

10 ALEJANDRO ARAVENA

conversación
con Julio Salcedo

La arquitectura del joven y cosmopolita arquitecto chileno Alejandro Aravena Mori parece definida por parejas contradictorias. Su obra es ajustada y saturada, intuitiva y reflexiva, y se desenvuelve en un mundo de pautas locales y trasposiciones globales.

Las pautas locales dotan a su obra de un mimetismo geográfico donde la verticalidad andina se adivina esbozada. Dichas pautas le confieren un atavismo matérico al aceptar las tecnologías operantes. Por el contrario, su febril devaneo global le lleva a cursos en EEUU, a la creación del ambicioso concurso mundial de ideas para vivienda mínima chilena bajo el título *Elemental* y, ante todo, a un entendimiento contextual de su obra al lado de otras arquitecturas. Son trasposiciones globales que también la enmarcan su trabajo en un esfuerzo contra una globalización sincrética e insípida.

Su obra es ajustada en su rigor proyectual y en su desarrollo dentro de un sistema económico y constructivo lleno de límites y posibilidades. A su vez, es una arquitectura saturada en donde en cada recoveco se solapan numerosas acciones; el uso de materiales, geometría e innovaciones tipológicas amplían aplicadamente el registro de la composición. En este sentido, el espectro de sus diseños pasa de la economía de la propuesta de vivienda social *Elemental* —que acto seguido fomentó el homónimo concurso internacional—, a la facultad de medicina donde conviven el gesto y el recurso, a la compleja facultad de matemáticas. La arquitectura de Aravena es intuitiva y reflexiva —quizás incluso resabiada— y sus proyectos manejan una solvencia intuitiva que ensalza lo cotidiano. Pero a su vez, son reflexivos en el sentido de que a menudo asumen el papel de respuestas a problemas enunciados por otros arquitectos. La memoria de otras arquitecturas como la de Le Corbusier y Alvaro Siza en la facultad de matemáticas, la de Rafael Moneo en la facultad de medicina, o la de Enric Miralles en la Casa de la Escultura y las Torres Siamesas no son citas sino diálogos abiertos. Son lecturas que conspiran en un lenguaje arquitectónico, son regates en corto y paredes en una cancha global.

La siguiente entrevista intenta deslindar lo tácito de lo motriz y de lo paradójico en la obra de Alejandro Aravena.

Julio Salcedo: Alejandro, me pregunto hasta qué punto las condiciones de Kenneth Frampton acerca del Regionalismo Crítico, *vis a vis* con el Movimiento Moderno, se han invertido, y un trabajo como el tuyo deja de ser fruto de una resistencia a un estilo global y pasa a ser generativo sin apelativos de una cultura arquitectónica global.

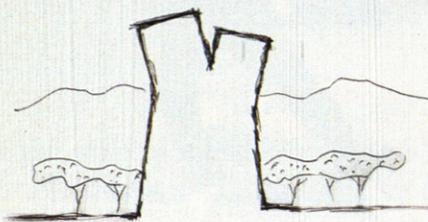
Alejandro Aravena: No me interesan particularmente ni la región ni la crítica, y por consecuencia ni me resisto ni celebro lo global. Simplemente trato de ser rigurosamente pertinente y razonablemente escéptico. Quiero decir que mi esfuerzo constante es poder contestar las preguntas que me hacen con aquello que viene estrictamente al caso, aceptando las restricciones y transformándolas en antidotos contra lo irrelevante. Prefiero dar un ejemplo: cuando nos piden una torre de vidrio, no me planteo la cuestión de la identidad latinoamericana o de la no identidad. Me preocupa, en cambio, entender que el vidrio es un excelente material para resistir por muchos años el aire contaminado de Santiago, pero que va a ser muy malo para el efecto invernadero, por tanto algo tendremos que hacer para no desangrarnos pagando por aire acondicionado... Supongo que una piel de vidrio así no es ni global ni local, sino simplemente viene al caso.

JS: Conozco menos la tradición y el impacto de la modernidad en Chile, pero su influencia se intuye distante; sé de figuras como Duhart y Larrain y de proyectos alternativos como el de Alberto Cruz y la escuela de Valparaíso. ¿Hasta qué punto es esta visión correcta y de qué modo esta posible condición "mermada" ha habilitado un fácil retorno a la modernidad en Chile?

AA: Chile está lejos y por tanto no llega cualquier cosa; la distancia filtra, *no todos los espermatozoides nos fecundan*. Las preexistencias culturales (tanto antiguas como recientes) tienden a ser leves; no todo lo que llega se queda. Por otro lado, acá no hubo maestros; no hubo ni Reiddys, ni Vilanovas Artigas, ni Villanuevas. Como no hay nostalgias recientes, no tuvimos que matar a nuestros padres. En ese sentido quizás haya sido más fácil ser moderno, entendiendo moderno como un arrojo a lo desconocido más que como un movimiento arquitectónico.

JS: Durante y después de la dictadura en España, las publicaciones italianas, de revistas o textos paradigmáticos de Tafuri y Rossi, tuvieron una gran importancia historiográfica. ¿Cómo se involucró Chile en el panorama arquitectónico global desde de sus penurias políticas? ¿Qué importancia asumieron las propias fuentes suramericanas frente a otras norteamericanas y europeas?

AA: Yo diría que hubo dos maneras de involucrarse en el panorama global: festejándolo en el



Alejandro Aravena es arquitecto por la Universidad Católica de Chile, de la cual es actualmente profesor asociado. También es profesor invitado en la Harvard Design School.

Ha sido primer premio de la XII Bienal de Santiago de Chile, obtenido una Mención Especial en la V Bienal de Arquitectura de Venecia y finalista del Premio Mies Van der Rohe (Barcelona 2000), entre otras menciones y premios.

Su trabajo ha sido publicado en las más prestigiosas revistas de arquitectura, como *Casabella* (Italia), *Arquitectura Viva* (España), *Arquine* (México), *Summa +* (Argentina), *ARQ* (Chile) o el volumen 2 del Phaidon World Atlas of Contemporary Architecture.

búnker o metiendo la cabeza por los conductos de aire acondicionado.

Por una parte estuvieron aquellos que trajeron artistas del mundo exterior al búnker y lo celebraron un poco ebrios por el aire enrarecido del encierro. Unos cuantos arquitectos nos quisieron convencer de que "hacer ciudad" era construir unos centros comerciales y trajeron al búnker el arte posmoderno. Mientras tanto, la política de estado dejaba que el mercado acumulara pobres ahí donde el suelo costaba poco.

La segunda manera fue a lo Björk en *Dancing in the Dark*, cuando en la celda de aislamiento trata de aferrarse a cualquier ruido y mete la cabeza por los conductos de aire. Creo que hubo en Chile un grupo de gente que tomó los indicios de lo que pasaba fuera y con eso construyó un mundo.

JS: Hay en tu obra una tectónica distinta de la que se viene produciendo en Chile. Por ejemplo, en la obra de Matthias Klotz la tectónica es ligera, adintelada y laminar, y en ella las reducciones materiales orbitan hacia las lógicas del metal y la madera; tiene tanto un cariz moderno e industrial como un cariz tipológico híbrido entre el palafito chileno y el *ballon-frame* angloamericano. Tu obra, sin embargo, parece definida por otra tectónica basada en un juego con la gravedad. En tu obra, el hormigón y sus vuelos, la oquedad de tus caparazones y las tramas estructurales mantienen un pulso con el campo gravitatorio, lo amplifican y empuñeñecen a la vez. No sé si buscas constantes en tu obra pero estas claves se asoman en casi todos los proyectos, incluyendo las torres de vidrio.

AA: En general, suelo apreciar lo que hay. No se trata de conformismo, pero sí de aprender a aceptar las restricciones que hacen que las operaciones tengan sentido común. Dicho esto, hay que aceptar que Chile tiembla, y mucho. Por tanto, no sólo me parece que lo liviano no viene al caso; incluso aceptar la gravedad es sólo una condición necesaria pero no suficiente. Lo que busco en general son tectónicas que resistan horizontalmente, estructuras que cueste empujarlas bien porque están trianguladas, apuntaladas o arriostradas, bien porque cierran cajas y endurecen las aristas. Una segunda cuestión tiene que ver con que, en Chile, la construcción, lejos de ser un oficio que traspasa sus conocimientos de una generación a la otra, es un paliativo para la cesantía. Así las cosas, los lenguajes constructivos y estructurales de los edificios, más que *high-tech*, deben ser *hand-tech*, con toda la imperfección y brutalidad que eso implica. Eventualmente esa falta de pulcritud nos puede acercar a la fuerza de lo primitivo, de lo atávico.

JS: Admiro la energía de tu obra, en este aspecto matérico, en sus facetas geométricas y en sus diálogos con otras arquitecturas. Walter Benjamin postulaba que la arquitectura es un arte que la gran mayoría del público asimila en estado de distracción. Mucha obra contemporánea busca ese camuflaje distraído de continuidades para su integración cultural, pero esto parece muy ajeno a tu obra. ¿Crees que es posible una arquitectura que sea relevante de por sí, sin ironías ni demasiadas concesiones a una "arquitectura débil"?

AA: Como dice Fernando Pérez Oyarzún, una obra es siempre, al mismo tiempo, un espejo y un manto. Por una parte, la arquitectura debe poder ser un objeto que se contempla, al que se le pone atención y que eventualmente podría llegar a reflejarnos (como autores, como individuos, como sociedad o como época) como si se tratara de un espejo. De forma simultánea, la arquitectura debe poder ser mero derredor que nos cubre y desaparece, en el rabillo del ojo, para dejar que hagamos tranquilos nuestra vida.

JS: Por último, y en relación con la pregunta anterior, tanto en estas respuestas como en las memorias de tus proyectos tiendes hacia una resolución funcional mediatizada por las vicisitudes de lo cotidiano. Sin embargo, a mi entender, tu obra aboga por ensalzar procesos distintos del problema en sí e internos al oficio, tales como la geometría, la composición matérica, la tipología y un mimetismo geográfico. Alguien como Koolhaas también habla de solventar problemas y de encuentros cotidianos, pero su arquitectura se adscribe a un cierto mutismo de todo lo demás. ¿Dónde ves los límites y las capacidades de la arquitectura?

AA: Me parece que nunca hay que olvidar que de lo que se trata es de responder preguntas inconcretas, no arquitectónicas, transversales, con los conocimientos específicos de la arquitectura. Porque en este momento hay dos grandes tendencias: por una parte, están los arquitectos que hacen cosas que sólo les interesan a otros arquitectos y que apuntan a cultivar el aura de lo irreplicable, de la marca del genio y que usan la estrategia del *shock* para disimular la irrelevancia de sus operaciones. Por otro lado, están los que para poder efectivamente participar e influir en problemas y discusiones relevantes, renunciaron a la arquitectura, dejaron de ser arquitectos y se transformaron en economistas, sociólogos, políticos, administradores (en el mejor de los casos) o investigadores de profesión (en el peor). Al renunciar a la arquitectura, se renunció también al proyecto, el instrumento sintético por excelencia. Si trato de contestar a tus preguntas: ¿el límite de la arquitectura? la endogamia, ¿su capacidad? la síntesis.

