

El espacio como criterio interpretativo del habitar moderno: la casa Cruz en Santiago de Chile

Space as Interpretative Criterion for Modern Living: Cruz House in Santiago de Chile

Anna Braghini

Mia-Sue Carrère

Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile

Resumen

La casa Cruz fue el resultado de un proceso proyectual llevado a cabo entre 1956 y 1961, y pasó a ser la primera obra construida por el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Fabio Cruz, el arquitecto responsable por encargo de su padre, relató en una carta-memoria el proceso creativo y constructivo de la casa. La condición extraordinaria que manifestaba la casa en tanto hecho arquitectónico y sus alcances historiográficos en relación con la discusión del pensamiento disciplinar y la modernidad, la convierten en un tema sugerente de discutir y revisar. La casa también fue consecuencia de un período de renovación disciplinar que el Instituto había empezado en 1952, y que veía en la noción de espacio la clave para una nueva arquitectura moderna.

El objetivo del trabajo es analizar la obra desde su concepción espacial, considerando que esta fue el punto de partida, por sobre los aspectos programáticos, formales y constructivos. Su estudio permite dar una nueva luz acerca de las ideas sobre domesticidad y relación con el entorno urbano que circulaban en el campo de la cultura arquitectónica moderna chilena a fines de la década de los 50 del siglo XX.

Palabras clave: Casa Cruz, espacio, domesticidad, arquitectura moderna, diseño

Abstract

The Cruz house was the result of a design process carried out between 1956 and 1961 and became the first work built by the Institute of Architecture of the Catholic University of Valparaíso. Fabio Cruz, the architect commissioned by his father, recounted in a letter-memoir the building and creative process of the house. The extraordinary condition that the house manifested as an architectural fact and its historiographical scope in relation to the discussion of disciplinary thought and modernity make it a suggestive matter to discuss and revise. The house was also the consequence of a period of disciplinary renewal that the Institute began in 1952, and which saw in the notion of space the key to a new modern architecture.

The aim of the work is to analyze the work from its spatial conception, considering that this was the starting point, above the programmatic, formal and constructive aspects. Its study sheds new light on the ideas of domesticity and relationship with the urban environment that circulated in the field of modern Chilean architectural culture at the end of the 1950s.

Keywords: Cruz house, space, domesticity, modern architecture, design

Origen del encargo

Se quiere que la casa no sea un volumen de forma precisa sobre un suelo plano.

Se quiere que ella abarque, domine, se adueñe de todo el sitio.

Que se 'confunda' con él, en un cierto modo.

Que no se distinga bien dónde comienza uno y termina el otro. (CRUZ, F., 1960)

El proyecto nació a raíz de la compra de un lote de 16 metros de ancho por 30 metros de largo por parte del padre del arquitecto Fabio Cruz y su esposa, en la calle Jean Mermoz N.º 4025, Las Condes, comuna ubicada en el sector oriente de Santiago de Chile. En aquel tiempo, Cruz había sido uno de los fundadores del Instituto de Arquitectura¹ de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, un grupo encabezado por el arquitecto Alberto Cruz y el poeta Godofredo Iommi que dio vida a una de las experiencias académicas más atípicas y experimentales de la cultura arquitectónica moderna chilena a partir de la década de los 50 del siglo XX. De ahí que los padres de Cruz decidieran encargarles el diseño de una vivienda para ellos, una habitación para el chofer y un aparcamiento, un conjunto que se convertiría en la primera obra realizada por el colectivo.

El terreno estaba situado en una calle secundaria de una urbanización de barrio jardín al este de la capital. Fueron la modalidad de implementación en este contexto urbano y el proceso de proyecto y edificación los que clarifican el contenido arquitectónico de la obra. La casa, saliendo de la lógica de los lotes cercanos, se enfrentaba directamente al lado norte y se apoyaba al medianero que la separaba del terreno vecino al sur. Con el fin de aprovechar el sol a lo largo del día, se decidió cambiar el emplazamiento típico del barrio jardín, que consistía en el verde ornamental y la vivienda aislada en un terreno amplio, y se optó por organizar las distintas partes del proyecto según una diagonal que cortaba el lote en dos partes iguales y conectaba la entrada con el resto de la propiedad. Un único acceso servía para la residencia principal y para las dependencias, emplazadas en el vértice nororiental. Evitando la tendencia de situar

volúmenes aislados en terrenos estrechos, Fabio Cruz optó por ubicar un volumen de planta aproximadamente triangular adosado al límite oeste del terreno. Se liberaba así más de la mitad del lote, en un solo paño y se hacían aparecer sus diagonales, es decir, sus dimensiones máximas, como generatrices de implementación (Pérez de E y Pérez Oyarzun, 2003, p. 42).

El proceso de diseño y construcción se extendió entre 1956 y 1961, y antes de su puesta en obra, tal como analiza Fracalossi (2018), Fabio Cruz propuso tres anteproyectos. En el verano de 1958 se realizaron las primeras excavaciones y al año siguiente comenzaron los trabajos para cierta estructura de hormigón armado que se posicionaría sobre los movimientos de tierra existentes. La obra se completó en 1961.



Figura 1. Lugar de emplazamiento, comuna de Las Condes, Santiago. Vista aérea del lote. Archivo Histórico José Vial Armstrong.



Figura 2. Vista de la casa desde calle Jean Mermoz. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

muestran de manera sintética las capas de interpretación de los proyectos.

Considerando la organización espacial de una obra como el resultado de múltiples elementos, la casa ha sido examinada sobre la base de *aspectos estructurales* (hacen referencia a los modos en que los materiales y técnicas constructivas dan lugar a la creación de tipos estructurales); *aspectos funcionales*, referidos al uso físico del espacio y a la coordinación entre las distintas funciones del habitar; *aspectos formales* (la forma es un recorte en la realidad del espacio y ese recorte se hace según un determinado haz de elecciones, una determinada selección en los datos del espacio), y *relación entre obra y entorno*. Como indica Marina Waisman (1972, p. 15), la obra de arquitectura es inseparable de su entorno, más que físicamente, conceptualmente, pues la arquitectura se concibe obligatoriamente a partir de una ubicación en un sitio concreto, y este sitio y sus circunstancias constituyen elementos básicos para la conformación del programa y para el desarrollo posterior de la obra. Los aspectos revisados permiten aclarar el relato de Cruz en la carta-memoria.

El Instituto de Arquitectura de Valparaíso: discurso y obra

Durante los años 50, distintas universidades de Chile crearon sus primeros centros científicos para promover la investigación básica. Esto motivó a que los miembros del instituto consideraran que la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (UCV) también debía tener una base en la investigación universitaria. Y así, con la reorganización de la escuela en 1952, se fundó una nueva entidad (Pérez Oyarzun, 1993). También Torrent destacó la investigación y la relación con la ciencia como componentes del cuerpo conceptual de instituto. El autor sostiene que no es menor el hecho de que el nombre bajo el cual se agruparon fuera el de "instituto", figura de reciente configuración en las estructuras universitarias latinoamericanas de la época, orientadas a incorporar a las ciencias y la tecnología moderna, y principalmente a las figuras de investigación y generación de conocimientos. Según Torrent, un primer momento de aproximación científica estuvo constituido por un paralelo entre el Taller de Arquitectura y el

laboratorio, la búsqueda de un método lógico de generación y comprobación, una disciplina mental basada en la investigación experimental y fundamentalmente por la observación como clave de acceso al conocimiento (Torrent, 2010).

En 1951, la Compañía de Jesús se hizo cargo de Universidad Católica de Valparaíso y fue nombrado rector el sacerdote Jorge González Föister, con quien comenzó el "período jesuita" y se puso en marcha la reorganización interna a través de la redacción de nuevos estatutos generales. Asimismo, cada facultad y escuela tuvieron su propio reglamento, destinado a regir los aspectos de docencia y relaciones de los estudiantes con la universidad. Esto favoreció que las facultades y escuelas empezaran una etapa de innovación y progreso económico (Urbina, 2004, p. 65).

De manera simultánea al nombramiento de Carlos Bresciani Bagatini como nuevo decano de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo, el rector González invitó a participar como profesor a Alberto Cruz Covarrubias. Este, como otros miembros de su generación, estaba convencido de la necesidad de reformar la enseñanza de la arquitectura. Aunque reconociendo que los principios y las formas modernas habían permeado las escuelas a través de la pedagogía de algunos profesores que compartían los ideales de la nueva arquitectura europea, el esquema de la enseñanza y especialmente las iniciaciones de los estudios seguían aún el esquema de Bellas Artes. Cruz indujo al cambio a través de dos maneras: contribuyó a la reflexión de los grupos de profesores más innovadores acerca de los principios que debían orientar la forma; y había ensayado nuevas formas pedagógicas en la Universidad Católica de Santiago, que posteriormente aplicó en la Escuela de Arquitectura de Valparaíso (Braghini, 2020).

Después de la propuesta hecha a Cruz por Jorge González Föister para formar parte del equipo de docentes de la Escuela de Arquitectura de la UCV (1952), el colectivo encontró en la fundación del Instituto de Arquitectura la oportunidad de formalizar su comunidad de trabajo, dedicándose a tres actividades principales: enseñanza, investigación y proyectos. La puesta en valor de la condición espacial de la arquitectura representó desde el principio uno de los fundamentos sobre los cuales el instituto se proponía replantear la

manera de pensar y hacer arquitectura, tanto en la docencia, como en la investigación y en la práctica profesional. Los miembros consideraban la arquitectura como un campo de investigación y concibieron la enseñanza y la profesión como algo complementario.

Pérez cuenta cómo con la fundación del instituto se llevó a cabo la refundación de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso. Se realizaban trabajos de investigación y de renovación de los métodos de enseñanza, y ambos aspectos estaban estrechamente relacionados. La creación del IA supuso la introducción de una actividad de investigación en el ámbito de una escuela cuando todavía estas se asociaban de manera más o menos exclusiva a la docencia profesional. Detrás de esta operación estaba la intención de inscribir la arquitectura en la misma corriente que pretendía instalar la ciencia dentro de las universidades tradicionales en diversos ámbitos del conocimiento.

La tarea completa de la Escuela de Valparaíso fue considerada desde el principio como experimental. Esto significaba que el objetivo de la escuela no era transmitir un cuerpo de materia conocido, sino que fomentaba la búsqueda de nuevas soluciones, pero también de nuevos problemas. La producción de la arquitectura se convirtió en sí misma en el principal objeto de estudio (Pérez Oyarzun, 1993). La creación del instituto inscribió la naciente experiencia de la Escuela de Arquitectura de Valparaíso dentro de la corriente universitaria que en ese momento comenzaba a dar importancia a la investigación, proceso del cual las escuelas de Arquitectura se encontraban alejadas. Y lo que más resulta fecundo en la propuesta del instituto fue abordar la tarea de investigación vinculada al proyecto de arquitectura (Pérez Oyarzun, 2007; Torrent, 2015).

Desde los primeros años de su función, de manera constante el instituto reflexionó y se cuestionó los fundamentos que debían guiar los proyectos de arquitectura y la enseñanza. Como describe Pérez Oyarzun (2003, p. 10), en las bases de la fundación del instituto existía la necesidad de una revisión crítica no solo de la arquitectura, sino de la cultura moderna en cuanto progreso iluminado de la técnica.

Las coordenadas base de la disciplina promovidas por el instituto pueden ser resumidas en:

1. Uso de la investigación en arquitectura.
2. Dimensión colectiva de la arquitectura.
3. Experiencia del arte y unión de arte y arquitectura.
4. La instauración del ejercicio del diseño como método de comprobación.
5. La observación como metodología de investigación y de creación.

En el ámbito pedagógico, la observación consistía en que los alumnos salieran a la ciudad en una suerte de derivas de estudio, observándola de manera directa, para poder describir los fenómenos arquitectónicos y urbanos. A lo largo de la experiencia, la observación se llevó a cabo principalmente sobre Valparaíso (Pérez Oyarzun, 2007), y puede vincularse de manera inicial a la orientación empírica que se había impuesto en las ciencias naturales. Estas, a principios de los años 50, comenzaban a asentarse en las universidades chilenas a través de la fundación de institutos. Sin embargo, la idea de experiencia en el caso del IA tenía un sentido más complejo, que involucraba contenidos más subjetivos y poéticos. La dimensión interpretativa de la observación se vinculaba con posiciones fenomenológicas, aunque su objetivo final no era descriptivo, sino constructivo. La observación tenía una dimensión que era a la vez comprensiva y proyectiva (Pérez Oyarzun, 2007). La "nueva temática" provenía, entonces, de la integración de algunos procedimientos frecuentes en la investigación científica, más específicamente de la observación como método, de una concepción en torno a los "actos humanos" como superación del funcionalismo, y al mismo tiempo de una no muy explícita actitud objetivista que, liberada de contenidos ideológicos, resultaba en la atención profunda a la condición técnico-geométrica y más propiamente física de la construcción, sobre todo en los diseños de objetos encarados en estos primeros años (Torrent, 2010). Una mirada interna ofrece David Jolly (2015), cuyo trabajo describe esta práctica por medio de un repertorio conceptual acuñado en la escuela de la UCV, como una aproximación a documentar la ciudad de Valparaíso, donde observaciones escritas iban de la mano con observaciones dibujadas.

La casa Cruz fue el primer proyecto realizado en Santiago. La lectura de la carta-memoria

demuestra que fueron ocupadas las herramientas metodológicas –como observación y croquis– y una serie de conceptos como los de acto y forma que habían sido implementados en la experimental pedagogía propuesta por los miembros del instituto.

A pesar de que nunca se concedió al texto el valor de manifiesto del instituto, a diferencia de los dos artículos que Alberto Cruz escribió en 1954 (La capilla Pajaritos y el plan urbano para Achupallas), el documento marcó un quiebre respecto a una primera fase del instituto, caracterizada por una tendencia a ocupar un vocabulario formal y funcional heredero de la etapa racionalista de la arquitectura moderna. Por el contrario, la casa Cruz demuestra una tentativa de fijar un ideal espacial orgánico.

Entre lo definido y lo modificable: la carta-memoria (1960)

El primer anteproyecto de la obra fue realizado en 1956, pero el proceso de construcción transcurrió entre 1958 y 1960. El proyecto, encargado a Fabio Cruz, fue estudiado en “ronda” por el Instituto de Arquitectura de Valparaíso y contó con la colaboración de Eduardo Mena y Hugo Molina.

El proceso creativo partió de la recolección de datos reales: el emplazamiento, reglamentos municipales, las necesidades de los futuros habitantes, la definición de un sistema estructural, y posteriormente la obra se concibió como si fuera un laboratorio “a cielo abierto”, donde se procedió según un mecanismo de prueba y comprobaciones. Cuando, al contrario, la obra tuvo algún tipo de enganche, se volvía a plantear la solución en el papel. Eso conllevó un particular estilo de proceder, donde las etapas creativa y constructiva se alternaron en un proceso de continua retroalimentación. Esa manera de proyectar planteó la necesidad de un sistema para comunicar e informar a los otros arquitectos del instituto.

Por eso Fabio Cruz recurrió a una bitácora. El método tradicional de dibujar una obra que se apoyaba en los medios de representación gráfica ocupados en la construcción –como la proyección ortogonal de la planta, sección y frente, donde se evidencia la parte construida– resultaba obsoleto para esta forma de concebir la obra. Por eso, el

arquitecto propuso una propia, donde se privilegiaban bocetos que prefiguraban los espacios interiores y exteriores que permitían una constante ida y vuelta entre planta y prefiguración del espacio tridimensional.

Como se lee en la carta-memoria, hay un proceso acumulativo de actos en la creación de la obra. Se empezó con la excavación del terreno, se siguió con la definición de un recinto estructural que establecía el núcleo central por medio del posicionamiento de los pilares en H.A. Y se cerró con la creación de una envolvente perimetral y superior en madera. En una segunda etapa, por voluntad del cliente, se decidió agregar un segundo piso para realizar un estudio y una terraza. En un primer momento se posicionaron los pilares de sección triangular según una grilla estructural regular. Cruz definió la estructura como un “corazón lleno de vacíos, de continuidades del espacio que lo atraviesan en todos los sentidos tridimensionalmente. Eso permitía que la estructura de H.A. quedará libre bajo el techo de madera” (Cruz, F., 1960, s.p.). La idea era construir un recinto, una envolvente, que marcara un espacio interior y una cubierta que lo limitara en altura. Sin embargo, no se trataba de un espacio cerrado, sino de uno que, a través de un sistema de aberturas, se conectara con el exterior.

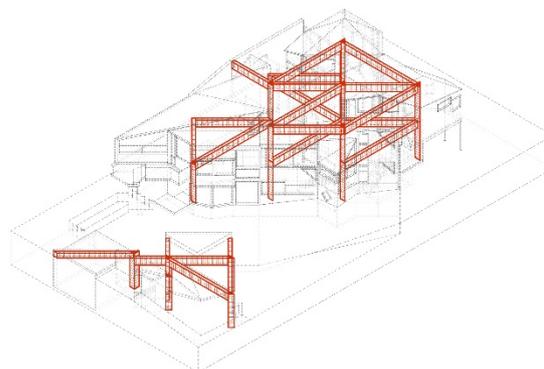


Figura 4. Isométrica de pilares y vigas de la casa Cruz. Elaboración propia.

En el proceso de diseño de la obra hay una analogía con lo que Le Corbusier escribió en *Vers une architecture* con respecto a los trazados reguladores:

Después de elegir el lugar de su asentamiento, el hombre comenzó a nivelar el terreno, a crear el camino que le llevaría al río y a las tiendas, plantó las estacas (...) el trazado regulador es un medio, no es una receta y la elección y la forma de expresión del trazado es parte integrante de la creación arquitectónica. (1923, p. 52)

En la carta-memoria, Cruz relata las coordenadas que se definieron a la largo del proceso:

1. La forma general de la casa era triangular.
2. La casa, el espacio, se conformaría interiormente.

Esto denota la intención de concebir la casa desde adentro hacia afuera. De los croquis del anteproyecto tomaron forma los pilares triangulares rectángulo de cara de 40 cm y de hipotenusa de 60 cm, de 2.10 m de altura. Desde el principio existió la voluntad de que la casa no tuviera una forma precisa instalada sobre un suelo plano, sino que se confundiera con el terreno sobre el cual se emplazaba. La forma triangular se convirtió en un manifiesto que permitía, por un lado, arrojar ángulos visuales diferentes y que la obra estuviera abierta para recibir otros espacios.

Los materiales elegidos –hormigón armado para pilares y vigas y madera para pavimentos, envolventes y cubiertas– respondían a la exigencia de pensar en una estructura de tal manera que no destruyera la posibilidad de crear la obra de manera orgánica.

En la lectura espacial del proyecto ha sido de fundamental importancia la revisión de los documentos producidos por Cruz a lo largo de los años. La instauración del ejercicio del diseño como una actitud básicamente destinada a integrar las formas de la investigación científica surgía como necesaria al momento de la búsqueda de principios o leyes que trascendieran la arbitrariedad o la pura visibilidad en la generación formal que caracterizaba por ese momento al profesionalismo local. No es que existieran componentes puramente científicos, o que se asumiera el método, sino que las prácticas del diseño se verán fuertemente permeadas por ideas y prácticas provenientes del mundo científico (Torrent, 2010).

Los croquis realizados demuestran que el dibujo fue ocupado como instrumento de creatividad, investigación y registro que marcó todo el proceso proyectual. El mismo sirvió para traducir una idea en plano, pero también fue un medio a través del cual se llegaba al proyecto. El proceso acumulativo de croquis –como se puede ver en la carta-memoria– demuestra un abordaje experiencial en que el dibujo ayudó a mantener el control entre la idea y el proyecto.

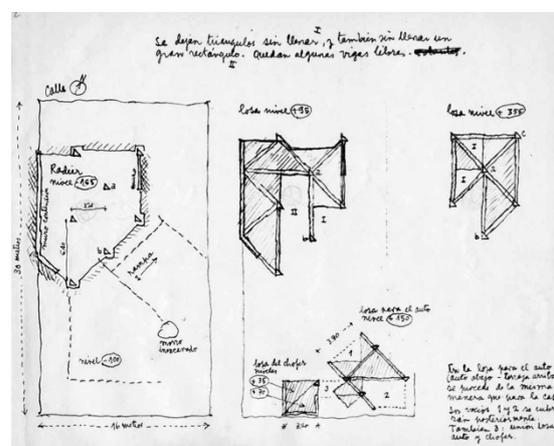


Figura 5. Bitácora de Fabio Cruz. Esquema de losas. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

El espacio habitable

Las necesidades de parte de la familia Cruz fueron claras desde el principio: búsqueda de privacidad e independencia de los vecinos y adaptabilidad de la planta en el tiempo, incluyendo la posibilidad de futuras modificaciones. Por estas razones, la organización espacial de la casa, en relación con el emplazamiento y la coordinación de funciones internas, tenía que resolver el problema de la distribución espacial para la rutina de la familia.

Según Evans (2005, p. 72), si algo describe una planta de arquitectura es la naturaleza de las relaciones humanas, pues los elementos cuyo trazo registra –paredes, puertas, ventanas y escaleras– se emplean primero para dividir y, más tarde, para reunir selectivamente el espacio habitado. Y esa fue la manera de prefiguración espacial ocupada por Cruz.

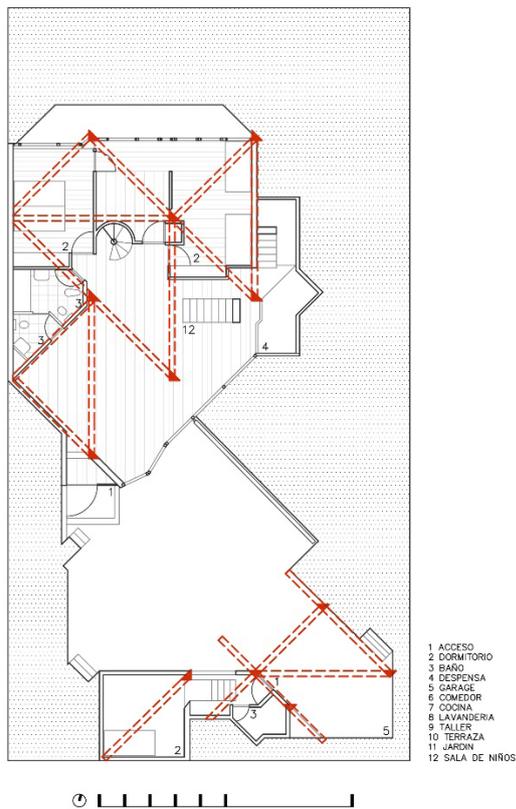


Figura 6. Planta nivel inferior de la casa Cruz. Elaboración propia.

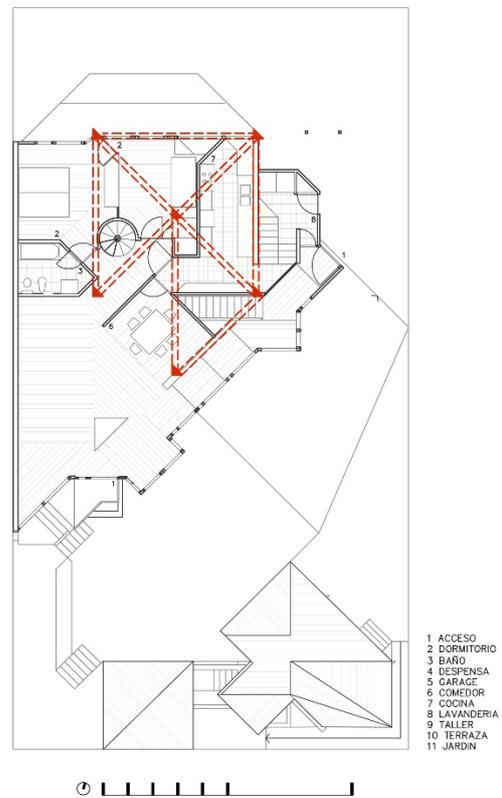


Figura 7. Planta nivel medio de la casa Cruz. Elaboración propia.

La casa se configuraba como una planta abierta donde los elementos plásticos –como las escaleras y los pilares–, cumplían el rol de pivotes y marcaban la continuidad de los espacios domésticos. El valor plástico de dichos elementos estaba enfatizado por el uso del hormigón a la vista, a diferencia de los muros, revestidos en madera. En términos de ocupación, la obra estaba dispuesta en tres niveles, relativamente permeables por medio de escalares y dobles alturas. Se accedía directamente desde el frente norte del lote por medio de un espacio semicubierto.

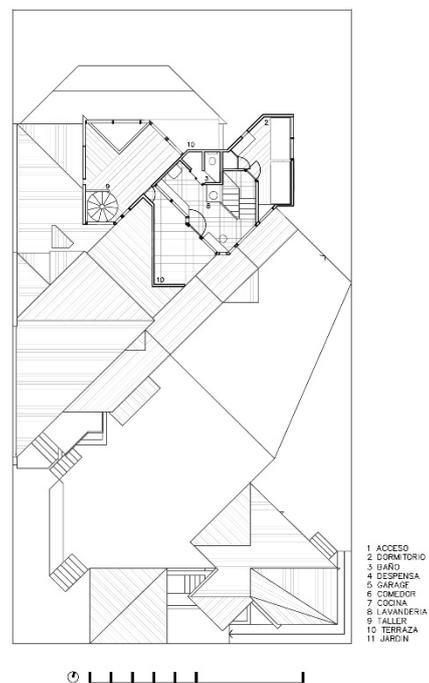


Figura 8. Planta nivel superior de la casa Cruz. Elaboración propia.

Tres perforaciones unían el piso rehundido con el principal:

1. Al centro de la casa, en correspondencia con la escala caracol que iba desde este piso hasta el atelier.
2. Otra triangular, en la cual estaba la escalera principal que conducía al comienzo de la escalera-rampa.
3. Y la última, también triangular, pequeña. Situada detrás del bow-window, entre la parte del living y la galería como prolongación de la rampa, tenía por objeto unir visualmente los dos pisos.

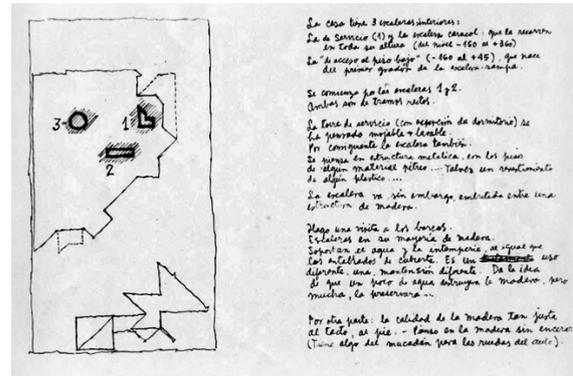


Figura 9. Bitácora de Fabio Cruz. Esquema de escaleras. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Desde el acceso (cota +0.75 m) se desprendían distintas direcciones de circulación: a mano derecha se disponía la cocina y, junto a esta, dos habitaciones y un baño. Una escalera de caracol –única circulación vertical capaz de vincular en sección continua los tres niveles de la casa–, puesta entre medio, permitía el acceso al segundo nivel (cota +3.45), donde había un taller desde el cual se podía subir a una terraza con vistas a la cordillera. Al otro lado de la cocina, una segunda escalera bajaba a la planta inferior (cota -2.00 m), donde encontraban lugar la despensa, la sala de niños, dos dormitorios y dos baños. Una tercera escalera conectaba el piso de entrada con un altillo (cota +2.40 m) –donde había una habitación de servicio y un baño– y seguía hasta el segundo piso (cota +3.45 m) que albergaba una lavandería, un baño y el acceso a una terraza de servicio.

Por medio de una galería puesta en diagonal respecto al lado longitudinal del lote, se accedía al comedor, y siguiendo derecho, a la parte trasera del lote, donde se emplazaba la casa del chofer y el garaje. Por medio de una rampa excavada en el terreno se entraba a la habitación (cota -2.0 m), y por otra, que bordeaba la construcción, se llegaba al techo, habilitado como terraza.

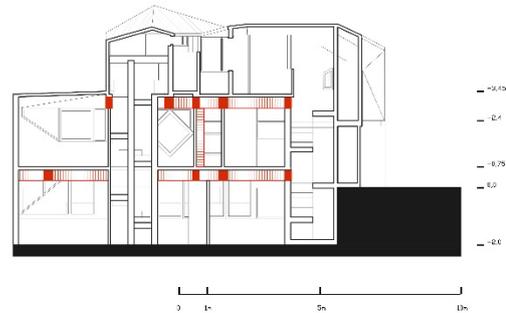


Figura 10. Corte transversal de la casa Cruz. Elaboración propia.

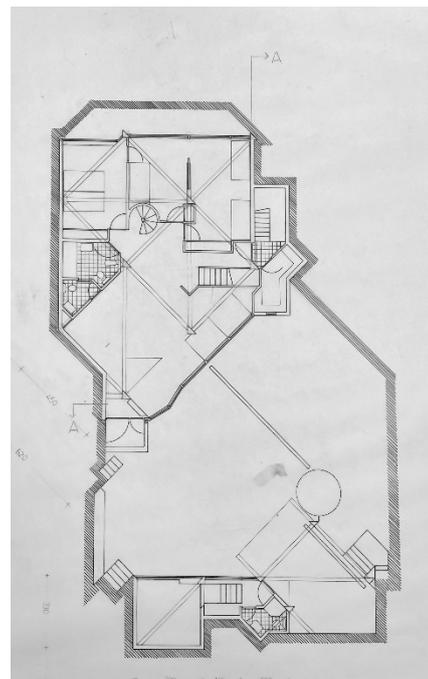


Figura 11. Planta nivel inferior de la casa Cruz. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

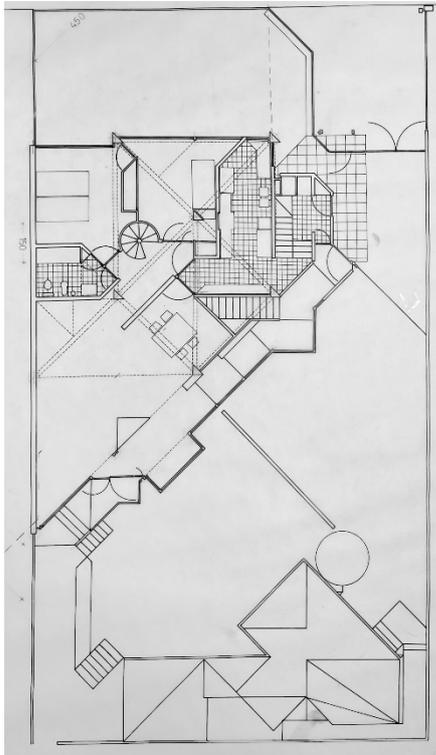


Figura 12. Planta nivel medio de la casa Cruz. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

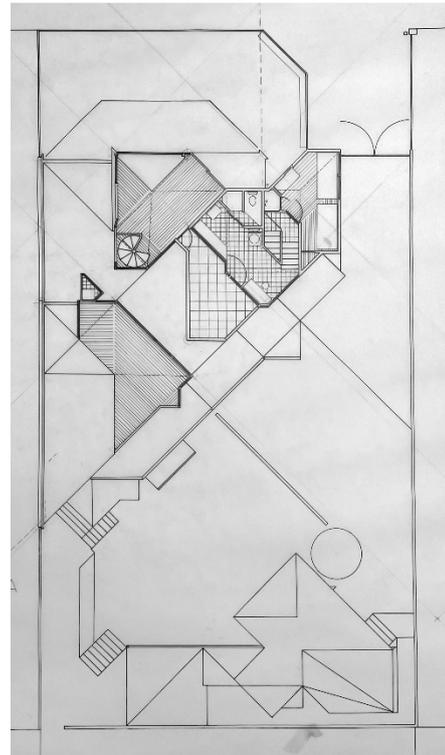


Figura 13. Planta nivel superior de la casa Cruz. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

La forma del techo convertía a la casa en un prisma sin alero, es decir, al revés de la típica arquitectura racionalista que privilegiaba un techo plano. Su composición permitía ver un conjunto unitario, gracias también al uso del mismo material de revestimiento. La techumbre era un polígono y desde el interior se apreciaba un espacio cóncavo, envolvente. En la definición primó la voluntad de generar un vínculo con el exterior, por lo tanto, se abrieron ventanas que recogían luces y sombras que cambiaban con el paso del sol.

En tema de las ventanas cuya posición se había pensado en forma un poco general, que sería bueno tener una serie, varios tipos de 'ventanas' con sus marcos, y que estos se irían colocando y cambiando a voluntad en las fachadas correspondientes, según la luz, la vista, el espacio, etc. (Cruz, F., 1960, s.p.)

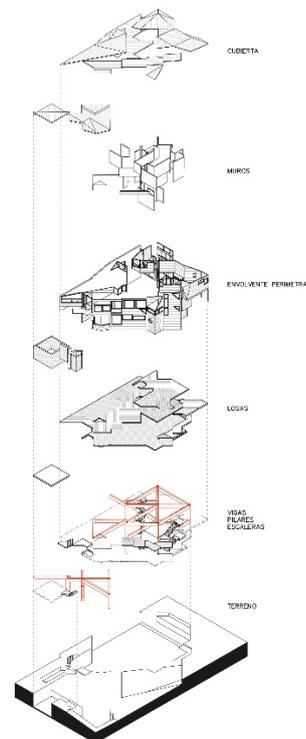


Figura 14. Isométrica explotada. Elaboración propia.

Desde el principio, la idea base no fue solo cerrar un espacio interno, que corresponde al núcleo estructural, sino que este se relacionara de modo simultáneo con el exterior por medio de contactos físicos y visuales. La relación física estaba definida por un sistema de recorridos que conectaban el interior de la casa con la parte trasera del lote. Las relaciones visuales dependían de la composición de las fachadas. De acuerdo con la memoria de Cruz, todas las aberturas estaban puestas según tres criterios: luz y sombra, vista y espacio.

Aunque en la composición de las fachadas predominaba una cierta bidimensionalidad, la disposición de dos ventanas, una de 60 x 60 cm y otra de 120 x 120 cm, posicionadas a 45° respecto a las otras, creaba una excepción. Sus posicionamientos en puntos puestos ortogonalmente entre sí eran reveladores de la profundidad del espacio y permitían orientarse en la casa. Además, así también se creaba un cierto dinamismo y jerarquización del espacio interior. El espacio habitable estaba concebido como una estructura compleja no representable a través de figuras geométricas puras, como cubos o paralelepípedos, sino a través de formas definidas por planos de sección oblicua e inclinada.

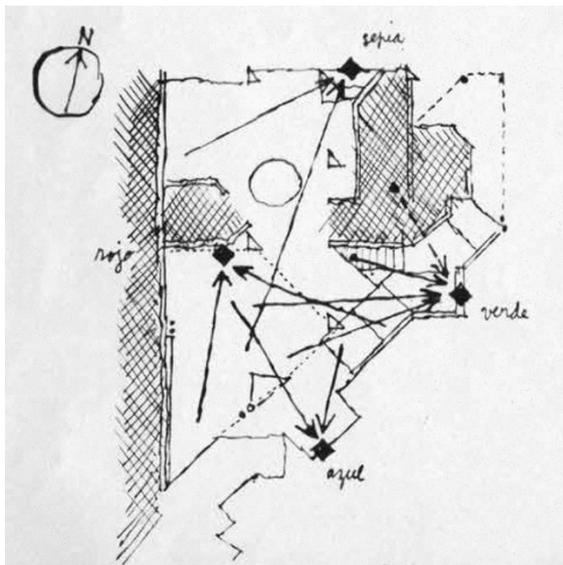


Figura 15. Bitácora de Fabio Cruz. Esquema de posición de las ventanas. Archivo Histórico José Vial Armstrong.



Figura 16. Elevación norte de la casa Cruz. Elaboración propia.



Figura 17. Fotografía interior. Nivel +0.75m. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

La diagonal como elemento de coordinación formal y funcional

La idea espacial de la casa sería incomprendible sin la noción de fragmentos. La vivienda se componía de estos, mantenidos juntos gracias a la envolvente perimetral y coordinados por la diagonal como elemento organizador que unificaba y conectaba los espacios. La diagonal puede ser considerada el fundamento formal y funcional de la casa y que jugaba un rol decisivo en la concepción espacial del exterior e interior, porque en ambos casos generaba una intersección dinámica en la composición de los recintos. La diagonal resultaba ser el elemento de coordinación de las funciones domésticas.

La estrategia de emplazamiento de la obra definía un cambio respecto a las maneras de ocupación de los lotes próximos. Una rampa que aprovechaba los movimientos de terreno permitía la entrada al garaje y a la casa del chofer.

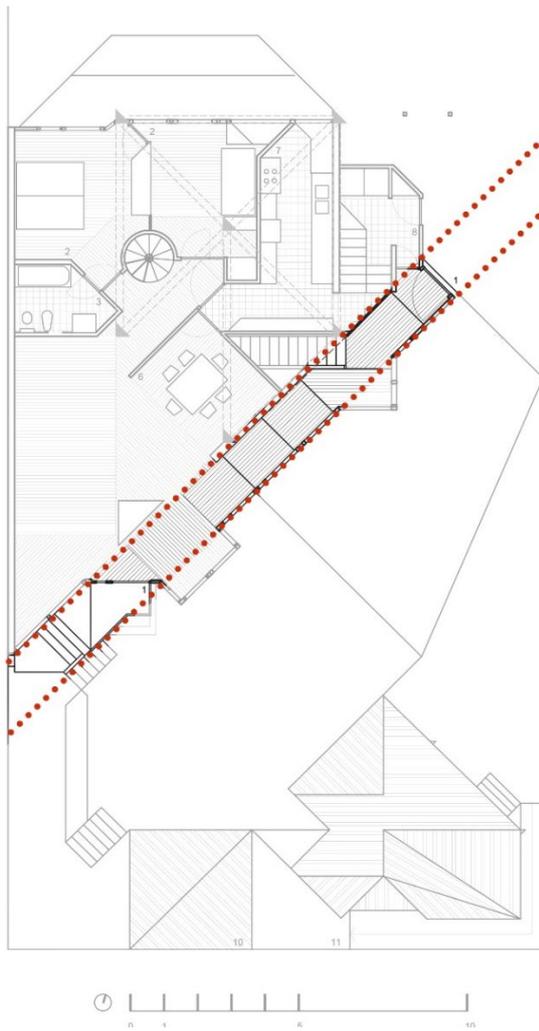


Figura 18. Esquema de la diagonal. Elaboración propia.

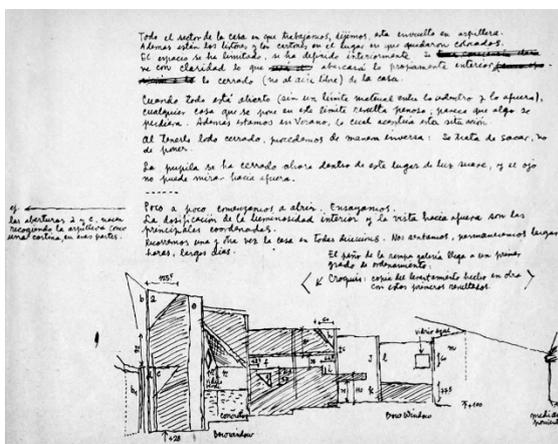


Figura 19. Bitácora de Fabio Cruz. Esquema de aberturas de la rampa-galería. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

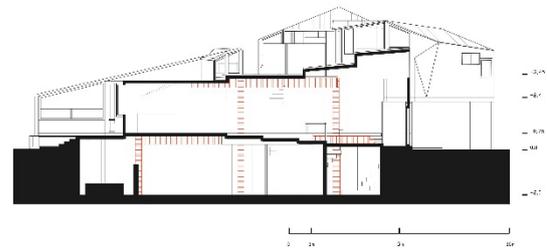


Figura 20. Corte rampa-galería de la casa Cruz. Elaboración propia

En la planta principal, el elemento unificador de los distintos espacios era la galería escalonada orientada diagonalmente como generador de forma y recorrido. Servía no solo para aprovechar al máximo la dimensión del lote, adaptándose en su corte a los movimientos de terreno, sino que también favorecía la conexión visual con el extremo sur. Por medio de una sección escalonada, la galería recogía y unificaba los recintos que se abrían a ella. El techo de la escalera-galería no era horizontal, y tampoco seguía la pendiente (hacia abajo), sino que se levantaba hacia la entrada. La rampa-galería tenía 4.5 m de altura, y 2.10 cuando llegaba al piso principal, manteniendo un ancho de 1.30. Lo lineal de la galería se interrumpía en correspondencia de dos *bow-window*, uno al comenzar a subir y el otro al llegar. El primero era triangular y encerrado por un antepecho de hormigón. Tenía un techo en pendiente y triangular que se cerraba al entrar y se levantaba dejando un alto tímpano abierto. El segundo era rectangular. La techumbre de la rampa-galería se escalonaba al igual que el piso. La discontinuidad de los planos del techo lo hacía más liviano – según el arquitecto–, menos presente y matizado por la luz, la sombra y la penumbra.

El uso de la diagonal rompía el sistema horizontal/vertical, determinando fracturas bruscas en las superficies y en la relación entre luz y sombras, donde su propósito era que el dinamismo y el movimiento del habitante se convirtiera en una fuente primaria de inspiración espacial y, por lo tanto, formal.

La obra era un manifiesto del clima interdisciplinar que caracterizó al instituto tanto en sus años

fundacionales como en los posteriores. Algunas experimentaciones formales que Cruz estaba desarrollando contemporáneamente al proceso creativo y constructivo de la casa en Santiago, evidencian la influencia del escultor concreto Claudio Girola.²

En la década de los 40, la experimentación de Girola coincidió con la creación de muchas de sus esculturas más concretas, cuando pertenecía al Grupo de Arte Concreto Invención, donde puso de manifiesto las coordenadas geométricas y la voluntad de hacer del volumen un conjunto de planos para demostrar el origen planar del volumen (Crispiani, 2007, p. 77).

Como se puede ver en la obra/maqueta de Cruz, hay una cierta analogía formal con algunas obras del escultor argentino. Al mismo tiempo, si se compara la maqueta con la casa realizada en Santiago, se pueden ver las analogías con el uso de la figura triangular como de la composición volumétrica tridimensional.

Además, hay que destacar que esta manera de actuar en el proceso creativo, receptivo de estímulos e influencias externas, se alimentaba también de métodos implementados en la pedagogía desarrollada en la Escuela de Arquitectura de la UCV.³

También se puede reconocer una herencia del neoplasticismo y de las investigaciones llevadas a cabo por Theo van Doesburg en la década de los 20 del siglo XX. Para el artista holandés, las líneas diagonales marcaban una liberación espiritual de las verticales y horizontales, consideradas "terrestres", y creaban una tensión dinámica con el formato de las telas.

Por ende, se puede decir que la galería coincidía con la actitud barroca de valorizar al máximo el elemento de coordinación —el pasillo en diagonal—, enfatizando su carácter plástico (tanto interior como exterior) muy por encima de la necesidad funcional y desarticulando el perfil geométrico regular del exterior.



Figura 21. Maqueta abstracta de Fabio Cruz. Archivo Histórico José Vial Armstrong.



Figura 22. Fotografía desde rampa-galería. Archivo Histórico José Vial Armstrong.



Figura 23. Fotografía interior, nivel -2.00 m. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Desde la planta abierta al espacio abierto

La casa se mimetizaba con el lugar o, mejor dicho, se vinculaba al mismo tiempo con el suelo – hundiéndose en el terreno para ganar altura– y el cielo. La estrategia de emplazamiento y su organización espacial interior demuestran la voluntad de discontinuidad y ruptura con las tipologías de viviendas presentes en el barrio.

En el caso de Cruz existía un principio de “coordinación” según el cual la composición consistía en relacionar espacios que gozaban cada uno de su propia autonomía, y solo el movimiento del habitante unificaba las partes.

Coherentemente con una postura ideológica expresada por el instituto, la obra tenía que responder a problemas específicos levantados en un lugar determinado y a exigencias propias de la familia mandante. Desde el principio estuvo presente la idea de un posible crecimiento orgánico de la vivienda, según las exigencias futuras de la familia. Como declaraba Cruz, “la obra está abierta para recibir otros espacios” (1960, s.p.).

En la casa Cruz, a pesar de estar concebida como algo modificable en el espacio y en el tiempo, su transformaciones y crecimiento se vinculaban igualmente a un sistema estructural y a una condición espacial dada por una geometría precisa, definida por pilares y modulaciones triangulares en el posicionamiento de los listones de madera tanto en el piso como en los muros. El espacio estaba pensado no solo en miras de su realidad visual, sino de su experiencia existencial.

Los episodios espaciales se desarrollaban en secuencias morfológicamente concatenadas, con absoluta libertad de lenguaje, y eran el resultado de una autodeterminación gradual en el tiempo hasta la resolución espacial final. Los espacios no podían ser predeterminados, sino que eran intuiciones conceptuales y visiones plástico-espaciales aproximadas, cuya plena posesión a través de los medios normales de representación parecían casi inconcebibles. Su expresión final en formas se obtenía de un crecimiento naturalmente derivado de la condición inventiva inicial, y de vez en cuando, sujeto a las leyes de la estática y a los estímulos de la intuición en el lugar.

El resultado era una forma ajena a cualquier conexión con la geometría, que no estaba en

antítesis dialéctica con la naturaleza, porque participaba de las cualidades episódicas de esta, debido a que rechazaba las normas vinculantes que la calificaban *a priori*, como producto del intelecto. Había una adhesión a la naturaleza del entorno de la casa no programática, sino orgánica, logrando una configuración casi gestual del espacio arquitectónico. El diseño seguía sin *partis pris* la solución a los problemas planteados por los clientes. Se trataba de una arquitectura que proponía más bien un proceso de diseño que un grupo de formas tipificadas.

En la definición de la obra JM no había una concepción espacial dada *a priori*, sino que se podían aplicar aquellos conceptos claves que Norberg-Schulz (2005, p. 65) ocupaba cuando definía la arquitectura “romántica” de Aalto: simultaneidad, continuidad e interacción. Pero a diferencia de Aalto, en Cruz la interacción entre las partes no estaba dada por el uso de paredes curvas para que el espacio se contrajera y expandiera, sino que se conseguía por medio del control en las tres dimensiones, gracias al uso de desniveles y dobles alturas.

En la casa de Cruz, aunque la estructura tenía un valor fundacional en términos de definición del núcleo espacial, cuando entraba en juego la necesidad de cerrar el espacio, la composición de la fachada y el techo adquirían vida propia, en el sentido de que la tridimensionalidad no se limitaba a encerrar la estructura, sino que era función de la creación de un espacio abierto donde se manifestaba en su valor escultórico. Esto se enfatizaba manteniendo los pilares en H.A., a diferencia de todas las paredes revestidas en madera.

La casa respondía a una idea orgánica de arquitectura, y, tomando en préstamo la definición de arquitectura orgánica de Beherent, podría decirse que era “producto de sensaciones intuitivas”, obra de imaginación intuitiva que buscaba lo particular, que se complacía en lo multiforme, y donde la estructura era concebida como un organismo que crecía de acuerdo con la ley de la propia esencia individual, de acuerdo con su orden específico, en armonía con las propias funciones y con lo que la circunda, como un vegetal o cualquier otro organismo viviente (Beherent citado por Zevi, 1954, p. 364).

La casa Cruz consolidaba la primera ideación de un modelo de arquitectura que sería desarrollado

años más tarde en la Ciudad Abierta. En su concepción y organización espacial, la vivienda mostraba una analogía con aquel ideal orgánico que Zevi (1945) había definido en su texto *Verso un'architettura organica*. El arquitecto italiano reconocía que el término orgánico era una tendencia y no una categoría absoluta de la arquitectura; la tendencia orgánica señalaba la dirección propia de la arquitectura moderna y el proceso ideal de concebir los espacios y las estructuras en los temas viejos y nuevos de la construcción.

Lo orgánico es definido por Zevi en contraposición a lo teórico, lo geométrico, los estándares oficiales, las cajas blancas y los cilindros de muchas partes de la primera arquitectura moderna (Zevi, 1945).

Para explicar la antítesis entre arquitectura orgánica y la inorgánica, según la categorización definida por Walter Curt Behrendt, Zevi toma el caso concreto de la manera en la cual un campesino debe construir una casa. En Europa, este la concebía como un cubo o una forma estereométrica exacta, haciéndola más grande de lo necesario; el crecimiento era limitado en el cuadro de un dibujo geométrico y tenía una forma cerrada. El campesino americano, en cambio, no tenía un volumen predefinido, sino que añadía espacios según las progresivas necesidades. El primer caso muestra una actitud mental teórica, inorgánica y clásica; el segundo representa una actitud orgánica, y las formas externas son producto del espacio interior.

En las últimas páginas del libro ya estaba presente el germen de la teoría espacial de Zevi, que lo llevó en los años siguientes a escribir *Saper vedere l'architettura*:

El problema esencial, al mismo tiempo humano y figurativo, es aquel del espacio interior. Ya se ha dicho que la arquitectura moderna opera como lenguaje, no más la masa sino el volumen; se ha definido el volumen como el espacio encerrado entre llanos. Pero para que eso no se convirtiera en una simple preferencia estilística, es necesario poner el acento no solo en los planos que encierran, sino sobre todo el espacio, el espacio interior, donde el hombre vive. (Zevi, 1945, p.143)

El dibujo como proceso y la obra como laboratorio

98

Con relación al barrio, la estrategia de la casa Jean Mermoz mostraba una discontinuidad y ruptura por medio de la adopción de formas, color, escala y proporciones que diferían totalmente de las tipologías de las viviendas vecinas. La obra se mimetizaba con el lugar, o, mejor dicho, se vinculaba al mismo tiempo con el suelo y el cielo, y se hundía en el terreno para ganar altura. La casa se proyectaba desde adentro hacia afuera, como interrelación entre los elementos que la constituyen: suelo, envolvente y techo.

Presentaba una tipología de coordinación de las funciones que definía una manera de asociar sus elementos espaciales, así como sus normas de interacción. La vivienda establecía el germen de una tipología arquitectónica, cuyos ecos se pueden observar en algunas obras realizadas en la Ciudad Abierta, a partir de 1971.

En esta manera de proceder se advierte una analogía entre la pedagogía desarrollada en la Escuela de Arquitectura de la UCV y el proceso creativo en la obra. Este puede considerarse como un hallazgo de las observaciones recogidas por Fabio Cruz en Valparaíso, con respecto a la manera de construir. Se hace referencia en lo específico a un particular modo de abordar ese proceso por agregación de partes, es decir, concebir la casa como algo flexible y modificable en el tiempo, según de las necesidades del núcleo familiar. Un ejemplo es la construcción del segundo piso, en la tercera etapa del proyecto, a solicitud del cliente para poder gozar de la vista a la cordillera.

Los aspectos que definían el carácter de la obra son:

- (1) La forma prismática, consecuencia de la manera de concebir la casa como un núcleo estructural cubierto por envolventes. La habitabilidad moldeaba el espacio y tantas las paredes como el techo contribuían a encerrarlo. Rechazaba cualquier estilismo de moda en la época y se concebía como una casa que podía ser modificada en el tiempo, por eso no estaba concebida como un volumen puro que contenía el espacio, sino que estaba pensada por fragmentos.
- (2) La relación entre la obra y el interior era directa tanto en términos de continuidad de nivel de piso

como visualmente, por medio de aberturas a nivel de fachada y de techo. Se podría decir que la techumbre era literalmente una fachada más, porque la manera en la que era tratada era la misma de las paredes perimetrales. Y el juego de aberturas permitía a la casa estar “abierta” a una mutabilidad de luces y sombras. (3) Uso de la diagonal como elemento de coordinación de funciones y espacios (interno y externo). Viendo retrospectivamente la casa y su uso de la diagonal como elemento de coordinación funcional de las distintas zonas interiores, puede hipotizarse que su esquema presenta una invención espacial, una coordinación de las funciones que sería ocupada en distintas instancias habitables en los años sucesivos.

La experiencia de la Casa Cruz puede considerarse como una indispensable premisa de una síntesis *ante litteram* de obras realizadas por los arquitectos de la Escuela de Arquitectura de la PUCV, en el contexto de la Ciudad Abierta⁴ a partir de los años 70. Soslayando los marcos de acción de la práctica profesional habitual, los arquitectos de la Escuela de Arquitectura construyeron literalmente un modo de hacer arquitectura en condiciones experimentales. En analogía a la manera de concebir y ejecutar la obra encabezada por Fabio Cruz en Santiago, las obras en CA contaban con un encargado, director o miembro que encabezaba el proyecto, aunque por lo general estaban abiertas a la coparticipación de arquitectos y diseñadores en la elaboración de fundamentos y concepción de proyecto, y donde, en muchos casos, la ejecución se realizaba colectivamente o por incrementos mediante sistema de rondas (Pérez de Arce y Pérez Oyarzun, 2003, p. 56).

Las experimentaciones llevadas a cabo en la Casa Cruz fueron retomadas y evolucionadas en obras como la Hospedería de la Entrada (1979), donde resulta evidente que, en la distribución espacial, la diagonal cumple un rol fundacional, que sirve de principio ordenador tanto en la relación entre obra y entorno como en la distribución de los espacios domésticos.

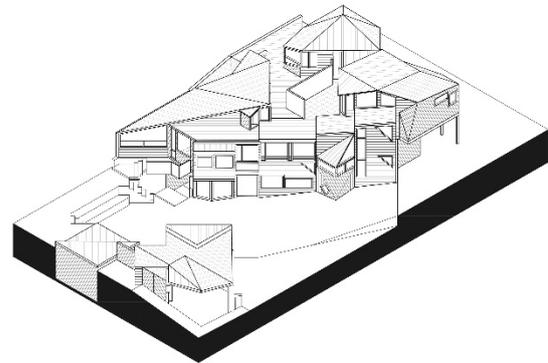


Figura 24. Isométrica, fachada sur oriente. Elaboración propia.



Figura 25. Fotografía Hospedería de la entrada. Tommaso Brighenti.

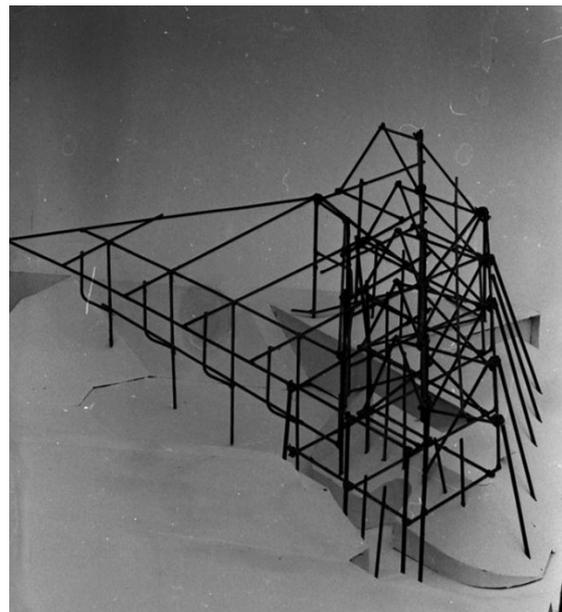


Figura 26. Maqueta, CAO ent 75 - Hospedería de la Entrada. Archivo Histórico José Vial Armstrong.

Notas

¹ En 1952, un grupo liderado por Alberto Cruz y el poeta Godofredo Iommi, compuesto por los arquitectos chilenos Arturo Baeza, Jaime Bellalta, Fabio Cruz, Miguel Eyquem, Francisco Méndez y José Vial, fundó el Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso. Esta acción implicó inicialmente la transformación completa de una Escuela de Arquitectura preexistente por medio de nuevas ideas y contenidos. En su primer momento, otro componente del cuerpo conceptual también tendría una presencia de no menor importancia: la investigación y la relación con la ciencia. Inicialmente, la conformación del grupo de personas y el ejercicio del proyecto de arquitectura se realizó desde una nueva plataforma. No es menor el hecho de que el nombre bajo el que se agruparían fuera el de instituto, figura de reciente configuración en las estructuras universitarias latinoamericanas, orientadas a incorporar la ciencia y la tecnología moderna, y principalmente la figura de la investigación y la generación de conocimientos (Véase Torrent, 2010).

² Claudio Girola (Rosario, 1923 – Viña del Mar, 1994). En 1939 ingresó a la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, la que abandonó luego de firmar el *Manifiesto de cuatro jóvenes* (1942) con Tomás Maldonado, Alfredo Hlito y Jorge Brito. De modo rotundo cuestionaron los lineamientos de la enseñanza académica que se impartía en esa institución, así como los criterios de los jurados que intervenían en el Salón Nacional. El espíritu anticonformista de Girola quedó de manifiesto en más de una ocasión. En noviembre de 1945, en momentos en que se valorizaba con exclusividad la figuración, fundó, junto con su hermano Enio, Tomás Maldonado, Lidy Prati y Alfredo Hlito, la Asociación Arte Concreto-Invención, y presentó sus obras en el taller de la calle San José 1557, en el barrio de Constitución. Por discrepancia con algunos de sus conceptos, no llegó a firmar el *Manifiesto invencionista* (1946). A partir de 1952, formó parte del grupo de arquitectos del Instituto de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso.

³ Se hace referencia al método de la observación arquitectónica entendido tanto como método de enseñanza como fuente de aprendizaje. Esta actividad consistía en salir a la ciudad, observándola de manera directa, para poder

describir los fenómenos arquitectónicos y urbanos. Lo observado se registraba en una combinación de dibujos y notas que clarificaban su sentido, y a través de esta práctica el alumno aprendía a registrar las condiciones espaciales presentes en la ciudad. Detrás de este ejercicio estaba la búsqueda de un fundamento original para el proyecto arquitectónico, y de una desconfianza respecto de que un sistema formal previamente codificado pudiese ser la respuesta adecuada a una visión moderna de la arquitectura.

⁴ La Ciudad Abierta, emplazada sobre las dunas de Ritoque, al norte de Valparaíso, surge de la necesidad de sus fundadores y habitantes de contar con un espacio para desarrollar el proyecto de aunar vida, trabajo y estudio a partir del encuentro entre la poesía y los oficios. El lugar es una extensión de 270 hectáreas ubicada a 16 km al norte de Valparaíso. Sus terrenos comprenden un extenso campo dunar, humedales con una extraordinaria diversidad de flora y fauna, un borde de playa de más de 3 kilómetros, quebradas y campo. Fue fundada en 1970 por poetas, arquitectos, diseñadores, escultores, filósofos y artistas provenientes en gran parte de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, como también de América Latina y Europa.

Referencias

- Braghini, A. (2020). El concepto de espacio en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso (1952-1956). *Registros*, 16(1), 63-83. <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/registros/article/view/369>
- Crispiani, A. (2007). Ocho problemas para Claudio Girola. En S. Arriagada, C. Brunson, y T. Browne, *Claudio Girola: Tres momentos de arte, invención y travesía 1923-1994* (pp. 73-89). Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Cruz, F. (1960). Carta de Fabio Cruz a G. Iommi, F. Méndez y M. Eyquem en Europa. Archivo histórico José Vial Armstrong, Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Cruz, F. (1991). Casa Cruz. *ARQ*, 16, 31-39.
- Docci, M. y Chiavoni, E. (2017). *Saper leggere architettura*. Editorial Laterza.
- Evans, R. (2005). *Traducciones. Pre-textos*.
- Eyquem, M. (2015). *Casa en Jean Mermoz: Carta memoria del año 1960*. Ediciones e[ad].
- Fracalossi, I. (2018). *Volver a la cercanía: casa en Jean Mermoz (1956-1961-1992)*. [Tesis de Doctorado no publicada]. Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- Jolly, D. (2015). *La Observación: el urbanismo desde el acto de habitar*. Ediciones Universitaria de Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Le Corbusier (1923). *Vers une Architecture*. Crès.
- Norberg-Schulz, C. (2005). *Los principios de la arquitectura moderna: Sobre la nueva tradición del siglo XX*. Editorial Reverté.
- Pérez de Arce R. y Pérez Oyarzun, F. (2003). *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*. Contrapunto.
- Pérez Oyarzun, F. (1993). *The Valparaiso School*. *Harvard Architecture Review*, 9, 82-101.
- Pérez Oyarzun, F. (2007). Guillermo Jullian: Valparaíso y los años formativos. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 54-67.
- Torrent, H. (2010). Abstraction and Tectonics in Chilean Architecture since 1950. En R. Pérez de Arce y F. Pérez Oyarzun (Eds.), *Chilean modern architecture since 1950* (pp. 91-156). A & M University Press.
- Urbina, B. R. y Buono-Core, V. R. (2004). *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: desde su fundación hasta la reforma 1928-1973. Un espíritu, una identidad*. Ed. Univ.
- Waisman, M. (1972). *La estructura histórica del entorno*. Nueva Visión.
- Zevi, B. (1945). *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Einaudi.
- Zevi, B. (1954). *Historia de la arquitectura moderna*. Emece.

Anna Braghini

Arquitecto, IUAV de Venecia (2009) y Magíster en Arquitectura (2015), Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora Asociada. Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Manuel Antonio Matta 12, Viña del Mar, Valparaíso, Chile.

abraghini@uc.cl; abraghini@ead.cl

<https://orcid.org/0000-0003-3466-0640>

Mia-Sue Carrère

Arquitecta, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV) (2021) y Profesora Ayudante e[ad]. Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Manuel Antonio Matta 12, Viña del Mar, Valparaíso, Chile.

miacarrere@ead.cl

<https://orcid.org/0000-0002-1249-3450>