

The logo for AXA, featuring the letters 'A', 'X', and 'A' in a stylized, bold font. The 'X' is a dark blue color, while the 'A's are black.

UNA REVISTA DE ARTE Y ARQUITECTURA

**Jesús Bermejo Goday**

Dr. Arquitecto. Universidad Alfonso X el Sabio

**Intervención con autor vivo.**

Consideraciones en torno a un símbolo feminista construido.

**UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO**

Villanueva de la Cañada, MMXI



© del texto: el autor.

Enero 2015

<https://www.uax.es/publicaciones/axa.htm>

© de la edición: *AxA. Una revista de arte y arquitectura*

Universidad Alfonso X el Sabio

28691 - Villanueva de la Cañada (Madrid)

Editor: Felipe Pérez-Somarriba - [axa@uax.es](mailto:axa@uax.es)

Productora: M<sup>a</sup> Isabel Sardón de Taboada [msarddet@uax.es](mailto:msarddet@uax.es)

No está permitida la reproducción total o parcial de este artículo ni su almacenamiento o transmisión, ya sea electrónico, químico, mecánico, por fotocopia u otros métodos, sin permiso previo por escrito de la revista

Datos de Contacto del Autor: Jesús Bermejo Goday.

Departamento: Arquitectura Escuela Politécnica Superior.

Universidad Alfonso X el Sabio

e-mail: [jbermejogoday@gmail.com](mailto:jbermejogoday@gmail.com)



**RESÚMEN:**

Con una expresión un tanto pretenciosa, si no excesiva, se podría llegar a afirmar que toda intervención en una construcción del pasado pretende la construcción de un futuro, mediante la conservación o destrucción de una memoria del pasado, actuando bajo el contagio del presente.

Sirva este preámbulo como premisa lógica de lo que trato de exponer como un conjunto de reflexiones, referencias o simplemente recuerdos en torno al tema del seminario "Alternativas de Intervención: la huella histórica", celebrado en la UAX en noviembre de 2014.

**PALABRAS CLAVE:**

Patrimonio, intervención, pasado, presente, futuro.

**ABSTRACT: (EN INGLÉS).**

With a somewhat pretentious expression, if not excessive, it could get to say that any intervention in the past a construction aims to build a future, through conservation or destruction of a past memory, acting under the spread of this.

Serve this preamble as logical premise of what I try to expose as a set of reflections, references or just memories on the theme of the seminar "Alternative Intervention: the historical trace" held in November 2014 UAX.

**KEY-WORDS: (en inglés).**

Heritage, intervention, past, present, future.



ÍNDICE:

Introducción.....4

Desarrollo.....4

Bibliografía.....17



## INTRODUCCIÓN

Con una expresión un tanto pretenciosa, si no excesiva, se podría llegar a afirmar que toda intervención en una construcción del pasado pretende la construcción de un futuro, mediante la conservación o destrucción de una memoria del pasado, actuando bajo el contagio del presente.

Entre los múltiples ejemplos que, para bien o para mal, pueden confirmar este aserto, se me ocurre una lectura infantil, de cuando, residiendo en el centro histórico de Santiago de Compostela, utilizaba, un tanto precozmente, una antigua guía urbana editada algo más que mediado el siglo XIX y redactada por algún sesudo académico de la universidad local, creo hoy contagiado por alguna lectura de Viollet le Duc, que proponía muy seriamente la demolición de la fachada del Obradoiro, para devolver la luz del sol poniente al románico Pórtico de la Gloria.

Sirva este preámbulo como premisa lógica de lo que trato de exponer como un conjunto de reflexiones, referencias o simplemente recuerdos en torno al tema del seminario propuesto.



Toda intervención supone por lo general la existencia previa de un cierto fracaso, que pudo llegar a ocurrir no sólo por la acción del tiempo o del clima, sino también por otros factores, además del uso y de sus cambios, como los provocados por el mismo diseño del edificio, por sus dimensiones o por la integración con su propio entorno.

El tema propuesto para esta comunicación debía referirse a ejemplos de arquitectura relativamente recientes, y en lo posible contar con la presencia de alguno de sus propios autores. Así me pareció acertado elegir un par de temas en los que me había tocado actuar. Son dos edificios proyectados en el paso de la década de los 50 a los 60, prácticamente simultáneas la construcción del primero y el proyecto del segundo, uno de ellos construido en el territorio, luego provincia, de Misiones en el Nordeste argentino, el otro en una ciudad, Chillán, situada a unos 400 kilómetros hacia el Sur de la capital de Chile.



En el primero, un hospital, participé en forma decisiva en la etapa de proyecto hasta la entrega del proyecto de ejecución listo para solicitar la petición de ofertas. Actualmente se mantiene como hospital “de referencia” en la región donde funciona, aunque superado por crecientes exigencias. Tuve ocasión de visitarlo unos 40 años más tarde, además de haberme llegado algunas noticias periodísticas sobre su evolución.

En el segundo, un edificio de oficinas para una cooperativa eléctrica, colaboré en el trascurso del proyecto y me tocó participar muy activamente en su construcción. Más tarde fue declarado Monumento Histórico Nacional y hoy estoy pendiente de la resolución de un encargo de la misma propiedad que pretende una reutilización del edificio para un contenido cultural apenas definido.



Se trataba de un hospital para 120 camas en una localidad de edificación dispersa, constituida en un principio por un conjunto de emigrantes de origen alemán, seleccionados por una situación económica relativamente elevada. Pudieron desarrollar un tipo de agricultura productiva en base a cultivos de especies originales, que les permitió dotarse de una infraestructura urbana (pavimentación, energía eléctrica, agua potable), en contraste con un entorno deshabitado y selvático. El clima era especialmente caluroso, húmedo con una pluviosidad elevada.

Constructivamente el conjunto se dividió en dos áreas: una de uso preferentemente diurno (servicios de diagnóstico y tratamiento, tanto para pacientes externos como internos, además de cirugía y partos) y otra de uso permanente (básicamente internación). Ante las dificultades de entonces para desarrollar un acondicionamiento climático eficaz, se trataron las áreas de uso diurno, extendidas horizontalmente, con una cubierta pesada vegetal dotada de un alto retardo térmico para hacer tolerables las horas de ocupación. Las salas de mayor afluencia de público (esperas) ocupaban espacios con alturas importantes, ventilados por encima de la cubierta verde. Por el contrario, las áreas de internación, dispuestas en niveles superpuestos, contaban con



una doble cubierta, la superior con amplios vuelos que protegían del excesivo asoleamiento y de la lluvia. Las distintas ventilaciones verticales desembocaban en el espacio ventilado entre ambas cubiertas, aprovechando el principio de Bernouilli.

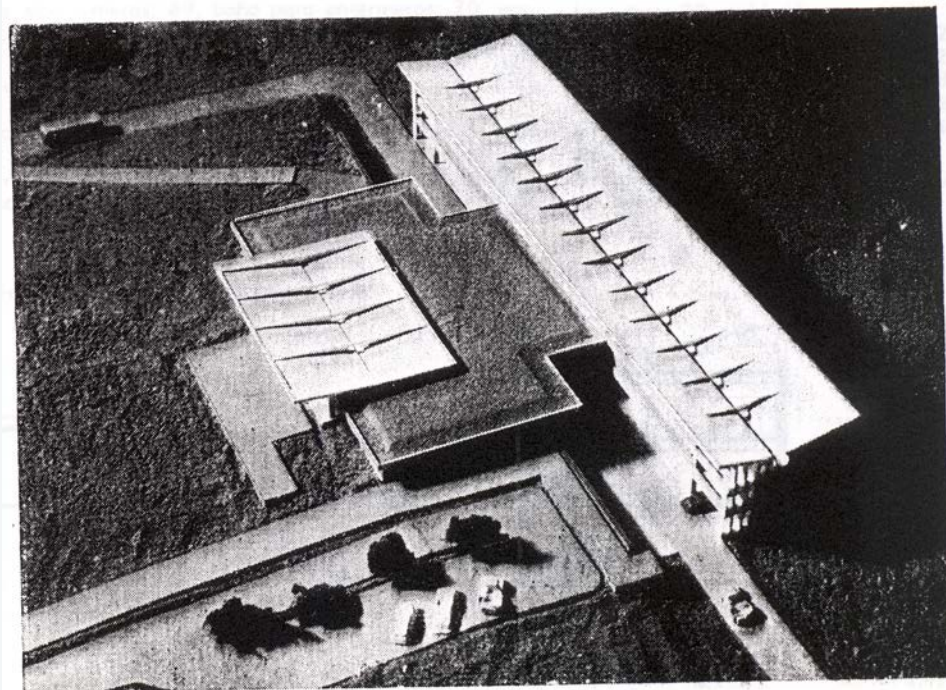


Fig. 1. Arqts. Fernández Sabaté y Bermejo Goday. Hospital en Eldorado.  
Maqueta de concurso

El paso del tiempo introdujo dos variables: por una parte, un notable aumento de población, y por otra el aumento, siempre creciente, de la superficie demandada para servicios médicos respecto al exigido para internación. El edificio trató de reaccionar ante ambos fenómenos, para los cuales no disponía de una respuesta adecuada.

Así en una visita, unos cuarenta años más tarde, encontré las áreas de espera expulsadas del edificio, donde a la intemperie esperaban hacinados los pacientes. En el lugar destinado a ellas aparecían reducidos consultorios con alturas excesivas y grotescas. Habían desaparecido las cubiertas ajardinadas para dar lugar a nuevos servicios. El tipo convencional de materiales usados, traía consigo demoliciones molestas y contaminantes. El área de internación sufría el hacinamiento de pacientes, hasta con colchones en el suelo, aunque su construcción material permaneció relativamente indemne.

La disposición cerrada y simétrica del proyecto que rechazaba con su forma ampliaciones y adiciones, fue sin duda una de las causas del mal comportamiento del edificio ante las nuevas exigencias.

Esta decisión formal fue tomada con cierta mala conciencia en el desarrollo de esta primera obra de juventud. En efecto, yo había huido de una escuela académica donde la simetría estaba presente explícitamente en algunos de sus temas de proyecto (proyecto de hornacina para estatua, templete de jardín, edificio público simétrico y edificio público asimétrico en el estilo barroco local eran los ejercicios sugeridos, por ese orden, en su programa), para realizar mi formación en otra escuela de pretendida modernidad corbusierana, situada además en otro continente, donde, de acuerdo al aire de los tiempos, la utilización de la simetría se miraba con una declarada prevención.

Recuerdo todavía hoy la falacia que entonces utilicé como argumento para justificar mi decisión, basada en que la simetría estaba justificada, en este caso, dada la magnitud del edificio.

Una repetición de estas consideraciones surgió años después, en que me tocó oír al maestro de arquitectos Francisco Javier Saénz de Oíza una referencia a la simetría, en la que entonces se refería como algo que podía aparecer en espacios y edificios públicos, en tanto que las formas asimétricas eran más bien propias de los ámbitos privados. Siguiendo la lógica que él amaba (la que negaba el principio de contradicción) y en homenaje a su memoria, podría asegurar hoy (y creo con su beneplácito) exactamente lo contrario: lo público, especialmente cuanto más grande es, debe siempre negar la simetría, mientras que lo pequeño, y por tanto reconocible como objeto, puede admitirla.

En un espacio público, cuanto más grande y complejo es y máxime si es usado por primera vez y todavía con cierta premura de tiempo, la orientación (más allá de la señalización) es fundamental. Es absolutamente necesario disminuir o evitar cualquier toma de decisiones con posibilidad de duda. La simetría cada vez que se presenta,



hace necesaria una señalización, que muchas veces es inadvertida. Las posibilidades de error, las indecisiones y las pérdidas de tiempo son constantes. Como ejemplo, la simple ley que obliga a los vehículos a circular por un lado determinado, en nuestro caso por la derecha, deja orientado cualquier recorrido. Si se alterara, aparecería la duda y el desconcierto.



En el caso de este seminario estamos frente a un objeto de pequeñas dimensiones fácilmente aprehensible y reconocible en su totalidad, dotado de una capacidad formal que podría, siguiendo las tendencias de las modas de hoy, convertirse en un signo capaz de ser reproducido como tatuaje en cualquier piel preferentemente femenina.

Al tratar de considerarlo bajo esta condición de objeto, me vino a la memoria el caso de un espacio público que permitió a Robert Venturi convertirlo precisamente en algo con posibilidad de utilización manual. Me refiero al espacio, y más concretamente al trazado geométrico, de la plaza del Campidoglio de Miguel Angel, ejecutado por Alessi como bandeja para servir el té.

Un espacio de dimensiones máximas de unos 50 x 52 m, donde, sobre todo si fuera posible situarse en su centro (dado que la estatua ecuestre de Marco Aurelio, fue una imposición de Paolo III, contra la opinión y el deseo de Miguel Ángel), todo él resultaría perceptible en su realidad dimensional, sin alteraciones perspectivas, y por tanto capaz de ser convertido en un objeto manual, totalmente abarcable hasta por el sentido del tacto.

Examinando ambos conjuntos encontré coincidencias en la orientación NO-SE de ambos objetos, y entre el trazado del pavimento de Miguel Ángel con la proyección de la cúpula de la basílica encerrada en el palacio del infante don Luis. Por otro lado, el conjunto de nuestro “gallinero” puede reposar holgadamente en el ámbito de la plaza-bandeja. Por añadir otra aproximación dimensional, el diámetro exterior de la pieza hexa-decagonal es de algo más de unos 24 metros, más o menos el lado del cuadrado que determina casi cualquier villa palladiana. Es decir un ámbito que define en su



interior lo que el que fue mi maestro, Juan Borchers, define como “derredor cercano” (1).



Fig.2. Representación a la misma escala la plaza del Campidoglio y la pieza de nuestro “gallinero”.

Existe una diferencia de situación fundamental: mientras que la plaza del Campidoglio está situada dentro del Plano de Roma, en un punto que pudiéramos calificar como un Aleph, según la definición de Jorge Luis Borges, un lugar donde confluyen y se superponen una infinidad de acontecimientos contruidos, desde Santa Maria de Aracoeli hasta el mismo monumento a Victor Manuel II, por el contrario, en nuestro caso el objeto, en parte a causa de las últimas actuaciones de tipo urbano, aparece aislado y casi perdida su relación con el vecino palacio a cuyo entorno siempre perteneció. Un objetivo que deberíamos sentirnos obligados a recuperar.



El segundo ejercicio con el que pretendo justificar esta exposición, corresponde a una obra en la que vine a participar poco tiempo después de la citada experiencia hospitalaria. Una vez entregado el proyecto de ejecución, del hospital citado y cobrado la parte correspondiente de honorarios, atravesé la cordillera de los Andes, para colaborar con el arquitecto Juan Borchers quien, años atrás, me había incitado a abandonar aquella escuela donde reinaba entonces un carácter y una estética digamos académica.

En mi nueva situación pasé un primer período de noviciado entre troncos y ramas de eucaliptus, armando entre otras cosas un puente de palo, una maqueta del cual fue expuesta no hace mucho en el Museo Reina Sofía (2), hasta que pasé a integrar el taller de Borchers, junto a otro arquitecto, también chileno, Isidro Suarez.

Estaba un día en el taller, dibujando unos planos que definían un conjunto de sanitarios y vestuario para una fábrica de cojinetes a bolas, cuando llegó una comisión de una cooperativa provinciana dedicada a la distribución de energía eléctrica a una numerosa población de carácter rural y que contaba con talleres propios para ejecución de tendidos eléctricos y transformadores, dispuesta a encargarnos el proyecto para su oficina. Su exigencia se basaba en una simple trilogía: "luz, color, original". En aquel entonces Borchers estaba ausente, en Europa, de modo que, bajo su tuición postal,



con Isidro Suárez iniciamos el trabajo, desarrollado en etapas sucesivas sometidas al juicio del cliente.

Con el regreso del maestro el proyecto se reorientó, se formalizó el trazado geométrico, se asumió la utilización de un material único, el hormigón armado, y se aplicó el concepto que denominamos “proyecto elemental” sobre cada uno de los objetos que lo conformaban.

Como muestras, de estas intenciones reproducimos alguno de los dibujos de Borchers en que se subrayan e individualizan algunos de estos ciertos “proyectos elementales”, así como la aparición de los mismos en otras posiciones, configurando objetos diferentes.

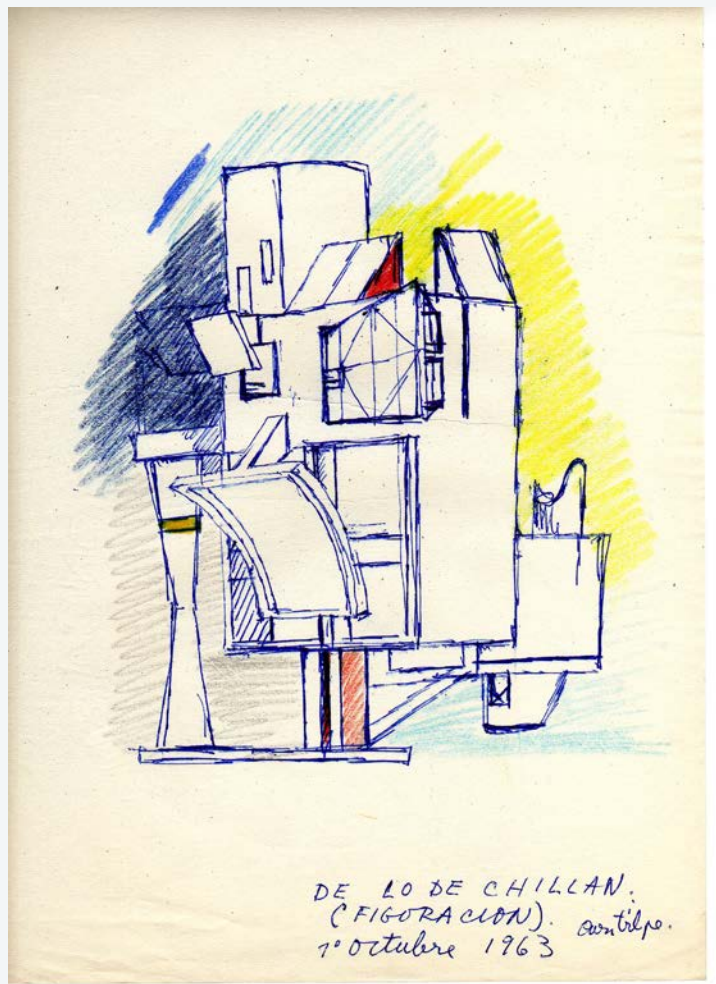


Fig. 3. Juan Borchers, Copelec, como conjunto de proyectos elementales

Estas formas de representación poco convencionales, han servido a posteriori para facilitar la comprensión del proyecto e incluso pueden llegar a señalar pistas en caso de tratarse de su rehabilitación o restauración. Como es el caso de la maqueta que reproducimos, que pone en evidencia el concepto de “proyecto elemental”. Se trataba de una maqueta que debía ilustrar el proyecto de la Cooperativa (hoy denominada Copelec) en una exhibición itinerante organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (3) donde se recogía una selección de obras de arquitectura ejecutadas durante el siglo XX.



Fig.4. Copelec, Maqueta, MOCA, Los Angeles, 1999

Cuando llegó la etapa de construcción del proyecto me tocó la parte que correspondía a su dirección técnica. Esto significaba la presencia casi continua en obra, resolviendo trazados, a fin de convertirlos en objetos construidos, a través de moldajes, refuerzos, armaduras, doblado de ferrallas, polines y tensores, dosificaciones, vertidos, transporte, vibración, protección de heladas, curado, dosificaciones, probetas y ensayos, todo bajo la exigencia de utilización de un material único. Mi propia ignorancia, unida a inapropiados medios tanto humanos (el personal de la cooperativa especializado en la construcción de postes para líneas eléctricas) como materiales (una hor-

migonera con engranajes con algún diente roto, vibradores de escasa potencia y ausencia absoluta de medios para elevación del material), dejaron huellas en la construcción que hoy toca subsanar junto con las provocadas por los distintos usos recibidos y la incompreensión de su propiedad (hoy la construcción sigue perteneciendo a la misma empresa, y su principal uso es la de ser un call-center). Las cartas, llenas de dibujos, críticas y propuestas, que Borchers me dirigió durante el proceso, están recogidas junto a algún otro texto paralelo, en un libro recientemente editado por las universidades Central de Chile y nuestra Alfonso X el Sabio, junto con la editorial Fisuras (4).

Algo de importancia quedó sin construir. En los planos preparados para la primera publicación de esta obra en la revista española Hogar y Arquitectura (5) figuraba un estanque de agua y algunos elementos que completaban la obra. Una obra que siempre fue pensada entre medianeras con una vocación de extenderse hacia el corazón de la manzana. Justamente en el texto de Borchers citado puede leerse una referencia a este espejo de agua, en cuanto a su capacidad para “cuadrar” y “dilatar” la planta a la par de otorgarle un horizonte que permite situar el proyecto.

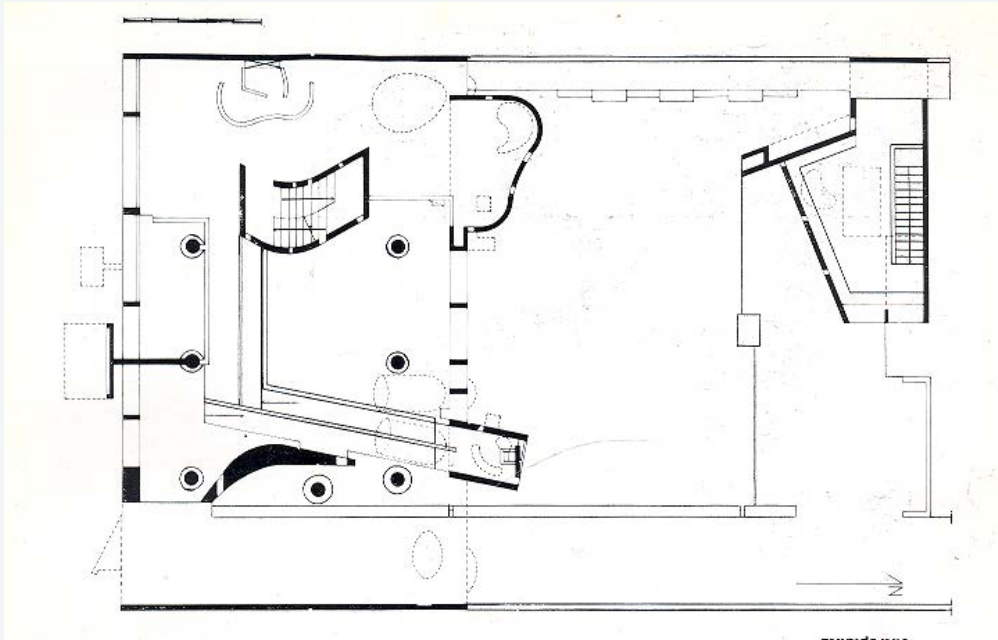


Fig. 5 Copelec, Planta

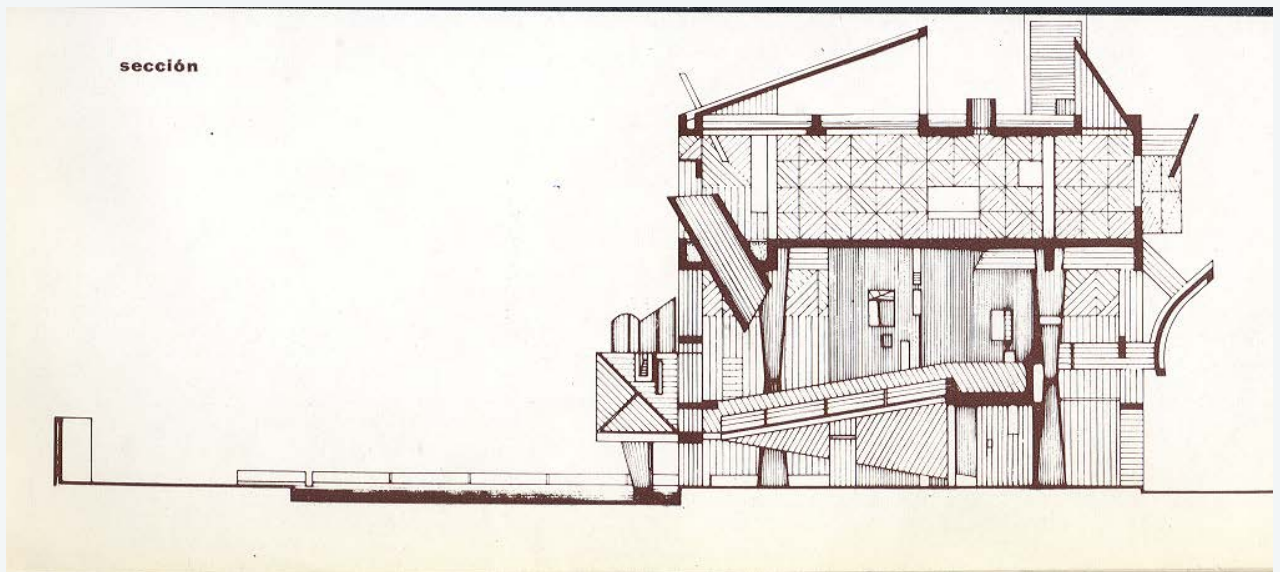


Fig. 6. Copelec . Sección longitudinal

Hoy día frente a la posibilidad de completar la obra, uno de los problemas con los que nos encontramos tiene que ver con la relación con su entorno inmediato. En esto influyen razones y motivos de distintas procedencias.

En este caso estamos en una obra pensada en base al concepto constitutivo de la ciudad fundacional americana. Manzana cerrada limitada por calles rectas con volcamiento del interés hacia su centro. La calle aparece como forma de aprovisionamiento y de evacuación, así como sistema dinámico de defensa donde se confiaba más en el alcance de la ballesta y en las cargas de la caballería que en la presencia de cualquier tipo de muralla, sustituida por el campo libre del ejido. Entre tanto el interior, formado por patios o claustros, era el lugar donde se reconocía el paisaje, incluso el paisaje urbano, señalado por las torres de los templos, visión facilitada además por la baja altura de la edificación inicial. Incluyo algunas fotografías de un sobresaliente ejemplo de este tipo de ciudades. Es curioso que si una señala en google el nombre de esta ciudad, ni una sola de las infinitas imágenes que aparecen, corresponden a estos interiores que son los que realmente la caracterizan de un modo singular.



Fig.7. Interiores de manzana en la ciudad de Arequipa (Perú)



Fig. 8. Interiores de manzana en Santiago de Chile

UNIVERSIDAD ALFONSO X EL SABIO  
Villanueva de la Cañada, MMXXV





Este tipo de ciudad, heredera de las fundaciones romanas, sufrió más de una vez el rechazo, incluso violento, de una población adversa. En el país que nos ocupa, apenas aparecida la primera ciudad (Santiago de Chile, fundada por Pedro de Valdivia) sobrevino el rechazo realizado por una población indígena, distribuida en localizaciones dispersas, con viviendas disgregadas, que precisamente un 11 de septiembre, esta vez del año 1545, atacó e incendió esta ciudad de nueva traza. Siglos después, casualmente en la misma fecha calendaria, se repitió una operación similar. Las áreas donde las modas de la ciudad jardín se habían generalizado, presentando una población dispersa de vivienda individual, se rebelaron contra la ciudad cuadrículada, iniciando la acción con un violento ataque aéreo, repetidamente ensayado con anterioridad. Todavía con la misma precisión en la elección de fecha, algunos representantes de un mundo urbano más caótico, atacaron con medios similares la más representativa hoy de las ciudades de traza reglada.

En forma paralela, y no por ello coincidente ni en pensamiento, ni en gestación, surgió entre ciertos arquitectos y especialistas urbanos una idea valorizadora del edificio exento, de la ocupación libre del territorio, en una relación directa con el espacio exterior, significando esta idea como un signo de modernidad. Así se valoraban los edificios que mostrasen signos que les permitieran un reconocimiento de su valor de exentos. Evidentemente nuestro edificio que por otra parte había alcanzado una cierta notoriedad crítica, fue sin embargo, condenado en parte por su adscripción al orden ya varias veces centenario de la manzana cerrada.

Y esto es lo que en este momento nos preocupa, enfrentados con la propiedad, reacia a permitirnos su extensión hacia el interior de la manzana, buscando también en este caso la búsqueda del sol, situado en este caso, al norte. En sustitución de esta para nosotros necesidad, nos ofrece un solar lateral sugiriendo utilizarlo para una nueva construcción, en este caso exenta.

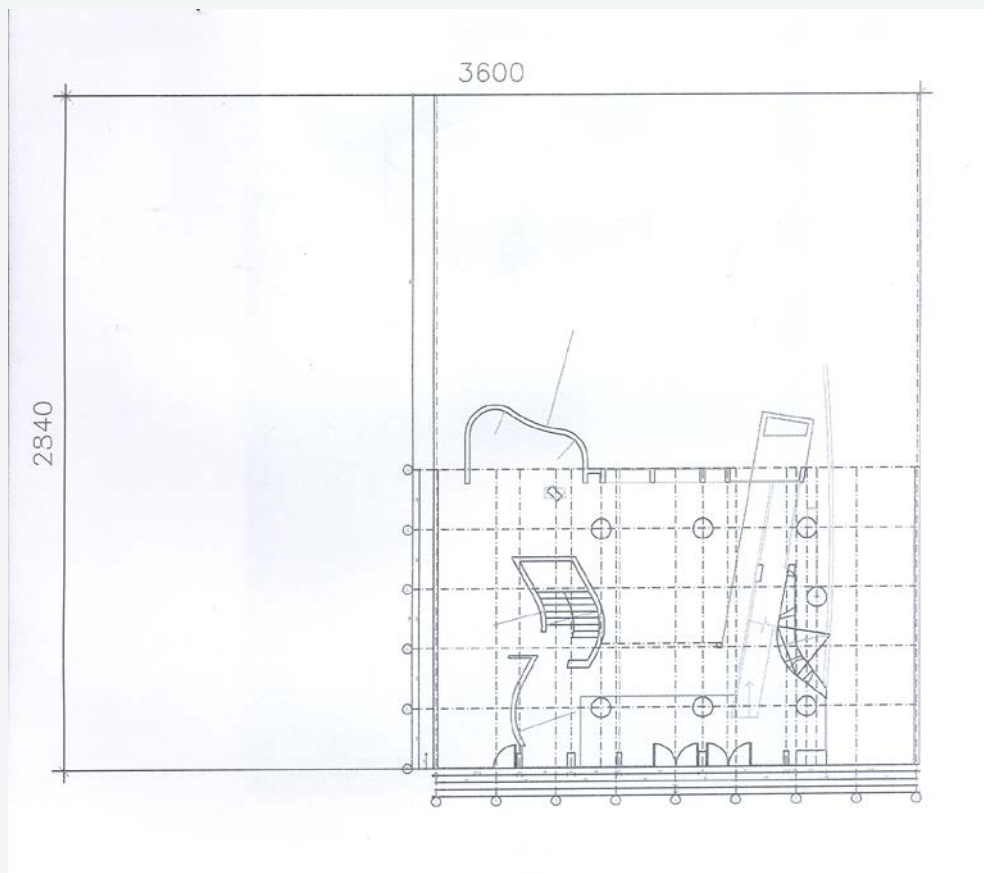


Fig.9. Propuesta de nuevo terreno ofrecida por la propiedad de la Cooperativa

## Bibliografía

- (1) Ver Juan Borchers, Meta arquitectura, Mathesis Santiago de Chile, 1973, y e l desarrollo sobre ese tema realizado en mi tesis doctoral)
- (2) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Exposición Desvíos de la Deriva, 2010)
- (3) Exposición itinerante (México DF, Chicago, Colonia, Los Angeles), At the End of the Century. One Hundred Years of Architecture. Organizada por el Museo de Arte Contemporáneo de Los Angeles (1999-2000),
- (4) Juan Borchers, Lo Plástico, Plástica, Cosa General, UCEN y UAX, Santiago de Chile 2014.
- (5) Hogar y Arquitectura, nº 87, Madrid, marzo-abril 1970.