

CONEXIONES LATINOAMERICANAS: CULTURAS ARQUITECTÓNICAS EN TRÁNSITO

LATIN AMERICAN CONNECTIONS:
ARCHITECTURAL CULTURES IN TRANSIT

JOÃO MASAO KAMITA

Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro,
Brasil
<https://orcid.org/0000-0002-9518-5575>

Recibido: 19 de enero del 2024
Aprobado: 7 de mayo del 2024
<https://doi.org/10.26439/limaq2024.n14.6889>

Este artículo realiza una comparación entre obras de arquitectura contemporánea que comparten una misma identidad continental, pero que son de fechas y contextos diferentes y proceden de realidades socioculturales muy distintas. La mayoría de ellas fueron construidas en el siglo XXI en países latinoamericanos, concretamente Perú y Brasil, albergan predominantemente programas culturales y tienen fuertes cualidades tectónicas. En este juego de identidades y diferencias, este artículo reflexiona sobre las posibilidades del tránsito cultural como forma de superar la dicotomía global/local, tomando como punto de debate los problemas de territorio y paisaje.

arquitectura contemporánea, brutalismo, territorio, paisaje

This article makes a comparison between contemporary architectural works that share the same continental identity but are from different dates and contexts and come from very distinct socio-cultural realities. Most of them were built in the 21st century, in Latin American countries, specifically Peru and Brazil, and predominantly harbor cultural programs and have strong tectonic qualities. In this interplay of identities and differences, this article reflects on the possibilities of cultural transit as a way to overcome the global/local dichotomy, using territory and landscape issues as a point of debate.

contemporary architecture, brutalism, territory, landscape

Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Figura 1

*Montaje de
proyectos
arquitectónicos*

*Nota. Fotos de J.
M. Kamita/Isolda
Levy Kamita*



En la serie de imágenes arquitectónicas de la Figura 1, destaca la increíble similitud entre los proyectos: explanada abierta y cubierta suspendida; volumetría reclusiva / espacialidad abierta, descompuesta en terrenos en declive; volúmenes densos moldeados en concreto pigmentado con impetuosas rampas de articulación. Sobre todo, resalta la materialidad de la construcción. Siguiendo esta línea de puras similitudes morfológicas, si nos adentramos en el terreno de la historiografía de la arquitectura, los edificios de fuerte atractivo tectónico y expresión material se asocian a menudo con el estilo brutalista.

Las referencias históricas del brutalismo en arquitectura son conocidas. Tienen su origen en el ambiente inglés de la segunda posguerra a partir de las obras de la pareja conformada por Peter y Alison Smithson, y de los escritos del crítico e historiador Reyner Banham. El movimiento apostaría por una repotencialización del funcionalismo, la tecnología industrial y la vocación social de la arquitectura. Así, pues, buscaba un desarrollo y una corrección del rumbo de la arquitectura moderna para hacerla más claramente adherente a las condiciones concretas de la existencia.

Se trata, como observó Zein (2007), de un discurso fundacional que señala un lugar y un conjunto de obras y arquitectos, cuya función es establecer el origen de un fenómeno y, por tanto, un argumento de autoridad, en la medida en que todos los casos similares que le sigan se referirán a él como el momento inaugural de una tradición o estilo. Se constituye como un esfuerzo de definición, como si tal producción siguiera principios cohesionadores y, en consecuencia, pudiera mantenerse y sostenerse, independientemente del contexto en el que se produjeran.

Sin duda, el estilo brutalista tuvo gran aceptación en las décadas de 1960 y 1970 en muchos continentes, particularmente en América Latina, donde se construyeron obras ejemplares en países como México, Cuba, Colombia, Venezuela, Chile, Uruguay, Argentina y Brasil. A pesar de este éxito mundial, en las décadas siguientes, las obras brutalistas fueron fuertemente criticadas, acusadas de rigidez espacial, falta de flexibilidad y fracaso en sus propuestas sociales, lo que provocó el rechazo de las instituciones, del Estado y del público en general. No quedaba otra acción que la destrucción. Sorprende, por tanto, el número de obras recientes que, en apariencia, siguen vinculadas al lenguaje del brutalismo.

Los proyectos en cuestión comparten una misma identidad continental, pero son de fechas y contextos diferentes, además de proceder de realidades socioculturales muy distintas. La mayoría fueron construidos en el siglo XXI en países latinoamericanos, concretamente en Perú y Brasil, y albergan predominantemente programas culturales. Sin embargo, cada uno tiene un contenido específico que lo singulariza.

En este juego de identidades y diferencias, este artículo pretende reflexionar sobre las posibilidades del tránsito cultural como forma de superar la dicotomía global/local.

PRIMERA COMPARACIÓN

Museo Brasileño de Escultura (1986-1995) de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, Brasil

Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (2010-2015) de Barclay & Crousse Architecture, Lima, Perú

Figura 2

Patio de ingreso al Museo Brasileño de Escultura (MuBE) de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, Brasil

Nota. Foto de Isolda Levy Kamita



Figura 3

Explanada del Museo Brasileño de Escultura (MuBE) de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, Brasil

Nota. Foto de Isolda Levy Kamita



En Brasil, cada vez que se menciona el concreto desde la arquitectura, casi automáticamente se hace referencia a la arquitectura paulista producida a partir de mediados de la década de 1950, que convencionalmente se denomina *arquitectura brutalista*, cuyos referentes son las obras de Vilanova Artigas y Mendes da Rocha. A pesar de las crisis del movimiento moderno desde la Segunda Guerra Mundial, la ideología y la estética modernas conservan muchos de sus compromisos heroicos y los fundamentos de su visión; de ahí la longevidad y la influencia de Mendes da Rocha en la nueva generación de arquitectos, no restringidos, hay que decirlo, al ámbito paulista.

No es casualidad que la obra de este último gran maestro moderno —que hasta la década de 1980 estuvo en cierto ostracismo debido a la moda del posmodernismo— resurgiera bajo el impacto del Museo Brasileño de Escultura (MuBE) en 1986. La culminación de este resurgimiento y consagración histórica llegó cuando recibió el Premio Pritzker en el año 2006, cuando tenía la edad de 77 años.

Los críticos brasileños se sorprendieron de que el edificio simplemente hubiera desaparecido del MuBE (Figura 2). No se podía identificar, solo se veían el gran pórtico, un espejo de agua y la explanada que discurría al ras de la calle (Figura 3). Al entrar en este espacio, se puede ver una serie de plataformas que varían a medida que se desciende en los niveles. En realidad, todo el espacio del museo está hundido en el suelo. La planta baja se convierte en una plaza pública.



Figura 4

Pórtico y patio de ingreso al Museo Brasileño de Escultura (MuBE) de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, Brasil

Nota. Foto de Isolda Levy Kamita

Figura 5

*Plaza hundida
debajo del
pórtico del Museo
Brasileño de
Escultura (MuBE)
de Paulo Mendes
da Rocha, São
Paulo, Brasil*

*Nota. Foto de
Isolda Levy Kamita*



El recorrido por los niveles sugiere que la inteligencia del proyecto es topográfica, teniendo como referencia el terreno y el suelo. La diferencia promedio entre los niveles es de aproximadamente 1,70 metros; incluso la altura de la viga y el espacio del pórtico presentan proporciones similares (figuras 4 y 5). Es decir, todo se adapta a la altura del ojo humano, que puede medir profundidades horizontales y verticales a medida que recorre los espacios externos e internos del museo. En el interior, el recorrido público por las salas de exposición ocurre rodeando el sector del área técnica. Cabe señalar las similitudes y diferencias entre los pisos. Si desde el punto de vista programático la diferencia predomina, siendo la planta baja el área pública y el subsuelo el espacio interno puro; desde el punto de vista del área ocupada, ambas coinciden exactamente con la totalidad del terreno.

En la plaza anunciada por la gran azotea, en cada nivel que se avanza, se renueva la experiencia de medir el espacio en su extensión hasta encontrar su límite, la pared vertical de concreto. Ahí, el campo visual se detiene, pero la línea horizontal superior, que al mismo tiempo es límite, también es el signo del inicio de la próxima extensión. Más allá del signo, la placa que se anuncia tiene una doble función: es la cubierta de la parte interna y el piso de la parte externa.

El extenso pórtico funciona como una regla horizontal que señala la medida transversal del terreno, y sus muros de apoyo diferencian, por un lado, el nivel más alto, al ras de la calle; y, por otro, se hunden en el terreno hasta encontrarse con el nivel freático.

Más que un simple espacio para el arte, lo que está en juego en el proyecto MuBE es una reflexión sobre cómo habitar el territorio, sobre el arte y la técnica de la construcción como forma de conocimiento. Una reflexión de carácter ontológico sobre los gestos primordiales (Solot, 2020) de la arquitectura —delimitar un área, preparar el terreno, cimentar, levantar soportes, suspender una viga, cerrar un tejado— que construyen el habitar humano.



Figura 6

Ingreso Museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) de Barclay & Crousse, Lima, Perú

Nota. De: Maimbú (2018)



Figura 7

Museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) de Barclay & Crousse, Lima, Perú

Nota. De: Madera (2017). Foto de Cristóbal Palma.

Del mismo modo, en el museo Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM) de Barclay & Crousse (Figura 6), el proyecto se refiere a la condición territorial y a las formas de habitarla.

La situación geográfica de Lima es singular. Aunque es costera, la ciudad colonial se estableció en una meseta, por razones obvias de defensa, a unos 70 metros sobre el nivel del mar. El inmenso acantilado que se extiende a lo largo de unos 24 kilómetros separa abruptamente el centro urbano de la orilla del mar.

El LUM se encuentra en uno de estos pasajes, en la carretera de acceso San Martín, en Miraflores (Figura 7). La apertura de vías de gran movimiento de entrada hacia el área urbana y a lo largo de la playa han modificado la conformación geológica original del acantilado, interrumpiendo su continuidad y morfología. Según afirman los arquitectos, el diseño del LUM se integra, complementa y extiende la formación geológica del acantilado. El volumen del pabellón del museo sigue el corte de la ladera, partiendo del punto más alto, donde está previsto el acceso del público, deslizándose hasta el nivel de la playa. Su altura es ligeramente inferior a la del muro vertical y está cerrado por paneles de concreto, lo que le da una imagen de paralelogramo opaco, pero con una sección central abierta, como si fuera un pórtico. Este gran espacio es atravesado por otro cuerpo transversal que funciona como una especie de plataforma base, configurando una explanada pública. De él se proyecta una rampa que llega a la vía de acceso del otro lado de la entrada principal.

El edificio no puede ser percibido únicamente como un objeto arquitectónico, sino en sintonía con la formación rocosa, de la que toma su condición. De hecho, la obra pretende completar gradualmente el corte abrupto provocado por la apertura de la carretera, tanto por el escalonamiento de los volúmenes como por la materialidad del concreto que hace resonar el accidentado suelo costero.

La tensión que el proyecto suscita entre mutilar e insertar trae a colación el tema del trauma. Aquí no puede separarse la espacialidad del programa propuesto, ya que se trata de un museo de la memoria que pretende abordar pasados problemáticos, que implican conflictos, violencia y muertes. Tras un período de agitación política desde finales de los años 1960, con enfrentamientos entre la guerrilla y el Estado que causaron más de 70 000 muertos, se convocó un concurso para la construcción de un lugar de reconciliación para el pueblo peruano. El proyecto ganador de Barclay & Crousse recoge la demanda de un museo memorial de intensidad expresiva y concibe un edificio de contundente materialidad, haciendo del recorrido una especie de camino de reconciliación.

A diferencia del MuBE, donde prima el aspecto cognitivo, en el LUM, a la dimensión del conocimiento se le debe agregar la dimensión afectiva. Más allá del conocimiento y la información, el museo conmemorativo debe impactar al visitante estimulándole a reflexionar sobre un tema específico. El conflicto y la coexistencia están en el centro del debate entre geografía y paisaje, política y sociedad. El visitante que entra no puede ser el mismo que sale.

CULTURA DEL CONCRETO

En las dos últimas décadas del siglo XXI, el movimiento brutalista experimentó una revisión historiográfica (Henley, 2017) motivada principalmente por la amenaza de demolición de numerosas obras, como el célebre complejo Robin Hood Gardens de Alison y Peter Smithson.

Dentro de este marco historiográfico, pero desplazando el debate, Adrian Forty publicó en 2012 el libro *Concrete and Culture: A Material History*. A primera vista, parecía una vuelta a la historia material de la arquitectura, siendo esta última un epifenómeno de la técnica. La diferencia consistía en ver la forma material como un signo cultural; en este sentido, presentaba un enfoque más cercano a la concepción antropológica de la cultura.

Desafiando categorizaciones, el concreto es una materia mutante que se resiste a las clasificaciones. Su uso va desde el más especializado y erudito, que emplea los recursos más avanzados del cálculo y la tecnología industrial, hasta formas populares e informales de autoconstrucción. Puede asociarse a la modernidad y al progreso técnico, pero también expresar un primitivismo terrenal, remitir a construcciones arcaicas y técnicas artesanales. O puede aparecer mezclado en cualquiera de las dos condiciones.

Como lenguaje, el concreto es un medio universal, que se encuentra en diferentes formas y formatos en distintos lugares del mundo. Considerado solamente en sus características materiales y técnicas, la mayoría de los estudios que se le dedican están vinculados a los campos de la ingeniería y la química. Para Forty (2012), en cambio, el concreto importa más como medio que como material, de modo que lo que le interesa es la forma en que se conjuga en función del variado conjunto de circunstancias que intervienen, ya sean materiales, sociales

o culturales. Sin ceder a vicios historicistas o estilísticos, el concreto para Forty tiene una tradición que se remonta al siglo XIX, en la que asume las más variadas conformaciones y significados. Entre ellos, el brutalismo es solamente una de sus expresiones; no es la inaugural, ni mucho menos la definitiva, por lo que puede seguir su evolución a lo largo del libro hasta nuestros días.

SEGUNDA COMPARACIÓN

Casa de playa en Ubatuba (2008-2009) de Angelo Bucci/SPBR Arquitectos, Ubatuba, Brasil

Museo Pachacamac (2005-2015) de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

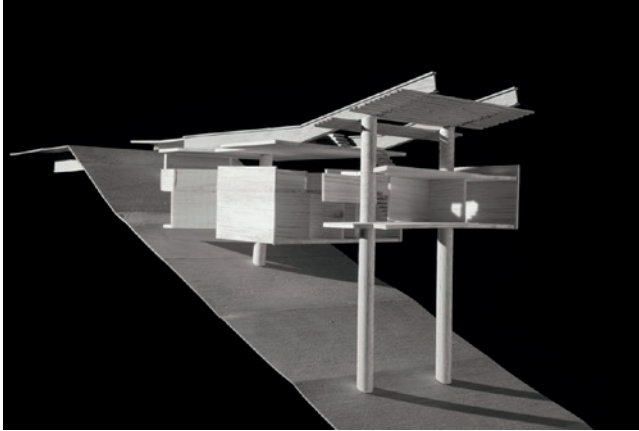
Figura 8

Casa de playa en Ubatuba de Angelo Bucci/SPBR Arquitectos, Ubatuba, Brasil

Nota. Foto de Nelson Kon.



La casa de playa en Ubatuba del SPBR se encuentra en la costa norte del estado de São Paulo. Está implantada en la base de una colina, en un terreno empinado —inclinación del 50 %— y con densa vegetación (Figura 8).

**Figura 9**

Modelo de la casa de playa en Ubatuba, representación de la descomposición del volumen y representación del sentido aéreo

Nota. Foto de Nelson Kon.

La condición topográfica fue la base para la decisión de intervenir mínimamente en este terreno inclinado. La construcción nace de abajo hacia arriba, con solo tres columnas que se elevan hasta el nivel más alto, el de la calle. Desde allí salen una serie de vigas apoyadas en las columnas, a partir de las cuales se articulan los ladrillos, los planos de cierre y las cercas. Al igual que en el MuBE, todo sucede en los niveles inferiores.

El movimiento es hacia el aire, con menos soporte y más suspensión, como un móvil de Calder. El programa se organiza en tres volúmenes: uno principal y dos adyacentes, ninguno de los cuales toca el suelo. Pero el proyecto, a pesar de las circunstancias específicas del lugar, comparte un cierto vínculo con la arquitectura moderna brasileña, como podemos ver en proyectos de Oscar Niemeyer y A. E. Reidy. Esta casa puede incluso incluirse en la serie de edificios en terrenos inclinados, con una fuerte presencia verde, en la que la operación constructiva evita intervenir en el terreno. Sin embargo, la casa de Ubatuba lleva esta solución al paroxismo mediante la descomposición del volumen, que se fragmenta en tres partes independientes y desprende la cubierta de los bloques, acentuando el sentido aéreo del proyecto (Figura 9).

Figura 10

Vista aérea de la casa de playa en Ubatuba y su relación de continuidad con la superficie del territorio

Nota. Foto de Nelson Kon.



Esta forma de relacionarse con el territorio denota la adopción del planteamiento corbuseriano de elevar el edificio sobre pilotes, pero también explicita una cierta visión cultural del paisaje, de no interrumpir la continuidad de la superficie, manteniéndola separada e intacta. Una promesa edénica llena de un ideal de convivencia deseado por la modernidad arquitectónica en un país marcado históricamente por la colonización violenta y destructiva del territorio (Figura 10).

Figura 11

Museo de Sitio Pachacamac de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

Nota. Foto de J. M. Kamita.



Muy distinta es la situación territorial del Museo de Sitio Pachacamac (Figura 11), situado en un yacimiento arqueológico de la franja costera de Lima. La huaca Pachacamac fue durante más de mil años el principal santuario de la costa central, la cual atraía a peregrinos para rituales andinos vinculados a la fertilidad de la tierra y el clima.

Seco y desértico, el lugar guarda la memoria del territorio con sus ruinas de adobe. En la costa peruana existen innumerables sitios arqueológicos de arquitectura de adobe, estructuras urbanas de gran complejidad que, como Pachacamac, hoy se encuentran rodeadas por la ciudad informal. En medio de un verdadero mar de autoconstrucciones, destaca el inmenso sitio arqueológico, con estructuras y construcciones de diferentes épocas que conviven y que se van develando a medida que avanzan las excavaciones arqueológicas en medio de las dunas.

En el 2005, se convocó el concurso para la construcción del museo del yacimiento arqueológico, que ganó la empresa Llosa & Cortegana. Situado justo al lado del santuario, el museo cuenta con zonas de exposición y otras dedicadas a una serie de actividades relacionadas con la investigación. El problema era cómo construir algo nuevo en un sitio tan lleno de memoria y significado, por lo que entender el sitio fue el punto de partida del proyecto del museo. La zona elegida para el acceso principal en desnivel tiene un antiguo muro que atraviesa el centro del terreno, lo que llevó a definir el diseño del complejo en la concatenación entre topografía, vías de acceso y ruinas preexistentes. Así, se formó una serie de bloques lineales desviados, con un área de césped en el centro atravesada por rampas de circulación. El bloque de exposición es el de mayor tamaño y presenta una forma de Y; los otros dos son para servicios, depósitos y laboratorios, que están a una cota más baja. En este nivel ocurre la convergencia de las rampas de salida del bloque de exposiciones y el final del bloque de servicios, donde se encuentra la cafetería y desde donde se tiene la percepción de la escala total de los edificios. Es el área pública el punto de encuentro desde el cual se inicia el camino hacia el santuario (Figura 12).



Figura 12

Área pública del museo y punto de inicio del camino hacia el santuario, Museo de Sitio Pachacamac de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

Nota. Foto de J. M. Kamita.

Figura 13

Áreas públicas del
Museo de Sitio
Pachacamac de
Llosa & Cortegana
Arquitectos, Lima,
Perú

Nota. De: ArchDaily
(2016). Foto de
Juan Solano Ojasi..



El proyecto buscó no imponer una tipología que desafiara las construcciones preexistentes. De ahí la opción por volúmenes bajos y cerrados, que parecen volverse hacia el interior, en un autoenvolvimiento continuo a través de la articulación de largos planos de concreto, de manera anticompositiva, casi como una pura respuesta a las solicitudes del programa y la topografía (Figura 13).

En este punto, surge la cuestión de la materialidad del conjunto; la elección de un material que presentara similitudes con las estructuras de barro, pero sin dejar de señalar la singularidad propia de la intervención presente. La ligereza y agilidad plástica del concreto a la vista surgieron como solución. Como afirma Llosa (2018)¹, en contraposición a los densos muros de barro que emergen de la tierra, los planos de concreto evitan tocar el suelo, siempre buscando elevarse, y esta directriz se mantiene en el piso de la plaza, que apenas roza el suelo para no confundirse con el desierto.

Este todo complejo y difícil conjunto es arcaico y contemporáneo en el sentido de ser una arquitectura que se propone negociar con una temporalidad dilatada, móvil, sin necesidad de elegir entre una de las dimensiones, ya sea el pasado o el futuro. Ni una forma de progreso, ni una imitación de lo antiguo, el museo se presenta como una adición que se apoya en el pretérito.

¹ Patricia Llosa participó en la 13.ª edición del Seminario Internacional “La arquitectura es una forma de conocer” de la Escola da Cidade, que tuvo como tema discutir la interpretación y producción del espacio urbano como parte esencial del aprendizaje en arquitectura y urbanismo, reflexionando sobre la especificidad de la mirada del arquitecto ante el entorno construido y su relación con otras perspectivas.

EL PROYECTO COMO INTERCAMBIO INTELECTUAL

Forma parte de los sistemas de proyección el accionamiento de la cultura arquitectónica que cada arquitecto ha construido a lo largo de su trayectoria. Experiencias de diseño, lecturas específicas, contacto con obras, diálogos con otros profesionales (no exclusivos de su área), conocimiento de la historia de la arquitectura y la compleja serie de acciones involucradas ayudan al arquitecto a formar un repertorio de vivencias que modelan su visión del mundo y de la arquitectura. Todo proyectista posee un conjunto de imágenes arquitectónicas que activa en cada acto de proyección.

Parece claro que los intercambios culturales latinoamericanos se han profundizado en el ámbito arquitectónico, especialmente desde la década de 1990. Estos encuentros comenzaron con eventos en el campo, como exposiciones, premios y bienales, y su despliegue y resonancia en publicaciones especializadas.

El intercambio entre escuelas es constante, como la realización de numerosos *workshops* de proyectos, seminarios y congresos, participación de profesores visitantes en escuelas de arquitectura de Brasil, Perú, Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Colombia, Ecuador, etcétera. Todo ello conforma una amalgama de estrategias, imágenes y referencias arquitectónicas que inciden en la práctica del diseño. El reconocimiento de que todo proyecto conlleva un marco de referencias preestablecidas significó durante el modernismo una situación de reverencia a la autoridad del pasado, hecho que denotaba sumisión a la tradición de la arquitectura. Hoy, sin embargo, la ideología de la vanguardia ya no se sostiene, en la medida en que aceptar y reconocer las diferentes influencias que interfieren en el acto proyectual, lejos de significar una admisión de falta de originalidad y autoría, se afirma como un conjunto de referencias que hace el flujo de ideas más complejo y lleno de significados. Sin embargo, hemos visto que *influencia* no es un término neutro, incluso diría que es peligroso, ya que puede indicar una relación de poder entre el centro de producción y el conjunto de receptores.

La transición contemporánea entre configuraciones globales y locales acentúa la complejidad del proyecto. El sesgo sociológico que atribuía a lo local el papel de resistencia al proceso de globalización que ahoga las culturas regionales ya no se sostiene. Asumir la productividad de lo que se mueve entre polaridades es una forma de superarlas, abandonando

así las dicotomías estancas y las compulsiones justificadas únicamente por razones ideológicas que, a fin de cuentas, imponen a las artes un “deber ser” autoritario y reduccionista.

TERCERA COMPARACIÓN

Biblioteca de Ciencias, Ingeniería y Arquitectura (2011-2014) de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

Praça das Artes (2006-2012) de Brasil Arquitetura, São Paulo, Brasil

Figura 14

*Biblioteca de
Ciencias, Ingeniería
y Arquitectura de
Llosa & Cortegana
Arquitectos, Lima,
Perú*

Nota. Foto de J. M.
Kamita



Figura 15

*Paneles
acristalados hacia
los patios de la
Biblioteca de
Ciencias, Ingeniería
y Arquitectura de
Llosa & Cortegana
Arquitectos, Lima,
Perú*

Nota. Foto de J. M.
Kamita



A primera vista, la Biblioteca de Ciencias, Ingeniería y Arquitectura emerge como un volumen unitario y monumental al final de la avenida principal del campus de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). La impresión de monumentalidad se debe a su localización en una esquina, con la imposición del borde puntiagudo de la estructura y su aspecto macizo y robusto debido a la materialidad del concreto que se torna aparente. De hecho, la parte central de la biblioteca, con su forma triangular en la planta (Figura 14), refuerza esta sensación de unidad, pero dos brazos se abren desde la base formando un patio entre las alas (Figura 15). Esta extensión se debe a la necesidad de albergar la variedad de funciones y usos del espacio, al mismo tiempo que se amplifica la luminosidad de la biblioteca con grandes paneles acristalados orientados hacia el patio. El grueso del programa lo constituyen las salas de lectura y polivalentes, que buscan el mayor espacio libre y la máxima flexibilidad posible, por lo que los sectores de servicios y circulación se distribuyeron en el centro y en los extremos de la planta.

Se dio gran énfasis a las rampas principales de circulación, ubicadas precisamente en una de las caras que forman el borde de la edificación. Por esta razón, existe una simbiosis entre las rampas de circulación y las fachadas frontales, indicada por el gran panel de vidrio y las bandas diagonales y cavidades que lo marcan. No solo por su expresión en la fachada, el espacio de las escaleras también está fuertemente acentuado en el interior por su inmensa altura de techo, realizada por el acristalamiento de este, que permite la entrada de fresnos luminosos que cambian a lo largo del día, haciendo vibrar el muro de concreto de este inmenso espacio vertical.

En contraste con la soledad del bloque cerrado, las áreas públicas de alrededor no solo se extienden mediante el mencionado patio central, sino también al abrir áreas públicas, jardines y accesos en el nivel inferior al de la planta baja, conectados directamente con las actividades del subsuelo (Figura 16).

Figura 16

Conexión al nivel inferior de la Biblioteca de Ciencias, Ingeniería y Arquitectura de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

Nota. Foto de J. M. Kamita

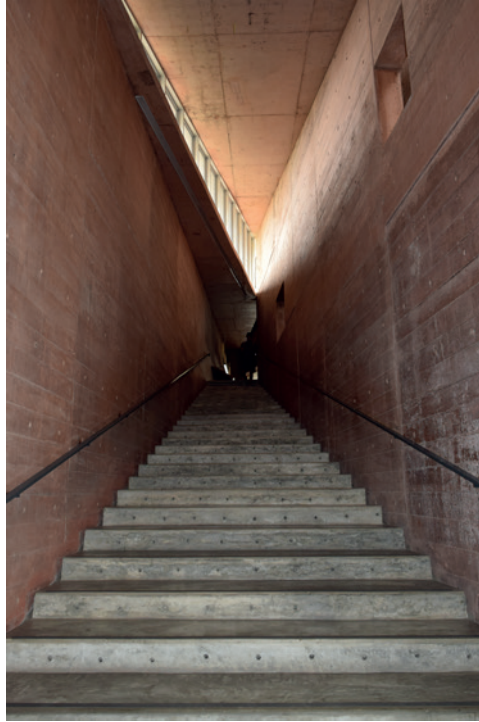


Figura 17

Fachada de la Biblioteca de Ciencias, Ingeniería y Arquitectura de Llosa & Cortegana Arquitectos, Lima, Perú

Nota. Foto de J. M. Kamita



La solución para la biblioteca, debido a su escala grandiosa, se distingue del patrón general de las otras edificaciones que conforman la universidad, donde predominan bloques lineales bajos. Esta posición de prominencia ha sido asumida y realzada por las proporciones imponentes y el tratamiento masivo dado mediante el uso de concreto

rojizo, que le otorga la apariencia de un inmenso bloque perforado por grandes aberturas (Figura 17). Otra correspondencia de esta singular forma de materialidad es la presencia cercana del camino inca, un sitio arqueológico marcado por un muro de adobe que atraviesa la extensión transversal del recinto universitario. Aunque con una forma decididamente contemporánea, la cuestión de la memoria de la arquitectura prehispánica, tal como se puede observar en el Museo de Sitio de Pachacamac, es otra recurrencia destacada en el proyecto de Llosa & Cortegana.



Figura 18

*Plaza de las Artes de Brasil
Arquitetura
(Francisco Fanucci
y Marcelo Ferraz,
con Luciana
Domellas), São
Paulo, Brasil*

*Nota. Foto de Isolda
Levy Kamita*



Figura 19

*Plaza de las
Artes de Brasil
Arquitetura
(Francisco Fanucci
y Marcelo Ferraz,
con Luciana
Domellas), São
Paulo, Brasil*

*Nota. Foto de Isolda
Levy Kamita*

Concebida como complemento del Teatro Municipal de São Paulo, la Praça das Artes, diseñada por Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz y Luciana Dornellas, de Brasil Arquitetura (figuras 18 y 19), incorpora el conservatorio de música, pero amplía exponencialmente el programa al incluir una escuela de música, una escuela de danza y un centro de documentación musical, así como la sede de los cuerpos artísticos del teatro (orquesta, cuartetos de cuerda y coros).

El complejo de la Praça das Artes tiene en su implantación uno de los puntos clave del proyecto. Se trata de la ocupación del centro de una manzana, formada por la unión de varios lotes que se aglutinan y que tienen salida a tres de las cuatro calles que la rodean. El proyecto desafía el patrón histórico del diseño de las ciudades, que relaciona la arquitectura con la trama urbana. El principio que define el diseño es ocupar el corazón de la manzana para facilitar el acceso y disfrute públicos. Colándose por los espacios residuales de los terrenos, el complejo aparece, desaparece y reaparece hacia la calle, rodea, abraza y recorre lugares imprevistos.

Figura 20

Bloques programáticos vistos desde el acceso principal Plaza de las Artes, Fanucci, Marcelo Ferraz y Luciana Dornellas, São Paulo, Brasil

Nota. Foto de J. M. Kamita



Los bloques programáticos se distribuyen a lo largo de tres ejes orientados hacia las calles limítrofes (Figura 20). Las conexiones directas entre las edificaciones se realizan mediante pasarelas-túneles suspendidas que liberan completamente el suelo y enfatizan los ejes direccionales que organizan el espacio.

La Praça das Artes afirma un modo de ser que contradice las construcciones existentes con su trazado intrusivo y su inusual materialidad. De ahí la elección de dar al famoso concreto aparente la

consistencia suave de la *taipa*², con la marca de los tablonos de madera, en lugar de la sección dura y rígida. Por lo tanto, es necesario dar la impresión de un plano no subdividido en pisos, algo que normalmente se logra mediante la marcación rítmica de ladrillos, barandas y aberturas, que revelan el apilamiento de capas horizontales de espacio. La llamativa presencia de la Praça das Artes se produce de forma paradójica: es una forma sin forma, una arquitectura anterior a la “era de la arquitectura”, una materialidad pasada, incluso primitiva. Curiosamente, esta condición preconstructiva es la que permite un entendimiento inesperado con el estado desgastado y deteriorado de los banales edificios vecinos. Y es precisamente su lógica de ocupación y tratamiento de superficies lo que se muestra inclusivo y adaptativo al incorporar las incongruencias del lugar, sin romper, por lo tanto, con el contexto en el que se inserta. En este sentido, el proyecto se muestra más como un proyecto de paisaje que como un proyecto de edificación.

EL DISEÑO COMO PRÁCTICA INTERSUBJETIVA

Diseñar es un acto lingüístico que ocurre en la articulación entre un discurso y un acontecimiento; por lo tanto, puede inscribirse en la complejidad de los procesos de comunicación en los que actúa una determinada comunidad de sujetos diseñadores. Se trata de una práctica que va más allá de las autorías soberanas, individualidades exacerbadas, soluciones universales, en definitiva, que no cree en grandes héroes ni en discursos totalizadores. En ese flujo continuo de intercambios se constituye una red de sociabilidades en la que ya no tiene sentido concebir vectores de influencia dominantes que indiquen la dirección que se ha de seguir, pues en los procesos intersubjetivos quienes hablan y quienes escuchan deben situarse en condiciones de paridad.

REFERENCIAS

ArchDaily. (2016, 24 de junio). *Museu de Pachacamac/Llosa Cortegana Arquitectos*. https://www.archdaily.com.br/br/790130/museu-de-pachacamac-llosa-cortegana-arquitectos?ad_medium=gallery

² La *taipa* es una técnica constructiva tradicional utilizada en la arquitectura vernácula y popular en algunas regiones del mundo. Según el país, puede ser conocida como *tapial*, *adobe compactado* o *tapia*.

- Forty, A. (2012). *Concrete and culture: A material history*. Reaktion Books.
- Henley, S. (2017). *Redefining brutalism*. RIBA Publishing.
- Llosa, P. (2018, 5 de julio). *Llosa-Cortegana* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=1_PS2jAJQEO
- Madera, D. (2017, 2 de mayo). *El lugar de la memoria por Barclay & Crousse Arquitectos*. Metalocus. <https://www.metalocus.es/es/noticias/el-lugar-de-la-memoria-por-barclay-crousse-arquitectos>
- Mayimbú (2018, 11 de julio). El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (más conocido como el Museo de la Memoria de Perú). Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_de_la_Memoria_\(Per%C3%BA\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_de_la_Memoria_(Per%C3%BA).jpg)
- Solot, D. C. (2020). *Paulo Mendes da Rocha. Horizonte urbano*. Editora PUC-Rio.
- Zein, R. V. (2007). Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado). *Arquitextos*, 84. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.084/243>