perfeccionamiento evolutivo del producto, como sería el caso de la industria automotriz, por dar un ejemplo relativo a bienes algo más durables que la ropa de moda. La condición inmueble, la durabilidad y la estabilidad, no es un mero accidente en la arquitectura, sino, junto a la habitabilidad, uno de sus atributos esenciales, a partir del cual cobran sentido todas sus variaciones formales a lo largo de su historia. Sin embargo, un procedimiento como el descrito, pero de ciclo mucho más lento que el del caso de la ropa y todavía bastante más que el del ejemplo de la industria automotriz, se intenta implementar por doquier, en la industria del cine o en la inmobiliaria, cuando se encuestan las preferencias de grupos seleccionados como representativos de la demanda, mostrándoles diversas imágenes ilustrativas de características estilísticas y tipológicas opcionales, para después informar a los “creativos”, quienes deberán amalgamar en los nuevos proyectos esos atributos lo más directamente que sea posible. Asimismo, los arquitectos del caso, al abdicar de la autoría, pasan a tener un rol tenue en la arquitectura del proyecto, y de relevancia menor en el negocio. Podría decirse, demagógicamente, que así ahora es el pueblo quien diseña y deja de ser manipulado por arquitectos, autores autoritarios. Pero el resultado de estas metodológicas vueltas y revueltas autorreferenciales, las mismas que antes describimos como propias

de la frivolidad, es la degradación cultural de la forma en imagen, de ésta en estilo, de éste en moda y de ésta en clisé: en *kitsch*. Demagogia, frivolidad y *kitsch* van juntos. Para comprobarlo basta ver televisión.

Debemos referirnos ahora a otro problema ético simétricamente opuesto al anterior, pero también característico del quehacer arquitectónico: ¿Puede el arquitecto diseñar su obra como artista, entendiendo por tal cosa la postura, cercana al expresionismo, que prioriza el valor de ésta en tanto manifestación plástica de la subjetividad de su autor por sobre cualquier otro tipo de requerimiento, haciendo del encargo un pretexto para ello? ¡No! Tampoco, porque, según consta, el arquitecto no hace la obra solo, con sus manos y sin más que lo propio, sino disponiendo de recursos ajenos; y entonces, salvo que una tarea así le fuera expresamente encomendada (que es el caso que se da cuando se busca la marca de una firma), habría de su parte abuso de la confianza puesta en él. El arquitecto, creemos, debe ser siempre un ministro, es decir, un servidor que administra prudencialmente recursos puestos a su disposición para conseguir los fines encomendados que fueran legítimos, tanto de provecho privado como relativos al bien común. Sin embargo, la excepción de incluir en el encargo el requisito del arte, como si éste fuera un asunto de otro orden (el de lo sublime), con la expectativa de que ello entregue a la obra un valor adicional incomparable, aun a costa de muchos costos (de construcción y de comodidad), es cada vez más frecuente. A raíz de esta demanda han surgido en el negocio de la arquitectura los *starchitects*, junto con el neologismo que los nombra, cuyos *star-buildings* deslumbran y marcan la moda. Producen estilo, a partir de imágenes sensacionalistas, como carísimas ficciones para el entretenimiento. Esta diversión se consume por la misma causa de separar lo instrumental de lo significativo, la vida del arte, antes referida para explicar la aparente disyuntiva entre lo bello y lo útil.

Nosotros quisiéramos, más bien, ampararnos en el aforismo de Goethe: “de lo útil, por lo verdadero, a lo bello”.

Explicación de un caso

Pasaremos ahora a considerar el caso concreto de la forma de un edificio que hemos proyectado para una empresa inmobiliaria, en que se han puesto en juego los temas antes genéricamente comentados.

El proyecto que explicaré a continuación es el de una torre de oficinas con placa comercial, que está ubicado en el nudo urbano formado por el cruce de la Av. Apoquindo, eje principal de Santiago, y la Av. Américo Vespucio, anillo de circunvalación de la ciudad. A pesar de su importancia urbana, el lugar está mal conformado por un cruce vial en desnivel y por distintos edificios de diversa altura y calidad, varios de ellos resultantes de la funesta norma de rasantes antigua, apodados “lustrines”. Nuestro terreno está inmediato a un acceso muy concurrido a la estación de metro, que concentra un gran flujo peatonal. El predio tiene una superficie aproximada de 4.000 m², y es el resultante de la fusión de cinco lotes, cuya gestión de compra realizamos nosotros mismos para agenciarnos la obtención de este encargo. El sitio tiene tres frentes: a la Av. Apoquindo, a la calle Cruz del Sur y a la calle Félix de Amesti, y en su parte mayor es de planta aproximadamente cuadrada. El volumen edificable es un objeto aislado, perceptible por todos sus lados, desde cerca y a gran distancia. Dada su ubicación, la torre que proyectaríamos enfrenta como remate visual desde el poniente el eje de la Av. Apoquindo.

La normativa aplicable sobre este terreno permite la construcción de una torre de 74 metros de altura y un máximo de 21 pisos; con una superficie edificable de 18.738 m² (que hay que copar, considerando la incidencia del valor del suelo en el costo de lo vendible); con plantas de forma cuadrada de aproximadamente 1.000 m² de superficie promedio cada una; y con un núcleo de circulaciones verticales conteniendo una batería de ocho ascensores, más dos cajas de escaleras dobles, y servicios, ocupando un área de aproximadamente 15 por 15mts. Además, la normativa requería una placa comercial de dos pisos de alto, con edificación continua levantada en la línea de edificación frente a las tres calles en el perímetro del terreno, cuya cabida edificable, descontados los accesos a la torre y a los estacionamientos, era de aproximadamente 4.000 m². Por último, la normativa exige una dotación de casi 600 estacionamientos, que ocupan una superficie que dividida por el área disponible de terreno, da cinco pisos subterráneos. Como se ve, la volumetría del edificio queda bastante acotada por la aplicación de la normativa a un producto inmobiliario.

Nuestra primera decisión de partido general, considerando la alta densidad peatonal en el sector, fue despejar todo lo posible el sitio en su nivel de suelo para liberar terreno privado a la extensión del espacio pú-

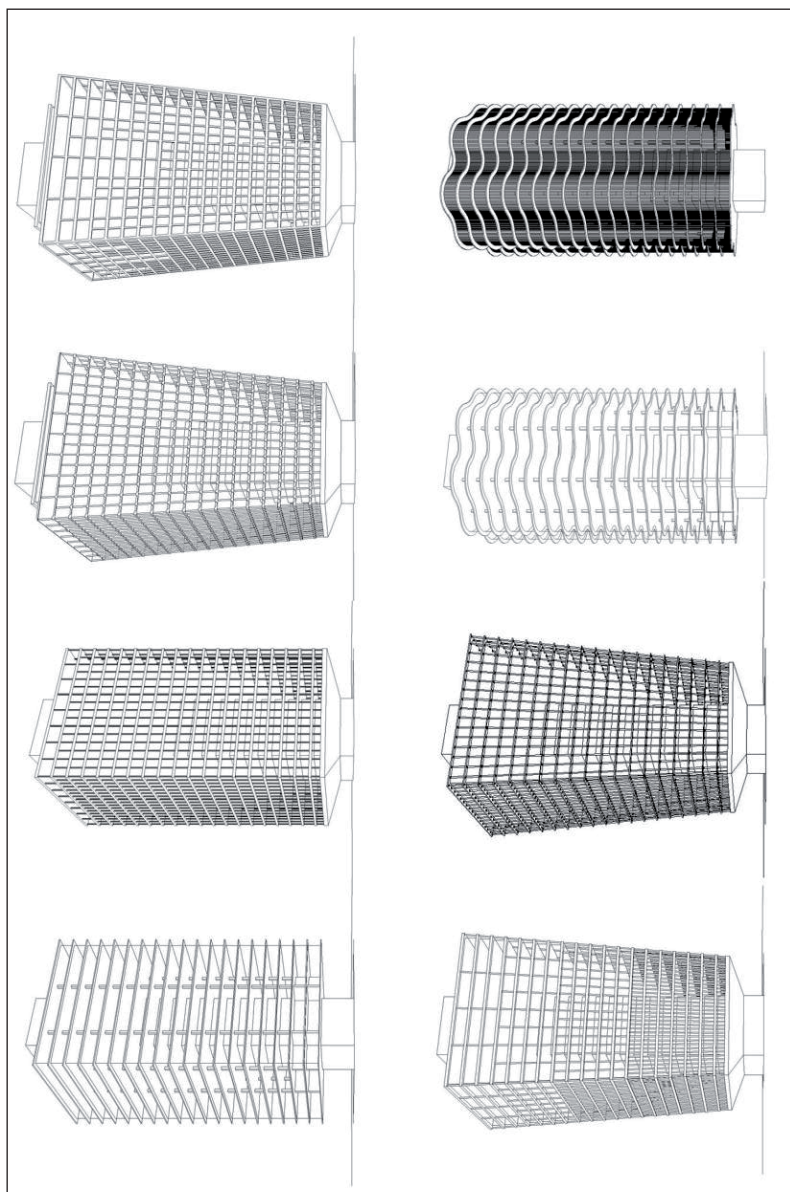
blico. Esto era posible, considerando el aprovechamiento inmobiliario del terreno, soterrando una gran parte de la superficie comercial del programa, que podía quedar conectada directamente a la estación del metro existente, y retirando el resto de la placa a los bordes de fondo del terreno para conformar una esquina de plaza interior (lo que, paradójicamente, implicó superar un arduo trámite de aprobación municipal, dada la normativa hecha según el modelo edilicio de “torre y placa”). Además, por otra parte vimos que era factible estructurar la torre de modo que cayera al suelo solamente el fuste con las circulaciones verticales, considerando la proporción de la altura y la base del volumen edificable y el hecho de que éste estuviera centrado en plantas cuadradas, lo que evitaba torsiones producidas por fuerzas sísmicas en la estructura. Después de un primer análisis por parte del ingeniero estructural, en que quedó ratificada la posibilidad de un diseño donde el fuste tomara por sí solo el corte basal y el momento volcante de la masa estimada del volumen, pasamos a estudiar más en detalle la forma construida y la estructura de la torre. La forma materializada es aquí concordante con el tamaño del objeto construido (así como, en general, la adecuación entre forma y escala es una relación arquitectónica fundamental, que se observa ejemplarmente en todas las estructuras naturales).

Por otra parte, al caer en los subterráneos sólo con el fuste de la torre, como es indispensable ya que contiene las circulaciones verticales, se podía prescindir de otras columnas que comprometieran una distribución de los estacionamientos estrictamente ajustada a sus modulaciones. Así se lograría en estas plantas un rendimiento óptimo.

En la imagen N° 1 se muestran algunas alternativas preliminares.

El proyecto definitivo quedó como se muestra en la foto N° 2. La reducción del área de las plantas en la base del volumen (a la altura del cuarto piso) es compensada por la ampliación incremental en los pisos superiores a fin de conservar la superficie total edificada. Esto permite:

- Disminuir el área sombreada por la base suspendida de la torre, mejorando la proporción del espacio exterior cubierto de la plaza.
- Cerrar el ángulo del apuntalamiento diagonal que descarga la estructura perimetral soportante de la serie de losas superpuestas, para aliviar las compresiones de los arbotantes y las tracciones de la losa basal.



Nº 1: Esquemas de alternativas preliminares del edificio Cruz del Sur.



Nº 2: Foto del edificio Cruz del Sur.

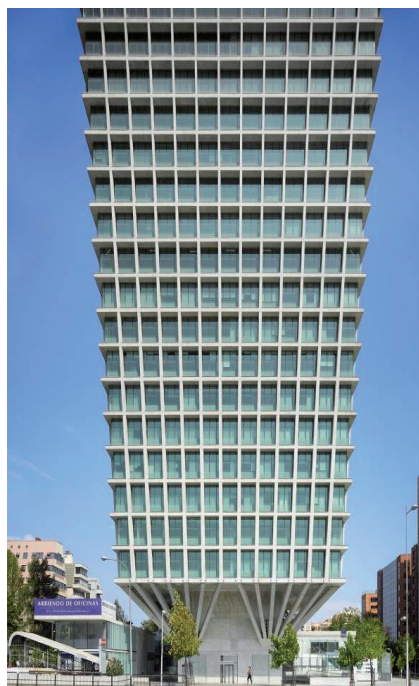
- Aumentar la superficie vendible en pisos altos, cuyo precio es mayor.
- Definir la silueta del edificio como hito urbano colocado en el remate visual de la Av. Apoquindo.

Por otra parte, al quedar la estructura portante de los pisos resumida al fuste más la serie de columnas del perímetro externo de las losas de piso, las plantas quedan libres de pilares interiores. Los ventanales, de piso a cielo, se colocaron en posición vertical retirados 90 cms. respecto del borde de losas y pilares, quedando sombreados por un alero continuo y por la trama de pilares y dejando la estructura visible en el exterior del volumen. Esta disposición tragada de las superficies vidriadas, más la especificación de cristales serigrafiados de óptimo rendimiento, diferenciados según tramos de fachadas, dio como resultado un cuantioso ahorro de consumo de energía en comparación con edificios con fachadas acristaladas de muro-cortina. La estructura queda expuesta en el edificio, por el exterior de su cuerpo, y asimismo queda manifiesta su hechura material, que es de hormigón armado, sin recubrimiento. La obra es así conforme a su apariencia, verdaderamente.

El costo de construcción estimado inicialmente era de UF 18 por m² de superficie de oficinas y locales, más UF 7 por m² de estacionamientos subterráneos, lo que daba un total de UF 580.284. La construcción se licitó a un valor de UF 535.320, es decir, un 7,75% menos que la referencia inicial. Doy estas cifras porque pienso que la economía con que un diseño logra sus cometidos demuestra su ingenio y purifica la retórica arquitectónica; en definitiva, que la eficacia con que se ajustan los medios es condición indispensable de la belleza.

Ya en el proyecto previo del edificio Manantiales, también una torre de pisos de oficinas, habíamos dado con que lo esencial de este tipo edilicio radicaba en el hecho de multiplicar y levantar un suelo, como un loteo aéreo servido por una calle vertical; esfuerzo que, primordialmente, se manifiesta como un desafío estructural. Eso es lo que origina su sentido arquitectónico. En este otro proyecto esa concepción se radicaliza aún más al entroncarse en el núcleo central la vía vertical de circulaciones y servicios con la estructura soportante de la torre.

Por otra parte, observamos que las torres son vistas desde abajo. El triunfo de la estructura sobre la gravedad se hace más patente cuanto más nos acercamos a la masa levantada, hasta que ésta como totalidad rebasa nuestro rango visual. La estimación de las dimensiones cambia con la sensación de peligro, como en el vértigo. La condición sustancial de la arquitectura en cuanto objeto inmueble, estático, queda en este edificio puesta en juego —arriesgada— por la forma trapezoidal de sus fachadas extraplomadas y luego reafirmada por la serie de columnas que apoyan los cantos perimetrales de la sucesión de losas, en tanto la asimilación mental a un orden ortogonal de esta figura reticular distorsionada, vista en perspectiva desde el nivel del suelo, sería contradictoria con la sensación del aplome propio del espectador. La percepción coordinada de la geometría del objeto y de su masa gravitatoria se ajusta según cambia el punto de vista del observador en su aproximación al edificio. Las fachadas y las trazas de su retícula estructural aparecen trapezoidales para la visión horizontal, pero se regularizan ortogonalmente al levantar el ángulo visual. En la imagen de trazado trapezoidal el volumen aparece inestable y tensamente erguido, mientras que al mirar hacia arriba ajustando el ángulo visual perpendicularmente al plano frontal abatido del prisma, la composición reposa en el orden ortogonal, pero respecto de un horizonte visual no perpendicular al eje de aplome gravitatorio en que reposa de pie el espectador. (La correlación intuitiva



Nº 3: Fotos del edificio Cruz del Sur tomadas desde el mismo lugar con diferentes inclinaciones del ángulo horizontal de la cámara.

entre la imagen, dada por el sentido *visual*, y la posición del espectador, dada por el sentido del movimiento —llamado cenestesia—, se da por sentada en la experiencia de las cosas, pero ella no comparece en la misma imagen registrada fotográficamente o pictóricamente mediante la proyección en perspectiva, aunque tenga un punto de vista implícito. Advertir esta diferencia es atingente cuando las imágenes virtuales pretenden suplantar a la experiencia real).

En este proyecto hemos querido relacionar la ponderación gravitatoria de la masa con la visión en perspectiva de la forma, ambas determinantes esenciales de la percepción arquitectónica. Tal cuestión general, hoy en día bastante olvidada, se manifiesta en las fuentes griegas de la arquitectura occidental, ejemplarmente en el *éntasis* de las columnas (engrosamiento en el primer tercio de su altura), en las variaciones del *intercolumnio* y el aplome, junto con las intencionadas curvaturas de los horizontes del entablamento (coronación) y el estilóbato (basamento), ajustes destinados a corregir las distorsiones de la visión en perspectiva desde determinados puntos de vista respecto de las representaciones ideales del mismo objeto, artificios que culminan durante el barroco, con la técnica del *trampantojo* (o *trompe-l'oeil* en francés) que hizo posible una profusión de distorsiones dimensionales calculadas geométricamente para lograr diversos efectos arquitectónicos, mediante la coordinación *anamórfica* (transformada) de la forma con el desplazamiento del observador.

La síntesis arquitectónica

Al explicar este proyecto, como en cualquier otro caso similar, hemos pasado rápida revista a consideraciones de diversa naturaleza, consignando las contingencias que ocasionan su forma, tratando de avanzar hacia una síntesis que ponga de manifiesto en su particular singularidad lo que constituye más profundamente su propio ser, concebido en términos universales: su esencia. Se trata de encontrar para muchos requerimientos de diverso orden una misma respuesta radical (aquella que citamos al comienzo de este ensayo). Lo propio del modo de pensar arquitectónico es la coordinación de los momentos simultáneos de múltiples argumentos, es decir, la capacidad de seguir diversas hebras lógicas y, a la vez, detectar oportunamente las correspondientes asociaciones significativas que simultáneamente las atraviesan, como en

la composición musical polifónica, en donde varias líneas melódicas se superponen en momentos armónicos sucesivos. La potencia del orden arquitectónico encontrado depende de la reducción de sus medios a lo mínimo para dar óptimo cumplimiento a máximos requerimientos, según sus debidas prioridades. La gracia está en que tal reducción no comporte un déficit cualitativo sino una compresión sin pérdida de los datos que informan una obra y que, a su vez, ésta manifiesta. Esta potencia se manifiesta en la belleza. Por ello “menos es más”. Lo que vale en la economía formal de la arquitectura no es sólo la cortedad de los medios (la parsimonia) para alcanzar un cometido, sino la síntesis alcanzada “en una respuesta radical a un problema particular”, con lo cual terminamos por donde partimos.

La forma íntegra

Forma ha sido también horma, sinónimo de molde (en inglés el molde para hormigón se llama “form”). Éste coacciona y contiene una masa material líquida, que después se solidifica. Asimismo actúan formas sociales tales como las costumbres y las instituciones, cuando son experimentadas como un ropaje ajeno, que, como un corsé, oprimiría una naturaleza libre e incontinente, sofocando su devenir espontáneo, al no ser adquiridas en propiedad según una íntima convicción surgida de la comprensión de sus sentidos más genuinos, que es solamente como la forma puede ser la manifestación verdadera de una estructura identitaria de las cosas. Nuestro esfuerzo más perseverante en el campo de la arquitectura ha sido ése: el de buscar formas genuinas, que respondan y reflejen lo que son, íntegramente. □