

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea

BLOCK

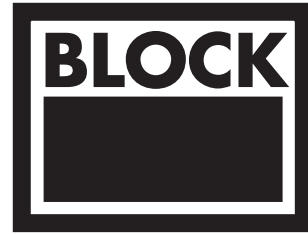
Kenneth Frampton
Fernando Aliata
Fernando Pérez Oyarzun
Jorge Francisco Liernur
Graciela Silvestri
Carlos Ferreira Martins
Anahi Ballent
Luis Müller
Rosario Pavia
Robert Harbison

NATURALEZA

Número 2,
mayo de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Centro de Estudios
de Arquitectura Contemporánea**



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
Director: Arq. Jorge F. Liernur
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

Block

Director

Jorge F. Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Comité de redacción

Noemí Adaggio
Universidad Nacional de Rosario

Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Anahi Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Fernando Caccopardo
Universidad Nacional de Mar del Plata
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Alejandro Crispiani
Universidad Torcuato Di Tella
Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de La Plata

Silvia Dócola
Universidad Nacional de Rosario

Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas

Javier Saez
Universidad Nacional de Mar del Plata

Graciela Silvestri
Universidad de Buenos Aires
Universidad de Palermo

Graciela Zuppa
Universidad Nacional de Mar del Plata

Editores del número 2

Fernando Aliata
Alejandro Crispiani

Secretario de redacción

Alejandro Crispiani

Diseño

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

ISSN: 0329-6288
Propietario
Universidad Torcuato Di Tella
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires
Argentina
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)
Fax 784 0087

Indice



BLOCK, número 2, mayo de 1998

	Introducción	4
	Naturaleza	6
Kenneth Frampton	En busca del paisaje moderno	8
Fernando Aliata	Entre el desierto y la ciudad	24
Fernando Pérez Oyarzun	Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura	41
Jorge Francisco Liernur	Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable	54
Graciela Silvestri	La medida de la naturaleza	62
Carlos Ferreira Martins	Bajo aquella luz nació una arquitectura...	76
Anahi Ballent	<i>Country life</i> : los nuevos paraísos, su historia y sus profetas	88
Luis Müller	Postales de la pampa gringa	102
Rosario Pavia	Florestas urbanas	110
Robert Harbison	Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje	116
	Actividades 1998 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura¹

Fernando Pérez Oyarzun

I. Dialéctica de lo natural y lo artificial

En 1968 Juan Borchers publica *Institución Arquitectónica* en Santiago de Chile. La edición fue proyectada por Mauricio Amster. El libro incluía tres de diecisiete *escritos-lectura* leídos por el propio Borchers en sesiones privadas realizadas entre junio 1964 y diciembre 1965. A cada una de ellas habían asistido alrededor de diez personas². El detonante de estas sesiones había sido la agitación producida por el «caso Domeyko», un conflicto a propósito de los derechos intelectuales del arquitecto que había sacudido al Colegio de Arquitectos, al punto de llegar a censurar a su mesa directiva³. Pero más allá del conflicto gremial, el «caso Domeyko» había planteado a los arquitectos chilenos preguntas fundamentales sobre la propia arquitectura⁴. El intenso trabajo intelectual de Borchers durante el año y medio que duraron esas sesiones procuró no sólo dar respuesta a esas preguntas, sino también forma a la discusión.

Institución Arquitectónica incluía los *escritos-lectura*, números doce, trece y catorce. Considerados los más fundamentales de la serie, articulados en lo que Borchers denominó «objeto canon»; algo así como los principios inamovibles de la arquitectura.

Esta serie de lecturas, así como la publicación del libro, es signo del estado de madurez alcanzado por las investigaciones de Borchers para entonces. Significa la aparición pública de sus ideas, hasta entonces reducidas a un círculo de amigos y discípulos.

El año en que se publicó *Institución Arquitectónica*, Borchers cumplió cincuenta y ocho años⁵. Desde hacía poco más de diez, pasaba temporadas más largas en Chile. Había tenido, además, participación decisiva en obras como la sede de la Cooperativa de Servicios Eléctricos en Chillán y la Casa Meneses, realizadas en los primeros años 60, colaborando en ellas con Isidro Suárez y Jesús Bermejo. Obras polémicas y densas de contenido, habían recibido atención nacional e incluso internacional. Pero sobre todo, habían encarnado con fuerza e intensidad las ideas arquitectónicas de Borchers, proporcionándoles una dosis considerable de verosimilitud.

El primero de los *escritos-lectura* incluidos en el libro, esto es el número doce⁶, está dedicado a Isidro Suárez y Alberto Cruz. En un estilo equidistante de lo axiomático y lo aforístico, que

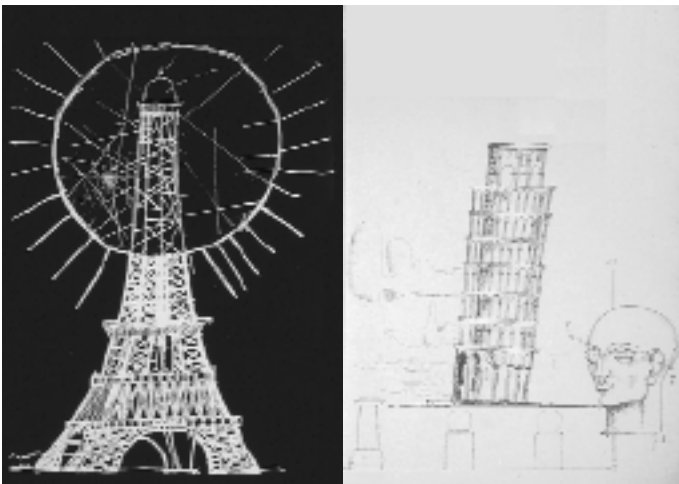
caracteriza todo el libro, establece una distinción radical: «la arquitectura pertenece a lo que llamé y definí como *orden artificial*. Un orden nuevo que tiene características específicas que lo diferencian de todo orden sea éste artístico o científico»⁷. El libro no sigue el desarrollo habitual de un discurso continuo. Mas bien se estructura como una articulación de piezas con un cierto grado de independencia entre sí. A los textos, que componen su núcleo central, se agregan manuscritos y dibujos del autor que, de manera más evidente o más velada, contextualizan, extienden, aclaran el sentido de las ideas expuestas. En uno de estos manuscritos, Borchers es todavía más explícito con respecto al contraste de orden natural y orden artificial: «las formas, en la naturaleza, están regidas por leyes naturales: árbol, concha marina, animal, mineral, son formas determinadas por la naturaleza. Expresiones múltiples de una armonía natural... los ingenieros utilizando en el cálculo leyes abstraídas de las leyes de la naturaleza producen en sus obras un reflejo de la armonía natural; sus obras pertenecen a un orden natural... la obra de arquitectura significa desde su nacimiento una ruptura con el orden natural, sus formas son expresión de otras que las leyes de la naturaleza y al extremo en flagrante discordancia con ellas...»⁸.

La «disociación» planteada por el texto es representada en algunos de los dibujos incluidos en el libro. En uno de ellos⁹, un tronco de árbol con sus ramas cortadas se asocia a la naturaleza. Frente a él, una columna similar a las del Palacio de Cnossos junto a la forma de una almena, aparentemente proveniente del mismo contexto, representan el orden artificial. Un cuerpo humano aparece apoyado en la columna, con su tronco recortado por la forma cóncava de la almena. La insistencia en la disociación entre arquitectura e ingeniería se ejemplifica hacia el final de este *escrito-lectura*, de manera todavía más precisa¹⁰: «la torre Eiffel pertenece al orden natural; expresión estética de las leyes de la naturaleza –estáticas e invariables– abstraídas en el cálculo... Pisa, un *orden artificial*: leyes mentales; expresión plástica». Se acompañan dos dibujos enfrentados de ambas torres. En la parte superior de la torre Eiffel, Borchers dibuja una versión alterada de su estructura en la que las barras pierden su regularidad.

La radicalidad de la afirmación de Borchers llamaba la atención en un momento en que aparecía con fuerza la idea de una cierta



Torre Eiffel - Torre de Pisa. Dibujo de Juan Borchers publicado en *Institución Arquitectónica*.



inspiración natural de la arquitectura. Ella era alimentada por la revalorización de posturas organicistas o, simplemente, por la tradición clásica que sostenía que arquitectura y naturaleza tienen una raíz de perfección común. A ésta, se agregaba la vinculación, en general no mayormente cuestionada, de arquitectura moderna e ingeniería, proveniente de una cierta lectura de los escritos de Le Corbusier o Mies van der Rohe.

Pero a este primer desconcierto había que agregar todavía otro, generado por el propio libro. Aceptada la opción por una radical artificialidad de la arquitectura, era difícil comprender que se incluyesen en el libro tal cantidad de dibujos de vegetales y frutos, cuerpos humanos y animales. Ellos evidenciaban una atención penetrante y un conocimiento nada despreciable del mundo natural. ¿Es que se suponía, entonces, una cierta conexión entre orden artificial y mundo natural? ¿Y de existir, cómo podía describirse la relación entre ambos?

Responder a estas preguntas exige hacerse cargo de la complejidad y la dialéctica interna del pensamiento de Borchers. Sin embargo una parte de estas respuestas pueden encontrarse en un trabajo arquitectónico de características muy peculiares realizado por Juan Borchers y Jesús Bermejo, con la colaboración de Isidro Suárez y Atilano Lamana, unos diez años antes de la publicación de *Institución Arquitectónica*.

II. El tiempo de una obra de articulación

Los trabajos realizados en «Los Canelos», entre 1958 y 1960, ocupan un puesto singular dentro de la trayectoria intelectual de Juan Borchers y en la configuración del grupo de trabajo que él vislumbraba como un taller colectivo de arquitectura.

En 1957 Juan Borchers regresa a Chile. Había permanecido en Europa desde 1948, abocándose a diversos estudios de arquitectura y urbanismo. Centrado principalmente en París y Madrid, había realizado numerosos viajes: desde Suecia, Dinamarca, y los Países Bajos, hasta Italia, Grecia y el Norte de África.

Como una forma de recuperar su salud, quebrantada en los últimos tiempos de su estancia europea, Isidro Suárez le propone una estadía en la casa de campo de su primo Jorge Matetic. El fundo «Los Canelos» estaba situado al norte del tradicional balneario de Las Cruces. Aparentemente, Borchers había pasado otras temporadas en ese lugar, en sus tiempos de estudiante, como en otros lugares de la costa que tanto amaba.

Casi simultáneamente, llega a establecerse a Chile Jesús Bermejo¹¹. Desde 1948, realizaba estudios de arquitectura en Tucumán, Argentina. Borchers lo había conocido en Madrid ese mismo año, cuando se preparaba para ingresar a la escuela de arquitectura y

era, en buena parte, responsable de su decisión de dejar España y hacer la carrera en una escuela experimental, más atenta a las innovaciones de la arquitectura moderna.

La idea de realizar unos estudios y unas obras en «Los Canelos» surge, en primer lugar, como una manera de concretar la enorme densidad de ideas que se habían ido agolpando en la cabeza de Borchers durante esos años de estudio, las que habían permanecido en un plano puramente especulativo. Por otra parte, la tarea se plantea como una propuesta formativa para Jesús Bermejo. A pesar del aprecio que Borchers tenía a Bermejo y aún de su valoración de la experiencia universitaria de Tucumán, con la que había tenido múltiples contactos, es muy probable que viera en la formación arquitectónica de Bermejo todos los vicios y deformaciones que atribuía a las escuelas de arquitectura. Para él, éstas estaban dominadas por la perspectiva pedagógica de profesores y profesionales y no por las propuestas de creadores y pensadores.

Además de Borchers y Bermejo, actuarán en estos trabajos Isidro Suárez¹² y Atilano Lamana¹³. Isidro Suárez, desde una cierta distancia, aportará su juicio crítico y su conducción estratégica, especialmente en los momentos en que Borchers se ausente de Chile. A Atilano Lamana le estará confiado el rol de ingeniero de la obra, tanto en lo que hace a su cálculo estructural como al tratamiento de determinados problemas constructivos. Se trata de la primera ocasión en que los cuatro tienen oportunidad de abordar una obra en colaboración.

El proyecto de «Los Canelos» ocupa, de este modo, un lugar central, y por ello mismo pivotante, en el curso vital de Juan Borchers. Mirando hacia atrás, se sitúa a diez años del inicio de su largo periplo europeo y a casi veinte de los estudios para su proyecto de título y sus primeros encargos profesionales como las casas Thomas en El Quisco, Matetic en Santiago y la Olaya en Punta Arenas, todos ellos proyectados entre 1940 y 1943, sin llegar a construirse. Entre ambos, aparece su estadía en Argentina, en contacto con Ferrari Hardoy, así como con Vivanco y con la Escuela de Tucumán, ocurridos a mediados de los 40¹⁴.

En cuanto a lo que está por venir, «Los Canelos» se sitúa inmediatamente antes de las obras fundamentales del grupo como la sede de la Cooperativa de Servicios Eléctricos en Chillán y la Casa Meneses en Santiago, las únicas significativas que llegan a construirse y alcanzan difusión. Trabajos tardíos como la sede para el Centro de Salud de la Universidad de Chile o la entrega de Concurso para el Centro Georges Pompidou en París, no superarán el estado de proyecto. Obra peculiar y en cierto modo de transición, «Los Canelos» tiene lugar diez años antes de la publicación del primer libro de Borchers, *Institución Arquitectónica*, y poco menos de veinte antes del segundo, *Meta-Arquitectura*, aparecido en forma póstuma en 1975.

Algunas de las ideas para el proyecto de «Los Canelos» parecen haber surgido de anteriores estadías de Borchers en el lugar. Sin embargo, ellas comienzan a tomar forma concreta a comienzos de 1958, probablemente en abril, junto con la llegada de Bermejo. Durante los meses de invierno, se precisan los primeros diseños y se avanza en la selección y corte de troncos de eucaliptos, obtenidos del mismo lugar. En setiembre, Borchers vuelve a viajar a Europa, para realizar estudios en la Biblioteca Nacional de París. Jesús Bermejo permanece en las Cruces haciendo avanzar el proyecto. Isidro Suárez y Atilano Lamana colaboran desde Santiago.

En París Borchers coincide durante esos meses con Godofredo Iommi y Ximena Amunátegui, así como con Silvia Raitzin quien pasa una temporada allí. Con ellos mantiene relaciones frecuentes. Sus estudios en la Biblioteca Nacional de París obedecen, como en otras ocasiones, a un plan pre-establecido. Este contempla básicamente cuatro temas: los problemas de la perspectiva, especialmente en los trazados clásicos; las medidas del cuerpo humano y los cánones proporcionales; la geometría de n dimensiones y lo que llama «la red», referida a los problemas de transporte y circulación a escala urbana y geográfica. A pesar de la intensidad con que Borchers se dedica a sus investigaciones, «Los Canelos» ocupa un puesto privilegiado en sus preocupaciones. Escribe numerosas cartas, tanto a Isidro Suárez como a Jesús Bermejo y Atilano Lamana. En ellas, procura aclarar el sentido de la obra y avanzar en aspectos que no habían quedado definidos antes de su partida. Esta correspondencia presta así un servicio invaluable para comprender y aún para poder reconstruir un proyecto que no llegó a realizarse y del cual ha quedado, por su misma naturaleza, poca documentación gráfica, en la forma convencional de planos, etc...¹⁵ En estas cartas, se mezclan de manera continua sus ideas acerca de la obra y los resultados de sus investigaciones en París. Por otra parte, ellas permiten acercarse al modo de trabajo del grupo, esclareciendo el papel que va asumiendo cada uno.

En muchas de las cartas, Borchers insiste sobre la necesidad de mantener un adecuado ritmo en las tareas. Los trabajos han de alternarse, adquiriendo experiencia y dándole a cada uno su tiempo justo. Sin acelerar en exceso ni detenerse. En esto estriba, para él, más que en el talento o el puro esfuerzo sostenido, la clave del éxito de un proyecto.

Las obras parecen haberse detenido, aparentemente por falta de interés de los propietarios, en el verano de 1959.

III. Puntuación del espacio en «Los Canelos»

Si hubo un encargo convencional para las obras de «Los Canelos», éste debió ser muy leve y aún vago. Probablemente, restringido a

la construcción de un garaje anexo a la casa existente. Es ésta la única obra en la cual parecen haber estado genuinamente interesados los supuestos mandantes. En el fondo, el proyecto se sitúa a medio camino entre el estudio y el autoencargo. Asimismo, como lo recuerda Jesús Bermejo: «cuando yo llegué, él (Borchers) buscó una cosa para darme trabajo a mí»¹⁶. A pesar de esta ausencia de encargo formal, se puso enorme esfuerzo en la ideación del trabajo y parece haber habido expectativas reales de llevarlo a cabo.

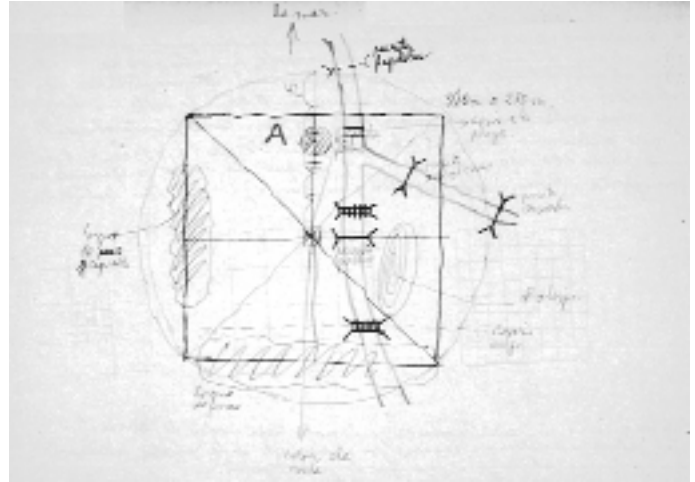
La obra parece surgida de dos circunstancias complementarias. La primera, es el deseo de Borchers de poner a prueba, en un terreno conocido hasta el detalle, como era el de «Los Canelos», las observaciones que había acumulado sobre las escalas de percepción del paisaje y la arquitectura. La segunda, es la existencia en el lugar de un bosque de eucaliptos y de un carpintero que realizaba sencillas y rústicas construcciones con troncos¹⁷. La presencia de los eucaliptos le sugiere un modo de dar forma arquitectónica a las observaciones sobre vegetales realizadas en los años anteriores.

Sobre el fondo de estas dos cuestiones se irán acumulando otras, en capas sucesivas. Como en otros trabajos de Borchers, el discurso a propósito de «Los Canelos» entremezcla temas autobiográficos con otros estrictamente intelectuales; una particular sensibilidad estética y poética, con una visión del mundo y de la cultura.

«Los Canelos» era una propiedad agrícola costera, situada entre los balnearios de Las Cruces y El Tabo, a poco más de 100 km al oeste de Santiago. Jorge Matetic, su propietario, era primo de Borchers, y su familia procedía también de Punta Arenas.

Borchers describe el lugar en una de sus cartas, «Todo el fundo (...) tiene unos 5 x 1 km redondeando. Forma alargada desde el brazo de un estero, baja en pendiente más o menos constante hacia el mar. Es posible que vaya desde unos 160 a 100 m hasta el cero del mar. La pendiente es pequeña pero el terreno no es homogéneo. Una quebrada central lo divide en dos en casi toda su extensión. Y los ramales o brazos de ésta en otras cuantas partes. Hay otra quebrada que casi aísla un buen trozo. Además están los caminos que lo parten en tres sectores y las dunas que aún no están totalmente domadas que lo separan del mar... Un camino interior lo recorre en el largo... Los terrenos de siembra están en el tercio medio, encerrado por dos rutas públicas... La casa está en el que queda al lado del mar en una de las zonas más bajas...».

Partiendo de la casa como centro, Borchers traza una superficie de intervención que se extiende en un radio de 200 m en las cuatro direcciones. De este modo y tal como insiste en muchas de sus cartas desde París, se trata de un área de intervención significativa, que puede asimilarse a un cuadrado de 400 m de lado, haciendo un total de 160.000 m².



Tal como lo dibuja Juan Borchers, en un diagrama bastante próximo a la realidad del terreno, el área de intervención aparecía limitada por un bosque de pinos al oriente y uno de cipreses al sur. La casa, al centro, se conectaba por un camino de trayectoria aproximadamente oriente-poniente a la ruta y a la playa. El sistema de quebradas irrumpía en el área. Un brazo principal corría en dirección oriente-poniente al norte de la casa. A unos 100 m al norte de ésta, otro brazo derivaba hacia el norte. El tramo de camino que llevaba desde la casa a la playa debía cruzar el brazo oriente-poniente de la quebrada.

En lo esencial, el proyecto buscaba hacer de esta extensión una superficie conexas y estructurada, dándole una condición unitaria y acentuando poéticamente algunos de sus accidentes geográficos. Tal es el caso de pequeñas colinas o promontorios. Específicamente se cuidaba la conexión con el mar, que se hacía más directa y expedita.

Sin embargo, esta extensa operación, esta obra grande y no pequeña¹⁸, como la denominaba Borchers, se estructuraba a partir de operaciones puntuales que, a la escala del terreno, resultan casi mínimas: una serie de puentes sobre las quebradas para dar continuidad peatonal; la acentuación de puntos singulares de la geografía a partir de estelas demarcatorias, y las intervenciones sobre la casa: primeramente el garaje y posteriormente su remodelación. A este conjunto de obras situadas en el terreno, habría que agregar el desarrollo de algunos muebles a partir de las ramas más delgadas, obtenidas de los eucaliptos, que representan la escala menor de la operación.

Una primera condición a señalar en el proyecto de «Los Canelos» es, entonces, la peculiar manera en que el total y las partes interactúan. «Todo está en todo»¹⁹ insistirá porfiadamente Borchers, aludiendo no sólo a que en cada una de esas pequeñas

Maqueta del puente de la cascada realizada por Jesús Bermejo, 1958.

Prototipo de un módulo del puente de la cascada, a escala natural. Realizado por Jesús Bermejo y carpinteros locales.

obras se juega una tarea mucho mayor, sino también a que, en el tiempo, unas operaciones van asegurando a otras. Una obra de extensión casi territorial, como ésta, no se concibe como el modelo homogéneo de toda la superficie disponible. Por el contrario, sólo unos pocos puntos se tocan, confiando en que estas operaciones, casi de acupuntura, tengan una capacidad de transformación del total.

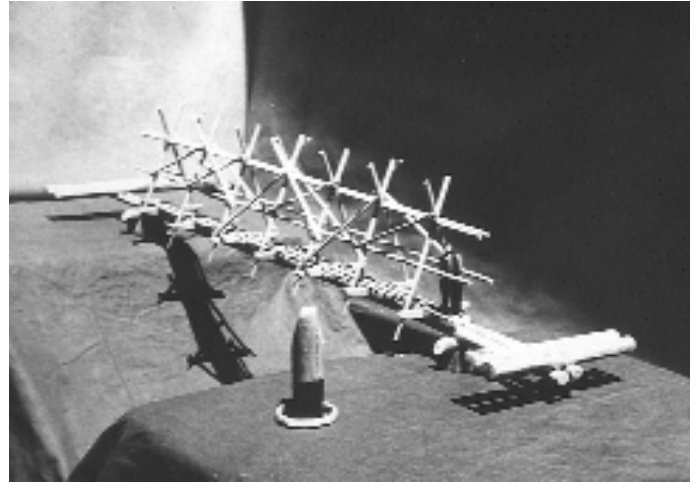
Dos reglas fundamentales presidían todo el conjunto «hacer todo de eucaliptos y no introducir en lo posible nada que desborde la mano de obra local...»²⁰.

No se trataba de una mera utilización funcional de la madera y los obreros disponibles. El eucalipto, y esa rústica forma de construir que poseían los obreros, son considerados como materia prima; el material sonoro desde el cual se inicia la composición. Por ello, el proyecto se inicia con un estudio casi obsesivo de los eucaliptos: su forma y sus medidas; las configuraciones producto de su crecimiento. Como siguiendo los dictados de los tratados clásicos, las obras comienzan con la selección y el corte de los árboles, los que han de hacerse en la época justa. Luego vendrán el secado, el pulido, raspándolos con trozos de vidrio, y el tratamiento con aceite, hasta que los troncos estuviesen en condiciones de incorporarse a la obra, trasmutados en materia arquitectónica.

Borchers insistirá en múltiples ocasiones, desde París, en la necesidad de que los obreros adquieran experiencia para las obras mayores. Su saber y su tradición son el punto de partida de la obra, tanto como el lugar y los troncos de los eucaliptos²¹. Y es este saber popular, el que Borchers considera puede ser elevado a un nuevo estado de intensidad y de perfección, «con potencia de palacio»²² a través de las obras de «Los Canelos». «Ellos son los *träger*» llegará a decir en una de sus cartas²³.

De todas las obras planeadas, uno de los puentes, el de la cascada, y el garaje parecen haber llegado a estar proyectadas con detalle. También se realizaron prototipos de algunos muebles. Las restantes intervenciones quedaron sólo esbozadas.

El puente sobre la cascada puede verse como una sofisticada elaboración de un elemental puente de campo. En lo esencial, constaba de dos troncos mayores²⁴ que salvaban la luz de aproximadamente 15 m exigida por la quebrada. Estos troncos se apoyaban sobre fundaciones de hormigón sin áridos finos, diseñadas con la colaboración de Atilano Lamana, a fin de evitar la acumulación de agua y proteger los troncos de la putrefacción. Sobre estos dos troncos maestros, se disponían a trechos de aproximadamente 2 m unas piezas de madera que, por su forma, denominaron yugos, las que apoyándose en los troncos permitían, mediante un pequeño voladizo, ensanchar el espacio del puente. Entre un yugo y otro, la plataforma de paso se configuraba por medio



de piezas menores aseguradas directamente a los troncos. Desde los yugos, se levantaban rollizos, a manera de tijerales que se cruzaban sobre el eje central del puente. Ellos generaban un espacio interior de sección triangular y, a la vez, permitían apoyar los pasamanos, constituidos por varas más delgadas. Estos marcos triangulares se vinculaban entre sí por medio de un rollizo superior y diagonales. Estas no sólo aseguraban y daban forma al espacio interior del puente, sino que también contribuían a convertirlo en una suerte de viga reticulada de sección triangular, recorrible por su interior. Las diagonales no se dispusieron atendiendo puramente a un criterio mecánico o de cálculo. Se puso especial cuidado en estudiar una serie de alternativas distintas para su colocación, de modo que además de su rol estructural asumieran uno plástico. Con ello, se pretendía cualificar el espacio del puente y su relación con el paisaje y, a la vez, rompiendo la sucesión regular de elementos dar a éste una configuración más unitaria²⁵. Todas las piezas debían estar unidas entre sí por tarugos de madera, evitando la utilización de clavos.

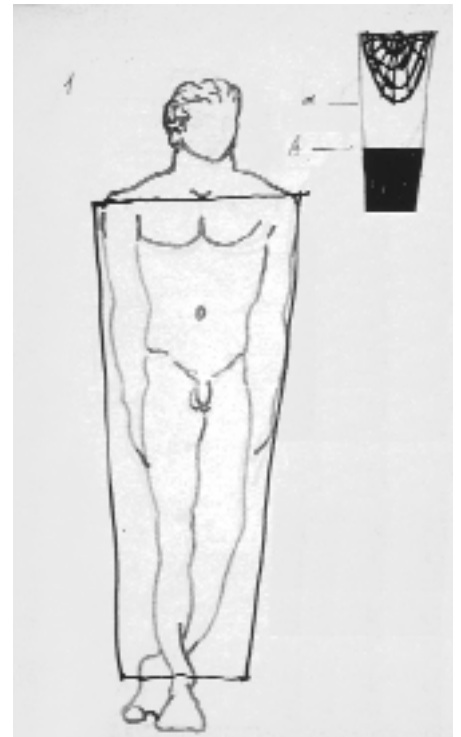
Si el puente surgía de una mínima estructura rural, el garaje fue pensado como la versión clásica de un cobertizo elemental. Al menos hasta el punto en que llegó a ser estudiado, esto es el de su estructura básica, el garaje no es sino un conjunto de catorce pilares, siete mayores y siete menores, vinculados entre sí, en el sentido longitudinal, por rollizos que hacen las veces de vigas principales. Sobre éstas van situadas vigas secundarias que salvan la luz transversal y soportan la cubierta.

El tema central del garaje es, sin duda, el de la columna. Todo el proyecto del garaje queda resumido en su columna. En su versión final²⁶, ésta está constituida por troncos de cono invertidos, adelgazados en su parte superior por medio de dos cortes diagonales que acentúan el espesor del tronco y muestran, a la visión frontal, los anillos de crecimiento de su interior. La zona inferior de la columna debía ir pintada de negro. Unas bases circulares de hormigón, que excedían notoriamente el diámetro de la columna, resolvían la llegada al suelo. Siguiendo el modelo clásico, la columna y sus dimensiones fundamentales fueron pensadas en relación con las medidas del cuerpo humano y concretamente determinadas a partir del canon de Barbaro, que Borchers estudiaba contemporáneamente en París. La ausencia de capitel se hace corresponder, en su referencia al canon proporcional, con un cuerpo decapitado, esto es, considerado sólo hasta la altura de los hombros.

Las restantes intervenciones en el paisaje pueden ser reducidas también a columnas o estelas, hechas de troncos cortados, trabajadas de manera más compleja pero a partir de los mismos principios. De este modo, resolver la forma de una columna, entendida como un nuevo orden moderno, es una de las operaciones más fundamentales a que aspira el proyecto.



Correspondencia del cuerpo humano y la columna mayor del garaje. Dibujo de Juan Borchers, 1958-59.



Tres dibujos de los pilares del garaje y sus encuentros con las vigas superiores, 1958-59.

La inversión de los troncos en las columnas del garaje y su relación con el horizonte visual. Dibujo de Juan Borchers, 1958-59.

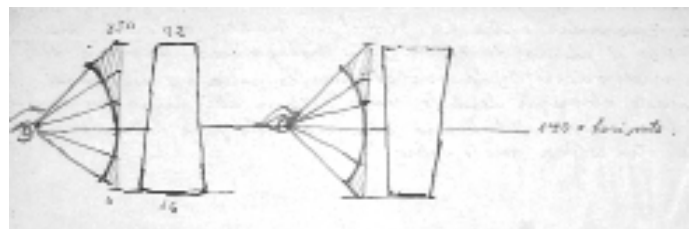
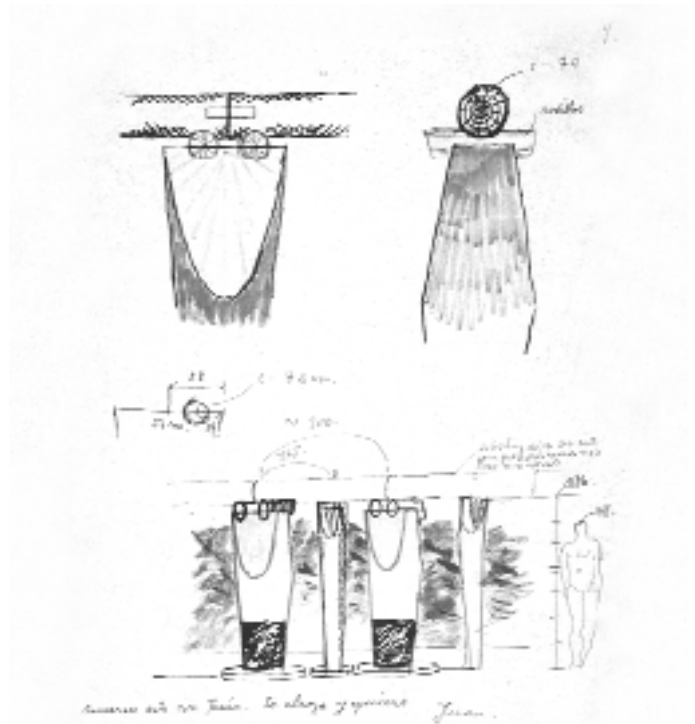
Los muebles fueron concebidos a partir de las posibilidades de las ramas más delgadas de los eucaliptos. Para ello, Borchers llevó a cabo una clasificación de las formas que más frecuentemente presentaban esas ramas y combinándolas, propuso una serie de configuraciones para muebles exteriores, tales como sillas de descanso o taburetes, considerados como composiciones a partir de las formas originales de las ramas²⁷. De este modo, el proyecto no sólo era ambicioso en la extensión de la superficie abordada, sino también en el intento de recorrer todas las escalas, desde el objeto menor hasta el paisaje.

IV. La mediación del eucaliptos

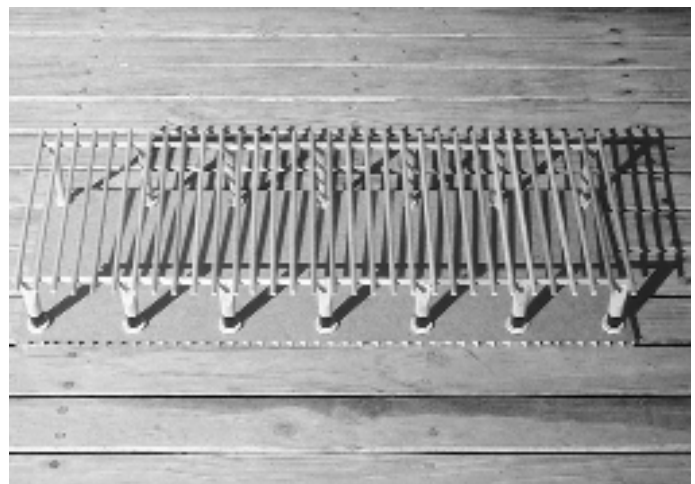
El interés de Borchers por el mundo natural permanece a lo largo de toda su vida y se despliega en varios planos²⁸. La atracción por la geografía encuentra su raíz en los años juveniles pasados en las australes extensiones de Punta Arenas, en las cuales es geografía casi todo lo que se hace presente y configura el mundo circundante²⁹. El dominio geográfico interesa a Borchers tanto en su dimensión estrictamente morfológica como en sus conexiones culturales. Se liga a cuestiones propias del urbanismo y del paisaje, como ámbito en el cual se inserta la arquitectura pero, a la vez, se perfila como soporte de las culturas, de su aparición, desarrollo y declinación.

La atención prestada a la anatomía se inserta con más facilidad en la tradición clásica. Se trata de recuperar pero, a la vez, de dar contextura contemporánea a la antigua idea de que el cuerpo humano constituye, en diversos niveles y formas, un modelo para el edificio. La correspondencia entre cuerpo humano y columna, así como los problemas de la escala y la percepción, son cuestiones a las que Borchers atiende permanentemente y a las que procura iluminar con una mirada crítica, a fin de renovar su sentido a la luz de un modo de pensar contemporáneo. Detrás de todo ello aparece un interés continuo por una temática morfológica, que puede remontarse a Leonardo o Durero, que se prolonga en Goethe, y que aún resuena en estudios como los realizados por D'Arcy Thomson a comienzos de siglo.

En este contexto, la observación permanente de formas vegetales constituye un aspecto fundamental en la atracción de Borchers por el mundo natural. El mismo, en su correspondencia desde París a propósito de «Los Canelos», entrega ciertas pistas biográficas del origen de estas preocupaciones, que al menos se remontan a la década del 40³⁰. En sus libretas de viaje aparecen frecuentemente dibujos vegetales, entremezclados con croquis de arquitectura o de pintura. Incluso este interés parece haber ido más lejos. En sus libretas del 1950³¹, por ejemplo, no sólo se encuen-

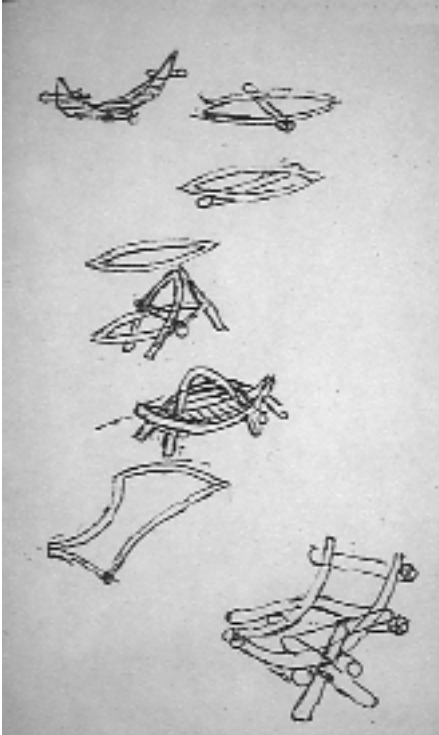


Maqueta de la estructura básica del garaje. Reconstrucción de la alumna Francisca Astaburuaga, 1997.





Estela demarcatoria en el paisaje de «Los Canelos». Dibujo de Juan Borchers, 1958-59.



Algunas configuraciones de muebles a partir de combinaciones de las ramas de eucaliptos. Dibujo de Juan Borchers. Cuaderno de trabajo.

tran numerosos dibujos de vegetales realizados en el parque del Retiro, en Madrid, y en los jardines del Alcázar en Sevilla, sino aún la voluntad explícita de realizar estudios más sistemáticos sobre algunos vegetales, y la intención de escribir un tratado sobre la naturaleza³².

Estos dibujos se concentran sobre problemas tales como las formas de crecimiento, la estructura morfológica o los sistemas de circulación del vegetal. Ramas y hojas ocupan un lugar preponderante. Pero la nervadura de una hoja puede ser comparada al ala de una mosca o aún a una configuración geográfica. En busca de leyes generales de la forma, los más diversos saltos de escala son posibles y aún buscados. Con la tendencia de Borchers a radicalizar, incluso a extralimitar su pensamiento, la hoja llega a ser vista como una suerte de síntesis de todo el mundo vegetal el que, a su vez, aparece como figura del universo entero.

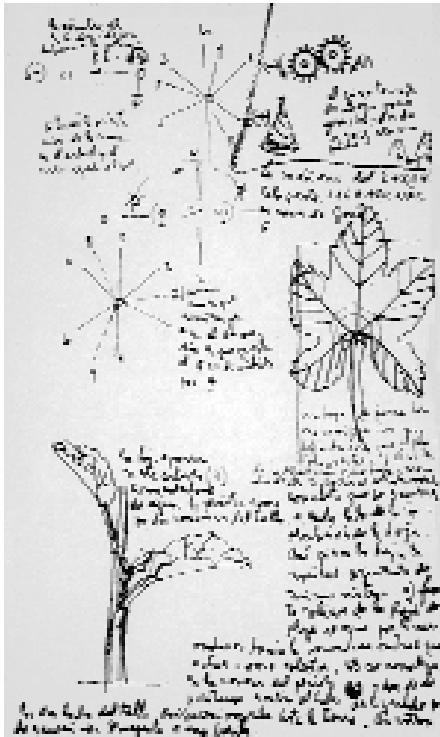
A diferencia de lo que ocurre con los hermosos dibujos de Morris, que exploran las posibilidades de hojas y flores como material compositivo, Borchers atiende prioritariamente a su lógica interna, primando siempre un enfoque más estructural que figurativo. En esto se aparta de la sensibilidad vegetal del Art Nouveau, incluso de los dibujos del joven Le Corbusier.

A estos aspectos de estructura morfológica se agregan aquéllos que tienen que ver con el crecimiento y con la declinación. Una hoja no sólo importa en lo que es, sino también en cómo ha llegado a serlo y cómo dejará de serlo. De allí el interés por las transformaciones propias del proceso de secado: cambios de forma, color, etc... El vegetal se concibe como algo que se mueve, que alcanza o está en posibilidad de alcanzar una serie de configuraciones posibles, que ocurren en el tiempo.

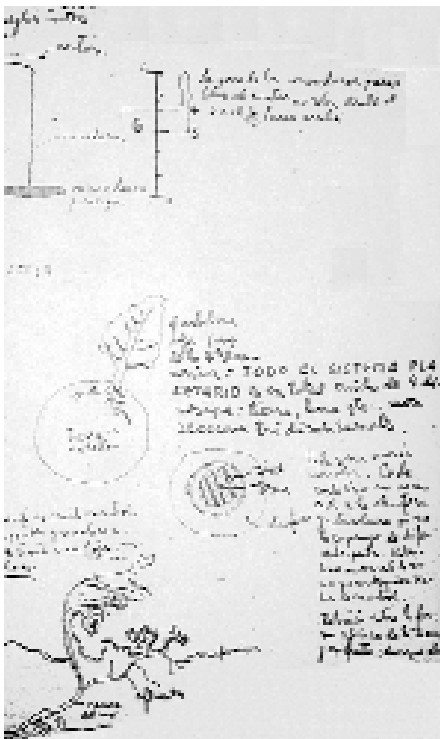
La presencia del eucaliptos en los trabajos de «Los Canelos» puede considerarse una circunstancia de carácter fortuito, y en cierto modo, lo es. Sin embargo, son ellos los que permiten a Borchers encontrar una forma de pasar desde el plano de la observación sensible y del estudio morfológico a la propuesta proyectual. Es por ello que estos pequeños proyectos constituyen un punto de quiebre importante en su biografía. Después de casi quince años dedicados al estudio, Borchers encuentra la forma de retornar al campo del proyecto³³. Y es la mediación del eucaliptos la que le permite perfilar un modo radicalmente diverso de abordar un proyecto: entender un proyecto como un estudio³⁴.

V. La columna como árbol artificial

El pensamiento de Juan Borchers presenta dos dimensiones diversas y casi contrapuestas. De una parte, una atracción casi obsesiva por el rigor de un pensamiento sistemático. Por la otra,



Juan Borchers: estudios de formas vegetales Talagante, 1947. Libreta de viaje.



Significación morfológica del vegetal. Dibujo y notas de Juan Borchers. Libreta de viaje.

una secreta pero permanente desconfianza hacia la generalidad y aún hacia lo abstracto, reconociendo la irreductibilidad del caso y valorando la observación precisa, penetrante y particularizada. Su admiración por una obra como los *Elementos* de Euclides, que él veía pesando sobre gran parte de la tratadística clásica, o su atracción por el *Tractatus* de Wittgenstein³⁵, tan presente en *Institución Arquitectónica*, son ejemplos de la primera actitud. Sus cuadernos de notas, las hermosas descripciones de obras como el conjunto de Pisa, la Acrópolis de Atenas o el Escorial, o aún la renuncia a una exposición sistemática en sus libros, de la segunda.

Esta oscilación de su pensamiento afecta de un modo significativo a su concepción de lo natural y su significación arquitectónica. Su interés permanente por el mundo natural y el contenido completo de un trabajo como el de «Los Canelos» son una demostración clara de que la artificialidad radical a que Borchers se refiere en *Institución Arquitectónica*, representa más una distinción intelectual que un juicio de valor. Por otra parte, el proyecto da una indicación clara de una posible conexión entre esos dos dominios. En este sentido, un caso como el de «Los Canelos» presta un servicio muy importante para una comprensión más ajustada y menos esquemática del pensamiento de Borchers.

Dada la importancia que la presencia de lo natural asume en «Los Canelos» y los diez años que median entre esta experiencia y la publicación de *Institución Arquitectónica*, podría plantearse la hipótesis de un cambio de actitud en favor de la dimensión artificial de la arquitectura. Incluso cabría referirse a influjos intelectuales intermedios, como pudo haber en «Los Canelos» y sobre todo a la manera de proceder con los materiales naturales allí utilizados, que revelará la presencia, no tan evidente pero no menos decisiva, de esa impronta artificial que Borchers veía en la arquitectura.

Por otra parte, la importancia de las referencias naturales aún puede encontrarse en escritos tardíos como *Meta arquitectura*. Este panorama obliga a precisar el peculiar entendimiento con que lo natural aparece en Borchers y sus complejas relaciones con el mundo artificial. Para ello hace falta observar los diversos sentidos con que el concepto de natural aparece en su discurso.

Ya se ha señalado la orientación más bien estructural y morfológica que figurativa, con que Borchers se interesa en el mundo vegetal. Crecimiento y declinación; aparición de un mundo interminable de formas con variaciones mayores o menores, que parece ser visto por Borchers como un caso privilegiado en el cual desde unos pocos principios de desarrollo es posible alcanzar la mayor riqueza de configuraciones. Sus observaciones buscan, en el fondo, trazar precisamente ese camino que, a través de un proceso fluido de transformaciones, permite ir desde la simplicidad y la regularidad del mundo de la geometría a la complejidad

y vitalidad del mundo vegetal. Sin comprenderlos, entonces, como dominios necesariamente antinómicos y escindidos.

La naturaleza del vegetal, así entendida, permitiría comprender, en una sola mirada, esa potencia cohesiva que se encuentra en los principios geométricos y esa variedad interminable de formas y gestos que esconde el mundo vegetal. El vegetal llega a ser visto, en esta perspectiva, como un paradigma deseado para la arquitectura y aún como representativo del universo entero. Simultáneamente estructurado y multiforme, cohesionado y cambiante. La garantía que la utilización del eucalipto ofrece al proyecto de «Los Canelos» es, precisamente, ser un material enormemente variado y a la vez articulado por la genética de la especie.

Pero la noción de natural aparece también en el período de «Los Canelos» vinculada a un deseo de simplicidad, en el sentido de naturalidad y falta de afectación, casi de retorno a lo primitivo. La misma idea de «orden rústico», en la que Borchers insiste en sus cartas, apunta en esa dirección. Como si el esfuerzo de refundación de la arquitectura moderna en el cual Borchers se encuentra empeñado, exigiera, como en Laugier, remontarse a la elementalidad de la cabaña y de un supuesto modo natural de construir. De hecho, el conjunto de construcciones proyectadas para «Los Canelos» pueden verse, en su elementalidad, como equivalentes de cabañas primitivas respecto de los que serán proyectos más tardíos del grupo³⁶.

Una distinción interesante respecto del tema que examinamos aparece en una de las cartas enviadas desde París. Refiriéndose a la arquitectura que contemporáneamente se hace en los Estados Unidos y el Brasil la califica de «naturalista», cargando este término de una connotación negativa, que curiosamente nunca aparece cuando se refiere a un modo rústico de construir, o a la condición en bruto, en este sentido natural, de los materiales utilizados³⁷. La «poética rústica» que aparece mencionada en varias de sus cartas, supone no sólo la posibilidad de transmutar en arquitectura esos materiales naturales, sino aún que esas condiciones primitivas de construcción constituyeron el germen de renovación del pensamiento arquitectónico.

La experiencia de «Los Canelos» puede ser vista, entonces, más matizada respecto de las afirmaciones radicales de *Institución Arquitectónica*. Así ocurre, por ejemplo, con otra contraposición planteada por el libro: la de arte popular «capaz de evolucionar» frente a la «disciplina» del «gran arte»³⁸. La distinción aparece brevemente desarrollada en *Institución...* Nuevamente es necesario hacer primar la distinción intelectual por sobre el aparente juicio valorativo de estas afirmaciones³⁹. En «Los Canelos» una cultura y un modo de construir populares, emotivamente valorados por Borchers, actúan como base del proyecto. Lo que Borchers llama un «régimen de construcción vigente», es la manera espon-

tánea según la cual en la región se construye con troncos. El rol que, pocos años más tarde, el hormigón armado asumirá en la obra de Chillán, lo es aquí por una modesta articulación de troncos. Por tanto, la atención debe ser desplazada desde la cuestión del punto de partida, o del valor que en sí mismos puedan tener un arte popular y un arte culto, al tipo de operaciones según las cuales este material de partida es elaborado.

Algunas de las operaciones de proyecto puestas en juego en este trabajo, nos permiten entender ideas claves del pensamiento de Borchers y precisar el tipo de artificialización a que somete esa base natural de la que parte.

La primera de estas operaciones es la formulación explícita de reglas de proyecto, las que se proponen radicalizar ciertos principios de acción. En su expresión más sintética, el proyecto se concibe como un juego de reglas. El puente, el garaje o los muebles son, como en la genética vegetal, resultado de la puesta en acción de esas reglas. Algunas de ellas se originan en problemáticas relativamente ajenas a las circunstancias de proyecto. Vienen de estudios anteriores al proyecto, y se proyectan sobre éste. Las cuestiones relativas a la perspectiva, la percepción del paisaje, o el canon de medidas del cuerpo, pueden agruparse en esta categoría. Otras, en cambio, proceden de un esfuerzo por radicalizar las propiedades del material de base. La decisión de que toda la obra, hasta en sus uniones, deba ser de madera y en lo posible de eucalipto, con la eliminación consiguiente de los clavos, ilustra claramente esta actitud.

Este proceso de radicalización y regulación del proyecto, que lo convierten de partida en una suerte de construcción mental, puede ser visto como un primer esfuerzo de artificialización de los materiales iniciales. Además de él, hay dos operaciones, por así llamarlas, formales, que resultan de particular importancia para comprender esta dialéctica y esta vinculación entre lo natural y lo artificial. La forma final de los elementos arquitectónicos, surge, básicamente, de operaciones de corte sobre los troncos y de una inversión de la forma resultante del crecimiento vegetal. Es a partir de las ideas de corte e inversión que estos materiales naturales adquieren una nueva intensidad arquitectónica.

En una de las cartas más fundamentales escritas desde París (23 de diciembre 1958), Juan Borchers se centra precisamente en los cortes de los troncos como clave fundamental de toda la morfología del proyecto. Son precisamente los cortes que interrumpen y seccionan la continuidad azarosa del árbol, que va desde el tronco mayor a las ramas intermedias y menores, los que hacen aparecer determinadas posibilidades formales escondidas en él. Y son otros cortes, los que precisan la forma final de los elementos arquitectónicos. Cortes perpendiculares u oblicuos, éstos no sólo instalan sobre la madera, inicialmente inerte, un conjunto

Piezas y formas derivadas de cortes de troncos. Dibujos de Juan Borchers. Carta desde París, 23 de diciembre 1958.

Torre de Pisa y vaso clásico. Dibujo de Juan Borchers, París, 1948. Libreta de viaje.

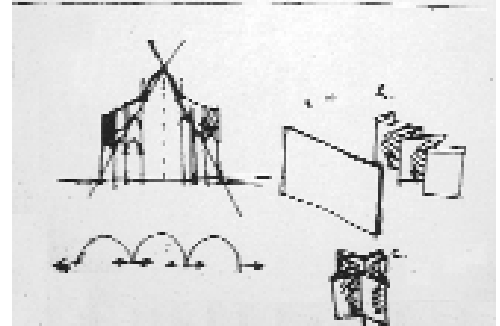
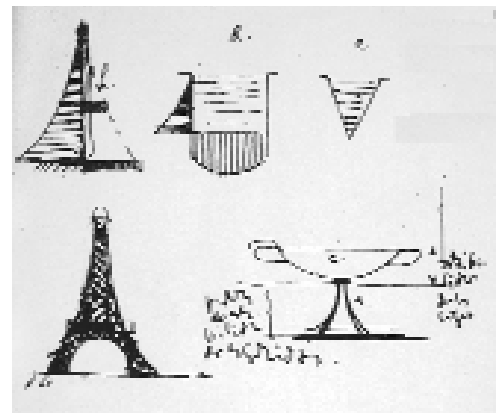
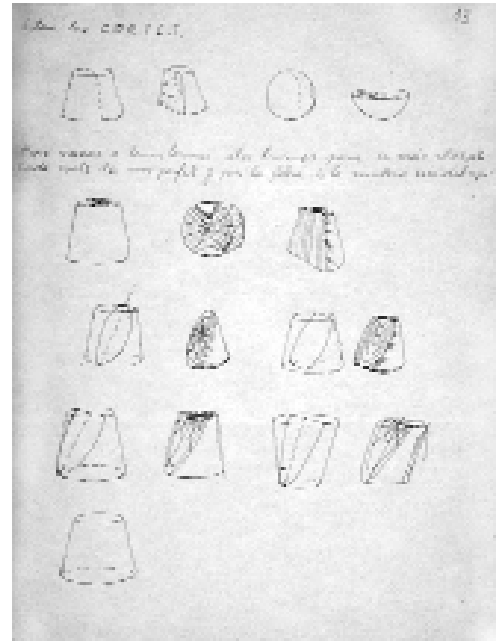
de notas que la cargan de sentido, sino que hacen aparecer nuevas dimensiones relativas a su espesor y a la contextura material de su interior, como es el caso de los anillos de crecimiento. Son los cortes, entonces, una herramienta fundamental para cargar de sentido intencional la forma de estos troncos, haciéndolos pasar de un estado natural a una obra de artífice.

Por otra parte, es también una noción similar de corte, en el sentido de seccionar un *continuum*, la que opera en las marcas que, puntuando el paisaje a través de estelas, señalan diversos niveles y formas de percepción correspondientes a la cercanía o la lejanía.

La inversión de los troncos del garaje al adquirir la condición de columnas, es justificada por Borchers en términos perceptivos. De este modo, dice, la mayor masa de la columna quedará plenamente situada sobre el horizonte visual. Sin embargo, hay mucho más que esto detrás de esta operación. Ya en un cuaderno de notas en París de 1948, Borchers contraponía la elevación aguzada de la Torre Eiffel con la de un vaso griego que, actuando a la inversa, eleva su contenido sobre un pedestal. Como en el vaso o en la columna de «Los Canelos», se invierte el principio de acumulación, regido por la gravedad, que opera en tantas formas naturales. Levantar un peso, desafiar la gravedad, aparece como el gesto primigenio del erigir. Una operación de transformación que pertenece de forma inequívoca a la artificialidad de la cultura.

Para Borchers, como para la arquitectura clásica, el núcleo más íntimo y a la vez más significativo de la arquitectura se encuentra en la columna. Y probablemente no hay mejor signo de una refundación de la arquitectura moderna que la configuración de un nuevo orden. Si en su versión más sintética, el edificio de Chillén llega a ser pensado como una sala hipóstila, «Los Canelos» lo será como una serie de columnas erectas en el paisaje. La sombra de Creta está presente de manera demasiado evidente para ser ignorada en el tronco de cono invertido y en la zona inferior pintada de color oscuro. Borchers sintió una fascinación permanente por ese momento temprano de la arquitectura clásica y parece haberle dedicado cierta atención precisamente por esos años⁴⁰.

Arquitectura y naturaleza aparecen así como dos formas de condensación del tiempo. Una arquitectura de tiempo y una arquitectura del tiempo. Borchers dirá años más tarde que la novedad de su postulación está en ver los actos como la materia de la arquitectura, y a éstos como figuras de tiempo. Es un tiempo natural el que ha dado forma a los eucaliptos y por ello la forma de cada uno puede ser contada como una historia. Y es una construcción de tiempo la que, permitiría germinar al proyecto de «Los Canelos». De allí la insistencia en el ritmo como clave de toda la obra y la obsesión por encontrar una formulación



vigente para temas clásicos, permitiéndoles así, resonar con las problemáticas del pensamiento contemporáneo.

Esta condición común de arquitectura y naturaleza como condensaciones de tiempo no significa, necesariamente, una identidad entre ambas. Por el contrario, la condición primitiva y natural de esta obra, su fundamento surgido de una «poética rústica», permiten hacer sensible con más precisión ese corte que Borchers ve entre arquitectura y naturaleza.

En un escrito reciente, Rafael Moneo ha subrayado esa búsqueda obsesiva de las fuentes, a medio camino entre la distancia y la nostalgia, que caracteriza a Borchers y que tal vez configure un rasgo de la arquitectura moderna en Chile y Latinoamérica⁴¹. La observación de Moneo es penetrante. Porque, ¿cuál es el misterio y cuál la fuerza, rayana en la obsesión, capaz de llevar a alguien desde los páramos australes de Punta Arenas, a Pisa, a Atenas, o a la Biblioteca Nacional de París, para dejar las huellas del canon de Barbaro en los cortes de unos troncos de eucaliptos en un rincón perdido de la costa chilena?

Es fuerte la tentación de acercarse a Borchers como un caso único, a la vez extraño y extraordinario. En cierto modo lo es, y así lo reconoció él mismo en más de una oportunidad. Pero, al mismo tiempo, sería injusto ignorar las secretas conexiones que lo unen a un momento y a una generación. Presente en Santiago y Valparaíso, y de algún modo también en Buenos Aires y Tucumán, en ella es visible un intento apasionado por pensar la arquitectura moderna y, al extremo, por verla como una forma de pensamiento: «mientras aún era estudiante de arquitectura llegué a concebir esto: que la *arquitectura moderna* era una manera de pensar las cosas y no una manera tal o cual»⁴². Y si algo permanece del episodio de «Los Canelos», además de las ruinas levísimas de unas fundaciones perdidas entre la vegetación, es ese intento por pensar de nuevo la arquitectura desde la elementalidad de unas peculiares cabañas primitivas.

Notas

1. Este texto ha sido posible gracias al esfuerzo y la ayuda de muchos. El es parte de un trabajo de investigación apoyado por Fondecyt (*El Taller de Juan Borchers: Obra Arquitectónica y de Diseño, 1943-1975*, n° 19, 7-11-83) y realizado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile. Agradezco el apoyo de los restantes miembros del equipo, Pedro Bannen, Rodrigo de la Cruz, Hernán Riesco Grez y Pilar Urrejola. El trabajo de alumnos del seminario de investigación en la misma escuela ha sido también fundamental. Especialmente significativos, fueron los esfuerzos y el entusiasmo de Francisca Astaburuaga y Pablo Riquelme para reconstruir el proyecto de «Los Canelos». La colaboración del arquitecto Jesús Bermejo desde Madrid ha sido también indispensable. Los documentos originales citados pertenecen al fondo Juan Borchers del Centro de Informaciones Sergio Larraín García Moreno de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes, de la Universidad Católica de Chile, al cual fueron donados por Jorge y Rodrigo de la Cruz.
2. «Aunque en cada lectura se limitó a diez el número de los oyentes; éstos no fueron individualmente siempre los mismos y, hasta donde he podido retener los nombres de los que asistieron como mínimo una vez se sitúa entre treinta y cuatro y cuarenta...» Borchers, Juan, *Institución Arquitectónica*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1968, p. 10. Entre los asistentes se contaron Héctor Valdés, Héctor Madones, Hernán Riesco, Alberto Cruz, Isidro Suárez, Jorge Larraín, Sergio Miranda, Hilda Carmona, José Dvoredsky, Jesús Bermejo y otros...
3. Las discusiones desatadas por este conflicto fueron recogidas en una publicación denominada *Una crisis en el Consejo del Colegio de Arquitectos 1963-64* editada bajo la responsabilidad de Alberto Cruz e Isidro Suárez, en cuya preparación participó Jesús Bermejo.
4. «...el cuerpo de arquitectos sale de un plano meramente comercial y pasa a un plano donde tenga autonomía profesional.» (*Una crisis...*)
5. Juan Borchers nace en Punta Arenas en 1910. Nieto de alemanes por vía paterna, su madre era de origen asturiano. Realizó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Chile.
6. Leído el 22 de julio 1965.
7. Op. cit. p. 41.
8. Op. cit. p. 33.
9. Op. cit. p. 34.
10. Op. cit. pp. 73-76.
11. Jesús Bermejo Goday nace en Villagarcía, Galicia, en 1928.
12. Isidro Suárez Fanjul, nace en Punta Arenas de padres asturianos en 1918. Estudia arquitectura en la Universidad de Chile.
13. Atilano Lamana, ingeniero nacido en Zaragoza, en 1924, estudió en Madrid, donde conoció a Borchers a fines de los años 40. Viajó a Chile a comienzos de los 50. Profesor de la Universidad de Chile, dirigió por mucho tiempo el IDIEM (Instituto de Investigaciones y Ensayos de Material).
14. Hay evidencias de la permanencia de Borchers en Argentina durante los años 1946 y 1947.
15. Para entonces Borchers ya había puesto en crisis el trabajo habitual de proyecto a partir de plantas, cortes y elevaciones. Prefería en cambio establecer reglas de proyecto, sobre las que avanzaba a través del boceto de elementos tridimensionales, que terminaban de ajustarse y combinarse en la obra.
16. Entrevista de Fernando Pérez a Jesús Bermejo, octubre 1997.
17. El hecho inicial eran las pequeñas obras (paradas de autobús y bancos) que hacía el carpintero Armando, eligiendo ramas, etc. y uniéndolas mediante clavos... Fax de Jesús Bermejo, 10 de noviembre 1997... La disposición de esta pequeña mano de obra, constituida por tres o cuatro obreros, es un hecho fundamental en el proyecto. La manera en que ellos aparecen como herederos de una tradición constructiva, su necesidad de entrenamiento para acceder a las nuevas obras propuestas, son preocupaciones que aparecen permanentemente en la correspondencia de Borchers.
18. «Se trata de una obra grande y no pequeña: unos 400 x 400 = 160.000 m² coordinados. No hay que engañarse sobre ello una obra de este tamaño puede fracasar por el conjunto y no por el detalle.» Carta a Isidro Suárez, Jesús Bermejo y Atilano Lamana desde París, 25 de noviembre 1958.
19. Carta 25 de noviembre 1958.
20. Carta 25 de noviembre 1958.
21. Refiriéndose al «modo de construir vigente» del que la obra parte, detalla a Jesús Bermejo desde París, que se trata de una tradición de construcción costera que aparece desde Valparaíso hasta Mataquito, «zona media régimen temperado», y acompaña el dibujo de un mapa de Chile en que la sitúa. Recuerda: «...el primer año de la guerra a fines del 40 fuimos con Isidro y otro hasta el borde del Mataquito. En Iloca Llico, Vichuquén y todo ese territorio vi por primera vez esto bien armado y pude concebirlo...» (Carta a Jesús Bermejo del 19 de octubre 1958).

22. Carta a Isidro Suárez del 21 de octubre 1958.

23. «Ellos y no yo eran los "Träger" de la construcción que yo había visto cuando recién estudiante de arquitectura caí en esa zona, yo no sabía nada, los trabajos que hacían otros Armandos y otros Vera (nombres de los obreros involucrados) me conmovían día a día. Y esta vez yo los podía con la buena voluntad de la Olvido y la adquiencia de Jorge (matrimonio dueño de "Los Canelos") recibir a dos representantes de un hacer que desde Llole, Cartagena, San Sebastián, las Cruces, El Tabo a Algarrobo siempre me había conmovido.» (Carta a Isidro Suárez 21 de octubre 1958).

24. Durante el desarrollo del proyecto parece haberse considerado también la posibilidad de utilizar tres troncos. Borchers enviará al respecto varias alternativas desde París.

25. El intencionado desorden de las diagonales del puente aparece como precedente del dibujo de la Torre Eiffel publicado en *Institución...*

26. Existió una versión previa más compleja, consistente en dos troncos de cono sobrepuestos.

27. «La utilización y el uso del eucalipto, y de sus posibilidades y formas, era el objetivo principal. El hecho inicial, eran las pequeñas obras (paradas de autobús y bancos) que hacía el carpintero Armando... Había ciertas ramas curvadas que se repetían con frecuencia, de donde se podían sacar "sillas noruegas"...» Fax de Jesús Bermejo desde Madrid 10 de noviembre 1997.

28. Pocos meses antes de su muerte, en una entrevista relativa a la enseñanza de la arquitectura, resaltando la importancia de un esfuerzo de observación atenta y reiterada de parte del estudiante, dirá: «no hay mejor intermedio que el vegetal». Notas de una conversación del 21 de noviembre 1974, en Astaburuaga, Ricardo; Riesgo, Hernán; Suárez, Isidro, *Estructuración de una Escuela de Arquitectura en Marcha*, Mimeo, Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Chile, 1975.

29. La significación profunda de esta experiencia inicial será reconocida por el propio Borchers en múltiples oportunidades. Ver por ejemplo, «Eólica», incluido en su segundo libro, *Meta-Arquitectura*, Mathesis Ediciones, Santiago de Chile, 1975, pp. 284 y ss.

30. «Los temas crecen como árboles aparte casi de las especies en uso conocidas. En la naturaleza caí gracias al librito de botánica que me regalaste». Carta a Isidro Suárez desde París del 1º de enero 1959.

31. Jesús Bermejo ha realizado una muy valiosa edición restringida del conjunto de las libretas de viaje de Juan Borchers: Borchers, Juan: *Libretas de Viaje 1947-1950*, Vols. I-III. Departamento de proyectos Arquitectónicos E.T.S.A.M., 1995-97.

32. «La hiedra y el rosal: dos estudios monográficos» ...«yo querría al cabo escribir un tratado que sobre la naturaleza abarcara *todo como naturaleza*. Esto me puede llevar a tratar todo. Así por ejemplo, el libro de Kubler sobre la arquitectura mexicana del siglo XVI puedo *tratarlo como naturaleza*» (11 de octubre 1950) *Libretas de Viaje*, Vol. I, libreta 02.

33. Terminados sus estudios de arquitectura Borchers pasa unos años intensamente dedicados a la actividad de proyecto, aproximadamente entre 1940 y 1943. Muchos de estos trabajos están aparentemente enfocados a su proyecto de título, que presenta a la Universidad de Chile precisamente en 1943. Otros tienen un carácter más profesional. Con posterioridad a esa fecha, se produce su viaje, primero a la Argentina y posteriormente a Europa, concentrándose en el estudio.

34. «Hay hombres para los que todo quehacer es un estudio, una búsqueda. Yo creo que esto fue lo que me hizo peligrar siempre como estudiante. El peligro estuvo pendiente siempre incluso en el proyecto final. De la gente que conozco sólo Williams y Gebhard. ¿Será que son alemanes?» Carta a Isidro Suárez desde París 27 de noviembre 1958.

35. Entre 1961 y 1965 Isidro Suárez realiza en conjunto con los matemáticos Gonzalo Reyes y Emilio del Solar un trabajo sobre el *Tractatus* de Wittgenstein, que ha permanecido inédito. Es posible que ésta sea una vía de contacto de Borchers con el filósofo vienés. En todo caso hay evidencias de su conocimiento y aprecio del *Tractatus*.

36. Piénsense, por ejemplo, en la extrema complejidad de algunos de los proyectos de ampliación para la casa Meneses, ideados por Borchers, que sin embargo pueden ser remitidos a una sensibilidad y unos principios de procedimiento similares a los de «Los Canelos».

37. «Norteamérica realiza otra especie de naturalismo. Sudamérica con Brasil son a pesar de todo un mundo naturalistas... En Inglaterra en el mundo colonial ha hecho obra práctica y naturalista». (Carta a Isidro Suárez desde París, del 5 de noviembre 1958).

38. Borchers, op. cit pp. 23-25.

39. Op. cit. p. 26 «un arte popular espontáneo, no escrito, frente a un arte no popular, sujeto a una disciplina: reglas de composición y notado. Análogamente, una arquitectura popular frente a una arquitectura como arte mayor, sujeta a composición y número».

40. También el tratamiento de cortes oblicuos en los grandes pilares acabados al «cristal roto» y barnizados (fue curioso cómo el desarrollo de la corteza sobrante se identificaba con el perfil de las almenas de Creta)... Una obra muy presente entonces para Juan era el informe de las excavaciones de A. Evans, «*The Palace of Minos at Knossos*», en varios tomos, editados en Londres a partir de 1921. Fax de Jesús Bermejo desde Madrid, del 10 de noviembre 1997.

41. «*Data la sua condizioni di appartenenza a un paese "lontano", le cui minoranze più avanzate hanno inevitabilmente puntato l'ago della bussola verso l'Europa, l'architettura cilena si è sviluppata in relazione alla conquistata prossimità delle sue fonti, perseguendo il programma di essere "aggiornata", intendendo questa condizione come prova del fatto che è possibile soddisfare l'aspirazione ad annullare la distanza.*» Moneo, R. «*Architettura e Globalizzazione*» en Casabella 650, noviembre 1997, p. 3.

42. Carta a Jesús Bermejo desde París, 19 de octubre 1958.

Universidad Torcuato Di Tella

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Actividades 1998

La ciudad

1. Berlín/Buenos Aires: Taller DES-LIMITES

El valle del Riachuelo/Matanzas

En la segunda fase de este taller se llevarán a cabo dos actividades:

a. Presentación del Taller DES-LIMITES

Arq. Matthias Sauerbruch (Berlín-Londres), arq. Juan Lucas Young (Berlín), arq. Cecilia Alvis (Buenos Aires) y *el futuro está en el papel pintado de la bauhaus* (Buenos Aires).

En conjunto con el Instituto Goethe.

b. Segundo Taller de proyecto

Dirección: arq. Matthias Sauerbruch (Alemania).

2. Seminario y exposición:

La ciudad contemporánea: el renacimiento de Bilbao

Presentación de las estrategias de transformación de Bilbao y su ría.

En colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

3. Coloquio internacional:

La ciudad y el cine

Estará integrado por tres grupos de actividades:

a. Coloquio internacional

Se desarrollarán los siguientes aspectos:

- I. La ciudad como forma;
- II. La ciudad como problema;
- III. La ciudad como metáfora;
- IV. La ciudad como condición.

b. Concurso de videofilms

c. Proyección de films

4. Seminario:

La ciudad en la economía global. Temas teóricos y metodología

Prof. Saskia Sassen (USA).

5. Seminario:

Ciudad, urbe, metrópoli. Las respuestas arquitectónicas

Prof. Ignasi de Sola-Morales Rubió (España).

6. Conferencia abierta: Rem Koolhaas

7. Simposio:

Arte y espacio público

Catherine David (Francia), Américo Castilla, Adrián Gorelik, Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Pablo Shanton y Lita Stantic (Argentina).

Con el Instituto Goethe y la Fundación Proa.

8. Taller de experimentación urbana

Arq. Jesse Reiser (Reiser + Unemoto, Nueva York).

Arq. Marcelo Spina (Argentina).

El proyecto

9. Ciclo de talleres de arquitectura: Los usos de la materia

a. Taller I: el aluminio

Arq. Richard Horden (Gran Bretaña) con arq. Mederico Faivre (Argentina).
En colaboración con Aluar División Elaborados.

b. Taller II: la madera

Arq. José Cruz (Chile).
En colaboración con la Embajada de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

10. Taller de arquitectura Pablo Beitía (Argentina)

11. Taller de arquitectura Bernard Tschumi (USA)

12. Proyecto Hejduk, etapa final: construcción

Con la colaboración de los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli.

13. El Paisaje

Constará de dos tipos de actividades:

a. Seminario paisaje y arquitectura

Dra. Graciela Silvestri (Argentina) y arq. Fernando Aliata (Argentina).

b. Taller de experimentación proyectual:

El arroyo bajo la casa (Desencuentros- Naturaleza y arquitectura)

Arq. Claudio Vekstein (Argentina).

14. Laboratorio de vivienda

Desarrollo de las actividades iniciadas en 1997. En colaboración con el *Joint Centre of Housing Studies* de la Universidad de Harvard.

15. Taller experimental de diseño: imágenes de la inmensidad

Arq. Gerardo Caballero (Argentina).

La historia

16. Seminario:

Historia de la vivienda: Rusia, URSS, Rusia

Prof. Alessandro De Magistris (Italia).

17. Seminario:

Revisión del Renacimiento

a. Preseminario de lectura de textos

Dra. Graciela Silvestri (Argentina).

b. Seminario 1: La obra y el pensamiento de León Bautista Alberti

Prof. Christine Smith (USA).

c. Seminario 2: Andrea Palladio y su arquitectura

Prof. James Ackerman (USA).

Próximo número: **Aldo Rossi**.

Block recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.

**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea
es patrocinado por las siguientes empresas:**

Aluar

Constructora Iberoamericana SA

Tecno Sudamericana

Alarqui SA

Ascensores Thyssen

Baucor SRL

Biblos

Sanitarios Cointer

Eseve Maderas SA

Exxal SA

G. T. Eximport

Gabelec SRL

Iggam 2000

Interieur Forma SA

Kalpakian

La Europea SRL

Obras Civiles SA

Phonex Isocor

Richard Ellis

Industrias Saladillo

Cantidad de ejemplares: 1000

Tipografía: Garamond Stempel y Futura

Interior: papel ilustración mate de 115 g

Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas

Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18

