

The background features a complex, abstract design. On the left, a vertical red band contains a dark, intricate pattern. A large, light blue triangular shape points downwards from the top center. To the right, a green triangular shape points upwards from the bottom right. The background is filled with various geometric patterns, including a grid of squares and rectangles, some with internal lines, and other abstract shapes. The overall style is graphic and modern.

POLIMORFO

DISEÑOS LOCALES | LOCAL DESIGNS

Polimorfo es publicada anualmente por
Polimorfo is published yearly by

Escuela de Arquitectura, ArqPoli,
Universidad Politécnica de Puerto Rico

School of Architecture, ArqPoli
Polytechnic University of Puerto Rico

Decano / Dean
Carlos E. Betancourt Llambías, AIA

Contacto / Contact us

Dirección postal / Postal address
Apartado postal 192017
San Juan, Puerto Rico 00919-2017
P.O. Box 192017
San Juan, Puerto Rico 00919-2017

Dirección física / Physical address
Universidad Politécnica de Puerto Rico,
Ave. Juan Ponce de León no 377
San Juan, Puerto Rico, 009018

377 Ponce de León Avenue
San Juan, Puerto Rico, 009018

Correo electrónico / Email
polimorfo@pupr.edu

Teléfono / Phone
(+1) 787.622.8000, ext. 417

Dirección / Direction
Yara Maite Colón Rodríguez

Consejo editorial / Editorial board
Sara T. Aponte Meléndez
Smyrna Maurás Modesti
Jorge Rigau Pérez
Omayra Rivera Crespo
Marisabel Rodríguez Toledo
Claudia C. Rosa López

Diseño gráfico / Art direction
Héctor Bermúdez Ríos / Acervo Gráfico

Diseño de este número / Designer
Cristina M. Parrilla Navarro

Revisión de textos en inglés / Proofreading of texts in English
Zachary Paul Romansky, MA

Impresión / Printed
Editora Corripio, S.A.S., República Dominicana

Derechos reservados Universidad
Politécnica de Puerto Rico, 2017
Copyright Polytechnic
University of Puerto Rico, 2017

Número 4, 2017
ISSN 2151-0695

Imagen de portada / Cover image
Emilio Felipe Colón Ortiz (exalumno de ArqPoli), composición creada para Polimorfo.

Política institucional sobre publicaciones impresas / Institutional policy on print material
©Universidad Politécnica de Puerto Rico. / Polytechnic University of Puerto Rico.
©De sus autores. / Of its authors.

Se autoriza la reproducción de los textos (no así de las imágenes) con la única condición de que se cite debidamente la fuente y se respeten los derechos de autor. Los textos no se pueden cambiar de ninguna manera ni se pueden utilizar comercialmente.
Reproduction of the texts (not of the images) is authorized only with the condition that the source is duly cited and the copyright is respected. Texts can not be changed in any way nor can they be used commercially.

Polimorfo es una revista académica creada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico (ArqPoli) en el año 2009. Está orientada al estudio crítico y la difusión de las disciplinas del diseño arquitectónico, paisajista, urbano, de interiores e industrial, además de la conservación arquitectónica, la planificación urbana y la cultura, abordando sus dimensiones teóricas, históricas y prácticas. Se dirige a estudiantes, investigadores y profesionales del diseño, así como a la comunidad académica y a los interesados en las mencionadas áreas de estudio. Desde 2016, se presenta como revista de publicación anual.

POLIMORFO

DISEÑOS LOCALES /
LOCAL DESIGN

REVISTA DE ARQPOLI | ESCUELA DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE PUERTO RICO /
ARQPOLI JOURNAL | SCHOOL OF ARCHITECTURE
POLYTECHNIC UNIVERSITY OF PUERTO RICO

24



37



45



POLIMORFO

- 08** MENSAJE DEL DECANO / *DEAN'S MESSAGE*
Carlos E. Betancourt Llambías

EDITORIAL / *EDITORIAL*
Yara M. Colón Rodríguez

■ MONOGRÁFICO

- 12** CASAS JÍBARAS: ANOTACIONES SOBRE ARQUITECTURA Y TRADICIÓN EN PUERTO RICO
CASAS JÍBARAS: ANNOTATIONS ON ARCHITECTURE AND TRADITION IN PUERTO RICO
Luz M. Rodríguez López
- 30** DISEÑANDO CON LOS DE ACÁ: UN RELATO RECIENTE DESDE EL BRONX
DESIGNING WITH THE ONES HERE: A RECENT STORY FROM THE BRONX
Oscar Oliver Didier
- 42** URBANISMO Y ARQUITECTURA LOCAL EN MEDELLÍN: LOS ÚLTIMOS 30 AÑOS
URBANISM AND LOCAL ARCHITECTURE IN MEDELLÍN: THE LAST 30 YEARS
Isabel Correa Angel
- 58** PESQUISA SOBRE LA GESTIÓN EMPRESARIAL DE MARUJA FUENTES VIGUIÉ
A BRIEF INQUIRY OF MARUJA FUENTES VIGUIÉ'S DESIGN MANAGEMENT
María de Mater O'Neill
- 66** PALIMPSESTO CONSTRUIDO: ENTRE LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL
BUILT PALIMPSEST: BETWEEN THE SUSTAINABLE AND THE LOCAL
Irvís González Colón
- 76** EL CAMBIO EN LA MORFOLOGÍA DEL CENTRO HISTÓRICO DE SAN JUAN Y LA RECUPERACIÓN DE UNA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL ESTILO OLD SAN JUAN
THE CHANGE IN THE MORPHOLOGY OF THE HISTORIC CENTER OF SAN JUAN AND THE RECOVERY OF AN IDENTITY THROUGH THE OLD SAN JUAN STYLE
Karen J. Cuadro Esteves



78



96





90 LA PRODUCCIÓN DE ESPACIOS COSTEROS LOCALES: EJERCICIO DE REFLEXIÓN UNIVERSAL

THE PRODUCTION OF LOCAL SEASIDE SPACES: A UNIVERSAL EXERCISE OF THE MIND

Fernando Pabón Rico

102 LA CASA CRIOLLA DE PUERTO RICO: IDENTIDAD Y ESPACIO DOMÉSTICO

THE CASA CRIOLLA DE PUERTO RICO: IDENTITY AND DOMESTIC SPACE

Jorge Ortiz Colom

127

■ **ARQPOLI INVESTIGA**

118 ACUPUNTURA URBANA: EL CERRO, NARANJITO, PUERTO RICO

URBAN ACUPUNCTURE: EL CERRO, NARANJITO, PUERTO RICO

Beatriz V. Ortiz Moreau

144 PASAJES ANACRÓNICOS: MEMORIAS DEL ANCÓN EN PUERTO RICO (SIGLO XIX)

ANACHRONISTIC PASSAGES: MEMORIES OF THE ANCÓN IN PUERTO RICO (19TH CENTURY)

Cristina I. Montenegro Torres

■ **ENSAYO LIBRE**

160 DE VUELTA AL TIPO: EL DIAGRAMA TIPOLÓGICO COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL PARA UN PROCESO CONSCIENTE DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO

THE TYPE REVISITED: THE TYPOLOGICAL DIAGRAM AS A FUNDAMENTAL TOOL FOR A CONSCIOUS ARCHITECTURAL DESIGN PROCESS

Juan C. Penabad Sánchez

172 LA Balsa de la Medusa: una alegoría en la obra de Rem Koolhaas

THE RAFT OF THE MEDUSA: AN ALLEGORY IN THE WORK OF REM KOOLHAAS

Pedro Urzáiz González

■ **ARCHIVO**

182 FRAGMENTOS DE ARCHITECTURE IN PUERTO RICO

PASSAGES OF ARCHITECTURE IN PUERTO RICO

José A. Fernández

■ EN PERSONA

194 ENTREVISTA AL ARQUITECTO BRUNO STAGNO LEVY

INTERVIEW TO ARCHITECT BRUNO STAGNO LEVY

Bruno Stagno Levy

210 CONVERSANDO CON: LA DISEÑADORA ANA REBECCA CAMPOS RIVERA

INTERVIEW TO DESIGNER ANA REBECCA CAMPOS RIVERA

Yazmín M. Crespo Claudio

■ RESEÑAS

220 VÉLEZ RIVERA, MARCOS A. LAS ILUSTRACIONES DE LOS LIBROS PARA EL PUEBLO DE LA DIVISIÓN DE EDUCACIÓN DE LA COMUNIDAD Y LA MODERNIZACIÓN DE PUERTO RICO (1949-1964). EDICIONES UNE, 2016.

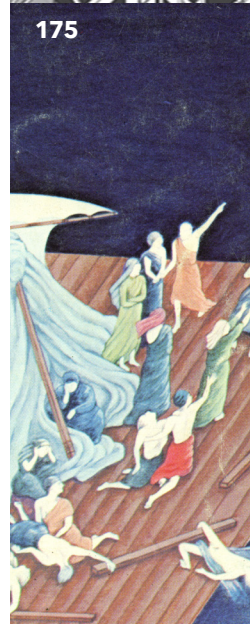
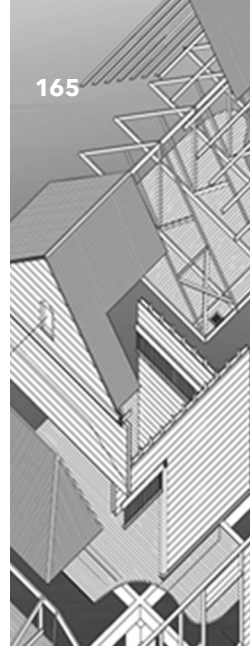
Emanuel Bravo Ramos

223 ACROSS SPACE AND TIME: ARCHITECTURE AND THE POLITICS OF MODERNITY. PATRICK HAUGHEY (ED.). TRANSACTION PUBLISHERS, 2017.

Jorge Rigau Pérez

226 ZOIDO, FLORENCIO, ET AL. DICCIONARIO DE URBANISMO: GEOGRAFÍA URBANA Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO. EDICIONES CÁTEDRA, 2013.

Reinaldo Rosado Silva



MENSAJE DEL DECANO

DEAN'S MESSAGE

Carlos E. Betancourt Llambías

LO QUE NOS TOCA HACER

“Hacer” es equivalente o sinónimo de pensar, causar, fabricar, componer, ejecutar, facilitar y obrar, entre otros verbos. En nuestra profesión de la arquitectura y el diseño, podemos acuñar cada uno de los sinónimos del “hacer” como vector de fuerza que nos dirige a la acción. Lo que nos toca hacer es diseñar con voluntad para nuestra latitud 18 y su población. En un mundo globalizado, donde no siempre se reconoce lo singular, lo particular o lo único, estos ámbitos deberían reafirmarse porque son los que enriquecen y conforman lo múltiple de ese mundo. Debemos identificar lo que podría distinguirnos positivamente –lo que es característico o excepcional– y dirigirnos a su expresión.

Día a día, se evidencia más la pérdida de eso único que nos separa y a la vez nos integra al resto del globo. La valorización de lo único ya no es una prioridad sino la producción en masa de lo que es uniforme. Debemos preguntarnos no solo qué nos toca hacer, sino también si “nos toca” el “hacer”, es decir, si nos mueve el pensar y componer nuevos diseños que se enclaven en nuestro territorio en armonía con nuestro entorno local. Si es así, nos toca conectar con nuestra cultura. Según el Diccionario de la Real Academia Española, se define el término cultura como un conjunto de conocimientos, habilidades y formas de expresión que posee un grupo social. La arquitectura y el diseño forman parte de esos bienes culturales que tenemos y nos corresponde nutrirlos y reproducirlos con lo que tenemos a nuestro alcance: nuestro paisaje, tecnologías, recursos, marco legal, costumbres y estilo de vida.

Exhorto a los lectores de Polimorfo a que, en cada momento de la formación y la profesión, nos preguntemos sobre nuestros diseños: cómo lo hicimos, cómo lo hacemos y cómo lo haremos para mejorar nuestras condiciones.

WHAT IS OURS TO DO

“To do” is equivalent to or synonymous with thinking, causing, making, composing, executing, facilitating, and acting, among other verbs. In our profession of architecture and design, we can coin each of the synonyms of “doing” as a force vector that leads us to action. What we have to do is willingly design for our latitude 18, and its population. In a globalized world, where the singular, the particular, or the unique are not always recognized, these areas should be reasserted because they are the ones that enrich and shape the multiplicity of that world. We must identify what could positively distinguish us –that which is characteristic or exceptional– and steer us toward its expression.

Day by day, the loss of that uniqueness that sets us apart but at the same time integrates us to the rest of the globe becomes more evident. The valuing of the singular is no longer a priority but rather mass production of uniformness. We must ask ourselves not only what we have to do, but also if we feel gratified by doing, that is, if we are moved by thinking up and composing new designs that are embedded in our territory in harmony with our local environment. If so, we have to connect with our culture. According to the Diccionario de la Real Academia Española, the term culture is defined as a set of knowledge, skills, and forms of expression possessed by a social group. Architecture and design are part of the cultural assets that we possess, and we must nurture and reproduce them with what we have at our disposal: our landscape, technologies, resources, legal framework, customs, and lifestyle.

I urge Polimorfo readers, in every moment of our development and professional practice, to ask ourselves about our designs: how we did it, how we do it, and how we are going to do it in order to improve our conditions.

EDITORIAL

EDITORIAL

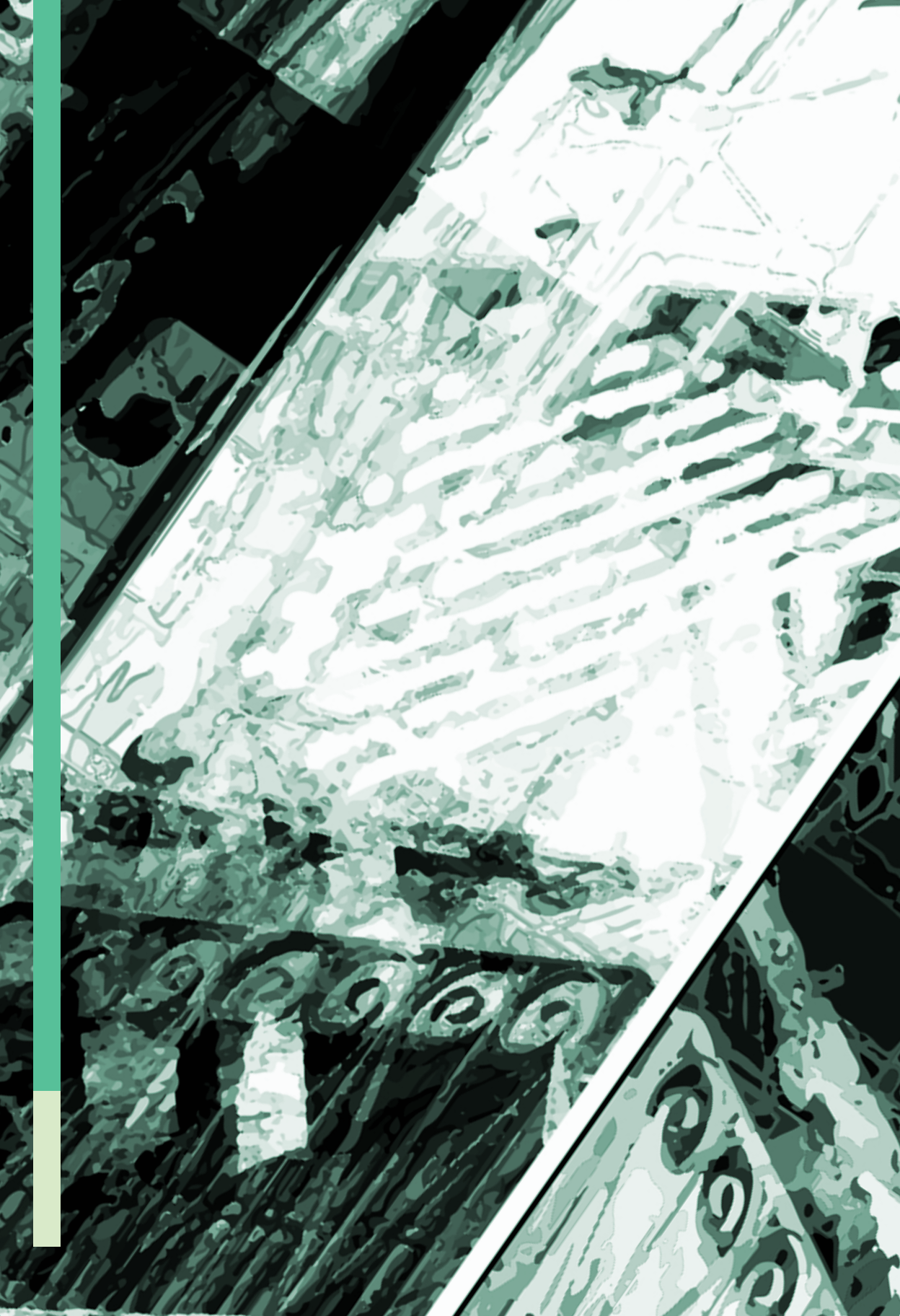
Yara M. Colón Rodríguez

El llamado “giro global” aparece en el pensamiento, historia y práctica del diseño desde hace ya algunos años con el fin de replantear, en resumen, cómo lo global incide en la producción y los problemas locales y viceversa. Esta perspectiva nos parece pertinente a la luz de una realidad que es probadamente producto de complejas interacciones, intercambios asimétricos y conectividades fluctuantes entre sujetos, objetos y espacios diversos. No obstante, este posicionamiento merece abordarse con tanto interés como cautela con tal de evadir la sustitución de las ya infames grandes narrativas por otras, no sea que nuevamente terminen por diluirse los saberes y expresiones de los mundos otros que denominamos “locales”. Así, mediante este número, aprovechamos la oportunidad de pensar cómo, para qué y desde dónde se construyen las imágenes y materializaciones de lo local. El estudio crítico de dichas operaciones nos permitirá descubrir, por ejemplo, mecanismos y medios que defraudan o se tornan obsoletos, pero también metodologías y estrategias que conviene afianzar y propagar. En el contexto global, local y dislocado (A. Appadurai) en el que nos insertamos actualmente, es preciso detenernos a organizar los pensamientos y acciones que producirán las esperadas nuevas realidades.

Teniendo en mente estos riesgos y expectativas, propusimos reflexionar sobre los diseños locales formulando preguntas que han sido contestadas directamente o instigando nuevos cuestionamientos. Entre otros asuntos, los autores discuten aquí: qué ha supuesto la construcción de los imaginarios de lo local en nuestra modernidad, qué dificultades se presentan a la investigación histórica de los diseños locales, cómo las prácticas participativas resultan más aptas al resolver problemas a comunidades y lugares que reclamamos como locales, cómo los proyectos académicos pueden convertirse en precedentes exportables y cómo la sostenibilidad podría tornarse en un parámetro que, cuando es consciente de su dimensión política, puede enriquecer los diseños locales.

The so-called “global turn” has emerged in the thinking, history, and practice of design for some years now in order to rethink, in summary, how global issues affect local production and problems, and vice versa. This perspective seems pertinent to us in light of a reality that is probably the product of complex interactions, asymmetric exchanges, and fluctuating connectivities between subjects, objects, and diverse spaces. However, this positioning should be approached with as much interest as caution in order to avoid the substitution of the already infamous great narratives for other narratives, lest the knowledge and expressions of the other worlds that we call “local” once again be diluted. Thus, through this issue, we take the opportunity to think how, why, and from where the images and materializations of localness are constructed. The critical study of these operations will allow us to discover, for example, mechanisms and means that may disappoint us or become obsolete, but also methodologies and strategies that should be reinforced and circulated. In the global, local, and dislocated (A. Appadurai) context in which we currently find ourselves, we must stop to organize the thoughts and actions that will produce the expected new realities.

Keeping these dangers and expectations in mind, we originally proposed to reflect on local designs by asking questions that have been answered directly or through instigating new problems. Among other topics, here the authors consider: What does the construction of the collective imagination of localness mean in our modern times? What difficulties present themselves in the historical research of local designs? How are participatory practices more apt for solving problems in communities and places we claim to be local? How can academic projects become exportable precedents? And how could sustainability become a parameter that, when it is aware of its political dimension, can enrich local designs?



An aerial photograph of a city, possibly a coastal or island city, is shown from a high angle. A large, semi-transparent green diagonal shape, resembling a stylized letter 'A' or a large triangle, is overlaid on the image, extending from the top left towards the bottom right. The city below shows buildings, roads, and some green spaces. The overall color palette is dominated by the green of the overlay and the natural colors of the city from above.

MONOGRÁFICO
MONOGRAPHIC

MONOGRÁFICO
PP. 12-29

CASAS JÍBARAS: ANOTACIONES SOBRE ARQUITECTURA Y TRADICIÓN EN PUERTO RICO

CASAS JÍBARAS: ANNOTATIONS ON ARCHITECTURE AND TRADITION IN PUERTO RICO

Luz M. Rodríguez López

Historiadora de la Arquitectura y Consultora en investigación

RESUMEN

De 1943 a 1958, Puerto Rico operó una rápida transformación socio-económica que, dentro de los parámetros políticos de su entonces asociación con los Estados Unidos obligó a múltiples transacciones. Entre ellas, la negociación de los imaginarios culturales en un país que enfilaba su modernización mediante el abandono de la agricultura como motor económico y escenario social y, con ella, la liquidación de ciertos valores y costumbres que se asociaron a lo primitivo o premoderno.

Ante tan antagónico y potencialmente destructivo panorama, la identidad nacional aparece como un instrumento de salvamento donde un sistema de representación simbólico y narrativo rescatable formaliza la idea de (una supuesta) estabilidad y continuidad. Eric Hobsbawm bautizó el fetichizar ciertos símbolos extraídos repetidamente del pasado con el propósito de balancear las peligrosas dinámicas que prescriben la desaparición, durante esos procesos de cambio fulminante, como tradiciones inventadas. Por su parte, Benedict Anderson define la nación como una "comunidad política imaginada" y Néstor García Canclini establece en el discurso populista la fuente para el esbozo de lo popular como lo tradicional o lo local desde imágenes y narrativas extraídas de los saberes campesinos, pero que se construyen por las élites políticas e intelectuales.

El ensayo considera la casa rural y su invención como signo identitario, referente cultural e imagen de lo local en Puerto Rico dentro del recorrido (incompleto) hacia la modernidad. Propone a su vez, un vistazo alternativo al análisis lo local dentro del discurso de la arquitectura moderna, no tan aferrado a consideraciones climáticas o territoriales.

ABSTRACT

From 1943 to 1958 Puerto Rico engaged in a rapid socio-economic transformation that, within the parameters of the political context of its then association with the United States, necessarily led to multiple transactions. Among them, the negotiations of cultural imaginaries in a country geared towards a modernization brought about through the abandonment of agriculture as an economic engine and social scenario and with it, the liquidation of certain values and customs associated with primitiveness or pre-modernity.

In the face of such an antagonistic and potentially destructive panorama, national identity appeared as a rescuing device in which a system of symbolic representation and a salvageable narrative formalized the idea of (supposed) stability and continuity. Eric Hobsbawm has named the fetishization of certain symbols taken repeatedly from the past, in order to balance the dangerous dynamics prescribing disappearance, during those processes of rapid change, as the *invented traditions*. In addition, Benedict Anderson has defined the nation as a "politically imagined community," and Néstor García Canclini establishes in populist discourse the basis for the outlining of *popularity as tradition or localness* from images and narratives taken from rural knowledge, but designed by political and intellectual elites.

The essay considers the rural house and its invention as sign of identity, cultural reference, and image of localness in Puerto Rico within the (incomplete) transition towards modernity. It proposes as well, an alternative look to the analysis of *the local* within the discourse of modern architecture, not so tied to climatic or territorial considerations.

Ultimately, not only does the distinction between the fake and real become meaningless, but also the simulation may become the real in and of itself.

—Nezar AlSayyad, *The End of Tradition?*

SALIDA

De 1943 a 1958, Puerto Rico operó una rápida transformación socio-económica que, dentro de los parámetros políticos de su entonces asociación con Estados Unidos obligó a múltiples transacciones. Entre ellas, la negociación de las pautas culturales en un país que, por un lado, enfilaba su modernización -con cierta esquizofrenia bipolar- desde un discurso que adelantaba la supuesta biculturalidad puertorriqueña como uno de los aspectos neurálgicos para el posicionamiento de Puerto Rico como puente entre Américas. La modernización accionaba el abandono de la agricultura como motor económico y escenario social y, con ella, la liquidación de valores y costumbres que se asociaron a lo primitivo o premoderno. En ese periodo de 15 años -desde las declaraciones en las revistas *Harper's* y *Life* que señalaron a Puerto Rico como una "letrina" o un "arribal", hasta su flamante renacimiento como la isla moderna e industrializada que funcionaba como laboratorio (y vitrina) de la democracia¹- se *diseñó* al país con lo moderno y eficiente como marcas de desarrollo y progreso.

La construcción nacional se vuelve crucial en los procesos de industrialización² como el que asumió Puerto Rico a partir de la década de 1940. Una noción convincente del porqué se la debemos a Marshall Bergman, quien en su icónico *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* desmenuza los contradictorios entramados ideológicos de dicho espacio-tiempo y sus amenazantes contextos. Según Bergman, y simplificándolo mucho, la modernidad carga tanto el poder constructivo y esperanzador de *lo nuevo* como el del exterminio.³ Ante tan antagónico y potencialmente destructivo panorama, la identidad nacional aparece como un instrumento de salvamento donde un sistema de representación simbólico y narrativo rescatable formaliza la idea

de (una supuesta) estabilidad y continuidad. Se trata, como bien señala Stuart Hall, de un discurso y, como tal, de un sistema que organiza y define, pero que también *produce*, un catálogo de signos y significados -de puertorriqueñidad en nuestro caso- que nos permite identificarnos como miembros de esa categoría cultural.⁴

La fetichización de ciertos símbolos extraídos repetidamente del pasado con el propósito de balancear las peligrosas dinámicas que prescriben la desaparición, durante esos procesos de cambio fulminante, resulta, según Eric Hobsbawm, en *tradiciones inventadas*.⁵ Inventadas, porque no necesariamente provienen de una continuidad histórica remota o acostumbradamente aceptada por consenso, sino que surgen como respuesta a situaciones contemporáneas que, como contrapeso, echan mano de imágenes y/o narrativas del pasado.⁶ Ello, sin embargo, asume una dimensión adicional a partir del argumento de Benedict Anderson en cuanto a su definición de la nación como una "comunidad política imaginada"⁷ y el hecho de que, según su criterio, "las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas."⁸ Y vale su advertencia: la "calidad de la nación"... [es un] artefacto cultural de una clase particular.⁹ Es decir, serán unos sectores específicos de la sociedad quienes *inventen* la cultura nacional.

Néstor García Canclini y otros han observado que el transcurso formativo hacia la modernidad se articula desde espacios de oposición que confrontan lo moderno -equiparado esto a lo culto y lo hegemónico- contra lo tradicional -alineado a lo popular y lo subalterno-.¹⁰ Por su parte, Stuart Hall destaca cómo en múltiples instancias la identidad nacional se sostiene sobre la idea de mitos fundacionales basados en *lo popular*. No obstante, no será el pueblo quien construya el discurso.¹¹ Este será solo instrumento en una operación de mitificación de sus productos pero, paradójicamente, se le mantendrá en un estado subalterno y ello, porque como bien sostiene el teórico, la identidad siempre se negocia "contra la diferencia".¹²

Dentro del proceso, serán los "moderniza-

dores”, según los categoriza García Canclini, quienes por “una inquietud romántica [definirán] lo popular como tradicional”.¹³ Lo popular, según discute, se presentará entonces por las clases dominantes como el “depósito de la creatividad campesina [y] la profundidad que se perdería por los cambios ‘exteriores’ de la modernidad”.¹⁴ Se trata de una táctica de supervivencia que agrupa ciertos productos, narrativas e imágenes *escogidas* como parte del mosaico de la identidad (colectiva) –esto es, de la cultura nacional– pero solo si son compatibles con el nuevo presente/futuro.¹⁵ Tómese en cuenta, además, que solo interesan los productos y no la conservación del modo de vida (caducado, según la consigna de lo moderno) al que aluden. Los estudios que han propuesto incidir so-

flexiones informadas sobre la casa rural y su *invención* como signo patrio e imagen de *lo local* en Puerto Rico dentro del recorrido (incompleto) hacia la modernidad.

PARADA: LA INVENCIÓN DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA POR EL DISCURSO POPULISTA

El acto de “pensar la patria” que se inició durante la década de 1930¹⁷ dio paso a varios textos con los que los intelectuales del país esbozaron interpretaciones incipientes de lo puertorriqueño. Las complejidades asociadas a una realidad colonial doble resaltan, pero vale mirar fragmentos del primero, *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira,¹⁸ a modo de apuntes para una *invención de la tradición*. Ahí, es sumamente significativo que uno de los

«Los estudios que han propuesto incidir sobre el tema de la representación cultural –de *lo local*– en la arquitectura moderna en Puerto Rico tienden al análisis desde la tendencia que la historiografía denomina Regionalismo.¹⁶ No obstante, ello no necesariamente dirige a la concepción de *lo local* dentro de los parámetros de *lo puertorriqueño* o *lo nacional*. Y menos, desde lo rural –entendido como lo popular y por defecto, lo tradicional– como referentes dentro del proceso de invención inscrito en la modernización de Puerto Rico.»

bre el tema de la representación cultural –de *lo local*– en la arquitectura moderna en Puerto Rico tienden al análisis desde la tendencia que la historiografía denomina Regionalismo.¹⁶ No obstante, ello no necesariamente dirige a la concepción de *lo local* dentro de los parámetros de *lo puertorriqueño* o *lo nacional*. Y menos, desde lo rural –entendido como lo popular y por defecto, lo tradicional– como referentes dentro del proceso de invención inscrito en la modernización de Puerto Rico.

Entonces, cabe preguntarse, ¿qué es lo puertorriqueño? O, más bien, ¿qué es lo puertorriqueño en ese momento de modernización y de particular construcción cultural *nacional* que mencioné antes? Y, ¿cómo se inserta lo puertorriqueño o lo nacional en el lenguaje/discurso de la arquitectura? Lo que prosigue es un breve vistazo donde tomo como punto de partida la imagen de la casa jibara –ícono *local*–. Lo que presento es una serie de re-

signos que el autor delimite resulte ser la casa porque, en términos arquitectónicos, la vivienda es la tipología que asume –o a la que tiende a adjudicársele– el rol evocativo de *lo tradicional*.¹⁹ La convicción de Pedreira que discursa “[f]lor de la tierra es la vivienda”,²⁰ registra una alusión del autor a un pensamiento quasi existencialista donde la casa nace/es del territorio, y ese vínculo la nutre de los valores espirituales del país.²¹ No obstante, “la tradición” arquitectónica construida por el ensayista prefirió cimentarse en lo español, si bien con adaptaciones a las condiciones climáticas y territoriales que garantizaran su permanencia.²²

La idea de la invención de la tradición en una comunidad imaginada resulta un lente sugerente para revisar la interpretación de *lo local* y sus representaciones. Me interesa, particularmente, la definición y manipulación de *lo popular* –convertido en *lo tradicional*– dentro del proyecto de

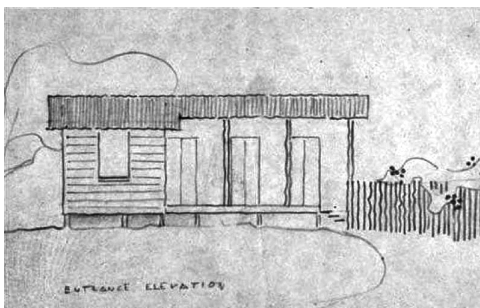
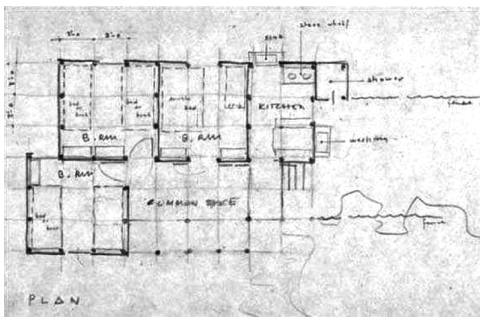
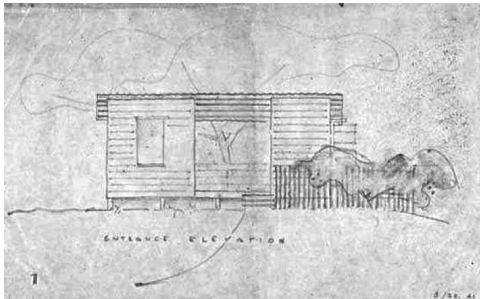
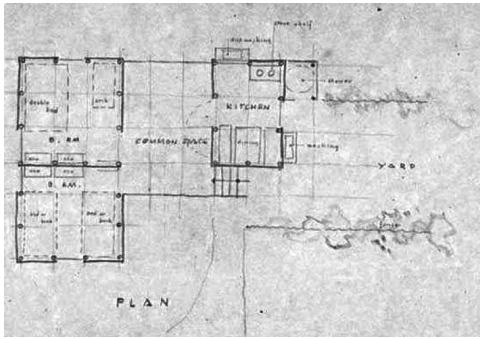


Imagen 1. La propuesta de casas rurales de Henry Klumb (c. 1947) parece alinearse con la descripción adelantada por la Primera Dama. (Fuente: Colección Henry Klumb, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, AACUPR).

modernización puertorriqueño. Ello, porque la condición colonial de Puerto Rico hacía del discurso nacionalista una empresa problemática²³ y, por eso, el Partido Popular Democrático (PPD) prefirió esquivarlo para impulsar en su lugar una narrativa cultural específica; de referente nacional, pero que se desligaba de los entramados políticos del nacionalismo.

Con su retórica populista, Luis Muñoz Marín estableció una transformación ideológica donde, en vez de la Nación-Estado -imposible para el Puerto Rico colonia-, se enfocó en la definición y la construcción de los signos culturales de la Patria-Pueblo, capaces de coexistir con la modernidad. Como explica García Canclini,

[...] el populismo selecciona del capital cultural arcaico lo que puede compatibilizar con el desarrollo contemporáneo [...] En las ritualizaciones patrimoniales y cívicas [...] la sabiduría y la creatividad populares son escenificadas como parte de la reserva histórica de la nación ante los nuevos desafíos. En el populismo estatizante, los valores tradicionales del pueblo, asumidos y representados por el Estado, o por un líder carismático, legitiman el orden que estos administran y dan a los sectores populares la confianza de que participan en un sistema que los incluye y reconoce.²⁴

Es fácil conceder la intención de manipulación institucional en la construcción del discurso cultural a partir de la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1955, brazo del Estado creado para estudiar, conservar, difundir y enriquecer la cultura. Y ello, debido al supuesto desprecio expresado por muchos puertorriqueños por lo autóctono en favor de lo extranjero.²⁵ Esto resulta muy significativo en cuanto a la situación de Puerto Rico como espacio colonizado (o postcolonial) porque, como abunda Homi Bhabha: 1.) la existencia colonial es siempre una contra-referencia que se enfrenta a lo externo; 2.) la existencia colonial se enfrasca en un debate con/contra el yo y el otro donde el dominado en algún momento querrá ocupar el lugar del dominante; y 3.) la identi-

ficación (cultural) colonial no refiere a una identidad coagulada sino que "siempre es la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto a asumir esa imagen" en un ejercicio de "ser para un Otro".²⁶

Muñoz Marín venía preocupándose por el asunto cultural desde mucho antes que el 1955. En 1941, como Presidente del Senado, expresaría serios conflictos con la estrategia propuesta por el gobernador, Rexford Guy Tugwell, quien inauguró el impulso modernizador en Puerto Rico - al fundar el Comité de Diseño de Obras Públicas bajo el eslogan *design for progress*-.²⁷ Para Tugwell, la pobreza anulaba la posibilidad de construcción cultural, y a Muñoz le preocupaba que, en el proceso de abolirla, "[pudiese] superficializarse la cultura al punto de convertirla en mero adorno de una estupenda y estupefaciente base económica".²⁸ (Imagen 1)

Ya electo Muñoz Marín como gobernador, la intención por consolidar lo rural como imagen de *lo nacional* se torna evidente y se introduce con más énfasis dentro del discurso populista. Con el llamado al rescate y la preservación de lo tradicional,²⁹ en múltiples discursos y mensajes, Muñoz habló de cómo los valores rurales -"el básico buen saber" que fomenta "la vida buena"- eran necesarios para no sucumbir ante las tentaciones de la "buena vida". Como muestra, está el siguiente fragmento del discurso de 1953 en su toma de posesión como gobernador del recién fundado Estado Libre Asociado. En esa ocasión indicará:

Estamos inexorablemente disminuyendo el campo y agrandando las ciudades, en el tránsito, necesario a nuestra supervivencia, de una economía agrícola a una economía industrial. No se puede preservar la manera rural en la vida urbana, pero será noble el esfuerzo de buscar en nuestra educación, en nuestro sentido de nosotros mismos, manera de adaptar en alguna forma válida el buen saber del campo a la vida de nuestra industrialización en marcha. Veo este como un objetivo digno de nuestro ideal cultural.³⁰

«La idea de la invención de la tradición en una comunidad imaginada resulta un lente sugerente para revisar la interpretación de lo local y sus representaciones. Me interesa, particularmente, la definición y manipulación de lo popular -convertido en lo tradicional- dentro del proyecto de modernización puertorriqueño.»

Como se ve, el Gobernador insta a mantener *lo local* o las virtudes del campo de maneras no contestatarias con la modernización necesaria.

Un espacio desde el que se manejaron las narrativas e imágenes de lo rural a tenor con la *invención de la tradición* y que precedió también al ICP fue la División de Educación de la Comunidad (DivEdCo), fundada en 1949. En su libro *Negociaciones culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico muñocista*, Catherine Marsh Kennerley incurre en una amplia disertación sobre los modos en que, desde dicho proyecto educativo, se "creó una infraestructura de imaginario cultural puertorriqueño" que inició la nacionalización de la cultura jíbara, mientras discute el rol de los intelectuales, artistas y políticos en dicha construcción.³¹ La DivEdCo es importante en ese panorama porque sus productos *pedagógicos* iban dirigidos al llamado pueblo y figuraban como un potente instrumento de comunicación para las masas.

Como señala Marsh, la discusión sobre la casa rural fue uno de los temas recurrentes en la DivEdCo, colindante con el discurso muñocista sobre la cultura y la búsqueda de la personalidad puertorriqueña en lo jíbaro. Todavía en 1967, la casa rural era tópico vigente. El libro para el pueblo titulado *Tu casa y la mía*³² -de una narrativa sencilla y repleto de dibujos- funcionó, puede argumentarse, como un recurso pedagógico para reforzar la tradición *inventada* y la intención de que el discurso por lo jíbaro excediese los límites temporales del presente. Esto se aprecia en la sección dedicada a "El futuro de nuestra

arquitectura rural” que ilustra una casita levantada del suelo, en madera, con balcón y con techo a dos aguas, mientras el texto indica:

[...] construimos una vivienda en el campo para una familia que vive de la tierra. Se han introducido nuevos materiales de construcción en el mercado. Pero este hecho no altera **las necesidades de vivienda rural dentro de la cultura puertorriqueña**. Una casa en el campo llena funciones algo distintas a una casa en el pueblo o la ciudad. El hombre en el campo vive en amorosa comunión con la naturaleza. La arquitectura rural no puede ignorar esta realidad. [...] Aunque hayan [sic] habido fundamentales cambios económicos en la sociedad de Puerto Rico, la unidad de la familia campesina sigue requiriendo que la casa, además de estructura física, sea un verdadero hogar, un albergue adecuado que esté de acuerdo no solo con el clima, sino con **los buenos hábitos rurales que hemos conservado a través de una larga tradición cultural**.³³

Con todo, quien más apasionadamente abogó por la casita jíbara fue la Primera Dama, Inés Mendoza, quien, dirigiéndose a las maestras de economía doméstica durante el verano de 1955 denunció: “Lo mejor de Puerto Rico se pierde si no salvamos la casa rural con lo que lleva adentro” porque “[...] la pareja rural es el potencial humano más valioso de nuestra cultura, que contiene las esencias de ella”. Y continúa:

Hay que tirarse de pecho para defender y guardar como un tesoro a la casa campesina porque dentro de ella se guarda el buen entendimiento que del bien, la libertad, la paz y la justicia, tiene nuestro pueblo. [...] Yo las invito a ustedes a salvar nuestras raíces dentro de esa casa rural y a protegerlas, porque son buenas”³⁴

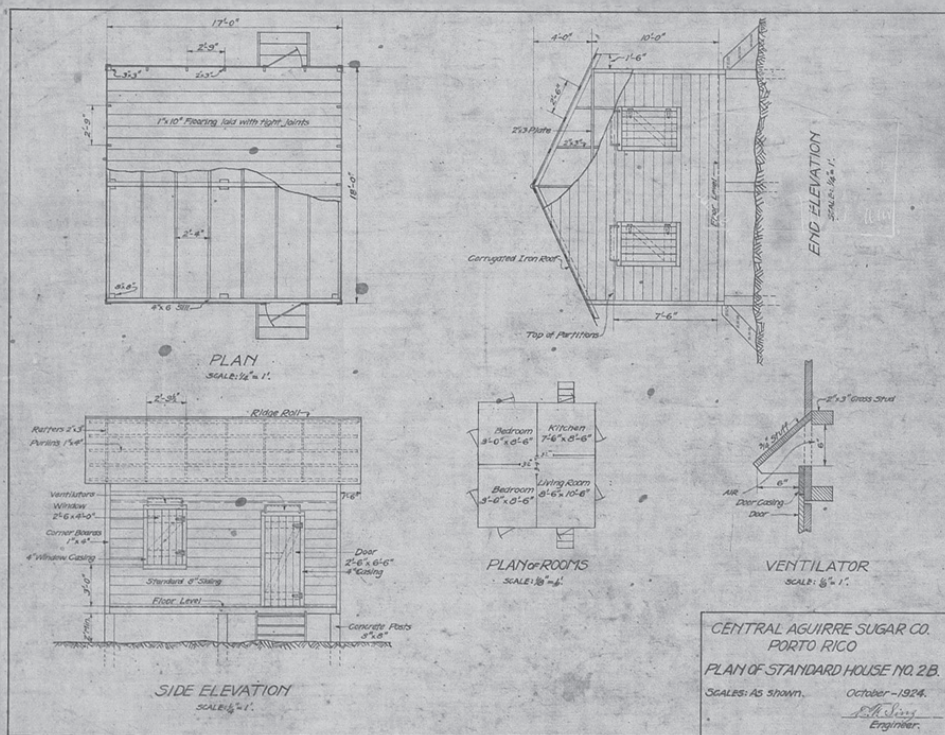
Doña Inés comienza entonces a diseñar la casita del porvenir que, dicho sea de paso, reconoce como el espacio femenino:

[...] la cocina del campo debe ser la más acogedora habitación de la casa. Que la idea de sala-comedor que imitamos del pueblo [pase] a ser cocina-comedor. Como la madre es la que hace casi todos los oficios de la casa en el campo, su sitio durante el amanecer, el día entero y parte de la noche es la cocina -ya allí para ella debe haber espacio de agradable reunión, mesa grande y fuerte, bancos cómodos, fogón amplio y bien hecho, trastes duros y fuertes, fregaderos y sumideros adecuados. [La] casa rural [...] me parece que tiene que tener por lo menos tres habitaciones. Una para el matrimonio y el nene y las otras dos para separar niños de niñas. Tiene que tener cuarto de aseo y una gran sala-batey. La sala debe extenderse hacia fuera como es natural en un trópico, bajo los árboles. [...] El batey es la verdadera sala del campo [e]se debe ser el frente de la casa campesina y no el frente de la fea arquitectura de imitación de ‘chalet’ que ya pasó hasta para nosotros en el pueblo y que nos amenaza con afeár el campo. Es más, yo había pensado en que esta casa rural no tuviera sala en absoluto [p]ero si hay que tener sala para entrar [sic],³⁵ que se extienda bajo unas soleras hasta los árboles afuera que es en donde verdaderamente se hace la sala en el campo, en el batey natural. La sala que se extienda hasta el batey debajo de los árboles va a ayudarles a las mujeres a retener a los hombres en la casa, lejos del fritutín [...]”³⁶

Se concede entonces, que el entramado de rescate de *lo tradicional* en su calidad de *lo local* y desde la imagen de la casa jíbara se articuló desde un ejercicio que pretendió trascender el tiempo. Sin embargo, como se discutirá adelante, también trascendió el espacio.

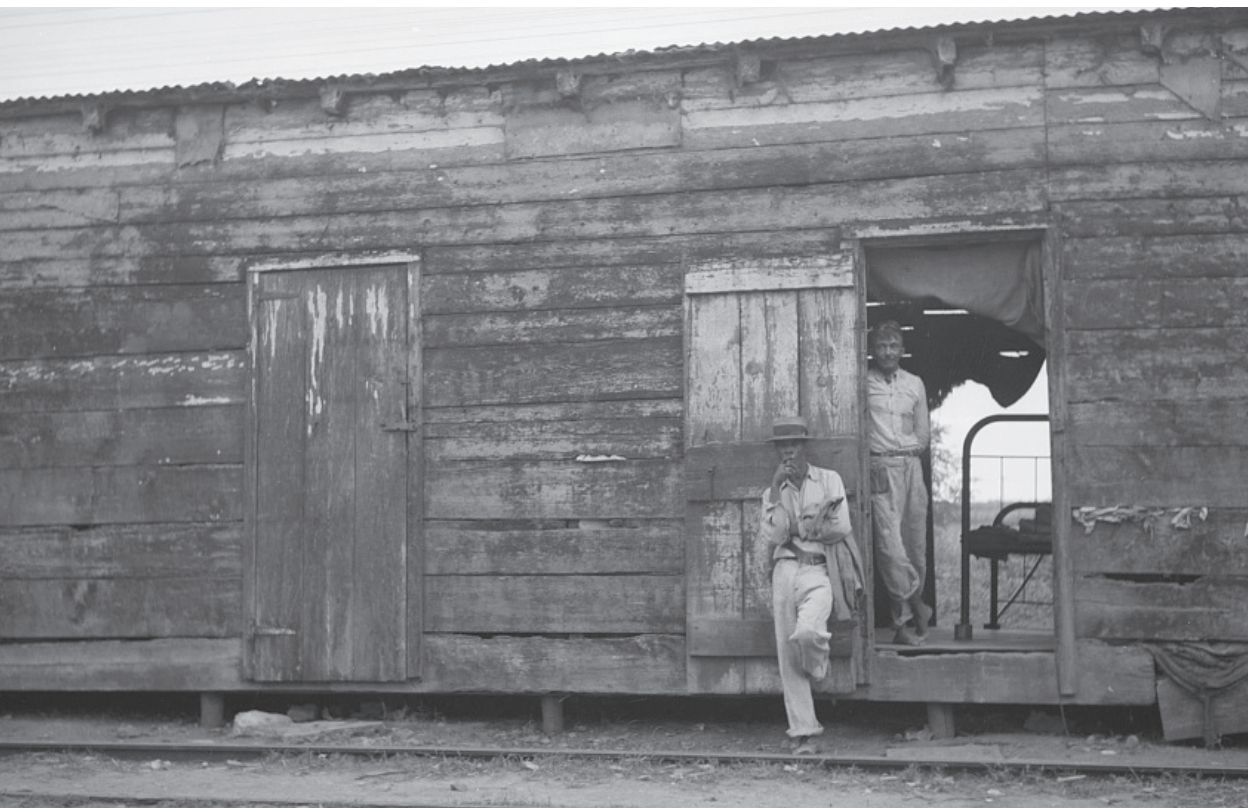
LLEGADA: EL CULTO A LA CASITA

Simplemente expuesto, en una sociedad, la cultura se conforma por aquello a lo que se le rinde culto.³⁷ Esto es, lo que se ritualiza. Si, como expone García Canclini, las tradiciones que se teatralizan son las que



Arriba/Top: Imagen 2. Plano de casa modelo de la Central Aguirre (Plan of Standard House 2B, 1924). (Fuente: Colección Central Aguirre, AACUPR).

Abajo/Bottom: Imagen 3. Una calle en Montesoria, Central Aguirre, 1911. (Fuente: Colección Central Aguirre, AACUPR).



Arriba/Top: Imagen 4. Vivienda estándar para un peón con familia de la Central Aguirre (s.f.). (Fuente: Colección Central Aguirre, AACUPR).

Abajo/Bottom: Imagen 5. Vivienda para empleados de la Central (Edwin Rosskam, Company housing for sugar workers, Ponce, 1937). (Fuente: Colección Farm Security Administration / Office of War Information, LC-USF34-012493-E, Library of Congress).

se internalizan, entonces la casita jíbara se instala en un lugar (político) privilegiado porque para los puertorriqueños ocupa un espacio patrimonial espectacularizado con el que se pretende reflejar la identidad nacional.³⁸ Una identidad construida mediante el rescate de objetos/signos de una vida rural otrora, que interesan únicamente por su supuesto poder unificador y redentor.

Esa casita de encarnación múltiple se consume reiteradamente como parte del inventario inscrito en el registro folclórico puertorriqueño. No obstante, también desde el repertorio de nuestro arte culto.³⁹ Sin hablar de la rica producción gráfica en carteles y publicaciones populares donde se romantizó -y se romantiza- el espacio rural en una estrategia de definitiva complicidad para su continua mitificación. No hay que desatender, sin embargo, que esa romantización se da sobre la *imagen* de la vida campestre y no necesariamente sobre la vida en sí. Como explica William John Thomas Mitchell desde la esencia del Romanticismo artístico y literario, la exposición de esos escenarios y la intención que los maneja son clave dentro de momentos históricos específicos porque

[t]hey thus play a crucial ideological role [...] in mediating a double desire to own and renounce [...], to possess the countryside without real ownership [...].⁴⁰

Otro punto a enfatizar es el hecho de que nuestra *casa nacional*, la *escogida*, es la vivienda del obrero. Un informe de 1914 es sumamente importante toda vez que aporta un vistazo panorámico a las viviendas obreras disponibles al momento de su edición. A partir de dicho registro, se desprende que el *signo patrio casa*, esa que hemos teatralizado para adoptarla como patrimonio identitario, se extrae de las centrales. Aunque existían diferencias, generalmente se levantaban unos dos pies del suelo, eran de madera importada⁴¹ y se techaban con cinc fijado con clavos directamente a las vigas, por lo que el metal quedaba expuesto en el interior. Además, paredes de poca altura

«Se concede entonces, que el entramado de rescate de lo tradicional en su calidad de lo local y desde la imagen de la casa jíbara se articuló desde un ejercicio que pretendió trascender el tiempo. Sin embargo, como se discutirá adelante, también trascendió el espacio.»

-aproximadamente de seis a siete pies- contribuían a una vivienda sumamente calurosa.⁴² Los jíbaros, por su parte, construían sus chozas con palma, yagua y paja porque eran los materiales disponibles sin costo.⁴³

Enrique Vivoni observa que el modelo de casa para los esclavos en las plantaciones del sur de Estados Unidos -importado al territorio continental desde las colonias en las Indias Occidentales- se introdujo en las centrales en Puerto Rico para sustituir los bohíos de los trabajadores (imágenes 2 y 3).⁴⁴ Por otro lado, en términos sociales, las casas que construía la administración de centrales como Aguirre se amarraban a esquemas de jerarquización ligados al espacio habitado. Por lo general, para los obreros había tres modelos de vivienda. La que se describe arriba la ocupaban los peones con familia (imágenes 4 y 5). Pero además, existían barracones para peones solteros -donde los hombres compartían un único espacio habitacional- y las casas de los capataces. Estas últimas, incluían un elemento arquitectónico fundamental para la señalación de un nivel superior en el estatus social obrero del *Company Town*: el balcón.

Para su vivienda idealizada, los jíbaros señalaban el balcón como espacio del deseo. Eso se confirma a partir del Programa de Ayuda Mutua y Esfuerzo Propio que comenzó a desarrollarse en Puerto Rico en 1945. Para tomar en consideración los patrones culturales e incorporarlos en el diseño de una vivienda modelo, se realizaron estudios de casas rurales y encuestas a los campesinos. Las entrevistas reflejaron que, como valor cultural, el balcón era un elemento al que los jíbaros adjudicaban gran significado porque



Imagen 6. Central Aguirre, vivienda del capataz (s.f.). (Fuente: Colección Central Aguirre en AACUPR).

señalaba un estatus social más prominente.⁴⁵ Con esto, se concluye que la casa jíbara o casa rural que se consume como ente patrimonial conecta, sin duda, con la vivienda del capataz de la central. (Imagen 6)

Esa casita, eventualmente, evadió las fronteras de la central. En los arrabales de los centros urbanos se desarrollaron primero casuchas construidas de materiales encontrados, pero, a medida que la situación económica de las familias mejoraba, se levantaron casas que repetían los patrones habitacionales desarrollados en las centrales. No sorprende tampoco que el mismo modelo, con variaciones mínimas, se utilizase para asentamientos obreros como Barrio Obrero (1921) en Santurce y, aun antes, para las *viviendas para los héroes del 25 de enero* (las casas para los bomberos) en Ponce (de 1906 en adelante). (Imagen 7)

La casita incluso emigró con la diáspora puertorriqueña. Actualmente, se le ve pavoneándose en espacios completamente antitéticos de lo campestre (en

«A partir de dicho registro, se desprende que el *signo patrio casa*, esa que hemos teatralizado para adoptarla como patrimonio identitario, se extrae de las centrales.»

el Bronx, East Harlem, Brooklyn y el Lower East Side en Nueva York). Eso no debe asombrar, porque, como apunta Juan Flores, "desde que se concibió en sus primeros tiempos, la arquitectura de la casita ha sido portátil...".⁴⁶ La aparición de casitas en lotes desocupados de los barrios de Nueva York las identifica como emblema de lo puertorriqueño. Sin embargo, no solo refieren a un signo identitario de una comunidad excéntrica sino que revierte a memorias de *lo local* desplazadas de su origen e inscritas en lo foráneo. Se trata, además, de una operación contestataria hacia la metrópoli, de retroconquista, que comprueba quizás que, contrario a lo esbozado por Gayatri Spivak,⁴⁷ el subalterno sí encuentra oportunidades de expresión subersiva. (Imagen 8)

Ello, como señala Luis Aponte Parés, se visibiliza en Nueva York mediante las casitas, por su ocupación física del lugar *otro* y su alusión a valores metafísicos que mantienen una conexión con la Isla mediante la reproducción de corolarios culturales tradicionales/populares/nacionales y la producción de nuevas *tradiciones inventadas*.⁴⁸ Esto es, desde una estrategia de [re]presentación que es un *dar presencia* en constante repetición y traducción. Las casitas, como consigna Flores, son “actos de expresión en sí mismas”⁴⁹ donde la invención percola más evidentemente en las operaciones de adaptabilidad en las que se incurrió para su puesta en escena. Estas, en efecto, no funcionan como viviendas en el sentido estricto, sino que son centros comunitarios y de congregación. La manipulación y la resignificación de la tradición se inscribe en sus espacios y en sus usos: el balcón se piensa como escenario o tarima, el patio o batey es pista de baile, el interior es camerino, cocina, sala de estar, todo a la vez.



Imagen 7. Mudanza de una casa del arrabal El Fanguito a una subdivisión pública en San José, Río Piedras. (Fuente: Telesforo Carrero, *Housing in Puerto Rico*, Junta de Planificación de Puerto Rico, 1950).

nos. Como teoriza Michael Latham, con base en ese proceso y su eventual conclusión, se concretó en nuestro hemisferio una ideología con la que se articuló una identidad enraizada en los avances socio-

«Y es que, en el espacio ajeno y anónimo de Nueva York, la casita es Puerto Rico: un signo mutante y polisémico donde se asientan, convergen y viabilizan múltiples episodios de supervivencia -insulares y exiliados-.»

Y es que, en el espacio ajeno y anónimo de Nueva York, *la casita es Puerto Rico*: un signo mutante y polisémico donde se asientan, convergen y viabilizan múltiples episodios de supervivencia -insulares y exiliados-. En otras palabras, y desde los lindes de la subalternación que emerge para el dominado como consecuencia de la maquinaria colonial, la casita figura en su significación de *lo local + lo tradicional + lo nacional* como un ente de/en traducción y de/en desplazamiento que, como declara Bhabha, “recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están ‘en minoría’”.⁵⁰

CIERRE

La modernización implicó la puesta en marcha de procesos económicos, políticos y sociales que fomentaron la transición de los modelos tradicionales a otros, moder-

económicos, la vitalidad y el dinamismo cultural de Estados Unidos. El imperio conjugó una manera de continuar los imperativos de dominación, ya no desde una colonización territorial, sino en términos de valores.⁵¹ Ello, porque especialmente luego de la Segunda Guerra Mundial, el sistema democrático-capitalista norteamericano y su cultura de consumo se adelantaron como paradigmas que designaban la modernidad en la sociedad. Esto significó la percepción como inferiores de los países que se resistiesen o no se afiliaran a ese prototipo.⁵²

En Puerto Rico, la modernización concurrió con múltiples contradicciones, con pérdidas y ganancias. También, con las usuales oposiciones ideológicas entre ciudad/modernidad y campo/tradición. Ya en 1973, un Muñoz Marín reflexivo de sus posturas y de las negociaciones implícitas en la modernización que lideró escribía:



Imagen 8. Casa jíbara en Nueva York. (Foto: Martha Cooper).

¡Teodoro industrializa! y él industrializó. Le he debido decir 'industrializa pero trata de mediocrizar lo menos posible'. No se lo dije, y este es otro de los límites de insatisfacción a mi orgullo por la transformación de Puerto Rico [...].⁵³

En arquitectura, cabría el argumento de definir las casas de urbanización como uno de esos bastiones de mediocridad impulsada por la industrialización. Ciertamente, en su momento, estas figuraron como marcas del progreso: la modernización inscrita en las viviendas de hormigón de un *Puerto Nuevo*, por ejemplo, era indiscutible. No obstante, y quizás solo ideológicamente, nosotros, los posmodernos, continuamos de un modo no tan inconsciente remarcando la casita jíbara como baluarte. Propongo entonces, como conclusión, una imagen de nuestra cotidianidad suburbana: la casita posada sobre la de urbanización. ¿Marcando su hegemonía (patrimonial) contra la casa estandarizada en hormigón (la industrializada)? ¿Colonizando el espacio privilegiado de la modernidad? █

P

LUZ MARIE RODRÍGUEZ LÓPEZ es doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura. Ha sido docente en las escuelas de arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, la Universidad del Turabo y la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico. Allí, también fue Decana Asociada y Decana Interina. Trabajó como Archivera Principal en el AACUPR. Publica a nivel nacional e internacional y es la autora de dos nominaciones al Registro Nacional de Lugares Históricos: la Casa Klumb (nivel nacional) y el Santuario San Martín de Porres (nivel estatal). Actualmente, se desempeña como Historiadora independiente y Consultora de investigación en Estados Unidos.

NOTAS

1. Ver: Burton, 1943, pp. 54-63; "Puerto Rico Investigating", 1943; y Commonwealth of Puerto Rico, 1958, pp. 2-6.
2. Hall, 2000, p. 612.
3. Ver Berman, 1988.
4. Ver Hall, 2000, pp. 611-613.
5. Ver Hobswam, 1983, pp. 1-14.
6. *Ibíd.*, p. 2.
7. Anderson, 1993, p. 23.
8. *Ibíd.*, p. 24.
9. *Ibíd.*, p. 21.
10. García, 2009, pp. 191-192.
11. Hall, 2000, p. 615.
12. Hall, 1991, p. 5.
13. *Ibíd.*, p. 195.
14. *Íd.*
15. Ver *ibíd.*, pp. 196 y 245.
16. Casi todos los estudios atienden algún tipo de disección de las características climatológicas del trópico. También, señalan las estrategias de adaptabilidad climática y de tecnologías pasivas utilizadas. A ello, se suman ejercicios de contextualización paisajista que refuerzan la idea de un *genius loci*.
17. En 1929, el segundo número de la revista *Índice* convocó a una encuesta de definición y orientación enfocada en determinar si, en efecto, existía una identidad puertorriqueña y cuáles eran sus características a partir de la pregunta general ¿qué y cómo somos? Se preguntó: ¿cree usted que nuestra personalidad como pueblo está completamente definida?, ¿existe una manera de ser inconfundible y genuinamente puertorriqueña?, ¿cuáles son los signos definitorios de nuestro carácter colectivo? A raíz de las respuestas recopiladas, se evidenció que la mayoría de los lectores no reconocían la existencia de un *alma puertorriqueña*.
18. En *Insularismo*, Pedreira presentó una reflexión atravesada por el reconocimiento de una crisis cultural traumatizada por la invasión estadounidense y por los factores que, según él entendía, incapacitaron la evolución cultural individual y el desarrollo de una identidad propiamente puertorriqueña. (Ver Pedreira, 2001). Otras propuestas literarias que abordaron el tema fueron: *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) de Tomás Blanco; *Problemas de la cultura puertorriqueña* (1935) de Emilio S. Belaval y el discurso de Vicente Géigel Polanco *Puerto Rico: ¿Pueblo o muchedumbre?*
19. Eso es así entre otras razones porque, como expone Simon Bronner, la casa atiende una necesidad física fundamental –el resguardo– a la vez que, metafísicamente, funciona como un símbolo; es decir, es una marca o comprobación de la presencia de la tradición que, de una vez, incorpora los procesos discursivos de su selección como ente icónico y, además, figura el escenario de un modo particular de ser/estar en el mundo. Ver Bronner, 2006, p. 27.
20. Pedreira, 2001, p. 63.
21. Sin embargo, como muchos de los intelectuales de la época, aun dentro de la situación colonial vigente en el momento, Pedreira insiste en una identidad española para los puertorriqueños. Antonio S. Colorado, por ejemplo, publicó lo siguiente en las páginas 1 y 4 del periódico *El Mundo* del 16 de junio de 1931: "Nosotros somos españoles; y esto es necesario que se acepte como realidad cuya validez está fuera de nuestro desear. Porque al así reconocerlo no estamos sino dando paso a una verdad cuya aceptación es nuestra más absoluta necesidad previa para esclarecer nuestro futuro, para fijar nuestra personalidad, para definir nuestras limitaciones y posibilidades. Pero eso no es todo: somos españoles que por cuatro siglos hemos vivido en Puerto Rico, en un Puerto Rico que por treinta años ha venido recibiendo los influjos de la nación norteamericana". Ello explica por qué a Pedreira no parece alarmarle la pérdida del bohío, todo lo contrario. Según expone en el texto: "El bohío de paja y yagua, tan pintoresco a la distancia como elemento decorativo del paisaje regional pero tan miserable de cerca, está llamado a desaparecer porque no carga las esencias permanentes de la tradición. [...] El bohío indígena, además no puede ser por su endeblez y peligro, la célula primaria de nuestra vivienda. Esta la constituye la aportación española adaptada a las exigencias de la necesidad colonial: paredes de ladrillo o de cemento, techo de teja o de ladrillo, puertas altas y anchas y ventanales con persianas." Más adelante, el autor abogará por una arquitectura adaptada a las necesidades del trópico –"duradera y fuerte"– capaz de resistir huracanes, terremotos, el salitre y la polilla sin cinc ni cristales que, según considera el autor, remiten a "elementos exóticos superpuestos" e "inconvenientes. (Pedreira, 2001, pp. 63-65).
22. Esto es así por varias razones. Primero, está el hecho de que Puerto Rico sostuvo una dominación española de más de 400 años. Luego, que el carácter efímero de la construcción "primitiva" rebasaba, para el autor, su potencial de permanencia y la inmutabilidad necesaria para homologar lo tradicional a la idea de un legado histórico donde el pasado se conectase con lo presente. Finalmente, queda la necesidad de las élites locales de mantener cierto control dentro del esquema colonial estadounidense y de sostenerse en un ejercicio de sobrevivencia mediante el cual afirmar su hegemonía a través de los que consideraban sus productos culturales –los cultos– por sobre los de las clases sociales inferiorizadas y desventajadas. Como explica Luis Ángel Ferrao, mientras en América Latina se formulaba un discurso de ruptura con España mediante la construcción de otro que fomentaba identidades propias, en Puerto Rico el hispanismo se adelantó como una manera de contrarrestar los avances del protestantismo, el capitalismo y el anglosajonismo. Sin embargo, como también comenta, se trató además de una manera con la que los descendientes de las an-

tiguas élites españolas reivindicaban la cultura que había sido desplazada del poder por los estadounidenses intentando así, abrirse un sitio socialmente jerárquico dentro de la nueva situación colonial. Cabe señalar aquí el gusto de algunos de los arquitectos más prolíferos de las décadas de 1920 y 1930 por la imagen hispanista. Pedro de Castro (1895-1936), Pedro Méndez (1902-1990) y Rafael Carmoega (1864-1968) diseñaron viviendas para las clases pudientes del país en el estilo preferente del Resurgimiento Español, mientras algunas de las obras gubernamentales de mayor relevancia también se construyeron siguiendo dichos parámetros estéticos: la Escuela de Medicina Tropical [1936] y el Cuadrángulo de la Universidad de Puerto Rico [1935-1939] son sólo dos ejemplos. Del mismo modo, vale apuntar la imagen de Puerto Rico exportada a través de los pabellones para las Ferias Internacionales de Filadelfia en 1926 y Nueva York en 1939, con los que se comprueba el gusto por y la afiliación a las referencias de corte hispanista. En términos arquitectónicos, Enrique Vivoni sostiene que Estados Unidos aprovechó también el gusto por la estética hispanófila para adelantar la aculturación del puertorriqueño durante las primeras décadas del siglo XX. Según el arquitecto e historiador: "la hispanidad en la arquitectura facilitaba la americanización del puertorriqueño" (Vivoni, 1998, p. 142). Ver Ferrao, 1993, pp. 37-60; y Vivoni, 1998, pp. 119-154.

23. Hay que recordar que, desde 1948, la Ley número 53, popularmente conocida como Ley de la Mordaza, estableció como delito cualquier expresión en contra de los Estados Unidos y, por adhesión, toda manifestación nacionalista. Para una investigación pormenorizada del asunto y sus efectos ver Acosta, 1989.
24. García, 2009, p. 245.
25. Ver Instituto de Cultura Puertorriqueña.
26. Bhabha, 2002, pp. 65-66.
27. El Comité se pensó, además, como un espacio de entrenamiento en técnicas modernas de diseño bajo la rúbrica del funcionalismo y la economía; parte de su razón de ser fue la instrumentación de estándares mínimos para la construcción de obras públicas. (Ver Sturcke). Como ampliación al tema que me ocupa, cabe señalar que la presencia de Henry Klumb como Director de la Sección de Diseño resulta fundamental. Primero, porque el arquitecto se adscribía al pensamiento muñocista y al programa social del PPD. Esto se comprueba en una carta dirigida a Ann Cooperland, antigua colega en Los Ángeles, donde la invita a participar del "experimento social con significado" que se impulsaba en Puerto Rico. (Ver Klumb, 1945). Segundo, porque basó su propuesta arquitectónica en dos clausulas radicales: 1.) una intención correctiva dirigida a producir una arquitectura de referentes puertorriqueño y tropical, alejada de la supuesta tradición española y 2.) la idea de una estética de lo existente (*aesthetics of what there is*) resurgente "by working in tune with the conscious reality of

need, whatever that need may be" donde, por convicción, la arquitectura "should never be such as to superimpose itself but should become subservient to the requirements of the local building needs based solidly on local problems and thus... developed by needs". Klumb hace alusión al primer punto en una entrevista publicada en la revista *Interiors* de mayo de 1962. Allí, el arquitecto discute su impresión de la arquitectura en Puerto Rico a su llegada a la Isla en 1944. Según dijo, le pareció que: "[t]here is no real architecture of the tropics or of Puerto Rico. Everything is bastard Spanish, which was never the heritage of more than 10% of the Puerto Ricans anyway. And the Spanish enclosed everything behind thick walls and grilles. Their women weren't to be seen; everything was protected. Then you superimpose the Anglo-Saxon traditions on top of that, and you get the most wretched architectural results imaginable". (Klumb, 1962, p. 116). Para el segundo punto, refiérase a Klumb, 1979 y Klumb, 1944a.

Como modernista que no creyó en la *tabula rasa* y un negociador colonial que echó mano de la *otredad* como recurso estético y de diseño, en su trabajo para el Comité, Klumb no descartó los métodos constructivos tradicionales y, de hecho, propuso investigar sobre materiales y métodos de construcción locales para desarrollarlos, mejorarlos y utilizarlos como posibles soluciones de transición sin oponerse a la industrialización proyectada. En el Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico (AACUPR), se conservan los dibujos para varias versiones de propuestas para unidades escolares que abandonaban el hormigón en favor de palma, yagua, vara silvestre y paja. Incluso, el arquitecto propuso un híbrido donde la palma y la vara silvestre se recubrían con tela metálica para terminarse con un empañetado de hormigón. En este periodo, la casa rural no solo se convirtió en un objeto de estudio para Klumb, sino también en uno de los temas a atender. Para el Comité de Diseño, aparece en dos instancias: en las fincas para maestros y en la propuesta que tituló *Zero-Plus Housing*. Las casas para maestros serían viviendas para normalistas en los distritos rurales, con una parcela para huerto. En términos programáticos, incluían: balcón, sala-comedor, una o dos habitaciones con armarios empotrados, baño, cocina y almacén.

En el AACUPR, se conservan los planos para dos versiones. Una de ellas con una unidad en hormigón que serviría de tormentera mientras el resto de la casa se construiría en palma y vara silvestre, con empañetado de hormigón. En términos prácticos, ello evitaría el deterioro por termitas, pero determinaba también una operación con la que se encaraban la tradición y la tecnología moderna. Por la parte estética, sin embargo, la vivienda continuaba los patrones locales al incluir techos de dos aguas, si bien con la construcción del piso en hormigón se perdía el pintoresco perfil de la casa levantada en "zocos". Según la Ley número 14 de 1943, el propósito fundamental de

estos proyectos consistía en aumentar la influencia de los maestros en las zonas rurales, "...not only to carry out their teaching functions with efficiency in the classroom but also to carry out a transcendental cultural mission in the heart of the rural communities". (Ver Klumb, "A Plan"). *Zero-Plus*, por su parte, siendo, como explicó Klumb, una propuesta para un método constructivo, no pretendió mantener la fidelidad estética con la casa rural porque no se trataba de un ejercicio de estandarización del tipo sino de su elemento gestor: el *Life Core* o Médula de Vida, según ha traducido el término Vivoni, se trataba de una estructura en planta de T, propuesta en bloques de hormigón para cada dos unidades habitacionales. Ese elemento estandarizado, supliría las necesidades sanitarias primarias, permitiendo la evolución y mejoría del esquema de acuerdo a los recursos de las familias. (Ver Klumb, 1944b). No obstante, los documentos disponibles sobre la versión rural ratifican el uso de materiales localmente asequibles –palma y paja– igual que los destilados de las viviendas de las centrales –madera y cinc–. Y claro que, por su tipología de casa gemela, se evadía la línea conectiva estricta con la casa rural.

Sin embargo, como se aprecia en el documento, las fachadas de ambas residencias se unificarían mediante un ejercicio de diseño que conservaría la imagen de la fachada compuesta por el techo de dos aguas. También, debo hacer hincapié en el hecho de que, entre 1946 y 1947, Klumb continuó estudios de la casa rural con lo cual, al parecer, intentaba mediar las características regionales con una modernidad que solo se ocupaba de forzar técnicas preconcebidas desde el exterior en vez de desarrolladas –como la música y la literatura– desde el folclor. Los esquicios no abandonan la funcionalidad ni la modernidad. En las plantas, se aprecia cómo fueron diseñadas desde la *arquitectura orgánica*. Así, Klumb plantea la idea de centrifugación expansiva mientras el espacio intersticial (que serviría de una vez como balcón y sala) permitiría que se habitaran el exterior y el interior al mismo tiempo. Sin embargo, al revisar las fachadas, parece evidente que la operación propuesta por Klumb jerarquizaba lo local y, de ese modo, además de convivir con la modernidad se aferraba a lo que para él era una de las responsabilidades del arquitecto: "respect the past, reflect the present, and project the future". (Ver Klumb, *Panfleto 2*).

- 28 Para el entonces senador, "[n]aturalmente, la preocupación por la cultura no [debía] conducir a desentenderse de la miseria, cuya abolición [era] prioridad indiscutible. La liberación de la miseria [debía] rehacer la economía, para convertirla en base de justicia y de cultura." (Muñoz, 1992, p. 49).
- 29 Como indica García Canclini, "[e]se conjunto de bienes y prácticas tradicionales que nos identifican como nación o como pueblo es apreciado como un don, algo que recibimos del pasado con tal prestigio simbólico que no cabe discutir-

lo. Las únicas operaciones posibles –preservarlo, restaurarlo, difundirlo– son la base más secreta de la simulación social que nos mantiene juntos". (García, 2009, p. 150).

30. Muñoz, 1953.
31. Marsh, 2009, pp. 46 y 71.
32. En este, editado por René Marqués, con investigación y redacción a cargo de Emilio Díaz Valcárcel la casa figura el tema central abordado desde distintos frentes. La casa, tanto de Puerto Rico como del extranjero, se examina desde sus contextos históricos, geográficos y constructivos. La casa rural puertorriqueña se atiende, además, como tema mediante el cual se pretende enseñar sobre las mejores prácticas en cuanto a orientación, ubicación e higiene. Ver Departamento de Instrucción, 1967.
33. Énfasis de la autora. *Ibíd.*, pp. 28-29.
34. Mendoza, 1955.
35. Doña Inés Mendoza hace referencia aquí al modo de hablar del jíbaro, con "dentrar" en vez de "entrar".
36. Mendoza, 1955.
37. Forbes, 1912, p. 170.
38. Ver García, 2009, pp. 151-152.
39. Refirámonos, por ejemplo, al *Pan nuestro* de Ramón Fra-de (1905) y antes, al famosísimo *El Velorio* de Francisco Oller (1893), por mencionar solo dos.
40. Mitchell, 2005, pp. 116-117.
41. Puerto Rico no contaba entonces con bosques de maderas fuertes adecuadas para la construcción.
42. Government of Porto Rico, 1914, p. 84.
43. El obrero que no se beneficiaba de una casa provista por la central la construía de materiales encontrados y disponibles en el sitio por medio de métodos tradicionales anónimos heredados. Según el informe de 1914: "The framework of these huts is of poles and small sticks cut from shrub trees. The roofs are generally thatched with a long, tough grass and the walls are constructed by binding leaves of the royal palm (yaguas) with sticks and fiber. The floor is of boards or slabs and is raised from one to two feet above the ground. In some sections *yaguas* are also used for the roofs and in the inland there are many huts with walls of slabs from the trunk of the palm trees. These huts are usually divided into two rooms by a flimsy partition of *yaguas*, one room being used as a bedroom and the other as a combined living and dining room. The kitchen is a separate room or shed at the rear and, probably because of the danger of fire, is usually without floor. The furniture consists of hammocks, boxes for chairs, a rough table and a few dishes, all made from gourds except the iron pot used in cooking [...]. [T]he value of such a house [is] from \$10 to \$20". Ver *Ibíd.*, 82.
44. Ello, según Vivoni, figura como un ejercicio de reapropiación y reinterpretación de modelos habitacionales caribeños. Ver Vivoni, 2004, pp. 67-68.
45. Vázquez, 1960, p. 14.
46. Flores, 1997, p. 122.
47. Spivak, 1988, pp. 270-313.

48. Ver Aponte 1997, pp. 53-61.
49. Flores, 1997, p. 123.
50. Bhabha, 2002, p. 19.
51. Latham, 2000, pp. 5 y 16.
52. Belmonte, 2003, pp. 50-51.
53. Muñoz Marín se refiere a Teodoro Moscoso, director de la Compañía de Fomento Industrial, quien dirigió la Operación Manos a la Obra que enfiló la industrialización en la Isla. (Muñoz, 1999, p. 67).

REFERENCIAS

- Acosta, Ivonne. *La mordaza: Puerto Rico (1948-1957)*. Editorial Edil, 1989.
- AlSayyad, Nezar. *The End of Tradition?* Psychology Press, 2004.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Aponte Parés, Luis. "Casitas, Place, and Culture: Appropriating Place in Puerto Rican Barrios (Elements of Sociability)", *Places*, vol. 11, núm. 1, 1997.
- Belmonte, Laura. "Selling Capitalism: Modernization and U.S. Overseas Propaganda, 1945-1959", en David C. Engerman, Nils Gilman, Mark Haefele y Michael E. Latham (eds.), *Staging Growth: Modernization, Development, and the Global Cold War*, University of Massachusetts Press, 2003.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI Editores, 1988.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Ediciones Manantial, 2002.
- Bronner, Simon. "Building Tradition: Control and Authority in Vernacular Architecture" en Lindsay Asquith y Marcel Velling (eds.), *Vernacular Architecture in the Twenty-First Century: Theory, Education, and Practice*. Taylor & Francis, 2006.
- Burton Heath, S. "Our American Slum, Puerto Rico", *Harper's Magazine*, vol. 187, junio de 1943.
- Carrero, Telesforo. *Housing in Puerto Rico*. Junta de Planificación de Puerto Rico, 1950.
- Commonwealth of Puerto Rico. "Democracy's Laboratory in Latin America", *Time* 91, núm. 26, 23 de junio de 1958.
- Departamento de Instrucción Pública, División de Educación de la Comunidad, *Tu casa y la mía*, René Marqués (ed.), Talleres de la División de Educación de la Comunidad, 1967.
- Ferrao, Luis Ángel. "Nacionalismo, hispanismo e elite intelectual en el Puerto Rico de la década de 1930" en Silvia Álvarez Curbelo y María Elena Rodríguez Castro (eds.), *Del Nacionalismo al populismo: Cultura y política en Puerto Rico*, Ediciones Huracán, 1993.
- Flores, Juan. "Salvación Casita': Un performance puertorriqueño y de arquitectura vernacular en el sur del Bronx," en *La venganza de Cortijo y otros ensayos*, Huracán, 1997.
- Forbes, Charles H. "Culture and Cult", *The Classical Journal*, vol. 7, núm. 4, enero 1912.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Random House Mondadori, 2009.
- Government of Porto Rico, Bureau of Labor. *Report on the Housing Conditions of the Laborers of Porto Rico*. Bureau of Supplies, Printing, and Transportation, 1914.
- Hall, Stuart. "The Question of Cultural Identity," en Stuart Hall, David Held, Don Hubert y Kenneth Thompson (eds.), *Modernity: An Introduction to Modern Society*, Blackwell Publishers, 2000.
- "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity" en Anthony D. King (ed.), *Culture Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Macmillan y State University of New York, 1991. Pablo Sendón (trad.), Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales en <http://www.cholonautas.edu.pe>. Consultado el 2 de febrero de 2017.
- Hobswam, Eric. "Introduction: Inventing Traditions" en Eric Hobswam y Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña, "Historia". <http://icp.gobierno.pr>. Consultado el 18 de febrero de 2017.
- Klumb, Henry a Ann Cooperland [1945]. Colección Henry Klumb, caja 3.60, Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico (AACUPR).
- "A Plan for Teachers Farms". Colección Henry Klumb, caja 3.4, AACUPR.
- "Architecture - Art or Rational Reality?", Policy Statement as Architect for the Committee on Design of Public Works. 1944, Colección Henry Klumb, caja 84.11, AACUPR.
- "Design for the Tropics", *Interiors*, vol. 116, mayo de 1962.
- Miscellaneous notes and Quotations y Life Core*. 1944, Colección Henry Klumb, caja 84.11, AACUPR.
- My Architectural Design Philosophy*, Architecture Florida Design '79, 65th Annual FAIA Convention, 2 de octubre de 1979. Colección Henry Klumb, caja 84.11, AACUPR.
- Panfleto 2, Architecture of Social Concern*. 1933-1944, Colección Henry Klumb, caja 100, AACUPR.
- Latham, Michael E. *Modernization as Ideology: American Social Science and 'Nation Building' in the Kennedy Era*. The University of North Carolina Press, 2000.
- Mendoza, Inés María. *La casa rural (A las maestras de economía doméstica)*. Departamento de Instrucción Pública, División de Instrucción Vocacional, Sección de Economía Doméstica,

verano de 1955.

Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The Chicago University Press, 2005.

Muñoz Marín, Luis. *Memorias (1940-1952)*. Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1992.

"Lo que queremos hacer para el futuro," Discurso inaugural como gobernador del Estado Libre Asociado de Puerto Rico (2 de enero de 1953) en Fundación Luis Muñoz Marín. <http://www.luismuñozmarín.net>. Accedido el 20 de febrero de 2017.

Diario 1972-1974. Fundación Luis Muñoz Marín, 1999.

Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. Ediciones Callejón: 2009.

Pedreira, Antonio S. *Insularismo: Ensayos de interpretación puertorriqueña*. Plaza Mayor, 2001.

"Puerto Rico Investigating Committee Finds it and Unsolvable Problem." *Life Magazine*, vol. 14, núm. 10, 8 de marzo de 1943.

Spivak, Gayatri Chakravorti. "Can the Subaltern Speak?" en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. The University of Illinois, 1988.

Sturcke, Louis. *A los miembros del Comité de Diseño de Obras Públicas, Memorando*. [Sin fecha]. Fondo: Obras Públicas, Serie: Asuntos Varios, Legajo 317, Archivo General de Puerto Rico.

Vázquez Calcerrada, P. B. *La vivienda en Puerto Rico bajo el Programa de Ayuda Mutua y Esfuerzo Propio*. Congreso Mundial de Planificación y Vivienda, San Juan, 28 de mayo - 3 de junio de 1960.

Vivoni Farage, Enrique y Silvia Álvarez Curbelo. *Hispanofilia: Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

"Americanization South of the Border: The Architecture of the Central Aguirre Sugar Company," en Diane Accaria-Zavala y Rodolfo Popelnik (eds.) *Prospero's Isles: The Presence of the Caribbean in the American Imaginary*. Macmillan, 2004.



MONOGRÁFICO
PP. 30-41

DISEÑANDO CON LOS DE ACÁ: UN RELATO RECIENTE DESDE EL BRONX

DESIGNING WITH THE ONES HERE: A RECENT STORY FROM THE BRONX

Oscar Oliver Didier

Diseñador urbano del Departamento de Planificación Urbana de la ciudad de Nueva York

RESUMEN

Este texto presenta una breve crónica sobre los dos años en el que tengo la dicha de trabajar en el Bronx. Aquí, laboro específicamente para la oficina local de ese vecindario, que queda dentro de la sombra del Departamento de Planificación Urbana de la ciudad de Nueva York. Dentro de esta oficina, participo y ayudo a diseñar sesiones participativas e interactivas sobre planes y proyectos futuros de la mano con las comunidades de Bronx.

Por demasiado tiempo, al Bronx se le dio la espalda y se ignoraron sus reclamos por la justicia social y mejoras urbanas. Sin embargo, bajo la nueva administración del alcalde, se inauguró una nueva manera de trabajar con un mecanismo que antes se conocía exclusivamente como una rezonificación de área. En su lugar, dentro del nuevo modus operandi se trabaja con identificar mejoras necesarias en infraestructura, incentivar el espacio público y la peatonalización, fomentar la creación de nueva vivienda asequible y conservación de la existente, mejoras en el transporte, entrenamiento en destrezas y oportunidades de trabajo, entre algunas otras. Por ende, si la identificación de mejoras se iba a intentar hacer de la mano con los miembros de la comunidad, se tenía que diseñar algún mecanismo para crear un espacio de diálogo proactivo.

Diseñar con los de acá me ha permitido reencontrarme con el diseño, y redescubrirme en el proceso como diseñador urbano. Otro diseño local es posible —que vaya más allá de los nativismos y las historias reduccionistas— y en vez acabe de reconocer la insolidaridad típica del arquitecto. Las comunidades que servimos se merecen herramientas edificantes para la inclusión, y diseñadores que quieran materializar la convivencia entre sujetos. Sólo con un proceso así podemos intentar democratizar el diseño.

ABSTRACT

This text presents a brief story about the two years in which I have had the joy of working in the Bronx. Here I work specifically for the local office of that neighborhood - which is under the umbrella of the New York City Department of City Planning. In this office, I participate and help design participatory and interactive sessions on future plans and projects hand in hand with the Bronx communities.

For too long, many turned their backs on the Bronx and ignored its claims for social justice and urban improvements. However, under the new mayor's administration, a new way of working through a mechanism previously known exclusively as area rezoning was inaugurated. The new modus operandi works to identify necessary improvements in infrastructure, incentivize the creation of public spaces and pedestrianization, encourage the creation of new affordable housing and the conservation of existing housing, improvements in transportation, skills training, and job opportunities, among others. Thus, if the identification of improvements was to be attempted to work hand in hand with the members of the community, a mechanism had to be designed to create a space for proactive dialogue.

Designing with those from here has allowed me to reconnect with design and rediscover myself in the process as an urban designer. Another local design is possible —one which moves beyond nativism and reductionist histories— and instead recognizes architects' typical lack of solidarity. The communities we serve deserve edifying tools for inclusion and designers who seek to materialize coexistence among subjects. Only with such a process can we attempt to democratize design.

Desde hace más de dos años, tengo la dicha de trabajar en el barrio del Bronx. Laboro específicamente para la oficina local de ese vecindario —que queda dentro de la sombrilla del Departamento de Planificación Urbana de la ciudad de Nueva York. Las lecciones han sido muchas, demasiadas, pero siento que de quién más he aprendido en este periodo breve ha sido de los diversos miembros de su comunidad. Con sólo proveer un corto trasfondo demográfico se revela que poco más de la mitad de la población del Bronx proviene de algún país hispano y, de esos, la mayoría son de ascendencia puertorriqueña. Para ser más preciso, casi 25 por ciento de la población del Bronx es de Puerto Rico, o sea, que una de cada cuatro personas con las que te topas en el Bronx te hablará en español boricua.¹ Estos puertorriqueños de primera o segunda generación y, en especial, los que ya llevan más de medio siglo aquí, te hablarán de una cosa más que cualquier otra: sobre los años en que el Bronx se quemaba. Pero discutiremos más de eso en un momento.

Aunque me desempeño como diseñador urbano, mi rol requiere trabajar de la mano con miembros de la comunidad. Esto incluye asistir a reuniones mensuales de la Junta de Comunidad 1 (Mott Haven) y 2 (Huntspoint), ambas en el reconocido y a veces estigmatizado sur del Bronx. Además, participo y ayudo a diseñar sesiones participativas e interactivas sobre planes y proyectos futuros de la mano con estas comunidades. Siendo uno de dos miembros de nuestra oficina satélite con dominio completo del español, he tenido la oportunidad de compartir de un modo más directo con algunos de sus miembros hispanoparlantes. Sin embargo, mi intención aquí no es sobresimplificar las cosas, ni tampoco relatar esta crónica como si esto fuera siempre un intercambio positivo —mucho menos unilateral. En más de una ocasión, las sesiones no han ido como primero era la intención y, en algunas otras, se han cometido errores de los que se aprende y luego se intenta corregir el rumbo de lo que se proponía.

No podemos olvidar que estas comunidades, entre finales de la década de 1960, y en gran medida hasta principio de la de

«No podemos olvidar que estas comunidades, entre finales de la década de 1960, y en gran medida hasta principio de la de 1990, se enfrentaron a políticas públicas que, algunas por inacción y algunas otras por medidas directas, provocaron que gran parte del Bronx quedara abandonado, con carencia de espacios abiertos y de educación, y sin servicios básicos de recogido de basura y monitoreo policiaco. Además, se creó una atmósfera política y económica que provocó la quema de un 40% de los edificios del sur del Bronx.»²

1990, se enfrentaron a políticas públicas que, algunas por inacción y algunas otras por medidas directas, provocaron que gran parte del Bronx quedara abandonado, con carencia de espacios abiertos y de educación, y sin servicios básicos de recogido de basura y monitoreo policiaco. Además, se creó una atmósfera política y económica que provocó la quema de un 40% de los edificios del sur del Bronx.² Partiendo sólo de una indagación histórica breve, uno se da cuenta de que estos incendios fueron causados por una larga lista de razones, entre éstas, que los incendios eran provocados por los propietarios de los edificios para, entre otras cosas, poder cobrar el seguro de la propiedad y salir con al menos alguna ganancia para lo que ya era considerado un área que se echaba a pérdida.³ Los que se quedaron —o llegaron durante este periodo porque no tenían ninguna otra alternativa— sufrieron y pasaron por unas circunstancias inimaginables. Sin embargo, muchos se organizaron y lucharon de diversas maneras por salvar el Bronx. (Imagen 1)

Proveo este breve contexto por una simple razón: el escepticismo actual de parte



Imagen 1. Edificio en ruinas en Nueva York. (Foto: John Fekner © 1980, donada al proyecto Wikipedia por el artista).

de esta comunidad hacia cualquier hazaña o proyecto de gobierno es muy real, y es parte del clima político que se tiene que tener en mente antes de entablar cualquier tipo de conversación o intercambio con los residentes. Por demasiado tiempo, al Bronx se le dio la espalda y se ignoraron sus reclamos por la justicia social y mejoras urbanas. En su lugar, por décadas, la única inversión en infraestructura que recibiría el Bronx sería aquella que beneficiaría a sus vecinos cercanos en Manhattan (plantas de procesamiento de aguas negras o de basura, almacenes de comida y productos frescos para poblaciones fuera del Bronx, entre muchas otras) o las instituciones que las poblaciones de privilegio no querían en sus cercanías (prisiones juveniles, refugio para indigentes, entre algunos otros).⁴ Con todo esto en mente, aquí una breve crónica de las reuniones de trabajo que se han realizado al momento y de la mano con algunos de los miembros de las comunidades del Bronx.

Bajo la nueva administración del alcalde Bill de Blasio, se inauguró una nueva manera de trabajar con un mecanismo que antes se conocía exclusivamente como

una rezonificación de área. En su lugar, dentro del nuevo modus operandi se trabaja con identificar mejoras necesarias en infraestructura, incentivar el espacio público y la peatonalización, fomentar la creación de nueva vivienda asequible y conservación de la existente, mejoras en el transporte, entrenamiento en destrezas y oportunidades de trabajo, entre algunas otras. Además, se creó un fondo especializado, conocido en inglés como el Neighborhood Development Fund –para mejoras capitales dirigidas a las comunidades en que se realicen estos estudios de vecindarios. Por ende, si la identificación de mejoras capitales se iba a intentar hacer de la mano con los miembros de la comunidad, se tenía que diseñar algún mecanismo para crear un espacio de diálogo proactivo. (Imagen 2)

Una de nuestras primeras reuniones en marzo del 2015 fue en formato de casa abierta. Durante ésta, los vecinos de la comunidad podían caminar y acercarse a diferentes mesas donde se les proveía información, pero a la vez se les brindaba la oportunidad para que identificaran asuntos medulares que requirieran de

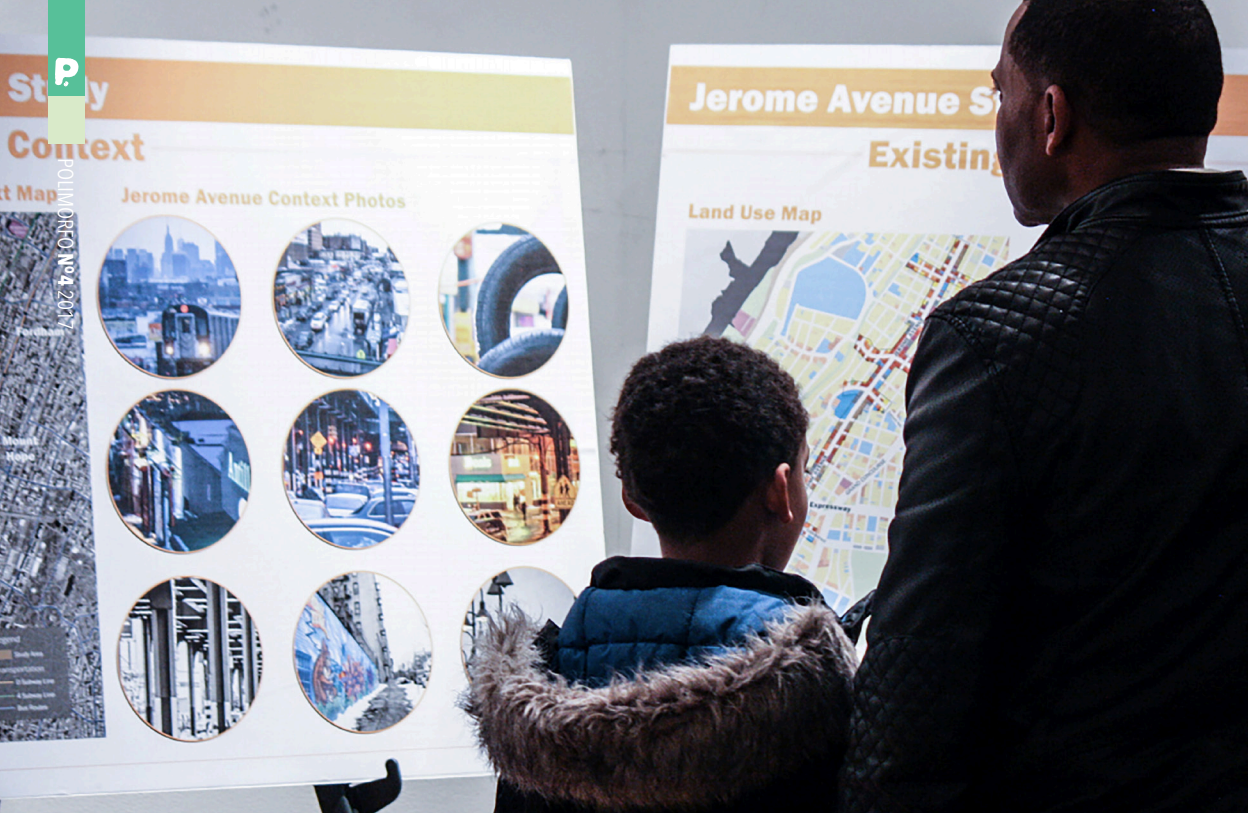


Imagen 2. Presentaciones ante la comunidad. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).

atención inmediata y, por último, empezar a precisar sobre las metas del plan. Una de las mesas trabajó con maneras de identificar los problemas y a las vez las posibles mejoras para el espacio debajo del paso elevado de la línea 4 del sistema de metro de la ciudad. El mismo trascurrir por encima de la avenida Jerome, creando en algunas secciones espacios indeseables, oscuros e inactivos. Además, empezamos a conversar con los residentes sobre cómo cualquier intento para proveer más vivienda asequible, espacio de ventas de artículos de primera necesidad y espacios comunitarios requeriría de reglamentaciones específicas para resolver la manera en que los edificios interactuarían con este sistema vial elevado. Discutimos entonces sobre medidas de atenuación de sonido y maneras de asegurar el acceso a la luz natural desde la calle para que el ámbito peatonal no se viera afectado desfavorablemente. (Imagen 3)

El ejercicio reveló muchos asuntos que sólo una persona que cohabite a diario estos espacios podía identificar. Por ejemplo, escuchamos sobre partes del ámbito peatonal que eran afectadas adversamente

«El ejercicio reveló muchos asuntos que sólo una persona que cohabite a diario estos espacios podía identificar.»

por los usos relacionados a los autos, tales como garajes de mecánicos o gomeras. Debido a una gran demanda, estos usos controversiales, a pesar de que proveen trabajos necesarios para algunos miembros de la comunidad, se ven en la necesidad de estacionar autos y colocar gomas en el ámbito común de la acera, imposibilitando el paso práctico de los peatones. Como luego nos daríamos cuenta, este problema se tenía que tratar con mucho cuidado. La intención no era desplazar estos usos que se habían localizado hace décadas aquí, —debido a su relativa cercanía al expreso Cross-Bronx— sino asegurar una coexistencia saludable entre los vecinos y trabajadores. Es crucial, por eso, entender algo de la historia urbana del Bronx: desde la década del 1950, bajo la dirección de Robert Moses, se había fomentado la creación de grandes autopistas que conectarían las nuevas poblaciones subur-

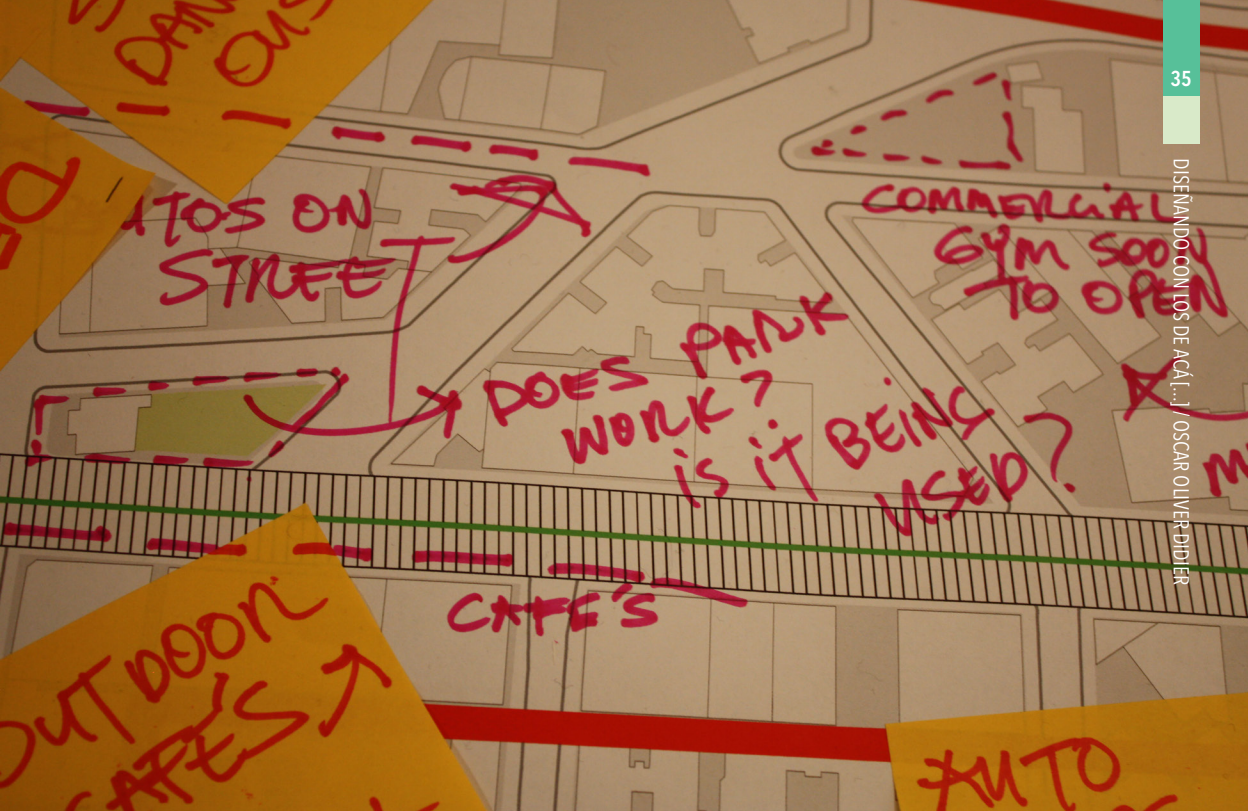


Imagen 3. Detalle del proceso de generación de preguntas y respuestas. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).

banas, mayormente blancas, con centros de trabajo (en su mayoría en Manhattan). Por otro lado, estas colosales infraestructuras desconectarían y desplazarían a las poblaciones locales, en su mayoría minorías desventajadas, que ahora quedarían plagadas por ruido y una contaminación ambiental producida por el gran volumen de autos —provocando que esta sea una de las poblaciones con el índice de asma más alto de la nación—.⁵

Llegar ahora a demonizar a estos trabajadores de mecánica automotriz por tratar de arreglárselas e intentar beneficiarse de alguna manera de esta infraestructura vial que se le implementó a la fuerza sería algo antiético e irresponsable. Sin embargo, alguno de estos miembros de la comunidad tenían razón en que estos usuarios tenían que comportarse como mejores vecinos y ser más considerados con el ámbito público. La controversia llegó a tal punto que el Bronx Documentary Center organizó una exhibición fotográfica de estos espacios y de sus trabajadores —intentando crear consciencia sobre la importancia de estos usos y lugares de trabajo—.

En adición, escuchamos sobre otras necesidades relacionadas a la seguridad del transeúnte. La oscuridad de la noche debajo de estos elevados no es sólo un problema exclusivo del Bronx, sino algo que se observa a través de los cinco barrios que constituyen la ciudad. Por razones primordialmente políticas, el Estado de Nueva York, que es custodio de los elevados, no permite que la ciudad (que es propietaria de las calles y las aceras) toque o modifique ningún tipo de elemento permanente, tales como las luminarias. Sin embargo, la esperanza es que si la comunidad se une al reclamo por resolver el problema se le puede aplicar más presión al Estado para que reconozca la necesidad de atenderlo. Al día de hoy, ya existen algunos programas pilotos en que se han implementado posibles soluciones al asunto. Además, el Departamento de Transportación de la ciudad ya tiene un grupo de diseñadores urbanos trabajando con una luminaria que arroparía las columnas del tren —apoyándose sólo del suelo y sin tocar la estructura. En fin, este tipo de asunto burocrático requiere de soluciones de diseño creativas tales como ésta, de la mano con el apoyo de las comunidades. (Imagen 4)

En una segunda actividad en verano de ese año, nos reunimos con la comunidad para evaluar cómo las metas identificadas por ellos y ellas durante las casas abiertas podían tener una repercusión física y espacial. Para lograr esto, la oficina realizó una sesión preliminar para el plan. Esta reunión permitió que los miembros de la comunidad participaran de un diálogo para tratar de atender la vivienda, los negocios, los recursos comunitarios y el acceso y la movilidad. La sesión incluyó un ejercicio llamado "Mi vecindario", que intentaría identificar en un mapa del área de estudio los lugares donde las personas residían, las rutas que toman para ir a su escuela o trabajo, espacios donde van para recrearse o entretenerse, y las calles que evitan tomar por falta de seguridad o por no apelarles el recorrido.

Durante la sesión, los miembros de la comunidad se dividieron en cinco grupos y cada mesa se enfocaba en una sección particular del área de estudio. Por medio de una variedad de herramientas –fichas de color que representaban usos de suelo distintos e íconos que señalaban categorías tales como bibliotecas, espacios de reunión o supermercados– cada grupo pudo desarrollar una visión para su área específica. En adición, se tenían que tomar en consideración las metas generales delineadas anteriormente por los vecinos y evaluar ciertas concesiones que habría que hacer para lograr que la visión acordada se pudiera implementar. (Imagen 5)

Finalmente, para la última etapa de la reunión, los diseñadores urbanos interactuaron con los participantes para tratar de retratar los diversos escenarios y las visiones desarrolladas durante el transcurso del evento. En el proceso de dibujar, se debatía y se intentaba desarrollar con más detalle lo anhelado. Uno de los momentos destacables de esta parte de la sesión fue cuando un miembro muy activo de la comunidad nos tildó de engreídos y nos planteó que teníamos que empezar a escuchar –luego de que se mencionara que no había porqué oponerse a la colocación de vegetación y mesas en las aceras para los restaurantes–. Su punto era que, cerca del elevado, estrategias como esas no funcionarían por la alta presencia de pa-

lomas que descansan sobre la estructura y el ruido excesivo del tren. Tenía razón, nadie desea tomarse su café con una dosis añadida de caca de paloma e insoportables chillidos del tren encima. Entendimos y seguimos dibujando lo que se pedía. Aprendimos que éste era el momento de escuchar y traducir, no de adelantarnos a imponer ideas preestablecidas de cómo debe verse una ciudad.

Luego de transcurrir varios meses, y varias otras sesiones, durante los meses calurosos del verano neoyorquino, el departamento interactuó con miembros de la comunidad durante seis sesiones de eventos cortos. Los mismos ocurrieron en diversas secciones del vecindario e incluían eventos como el Boogie on the Boulevard, los Burnside Summer Walks, mesas redondas en la oficina de la Miembro del Consejo y un Día de verano en el parque con el Miembro del Consejo. Los eventos proporcionaron una oportunidad para continuar el diálogo con figuras clave y los residentes del vecindario, y algunos otros que nunca habían interactuado con nosotros antes.

El ejercicio primordial fue una herramienta creada por la oficina llamada Construye tu Vecindario. El objetivo era entender mejor las prioridades de la comunidad con los distintos elementos que constituirían el plan. Estos distintos componentes incluían desde servicios y programas específicos, entrenamiento y apoyo a negocios locales, mejoras capitales a parques, y la creación de vivienda asequible. Todos ellos estaban basados en las metas y las estrategias desarrolladas de la mano con la comunidad durante el año previo. (Imagen 6)

El ejercicio, además, le daba la tarea a cada individuo de decidir lo que era prioritario atender para ellos y ellas. Para lograr esto, a cada uno de los elementos de planificación se le asignó un valor entre uno y cinco –reflejando el costo real y proporcional que le costaría a la ciudad proveer dicho servicio o inversión–. Se le proveían 10 fichas a cada participante para que intercambiaran con nosotros por elementos de su preferencia, siempre y cuando no se pasaran de las 10 fichas. En fin, para este ejercicio, los participantes operaban con recursos limitados para seleccionar lo que valoraban más para su vecindario. Los da-



Arriba/Top: Imagen 4. Visualización preliminar de propuestas. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).

Abajo/Bottom: Imagen 5. Sesión de diseño con miembros de la comunidad. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).



Arriba/Top: Imagen 6. Identificación de metas y estrategias con la comunidad. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).

Abajo/Bottom: Imagen 7. Diálogo en taller participativo. (Foto: Departamento de Planificación de la ciudad de Nueva York).

tos adquiridos a partir de estos distintos eventos sirvieron un propósito muy específico, sin embargo, el valor del ejercicio residió más bien en las conversaciones que tuvimos y en los variados puntos de vista que cada participante tenía sobre lo prioritario para su vecindario.

En adición, es importante reiterar que esta era la primera vez que algunas personas participaban en un espacio de planificación participativa. Por ejemplo, en un momento dado un autodenominado exadicto de ascendencia puertorriqueña se me acercó para hablar en español sobre cómo, en época reciente, había mejorado la relación con su hija, y cómo se había mudado recientemente al vecindario en búsqueda de un nuevo comienzo. No sabía mucho de la planificación, pero compartió con nosotros varias ideas. Mi esperanza era que las cosas siguieran bien para él, pero mientras conversábamos seguía mirando sus gestos y su mirada —en ocasiones perdida—. Me quedó claro que todavía no estaba recuperado del todo de su adicción. Esto seguía siendo su único impedimento para realizar su esperanza por una nueva oportunidad de vida —un problema que, vale la pena mencionar, es provocado por el sentimiento de que una sociedad te abandona y te expulsa de sus encuadres de privilegio y acceso al capital. Como mencionábamos antes, el Bronx ya tenía mucha reputación de hacer esto.

La historia de este residente no es singular, pues desafortunadamente en décadas previas muchos puertorriqueños residentes del Bronx terminaron con problemas de adicción igual al suyo. En el polo opuesto, durante esta época, algunos otros miembros de la comunidad se unían a gangas muchas veces violentas que intentaban sacar a la fuerza de sus vecindarios a los adictos que andaban dentro de sus vecindarios robando y hasta quemando deliberadamente los edificios para llevarse las tuberías de cobre y revenderlas para saciar su ansia por la droga.⁶ La falta de servicios sociales durante la época de austeridad y abandono del Bronx en las décadas del 1970 al 1980⁷ (que coincide con la implementación a gran escala del canon neoliberal) tuvo un impacto severo en estos vecindarios. Cada quien se las

tenía que arreglar durante esta época. Algunos se aprovechaban de la falta de vigilancia y otros, a carencia de ella, proveían la vigilancia ellos mismos.

Por ahora, este adicto ayudaba en el centro comunitario local que auspiciaba el evento —liderado por un puertorriqueño comprometido ya por décadas con el vecindario y sus residentes—. En este caso, ambos coincidían en su interés por querer mejorar a su comunidad y sus residentes.

El relato también me acordó a uno similar que escuché meses antes de un joven, durante un evento que se realizó dentro de una escuela superior. Él nos habló sobre el estado actual de su edificio de vivienda. Este adolescente vivía en un apartamento de un solo cuarto con su madre y tres hermanos. Además, nos contaba que en los pasillos y las escaleras de su edificio deambulaban los adictos y las jeringuillas usadas abundaban en el piso. Nos dijo que él y su familia se querían mudar al edificio nuevo que quedaba al frente del suyo, pero que ya estaba ocupado del todo. Nos preguntó cuándo se construiría otro. Le comentamos que el acceso a más vivienda asequible y a la preservación de la existente ya era un componente primordial del plan. Su anécdota, sin embargo, no dejó de afectarme. No quería ni imaginarme lo que era crecer en un ambiente como ese. Esto es sólo una de las numerosas historias de las condiciones en las que tienen que vivir muchos de los residentes del área. Ha habido considerables mejoras desde la época en la que el Bronx se quemaba en la década del 1970, pero todavía queda mucho por hacer. Por otro lado, anécdotas como las compartidas por otro joven dominicano durante una audiencia pública son algunas de las que dan mucha esperanza. Su testimonio, que rayaba en poesía, relataba sus encuentros cotidianos con extraños y conocidos en el autobús. Los detalles narrativos que utilizaba en sus descripciones eran realmente “parapelos”. No creo que sea casualidad que tanto gran músico, poeta y artista haya salido del Bronx. El valor que se le da a cultivar la cultura ha rendido muchos frutos aquí.

Este es el tipo de cosa que, del mismo modo que choca e impresiona, te hace ver lo dichoso de poder trabajar con personas

que, la mayoría de las veces, te reciben con una sonrisa y con un grito de sorpresa cuando le mencionas que eres puertorriqueño de la Isla. El mero hecho de que me permitan un acceso fugaz a su condición de vida me hace muy afortunado. Sin embargo, el trato no es siempre recíproco de parte de la ola reciente de puertorriqueños que ha llegado a la ciudad desde que la crisis económica que padece la isla hace más de una década. El afán de algunos miembros de esta nueva generación por distanciarse de los puertorriqueños que llevan ya más de una mitad de siglo por acá es alarmante. Uno lo escucha todo el tiempo cuando alguien les dice a ellos o ellas: “oh, you don’t look Puerto Rican”, y en vez de señalar el prejuicio patológico que contienen aseveraciones como esas, sólo contestan: “no, that’s probably because you’ve only met Newyoricans. I’m from the island. Those you’ve met aren’t really Puerto Ricans”.

Se requiere de gran desapego y aprendida insolidaridad para no querer identificarse con las múltiples generaciones de puertorriqueños que se organizaron y reconstruyeron el sur del Bronx, pero también Los Sures en Williamsburg, El Barrio en East Harlem, y Loisaída en el Lower East Side. Esto, además, requiere no querer reconocer a los que contribuyeron en la producción cultural y musical puertorriqueña y mundial con la creación de la salsa, o contribuciones al movimiento temprano del grafiti neoyorquino como las de George Lee Quiñones, y la menos conocida contribución de puertorriqueños en la cultivación del hip-hop con personas como Richard “Crazy Legs” Colón del Rock Steady Crew, Luis “DJ Disco Wiz” Cedeño, y Carlos “DJ Charlie Chase” entre otros.⁸ Además, requiere ignorar los méritos de figuras políticas en los 1970 y 1980 como Ramón Vélez al mandato del programa de Model Cities, Ramón Rueda con el People’s Development Corporation, el congresista Herman Badillo, y el asambleísta Louis Niño, entre muchísimas otras figuras clave en la reconstrucción del Bronx. En épocas más recientes, la movilización de los Friends of Brook Park, Pregones Theater, y The Point amerita también reconocerse. Por último, las labores actuales de Anthony

«Las comunidades que servimos se merecen herramientas edificantes para la inclusión, y diseñadores que quieran materializar la convivencia entre sujetos.»

D. Romero, Director Ejecutivo de la Unión Americana de Libertades Civiles (ACLU) y de Sonia Sotomayor de la Corte Suprema de los EE.UU. —ambos puertorriqueños del Bronx— valen destacarse.

En fin, si alguna distancia muestro hacia los puertorriqueños del Bronx, es por respeto. Es inevitable sentir que me enfrente a ellos y ellas desde el privilegio —desde una posición de poder que proviene de mi empleo gubernamental o de mi crianza dentro de una burbuja de escuela privada sanjuanera—. Yo no tuve que enfrentar el racismo y el prejuicio severo que enfrentaron ellos y ellas. Además, ¿quién soy yo para juzgar a alguien dentro de una situación identitaria tan compleja, pero llena de tantas riquezas y, sí, contradicciones? Ser puertorriqueño hoy, más que nunca, es vivir en un vaivén de diásporas y exclusiones violentas —estés dentro o fuera de Puerto Rico—. Aprendamos de los que han forjado por décadas el activismo y la participación ciudadana (allá y acá) que tanto ahora necesita la Isla. Les darán cátedra... Pero con una enorme sonrisa y muchísimo calor caribeño. (Imagen 7)

En fin, diseñar con los de acá me ha permitido reencontrarme con el diseño, y redescubrirme en el proceso como diseñador urbano. Otro diseño local es posible —que vaya más allá de los nativismos y las historias reduccionistas— y en vez acabe de reconocer la insolidaridad típica del arquitecto. Las comunidades que servimos se merecen herramientas edificantes para la inclusión, y diseñadores que quieran materializar la convivencia entre sujetos. Sólo con un proceso así podemos intentar democratizar el diseño. ■

NOTAS

1. González, 2004, p. 145.
2. Flood, 2010.
3. Jonnes, 2002, pp. 258-267.
4. González, 2004, pp. 109-129.
5. Restrepo y Zimmerman, 2009.
6. Jonnes, 2002, pp. 225-230.
7. Berman, 2016, p. 122.
8. "A Latino", 2016.

REFERENCIAS

"A Latino History of Hip-Hop: Part 1", *Latino USA*, NPR. 2 de septiembre de 2016.

Berman, Marshall. "New York City: Seeing through the Ruins", *Nonstop Metropolis: A New York City Atlas*. Solnit, Rebecca y Joshua Jelly-Schapiro, ed. University of California Press, 2016.

Flood, Joe. "Why the Bronx Burned", *The New York Post*. 16 de mayo de 2010.

González, Evelyn. "The Road Back". *The Bronx*. Columbia University Press, 2004a.

"The South Bronx". *The Bronx*. 2004b.

Jonnes, Jill. *South Bronx Rising: The Rise, Fall and Resurrection of an American City*. Fordham University Press, 2002.

Restrepo, Carlos E. y Rae Zimmerman, eds. *South Bronx Environmental Health and Policy Study*. Robert F. Wagner Graduate School of Public Service, New York University, 2009.

P

OSCAR OLIVER DIDIER es diseñador urbano del Departamento de Planificación Urbana de la ciudad de Nueva York y profesor adjunto en Parsons The New School. Desde 2005, es director de CIUDADLAB: un colectivo sin fines de lucro dedicado a la investigación, el diseño y la acción sobre la ciudad. Sus proyectos, investigaciones y publicaciones intentan revelar los cuerpos políticos que conforman y se funden con la condición urbana. Actualmente, imparte el seminario graduado Teoría de la Forma Urbana e indaga la maleabilidad del lenguaje mientras aborda el Bronx de los incendios. De 2008 a 2010, fue uno de los editores fundadores de Polimorfo.

MONOGRÁFICO
PP. 42-57



Detalle/Detail: Imagen 5. Conectividad Villatina, Área de Intervención PUI Centrorienta, 2011. (Fuente: EDU).

URBANISMO Y ARQUITECTURA LOCAL EN MEDELLÍN: LOS ÚLTIMOS 30 AÑOS

URBANISM AND LOCAL ARCHITECTURE IN MEDELLÍN: THE LAST 30 YEARS

Isabel Correa Angel

Docente Cátedra Asociada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Pontificia Bolivariana

RESUMEN

El gran desarrollo urbano de Medellín, Colombia, ha venido gestándose desde hace más de 50 años, aun cuando muchos consideran que *el milagro* del “Modelo Medellín” se produjo al final del siglo XX. La verdad es que los resultados obtenidos en esta ciudad a partir de la relación Estado, técnica y ciudadanía es, más bien, la acumulación de un proceso que hoy exige a arquitectos y urbanistas reconocer los significados más profundos de los territorios, las particularidades de sus habitantes, las crisis con sus adversidades y también sus posibilidades, pero sobretodo la necesidad de intervenir la ciudad desde una ética que los involucre a todos, tal vez como nunca antes se hizo. Medellín sigue siendo un laboratorio. Nada está dicho ni resuelto en su totalidad y todavía es mucho lo que falta por aprender, más que nada del potencial de sus comunidades. Lo que sí puede decirse con certeza es que por encima de las demandas de la competitividad global hay un interés consciente en procurar, desde el saber y el hacer técnico, la construcción ciudadana de lo urbano es decir, la realización de todos los esfuerzos necesarios para conseguir con el espacio urbano una sociedad más justa y digna, pero también y necesariamente, más corresponsable.

ABSTRACT

The large-scale urban development of Medellín, Colombia has been taking place for more than 50 years, even though many people consider that ‘the miracle’ of the “Medellin Model” came about at the end of the 20th century. The truth is that the results obtained in this city through the relationships existing among the State, experts, and the citizenry are rather the accumulative outcome of a process that today requires urban planners and architects to acknowledge deeper meanings in territories: the particularities of their inhabitants, the crises stemming from their adversities, as well as their possibilities, and, especially, the need to reshape the city through an all-inclusive ethical approach. Medellín continues to serve as a laboratory. Nothing is fully stated or resolved, and there is still much to be learned, most of all with regard to the potential of its communities. Nevertheless, it can be said with certainty that taking precedence over the demands of global competitiveness is a conscious interest in ensuring – through knowledge and technical expertise – the civic construction of the urban environment; in other words, making all of the necessary efforts to use urban space in the pursuit of attaining a fairer, more honorable, and, certainly, more jointly accountable society.

La recuperación de los significados esenciales del espacio urbano ha puesto a la arquitectura en una ardua tarea de proyectación y de redescubrimiento de la identidad, poniéndola por encima de los reclamos y exigencias de la globalización, y paradójicamente, bajo el riesgo de la *arquitecturización* de las ciudades como instrumento de ideologías políticas. El arquitecto contemporáneo está llamado entonces, a reflexionar sobre una arquitectura expresiva, convencida y que cohesione los valores sin los cuales sería imposible la unión totalizadora: *entre más local, más universal*.

Es así cómo proponer una definición de *ciudad* evidencia la necesidad de nombrar un elemento imprescindible e innegociable al día de hoy: la aspiración de una verdadera relación entre el espacio construido y sus habitantes, es decir, la comprensión de la ciudad como *objeto de apropiación* desde el pensar y hacer del urbanismo y la arquitectura. Finalmente, la participación ciudadana es reconocida desde la teoría y la práctica, y son las personas quienes, en el ejercicio mismo de la ciudadanía, son los actores fundamentales de la construcción de ciudad.

Como lo explicó Jane Jacobs, la verdad es que hasta ahora esta construcción ha tendido a alejarse de las necesidades y experiencias de sus habitantes aun cuando ellos son la *herramienta primaria* a la hora de intervenir la ciudad.¹ Sus múltiples significados, posibilidades, vivencias y realidades deberían obtener una respuesta urbanística y arquitectónica coherente, como si fuera una conversación hilada y continua, de manera que se propicie la adaptación, no de los habitantes a la ciudad sino más bien, de la ciudad construida a la multiplicidad de habitantes y condiciones que la ocupan. Esto es, propiciar que la ciudad sea un espacio de significación: negar la ciudad vivida es negar la ciudad misma.

Es por ejemplo, el reconocimiento de la diversidad de espacios y acontecimientos lo que en el caso de Medellín, Colombia, ha logrado producir un escenario de pensamiento y particulares miradas, todas ellas dispuestas a percibir aquello que otorga sentido a la ciudad. Partiendo de la voluntad política de algunos de sus dirigentes,

«Es así cómo proponer una definición de *ciudad* evidencia la necesidad de nombrar un elemento imprescindible e innegociable al día de hoy: la aspiración de una verdadera relación entre el espacio construido y sus habitantes, es decir, la comprensión de la ciudad como *objeto de apropiación* desde el pensar y hacer del urbanismo y la arquitectura.»

pasando por los mismos equipos de trabajo- arquitectos, ingenieros, sociólogos y comunicadores, en su mayoría jóvenes recién egresados pero con un alto nivel de interés y calidad en su trabajo- sus asesores, y los mismos ciudadanos representados en sus líderes comunitarios, todos ellos se han puesto en la tarea de intervenir partiendo de una lectura territorial juiciosa, y de la responsabilidad que implica trabajar en un contexto en desarrollo y urgido de ser intervenido. La influencia de otras experiencias, especialmente latinoamericanas, y el constante intercambio de información con otras prácticas, han hecho de Medellín un *laboratorio urbano*, donde los desequilibrios heredados en el tiempo, la desconfianza y la desesperanza de sus habitantes han sido el principal motor de búsqueda para devolverles la ciudad.

MEDELLÍN DESDE LA DÉCADA DE 1980

En los últimos 30 años, Medellín ha casi duplicado su número de habitantes. Para 1985, la ciudad contaba con 1.468.089 habitantes mientras que hoy cuenta con 2.464.322. La migración en la década de 1980, sumada a la falta de espacio en el valle del río, produjo la ubicación de los nuevos pobladores en las laderas de las montañas obligándolos a adaptarse a los riesgos del terreno, aumentando el contraste entre la ciudad informal y la formal, y poniendo en evidencia la emergencia de la subnormalidad que venía en apogeo desde los años cuarenta.² Si bien Medellín se había consolidado como centro industrial del país, con lo que no contaba



Imagen 1. Vista general Valle de Aburrá, 2011. (Fuente: Bio2030).

era con la gran demanda que ni la ciudad misma ni sus instituciones estaban preparadas para atender, lo que condujo a la condición de segregación como telón de fondo del escenario de conflicto en desarrollo. (Imagen 1)

Esta crisis en que entró Medellín –y que no solo tuvo impacto en la economía sino en la cultura, la sociedad y la política locales– fue tal vez lo que detonó la complejidad del futuro que venía, en cuanto a la delincuencia misma, formalizada en el tiempo con grupos paramilitares, guerrilla y demás actores involucrados en el estado actual del conflicto nacional. La imposibilidad de vivir la ciudad fue una de las manifestaciones más dramáticas que tuvieron que vivir los medellinenses en este período, y lo que trajo como consecuencia su incapacidad de practicar la ciudad y la ciudadanía. Jordi Borja y Majda Drnda lo explican así:

ser ciudadano es sentirse integrado física y simbólicamente en la ciudad como ente material y como sistema relacional, no sólo en lo funcional y en lo económico, no sólo legalmente. Se

es ciudadano si los otros te ven y te reconocen como ciudadano³.

Esto significa que para el adecuado uso de la democracia urbana, los actores deben ponerse de acuerdo en el territorio, de manera que, si no hay participación y respeto entre unos y otros queda anulado el estatus de ciudadanía. Lo que sucedió en Medellín fue justamente la imposibilidad de reunión y síntesis de lo social, materializado en la apropiación del espacio urbano.

En 1981, ocurrieron más de 500 asesinatos, los secuestros por parte de la guerrilla provocaron la reacción de grupos de lucha internos sumándose al conflicto aun cuando también estaban involucrados en el negocio del narcotráfico, y el Cartel de Medellín comenzó a hacerse visible donde el Estado brillaba por su ausencia: construyeron escuelas y dotaron los barrios populares de redes de servicios públicos y espacios deportivos, mientras ponían a sus servicios numerosos grupos de jóvenes bajo la práctica del sicariato y otras cuestiones *logísticas* con intervención de algunos políticos corruptos. Medellín se

convirtió en la ciudad de la desesperanza colectiva.⁴

Sin embargo, la capacidad de actuar de algunos pocos en cuanto a temas como la vivienda, el derecho a la tierra y los servicios públicos, la autoconstrucción y la autogestión, mantuvo al frente a organizaciones comunitarias que no estaban directamente relacionadas con el Estado ni la planeación de la ciudad. Si bien el modelo de construcción social había colapsado desde lo institucional, la movilización social organizada confrontó al Estado pidiéndole que asumiera su responsabilidad y que los reconociera en una unión que los implicara a todos.

Fue a nivel nacional, en la Constitución de 1991, donde fueron adoptadas la Planeación Participativa y la formulación y ejecución de los Planes de Desarrollo, como una nueva forma de participación que cambiaría en definitiva la forma de planear los territorios: la ley 388 de 1997 precisó los Planes de Ordenamiento Territorial (POT), y la ley 152 del 94 asentó los criterios de la participación ciudadana, como mecanismos de diálogo, encuentro y corresponsabilidad con el Estado en la solución de los problemas. Pero más allá de esto, el cambio debía ser significativo. La conciencia sobre la crisis y decadencia de Medellín, motivó a que la Presidencia de la República creara en 1990 la Consejería Presidencial Especial para Medellín. Haciendo énfasis en la educación, la recuperación de valores y vínculos originales y en saldar la deuda social acumulada sobre las zonas y barrios *olvidados*, organizaciones gubernamentales, universidades, organizaciones comunitarias, sindicatos, Iglesia y algunos miembros del sector privado se pusieron de acuerdo para intervenir con la Consejería y actuar en contra del círculo vicioso del abandono y la indiferencia ante la situación política y social en que se encontraba la ciudad.

Dirigida por María Emma Mejía (1990 y 1992) y luego por Jorge Orlando Melo (1993 y 1994), la Consejería estableció una serie de espacios para formular propuestas, interpretar, contrarrestar el proceso de crisis, recuperar la confianza y asumir el liderazgo, a partir de acuerdos logrados de forma colectiva y correspon-

sable: los Núcleos de Vida Ciudadana⁵, los Comités Comunitarios de Desarrollo Integral (CCDI), los primeros Planes Zonales (1995), los Foros Comunales, los Seminarios Alternativas de Futuro para Medellín y su Área Metropolitana (1991- 1995), y el Programa Integral de Mejoramiento y Desarrollo de Asentamientos Subnormales (PRIMED)⁶ (1992- 2000) entre otros, fueron los escenarios para la validación social. Sin embargo, la demanda de espacios públicos continuaba, y fue especialmente en el centro de la ciudad donde la administración local decidió intervenir entendiéndolo como escenario óptimo para la recuperación de la vida ciudadana.

LOS PROYECTOS URBANOS INTEGRALES (PUI) COMO INSTRUMENTOS DE ACTUACIÓN DEL URBANISMO SOCIAL

El Acuerdo 43 de 2007⁷ reconoció la tradición por la cual muchas de las comunidades y grupos organizados conquistaron la ciudad en procesos de urbanización marcados por la informalidad, y demostraron sus facultades y capacidades para la participación, al institucionalizar la Planeación Local y el Presupuesto Participativo, con los cuales se comenzó a asignar recursos públicos, tanto en obras como en servicios, de acuerdo a las necesidades prioritarias de la comunidad. Para ese entonces, la administración municipal invirtió la mayor parte del presupuesto municipal en la dimensión social del desarrollo, al incluir presupuesto para los Planes Comunales y Corregimentales de Desarrollo Local, Presupuesto Participativo y jornadas de Rendición de Cuentas que contribuyeron a consolidar una sociedad más consciente de sus derechos y que a su vez los reclamaba.

Para 2007, Medellín contaba con 2.553.012 habitantes y 3.82 m² de espacio público por habitante. Ya el artículo 48 del Plan de Ordenamiento Territorial y el Acuerdo 62 de 1999, habían considerado la necesidad de implementar un Plan Especial de Espacio Público y Equipamientos, enfocado en racionalizar y disminuir los desequilibrios urbanos, consolidar los centros de actividades- nodos de actividad y de servicios-



Imagen 2. Áreas de intervención PUI Medellín (Fuente: EDU, 2011).

y definir las directrices de localización de diferentes equipamientos públicos. Para su ejecución, algunos de los proyectos desarrollados fueron: Plaza de la Luz, Bulevar y Ciudadela de la Salud, Parque Explora, Jardín Botánico, Planetario y Parque Norte, Museo Pedro Nel Gómez, Centro de Desarrollo Cultural Moravia y los Proyectos Urbanos Integrales (PUI), que hicieron parte de la estrategia del Urbanismo Social implementado desde 2004.

El sentido del Urbanismo Social trata básicamente de renovar la condición humana de la ciudad a través de espacios más justos y equitativos, después de los desencuentros provocados por la violencia y que trajeron como consecuencia el miedo, la desconfianza y el desconocimiento del otro en los habitantes de Medellín. El Urbanismo Social tiene como objetivo recuperar el arraigo y el lugar; la posibilidad de

PUI Nororiental (Comuna 1 y 2, Popular y Santa Cruz), tuvo continuidad con el PUI Centroccidental (Comuna 13, San Javier) y los PUI Centroriental (Comunas 8 y 9, Villa Hermosa y Buenos Aires) y el PUI Noroccidental (Comunas 5 y 6, Castilla y Doce de Octubre), y dejó elaborados tanto el diagnóstico como la formulación para el PUI Iguaná (Comuna 7, Robledo).

Sin pretender hacer de esta intervención el *gran remedio social*, el PUI obtuvo cuatro principales logros: logró focalizar todos sus esfuerzos en las zonas más conflictivas y de más alto riesgo social, se atrevió a proponer soluciones que desde la misma planeación municipal no habrían sido consideradas, supo aprovechar como instrumento constante el proceso de la participación comunitaria, y finalmente, no perdió de vista- especialmente en el caso del PUI Nororiental-, la escala de ejecución de un proyecto urbano que resolviera

«El sentido del Urbanismo Social trata básicamente de renovar la condición humana de la ciudad a través de espacios más justos y equitativos, después de los desencuentros provocados por la violencia y que trajeron como consecuencia el miedo, la desconfianza y el desconocimiento del otro en los habitantes de Medellín.»

trasladarse, moverse, conectarse y encontrarse con el otro- ciudadanía y pertenencia a través de la accesibilidad- y la garantía de las posibilidades, usos y funciones básicas que debe ofrecer una ciudad- servicios básicos entendidos como derechos ciudadanos-. Todos son objetivos materializados en intervenciones físicas pertinentes que de manera lógica actúan desde y para la sociedad y que solo con un alto sentido de responsabilidad pueden ser sostenidos en el tiempo. (Imagen 2)

La experiencia más representativa y que supo conjugar en un solo concepto la idea y objetivos del Urbanismo Social fueron los PUI, que lograron la acertada y articulada gestión de los componentes fundamentales de cualquier entorno apto para el desarrollo humano: equipamientos, movilidad, espacio público, medio ambiente y vivienda. Siendo un modelo de intervención experimental en procesos de transformación urbana, la metodología PUI inició su implementación con el

técnicamente y sin postergar lo necesario. Esto fue muy importante: comprender la intervención como un proyecto y no como plan, de manera que se priorizara lo más prioritario.

La metodología PUI (Alcaldía de Medellín, 45a) identifica tres condiciones para definir la necesidad de su intervención: primero, condiciones físicas asociadas a bajos estándares habitacionales; segundo, problemáticas sociales asociadas a altos índices de pobreza y violencia; y por último, la evidente necesidad de una intervención institucional con procesos coordinados y articulados desde la Administración Municipal. Como ya se ha explicado, los componentes de un PUI son básicamente las líneas que marcan la acción y, por lo tanto, lo que estructura el éxito del proyecto.

En principio, el componente físico PUI incluye la construcción y mejoramiento de espacios públicos, vivienda, movilidad, adecuación y construcción de edificios



Arriba/Top: Imagen 3.1. Antes de la intervención de Espacio Público Calle 106 PUI Nororiental. (Fuente: EDU).

Abajo/Bottom: Imagen 3.2. Después de la intervención de Espacio Público Calle 106 PUI Nororiental. (Fuente: EDU).



Arriba/Top: Imagen 4. Área de intervención del viaducto Media Ladera, Barrio las Independencias, PUI Centroccidental, Comuna 13, 2014. (Fuente: DAP, Alcaldía de Medellín).

Abajo/Bottom: Imagen 5. Conectividad Villatina, Área de Intervención PUI Centrorienta, 2011. (Fuente: EDU).

públicos y la recuperación del medio ambiente, creando entornos seguros frente a riesgos sociales y ambientales. En segundo lugar, el componente social, activa la participación comunitaria, desde la identificación de problemáticas y oportunidades hasta la formulación y aprobación de los proyectos por medio de prácticas de diseño participativo, la creación de espacios de discusión, intercambio, divulgación y trabajo con las Juntas de Acción Comunal (JAC) y las Juntas Administradoras Locales (JAL); y por último, el componente institucional donde se coordinan integralmente las acciones de todas las dependencias del Municipio en la zona. Comprender que no es solo, y de manera independiente, la capacidad técnica para hacer la intervención urbana, o el trabajo participativo, o la gestión de los dineros y la entrega del proyecto a

espacio público, equipamientos, ni servicios básicos. Esta suma de dificultades convertidas en oportunidades, propiciaron por primera vez y como un experimento, la aplicación de la metodología PUI: basándose en la morfología urbana y en las estaciones preexistentes de la línea K del Metrocable⁸, se definieron tres áreas de intervención: Andalucía, Popular y Santo Domingo.

La zona contaba con un índice de espacio público equivalente a 0,65 m²/hab., en una ciudad que presentaba un valor aproximado de 3,4 m²/hab. Este dato se explica por la escasa presencia de parques, zonas verdes y espacios de encuentro, y por la ausencia generalizada de espacios acondicionados para el peatón a lo largo de las calles. Estas últimas, si se considera el nivel crítico de ocupación del suelo y la tendencia común a utilizar la calle como lugar de

«El Urbanismo Social tiene como objetivo recuperar el arraigo y el lugar; la posibilidad de trasladarse, moverse, conectarse y encontrarse con el otro-ciudadanía y pertenencia a través de la accesibilidad- y la garantía de las posibilidades, usos y funciones básicas que debe ofrecer una ciudad- servicios básicos entendidos como derechos ciudadanos-. Todos son objetivos materializados en intervenciones físicas pertinentes que de manera lógica actúan desde y para la sociedad y que solo con un alto sentido de responsabilidad pueden ser sostenidos en el tiempo.»

la dependencia responsable, sino la acertada gestión de todos los componentes bajo el rigor metodológico que los conjuga a todos, tal vez la tarea más difícil pero sin duda, lo que garantiza la eficacia de un proyecto de esta naturaleza.

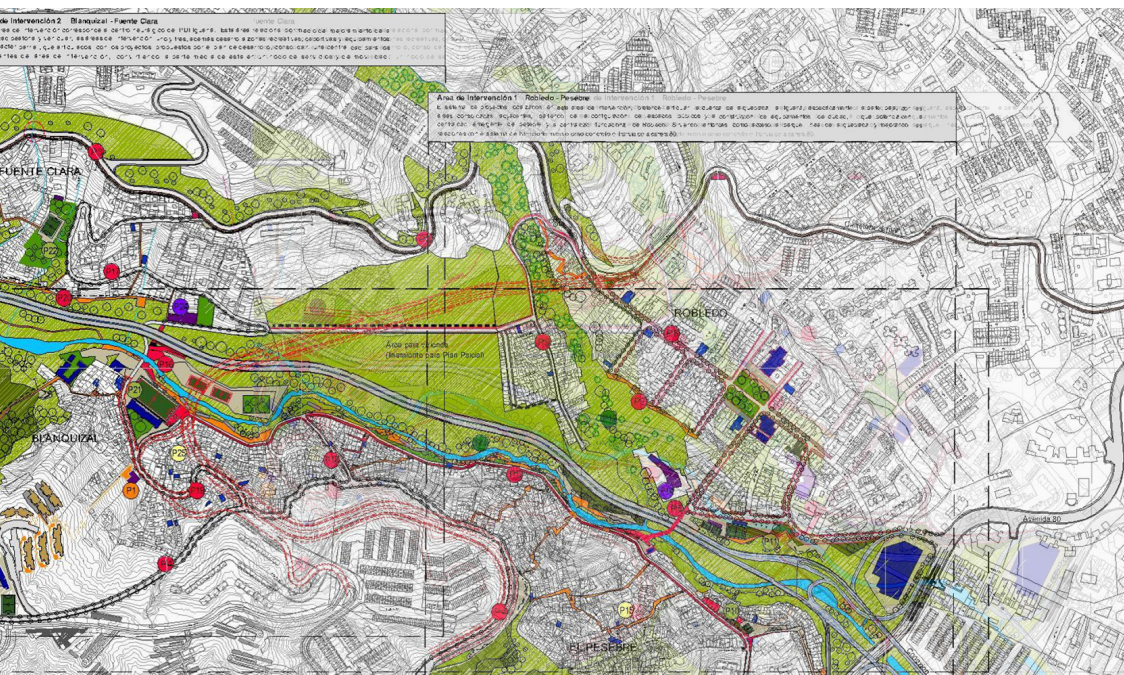
¿QUÉ SE HIZO?

El primer PUI, el PUI Nororiental, se ubica en un sector periférico de la ciudad, Comuna 1, Popular y Comuna 2, Santa Cruz, con una superficie de 158 hectáreas y 230 mil habitantes (Empresa de Desarrollo Urbano EDU, 55). Este asentamiento tuvo sus inicios como consecuencia del desplazamiento rural provocado por la violencia y la falta de oportunidades en la década de 1950, generando procesos invasivos y sin instrumentos de planificación, que dieron lugar a un territorio desconectado desde la movilidad y que no contaba con un adecuado

encuentro, representaron el mayor potencial de espacio público a través de una intervención respetuosa de la memoria y del uso del lugar. (Imagen 3)

El segundo PUI, el PUI Centroccidental (Comuna 13, San Javier) se presentó como una oportunidad de réplica del PUI Nororiental. La Comuna 13, San Javier, ubicada en la zona Centroccidental de Medellín, es un sector periférico dividido geopolíticamente por veinte barrios para una población aproximada de 135.000 personas en una superficie de 275 hectáreas. Este territorio creció en su mayoría de manera informal, y configuró alrededor de la trama de la ciudad planeada un borde de desarrollo ilegal.

Las consecuencias de los episodios de violencia del año 2002 que dieron pie a la Operación Orión⁹ identificaron la Comuna 13 como la tercera comuna con el índice



asentamiento de los emigrantes campesinos gracias a la cercanía con las montañas del oriente antioqueño, condición que ha aumentado los índices de población con bajos recursos. Estos asentamientos, enmarcados por conflictos de todo tipo, han sido refugio de grupos al margen de la ley y escenario de numerosos combates entre sus mismos pobladores por la defensa de los territorios ocupados. Al presentar las comunas 8 y 9 un alto déficit de espacio público efectivo, sumado a las grandes problemáticas sociales ya mencionadas, se decide que la Quebrada Santa Elena¹¹ sería el eje estructurante del PUI Centro-oriental buscando rescatar la quebrada fundacional más importante de Medellín. Como una de las acciones definitivas del proyecto se reconoció la identidad de las zonas verdes, que siendo en su mayoría espacios residuales entre infraestructuras, bordes naturales e intersticios del tejido entre quebradas, se caracterizaron en el tiempo por la falta de inversión y mantenimiento del Estado y la sociedad, provocando el incremento de asentamientos ilegales en estas zonas expectantes de intervención.

En 2011, año hasta el cual se ejecutaron los proyectos PUI debido al cambio de administración municipal en 2012, se llegó a la ejecución del 58,50% del proyecto, todavía con la meta de superar el 1.08 m²/hab. diagnosticado en el área de intervención, al 2.3 1m²/ hab. que se tenía proyectado según el POT. (Imagen 5)

Paralelo al proceso del PUI COR, se diagnosticó, formuló y ejecutó el PUI Noroccidental, que intervino las Comunas 5, Castilla y 6, Doce de Octubre, en una superficie de 993 Hectáreas y 364 mil habitantes. Esta zona se desarrolló fundamentalmente por dos procesos: el primero, como asentamiento del desplazamiento rural ubicado en las laderas, las bases de los cerros y los bordes de quebradas, lo que ocasionó asentamientos espontáneos y urbanismos marginales; y el segundo, correspondiente a modelos de crecimiento de iniciativa pública a través del Instituto de Crédito Territorial (ICT), con condiciones de urbanismo regularizado y basados en una organización planeada para la expansión de la ciudad. Ubicado entre el Cerro el Picacho, la Quebrada la Quintana, la Quebrada la Madera y el Río Medellín, la mayor fortaleza del proyecto fue su

«Es por esto que hay una urgente necesidad de reconfigurar semánticamente los cambios ocurridos en Medellín en los últimos años y comprender que la ciudad es en la medida en que varios sujetos unidos mediante pactos la materializan.»

territorios más marginales y segregados socio-espacialmente, la administración municipal ha aplazado su intervención, que solo sería posible a través de las regularizaciones y acciones urbanísticas que consolidarían sus barrios y los integrarían a los sistemas urbanos estructurantes. De esta forma, la optimización y generación de nuevas y adecuadas formas de desarrollo para esta zona de la ciudad es hoy uno de los más grandes compromisos adquiridos para completar y dar paso a nuevas intervenciones que de manera urgente reclama la ciudad. (Imagen 6)

MÁS QUE INTENCIONES: UNA DEUDA

Hay dos asuntos que en Medellín se hacen evidentes con la experiencia PUI a través de los años: uno, la indiferencia frente a la necesidad de su continuidad por aproximadamente cuatro períodos de gobierno municipal, lo cual no fue cumplido después de finalizar la segunda administración correspondiente, dejando un ideal de actuación sobre las zonas de intervención definidas; y segundo, que aunque es claro que son los proyectos de espacio público los que devuelven el “derecho a la ciudad”, en los términos que el “ciudadanismo” explica, es de revisar que tanto la arquitectura como el urbanismo se han puesto al frente de consignas que no les corresponden del todo, como reducir los índices de violencia y aumentar los de desarrollo humano, ser herramientas para la seguridad y la innovación, y para presentar una nueva Medellín frente al mundo, entre otros.

Al día de hoy, esta ciudad sigue presentando un enorme déficit de espacios públicos y de conectividad debido a su densificación en aumento y a la ausencia de intervenciones estructurantes de ciudad¹⁴. Sin embargo, no cabe duda que los PUI deben

ser valorados como una de las soluciones urbanas más valiosas en el imaginario de las comunidades, para las cuales son la representación más cercana de la ciudad a la que empiezan a pertenecer solo hasta ahora.

Es por esto que hay una urgente necesidad de reconfigurar semánticamente los cambios ocurridos en Medellín en los últimos años y comprender que *la ciudad es* en la medida en que varios sujetos unidos mediante pactos la materializan. ¿Qué sentido tiene entonces cuestionarse el urbanismo y su papel en el mejoramiento social de una ciudad? La respuesta puede conducir a nuevos cuestionamientos sobre el discurso global de la sostenibilidad urbana, la preocupación por los asentamientos informales y el espacio público como instrumento de intervención; o puede desafiar a los arquitectos a pensar cómo se construye sobre lo construido, o sobre cómo demostrar que el valor simbólico y práctico del espacio puede dialogar con su profesión, con la identidad, con las demandas de desarrollo, con el cumplimiento de los deberes del Estado y con la corresponsabilidad ciudadana.

Hay tal vez en Medellín un acontecimiento que reclama ser reconocido. Uno que reivindique la acción conjunta entre el conocimiento técnico y la espontaneidad, entre lo ordenado y lo impreciso; donde el sentido de las acciones debe dejar de ser un problema cuantitativo para convertirse en un tema cualitativo y donde los territorios y sus habitantes luchan de la mano con la ética de un grupo de profesionales en busca de avanzar por la línea del equilibrio social. (Imagen 7) |

P

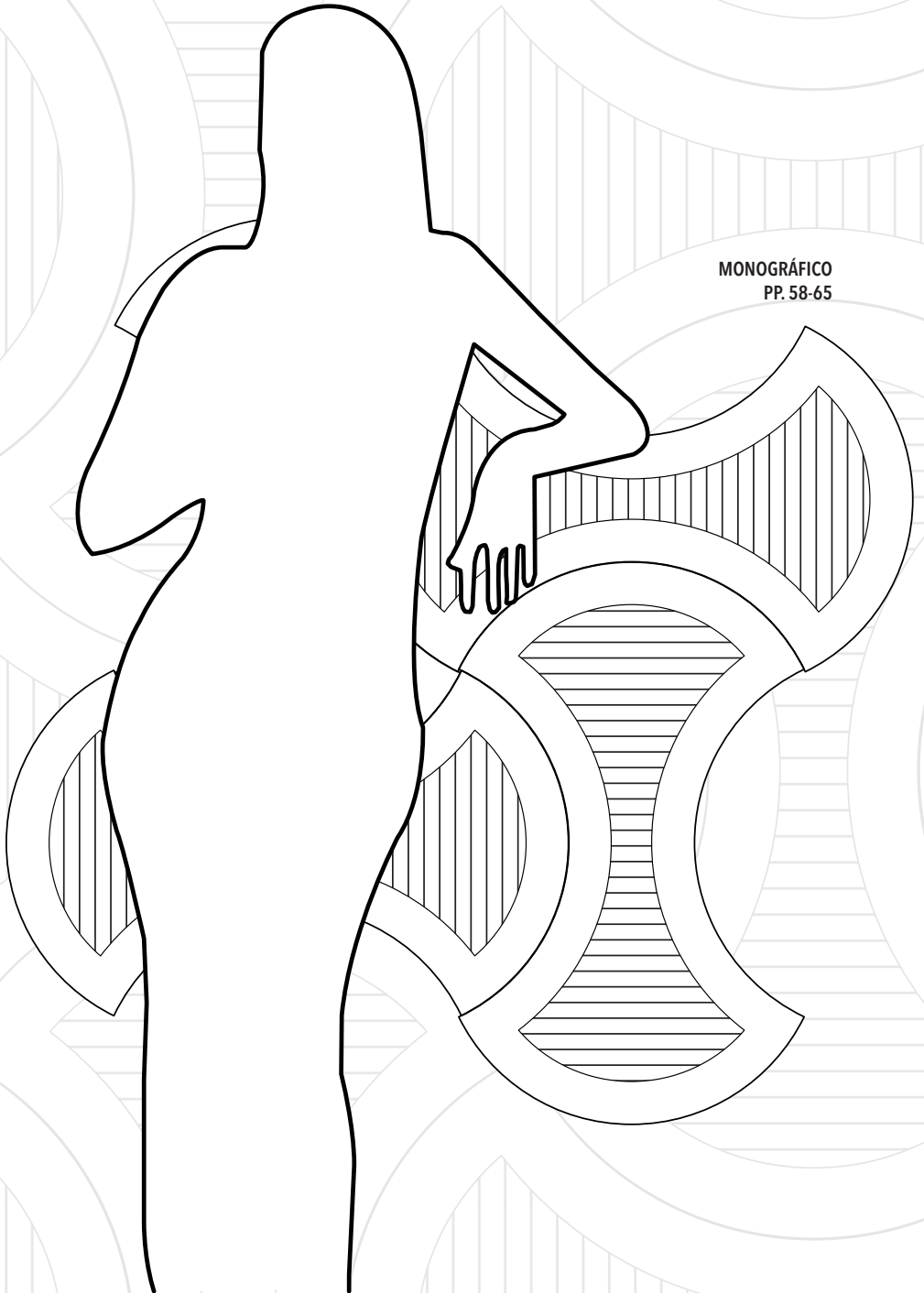
ISABEL CORREA ANGEL es arquitecta de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB) de Medellín, es magíster de La Salle-Ramón Llull de Barcelona y actualmente es doctoranda en Antropología Social en la Universitat de Barcelona. Su experiencia se ha centrado en la coordinación de análisis e investigaciones de procesos urbanos como los Proyectos Urbanos Integrales; las Áreas de Intervención Estratégica del Plan de Ordenamiento Territorial, y los Proyectos Estratégicos del Plan de Desarrollo “Antioquia la más educada”. En la actualidad, apoya la conceptualización de los Corredores Urbanos del Metro de Medellín y es Docente Cátedra Asociada de la Facultad de Arquitectura de la UPB.

NOTAS

1. Jacobs, 2011, p. 30.
2. Múltiples historiadores encuentran en el asesinato del candidato presidencial Jorge Eliécer Gaitán (9 de abril de 1948) el inicio no solo del período de la violencia nacional sino también de la migración masiva a las ciudades provocando su desequilibrio.
3. Borja y Drnda, 2003, p. 28.
4. Desde la década de 1980, ya podían notarse los síntomas de la decadencia: (1990) 48% de los niños menores de cinco años se encontraban en condiciones de mala alimentación, y de estos, el 18.8% ya sufrían desnutrición; 48% de deserción escolar; 20% de la población concentraba el 56% de los ingresos, 40% solo accedía al 10% de éste; densidad en los sectores populares: 500 hab./ha.; déficit en espacio público "imposible de subsanar" debido a las altas pendientes; déficit de vivienda cercano a 100.000. La peor crisis de violencia en la historia de Medellín y el Valle de Aburrá: (1982) cuatro muertes violentas al día; (1990) la cifra aumenta a quince; (1992) aumenta a diecinueve. Esto significó que para 1990 el número total de homicidios en Medellín fuera de 5.424 personas; en 1991, 6.349 y en 1992, 5.881 personas. (Giraldo, 2012, p. 5)
5. El documento PNUD COL/86/019 los define por primera vez así: "son lugares dentro de sectores urbanos determinados, que buscan integrar territorialmente el espacio público, la prestación de servicios administrativos y sociales, el suministro de bienes para la articulación entre la comunidad y las diferentes instituciones públicas y privadas". (Dapena, 2006, p. 46)
6. El PRIMED fue ejecutado bajo la iniciativa de la Alcaldía de Medellín en cooperación con el Gobierno Alemán a través del Banco KWF y la coordinación de esfuerzos con el departamento de Antioquia y la nación, y fue formulado dentro del Proyecto Integral de Reordenamiento Urbano en quince barrios de desarrollo incompleto e inadecuado de la ciudad de Medellín. Con el criterio de "planificar es prevenir" se logró la valoración de los procesos informales de crecimiento de la ciudad mediante mecanismos que buscaron la incorporación institucional con una actitud basada en el reconocimiento de las posibilidades y situaciones del lugar en vez de ignorarlas. Se seleccionaron entonces veinte barrios localizados en áreas de ladera en cuatro zonas de Medellín, lo que implicó una cobertura del 30% de la subnormalidad de la ciudad. Fue ejecutado en dos fases: fase 1 entre 1992 a 1996 y fase 2, entre 1997 y 2000. Hoy se reconoce que fue un programa principalmente enfocado en el entorno físico de los territorios, sentando las bases de una metodología participativa que obtuvo favorables resultados frente a la propuesta de trabajar en conjunto con el Estado. (UNESCO/ EDP, 1996)
7. "Por el cual se crea e institucionaliza la Planeación Local y el Presupuesto Participativo en el marco del Sistema Municipal de Planeación - acuerdo 043 de 1996 - y se modifican algunos de sus artículos". (Concejo de Medellín, 2007)
8. Los Metrocables se constituyen como intervenciones en movilidad en dos de las áreas informales y en laderas de más difícil accesibilidad por medios de transporte convencional. La primera línea, la línea K, fue inaugurada en 2004.
9. Mientras los esfuerzos de la planificación trataban de consolidar los planes y programas que habían abierto la posibilidad de una recuperación estructurada en el trabajo conjunto de las comunidades, los rezagos de la violencia se vieron todavía en el año 2002, con las operaciones Otoño I, Contrafuego, Otoño II, Marfil, Águila, Horizonte II, Mariscal y Orión en la Comuna 13. Siendo éste un territorio de disputa entre la guerrilla, bandas y paramilitares, la fuerza pública tuvo que retomar el control de la comuna con estas operaciones. La Operación Orión se extendió a lo largo del mes de noviembre y principios de diciembre de 2002 y fue llevada a cabo por las Fuerzas Militares de Colombia, el DAS, la Policía, el CTI y Fuerzas Especiales Antiterroristas con tanquetas y apoyo de helicópteros artillados. El operativo buscaba acabar con la presencia de grupos de Milicias Urbanas de las guerrillas de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y los Comandos Armados del Pueblo (CAP). Se realizó bajo la declaratoria de Estado de Excepción por el entonces Presidente de la República, Álvaro Uribe Vélez, solicitado por el alcalde de Medellín, Luis Pérez Gutiérrez. Aún se desconoce el número exacto de víctimas y son aproximadamente 650 personas las desaparecidas.
10. En términos de ascensos y descensos diarios, el sistema de movilidad existente oscilaba entre 200 y 380 escaleras irregulares por recorrido.
11. La Quebrada Santa Elena es la quebrada fundacional de Medellín, y fue desde siempre una frontera natural al interior de la ciudad aun cuando a sus orillas se dio en gran medida su desarrollo. Fue a partir de diversas actividades asociadas al uso del agua- la explotación minera, el lavado de ropas, baños públicos, toma de aguas para acueducto y energía, entre otras- que esta estructura natural pasó a un segundo plano y fue convertida en un limitante físico y social que desvaneció poco a poco la realidad de un territorio estructurado por la presencia del agua.
12. Durante su ejecución, el PUI Noroccidental tuvo como premisa la vinculación de la mano de obra de las comunidades como estrategia de generación de empleo y apropiación de los proyectos por parte de las mismas.
13. El Túnel de Occidente busca conectar a Medellín con Urbabá- subregión localizada al occidente del departamento de Antioquia-, para acercar la economía colombiana del interior a las principales rutas marítimas comerciales de la costa del país.
14. Se calcula que en Medellín el déficit promedio de espacio público es de 2.29 m²/hab., teniendo en cuenta que el actual POT aspira a un promedio de 3,79m²/hab. (Departamento Administrativo de Planeación de Medellín, 2014).

REFERENCIAS

- Alcaldía de Medellín. *Metodología PUI*. Empresa de Desarrollo Urbano EDU, 2011.
- Diagnóstico y formulación PUI COR*. Empresa de Desarrollo Urbano EDU, 2010.
- Borja, Jordi y Majda Drnda. *La ciudad conquistada*. 1ª Ed., Alianza, 2003.
- Concejo de Medellín. *Acuerdo municipal No 43 d 2007*, 2007.
- Dapena Rivera, Luis Fernando. *Núcleos de vida ciudadana*. 1ª Ed., Universidad Nacional De Colombia, Sede Bogotá, 2006.
- Departamento Administrativo de Planeación de Medellín. *Acuerdo 62 de 1999, Plan de Ordenamiento Territorial para el Municipio de Medellín*. 1999.
- Acuerdo 48 de 2014, Revisión y Ajuste del Plan de Ordenamiento Territorial de Medellín*. 2014.
- Empresa de Desarrollo Urbano EDU, *Modelo de Transformación Urbana - Proyecto Urbano Integral PUI Zona Nororiental*. 2014, es.slideshare.net/EDUMedellin/modelo-de-transformacion-urbana-proyecto-urbano-integral-pui-zona-nororiental.
- Giraldo Ramírez, Jorge. *Seguridad en Medellín: el éxito, sus explicaciones, limitaciones y fragilidades*. Presentación en el Wilson Center, Washington, Estados Unidos, 2012.
- Jacobs, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. 1ª Ed., Capitán Swing, 2011.
- UNESCO/ EDP. *PRIMED, Una experiencia exitosa en la intervención urbana*. 1ª Ed., 1996, unesdoc.unesco.org/images/0012/001297/129776so.pdf.



MONOGRÁFICO
PP. 58-65

PESQUISA SOBRE LA GESTIÓN EMPRESARIAL DE MARUJA FUENTES VIGUIÉ

A BRIEF INQUIRY OF MARUJA FUENTES VIGUIÉ'S DESIGN MANAGEMENT

María de Mater O'Neill

Directora creativa de Rubberband Design Studio

RESUMEN

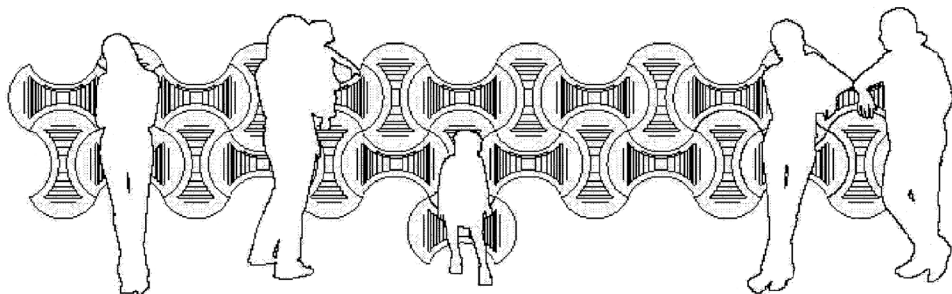
Esta es una investigación limitada sobre la gestión empresarial de la diseñadora industrial Maruja Fuentes Vigié. El propósito es conocer cómo ella producía a nivel comercial y lograba exportar, en un país donde no hay una infraestructura que dé apoyo al diseño industrial.

Se realizaron entrevistas electrónicas a los familiares, se revisó literatura así como estadísticas de la industria creativa en Puerto Rico. Se identifican hallazgos parciales sobre la gestión empresarial de diseño de Fuentes Vigié, y se discute brevemente cómo esta indagación es un ejemplo de los obstáculos a los que se enfrentan los investigadores debido a la falta de documentación y de fondos locales, y al uso de la tecnología, sin considerar medios alternos para salvaguardar la información, dado a sus constantes cambios.

ABSTRACT

This is a limited inquiry into the design business management of the industrial designer Maruja Fuentes Vigié, now deceased. The purpose is to learn how she produced on a commercial level and managed to export her work in a country where there is no infrastructure to support industrial design.

Online interviews were conducted with the family members, and literature and statistics on the creative industry in Puerto Rico were reviewed. Partial findings on Fuentes Vigié's design business management are identified and it is briefly discussed how this inquiry is an example of the obstacles faced by researchers due to a lack of documentation and local funding, as well as the use of technology without considering alternative means of safeguarding the information, in light of its constant changes.



Este recuento inició con la búsqueda de datos sobre la gestión empresarial de la diseñadora industrial Maruja Fuentes Vigiú, a propósito de la apertura de la exhibición póstuma “Maruja Fuentes Vigiú: Retrospectiva de su obra”, la cual mostraba una selección limitada de su obra, e incluía prototipos y sus cuadernos de proceso. Curada por el profesor Arq. Robin Planas Casado, la muestra inauguró el 2 de septiembre de 2016 en la Galería Torres Martinó de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Durante la pesquisa, volví a evidenciar mis observaciones: la documentación del diseño no arquitectónico en Puerto Rico es escasa. Ello, unido al aspecto de los cambios constantes en la tecnología, convierte en un reto complejo el reconstruir la historia reciente de este prolífico campo profesional.

Mientras recorría la exhibición, y siendo yo emprendedora creativa, me pregunté cómo esta diseñadora logró producir a nivel comercial, y exportar, en este país donde no hay una infraestructura que dé apoyo al diseño industrial. Parafraseando al profesor Planas en una conversación telefónica, Maruja Fuentes pudo salirse del paradigma artesanal de los diseñadores industriales locales, logrando pasar del prototipo a una pieza de producción en masa, y rebasando la complejidad de su distribución y venta a nivel internacional. No hay duda de que los diseñadores industriales locales lo tienen difícil.

Lo que he podido identificar, gracias a una serie de entrevistas electrónicas con los familiares de Maruja Fuentes Vigiú, es que: el negocio de la diseñadora era familiar; operó bajo una denominación comercial DBA (“*doing business as*”); se financió inicialmente con préstamos e inversión de su padre; y pudo iniciar I+D (Investigación y Desarrollo) del *Leaning Molds*.

Su hermano, el Ing. Antonio Fuentes, le ayudaba en las situaciones técnicas de ingeniería, y su padre, el Lcdo. Antonio Fuentes, la orientaba en los aspectos legales. Ambos viajaron con ella en varias ocasiones para ayudarla en la presentación de sus proyectos en Milán [Salone del Mobile, 2009],

«Durante la pesquisa, volví a evidenciar mis observaciones: la documentación del diseño no arquitectónico en Puerto Rico es escasa. Ello, unido al aspecto de los cambios constantes en la tecnología, convierte en un reto complejo el reconstruir la historia reciente de este prolífico campo profesional.»

Nueva York [International Conventional Furniture Fair, 2008], Chicago y Tokyo [Tokyo Designers Week, 2008], entre otras ciudades.¹

Señaló su padre que, adicional a la estrategia de asistir a ferias internacionales (imagen 1), la diseñadora fue hábil en el uso del mercadeo por internet, lo que aumentó la capacidad de establecer vínculos profesionales.

Para entender el marco histórico de mi pregunta sobre el éxito que estaba teniendo la gestión empresarial de Fuentes Vigiú, me enfoqué en su producto premiado *Leaning Molds* como caso de estudio. El *Leaning Molds* es un mueble de diseño biomimético con un sistema bimodular para descansar verticalmente, ya que va sujetado en la pared. Este permite que la persona se incline utilizando el mueble como soporte. Se ideó para esperar transporte público, y para que permitiera el libre movimiento de pasajeros, ya que no ocupa mucho espacio. Aunque hubo tiendas que mostraron interés para utilizarlo en sus vitrinas para destacar su mercancía, otros lo vendían como un mueble para niños. Hay cierto paralelismo con la pieza ganadora del diseñador industrial y profesor venezolano Rodrigo Egon de la Peña Herbig que obtuvo -como estudiante en el 2005- el primer premio por su banco para estaciones del metro para pared (imagen 2), en el Concurso de Diseño para Estudiantes Masisa (empresa privada de conglomerados de madera). Este concurso bianual fue iniciado en Chile en 1992 y al presente se ha extendido a Latinoamérica. Tiene por objetivo generar productos innovadores y a su vez potenciar la gestión del futuro

profesional para la industria del mueble. Hago notar que el banco es un prototipo, a diferencia del *Leaning Molds*. Los prototipos para participar en el concurso Masisa deben tener un 70% de tableros producidos por el organizador.

La gestión empresarial de Fuentes Viguí habría que contextualizarla con el ambiente de negocios de las industrias creativas en el 2008, año que los *Leaning Molds* se lanzaron en el International Conventional Furniture Fair (ICFF) en el Centro de Convenciones Jacob K. Javits de la ciudad de Nueva York. En el periodo del 2007 al 2012, en Puerto Rico hubo una reducción de 24% en la cantidad de negocio en la categoría de diseño,² periodo que coincide con el lanzamiento del producto *Leaning Molds* (2008) y el fallecimiento de la diseñadora (2010). En el 2008 específicamente, la importación de mercancía de industrias culturales (libros y artefactos decorativos, entre otros) estaba valorada en un poco menos de \$350 millones³. En contraste, la exportación de mercancía de nuestras industrias culturales estaba por debajo de \$100 millones. Al siguiente año, cuando Fuentes Viguí recibió el *Red Dot Award* (una reconocida premiación internacional en el ámbito del diseño industrial o de producto) por los *Leaning Molds*, la exportación de mercancía había caído radicalmente bajo los \$50 millones, un indicador que se registra hasta el 2015. Sin embargo, a pesar de este panorama, las ganancias de la producción de *Leaning Molds* estaban aumentando, según recuentan sus familiares, quedando detenida por el fallecimiento de la diseñadora. Su padre comenta que:

...surge de mis recuerdos, cuando ella me decía que había hecho su estudio de viabilidad, tal como yo se lo había sugerido, que estaba vendiendo sus *Leaning Molds* y que todo le iba muy bien⁴.

Existe la posibilidad de confirmar ese dato mediante las planillas de contribuciones sobre ingresos de la diseñadora, pero para esto se requiere una investigación más extensa.



Imagen 1. Ilustración del capítulo sobre mercadeo y venta del libro *Exploring Materials: Creative Design for Everyday Objects*, 2010. (Fuente: Alesina y Lupton).

Debo mencionar además que el negocio de Maruja Fuentes Viguí no se benefició de ninguna ley local especial, como la reciente Ley 173 - 2014 de Industrias Creativas, ya que ésta, al igual que otras, fue creada después de su fallecimiento. A raíz de la creación de la Ley 173, la Compañía de Comercio y Exportación estableció una alianza público-comunitaria con la Fundación Comunitaria de Puerto Rico. Cada uno aportó \$250,000 para una inversión inicial de medio millón de dólares para el financiamiento de industrias creativas en la zona de Santurce, área metropolitana de San Juan. El 29 de septiembre de 2016 anunciaron propuestas ganadoras de nuevos negocios a los que otorgarían \$5,000. A negocios existentes, les otorgarían hasta \$10,000.⁵ Al momento de escribir este artículo, desconocemos cuáles fueron las propuestas ganadoras para poder analizar los financiamientos por tipo de industria creativa.

El financiamiento de microempresas creativas es fundamental para aumentar sus posibilidades de sobrevivir los primeros diez años de negocio. Según estadísticas generales en los Estados Unidos, solo un tercio de las microempresas llega al décimo año de funcionamiento⁶, y los "startups" (negocios a base de tecnología) tienen menos de un 10% de probabilidad de ser exitosos. En éstos, las estadísticas indican que de cada diez "startups", ocho cierran a los tres años (2014). Al momento de escribir este artículo, desconozco las estadísticas de los "startups" locales, a pesar de la proliferación de incubadoras de este tipo de negocio creativo (incluyen-



Imagen 2. Detalle y prototipo completo del banco para el metro diseñado por Rodrigo de la Peña, (Venezuela, 2005). Los prototipos para participar en el concurso Masisa deben tener un 70% de tableros producidos por el organizador. (Fuente: Elina Pérez Urbaneja con permiso del diseñador.)

do un “reality show”). La falta de acceso a estadísticas en Puerto Rico es una percepción generalizada, produce falta de transparencia, además de que se convierte en un obstáculo adicional en investigaciones. Reproduzco una cita del Dr. Mario Marazzi, director ejecutivo del Instituto de Estadísticas de Puerto Rico:

las estadísticas en general son necesari[a]s para inspirar confianza en el País y entre los ciudadanos, una confianza que es indispensable para avanzar como sociedad puertorriqueña.⁷

Al regresar a mi recuento para armar el rompecabezas de esta doble narrativa, me pregunto: ¿puede interpretarse entonces que el incipiente éxito de Fuentes Viguí respondía a buenas prácticas de empresarismo de su parte? Como resultado de mi búsqueda, (la cual admito que es restringida por tiempo y ausencia de fondos para investigaciones de diseño) encontré que, en el 2007, la Oficina de Patentes y Marcas Registradas de los Estados Unidos le aprobó a Fuentes Viguí su solicitud de

una patente de diseño (imagen 3). Esta fue otorgada a *Leaning Molds System*, mediante el número US 20070296261 A1. El proceso de solicitud de patente de diseño no es costoso, pero requiere rigor para evidenciar la originalidad de la invención del estilo. Otra diseñadora puertorriqueña que tiene esta práctica es Jeannette Fossas, quien ha patentado varios sistemas para confección de joyería, algunos de los cuales ya han sido citados como parte del proceso del examinador de patentes en su análisis para otorgar patentes. El hacer patentes de diseño, o de utilidad, como en el caso de Fossas, es una buena práctica de empresarismo creativo y es una estrategia sólida de negocios, ya que protege por pérdida de ganancias y regalías, además de presentar la opción de rentar la patente a terceros. Los precios encontrados en internet para comprar el *Leaning Molds* fluctúan desde \$65.00 el par, con un mínimo de venta de dos (2) pares⁸, hasta \$800.00⁹.

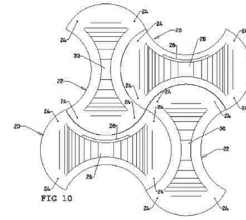
En este punto de mi indagación, encontré otros obstáculos que son resultado de la manera en que guardamos archivos y producimos: la tecnología. Al momento de

escribir este breve artículo no sabemos cuáles fueron los costos reales de I+D. También desconocemos las ganancias, cuál fue su tasa de pérdidas ("burning rate"), su retorno de inversión ("return of investment"), ni el margen de ganancia ("mark-up"). Las carpetas de producción de la diseñadora no contienen estos datos. Además, según nos informó su señor padre, la computadora de la diseñadora fue hurtada y en otra ocasión el disco duro se estropeó. Los estudios de viabilidad y costos de producción que ella evaluó no se han podido localizar aún. Esto contrasta con la documentación de la oficina de diseño Graf, Inc. (1982-2001),¹⁰ recientemente donada al Archivo General de Puerto Rico, incluyendo los estados de cuenta y las hojas de balances que revelan estructuras y lecciones de empresarismo creativo. Esta documentación estaba impresa, por eso se salvó. Volver a lo impreso no creo que sea sustentable, pero

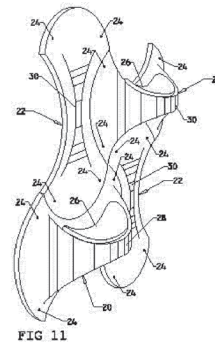
la gran cantidad y variedad, junto a la velocidad de la evolución tecnológica y la fragilidad de los datos y los soportes de almacenamiento, hacen que la situación se parezca a una bomba de relojería¹¹.

Muchos de nosotros conocíamos a la arquitecta, profesora y diseñadora industrial Fuentes Vigié. Esto hace de este recuento un *pasado vivo*, que es un término usado por los historiadores cuando el evento que se está documentando cuenta con personas que fueron parte del mismo. Personalmente, fui su colega en la docencia. La memoria es un recurso que "incide de manera concreta y multifacética"¹² en el proceso complicado de reconstruir historias del pasado reciente. No obstante, los retos que conllevó esta investigación de la historia reciente se convirtieron en una alerta sobre la necesidad de formalizar y sistematizar la documentación de los trabajos y la actualización de las plataformas tecnológicas de los archivos profesionales de los diseñadores en Puerto Rico. Asimismo, ilustraron la necesidad de la investigación histórica en el territorio del diseño, a la vez que adquiere importancia la difusión del conocimiento sobre el diseño.

Patent Application Publication Dec. 27, 2007 Sheet 5 of 9 US 20070296261 A1



Patent Application Publication Dec. 27, 2007 Sheet 6 of 9 US 20070296261 A1



Patent Application Publication Dec. 27, 2007 Sheet 4 of 9 US 20070296261 A1

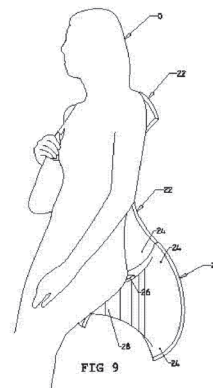


Imagen 3. Diagramas de la solicitud de la patente de diseño de Leaning Molds. Los que la conocimos podemos reconocer la silueta de la diseñadora. (Fuente: USPTO/Google Patents)

Por experiencia, sé que en el caso de mi práctica de diseño urge transferir mis carpetas de CD-ROM a tecnología reciente. De no hacerlo, los perderé y caeré en la “era digital oscura”, como la ha llamado el vicepresidente de Google, Vint Cerf, quien en una entrevista de la BBC en el 2015 comentaba que:

Ya no podemos abrir los documentos o presentaciones creados en formatos viejos con la versión más reciente de nuestro *software*, porque la compatibilidad con sistemas y aplicaciones antiguos no está garantizada [...] Lo que puede ocurrir con el tiempo es que, aunque acumulemos vastos archivos digitales, terminemos por no saber qué contienen.¹³

Mi intención con esta indagación era poder identificar prácticas de empresarismo de la diseñadora Fuentes Vigiú para que fueran conocidas, evaluadas y posiblemente replicadas por diseñadores industriales que sean microempresarios. Algunas prácticas identificadas en este artículo son: gestionar patente de diseño, hacer un estudio de viabilidad, conseguir financiamiento, tener asesoramiento legal y técnico, establecer un sistema de precios, asistir a ferias internacionales, y mercadear por internet su marca, al igual que sus productos. Por otro lado, es pertinente insistir en los obstáculos de la pesquisa, que han sido: la falta de estadísticas locales (o dificultad de acceso), la pérdida de información por datos almacenados tecnológicamente (o con tecnologías obsoletas), y la carencia de recursos económicos para investigaciones de diseño.

Cuando se logra el rescate de las piezas que conforman historias recientes,

el establecimiento de los hechos permite ordenarlos en una secuencia. Se construye así el tiempo del proceso estudiado, lo cual es sin duda una primera manera de explicarlo¹⁴.

La importancia de la documentación, fácil acceso a los datos y la adaptación de los formatos a los cambios tecnológicos fueron aspectos ampliamente discutidos

«Por otro lado, es pertinente insistir en los obstáculos de la pesquisa, que han sido: la falta de estadísticas locales (o dificultad de acceso), la pérdida de información por datos almacenados tecnológicamente (o con tecnologías obsoletas), y la carencia de recursos económicos para investigaciones de diseño.»

ya en la década de 1980 entre los artistas plásticos, curadores e historiadores de arte locales. Con el caso de Maruja Fuentes Vigiú, se evidencia que hace falta esta conversación en el territorio de diseño, pues reconstruir narrativas de nuestro pasado reciente es tener comprensión de nuestra contemporaneidad. ■

P

MARÍA DE MATER O’NEILL es Doctora en Práctica de Diseño, directora creativa y estratega de diseño en Rubberband Design Studio y educadora a tiempo parcial. Se concentra en hacer investigaciones contextuales para informar decisiones de diseño enfocadas en las personas y sus experiencias. Es practicante transdisciplinaria, ha sido premiada internacionalmente y es parte del comité editorial de varias revistas internacionales. Desarrolló el Departamento de Imagen y Diseño de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico y su Centro de Diseño. Lanzó la revista cibernética El cuarto del Quenepón (1995-2005), una de las primeras 100 revistas digitales en el mundo.

NOTAS

1. Fuentes, Fuentes, 2016.
2. CODECU, 2015, p.19.
3. Cienfuegos Szalay, et tal, 2014, p.17.
4. Fuentes, 2016.
5. Informe de Transición, 2016, pp. 5-6
6. Nazar, 2013.
7. Quiles, 2015.
8. Ver: amstudio.myshopify.com/products/leaning-molds Accedido el 14 de enero de 2017.
9. Ver: www.360seegallery.com/furniture/fuentes-leaning-mold.html. Accedido el 14 de enero de 2017.
10. Este proyecto de donación fue posible, principalmente, con la colaboración de la autora, Dra. María de Mater O'Neill, la diseñadora Mary Anne Hopgood Santaella y la Dra. Yara M. Colón Rodríguez.
11. Gallart y Keefer, 2006, p. 2.
12. Pérotin-Dummon, 2007, p. 96.
13. Cerf, citado en Tenenbaum, 2016.
14. Pérotin-Dummon, 2007, p. 30.

REFERENCIAS

- Alesina, Inna y Ellen Lupton. *Exploring Materials: Creative Design for Everyday Objects*. Princeton Architectural Press y Maryland Institute College of Art, 2010.
- Cienfuegos Szalay, Mihály J., Francisco Pesante y Jacobo Orenstein-Cardona. *Industrias Creativas en Puerto Rico 2014*. Instituto de Estadísticas de Puerto Rico, Estado Libre Asociado de Puerto Rico, www.estadisticas.pr/iepr/LinkClick.aspx?fileticket=yeilPhvI5sg%3D&tabid=165, 2014. Accedido el 2 de enero de 2017.
- CODECU: Comisión para el Desarrollo Cultural. *Estudio sobre el ecosistema cultural en Puerto Rico*, www.scribd.com/doc/267486776/CODECU-Estudio-sobre-el-ecosistema-cultural "t" _blank, 2015. Accedido el 2 de enero de 2017.
- Compañía de Comercio y Exportación de Puerto Rico. *Informe de transición gubernamental 2016-2017*, 2016, www.transicion2016.pr.gov/Agencias/258/Informe%20status%20planes%20unidades%20administrativas/INFORME%20DE%20TRANSICION.pdf. Accedido el 20 de enero de 2017.
- Fuentes, Antonio. "RE: artículo de Maruja". Recibido por mmo@rubberbandpr.com, 10 de enero de 2017.
- Fuentes, Antonio y Antonio Fuentes. "RE: artículo de Maruja". Recibido por mmo@rubberbandpr.com, 25 de diciembre de 2016.
- Fuentes, Maruja. *Leaning Molds System*, US 20070296261 A1. US Patent & Trademark Office (USPTO/GooglePatents), 2017, www.google.com/patents/US20070296261?dq=maruja+fuentes&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwiQkdOS2aTRAhUBcsYKHXYqDoYQ6AEIGzAA#legal-events.
- Gallart, Núria y Alice Keefer. *La preservación digital y las universidades: el estado de la cuestión*, 2016, bd.ub.edu/pub/keefer/materials/Keefer03_Preservacion%20digital%20y%20universidades.pdf. Accedido el 14 de enero de 2017.
- Martínez, Javier. *Maruja Fuentes Vigiúé | Retrospectiva Diseño | UPR*, 2016, autogiro.cronicaurbana.com/maruja-fuentes-viguiue-industrial-design/. Accedido el 15 de enero de 2017.
- Nazar, Jason. *16 Surprising Statistics About Small Businesses*, 2013, www.forbes.com/sites/jasonnazar/2013/09/09/16-surprising-statistics-about-small-businesses/#4f0c5e343078. Accedido el 20 de enero de 2017.
- Pérotin-Dumon, Anne. *Verdad y memoria: escribir la historia de nuestro tiempo*, 2017, www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/perotin.pdf. Accedido el 14 de enero de 2017.
- Quiles, Cristina del Mar. *Imprescindibles las estadísticas en el País: Buscan reforzar la conciencia sobre la importancia de los datos*, 2015, www.elnuevodía.com/noticias/locales/nota/imprescindibleslasestadisticasenelpais-2110032. Accedido el 20 de enero de 2017.
- Vision Launch. *Failing Gratefully: Secret to Startup Success*, 2014, visionlaunch.com/wp-content/uploads/2014/11/Secret-to-Startup-Success.jpg. Accedido el 20 de enero de 2017.
- Tenenbaum, Tamara. *Una época sin recuerdos: ¿Cómo reconstruiremos el presente?*, www.lanacion.com.ar/1882754-una-epoca-sin-recuerdos-como-reconstruiremos-el-presente. Accedido el 13 de enero de 2017.

MONOGRAFICO
PP. 66-75

Detalle/Detail: Imagen 1. Sistema Helicon, ganador del primer lugar en el concurso Future of Shade, en la categoría Building Shade del año 2015, diseñado por Doel Fresse. (Fuente: Doel Fresse).

PALIMPSESTO CONSTRUIDO: ENTRE LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL

BUILT PALIMPSEST: BETWEEN THE SUSTAINABLE AND THE LOCAL

Irvis González Colón

Arquitecta del Departamento de Diseño Urbano y Desarrollo de Proyectos del Municipio de San Juan y profesora de la Universidad Politécnica de Puerto Rico

RESUMEN

Si extrapolamos el término palimpsesto al lenguaje arquitectónico, se visualiza un legado construido heterogéneo y sobre el mismo, intervenciones estratificadas en varios tempos que se levantan sobre las huellas de lo original. Esta visión reconoce de manera intrínseca la reutilización de la arquitectura como estrategia de diseño.

Pero, si la arquitectura responde a la efervescencia cultural, artística, estado político y clima, entre otros factores de un momento particular de la historia, resulta válido cuestionarse ¿cómo, utilizando una estructura o remanentes de esta, podemos reivindicar una respuesta arquitectónica que esté en sintonía con los tiempos actuales?

Bajo el marco del diseño local, propongo examinar cuatro vertientes de lo sostenible y reconocer varias estrategias y aplicaciones con el fin de desmitificar el término sostenibilidad y proponer un entendimiento visible del entorno legado que nos rodea. Estas son: diseño integral, elementos de diseño, materiales y el extranjero. ¿Cómo éstas redefinen el legado arquitectónico contemporáneo cuando insertamos en la conversación el término reutilización y cómo esto puede revitalizar la arquitectura local?

Al identificar qué elementos de la estructura necesitan ser modificados para atemperarse a un nuevo tiempo, a los requisitos contemporáneos de los usuarios y las expectativas de los dueños, podemos encontrar el punto de quiebre para comenzar la adaptación. Esa metamorfosis, provocada por el interés en investigar y cuestionar los sistemas que conocemos y avalada por avances tecnológicos que posibilitan una conexión y difusión virtual sin precedentes, proporcionan las bases para regenerar la arquitectura local en tiempo presente.

ABSTRACT

If we extrapolate the term *palimpsest* to architectural language, a heterogeneous constructed legacy is visualized and over it, a series of stratified interventions at different times that rise above the original footprint. This vision intrinsically recognizes the reuse of architecture as a design strategy. However, if architecture responds to the cultural and artistic buzz, political status, and climate, among other factors, of a particular moment in history, is it valid to question how, using a structure or remnants of it, we can reclaim an architectural response that is attuned to current times?

Within the framework of local design, I propose to examine four aspects of sustainability while recognizing several strategies and applications to demystify the term *sustainability* and to propose a visible understanding of the constructed environment that surrounds us. These are: integral design, design elements, materials, and foreignness. How do they redefine the contemporary architectural legacy when we insert the term *reuse* into the conversation and how can this revitalize local architecture?

By identifying what elements of the structure need to be modified to adjust to a new time period, the contemporary requirements of the users, and the expectations of the owners, we can find the breaking point for adaptation. This metamorphosis, brought about by an interest in researching and questioning the systems that we know and backed by technological advances that make an unprecedented level of virtual connection and dissemination possible, serves as the basis for regenerating contemporary local architecture.

Si extrapolamos el término “palimpsesto” al lenguaje arquitectónico, se visualiza un legado construido heterogéneo y sobre este, intervenciones estratificadas en varios tiempos que se levantan sobre las huellas de lo original. Esta visión reconoce de manera intrínseca la reutilización de la arquitectura como estrategia de diseño. La acción de reutilizar una estructura previamente edificada es una de las estrategias medulares de la sostenibilidad y una de las modificaciones más estimulantes dentro del marco de lo sostenible. Cambios en uso, estructura, relaciones programáticas, secuencias y relación con el entorno, son algunos de los posibles resultados de esta decisión. Pero si –como establece el escritor mexicano Octavio Paz cuando alega que “la arquitectura es el testigo insobornable de la historia”¹ o insinúa el teórico Walter Benjamin en su escrito *Arcades Project*– la arquitectura responde a la efervescencia cultural, artística, estado político y clima entre otros factores, resulta válido cuestionarse ¿cómo, utilizando una estructura o remanentes de esta, podemos reivindicar una respuesta arquitectónica que esté en sintonía con los tiempos actuales?

Bajo el marco del diseño local, propongo examinar cuatro vertientes de lo sostenible y reconocer varias estrategias y aplicaciones con el fin de desmitificar el término sostenibilidad y proponer un entendimiento accesible y visible del entorno legado que nos rodea.

LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL: DISEÑO INTEGRAL

La sostenibilidad debe ser parte intrínseca del proceso de diseño, informando las decisiones conceptuales, programáticas y formales de un proyecto. Entender la importancia y las consecuencias de implementar estrategias sostenibles en la vida de una obra, no debe considerarse como valor añadido. Esto implicaría una desconexión temeraria de lecciones demostradas a través de muchos años de aprendizaje y construcción. Estas estrategias deben entenderse como un elemento esencial de cada obra arquitectónica, independientemente de su escala. El reco-

«Bajo el marco del diseño local, propongo examinar cuatro vertientes de lo sostenible y reconocer varias estrategias y aplicaciones con el fin de desmitificar el término sostenibilidad y proponer un entendimiento accesible y visible del entorno legado que nos rodea.»

nocimiento de lo que ahora identificamos como estrategias sostenibles son, en gran medida, estrategias de un diseño integral que responden a su contexto inmediato. Hace varios años, éstas no tenían el sello de sostenibilidad, edificios verdes o ecoamigables, como comúnmente se conocen ahora, pero desde las construcciones indígenas podemos ver cómo decisiones medulares de diseño, respondían a factores directamente relacionados con el clima y sus consecuencias en el entorno. Sistemas de paredes con aislamiento y cámaras de aire; ventanas operables ubicadas en lugares precisos y con dimensiones particulares para promover la entrada y salida de aire en el interior de los espacios; ubicación de vegetación específica en zonas estudiadas para minimizar la entrada de calor al interior de los espacios o controlar la humedad, entre otros, son decisiones de diseño que se piensan a nivel esquemático, conforman parte de lo que llamamos un diseño integral y responden a nuestro entorno inmediato o lo local. Una obra que en su núcleo incorpora estrategias sostenibles echa raíces en el sitio que la acoge.

LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL: ELEMENTOS DE DISEÑO

Los elementos de diseño pueden convertirse en señales o guiños de lo local, como esas líneas que reconocemos desde pequeños en casas de nuestros abuelos, ademanes físicos de nuestra idiosincrasia construida: aleros, rejillas, techos altos, ventanas operables, puertas con aperturas en la parte superior, “brise-soleils” y balcones, entre otros. Estos son parte de un lenguaje exitoso que representa unas intenciones de diseño en sintonía con el ambiente. En

las construcciones actuales, estos recursos se pierden cada vez más como resultado, en gran medida, de la necesidad de producción en masa, presiones económicas por parte de desarrolladores y una visión confusa de lo que representa lo moderno.

LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL: MATERIALES

Como parte del todo de una obra, los materiales que conforman el diseño interior y exterior de la estructura son piezas clave donde lo sostenible y lo local pueden -y deben- proyectarse. Idealmente, el diseño debe incorporar conscientemente materiales locales, e incluso, debe adaptarse para mantener inamovible la decisión de utilizar materiales autóctonos. En la medida que favorezcamos materiales locales, el impacto negativo al ambiente será menor y esto secunda principios básicos de un diseño sostenible. Esta determinación tiene repercusiones en la economía, en el mercado local y hasta en la proyección internacional del diseño local. La tecnología, redes sociales y conceptos como el "open source" y los "creative commons", informan una nueva manera de hilvanar relaciones: se hace accesible la búsqueda de cómplices locales y extranjeros para provocar una decisión inteligente sobre un material que quizás, en tiempos anteriores, era complicado imaginarse como parte de un proyecto. La incorporación de estas estrategias de mercadeo y promoción virtual, provoca una conversación de base horizontal que busca compartir conocimiento y replicarlo. Esta nube de conexión e información, permite que se integren métodos alternativos de diseño y/o construcción, ya que el límite para compartir la información está cada vez más difuminado. El integrar materiales endémicos en un proyecto es una apuesta al inventario local de posibilidades.

LO SOSTENIBLE Y LO LOCAL: EL EXTRANJERO

Propongo una cuarta vertiente, con dos dimensiones: el diseño local en el extranjero. El diseño de puertorriqueños destacados en otros países donde, dentro de su lenguaje, se inserta lo local. El produc-

to es local porque se nutre de experiencias vividas en la Isla y celebra eso que podemos identificar, no importa dónde estemos situados. También lo sostenible en coordenadas extranjeras encuentra su viaje a través de sistemas desarrollados aquí, pero implementados en otras latitudes. En ambos casos, lo local adquiere una dimensión universal cuando, basado en el entendimiento de cómo influyen las particularidades de un sitio en el diseño, se comparte esa inteligencia adquirida. Lo local vuela, se acomoda e, idealmente, se adapta para que siga el proceso de evolución de la pieza.

Podemos decir que todas las vertientes presentadas reconocen lo local en diversas capas del diseño. ¿Cómo éstas redefinen el legado arquitectónico contemporáneo cuando insertamos en la conversación el término reutilización y cómo esto puede revitalizar la arquitectura local?

Hace varios años, la génesis de una obra arquitectónica no necesariamente se pensaba a partir de una estructura existente. Por múltiples razones de índole económica, de responsabilidad social y de entendimiento sostenible, entre otros motivos, esto es una realidad cada vez más presente en nuestra profesión en Puerto Rico y me atrevería a afirmar que en cualquier parte del mundo.

Al dar una mirada al inventario local de estructuras, el tejido donde se sitúan y el carácter de las obras, es comprensible su concepción y construcción dentro de un marco histórico particular. ¿Cómo respetar esa realidad y, paralelamente, apostar por un cambio contemporáneo? Pensar que la respuesta está solamente en asuntos programáticos sería una contestación simplista e incompleta. Cada vez más, parece que la heterogeneidad en las relaciones programáticas, o parafraseando al arquitecto Bernard Tschumi, el "transprogramming" dentro de una obra, responde a necesidades contemporáneas de cómo habitar el espacio. Sin embargo, más allá de ese entendimiento, hay que activamente identificar qué elementos de la estructura pueden -o necesitan- ser modificados para atemperarse a un nuevo tiempo, a los requisitos contemporáneos de los usuarios y las expectativas de los dueños. Esa





Imagen 1. Sistema Helicon, ganador del primer lugar en el concurso Future of Shade, en la categoría Building Shade del año 2015, diseñado por Doel Fresse. (Fuente: Doel Fresse).

metamorfosis, provocada por el interés en investigar y cuestionar los sistemas que conocemos y avalada por avances tecnológicos que posibilitan una conexión y difusión virtual sin precedentes, proporciona las bases para regenerar la arquitectura local en tiempo presente.

Por ejemplo, podemos pensar en ventanas operables de materiales contemporáneos que tomen en consideración las vistas al exterior, la iluminación natural, la cantidad de radiación solar, la capacidad de cerramiento hermético y su comportamiento ante un fenómeno atmosférico; podemos incorporar bandejas de iluminación natural para maximizar la cantidad de luz natural que llegue al interior del espacio; podemos aprovechar la estructura para crear aperturas, donde sea posible, que proporcionen luz natural directa o indirecta al interior del espacio; podemos integrar estrategias de aislación para minimizar la transferencia de calor entre el interior y el exterior; podemos aprovechar la quinta fachada -donde sea factible por factores de cantidad de pisos, condiciones estructurales existentes, etc.- para incorporar vegetación que minimice la transferencia de calor al interior del espacio, mientras proporcionamos eslabones verdes en el entorno construido del país, permitiendo que diversas especies tengan un respiro entre tanto hormigón y asfalto; podemos instalar placas fotovoltaicas en los techos y/o en las superficies verticales para aprovechar la alta incidencia solar que recibimos; podemos pensar en incorporar vegetación silvestre o endémica en ciertos puntos específicos para modificar el microclima del lugar... Esto no pretende ser un catálogo de posibles estrategias sostenibles que se pueden incorporar en el diseño local para atemperarlo al tiempo presente. Son ejemplos de intervenciones que responden a un proceso de edición, a eliminar o añadir elementos que dialoguen con nuestras necesidades actuales. ¿Y si la intervención se piensa como un elemento aditivo a una estructura existente? Sin duda, esto provoca un cambio en el paisaje construido y, en este caso, sin entrar en modificaciones de la estructura existente. Todas estas posibilidades de intervención generan un cambio en la arquitectura contemporánea local.



Imagen 2. Edificio corporativo en San Juan, Puerto Rico. (Fuente: Doel Fresse).



Imagen 3. Heliconia. (Fuente: Doel Fresse).



Imagen 4. Flor de heliconia. (Fuente: Doel Fresse).

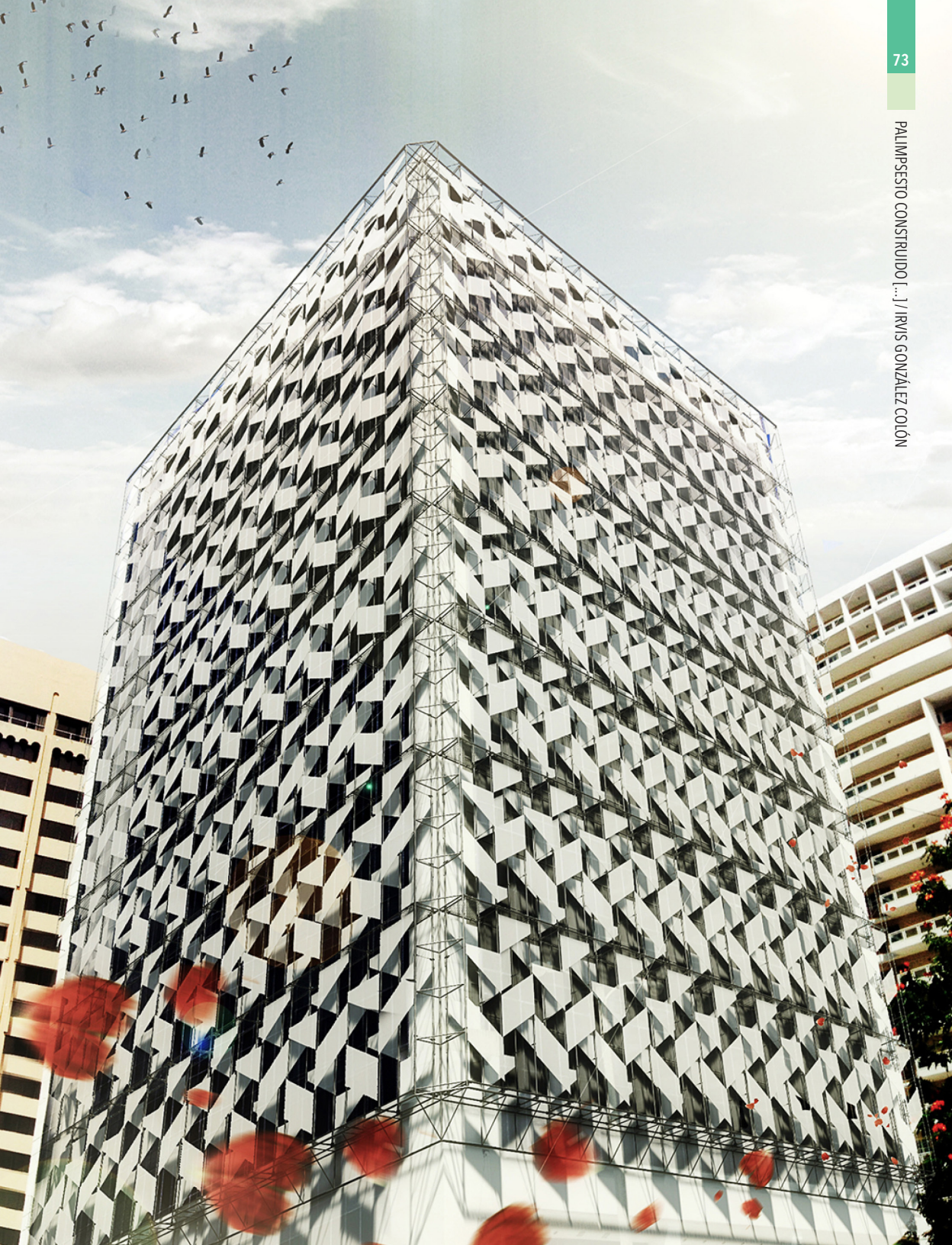


Imagen 5. Sistema Helicon, ganador del primer lugar en el concurso Future of Shade, en la categoría Building Shade del año 2015, diseñado por Doel Fresse. (Fuente: Doel Fresse).

SYSTEM COMPONENTS

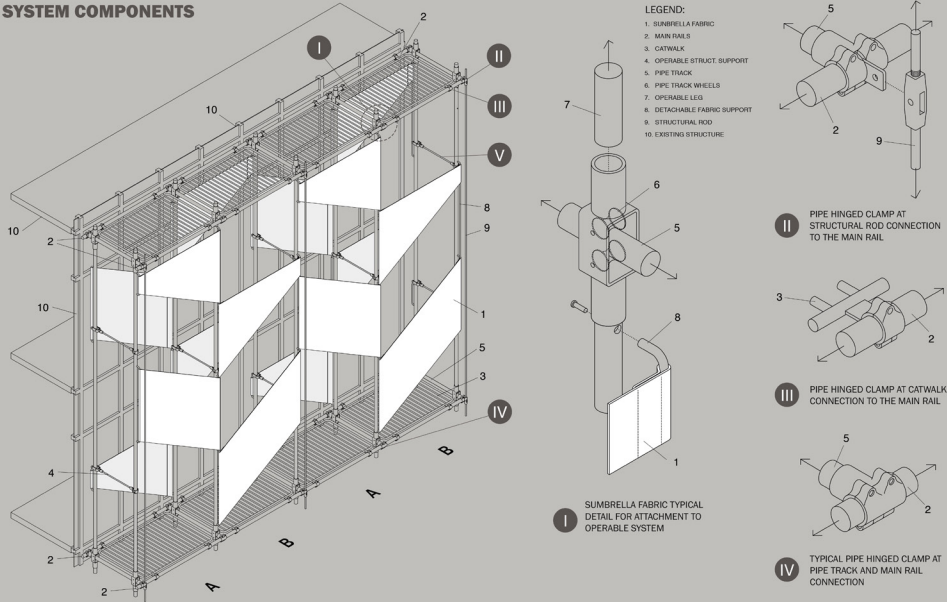
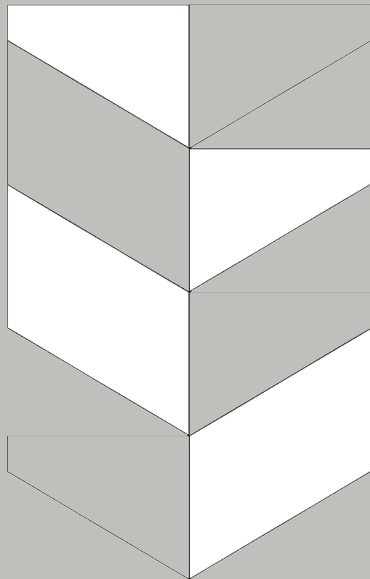


Imagen 6. Detalles de los elementos del Sistema Helicon y esquema de la flor de heliconia. (Fuente: Doel Fresse).

«¿Y si la intervención se piensa como un elemento aditivo a una estructura existente?»

Como ejemplo reciente de esta nueva mirada, existe el sistema Helicon, diseñado por Doel Fresse, que resultó ganador del primer lugar en el concurso Future of Shade, en la categoría Building Shade en el año 2015² (imágenes 1-6). La competencia buscaba la creación de conceptos nuevos de protección solar, utilizando telas de la compañía Sunbrella. Helicon es un ejemplo exitoso de un diseño que es local, contemporáneo y sostenible. Al desmenuzar cada una de estas características, podemos entender por qué resulta pertinente en esta discusión. El nombre y silueta del sistema representa una referencia directa a la planta nativa que encontramos en nuestro contexto. Su nombre científico es *Heliconia Caribaea Lam* y se encuentra en climas tropicales. Aunque quizás uno no pueda ubicarla en algún sitio en particular, sí puede reconocer su presencia en el paisaje de nuestra memoria. El sistema

diseñado por Fresse es una respuesta contemporánea a una condición presente en cualquier reto de diseño que tengamos en la Isla: una fuerte incidencia solar que afecta múltiples factores a varios niveles: personal, operativo y productivo. La sensación de bienestar de los usuarios dentro del espacio, está directamente relacionada con elementos de diseño que son mayormente controlables en etapa de documentos de construcción: cantidad de exposición directa e indirecta a la luz solar; dirección de esa luz –cenital, frontal o lateral–; recibo directo o indirecto de aire acondicionado –ajutable o no–, etc. A nivel operativo, cada una de estas decisiones de mesa, se traducen en costos operacionales y de ciclo de vida, los cuales deben ser parte de una conversación ilustrada y abierta desde los esquemas iniciales del diseño. Por último, a nivel de producción, es importante reconocer que, mientras los usuarios estén en condiciones óptimas para trabajar y/o estudiar, esto redundará en mejor desempeño en sus labores. El sistema Helicon busca la flexibilidad y adaptabilidad al clima, a la estructura existente y a los usuarios



«Parte de lo interesante de la propuesta de Fresse, es que la misma se adapta a un perfil de edificios que podemos encontrar mayormente en la zona bancaria del área metropolitana, pero también, si rizamos el rizo, podemos extrapolar el sistema a otras latitudes... lo local, en el extranjero.»

del edificio, a través de una conexión con la naturaleza y el contexto de una manera ambientalmente responsable.

Parte de lo interesante de la propuesta de Fresse, es que la misma se adapta a un perfil de edificios que podemos encontrar mayormente en la zona bancaria del área metropolitana, pero también, si rizamos el rizo, podemos extrapolar el sistema a otras latitudes... lo local, en el extranjero.

Entonces, ¿lo local responde a lo aprendido en el contexto en cuestión, independientemente de dónde se manifieste finalmente? En su contexto completo, la

integración de lo local y lo sostenible tiene sentido cuando responde a condiciones particulares y específicas de un sitio, pero sin duda, tomando como ejemplo el sistema Helicon, el diseño podría transportarse a otro lugar y funcionar exitosamente, aunque no resuene la referencia de las helicónicas en un edificio del estilo internacional o contemporáneo tipo muro cortina en la ciudad de Chicago.

Ese reflejo del cambio, de adaptación, será la huella arquitectónica que dejaremos. Una incisión –en el mejor de los casos– cuidada del legado construido. En el quiebre entre lo existente y lo nuevo, es donde se aloja la belleza del cambio. Esa sensibilidad se recoge en la estrofa de la canción *Anthem*, del recién fenecido cantante canadiense, Leonard Cohen: “There is a crack in everything [...] that’s how the light gets in”. ■

NOTAS:

1. Paz, 1950, [s.p.].
2. “Shade Plus Winners”, 2016.


REFERENCIAS

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica, 1950.

“Shade Plus Winners”, *Future of Shade*, 2015. Futureofshade.com/en_us/2015. Accedido el 17 de noviembre de 2016.



IRVIS GONZÁLEZ COLÓN es arquitecta licenciada. Obtuvo su grado de Bachillerato en Diseño Ambiental de la Universidad de Puerto Rico y Maestría en Arquitectura del Illinois Institute of Technology. Desde el 1998, ha trabajado en estudios de arquitectura en San Juan, Chicago y Madrid. Fue directora de la revista *Entorno* entre 2011-2013 y socia del colectivo Taller Creando Sin Encargos del 2013-2015. Actualmente, se desempeña como coordinadora del Equipo de Diseño del Departamento de Diseño Urbano y Desarrollo de Proyectos del Municipio de San Juan, coordinadora del Taller de Exploraciones Sostenibles y profesora de la Universidad Politécnica de Puerto Rico.



MONOGRÁFICO
PP. 76-89

EL CAMBIO EN LA MORFOLOGÍA DEL CENTRO HISTÓRICO DE SAN JUAN Y LA RECUPERACIÓN DE UNA IDENTIDAD A TRAVÉS DEL ESTILO OLD SAN JUAN

THE MORPHOLOGICAL CHANGE IN SAN JUAN HISTORIC DISTRICT AND THE RECUPERATION OF IDENTITY THROUGH THE OLD SAN JUAN STYLE

Karen J. Cuadro Esteves

Directora del Comité de Patrimonio del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico

RESUMEN

Este ensayo analiza el desarrollo del centro histórico de San Juan a principios del siglo XX y el impacto que tuvo la colonización estadounidense en la morfología y fisonomía de la ciudad. Además, hace un breve reconocimiento de los primeros intentos de restauración para la ciudad realizados por el gobierno, hasta la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1955. Se explica en él la metodología de restauración llevada a cabo en el centro histórico de San Juan por esta institución, así como los ideales que guiaron su desarrollo. Para analizar el impacto de ello, se toma como caso de estudio la parcela de la calle del Cristo número 150 y se explora el proceso de evaluación y endoso de la agencia durante el proceso de diseño y construcción de la estructura que existe actualmente. Mediante ello, se refleja cómo estos métodos de restauración conducen a una mimesis de la imagen colonial española en favor de una identidad turística por medio de la implementación de lo que llamo el *estilo Old San Juan*.

ABSTRACT

This essay analyzes the development of the San Juan historic district and how United States colonization impacted the morphology and appearance of the city. It also briefly describes the government's first attempts at restoring the city until the establishment of the Institute of Puerto Rican Culture in 1955. Also, it explains the methodology behind the restoration carried out in the historic district of San Juan by this institution, as well as the ideals that guided its development. In order to analyze the impact of these methodologies, the property located at 150 Calle del Cristo in the San Juan historic district is taken as a case study, in which the agency's evaluation and endorsement policy during the process of designing and building the currently existing structure is explored. In doing so, a reflection is made on how these methods of restoration led to an image that mimics Spanish colonial style, in favor of a touristic identity, through the implementation of what I call the *Old San Juan style*.

El Viejo San Juan es el máximo ejemplo iconográfico de la identidad, de la cultura y la arquitectura puertorriqueña. Contamos con una posición dentro de la Lista de Patrimonio de la Humanidad en la UNESCO¹ (1983), específicamente relacionada al Palacio de Santa Catalina (“La Fortaleza”) y el complejo amurallado. También para el año 2013, se incluyó el Distrito Histórico del Viejo San Juan en la lista del Departamento del Interior federal en el programa de Monumentos Históricos de Estados Unidos (National Historic Landmarks, NHL), ya que

contiene la colección más grande de edificios representando cuatro siglos de cultura española, religión, política y arquitectura” y que además “el distrito incluye la casa, iglesia cristiana, la mansión ejecutiva, convento y defensas militares más antiguas.²

DESARROLLO URBANO DE SAN JUAN A PRINCIPIOS DE SIGLO XX

Pero la realidad es que no sólo la arquitectura colonial española es la que compone este sitio histórico. Especialmente durante la primera mitad del siglo XX, se observa un cambio en el modo de ver y actuar en la ciudad. Se incorporan visiones progresistas y de desarrollo que comienzan a transformar la antigua ciudad murada en una ciudad que, como Manhattan, deseaba crecer en altura para poder maximizar su producto comercial (imagen 1). Es un crecimiento que, a pesar de estar localizado en la capital, no elimina su carácter colonial español, sino que lo enriquece mediante la incorporación de nuevos métodos y estilos arquitectónicos. Estas nuevas estructuras comulgan con la arquitectura ya establecida y, aunque muy marcada la diferencia en estilos arquitectónicos, hoy conforman parte importante del casco histórico de la ciudad de San Juan.

No podemos olvidar que es en esta primera mitad del siglo XX donde se comienzan a implementar las políticas del gobierno estadounidense y comienza también un proceso de imposición de culturas a través de la arquitectura, y qué mejor lugar para aplicarlo que en el centro colonial español



Imagen 1. Vista aérea del Sur de San Juan, primera mitad de siglo XX. (Fuente: [Puerto Rico Ilustrado]).

por excelencia de la Isla. De forma particular, se inserta una arquitectura que, según María de los Ángeles Castro,³ es “eclectica”. Se incorpora al vocabulario arquitectónico el gusto por los *revivals* que con especial interés fueron utilizados para tipologías arquitectónicas que expresaban e imponían una nueva forma de pensar y vivir. Es una nueva arquitectura en donde se trata de “norte-americanizar” la Isla: escuelas para imponer el idioma (como la José Julián Acosta School a la entrada de San Juan), iglesias para imponer la religión protestante (iglesias episcopal, metodista, bautista, y presbiteriana) y bancos para destacar una nueva economía y comercio (Bank of Nova Scotia y Royal Bank), entre otros (imágenes 2 a 4).

Para esta época, la arquitectura pública y la arquitectura privada comparten los mismos ideales de progreso, prosperidad, enaltecimiento y orgullo. Ambas se realizan bajo los ideales de fomentar una mejor calidad de vida y son estructuras de gran escala que se destacan de la ciudad colonial tradicional. El desarrollo de carácter público –aunque tiende a ser de pocos niveles de altura (tres a cuatro)– ocupa un mayor número de parcelas en la ciudad (huella de construcción), normalmente ocupa manzanas completas, todas sus fachadas son importantes y su carácter es más escultórico (imagen 5). El desarrollo privado ocupa ciertas parcelas de una manzana, su mayor crecimiento es en niveles de altura (seis a ocho), normalmente tiende a ocupar esquinas y, a pesar de

compartir alguna de sus fachadas (una a dos) como medianeras, al igual que el desarrollo público, son importantes y escultóricas. La imagen que proyectan inspira más progreso, y destaca cómo los comerciantes han crecido y se han superado a pesar de los cambios políticos y económicos en la ciudad (imagen 6).⁴

CARÁCTER COMERCIAL LOCAL

Estos cambios también influenciaron el carácter comercial de las estructuras en San Juan pertenecientes a los comerciantes puertorriqueños, que también se proyectaba a través de la arquitectura. En la primera mitad del siglo XX, comienza una exitosa época comercial en la que San Juan era una ciudad activa en mercados de todo tipo, desde ropa y zapatos –González Padín, La Favorita (imagen 7)–, hasta la venta de automóviles –Pietrantonio & Sojo, Adrián Nelson, Santiago A. Panzardi (imagen 8)–. Todo este movimiento comercial refleja un cambio en el modo de vivir y observar la ciudad. San Juan, para este entonces, era muy visitada por la elite (los últimos modelos de Londres y París únicamente se encontraban allí). Es en este entonces cuando se comienza a transformar la fisonomía de la ciudad y se aprecian las influencias que tan rápidamente se adoptaron de la cultura estadounidense, como por ejemplo, la incorporación de las vitrinas en el primer nivel de las estructuras para atraer al cliente más exigente (imagen 9).⁵

Cuando empresarios como los hermanos González Padín comienzan a diversificar su mercado e incluyen las más recientes novedades del sistema estadounidense, se arraiga una cultura del consumo en la Isla y, con ello, se fortalece a San Juan como centro comercial de primer orden. Es con la construcción de su nueva sede (imagen 10) en el 1923 que se destaca una época de gran desarrollo arquitectónico en la zona, que contrarresta totalmente con las características típicas del Viejo San Juan.⁶ Este diseño expresa los ideales de progreso vigentes, basados en los ideales de la Escuela de Chicago y, con ello, el crecimiento de una ciudad a una escala para la cual los españoles nunca planificaron,

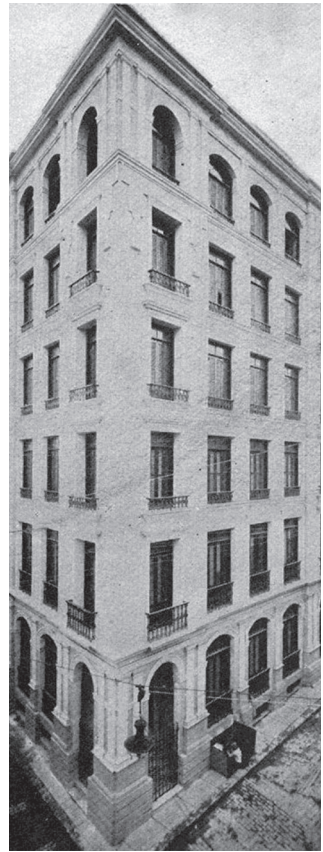
«No podemos olvidar que es en esta primera mitad del siglo XX donde se comienzan a implementar las políticas del gobierno estadounidense y comienza también un proceso de imposición de culturas a través de la arquitectura, y qué mejor lugar para aplicarlo que en el centro colonial español por excelencia de la Isla.»

y que la industrialización y la economía promovieron cada vez más. Estas acciones incorporaron nuevas visiones para el desarrollo de San Juan y, junto con esta construcción, continuó la expansión de J. Ochoa y Hno. en 1923 (imagen 11), la construcción del edificio del periódico El Mundo en 1923 y, entre otros, la construcción del Banco Popular de Puerto Rico en 1939, que “[habría] de ser, sin duda, el más grande en las Antillas dedicado al negocio de banca”⁷ (imágenes 11 a 13).

Este crecimiento y desarrollo luego se verán florecer en la zona de Puerta de Tierra, lugar con capacidad de expansión y crecimiento para las diferentes industrias. Con el progreso, la clase alta se aferró a las nuevas modalidades ligadas mayormente a la vida suburbana y a la utilización del moderno automóvil. El carácter de la ciudad comercial de San Juan se va deteriorando y se transforma en una ciudad hacinada con muchos problemas sociales y económicos, creando con ello una puesta en peligro de todo el legado arquitectónico, aunque con mayor énfasis en el de la colonia española.

PRIMEROS INTENTOS DE RESTAURO

Con todas estas nuevas construcciones, comienza una añoranza del pasado español y el modo de vida que existía antes de que la cultura del consumo se implementara en San Juan. Las publicaciones en el *Puerto Rico Ilustrado* –como *Crónicas de Tiempo Viejo* por Pedro de Elzaburu en 1924 o *Estampas del Pasado: Del San Juan que yo amo* por José Pérez Lozada en 1930– destacan las cualidades típicas



De arriba a abajo y de izquierda a derecha/From top to bottom and from left to right:

- ▶ **Imagen 2.** Escuela José Julián Acosta, 1908. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 3.** Iglesia episcopal, St. John Baptist, 1903. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 4.** Bank of Nova Scotia. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 5.** Tribunal Federal, 1910. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 6.** Puerto Rico Telephone Company, 1913. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 7.** Vista interior de la tienda La Favorita de José Lema y Hnos. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado).
- ▶ **Imagen 8.** Edificio Santiago A. Panzardi. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 9.** Edificio Paris Bazar (izq.), por Ing. Don Arturo Rodríguez (medio). (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 10.** Edificio González Padín, 1923. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). **Imagen 11.** Edificio J. Ochoa y Hno. (Fuente: Puerto Rico Ilustrado). Cuarta fila de izquierda a derecha/First row from left to right: **Imagen 12.**



EN EL "PARIS BAZAR"—UN GRAN TRIUNFO DE DON PEDRO GIUSTI



Magnífico aspecto exterior que tiene hoy el "Paris Bazar", llamada generalmente el Palacio de la Moda de Puerto Rico.

Don Arturo Rodríguez—ilustrado izquierda— es que ha merecido grandes elogios por el admirable trabajo arquitectónico que ha hecho en el "Paris Bazar".

Casa situada en la calle de la Cruz, la cual linda con el "Paris Bazar" y donde se encuentran hoy parte de las importantes almacenes de la casa Giusti.



de la ciudad de San Juan olvidadas por el progreso y el cambio en el estilo de vida de los sanjuaneros:

¡Benditas azoteas de mi ciudad natal, que fuisteis expansión y alegría de mis juveniles tiempos, y que con ellos habéis pasado invadidas por esa escuela de lo nuevo, que con sus altos edificios de arquitectura en distinto orden, os van privando de los paisajes hermosos con que galantes y divertidas obsequiabais a cuantos os visitaban!⁸

En otras publicaciones del *Puerto Rico Ilustrado*, se comienza a observar que la arquitectura de la colonia española tiene un potencial de desarrollo turístico y de conservación como monumento. Se visualiza la ciudad, ya no tanto como una ciudad que gira en torno al progreso, sino como una que busca conservar los diferentes legados que España dejó, que han sido ignorados, y que han de poder ser utilizados en favor del turismo. Es a través del turismo que se encuentra otra alternativa para el desarrollo económico: se comienzan a publicar las grandezas climáticas y naturales de la Isla.⁹ La visión de turismo cultural no se ha desarrollado aún para esta época, aunque sí se ha manifestado la preocupación y la necesidad de restaurar la ciudad antigua de San Juan para el beneficio económico del país.

Desde 1930, el gobierno realizó gestiones para conservar la ciudad, como primer intento en este año se crea la Ley 27, la cual creó la Junta Conservadora de Valores Históricos. Luego, en 1949 y con más éxito, se crea la Ley 374, la cual designó la zona histórica del Viejo San Juan y, con ello, la creación del Reglamento Núm. 5 de la Junta de Planificación.¹⁰ Ya para 1953, se organiza la Sociedad para el Fomento y Conservación de San Juan, así como un Plan para la Renovación Urbana del Triángulo Histórico de San Juan por parte de la Junta de Planificación, aunque ninguno de ellos obtuvo mucha efectividad. Además, en este mismo año se contrata al arquitecto Frederick Gjessing, quien hizo un inventario fotográfico de todas las calles de San Juan y documentó todas las propiedades

para cuando éstas fueran a ser restauradas en un futuro.¹¹ Para este entonces, se atribuye gran influencia a

Stanley Robbins, director de la oficina de turismo establecida por Teodoro Moscoso en Fomento, quien había colaborado en la restauración de Williamsburg, en Virginia. Robbins estaba consciente del gran potencial turístico del Viejo San Juan.¹²

No es hasta el 18 de noviembre de 1954 que el estadounidense Arnold Miles somete un documento al entonces gobernador Luis Muñoz Marín que impulsa definitivamente la creación de un programa que se encargará de vigilar por el patrimonio mediante la

investigación e identificación, preservación, restauración, presentación y explotación (para actividades educativas y de servicio público, además de relaciones públicas: se pone de ejemplo el caso del Williamsburg¹³ colonial) de los recursos culturales del país, sobre todo de los edificios históricos. Miles sugería la creación de un organismo —una corporación pública— para darles unidad e impulso a esas actividades: el Commonwealth Trust for Historical Preservation.¹⁴

En enero de 1955, Muñoz Marín crea la “Corporación Pública para la Conservación y el Desarrollo de la Herencia Cultural de Puerto Rico” que sigue las recomendaciones brindadas por Miles y otros funcionarios encargados para la realización del mismo. Luego de varios debates políticos y creada finalmente la ley fundadora del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), se designa a Ricardo Alegría como su director.

METODOLOGÍA DE RESTAURACIÓN

Mediante la incorporación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en el Gobierno de Puerto Rico se comenzó un proceso de revaloración, revitalización, restauración y reestructuración del Viejo San Juan. Este proceso contenía las aspiraciones de que el Viejo San Juan volviera

a ser dentro de poco tiempo un importante centro comercial y residencial en el que las tres clases tradicionales de nuestra sociedad podrán vivir en un ambiente de paz, de orden, y de concordia [...] cuyo Director Ejecutivo, señor Ricardo Alegría, mantiene la esperanza de que una vez restaurado, el viejo San Juan se constituya en centro de estímulo y de inspiración para que los arquitectos contemporáneos puedan crear y establecer *una arquitectura netamente puertorriqueña* que sin seguir las escuelas y pautas de los siglos XVIII y XIX, puedan usar de sus experiencias, de sus líneas y de sus tendencias.¹⁵

Además del proceso de acción social en la zona histórica del Viejo San Juan, se explicaba que el ICP

tiene como propósito fundamental *evitar que el conjunto estructural sufra un cambio que lo prive de su rico sabor colonial*. Aunque reconoce que dentro de la zona histórica de San Juan hay edificios que podrían ser demolidos por carecer de valor histórico y arquitectónico, ningún edificio dentro de esa zona puede ser derribado ni suplantado por otra construcción sin la aprobación previa del Instituto de Cultura, *que así trata de evitar que la nueva construcción vaya a romper la armonía del conjunto arquitectónico colonial*.¹⁶

Mediante sus acciones, el ICP procuró salvaguardar el patrimonio, vigilando y regulando la zona con el fin de preservar y poder restaurar la zona histórica. Este proyecto amplio constituye la apropiación de la conducta urbana de la zona a favor de su restauración, por su potencial no sólo patrimonial sino también económico.

De acuerdo con los reglamentos vigentes, esta comisión considera todas las peticiones *que nos hacen los propietarios de la zona histórica* en lo referente a reparaciones, restauraciones, pintura, rótulos, demolición y construcción y aconseja lo más pertinente en cada caso.¹⁷

Es importante reconocer el valor y res-

ponsabilidad que ha tenido la Institución para con la zona histórica y sus habitantes, a quienes mediante una serie de publicaciones y consultas explican las pautas a seguir, sobre las que, según el ICP, se les instruye para que puedan realizar una restauración correcta.

Como parte de un proceso de educar a los dueños de edificaciones, el ICP propuso además que

a fin de orientar a los propietarios en la conservación y restauración de sus casas en la zona histórica, se está preparando un folleto donde se explican los diferentes estilos arquitectónicos de San Juan y se ofrecen soluciones a los problemas más frecuentes en las obras de restauración. Esta publicación contendrá los modelos de puertas, ventanas, balcones, cornisas y demás elementos arquitectónicos característicos del viejo San Juan.¹⁸

El interés por parte del ICP para que la restauración de la zona se realice con éxito es notable. Brinda todas las herramientas posibles para que, en el momento de intervenir una estructura, sea realizada con base en el conocimiento técnico y la orientación brindada por el Instituto para que esté en total "armonía" con su contexto. No solo brinda la información necesaria, sino también los materiales necesarios para llevar a cabo tan anhelada restauración.¹⁹

Además, como método efectivo para la restauración en la zona histórica, se establecieron unas ayudas gubernamentales²⁰ para promover, incentivar y estimular a la población puertorriqueña a formar parte de tan ardua labor.

Como medio de estimular a los propietarios para que contribuyan a ese hermoso empeño, se autorizó una exención contributiva de las casas restauradas por cinco o diez años, según sea la naturaleza de la obra. Además, se le ofrece el incentivo de dejar la propiedad fuera de los alcances de la Ley sobre Alquileres, esto es libre de las reglamentaciones de lo que en nuestro país se conoce por la OPA.²¹

Durante todo este proceso, siempre es-



Imagen 14.1. Aspecto del edificio en la Calle del Cristo número 150, siglo XIX. (Fuente: [Puerto Rico Ilustrado]).



Imagen 14.2. Aspecto del edificio en la Calle del Cristo número 150, siglo XX. (Fuente: [Puerto Rico Ilustrado]).



Imagen 14.3. Aspecto del edificio en la Calle del Cristo número 150, siglo XXI. (Foto: Karen J. Cuadro Esteves).

tuvo presente el beneficio económico que dicha acción brindará al Gobierno de Puerto Rico y, aunque de manera no implícita, se puede observar el deseo del ICP en hacer de San Juan una zona histórica, comercial y turística para el beneficio de la ciudad capital.

El San Juan cuatro veces centenario verá reverdecer sus viejos laureles, y probablemente se constituirá en uno de los centros de mayor atracción en toda Iberoamérica, porque se podrá vivir con todos los adelantos del Siglo [sic] XX en un ambiente del Siglo [sic] XVIII, remozado, hermoseado y embellecido.²²

Anteriormente, el turismo en Puerto Rico se mercadeaba por medio de sus grandes atributos naturales, por la belleza de sus playas, el verdor y tranquilidad de sus montañas y los servicios ofrecidos por los hoteles en la Isla. Ahora, el ICP ha encontrado un sustento que contribuiría al mismo tiempo a conservar un pasado importante en nuestro desarrollo como puertorriqueños y de nuestra historia.

Y tras una labor extraordinaria de este Instituto y un impulso complementario de fomento del turismo, asistimos a la magnífica revitalización del Viejo San Juan. Centenares de estructuras han sido completamente restauradas, otras parcialmente, y muchas siguen esta tendencia favorable rehabilitadora. Han surgido nuevos espacios urbanos de interés visual y funcional.²³

En suma, se planteaba que

Cuando los planes del Instituto de Cultura se hayan cumplido en su totalidad, tendremos en San Juan algo que superará las expresiones de admiración que del excursionista arranca la legendaria Jerusalén, con su antigua y moderna ciudad, porque aquí, en San Juan, todo quedará dispuesto de tal manera que será difícil saber dónde termina lo viejo y dónde comienza lo nuevo, ya que los planes del Instituto de Cultura se encaminan a hacer de

todo un conjunto tan armónico, que todo será moderno, sin dejar de ser antiguo, y todo será antiguo, sin dejar de ser moderno.²⁴

EL ESTILO OLD SAN JUAN

En este proceso de restauración de la ciudad, se comienza también la idealización de su imagen. Al tratar de evitar que se rompa con la *armonía del lugar* se comienza entonces a imitar la arquitectura colonial española. A pesar de haberse realizado muy buenas restauraciones en algunos casos, en otros sólo se buscaba el que estas se parecieran a un estilo que podríamos denominar como el *estilo Old San Juan*. Una fisonomía arquitectónica que sólo busca asemejarse a lo que se trata

cierto, no pasa de ser imagen. Tu vernáculo de ciudad no se nos escapa a los que aprendimos a quererte desde niños.²⁵

Escogeré como objeto de discusión una antigua Iglesia Protestante de principios de siglo XX (aproximadamente 1903), localizada antiguamente entre Caleta de las Monjas y Caleta de San Juan, llamada Cristo número 150. En la actualidad, en esta parcela no existe nada que nos pueda relacionar con esta estructura de principios de siglo, debido a las diferentes intervenciones sufridas con el pasar del tiempo que comprometieron su estructura hasta ser demolida.

La estructura que hoy ocupa la parcela Cristo número 150, hasta hace poco conocido como El Museo del Niño, refleja

«A pesar de haberse realizado muy buenas restauraciones en algunos casos, en otros sólo se buscaba el que estas se parecieran a un estilo que podríamos denominar como el *estilo Old San Juan*. Una fisonomía arquitectónica que sólo busca asemejarse a lo que se trata de conservar y destacar de la ciudad. Este *estilo Old San Juan* se ha de implementar en muchas estructuras de la ciudad e incluso en muchas de las estructuras que no guardan ninguna relación con el pasado colonial.»

de conservar y destacar de la ciudad. Este *estilo Old San Juan* se ha de implementar en muchas estructuras de la ciudad e incluso en muchas de las estructuras que no guardan ninguna relación con el pasado colonial. Bajo este impulso del restauro, se comienza pues a tratar de realzar una imagen inexistente de un San Juan prístino y puro, enteramente colonial, y con ello, la mimesis de una imagen para homogeneizar el contexto donde las estructuras realmente coloniales habitan. Se produce una escenificación de un pasado que formó parte del desarrollo de la ciudad, pero que no representa su total desarrollo.

Las fotos que hoy día te reinventan, todas llevan ahora un "Old" encima. *Old San Juan* para que los turistas, sobre todo los de América del Norte, no pasen trabajo con sus lenguas, tratando de llamarlos Viejo. Pero esa apropiación ilegal de lo que tú, San Juan, eres

muy claramente la implantación del *estilo Old San Juan*, regida por los parámetros y guías brindadas por el ICP. La realización de dicha estructura se remonta a principios de 1960, cuando la Compañía de Fomento Industrial de Puerto Rico solicita al ICP establecer el Restaurante Focolare y cuando dicha institución responde que "no tiene objeción alguna a que se establezca un restaurante de primera categoría".²⁶ Para garantizar que, en definitiva, la estructura siguiera el *estilo Old San Juan*, el ICP se encarga de proveer el modelo de diseño a seguir y obliga que se establezca para poder obtener el endoso de dicha institución. En una carta dirigida al Sr. Rafael L. Ignacio de la Compañía de Fomento Industrial, el Sr. Ricardo Alegría le comenta lo siguiente:

Este Instituto considera que la localización de dicho edificio es una de las más importantes en la zona histórica y

«No podemos olvidar que es en esta primera mitad del siglo XX donde se comienzan a implementar las políticas del gobierno estadounidense y comienza también un proceso de imposición de culturas a través de la arquitectura, y qué mejor lugar para aplicarlo que en el centro colonial español por excelencia de la Isla.»

que por lo tanto no podemos permitir que se haga algo en la fachada que pueda afectar a toda el área. El proyecto preliminar sometido a nuestra consideración es inaceptable ya que rompe con todos los elementos de nuestra arquitectura colonial tradicional. Oportunamente le enviaremos un dibujo de lo que creemos se puede hacer con la fachada de dicho edificio.²⁷

Una vez comenzado el proyecto, se solicita "el endoso del Instituto de Cultura Puertorriqueña en cuanto a la *demolición y reconstrucción*"²⁸ de la estructura existente debido a que "se comprobó que la estructura del edificio no presta garantías en cuanto a estabilidad y que no hay manera económica de reconstruir el edificio existente dentro de las normas aceptables de seguridad".²⁹ Para poder endosar la demolición, era necesario tener la aprobación del Instituto en lo referente a la nueva fachada de la estructura a construirse, en donde el arquitecto encargado del proyecto, arquitecto Rodolfo Fernández Ramírez, recalca que:

Dicha fachada es igual a la anteriormente aprobada por ustedes en los planos finales que fueron sometidos el pasado año a su Instituto. / Mucho le agradeceré la aprobación de las mismas pues es necesaria para conseguir el permiso de demolición de la Junta de Planificación de Puerto Rico.³⁰

Sin embargo, es curioso que no sólo baste con brindarle al arquitecto la fachada que debe utilizar, sino que también le brinda los detalles de cornisas y balcones para el proyecto.

Hemos recibido las fachadas finales para el edificio a construirse en la calle del Cristo #150 y las mismas tienen el visto bueno de este Instituto. No hay objeción para que se proceda a la demolición del edificio existente. / El Instituto, sin embargo, desearía ver los detalles de las cornisas y balcones de la fachada. El Arquitecto López Tirado *puede darle copia de las que este Instituto ha preparado*.³¹

Dos años después, tras la realización de la nueva estructura, el Sr. Federico E. Barreda y Monge, coordinador del ICP, notifica que "Se ha inspeccionado el edificio de su propiedad sito en la calle del Cristo #150, por lo que el Instituto de Cultura Puertorriqueña ha acordado recomendar la aprobación final del proyecto."³²

En esta parcela, se refleja y resume el desarrollo de la ciudad de San Juan. Según se ilustra, en sus orígenes, fue la representación de una *auténtica arquitectura colonial española* (imagen 14.1); luego, con la invasión norteamericana se construye la iglesia protestante (imagen 3) que ha de incorporar un nuevo modo de pensar, así como también incorporó su gusto arquitectónico por los *revivals*, muy de moda a principios del siglo XX. Debido a que la estructura fue degradándose progresivamente (imagen 14.2) y a la importancia que tiene la parcela por su ubicación, el proyecto de intervención no tardó en realizarse, pero, como mencionamos anteriormente, bajo los criterios de evaluación e idealización de una imagen del ICP (imagen 14.3). Es así como se realiza otra mimesis de la "arquitectura colonial española" mediante la *reestructuración*³³ del *estilo Old San Juan*.

No queda más que reproducir a San Juan en San Juan mismo creando con ello un Hiper San Juan, prístino y puro a favor de una atracción turística y la economía del país; ya que, según expresa la Ley Núm. 43, aprobada en 19 de mayo de 1976: "El conjunto de edificios, plazas y calles que lo integran debe ser adecuadamente conservado no solo para orgullo y deleite de los puertorriqueños sino porque también es una de nuestras más grandes atracciones turísticas."

CONCLUSIÓN

El restaurar una estructura con importancia histórica es un acto significativo para mantener viva la memoria de aquellos que visitan y participan de la ciudad. Si una restauración se realiza conscientemente y con la información necesaria, su ejecución ha de ser responsable y de relevancia histórica. Ahora bien, existe otro tipo de intervención que evoca y reconstruye un pasado, el ideal de aquello que existió y que ya no está presente, que afecta la memoria de quienes habitan la ciudad. La ausencia del objeto arquitectónico y el reemplazo por otro que respondió a las necesidades de su tiempo tienen también importancia. Estas acciones hablan de un crecimiento y un desarrollo, de los cambios que surgen a través del tiempo y, como consecuencia, hacen que la ciudad se transforme y sea una de estilos arquitectónicos variados.

El evocar o imitar una arquitectura del pasado con el fin de *armonizar* con lo existente se convierte entonces en un engaño, en una escenificación de la ciudad a favor de recordar un tiempo específico, que resta valor a aquellas estructuras genuinamente coloniales, pues ya no se pueden distinguir de estas otras. El respeto que debe existir ante los diversos estilos arquitectónicos dentro de una zona histórica es importante y relevante para su conservación, pero no por ello se debe paralizar su crecimiento. El intervenir en una zona histórica se convierte entonces en un reto, más allá de realizar una simple copia de lo que existió, que le brinda la libertad de expresión al arquitecto que desea intervenir de modo responsable y manteniendo siempre el respeto que la arquitectura patrimonial y su entorno merece. ■

P

KAREN J. CUADRO ESTEVES es fundadora y Directora del Comité de Patrimonio del CAAPPR. Posee Maestría en Arquitectura y Certificado en Estudios Patrimoniales de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Obtuvo la Beca "AIA Puerto Rico Scholarship for Associate AIA" por su trayectoria académica, profesional y cívica. Trabajó en el Archivo de Arquitectura y Construcción (AACUPR) y participó del Programa de Estudios en Córcega. Fue profesora en la Escuela de Arquitectura de la UPR y ha participado en varias nominaciones de sitios y propiedades históricas ante la Junta de Planificación y Oficina Estatal de Conservación Histórica.

NOTA DE LA AUTORA Este ensayo está basado en la investigación realizada por la autora para la Tesis de Maestría en Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, titulada *Imagen e identidad: El caso del Viejo San Juan*, (2009).

NOTAS

1. *Fortaleza*, [2017].
2. "Entrevista", 2013.
3. Castro, 1980.
4. Ejemplo de ello es el diseño y construcción del edificio para The Porto Rico General Telephone Company en 1913 con seis pisos de altura y un sótano, propiedad de los hermanos Sosthenes y Hernan Behn, diseñado por el Ing. Fernando Montilla y construido por Frank B. Hatch. ("Es el primero de esa índole que se levanta en el país, ó [sic] más gráficamente dicho, el primer "rascacielo" que se apodera del espacio. [...] Este magno edificio cuando se termine, constituirá un motivo de legítimo orgullo para la ciudad de San Juan, que verá alzarse al espacio obras hermosas, obras que la dignifican y estimulan." ("Las grandes", 1912, p.14). Cabe señalar el gran orgullo y sentido de progreso que estas estructuras representaron para la ciudad y sus habitantes. Estas acciones trajeron consigo la innovación en métodos constructivos y de accesos, como la incorporación del elevador; y en sistemas estructurales que reflejaron para ese entonces lo moderno.
5. Un ejemplo del auge en el uso de vitrinas se encuentra en la publicación *Puerto Rico Ilustrado* del 1912 cuando se anuncia el "magnífico aspecto exterior que tiene hoy el 'Paris Bazar', llamado generalmente el Palacio de la Moda de Puerto Rico". No sólo se elogia la estructura sino también al "Ilustrado Ingeniero que ha merecido grandes elogios por el admirable trabajo arquitectónico que ha hecho en el 'Paris Bazar'; Don Arturo Rodríguez" ("*La brillante*", 1912, p. 27). Ésta especialmente incorpora el uso de la vitrina en sus dos niveles, de tres que tiene la estructura. En el primer nivel, abre completamente el edificio convirtiéndolo totalmente en una vitrina sin desaprovechar el mínimo espacio; la del nivel superior es una vitrina que se proyecta tal como si fuera balcón e ilustra los bellos y últimos modelos de ropa para dama. Cabe mencionar que no sólo se anuncia la efectividad de los edificios con vitrinas, sino también la obra arquitectónica realizada, lo cual promueve que se continúe haciendo este tipo de intervención en las estructuras centenarias de la ciudad de San Juan.
6. "En 1922 estampó su firma [Francisco Roldán] en el diseño para el primer rascacielos de San Juan, que construiría el ingeniero Miguel Rivera Ferrer. [...] Inaugurado en 1923, el edificio González Padín alardeaba de ser el edificio más alto y moderno del Caribe, con ocho pisos dedicados a la venta, el almacenaje y oficinas. [...] El edificio intensificó el valor económico y simbólico de las vitrinas que habían dotado a la antigua localización en la calle San Justo y San Francisco de uno de sus elementos más atractivos." (Álvarez, 2000, pp. 271-243).
7. Todd, 1939, p. 14.
8. De Elzaburu, 1924, pp. 38-39.
9. "Parece absurdo [sic] esa idea de que un país venda su clima. Pero no es así. Otros países venden sus paisajes, sus monumentos históricos, sus leyendas románticas. Puerto Rico puede vender su clima. Puerto Rico tiene sitios ideales de veraneo o para escapar a los rigores del invierno. Nuestra temperatura de las montañas es deliciosa y tonificante. La belleza esplendorosa de nuestra Naturaleza complementa las bondades del clima. / El Instituto del Turismo está vendiendo nuestro clima ofreciéndoselo al turista que huye de las inclemencias del verano y el invierno. / Puerto Rico con el tiempo puede convertirse en la meca ideal del Turismo norteamericano. Todo es cuestión de tiempo y de perseverancia" (Ortega, 1941, p. 80).
10. Junta de Planificación, 2002.
11. Este inventario fotográfico tiene un total de 1,100 diapositivas que en la actualidad se encuentran en el Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico (AACUPR) en la Colección Frederick Gjessing (FGJ).
12. Hernández, 2002.
13. Es importante reconocer cómo constantemente Williamsburg, una ciudad que se restaura sólo en miras hacia la escenificación y la atracción turística, se convierte en el ejemplo a seguir para la preservación de la ciudad colonial española de San Juan de Puerto Rico.
14. Hernández, 2002, p. 155.
15. "Entrevista", 1963, p. 29 .
16. "Restauración", p. 29.
17. Alegría, 1960, p. 23.
18. *Ibíd.*, pp. 23-24.
19. "El Instituto de Cultura, por su parte, ofrece el asesoramiento arquitectónico, tiene para la venta vigas de a-subo, balaustres y otros efectos propios para este tipo de construcción, y recomienda artesanos con gran experiencia en este tipo de trabajo." ("Restauración", 1963, p. 29).
20. Además de las exenciones contributivas "a fin de ayudar al propietario a la cristalización de ese programa de restauración, que de hecho va transformando y remozando la fisonomía del viejo San Juan, se obtuvo del Banco de Fomento el acuerdo de conceder préstamos pagaderos en 20 años, con bajos intereses, a los propietarios que lo solicitaren para los gastos de restauración." ("Restauración", 1963, p. 29.)
21. "Restauración", 1963, p. 29.
22. *Ibíd.*, p. 31.
23. Ruiz, 1972, p. 58.
24. "Restauración", 1963, p. 31.
25. García, 1997, p. 138.
26. Alegría, 1963b.
27. Alegría, 1963a.
28. Ignacio, 1964.
29. *Íd.*
30. Fernández, 1964.
31. Énfasis de la autora. Alegría, 1964.
32. Barreda y Monge, 1966.
33. "El conjunto arquitectónico es parte esencial del carácter y de la calidad de vida que las zonas históricas represen-

tan. Los edificios, las plazas y las calles que lo integran deben ser conservados íntegramente. Es de gran importancia la conservación y el mantenimiento de los edificios de valor histórico o arquitectónico, pero es necesario incorporar las nuevas construcciones en solares baldíos y las reestructuraciones de estructuras contemporáneas para que se rijan por las normas de protección establecidas por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. De esta forma las nuevas construcciones y reestructuraciones estarán en armonía con la arquitectura característica de la zona. *Las antes citadas leyes son enmendadas a los efectos de incluir en sus disposiciones las nuevas construcciones y reestructuraciones de estructuras contemporáneas. [...] Obras de Reestructuración: Aquellas que modifiquen tanto el espacio interior, fachadas, o volumetría de edificios tradicionales que han sido alterados o de estructuras contemporáneas que no armonizan con su entorno, incluyendo la sustitución parcial o total de los elementos estructurales, con el objeto de adecuarlos al entorno tradicional edificado o para devolver sus características tradicionales.* (Ley Núm. 1, 1990.)

REFERENCIAS

- Alegría, Ricardo: Carta al Sr. Rafael L. Ignacio. 3 de julio de 1963. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Carta al Sr. Pedro Marín Pedraza. 4 de septiembre de 1963. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Carta al Sr. Rodolfo Fernández. 30 de septiembre de 1964. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- El Instituto de Cultura Puertorriqueña, los primeros 5 años 1955-1960.* San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1960.
- Álvarez Curbelo, Silvia. "El centro de todo: consumo, arquitectura y ciudad", *San Juan siempre nuevo*, Editado por Enrique Vivoni Farage, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Barreda y Monge, Federico E. Carta a Empresas Balsas de P.R. 23 de febrero de 1966. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- "La brillante apertura del 'Paris Bazar'", *Puerto Rico Ilustrado*, 30 de noviembre de 1912.
- Castro, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Editorial Universitaria, 1980.
- Elzaburu, Pedro de. "Crónicas de Tiempo Viejo: las azoteas de San Juan", *Puerto Rico Ilustrado*, 17 de diciembre de 1924.
- "Entrevista a Berenice Sueiro", *El Nuevo Día*, 12 de marzo de 2013.
- Fernández Ramírez, Rodolfo. Carta al Sr. Ricardo Alegría. 28 de septiembre de 1964. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Fortaleza y sitio histórico nacional de San Juan de Puerto Rico.* <http://whc.unesco.org/es/list/266#top>, [2017].
- García Ramis, Magali. *La ciudad que me habita*. Ediciones Huracán, 1997.
- "Las Grandes Empresas de Puerto Rico, Elogio al Teléfono". *Puerto Rico Ilustrado*, 6 de enero de 1912.
- Hernández, Carmen Dolores. *Ricardo Alegría: Una vida*. Editorial Plaza Mayor, 2002.
- Ignacio, Rafael L. Carta al Sr. Ricardo Alegría. 20 de mayo de 1964. Expediente Cristo #150. Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.
- Junta de Planificación. *Reglamento de Planificación Núm. 5*. Estado Libre Asociado de Puerto Rico, Oficina de la Gobernadora, 2002.
- Ley Núm. 1, aprobada en 17 de agosto de 1990. Para enmendar los Artículos 1, 2, y 3 de la Ley Núm. 7 de 4 de marzo de 1955. (Ley de Exención Contributiva). Archivos del Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Ley Núm. 43, aprobada en 19 de mayo de 1976. Para enmendar el Artículos 3 de la Ley Núm. 7 de 4 de marzo de 1955.
- Ortega, Enrique. "Vender el clima...", *Puerto Rico Ilustrado*, 18 de marzo de 1941.
- Pérez Losada, José. "Estampas Del Pasado Del San Juan Que Yo Amo", *Puerto Rico Ilustrado*, 21 de julio de 1934.
- "Restauración del Viejo San Juan", *Revista Colegio de Ingenieros Arquitectos Agrimensores*, vol. XII, núm. 2 abril-junio, 1963.
- Ruiz Villarrubia, Osvaldo. "Diseño Urbano del San Juan Antiguo, como respuesta al cambio funcional", *URBE*, vol. 14, núm. 51 febrero-marzo 1972.
- Todd, Roberto H. "... del Banco Popular", *Puerto Rico Ilustrado*, 8 de abril de 1939.
- Vivoni Farage, Enrique. *San Juan siempre nuevo*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

MONOGRÁFICO
PP. 90-101

Detalle/Detail: Imagen 3. Sombras proyectadas por listoncillos y pérgolas y vista de apariencia aproximada anticipada de la Plaza de los Ostioneros en Boquerón, enero de 2017. (Fotos: FPR/Orozco Arquitectos).

LA PRODUCCIÓN DE ESPACIOS COSTEROS LOCALES: EJERCICIO DE REFLEXIÓN UNIVERSAL

THE PRODUCTION OF LOCAL SEASIDE SPACES: A UNIVERSAL EXERCISE OF THE MIND

Fernando Pabón Rico

Conferenciante de Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico

RESUMEN

Un caso de estudio plantea la observación del carácter de los pabellones y espacios producidos bajo el auspicio de la iniciativa *Malecones y poblados*. Este proyecto fue imaginado como un encuentro entre una política pública dirigida a atender asuntos locales y otra dirigida a impulsar la imagen global de Puerto Rico. Se buscaba desarrollar, a través de un lente que reconoce parámetros estéticos locales, la función u oferta provista por destinos potencialmente globales.

¿Cómo el estudio académico del desarrollo de estos espacios es significativo para la disciplina urbanística? Sus cambios periódicos en extensión, apariencia y carácter, podría decirse que reflejan una sucesiva insatisfacción por parte de quienes imaginan la ciudad. Entonces, el espacio público local es también un buen reflejo de las costumbres locales durante una época; es depósito de las aspiraciones locales por un reconocimiento global. Mientras este tipo de lugar está dirigido a la reafirmación de la identidad local, también es, entre otros tipos, espacio que por excelencia refleja procesos globales. Reinterpretar a su vez soluciones foráneas de cara a circunstancias locales es un ejercicio continuo que rejuvenece las experiencias locales o las pone a prueba. Los espacios públicos locales mejor logrados eventualmente se convierten en referentes globales. Sin embargo, la amplia difusión de fórmulas comerciales disponibles a vuelta de correo exige preguntar: ¿en qué medida tienen significado (y utilidad para el progreso de nuestra disciplina) los espacios que hemos trabajado últimamente para la condición urbana? Parece que el lente local es crucial para un buen discernimiento.

ABSTRACT

A case study on the observation of the character of the pavilions and spaces produced under the auspices of the *Malecones y poblados* (Waterfronts and Villages) initiative is suggested. This project was imagined as an encounter between a public policy aimed at attending to local affairs and another geared toward boosting the global image of Puerto Rico. The initiative sought to develop –through a lens that acknowledges local aesthetic parameters– the function and offerings provided by potentially global destinations.

How is studying the development of these spaces significant for the discipline of urbanism? Their periodic changes in size, appearance, and character could be said to mirror a reiterated dissatisfaction on the part of those who imagine the city. Therefore, local public space is also a good reflection of local customs during a certain time period; it is a testament of local aspirations for global recognition. While this kind of place is geared toward reaffirming local identity, it is also, among other things, a space that mirrors global processes. Reinterpreting, simultaneously, foreign solutions in the face of local circumstances is a continuous exercise that tests or rejuvenates local experiences. The most successful local public spaces eventually become global references. However, the widespread use of commercial formulas available by mail order demands a basic question: to what extent do the spaces that we have designed as of late hold meaning with regard to the urban condition (and usefulness for the progress of our discipline)? It seems the local lens is crucial to an adequate response.

VISIÓN ACADÉMICA

Los proyectos para el litoral de Puerto Rico que se conceptualizaron en el ejercicio conocido como *Malecones y poblados*¹ durante el año 2013 responden a lecturas del paisaje natural y antropizado. El ejercicio incorporó como métodos de valoración de las circunstancias las posturas arquitectónicas estudiadas en el campo de la preservación histórica, la conciencia empresarial, el paisajismo y el urbanismo. El espacio académico local sirvió como vehículo para la exploración del proyecto. Profesores y estudiantes examinaron el espacio, el tiempo y los atributos de cada uno para adelantar ideas de diseño a tono con la realidad puertorriqueña. No todos los lugares estudiados tienen un malecón. No todos estos lugares tienen un poblado. Sin embargo, todos se perfilaron como candidatos a la intervención posterior por algún despacho local de arquitectura.

Desde el comienzo del ejercicio de conceptualización del proyecto, la academia gozó de un papel protagónico (aunque no fue la única participante). Se vio a sí misma primariamente como diseñadora y planificadora: la academia dirigió los esfuerzos creativos iniciales proveyendo difusión y expresión a las investigaciones y análisis de apoyo. En segundo lugar, la academia se vio como gestora y líder encauzando esfuerzos, dirigiendo recursos e incluso persuadiendo a las autoridades hacia cambios significativos, siendo el más grande la reubicación del espacio de enfoque en la playa de Salinas. Hoy día, y en tercer lugar, la academia funciona como cronista, historiando su intervención en el proceso que ha supuesto esta intersección entre lo local y lo global. En un futuro, la academia se expresará en el papel de juez, pasando revista sobre aciertos y desaciertos del proyecto, luego de concluido.

¿Cómo el estudio académico del desarrollo de estos espacios es significativo para la disciplina urbanística? Hace mucho tiempo que, en Puerto Rico, la mayoría de estos espacios litorales no gozan del protagonismo que tuvieron como portales y destinos del territorio isleño. Eran estas aldeas frente al mar el objeto de las fo-

tografías en las tarjetas postales. Era esa combinación de paisaje y urbanidad un espacio de ocio por excelencia. Eran a su vez, la primera imagen y la última que se llevaban los visitantes de la isla. Eran espacios estratégicamente posicionados para conectar los recursos hallados tierra adentro con el horizonte global. Eran espacios idóneos para operaciones de producción, acopio, servicio e intercambio. Hoy día, percibimos espacios abandonados, arruinados, infrautilizados en estos lugares. En algún momento, entre el advenimiento de la propulsión a vapor, el aeroplano, el furgón, las transferencias por cable, las autopistas... hubo un marcado salto de una actividad que hoy podemos calificar como artesanal a otra industrial e incluso a otra, posindustrial que marcó como anacrónicos, improductivos e insignificantes estos espacios del litoral. Es decir, se desterritorializaron² los programas de los espacios urbanos del litoral. Sin embargo, el progreso tecnológico, el desarrollo industrial, la transformación social, la crisis ambiental y la redefinición de los intercambios económicos demuestran la urgencia de una pertinente re-conceptualización de nuestro espacio litoral. Es evidente la necesidad de colocar nuestro perímetro isleño —que coincide con ambientes urbanos y ecosistemas frágiles— en la lista de prioridades para afrontar los retos venideros, aprovechar las oportunidades latentes, y reterritorializar la actividad económica y cívica de nuestra sociedad.

El proyecto *Malecones y poblados* fue imaginado como un encuentro entre política pública dirigida a atender asuntos locales y política pública dirigida a impulsar la imagen que se tiene globalmente acerca de Puerto Rico. Cabe especular que el proyecto y su visión ha sido influenciado indirectamente por el proceso que nos ha llevado a vivir en la llamada *aldea global*. Este concepto, acuñado, a partir de la observación, por el filósofo Marshall McLuhan a propósito del poder de las comunicaciones alcanzado hacia la mitad del siglo XX, le fue recordado a la audiencia del panel *Conversaciones de Arquitectura y Diseño* por una editora del portal de internet Plataforma Arquitectura y Arch Daily. Ella y el resto de los panelistas³ coincidieron en

“pensar global y actuar localmente”, valorando “soluciones de bajo costo y de materiales locales”, trabajando “con lo que se tenga a la mano”, recordando “la arquitectura autóctona”, para producir “respuestas de alto estándar”, es decir, comparables a nivel global o superando significativamente el promedio. La iniciativa *Malecones y poblados* buscaba entonces desarrollar, a través de un lente que reconoce parámetros estéticos locales, la función u oferta de destinos de mayor categoría que la exclusivamente local. Se buscaba desarrollar, por lo tanto, destinos potencialmente globales o que capturasen y merecieran la atención de visitantes forasteros. No se pretendía, sin embargo, elaborar espacios singulares de categoría global. Se pretendía desarrollar espacios portal y destino, inicio y final, de experiencias complejas e itinerarios prolongados. Cada proyecto resultante tendría la capacidad de convertirse en punta de lanza o ancla de un distrito gastronómico, un paisaje cultural, una reserva natural...

CATAÑO, REFERENCIA OBLIGADA

Entre otros, el poblado costero de Boquerón y el barrio Playa de Salinas, en particular, son espacios que fueron identificados como poseedores del potencial de desarrollarse en destinos con reconocimiento global. Boquerón posee hace muchas décadas equipamientos formales que reconocen el valor turístico de su tranquila playa y bahía. El barrio Playa de Salinas, paulatinamente, se ha convertido en un significativo destino del turismo gastronómico apoyado en un escenario pesquero informal. En el caso de Cataño, otro de los ocho lugares seleccionados⁴, la vista hacia el casco urbano amurallado del Viejo San Juan, ya goza de reconocimiento global hace más de cuatrocientos años⁵, no así el espacio desde el cual se aprecia. A pesar de la reciente conformación urbana de Cataño al final del siglo XIX, los cambios periódicos en extensión, apariencia y carácter de su fachada a la bahía podría decirse que reflejan una sucesiva insatisfacción por parte de quienes imaginan la ciudad. Por ejemplo, el Plan Maestro para el desarrollo del Frente Marítimo de Cataño⁶ expresaba en 1995 como uno de sus

«El proyecto *Malecones y poblados* fue imaginado como un encuentro entre política pública dirigida a atender asuntos locales y política pública dirigida a impulsar la imagen que se tiene globalmente acerca de Puerto Rico.»

objetivos: “Rediseñar el Frente Marítimo hacia un ‘boulevard’ [sic] urbano que use al máximo la belleza y potencial del sector.” Incluso, al final del documento, se reconocía que

[...] el diseño del borde del paseo debe tomar en cuenta [...] su función de facilitador de los usos que permite y promueve este Plan Maestro, y su función estética como primer plano de la ‘fachada’ de Cataño hacia la Bahía y hacia el Viejo San Juan.

En la primera mitad del siglo XX, se construyó la carretera sobre la playa de Cataño y su borde, provisto de un parapeto segmentado (muretes) que permitiera el desagüe de las marejadas. Posteriormente, el frente marítimo fue alterado y conformado por: un rompeolas de peñascos; una franja de grama con palmas y postes de iluminación asociada a dos tipos de gazebos, unos más antiguos que otros; estacionamientos asociados al terminal de lanchas hacia la ciudad de San Juan, dos canchas de baloncesto con graderío o la Pirámide (biblioteca); tres plazuelas; el centro de convenciones y terminal de transporte público; y, finalmente, la acera y la calle. Entre 1996 y el año 2000, el rompeolas fue reforzado mediante un tabla-estacado de acero o una plataforma de hormigón conformando nuevas geometrías que imitaban los baluartes de la ciudad amurallada. Esta intervención permitió entonces colocar sobre ella un paseo formal consistente de baldosas o tablado, jardineras, árboles, bancos, nuevos postes de iluminación y gazebos, todos uniformes. La calle fue realineada, ensanchada y provista de una mediana o isleta central. Los estacionamientos existentes fueron reorganizados y expandidos en tamaño. Ambas canchas



Imagen 1.1. Condición anterior del área central del Frente Marítimo de Cataño, en abril 2011. (Foto: Fernando Pabón Rico, FPR).

fueron eliminadas, aunque una fue reubicada en una parcela tierra adentro en el área conocida como La Puntilla. El extremo donde se solía ubicar esa cancha fue reconstruido como una plazoleta con una especie de obelisco en eje con el muelle. Hacia el centro del paseo se abrió una conexión peatonal con la plaza principal del pueblo y se construyó un pabellón. En el extremo occidental del paseo preexistente, se creó un paseo tablado elevado que permitiera la entrada a la villa pesquera ubicada en esa playa y conectara hasta la Pirámide. La villa pesquera también fue reconstruida. Todas las estructuras, pabellón, gazebos, obeliscos, villa pesquera, paradas de autobús, fueron diseñadas con una tectónica que respondió a las nociones del movimiento del Nuevo Urbanismo reconociendo el contexto histórico material de la arquitectura tradicional del pueblo (imágenes 1.1 a 1.2). El Nuevo Urbanismo es una perspectiva ampliamente reconocida que, además, pone en valor los métodos de producción arquitectónica local. El espacio público local refleja las costumbres de la gente durante una época; y es

depósito de las aspiraciones locales por un reconocimiento global. El arquitecto y urbanista Bernardo Secchi reconoce esta dinámica en su matriz teórica de programas de investigación urbanística al señalar “la morfología como depósito de prácticas sociales”⁷. Si el espacio urbano es también un espacio de ensayo de nuevas formas de habitar, entonces la investigación sobre la conformación de la política pública urbanística también tiene que reconocer el proceso inestable de la conversación donde los actores “dicen cosas diversas y cambian a menudo de interlocutor”⁸. Si la conversación es inestable, el espacio público reflejará esa inestabilidad.

La intervención más reciente en Cataño, entre 2015 y 2016, supuso principalmente la actualización programática del espacio. Nuevamente, fueron reorganizados los espacios de estacionamiento, uno de ellos reducido y el otro, central, eliminado. Uno de los espacios recuperados fue transformado en campo informal de balompié; y el otro, en área de juegos de niños, parque pasivo y área con máquinas para ejercicio al aire libre. La plaza frente al ayuntamien-



Imagen 1.2. Condición actual del área central del Frente Marítimo de Cataño, enero 2017. (Foto: Fernando Pabón Rico, FPR).

to se equipó con una fuente seca (“chorritos”) y una pérgola. Más allá de los típicos cambios cosméticos implantados en este tipo de intervenciones, aquí representados principalmente por un pavimento de hormigón que sustituyó las baldosas, la proporción de espacio ‘natural’ aumentó en el frente marítimo. Áreas que antes estaban convencionalmente pavimentadas, fueron cubiertas de césped, arenón y viruta de madera y se densificó la vegetación, algo que para la arquitecta paisajista Tamara Orozco “siempre es un reto local”. Este vínculo más estrecho con el paisaje y el ecosistema fue reforzado por: un itinerario de ciclismo acompañado de áreas de descanso; la apertura de vistas mediante la sustitución de los barandales por otros, diáfanos; y más significativamente que nada, la renuncia a una porción del tablado que era reclamado por la arena depositada por el oleaje (imagen 2). El caso de Cataño es tal vez el que mejor refleja eso de aprovechar la oportunidad que supuso la iniciativa por poner al día, dentro de métricas difundidas globalmente, el espacio público local. Mientras este tipo

de lugar es espacio de reafirmación de la identidad local, también es, entre otros tipos, espacio que por excelencia refleja procesos mayores. Reinterpretar a su vez soluciones foráneas de cara a circunstancias específicas es un ejercicio continuo que rejuvenece las experiencias locales o las pone a prueba. Eventualmente, los espacios públicos mejor logrados son aquellos que pueden ser referencias globales. Sin embargo, la amplia difusión de fórmulas comerciales ilustradas en catálogos y disponibles a vuelta de correo exigen una pregunta básica: **¿En qué medida tienen significado (y utilidad para el progreso de nuestra disciplina) los espacios que estamos trabajando en los últimos años para la ciudad o el conjunto urbano?** Parece que el lente local es crucial para un buen discernimiento.

REDESCUBRIR EL VALOR LOCAL

Las palabras del antropólogo Arjun Appadurai, enunciadas en una conferencia celebrada en el Antiguo Casino de Ponce⁹, arrojan luz sobre esta dinámica entre lo



local y lo global particularmente en lo que concierne al diseño. Decía Appadurai, que la producción de la vida diaria o cotidiana conlleva una inversión de recursos de una escala fuera de lo común. Él señalaba que la vida diaria es un resultado del diseño como actividad social y que, por lo tanto, el ejercicio del diseño es solo parcialmente una práctica especializada. En este sentido, indicaba que había un espacio significativo, una distancia, entre el diseño profesional y el diseño cotidiano. Creo que intentaba inculcar en la audiencia que el estudio de “la actividad y las dinámicas locales como unas de naturaleza deliberada y colaborativa” tenía mucho que enseñar a las prácticas de diseño profesional a escala global. Al decir que “lo local es en la misma medida un resultado del diseño como lo global”¹⁰ pienso que Appadurai pretendía hacer valer los diálogos e intercambios tanto en una como la otra escala.

Valorar los diálogos e intercambios observados a la escala local parece ser una forma adecuada de reterritorializar las actividades de la sociedad. Comentando sobre cómo debe ser el urbanismo del siglo XXI, Oriol Clos, arquitecto municipal de la ciudad de Barcelona, mencionaba¹¹ que debemos preguntarnos si aquellos proyectos urbanos que estamos trabajando se definen desde la oferta o la demanda y: “¿Qué se puede ofrecer a la ciudad?, ¿cómo se suman otras estrategias al esfuerzo sobre un espacio público?”. Ciertamente, el proyecto de los *Malecones y poblados* partía de la premisa de ofrecer a la ciudad una mejor infraestructura de espacio público actualizándolo, reparándolo y mejorándolo. Esta renovada oferta se teorizó como necesaria para que los empresarios aprovecharan e invirtieran a su vez con la idea de generar actividad económica, entre otros beneficios. La renovada, rehabilitada, y actualizada oferta local se pensó como un vehículo para canalizar esfuerzos que acelerasen el empresarismo local. Esto es cónsono con lo que plantea

el arquitecto y diseñador urbano Jan Gehl al decir que es preciso facilitar las circunstancias que viabilicen la calidad de vida necesaria para las actividades opcionales que de otra forma no tomarán lugar. Es decir, en tanto y en cuanto no existan las condiciones necesarias localmente, los beneficios locales no se harán sentir.¹² El pasado gobernador, en las inauguraciones de los distintos espacios indicó que cada “nuevo frente marítimo [...] aumenta las oportunidades para desarrollo económico con base comunitaria”¹³. Acelerar el empresarismo y ofrecer una mejor infraestructura es reconocer oportunidades y atender debilidades dentro de una identificación de fortalezas y aquilatamiento de amenazas, dentro de la práctica metódica del urbanismo (la típica aplicación de un análisis FODA). Por lo tanto, no se podía atender solo un mejoramiento de la oferta sino comprender la demanda futura. Para el arquitecto Thomas Marvel,

El arquitecto debe tratar de visualizar el sitio tanto en relación con su pasado como con su futuro [...] ¿Qué se puede diseñar para [...] crear un legado que amplíe su existencia [...]? la arquitectura que se apropiará del sitio podría influenciar su destino final y su importancia.¹⁴

RESOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA DE DÉFICITS URBANÍSTICOS

Esta política pública alcanza expresión en los casos de Boquerón y Salinas. Los cobertizos con pérgolas (imagen 3) diseñados para difuminar el sol de Boquerón tuvieron varias consideraciones como trasfondo. Por un lado, se pretendía que fuesen estructuras que imitaran el tenso balance de las figuras voluminosas de los pájaros apoyados en las siluetas delgadas y estilizadas de sus extremidades al caminar sobre la arena de la playa. Por otro, se

◀ **Arriba/Top: Imagen 2.** Postura de retirada y resistencia ante la acumulación de sedimento frente y sobre la plataforma del Frente Marítimo de Cataño, enero de 2017. (Foto: FPR).

Medio/Middle: Imagen 3. Sombras proyectadas por listoncillos y pérgolas y vista de apariencia aproximada anticipada de la Plaza de los Ostoneros en Boquerón, enero de 2017. (Fotos: FPR/Orozco Arquitectos).

Abajo/Bottom: Imagen 4. Cabaña típica del Centro Vacacional de Boquerón y Quiosco en el Barrio de la Playa de Salinas, enero de

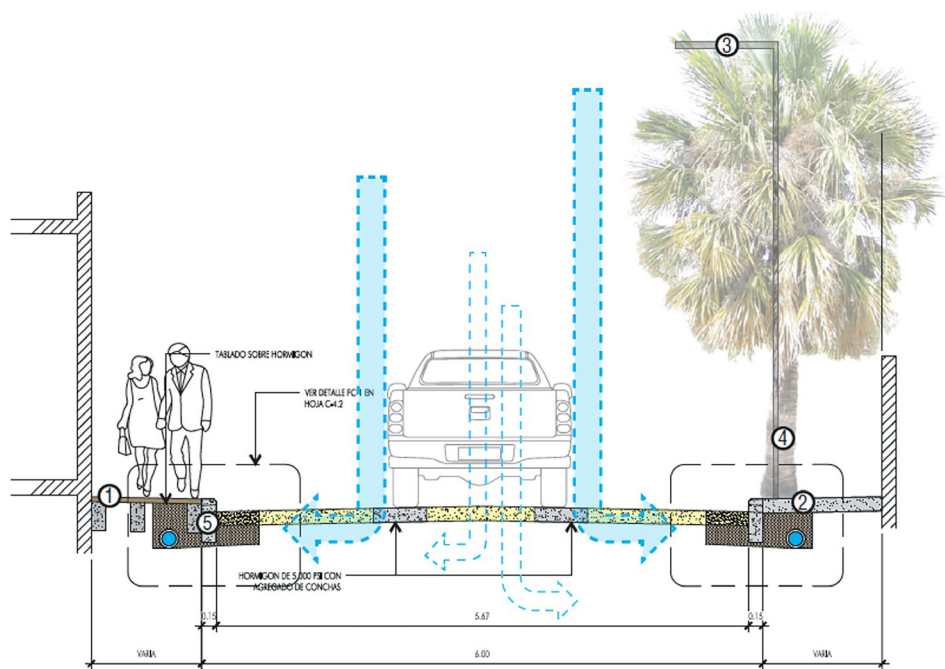
«La atención del arquitecto José Toro al precedente de la arquitectura popular local es particularmente aleccionadora pues reconoce sus preocupaciones con el clima tropical, la intensidad del calor del sol, y tanto mareas como marejadas periódicas.»

buscaba presentar una solución sencilla que ocupara poco espacio y no entorpeciera el movimiento del gentío que acostumbra visitar el poblado. Era precisamente la observación de los obstáculos en el espacio público preexistente la que exigía un diseño más generoso en términos de amplitud y comodidad de movimiento en las zonas peatonales pero que también ayudase a definir las espacialmente. Por lo tanto, se diseñó una pérgola liviana apoyada en solo dos soportes, que logra su objetivo a partir del juego geométrico de las sombras proyectadas por las tablas suspendidas. Son sombras similares a las observadas a través de las tradicionales verjas de estacas o mamparas de listoncillos. La posición de las pérgolas ayuda a definir el muro urbano del poblado estableciendo umbrales de luz y sombra, pues como dice el arquitecto Andrés Mignucci, "en el trópico habitamos las sombras".¹⁵

Los pabellones elaborados en Salinas, al ojo crítico (imagen 4), se caracterizan por sus simples siluetas evocativas del conjunto de techos inclinados, aleros profundos y una ligera separación del suelo propias de la arquitectura tradicional popular. La atención del arquitecto José Toro al precedente de la arquitectura popular local es particularmente aleccionadora pues reconoce sus preocupaciones con el clima tropical, la intensidad del calor del sol, y tanto mareas como marejadas periódicas. El arquitecto Nader Tehrani puede iluminar resultados como este al preguntarse: "¿cómo nos relacionamos con los objetos y significados (significantes) existentes?". Puede decirse que la forma en que un arquitecto "manipula los materiales y formas para adherirlos a los significantes, al contexto, a las figuras, a la historia"¹⁶ define la medida en que reconoce las lecciones del entorno inmediato. Los pabellones están

rematados por techos de acero liviano que reinterpreta de forma expresiva la tectónica local de tradición popular presentando al cielo su lado cóncavo. A esto se le suma un diseño especial para un patrón en diversas superficies horizontales y verticales. Este patrón evoca de forma abstracta, según indica el arquitecto, el patrón que se aprecia en la corteza de los troncos de algunas palmas.

La arena (y sus cualidades) también es protagonista de ambos proyectos. El pavimento ecológico (hormigón permeable) es el material que más se acerca al aspecto y funcionamiento natural del arenal playero identificado en las fotografías históricas del poblado de Boquerón (imagen 5). Los adoquines preexistentes eran idóneos para ambientes de carácter más urbano que Boquerón donde, por el contrario, el equipo de diseño del arquitecto Javier Bonnin buscaba resaltar sus aspectos naturales, rústicos y caribeños a través de una vuelta a la apariencia playera. Buscar devolver este carácter natural al espacio público de Boquerón traería el beneficio de control de escorrentías, eliminar el estancamiento superficial de las aguas pluviales y mayor pureza de las aguas de la bahía. En estos aspectos, descansa el beneficio ambiental del hormigón permeable. El manejo de cargas producido por el tránsito vehicular se trabajaría mediante la implantación de franjas de hormigón convencional reforzado de aproximadamente 60mm en el área indicada para rodaje. Estas franjas ayudarían a establecer una imagen memorable para los visitantes de Cabo Rojo pues también se han observado por décadas en el camino que lleva al faro de los Morrillos (imagen 6). Por su parte, el proceso de construcción de las plazoletas y estructuras arquitectónicas anticipaba algunos daños al pavimento preexistente de la calle por lo cual era oportuno mejorar su apariencia. Aprovechar la ocasión para soterrar el tendido eléctrico permitiría regularizar los servicios ubicados bajo tierra, limpiar el panorama del poblado dotándolo de una estética más sencilla, disminuir el riesgo de incendio en las estructuras, así como las interrupciones en el servicio eléctrico en caso de eventos atmosféricos. Postergar el soterrado supon-



Arriba/Top: Imagen 5. Plaza principal de Boquerón en su estado original en la intersección de las actuales calles De Diego, Barbosa y Muñoz Rivera, c. 1910. (Fuente: Armstrong).

Abajo/Bottom: Imagen 6. Diagrama del sistema de drenaje y manejo de escorrentías para Boquerón. Fotografía de la aplicación del sistema de drenaje con hormigón percolante en la plazoleta Hípica de la Playa de Salinas, enero de 2017. (Fuente: FPR y Bonnin Orozco Arquitectos/FPR).

dría una intervención en el pavimento que no pasaría desapercibida y causaría un detrimento a la estética del poblado. Desafortunadamente, los visitantes al poblado no podrán ver esta solución local de pavimento debido a cambios significativos al diseño original.

En el caso de Salinas, el hormigón permeable fue empleado con éxito, a pesar de la gran suspicacia que ha generado el nuevo material, en las nuevas aceras y plazas reconociendo la atmosfera de comunidad playera. La continuidad del tratamiento para las aceras proveyó unidad al proyecto, actualizando y visibilizando la infraestructura peatonal hasta entonces olvidada. En estos espacios, las juntas entre losa y losa se colocaron de tal forma que el patrón aplicado a los muros de los pabellones se viese también, aunque a otra escala, y con un carácter más rústico, en el pavimento. El mirador de Melquiades, la plaza de los Pescadores, el mirador del Caribe y la plaza Hípica reconocen elementos locales a través de su toponimia, ubicados los miradores directamente junto al mar y las plazas algunos metros tierra adentro. Estas plazas y miradores, con la excepción de la plaza de los Pescadores, que no era más que el monumento, eran inexistentes hasta la fecha. Su implantación ha resultado en la aparición de lo que más hacía falta en la comunidad: espacio público. Hoy pueden observarse peatones, contemplación, recreo multigeneracional, espacios de desahogo de los negocios aledaños y un escenario perfecto para partidas de dominó al atardecer.

Hablar de la arena como plataforma básica del espacio público nos permite no meramente hablar de su geología física sino de la historia del espacio intervenido. Los espacios de Boquerón, Salinas y Cataño se están convirtiendo poco a poco en monumentos, como diría Fernando Carrión¹⁷. El arquitecto afirma que el centro histórico es el espacio público por excelencia pero también lo dice al reverso al pensarlo como uno cargado de simbolismo donde hay una "concentración de historia". Carrión explica que el proyecto, el espacio público y la centralidad son una tríada que produce patrimonio. Interpretar estas palabras entonces nos permite entender

que este patrimonio tiene que ser primero local antes que global. Los significados y símbolos con que nos encontramos en la investigación de cada lugar fueron otorgados por la historia del lugar y no al revés. El postulado del historiador y teórico de la arquitectura Christian Norberg-Schulz parece reafirmarse:

El propósito existencial de construir (de la arquitectura) es por lo tanto causar que un emplazamiento se convierta en un lugar, es decir, descubrir los significados potencialmente presentes en un medioambiente dado.¹⁸.

La conceptualización de estas propuestas buscó crear circunstancias de variedad y uniformidad, tanto de porosidad como de límites razonables. Las propuestas procuraron un balance entre lo natural y lo construido así como un balance entre lo formal y lo informal. Buscaron proveer espacios públicos que acogieran escalas de actividad fluctuante, multitudes y visitantes discretos, tormentas y sequías, beneficios y responsabilidades. Provistos de las herramientas para la preservación del patrimonio y la evolución de su conjunto urbano inmediato, entre muchos otros asuntos, podremos vislumbrar nuevos escenarios para la vida. Un buen diseño local también produce lecciones universales. █

P

FERNANDO PABÓN RICO se graduó con honores en el año 2006 de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Syracuse, NY. Practicó la arquitectura en Washington, D.C. diseñando oficinas y mejorando espacios públicos. En el 2011, se recibió de Maestro en Proyección Urbanística por el consorcio de universidades basadas en Delft, Lovaina, Venecia y Barcelona. Desde entonces, desempeña labores docentes, investigativas y diversas prácticas colaborativas locales, regionales e internacionales. Sus intereses se concentran en la presión urbana y la inversión sobre territorios sensitivos.

NOTA DEL AUTOR El autor agradece a las siguientes personas, quienes contribuyeron de alguna forma a la redacción de este artículo: los colegas Arq. Psj. Tamara Orozco, Arq. José J. Toro, Arq. Ernesto Rodríguez, Arq. Javier Bonnin; y los funcionarios en el Municipio de Cataño Ramón García, José Borroto y Margarita de Jesús. Ni la Pontificia Universidad Católica ni su Escuela de Arquitectura necesariamente endosan ni se hacen responsables por el contenido del artículo.

NOTAS

1. A esta iniciativa aportaron sus ideas el entonces gobernador Hon. Alejandro García Padilla y su ayudante especial en proyectos estratégicos Mariela Cruz, Edgardo Afanador a través de la Compañía de Turismo de Puerto Rico, Javier de Jesús Martínez y Luz Marie Rodríguez entonces decano y decana asociada respectivamente de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico, los profesores Pedro Rosario, Magda Bardiña, Javier Bonnin, José Pagán, Tamara Orozco, Lorna Báez, Roberto García, Luis Camaño, Wilfredo Méndez, Liz Meléndez y el suscribiente.
2. La desterritorialización y su opuesto, la reterritorialización, son conceptos que podemos entender teniendo en cuenta los conceptos paralelos de uso común como el desequilibrio, la deconstrucción, la descentralización, la descontextualización y sus correspondientes antónimos.
3. Pola Mora por *Plataforma Arquitectura*, Miquel Adrià por *Revista Arquine* y Anatxu Zababescoa por *El País*, fungieron como panelistas el 12 de marzo de 2016 en el contexto del VII Congreso Internacional de la Lengua Española.
4. Los otros 5 lugares seleccionados para el proyecto (el malecón de Naguabo, el balneario de Patillas, el malecón y puerto de Arroyo, el malecón de Santa Isabel y el poblado de La Parguera) merecen una explicación amplia también, pero dentro del contexto de este artículo sería demasiado extensa.
5. A pesar del desconocimiento en cuanto a circunstancias precisas para elaborar los dibujos, pinturas, grabados y fotografías, puede especularse que fue desde la cubierta de barcos anclados en la relativa tranquilidad de la bahía de San Juan o desde la orilla de Palo Seco, Cataño o Miramar que los artistas plasmaron la vista del lado sur de la ciudad de San Juan. Desde los grabados ingleses y holandeses, elaborados entre el final del siglo XVI y 1625 hasta las fotografías de Atilio Moscioni al inicio del siglo XX, el record histórico atestigua la fascinación de los cronistas visuales locales y forasteros con el panorama que presenta la ciudad en su encuentro con la bahía. Por el contrario, la mirada en la dirección opuesta, hacia el sur, escasea.
6. La firma de arquitectos Mario A. Corcino y Asociados preparó el Plan maestro y representó al municipio de Cataño ante la Junta de Planificación quien aprobó el documento a principios de 1995. El Plan postuló en aquel momento una expansión urbana (que no se llevó a cabo), instrumentos, recomendaciones y fases de implantación, y un conjunto de Guías de diseño esquemáticas. Las citas fueron tomadas de las páginas 10 y 52 del Plan maestro.
7. Secchi, 1990.
8. Íd.
9. Estos comentarios forman parte de los apuntes tomados la noche del 15 de octubre del 2012 como parte del Simposio *Paisajes del bien común: nuevas geografías de*

oportunidad para la Arquitectura, la Arquitectura Paisajista y el Urbanismo auspiciado por la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Puerto Rico.

10. Íd.
11. El 14 de octubre de 2009, Clos ofreció algunas consideraciones en torno a un proyecto académico de urbanismo dentro de la maestría en Proyección Urbanística ofrecida en la Universidad Politécnica de Catalunya.
12. Debe estar claro, sin embargo, que proveer las "condiciones necesarias" no garantiza que tomen lugar los beneficios deseados. El efecto no está siempre directamente atado a una sola causa. Por lo general, tampoco están todas las variables bajo completo control.
13. Oficina, 2017.
14. Thomas, 2005.
15. Mignucci, 1999.
16. Tehrani, 2008. (anotaciones del autor)
17. Carrión, 2015. (anotaciones del autor)
18. Norberg-Schulz, 1976.

REFERENCIAS

- Armstrong, William H. Manuscrito, vol. 10, 1910.
- Carrión, Fernando. *Centralidades históricas: desafíos de una realidad en permanente construcción* (conferencia). Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico, 27 de mayo de 2015.
- Compañía de Fomento Recreativo. *Informe anual*. 1965-66.
- Mignucci, Andrés. "Inhabiting Shadows: Observations on the tropics as place", *Places*, vol. 12, núm.3, 1999.
- Norberg-Schulz, Christian. "Genius Loci", *Architectural Association Quarterly*, vol. 8, núm. 4, 1976.
- Oficina del Gobernador (parte de prensa), www.fortaleza.pr.gov/content/tras-una-inversi-n-de-29-millones-gobernador-inaugura-malec-n-de-salinas, 2016. Consultado el 2 de enero de 2017.
- Secchi, Bernardo. "Un sapere cumulativo", *Urbanistica*, núm. 101, diciembre 1990.
- Tehrani, Nader. *Pedagogical Practices/Practical Pedagogies o Pedagogies: From Drawing to Making* (charla). Escuela de Arquitectura de la Catholic University of America, 29 de julio de 2008.
- Thomas S. Marvel, *Arquitecto*, CAAPPR-Colección Catálogos de Arquitectura, 2005.

MONOGRÁFICO
PP. 102-115

LA CASA CRIOLLA DE PUERTO RICO: IDENTIDAD Y ESPACIO DOMÉSTICO

THE CASA CRIOLLA DE PUERTO RICO: IDENTITY AND DOMESTIC SPACE

Jorge Ortiz Colom

*Arquitecto conservacionista del Instituto de Cultura
Puertorriqueña*

RESUMEN

La *casa criolla* es una configuración muy particular y endémica del vernáculo arquitectónico puertorriqueño, producto de situaciones económicas, culturales e históricas que se expresaron plenamente desde mediados del siglo XIX hasta el primer tercio del XX. De derivación incierta, con varias posibles hipótesis de origen, la *casa criolla* es un sistema de ordenamiento de espacios interiores y exteriores, muy definido en su configuración, que se inserta en entornos urbanos y rurales por igual. Condensa una forma de vida social vinculada originalmente al capitalismo agroexportador de latifundios y al auge del comercio surgido del mismo.

Los elementos que la distinguen como los balcones, la sala central, el frecuente mediopunto, la galería y el *martillo* o extensión posterior han sido reconocidos como tropos de una arquitectura genuinamente “nativa”; está fundamentada en materiales y sistemas técnicos que surgían de lo posible y lo disponible. Es ejemplar su manejo pasivo del clima y la racionalidad y modularidad de su construcción y replanteo.

Aunque ya no inspiran nueva creación arquitectónica, muchas casas criollas antiguas han sobrevivido hasta nuestros días, a menudo albergando nuevos usos que han sido exitosamente adaptados en ellas. También ha ocupado importante lugar en la imaginación creativa de escritores, artistas y creadores y ha sido personaje y símbolo en muchas ocasiones. La *casa criolla* puertorriqueña es, a fin de cuentas, una espacialidad paradigmática y genuinamente resultante del proceso histórico y cultural puertorriqueño.

ABSTRACT

The *casa criolla* (Creole house) is a very particular and endemic structure within the Puerto Rican architectural vernacular, a product of economic, cultural, and historical factors that were fully expressed between the mid-19th and early 20th century. Of still-uncertain roots, with several possible hypotheses regarding its origin, the *casa criolla* is a system for arranging interior and exterior domestic space, in a well-defined layout, which is inserted in both urban and rural environments alike. It condenses a form of social life originally linked to agricultural export plantation capitalism, and the rise of the commerce that it stimulated.

The *casa's* distinguishing elements, such as the veranda-type balcony or porch, the central living room, the common *medio punto* partition, the gallery, and the rear *martillo* (literally “hammer” due to its shape) or ell have been recognized as tropes of a genuinely “native” architecture; which is based on materials and technical systems that arose from what was possible and available. Its passive handling of the climate, as well as the rationality and modularity in its construction and layout are exemplary.

Though they no longer inspire new architectural creation, many old *casas criollas* have survived to the present, frequently housing new uses that have been successfully adapted to them. They have also played an important role in works of imagination by writers, artists, and other creators; has and have frequently played the roles of characters and symbols. The Puerto Rican *casa criolla* is, after all, a paradigmatic spatialization that has genuinely stemmed from Puerto Rico's cultural and historical process.

La *casa criolla* es la denominación no totalmente satisfactoria para un tipo de vivienda tradicional construida en todo Puerto Rico desde principios del siglo XIX hasta alrededor de 1930. Esta presenta un ordenamiento particular del espacio doméstico que fue muy uniforme durante su largo periodo de significancia, y en una amplia gama de ubicaciones en la Isla. La *casa criolla* fue un componente esencial de la construcción de poblaciones y asentamientos durante la fase de consolidación de una sociedad y una economía movida por el largamente retrasado crecimiento de la agricultura de plantaciones¹. Patrón espacial mayormente descartado tras el primer tercio del siglo XX, todavía mantiene numerosos e importantes ejemplos que son objetos importantes de esfuerzos de conservación patrimonial que con cada vez mayor insistencia piden su protección y adaptación a la vida cotidiana de los albores del siglo XXI.

La mayoría de estas casas son identificables por sus amplios balcones delanteros y la procesión regular de puertas que salen de estos; y un trazado de espacio central de vivir flanqueado por habitaciones en cada lado. Pueden ser de un nivel levantadas sobre bases, o puestas encima de un primer nivel comercial y de almacenes. La madera y los materiales fuertes se hallan en proporciones variables, pero se han discernido variaciones regionales que mantienen el esquema espacial básico. Esto puede reflejar la artesanía de maestros de obra específicos o influencias culturales significativas a nivel local.

Paradójicamente, las *casas criollas* apenas han sido estudiadas en su especificidad cultural e histórica o en su significado social. Aún así, han sido objetos de la imaginación artística y literaria y, a menudo, han sido investidas con valores identitarios y simbólicos. Tampoco se ha hecho mucho para documentar la lógica de su producción: tecnología, métodos de ensamblaje o comportamiento climático, si bien este autor sostiene que fueron lugares donde se experimentaron medidas de confort pasivas que deben de ser recogidas y difundidas hoy día, cuando la sostenibilidad se ha convertido en una obsesión científica y moral.

«Paradójicamente, las casas criollas apenas han sido estudiadas en su especificidad cultural e histórica o en su significado social. Aún así, han sido objetos de la imaginación artística y literaria y, a menudo, han sido investidas con valores identitarios y simbólicos.»

Este ensayo intenta establecer un análisis en gran medida hipotético de la casa criolla como *sistema*, ponderando componentes estructurales, técnicos, socioeconómicos, históricos y culturales. Esta visión sistémica debe trascender lo meramente descriptivo, generalmente visto aun en estudios ambiciosos como el libro *Puerto Rican Houses in Sociohistorical Perspective*, de la Dra. Carol Jopling, editado en 1988². De esta manera, el objeto de este estudio debe reflejarse en los espejos de la historia, tecnología, análisis espacial, urbanismo y otras disciplinas. Entonces, tras un escrutinio crítico, la casa puede reimaginarse en una perspectiva más amplia que puede además iluminar su posible pertinencia a decisiones futuras de construcción de espacios en Puerto Rico, y contextos tropicales análogos.

La *casa criolla* llega relativamente tarde a la arquitectura puertorriqueña. Como tipo distintivo, sus orígenes quedan de cierta manera difusos. La forma trasplantada de vivienda española que fuera introducida dentro de las estructuras de mayor antigüedad de San Juan, se deriva de la yuxtaposición de espacios de habitar con poca jerarquización o diferenciación entre estos. El elemento organizador suele ser el espacio abierto –patios interiores o servidumbres semipúblicas–, y la entrada se distinguiría por el uso de detalles más ornamentados en las puertas de entrada, o porque se dejara abierta de haber gente adentro.³

Entre los siglos XVI y principios del XIX, San Juan experimentó con la criollización de formas meridionales españolas tradicionales (imagen 1). De acuerdo a los testimonios limitados de estos tiempos, fueron construidas las casas urbanas, con su origen en la llamada *insula romana*, y las

casas con pabellones alrededor de patios murados: las primeras finalmente desplazaron a las segundas, más ineficientes en acomodar poblaciones densas resultantes de un crecimiento poblacional ceñido por las murallas y los espacios de maniobra militares. Las manzanas fueron repetidamente subdivididas hasta que ya hacia 1800 las parcelas estrechas y profundas fueron la norma por ser el patrón de ocupación espacial más eficiente, dadas las circunstancias sociales específicas.

Por necesidad, muchos de los patios terminaron definidos como cuartos de patio con una galería en forma de L en dos lados. La necesidad de organizar circulación en edificios de dos niveles, cada vez más comunes mientras la ciudad se densificaba, necesitaba que las escaleras hacia los altos se ubicaran en una posición lógica, especialmente si el edificio iba a ser compartido entre dos o más familias. De esta manera, se formó una forma de "L" en planta, con la tendencia de mover los espacios de servicio hacia la extensión posterior, convirtiéndose esta en precursora de la extensión perpendicular posterior a denominarse *martillo*. Se necesitaba mayor orden de la geometría del espacio para asegurar funcionalidad en estas casas estrechas y profundas, y se fueron definiendo pasillos laterales o centrales, así conformando una simetría interna de los espacios.⁴

También debe considerarse una derivación de parte del tipo de vivienda más compacto que prevaleció en las zonas centrales y septentrionales de España, donde se privilegiaba la vida al interior y la colocación de las habitaciones alrededor, o a los lados, del espacio diurno principal. Un ejemplo temprano y evidente de esta configuración en la región antillana sería el llamado Alcázar de Colón (1511-1514) en la ciudad de Santo Domingo; y muy posiblemente, la casa fuerte de Ponce de León en el poblado de Caparra (segunda década del siglo XVI, hoy en ruinas) era de esta misma configuración en su zona habitacional⁵.

Otro posible origen de la forma de la casa *criolla* fue la vivienda de hacendados y comerciantes anglo- y francoantillanos, los cuales ya para mediados del siglo XVIII

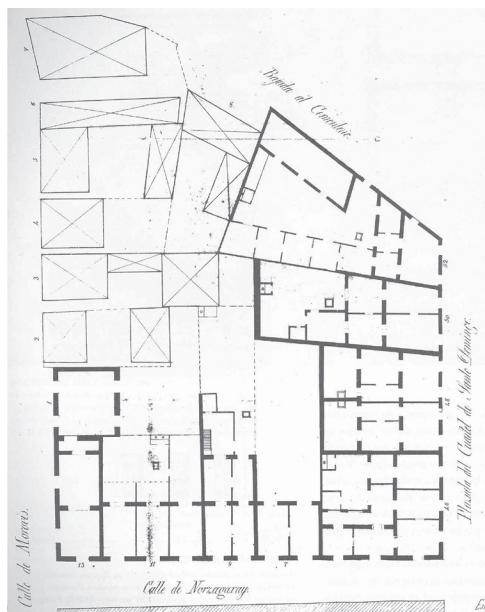


Imagen 1. Plano de casas de San Juan en el siglo XIX mostrando solares estrechos y profundos y medianeras. (Fuente: Archivo General de Puerto Rico, Fondo Municipio de San Juan).



Imagen 2. La casa criolla Riefkohl-Manautou (matrimonio de alemán y francesa) en Arroyo presenta influencias de las Antillas Menores (danesas o francesas), como el techo a cuatro pendientes y los adornos bajo el dintel del balcón, 2007. (Foto: JOC).

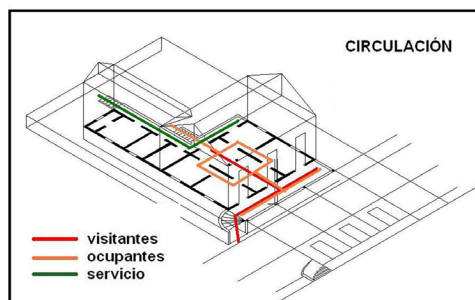


Imagen 3. Gráfica mostrando patrones de circulación principales en una casa criolla típica por la relación de las personas con la casa: propietarios, visitantes o servidumbre. (Fuente: JOC).

habían desarrollado, en sus residencias en sus islas de origen, fuerte orden y simetría espaciales. Con los incentivos económicos dados desde la penúltima década del siglo XVIII para la formación de plantaciones, y acelerados con las generosas provisiones de la Real Cédula de Gracias del 10 de agosto de 1815, muchos hacendados de esas islas –huyendo del tumulto, reflejo de la inestabilidad europea y americana de aquellos tiempos– llegaron a Puerto Rico para ensayar el cultivo de dos grandes rubros de exportación: azúcar y café. Algunos trajeron sus esclavos, muchos hábiles en destrezas de construcción. También llegaron otros inmigrantes directamente de Europa interesados en practicar la agricultura de monocultivos, y muchos de ellos se casaron con familiares de los hacendados, ayudando así a difundir tendencias culturales hasta entonces desconocidas (imagen 2). El fuerte espacio central de la *casa criolla*, por tanto, puede también haber sido derivado de esquemas europeos de salón o pasillo central⁶.

Otro patrón fuerte y posible –o al menos, un refuerzo en sus momentos más destacados– pudo ser la casa de espacio central vista en partes del sur de Estados Unidos denominada *dogtrot* (“paso de perro”), en la cual los espacios cerrados de habitar se agrupaban alrededor de un área común semiabierta. Varias vistas en zonas de Luisiana y Mississippi parecen tener un parecido fuerte con las iteraciones de las casas criollas de fines del siglo XIX. Ese espacio central tiene proporciones muy parecidas a aquellas de su contraparte puertorriqueña. Ya que Puerto Rico, a partir de alrededor de 1830, tenía un fuerte vínculo con la república del norte como mercado de exportación de azúcar, muchos latifundistas miraban hacia Estados Unidos como inspiración a una vida de modernidad, percibida como progresista, que rechazaba la percibida rigidez e inmovilidad de la sociedad española. Es sabido que algunas familias acomodadas llegaron a importar casas precortadas completas desde Estados Unidos y “Gran Bretaña” (aunque en este último caso, más probablemente su entonces colonia de Canadá)⁷.

La casa, a diferencia de otras geometrías domésticas menos ordenadas, proveía

una organización más racional de la circulación de personas (imagen 3). Los dormitorios laterales estaban invariablemente interconectados permitiendo así privacidad a los miembros de la familia sin tener que pasar el espacio de estar. Dos elementos transversales –el balcón frontal y la galería posterior– permitían circulación alrededor del espacio privado familiar definido por el principal volumen rectangular de la casa, si bien ese balcón frontal era un espacio de socialización importante, a menudo el más importante para vincularse con el entorno circundante.

Sin embargo, a diferencia de la mayoría de otras formas de espacialidad doméstica preexistentes, la *casa criolla* pudo cambiar el *locus* del espacio principal de vida familiar desde afuera –el patio interior en contextos más urbanos, el denominado *batey*⁸ o patio delantero en el ambiente rural– a un interior amplio, cerrado, simétrico. Este espacio interior, a su vez, se dividía en una *sala* más pública hacia al frente, justo detrás del balcón delantero, y una denominada *antesala*, así llamada debido a que en casas de base alta o segundo nivel, tras tomar en cuenta la huella de la escalera, la persona llegaba al principal espacio de habitar por la parte posterior. La *antesala* funcionaba de forma variable como un espacio de estar más íntimo (el *salón familiar* o “family room” de las casas del siglo XX) o como vestíbulo de entrada, pero generalmente no era comedor. Los comedores, normalmente, se ubicaban al inicio de los *martillos*.

Estos *martillos* eran una norma en las casas criollas. Agrupaban también cocinas, a veces baños, dormitorios de desahogo, cuartos del servicio doméstico y almacenaje misceláneo. Dominaban el patio, el cual ya desprovisto de su centralidad anterior, era ahora en la mayoría de los casos un jardín utilitario donde se cultivaban frutas, vegetales y hierbas y se criaban animales pequeños –o sitio para acomodar caballos y coches, si bien también existían patios posteriores ajardinados–.

Levantar la casa sobre pilares o zocos formando una gran base abajo era una consideración práctica muy positiva ya que así el piso interior se mantenía seco, se reducían las sabandijas, y se controlaban



Imagen 4. Mediopunto en la casa Báez, calle San Isidro frente a la plaza, Sabana Grande, 2005. (Foto: JOC).

agentes xilófagos tales como termitas y hongos. La periferia de la base se cerraba con un muro, por lo menos hacia el balcón delantero, y los zocos o pilares de apoyo serían de maderas fuertes y resistentes tales como ausubo (*Manilkara bidentata*), moralón (*Coccoloba pubescens*), higüerillo (*Vitex divaricata*) y otras. Frecuentemente, los zocos o pilares son en su lugar de ladrillos u hormigón.

Los dos elementos visualmente distintivos —el balcón exterior y el espacio de habitar interior— tienden a integrarse efectivamente creando una secuencia total cuasiprocesional desde la calle hasta que el visitante es reconocido por la familia como huésped de valor. El balcón tipo *veranda* exterior⁹ era, en la mayoría de los casos, lo suficientemente ancho como para ser un lugar de estar y observar el mundo exterior protegido por el escudo privado de la balaustrada. También servían para refrescar con su sombra los muros más sólidos del interior de la casa y, contribuía a rigidizar la estructura total y a romper en algo los vientos fuertes. Las balaustradas, los postes, los dinteles y los pisos de estos balcones presentaban usualmente exube-

rancia o solidez. Un balcón bien construido en un ambiente urbano satisfaría las reglas municipales de ornato en cuanto a la imagen que las casas en población debían proyectar.

La sala, principal espacio interior, sería ceremonial con su elemento cumbre, el tabique denominado *mediopunto*, que normalmente dividía dicho espacio en dos partes más o menos iguales (imagen 4). El *mediopunto* se construye de diversas formas, con piezas de madera aserradas, ca-ladas, o torneadas y, con menos frecuencia, en otros materiales. Se hallan formas neoclásicas, curvas naturalistas, patrones geométricos —inclusive, en la región sureste, se les integran persianas delgadas operables—. Los *mediopuntos* permiten el contacto visual a través de la *sala* y la *antesala* y, en ocasiones, integran anaqueles o gabinetes de almacenaje. Como frecuentemente se ha visto, el *mediopunto* puertorriqueño adquiere una predominancia visual que lo erige en un portal simbólico¹⁰ que enmarca el dominio familiar. No se conocen investigaciones que hayan estudiado los valores formales —y en cierto sentido semióticos— de esta partición, el

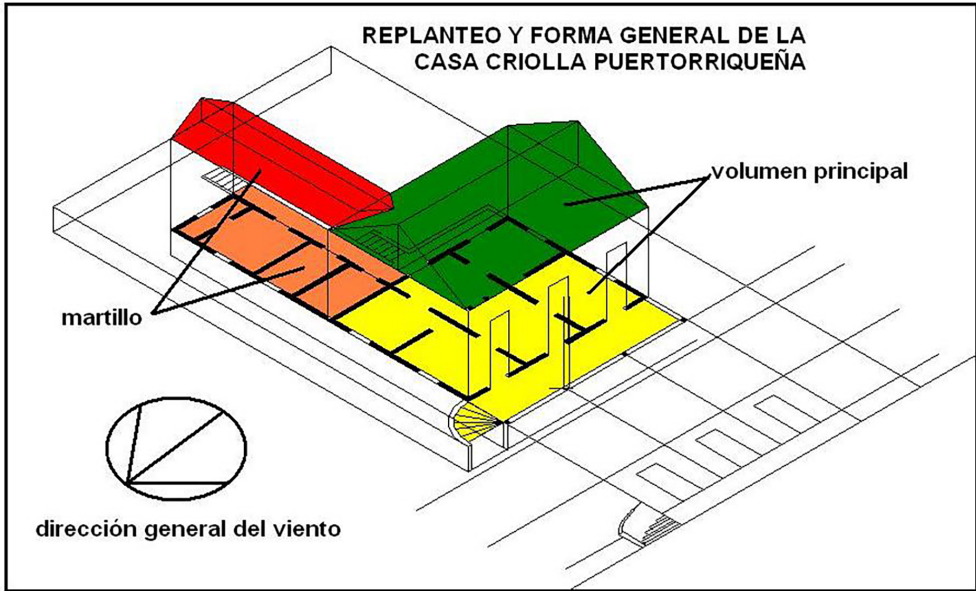


Imagen 5. Gráfica mostrando relación general de los dos principales volúmenes de la casa criolla y su orientación con el clima. (Fuente: JOC).

mediopunto, como elemento significativo de los interiores de la *casa criolla*.

Las *casas criollas* presentan sistemas interesantes y complejos de ventilación pasiva, entre ellos¹¹:

1. Disipación de aire caliente en plafones altos y espacio de aire entre el plafón y la cubierta del techo; y a menudo, las paredes interiores se interrumpen antes de llegar al plafón.
2. Muros exteriores planos, perforados con puertas y ventanas dobles equipadas con celosías delgadas; y frecuente uso de montantes y óculos sobre estos vanos o en la parte alta de los muros.
3. Materiales exteriores absorbentes del calor: madera, ladrillo, mampostería, etc.
4. Lógica estructural: la "caja con techo", con una segunda caja para acomodar el *martillo*.
5. Estructura de techo de armadura, flexible, normalmente con pedimentos laterales y cumbre paralela al frente; generalmente cubierta con planchas

de acero galvanizado ondulado si bien algunos ejemplos tempranos sobreviven que emplean tejas cilíndricas de barro.

6. El posicionamiento de los martillos como recogedores de brisa que viene generalmente del este.
7. El uso de espacios abiertos debajo del piso inferior, creando una cámara de aire por debajo, por no mencionar las ventajas evidentes de mayor higiene.

La casa posee una lógica constructiva que hacía fácil y práctica su erección y su mantenimiento. Fundamentalmente, es una *caja* sobre zocos —o mejor dicho, dos, una caja para el volumen principal y otra para acomodar el *martillo*— (imagen 5). El apoyo estructural es fundamentalmente de los muros exteriores, que definen una huella clara. Las paredes interiores y la inserción de soportes adicionales se hacen adentro para reforzar la estructura y darle mayor resistencia a terremotos y huracanes. El techo triangulado provee rigidez mientras desempeña una función climática como disipador de calor, sobre todo cuando se impuso la plancha de metal corrugada, el

llamado zinc, como revestimiento de techo. Los balcones y galerías acostumbran sostenerse por sí mismos, y sirven como un marco estructural exterior que rigidiza aun más toda la estructura¹².

Los muros exteriores pueden ser de varios materiales. Se da la madera, sea como marco rígido de poste y dintel o como paredes estructurales reforzadas por piezas cepilladas de menor tamaño. Los dos sistemas importados desde Norteamérica de paredes estructurales de madera pueden ser encontrados: el "platform framing" o entramado de plataforma (piso como plataforma estructural con las paredes levantadas encima del mismo) o el "balloon framing", en el cual los largueros verticales suben la altura completa del muro en más de un nivel. La mampostería irregular, el ladrillo macizo cocinado a temperatura baja o intermedia –poroso y exigente de revoque exterior– y, posteriormente, el hormigón son materiales "fuertes" también empleados en los muros maestros. En todo caso, estas paredes son perforadas por aperturas regulares y alargadas verticalmente para colocar casi siempre puertas de doble hoja. Como antes dicho, las paredes interiores tienden a ser tabiques opacos y, en la mayoría de las ocasiones, solo se revisten en el lado de la sala, evitando de esa forma crear intersticios que puedan ser refugio de plagas tales como abejas, otros insectos, murciélagos o roedores. Es común ver un revestimiento de planchas de metal liso, aplicado a la parte exterior de muros de madera; este se usaba para mejorar apariencia y proveer cierta resistencia contra incendio, asunto apremiante en recintos urbanos densos.

El rectángulo perimetral de la casa apoya la estructura de techo. El más común es aquel de pedimentos laterales y cumbrera paralela al frente, y que permite un replanteo y cuadro más sencillo que un techo de cuatro pendientes, el cual requiere de relativa precisión y menor tolerancia para discrepancias en los cortes de las aristas entre las pendientes. Los techos de pedimento lateral permiten colocar rejillas de ventilación que mejoran la extracción de aire caliente del cielorraso. Aunque prevalezca en el techo la plancha ondulada de acero, ejemplos tempranos –tales como

«La forma de la casa criolla trascendió traumáticos cambios sociales. Tras la llegada del poder estadounidense en 1898, las casas siguieron construyéndose para y por las clases propietarias y profesionales en transformación: el tipo incluso llegó a reproducirse en los nuevos poblados industriales de central como el de Aguirre en el municipio de Salinas, donde es el tipo dominante en las casas de la alta gerencia.»

la casa Machín Ramos frente a la plaza de San Lorenzo, en el este– llevan "teja española" de perfil semicilíndrico; y, a través de fotografías y pinturas antiguas, consta que algunas de estas casas en el campo tuvieron techos de paja.

Son poco vistas las ventanas originales con alféizares altos: para aumentar la ventilación, en aperturas de vanos en puntos altos de las paredes, se prefería el denominado *antepecho* que era una puerta doble con una baranda protectora. Las puertas y ventanas que abrían hacia afuera eran de doble hoja, y en cada hoja se colocaba un paño de persianas delgadas que giraban horizontalmente con su propia puerta de acceso llamada *postigo* insertada sobre la hoja mayor de la puerta o ventana. Para mayor seguridad, algunas puertas, sobre todo las que daban acceso al exterior, podrían tener contrapuestas sólidas exteriores, aunque lo más visto eran las trancas, palos de madera que se acomodaban por gravedad en palometas clavadas o atornilladas al marco. Las puertas interiores eran normalmente empaneladas. En la parte superior de los vanos, los montantes o rejillas abiertas superiores servían para permitir el movimiento y extracción eventual de aire caliente; y normalmente recibían detalles decorativos. Se observan en vidrio, madera calada, torneada o en rejillas, o en metal.

Como parte del paisaje, la casa, sea en pueblo o campo, se posiciona para mayor visibilidad. Su perfil alto ayuda en este aspecto. Por lo tanto, tiende a dominar su



Imagen 6. Secuencia de balcones en la calle Francisco G. Bruno de Guayama, 2007. (Foto: JOC).

«Los abruptos cambios de mediados del siglo XX y las persistentes desigualdades sociales alimentaron probablemente una obsesión con la seguridad física, el cerramiento y la voluntad de aislarse de un entorno percibido como incierto. Para ello, se adaptaron formas del suburbano estadounidense: las áreas de dormir en un pasillo sin salida, patrón más privado y controlable. El ser humano consumidor y poseedor defendiendo los objetos consumidos y poseídos que eran fetiches de bienestar y felicidad.»

entorno inmediato y vecindario, lo cual le ha dado memorabilidad. En pueblos y ciudades, ha definido calles enteras creando traslucidez en la sucesión de balcones, (imagen 6); mientras que en el sector rural, es un contraste efectivo, con su geometría ante las líneas fluidas de la naturaleza; y en las haciendas es el punto focal de su parte "urbana". En el campo, el balcón intenta encontrarse a vuelta redonda y se coloca para dominar el campo circundante; como consecuencia, los balcones de estas casas *criollas* son los primeros elementos distintivos de las haciendas mientras el viandante se les aproxima.

La forma de la casa *criolla* trascendió traumáticos cambios sociales. Tras la llegada del poder estadounidense en 1898, las ca-

sas siguieron construyéndose para y por las clases propietarias y profesionales en transformación: el tipo incluso llegó a reproducirse en los nuevos poblados industriales de central como el de Aguirre en el municipio de Salinas, donde es el tipo dominante en las casas de la alta gerencia. Eventualmente, la modernización cultural y social llevó a experimentar nuevas espacialidades tales como la casa de pasillo extendido desde el frente hacia atrás, creando una espina dorsal de circulación y trasladando los espacios de estar o dormir hacia lado y lado¹³. Muchas de estas casas pasillo dividían los espacios públicos entre los extremos de este, si bien se seguían haciendo *mediopuntos* en las salas.

Los abruptos cambios de mediados del

siglo XX y las persistentes desigualdades sociales alimentaron probablemente una obsesión con la seguridad física, el cerramiento y la voluntad de aislarse de un entorno percibido como incierto. Para ello, se adaptaron formas del suburbano estadounidense: las áreas de dormir en un pasillo sin salida, patrón más privado y controlable. Es el ser humano consumidor y poseedor defendiendo los objetos consumidos y poseídos que eran fetiches de bienestar y felicidad. Fabricar de forma cuasiindustrial las piezas de las casas se convirtió en algo muy lucrativo mientras el proceso de producción de vivienda trataba de despojarse del maestro de obra artesanal hacia el “desarrollador” de vivienda en masa. Aun así, la vivienda autoconstruida sigue siendo un modo importante de producción de vivienda: así se produce algo más de la mitad de las casas. Los grandes urbanizadores han decaído en la larga crisis económica. Sin embargo, estas casas autoconstruidas adoptaron la espacialidad moderna, mayormente como elemento de prestigio. Esto detuvo la evolución de la casa criolla hacia la modernidad, aunque se citan elementos ocasionalmente, pero como detalles aplicados. Algunos arquitectos —el que escribe este ensayo entre ellos— han intentado integrar componentes de casas criollas en obra de nueva construcción, pero la mayor parte de la praxis sobre este tipo edificado se ha orientado a rescatar los ejemplos antiguos remanentes.

La regularidad y modularidad de las casas criollas, junto con su jerarquización y organización espaciales, ha facilitado la adaptación de muchas como oficinas o instituciones. Mientras los centros urbanos de Puerto Rico evolucionan a zonas terciarizadas de negocios y servicios, con pocos habitantes, las conversiones comerciales —y las frecuentes a museos— han podido salvar más de una de estas casas. Incluso algunas han vuelto a ser residencias.

Algunas casas han tenido significado como lugares históricos o monumentos. Ejemplos son las casas natales de próceres tales como Luis Muñoz Rivera en Barranquitas o José Celso Barbosa en Bayamón, y otra asociada con la Familia Canales de Jayuya (una reconstrucción fidedigna de

«Como producto de transformaciones societarias mayores, heraldos de una economía agroexportadora formadora de una clase social que produjo una œuvre cultural significativa, las casas han llegado a la literatura y otras artes.»

1991 sobre una casona de hacienda de la penúltima década del siglo XIX), familia que prohijó varios políticos, patriotas y periodistas. Pocas están asociadas con eventos: aquella de donde se promulgó la insurrección del *Grito de Lares* en 1868 fue demolida en 1900 para hacer en su lugar una plaza de mercado, y esta a su vez fue destruida en los años 1970. La casa de la familia Canales, antes mencionada, hoy reconstruida, fue punto de partida para la fallida insurrección de Jayuya de octubre de 1950. Sin embargo, queda mucho por investigar para asociar edificaciones antiguas con posibles eventos de importancia transcurridos en ellas.

Como producto de transformaciones societarias mayores, heraldos de una economía agroexportadora formadora de una clase social que produjo una œuvre cultural significativa, las casas han llegado a la literatura y otras artes. En varias obras literarias, se han convertido en una especie de personaje: varias de ellas encuadran los estilos de vida de personajes importantes de la novela *El Negocio*¹⁴, escrita por Manuel Zeno Gandía hacia 1895, y que transcurre en el bullicio urbano de Ponce. El romántico jardín de la joven viuda Leocadia y el arrogante balconazo del mañoso y rico anciano Galante, que mira incongruentemente a un vecindario de casas humildes, alternan con la elegancia estética de la casa de Andújar, comerciante prosperísimo que interesadamente trata de casar a su hija con un cliente suyo, solo para que la joven finalmente pueda ser rescatada por su verdadero amor, pobre, pero honesto y verdadero.

Las casas no solo son ambientaciones, sino también son contrapersonalidades en la primera novela del escritor Enrique Laguerre, *La llamarada*¹⁵, publicada in 1939.



Imagen 7.1. Hacienda La Esmeralda, casona de la familia Usera, barrio Jauca II, Santa Isabel, c. 1950. Vistas frontal y lateral. (Foto: cortesía colección Sra. Isabel Picó, fotografía reproducida por JOC).

La presencia añeja y rústica de la vieja casa de la hacienda Santa Rosa de los Alzamora contrasta con la elegancia neoclásica, francesa y presuntuosa de Palmares, hacienda de la familia Moreau, poderosos y emergentes cultivadores de caña. Los no muy bien económicamente pero auténticamente patrióticos miembros de la familia Alzamora son modelos de virtud reforzados por la gran espacialidad de la sala y balcones de Santa Rosa. Aunque ya esta no existe, la casa Labadie del Barrio Aceitunas de Moca, que inspiró la de los Moreau o Palmares, se mantiene en pie, y tras reacondicionarse tras abandono y un incendio, hoy es museo e instalación cultural.

La casona de la hacienda cafetalera del patriota Manuel Rojas (hoy ruina) fue escenario de la mayor parte del drama de René Marqués, *Mariana o el Alba*, ficcionalización de uno de los eventos del Grito de Lares del 23 de septiembre de 1868. En dicha sala, se habló mucho de los particulares de dicha insurrección, cuidadosamente descrita por el dramaturgo arcibeño, y en la cual la arquitectura y el mobiliario de dicha sala ayudan a definir el argumento

de la obra.

Otra casa memorable, hoy ruina marchita, es la casa de campo de los Usera construida en el norte del municipio de Santa Isabel (imágenes 7.1 y 7.2), en la cual transcurre parte de la trama de la película de largometraje *Lo que le pasó a Santiago* (dirigida por Jacobo Morales), que llegó a ser nominada como filme de lengua extranjera para los Óscar en el año en que se estrenó (1989). Una escena romántica entre Santiago (Tommy Muñiz), recién jubilado buscando significado a su vida, y Angelina (Gladys Rodríguez), mujer que se le cruza en su paso, transcurre en la sala de este amplio caserón de madera levantado en 1912.

La transición entre el ambiente de nostalgia de dicha escena y la realidad de decadencia y posible pérdida es la situación angustiada de muchas casas criollas puertorriqueñas. Símbolos de la vida cotidiana de una clase propietaria y poderosa y de sus émulos de "clase media", dentro de una sociedad subalterna y agraria, muestran como otros hábitats del privilegio el potencial técnico y cultural de sus tiempos



Imagen 7.2. Hacienda La Esmeralda, casona de la familia Usera, barrio Jauca II, Santa Isabel, 2007. Vista posterior mostrando galería y parte del volumen principal, ambos deteriorados. (Foto: JOC).

originarios. Como un producto endémico de Puerto Rico, ampliamente distribuido por su geografía y mostrando invención y variación dentro de un modelo espacial definido, representan una forma particular de vernáculo adaptado en su tiempo a exigencias societarias y climáticas. Los activos a favor de la casa criolla más que justifican la redefinición y la permanencia de los ejemplos sobrevivientes para acomodar necesidades del siglo XXI, y no solo como museos o instalaciones culturales. Salvar estas casas, junto con otros ejemplos representativos del hábitat puertorriqueño, es un reto que no se ha logrado dentro del sistema de reglamentación de la construcción¹⁶, ni dentro del temperamento específico de las profesiones modernas de la construcción y del entorno. ■

NOTA DE LA EDICIÓN Una versión en inglés de este texto fue presentada en Vernacular Architecture Forum, celebrado en Falmouth, Trelawny, Jamaica en el 2011.

JORGE ORTIZ COLOM es arquitecto conservacionista del Programa de Patrimonio Histórico Edificado del Instituto de Cultura Puertorriqueña desde 1987. Hizo Maestría en Arquitectura en la UPR (1981). Desde entonces, se apasionó por documentar y describir los edificios patrimoniales de Puerto Rico, habiendo visitado y trabajado en todo el país. Ha escrito ponencias y artículos relacionados con este tema, presentados en foros y congresos en Puerto Rico y el exterior. Actualmente, estudia Doctorado en Historia en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Su disertación es sobre la carretera antigua (fines siglo XIX) de Cayey a Arroyo.

NOTAS

1. El contexto es dado por obras publicadas de historiadores tales como Francisco Scarano, Fernando Picó, Lidio Cruz Monclova, María Dolores Luque y otros que han escrito historias generales o temáticas sobre este periodo.
2. Jopling, 1988.
3. Castro, 1980; y Sepúlveda, 1989.
4. Esta es la hipótesis sostenida por Jorge Rigau en el capítulo 5 de su libro (Rigau, 1992). Establece que las casas urbanas de San Juan son raíz de la llamada distribución A-B-A (sala central y habitaciones a los lados) que posteriormente elabora analizando ejemplos en San Germán, pueblo que analizó en 1983.
5. Esto surge de la interpretación de la descripción de esta casa dada por el Dr. Osiris Delgado Mercado en su (Delgado, 1994, pp. 89-101).
6. Esto se desprende del estudio de descripciones contemporáneas de casas de hacienda, y son muy ilustrativos los bocetos hechos entre 1822 y 1823 por el viajero naturalista francés Auguste Plée (1786-1825). Varios dibujos de poblaciones del sureste, ya entonces bajo fuerte influencia francesa –tales como las poblaciones de Guayama y Patillas– muestran casas construidas o en construcción con elementos aparentes de las casas criollas. Ver Alegría, 1975, pp. 21-40.
7. Sobre las importaciones británicas se puede consultar a Dávila, 1999.
8. He estudiado el tema del *batey* como espacialidad puertorriqueña en dos ponencias inéditas (Ortiz, 2006; y Ortiz, 2008).
9. Ver Ortiz, 2006. Además, aunque más orientado a las casas criollas tardías del sector de Santurce en el municipio de San Juan, ver Quiles, 2009.
10. Sobre el simbolismo de los portales, una de las descripciones clásicas es aquella elaborada por el arquitecto inglés W[illiam] R[ichard] Lethaby en el capítulo VIII de su libro (Lethaby, 1989).
11. He elaborado más sobre estos elementos en Colom, 2001. Se deriva de extensas observaciones de campo hechas formal e informalmente, para las funciones del autor en el Instituto de Cultura Puertorriqueña y en carácter personal, desde 1975 hasta el momento de su redacción. También, el autor colaboró en el trabajo de campo de la Dra. Jopling para su libro, el cual fue hecho mayormente entre enero y febrero de 1979. Ver nota 2.
12. Estas descripciones vienen fundamentalmente de varias fuentes y de extensos trabajos de campo hechos sobre todo desde 1986 en adelante. Por consideraciones de brevedad, los rasgos de la casa criolla se presentan de forma condensada y las fuentes impresas incluyen fotografías del autor, notas de campo, informes y memorandos. Son accesibles dos ensayos del autor que explican estos rasgos de forma más sucinta y descriptiva. (Ortiz, 1995; y Ortiz, 2004, pp. 93-110).
13. Jorge Rigau discute varios ejemplos de este tipo (Rigau, 1992).
14. Zeno, [1922] 1979.
15. Laguerre, [s.f.].

16. La tendencia por mucho tiempo fue privilegiar monumentos asociados con eventos o próceres o edificaciones que tuvieran una apariencia "española colonial". Esto no empezó a cambiar hasta la promulgación en 1990 de la zona histórica en Ponce. Ahí, entonces hubo una apertura de protección para otras expresiones de arquitectura histórica puertorriqueña, cultas o vernáculas.

REFERENCIAS

- Alegría, Ricardo E. "Los dibujos del naturalista francés Augusto Plée entre 1821 y 1823", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, núm. 68 (abril a junio de 1975).
- Castro Arroyo, María de los Ángeles. *Arquitectura en San Juan Bautista de Puerto Rico (siglo XIX)*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1980;
- Dávila Cox, Emma. *Este inmenso comercio: las relaciones comerciales entre Puerto Rico y Gran Bretaña en el siglo XIX*. Universidad de Puerto Rico e Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1999.
- Delgado Mercado, Osiris. *Historia general de las artes plásticas en Puerto Rico*, vol. 1, 1994.
- Jopling, Carol F. *Puerto Rican Houses in Sociohistorical Perspective*. University of Tennessee Press, 1988.
- Laguerre, Enrique A. *La llamarada*. Editorial Cultural, [s.f.].
- Lethaby, W[illiam] R[ichard]. *Architecture, Mysticism and Myth*, Percival and Company, 1892; reproducción facsimilar por Dover Publications, 1989.
- Ortiz Colom, Jorge. *Batey, Stoop and Veranda* (ponencia). Congreso de Vernacular Architecture Forum, Nueva York, junio de 2006 (inédita).
- El batey que se negó a morir* (ponencia). Congreso de la Puerto Rican Studies Association, San Juan, octubre de 2008 (inédita).
- Esbozo de arquitectura histórica de Puerto Rico*, [edición del autor], 1995.
- "The Essence of Puerto Rican Historic Architecture", *Axis*, núm. 7, 2004.
- Patrimonio y sostenibilidad: las lecciones de la historia* (ponencia). Primer Congreso Puertorriqueño sobre Sostenibilidad, Ponce, Junta de Calidad Ambiental de Puerto Rico, junio de 2001.
- Quiles, Edwin R. *La ciudad de los balcones*. Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- Rigau, Jorge. *Puerto Rico 1900*. Rizzoli, 1992.
- Sepúlveda Rivera, Aníbal. *San Juan: Historia ilustrada de su desarrollo urbano*. Carimar, 1989.
- Zeno Gandía, Manuel. *El negocio*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, [1922] 1979.





ARQPOLI INVESTIGA
ARQPOLI RESEARCH



AROPIN INVESTIGA
PP. 1118-143

Detalle/Detail: Imagen 6. Vista aérea de barriada y casas participantes del proyecto "devolverle el verde al Cerro". Fuente: BVOM).

ACUPUNTURA URBANA: EL CERRO, NARANJITO, PUERTO RICO

URBAN ACUPUNCTURE: EL CERRO, NARANJITO, PUERTO RICO

Beatriz V. Ortiz Moreau

El presente texto es la investigación realizada por la autora en el curso Investigación del Proyecto de Final de Carrera (ARCH 5010) de ArqPoli, impartido por la profesora Omayra Rivera Crespo en el trimestre de otoño de 2014 (FA14).

RESUMEN

Acupuntura urbana: El Cerro, Naranjito, Puerto Rico es un ejercicio académico que presenta la Arquitectura como verdadera herramienta de cambio social y a la figura del arquitecto como un facilitador en este proceso. Tanto el contexto cultural como el físico son elementos fundamentales para la arquitectura. La participación ciudadana en un proceso de diseño es primordial para entender ambos contextos y responder a ellos en el emplazamiento y programación de un proyecto arquitectónico/urbano.

Los asentamientos informales o barrios son claros ejemplos de que estos contextos definen a una comunidad en su lugar. Ambos contextos presentan necesidades diferentes: socioculturales e infraestructurales. Las necesidades socioculturales son aquellas como el desempleo, la exclusión social, la deserción escolar, drogadicción, el sentido de pertenencia o no a una comunidad, entre otras. Por otro lado, algunas de las necesidades físicas se reflejan en inaccesibilidades, falta de servicios públicos, falta de espacios públicos, derrumbes, inundaciones, etc.

El concepto de la *acupuntura* trae la noción de revitalizar un cuerpo utilizando la misma esencia del organismo en deterioro como medicina. Es por esto que se propone una arquitectura de intervenciones puntuales, *acupuntura urbana* (Lerner), de espacios públicos que optimicen el funcionamiento actual de una comunidad y resuelvan necesidades físicas y socioculturales al mismo tiempo. Esto se logra entendiendo ambos contextos a través de un proceso de participación ciudadana en la comunidad. Por medio de conversaciones, dinámicas, cuestionarios y visitas de campo se genera en conjunto una solución arquitectónica que pertenezca al *lugar* tanto como sus propios residentes.

ABSTRACT

Urban Acupuncture: El Cerro, Naranjito, Puerto Rico is an academic exercise that presents architecture as a true instrument of social change and the figure of the architect as a facilitator in this process. Both the cultural and the physical context are fundamental elements for architecture. Also, community involvement in a design process must be vital to the understanding of both contexts and respond to it through the site and programming of an architectural/urban project.

Informal neighborhoods or "barrios" are clear examples of the fact that both of these contexts define a community in its place. Both contexts present different needs: socio-cultural or infrastructural. Socio-cultural needs are those such as unemployment, social exclusion, school dropout rates, and drug use, among others. On the other hand, infrastructural needs are those such as inaccessibility, landslides, flooding, and a lack of public spaces and services, among others.

The concept of *acupuncture* brings the notion of revitalizing a body using the same essence of the deteriorating organism as medicine. Hence, this project proposes an architecture of punctual interventions, *urban acupuncture* (Lerner), through public spaces that improve the current dynamic of a community and can simultaneously solve both the physical and socio-cultural needs of the community. This is achieved by understanding both contexts through a process of citizen involvement in the community. Through conversations, dynamics, questionnaires, and field visits, an architectural solution is generated as a whole that belongs to the *place* as much as the residents themselves.

“El lugar es el elemento conector fundamental entre el sujeto y la historia”

-Josep Muntañola

A través de la historia, en Puerto Rico, han existido asentamientos informales o barrios. El término asentamiento informal se refiere a aquellas comunidades que fueron construidas por sus mismos habitantes sin una planificación formal.¹ Para los años de mayor desarrollo de la agricultura en la Isla (siglos XVI y XVII) se crearon los primeros asentamientos de formación espontánea. Estas comunidades se levantaron cerca de recursos físicos y sociales indispensables, como los cuerpos de agua y la cercanía a los centros de trabajo. Estos desarrollos aumentaron durante el siglo XVIII, XIX y XX con el proceso de industrialización por el que pasaba la Isla.² Para este momento, las personas construyeron en lugares cerca de los centros urbanos pero sin título legal. Estas tierras, en ocasiones, eran accidentadas, escarpadas o de inapropiada calidad de suelo por ser propenso a deslizamientos, colapsos e inundaciones. Dichas características llevan a que, con el pasar del tiempo, los asentamientos o barrios formados no estén en buenas condiciones. El colectivo de personas que levantaron y fundaron cada uno de los asentamientos informales, a su vez, construyó historia, identidad, cultura de barrio y sentido de pertenencia por el lugar donde están. Cabe mencionar que estos asentamientos informales se construyeron y existen tanto en el área metropolitana como en las zonas rurales de la Isla.

Hoy día, algunas de estas comunidades informales en Puerto Rico tienen necesidades de infraestructura y problemas socioculturales que no están siendo atendidos. Como parte de esas necesidades físicas, están: las viviendas en malas condiciones, carreteras y caminos intransitables, inaccesibilidades, desconexiones, falta de espacios públicos y de recreación, daños por inundaciones e ineficiencia de servicios y alcantarillados, entre otras. Algunas de las necesidades socioculturales a las

que hago referencia son: el desempleo, la poca seguridad, la deserción escolar, la actividad criminal, la falta de comunicación, la indefinición de una identidad, la marginación y los problemas de segregación social, entre otras.

Tres razones podrían explicar el hecho de que estas necesidades no estén siendo atendidas. Por un lado, la desconexión política y física con los centros urbanos cercanos, lo que lleva a estas comunidades a ser ignoradas por agencias gubernamentales y marginadas por la sociedad. Por otro lado, los cambios partidistas en la administración del país. Esto hace que, si un partido ya empezó un proyecto de desarrollo en alguna comunidad, y pierde las elecciones del siguiente cuatrienio, la nueva administración no le dé importancia ni continuidad y se detenga la obra.³ En tercer lugar, aparece la poca o ninguna integración de los habitantes de estas comunidades en los procesos de diseño de los planes de desarrollo que se han formulado. Esto hace que se dificulte el proceso de ejecución de los proyectos por poca cooperación de los residentes, pues no están de acuerdo con muchas de las acciones que plantean estos planes. Por esta última razón, mi investigación va dirigida a contestar: **¿cómo la arquitectura puede mediar efectivamente entre las necesidades físicas, creadas por la topografía de un lugar, y las necesidades socioculturales de los habitantes de un asentamiento informal?**

Para definir la problemática de mi investigación, es importante examinar las posturas de figuras como Amos Rapoport, arquitecto, planificador y teórico. Este teórico hace un estudio de la relación entre la cultura, las formas de vivienda y los asentamientos. Para explicarla, se remonta al origen primitivo del ser humano y sus primeras construcciones. Esto lo lleva a relacionar al ser humano con la naturaleza, la relación más básica con la cultura. Rapoport comenta sobre los asentamientos informales:

The physical environment of man, especially the built environment, had not been and still is not, controlled by the designer. This environment is the

result of vernacular (or folk, or popular, or primitive) architecture, and it has been largely ignored in architectural history and theory.⁴

Por lo tanto, en los asentamientos informales es donde potencialmente hay mayor evidencia de cultura e historia del contexto físico con el que se relaciona el ser humano. Rapoport menciona que, para entender o intervenir en un asentamiento, hay que considerar ambos aspectos: físicos y socioculturales, *pero estos últimos necesitan un énfasis especial*.⁵ De esto, podemos entender que el lugar y emplazamiento de los barrios son los responsables de que sus residentes se establezcan espontáneamente y surja identidad, sentido de pertenencia y cultura de barrio; más aún si la relación del ser humano con la naturaleza es directa.

«Como hipótesis de mi investigación, planteo que las necesidades físicas y socioculturales de un asentamiento informal se pueden subsanar a través de intervenciones o construcciones puntuales. Estas intervenciones deben ser de carácter colectivo o público y no deben trastocar la dinámica positiva del barrio. A estas intervenciones, emplazadas en lugares estratégicos y disponibles dentro del barrio, las identifiqué como *acupuntura urbana*.»

Partiendo de esto, el proyecto se enfocará en los barrios en los que esta condición se haga más evidente. Estos asentamientos están en las zonas rurales de Puerto Rico, específicamente aquellos que están emplazados en cerros o montañas adyacentes a centros urbanos históricos. Algunos ejemplos son: las barriadas de El Cerro en Naranjito, Bo. El Cerro en Gurabo y la Ba. Cerro Pueblo en Yauco. Sobre la localidad y su elección, Rapoport explica que: “puede ser considerado de dos maneras. La primera trata de su naturaleza física: declive, tipo de roca, suelo, capa vegetativa, microclima, etc. La segunda considerará sus valores simbólicos y naturaleza cultural.”⁶ Estos barrios mencionados tienen al menos tres criterios en común que son la razón para enfocarme en ellos.

El primer criterio es que estos lugares son menos atendidos que los asentamientos del área metropolitana. Esto se debe a la

lejanía de estas zonas con las de mayor desarrollo económico en la Isla.⁷ Otro criterio a utilizarse es que estas comunidades están en o cerca del casco urbano o histórico del pueblo. Esto es importante porque, debido al emplazamiento del barrio, se crean desconexiones entre ambas tramas urbanas (barrio y ciudad). De estas ser resueltas, el funcionamiento del casco urbano sería inclusivo y más eficiente. Otra razón es que la topografía de estos lugares hace que algunas de las necesidades físicas antes descritas se acentúen. Por ejemplo, si un asentamiento está emplazado en una montaña escarpada, los deslizamientos de las casas, las inaccesibilidades vehiculares y peatonales, y el poco espacio para actividades comunes son algunas de las necesidades físicas que podrían ocurrir. Al mismo tiempo, esos problemas físicos llevan o aportan a las necesidades socioculturales. Por

ejemplo, tener inaccesibilidades dentro de la comunidad y con relación al centro urbano dificulta la interacción social que Amos Rapoport define como necesidad básica del ser humano.⁸

Como hipótesis de mi investigación, planteo que las necesidades físicas y socioculturales de un asentamiento informal se pueden subsanar a través de intervenciones o construcciones puntuales. Estas intervenciones deben ser de carácter colectivo o público y no deben trastocar la dinámica positiva del barrio. A estas intervenciones, emplazadas en lugares estratégicos y disponibles dentro del barrio, las identifiqué como *acupuntura urbana*. Jaime Lerner, arquitecto, urbanista y ex gobernador de Curitiba, Brasil define la *acupuntura urbana* como “Tocar un área de tal modo que pueda ayudar a curar, mejorar, y crear reacciones positivas en cadena. Es necesario intervenir para revitalizar, hacer que el organismo trabaje de otro modo...”⁹.

Estos espacios de encuentros comunes con programaciones propuestas o sugeridas por los mismos miembros de la comunidad servirán como puntos neurálgicos multiprogramáticos que activen la integración social del barrio. Lerner comenta que “cuanto más se conciba una ciudad como una integración de funciones, de clases sociales y de edades, más encuentros y vida tendrá. El diseño del espacio público es importante”¹⁰.

Como parte de la hipótesis, es importante entender que estas propuestas deben ser definidas por medio de un diálogo comunitario. Este será establecido a través de un proceso de participación comunitaria. El diseño de este proceso responde a las características del colectivo, su estructura social y dinámicas de interrelación. Este proceso funcionará como una herramienta para poder entender y atender necesidades físicas, pero sobretodo, las socioculturales que la misma comunidad identifica.

«El diseño de dicho proceso pretende involucrar a los habitantes en la intención de conseguir la comunicación e integración social tanto dentro como fuera del barrio, por medio de espacios dedicados al colectivo.»

Al mismo tiempo, explorar las soluciones a éstas que los residentes del barrio ofrecen. Esto –sumado a la apreciación, observación y estudio, con una mirada desde afuera,¹¹ del asentamiento al lugar– concretaría el proceso participativo. El diseño de dicho proceso pretende involucrar a los habitantes en la intención de conseguir la comunicación e integración social tanto dentro como fuera del barrio, por medio de espacios dedicados al colectivo. Lucilla Fuller Marvel, planificadora urbana de Puerto Rico, menciona en su libro *Listen what they say*:

The planner's role is to help people and communities learn what their resources and strengths were that would lead to improving their lives and surroundings¹².

Por lo tanto, a la vez que la comunidad se involucra en el proceso y toma acción en sus problemas se evita el descontento u oposición a un plan urbano que mejora-



Imagen 1. Diagrama de necesidades del barrio. (Fuente: BVOM).

ría su entorno colectivo. Para esto, es necesario que la figura del arquitecto o planificador dentro del barrio sea inclusiva y accesible. Para entender y documentar a fondo las necesidades físicas del asentamiento es necesario hacer un estudio del lugar, con ojo crítico, tal como lo explica el siguiente diagrama (imagen 1).

La metodología investigativa de este proyecto se divide en cinco acciones. Una es estudiar y entender temas y teóricos pertinentes a la investigación. Estos temas son: los **asentamientos informales en Puerto Rico**; la arquitectura del lugar y su estudio; la relación entre el lugar y las necesidades físicas; la relación entre la historia, la cultura y las necesidades socioculturales de un asentamiento informal; la **arquitectura de participación ciudadana** y los diferentes procesos que se pueden llevar a cabo; y la **acupuntura urbana**. Estos serán los mismos subtemas en los que abundaré y atenderé en el lugar de estudio.

La segunda acción es hacer una comparación entre varias comunidades e identificar la comunidad idónea para la investigación. La tercera acción es estudiar a fondo el contexto físico y cultural de la comunidad y, a base de eso, diseñar el proceso de participación comunitaria. En cuarto lugar, empezar las actividades de este proceso y recibir el parecer de la comunidad. La

quinta acción es proponer intervenciones de acuerdo a las problemáticas específicas que haya identificado en la comunidad y la aportación de sus residentes. Cabe señalar que aunque estas acciones han sido descritas en ese orden, esto no es un proceso lineal.

A continuación, abundaré en los subtemas que mencioné, la selección de la comunidad y el desarrollo de la investigación.

1. ASENTAMIENTOS EN PUERTO RICO: BARRIADAS EN EL CERRO DE NARANJITO, PUERTO RICO

Los asentamientos informales son aquellos que sus habitantes construyeron y donde levantaron espontáneamente las viviendas con pocos recursos. Estos asentamientos inician con la apropiación, invasión o, mejor dicho, *rescate* de terrenos deshabitados.¹³ Éstas son formas ilegales de adquirir un terreno y se caracterizan por darse de manera colectiva, comunitaria e inmediata.¹⁴ Las casas, sus fachadas y sus formas, de las que aún algunas siguen en pie, son muestra de innovación.¹⁵ Así mismo, también lo son la improvisación de espacios comunes dentro de los barrios. Ambas *innovaciones* son evidencia de historia y cultura creada a través de los años y las generaciones.

Como antes se ha mencionado, en Puerto Rico, existen asentamientos informales tanto en la zona metropolitana de la Isla como en las áreas rurales o pueblos montañosos. La mayoría de los primeros asentamientos se originaron en las áreas rurales, cerca de cuerpos de agua, en los pueblos donde las tierras aptas para el desarrollo agrícola significaban *trabajo*. Esto ocurrió durante los siglos XVIII y XIX.

Más tarde, para los años 1941-1948 Rexford Tugwell, último gobernador estadounidense de Puerto Rico, creó reformas económicas y políticas en la Isla. Entre ellas, hubo un programa de industrialización basado en la creación de industrias administradas por el aparato gubernamental del Estado. Liliana Cotto, filósofa, socióloga y teórica social de Puerto Rico, menciona que "La consecuencia inmediata de estas medidas fue el aumento de la migración hacia las zonas urbanas, lo que

explica el crecimiento de los arrabales en esa década".¹⁶ Fue entonces que la formación de arrabales en la zona capital de la Isla ocurrió (imágenes 2 y 3). Estos asentamientos se encuentran, en su mayoría, en el área de San Juan. Para el 1950, ya estas comunidades habían alcanzado su máxima extensión física.¹⁷

Aunque ocurrió esa migración de campesinos a la zona metropolitana, hubo asentamientos rurales que permanecieron en su lugar. Algunos de estos asentamientos que permanecieron en pueblos rurales o emplazados en montañas son: El Cerro Gandía y el Cerro Quiñones en Manatí, El Cerro y El Cerro Factor 1 en Arecibo, La Vía, Cerro Bisbal, Cuesta Vieja en Aguadilla, Cerro los Pobres en Rincón, Cerro la Silla en Gurabo, Cerro Pueblo en Yauco y Las barriadas de El Cerro en Naranjito,¹⁸ entre otros. Si nos damos cuenta, en los nombres de estos barrios, se hace evidente el sentido de identidad y pertenencia de sus lugares (cerros, cuesta, pueblo, los pobres, vía). Amos Rapoport comenta, en relación a este comportamiento humano, que "está claro que el sitio y la forma del asentamiento afecta el modo de vida e identidad..."¹⁹.

Para efectos de esta investigación y basándome, como antes mencionado, en la postura de Amos Rapoport, comparé tres de estos barrios para elegir en cuál se llevará a cabo el proceso de participación ciudadana y las propuestas puntuales antes mencionadas. Las comunidades visitadas fueron las barriadas de El Cerro en Naranjito (imagen 4), El Cerro-Pueblo en Yauco y El Cerro la Silla en Gurabo. Estas tres comunidades tienen en común al menos tres elementos: están localizados en lugares escarpados o accidentados como montañas, lomas y cerros; su casi inmediata cercanía con el casco urbano del pueblo; y no estar recibiendo actualmente ayuda ni atención a sus necesidades por parte del gobierno.

Luego de comparar los tres barrios, la comunidad que será analizada a fondo y atendida en esta investigación será Las Barriadas de El Cerro en Naranjito Puerto Rico (imagen 4). Las razones para elegir esta comunidad son: que en ella hay mayores problemas de desconexión, más



Arriba/Top: **Imagen 2.** Vivienda en arrabal de la zona capital de la Isla, c. 1950. (Fuente: BVOM).

Abajo/Bottom: **Imagen 3.** Arrabales en la zona capital de la Isla, c. 1950. (Fuente: BVOM).



Imagen 4. Diagrama de relación entre casco urbano y Barriada El Cerro en Naranjito, Puerto Rico. (Fuente: BVOM).

inaccesibilidad respecto al centro urbano adyacente y falta de espacios comunes. A la vez, esto repercute en problemas sociales de separación o segregación social por existir una barrera física (de edificios) entre las barriadas y el pueblo (imagen 5). Esto no es tan evidente en las demás comunidades. La conexión de estas, tanto visual como físicamente, están mejor resueltas que en las de Naranjito. Tanto en el caso de El Cerro de Gurabo como en El Cerro de Yauco, existen caminos peatonales y vehiculares formales que conectan al barrio con el casco urbano. Además, estas comunidades tienen establecido un sistema de transporte público funcional para los residentes de la comunidad. La mayor necesidad de los residentes de estos barrios es de carácter individual, el deterioro sus residencias. Por otro lado, El Cerro de Naranjito refleja necesidades colectivas tanto físicas como sociales.

Las barriadas de El Cerro en Naranjito, P.R. están ubicadas en la subregión Colinas del Norte de la Isla, en una montaña escarpada. La comunidad se estableció como un asentamiento cafetalero en 1810, previo a la fundación del pueblo en 1824. El Cerro

está dividido en cuatro barriadas diferentes: Monte Verde, San Miguel, San Antonio y San Cristóbal. Las divisiones que tienen nombres de santos fueron nombradas por la Iglesia Católica a principios del siglo XX. Esto da a entender que el aspecto religioso es parte de la identidad de estas barriadas.

Este asentamiento está ubicado al lado, casi "adosado", del centro urbano de Naranjito (iglesia, plaza, alcaldía, comercios) aún cuando éste fue desarrollado posteriormente (imagen 4). El pueblo es de configuración lineal y la morfología del barrio rompe con eso. O mejor dicho, la del pueblo rompió con la del barrio. En un principio, en vez de la plaza, la alcaldía, la iglesia y los comercios, desde la falda de la montaña era visible el Río Guadiana. Esta fue la razón principal por la que los fundadores de este asentamiento decidieron establecerse allí. Actualmente, el río pasa por debajo de un estacionamiento.

En las barriadas de El Cerro, ha habido proyectos de arte social que requieren procesos de participación comunitaria. Esto ha empezado a formar parte de su iden-



Imagen 5. Segregación entre barriada y el pueblo. (Fuente: BVOM).

tividad como barrio y de su historia como comunidad. Algunos de estos proyectos han consistido en pintar las casas en tonalidades de verde para “devolverle el verde al Cerro”²⁰ (imagen 6), montar un museo doméstico con objetos cotidianos pero de significado cultural y familiar llamado Museo El Cerro; y una editorial temporera llamada *Hangueando: periódico con patas* que buscaba desarrollar junto con la comunidad un periódico o panfleto informativo que recopilara experiencias e historias que le interesara dejar documentadas a la comunidad.²¹ Este tipo de actividades ha logrado que en más de una ocasión la comunidad se una para lograr algo en conjunto. Ya tienen noción de unirse como comunidad y aceptar gente de *afuera* que los guíe para trabajar por ellos mismos. Por lo tanto, un proceso de arquitectura participativa no sería una experiencia del todo nueva para esta comunidad. No obstante, ninguno de estos procesos participativos de arte han sido dirigidos al área de la arquitectura o planificación urbana. En el caso de las actividades de arte social, en muy pocas, el aspecto sociocultural se abarca como una mejora pública permanente. Este ejercicio académico busca plantear una solución para ambos problemas (físicos y socioculturales) con intervenciones puntuales de espacio público.

2. EL PROCESO PARTICIPATIVO DE LA ARQUITECTURA: LAS NECESIDADES SOCIO-CULTURALES

Lucila Fuller Marvel define a la participación comunitaria como la idea de que la comunidad misma tome acción ante sus problemas, siendo guiados.²² Argumenta, “one have to be in the community to know it”²³, por lo tanto, no hay nadie mejor que entienda lo que allí ocurre que sus habitantes. Fuller también comenta sobre los deseos de los residentes de un barrio “... what they want is slum! That is why they live in them...”.²⁴ Partiendo de esta premisa, mi proyecto se basa en trabajar con lo que ya un barrio es, no querer trastocar la cultura ni dinámica positiva del barrio sino en sacarle provecho a esta. Con “dinámica positiva” me refiero, entre otras cosas, a la cercanía vecinal, la autogestión de comercios vecinales y la protección que la comunidad proporciona para ellos mismos (y que fuera no encuentran por cuestiones de marginación, segregación y poca atención gubernamental). Según Lucilla Fuller: “they need help to establishing links with outside world”. En este ejercicio y proceso comunitario, busco metodologías para lograr esa conexión entre un asentamiento formal y su contexto social adyacente.

Por otro lado, el Diseño Centrado en Personas (HCD por sus siglas en inglés, “Human-Centered Design”) es una metodología de diseño de participación ciudadana reconocida a nivel mundial. Esta plantea que la participación comunitaria puede ayudar a la organización del proceso de diseño y a relacionarse mejor con la gente a la que se presta un servicio. Tiene como fin transformar la información que se recibe de la comunidad en ideas factibles. Pasar por este proceso ayuda a identificar nuevas oportunidades que con mera observación no surgen.²⁵

Tomando en consideración ambos planteamientos, esta investigación se inclina a un proceso de participación comunitaria que recoja y capte la información de diferentes visiones de los habitantes de El Cerro en Naranjito, P.R. El diseño del taller participativo tiene la intención de dividirse entre niños, jóvenes y adultos. De esta forma, cada uno de estos sectores aportará a la identi-



Imagen 6. Vista aérea de barriada y casas participantes del proyecto "devolverle el verde al Cerro". Fuente: BVOM).

ficación de necesidades y propuestas de soluciones para su comunidad. A través de estos talleres, se pretende captar el contexto cultural de la comunidad y qué aspectos socioculturales son más evidentes o críticos. El foco de este proceso se basa en conseguir la comunicación e integración social tanto a nivel interno (entre las barriadas) como a nivel regional (relación con el casco urbano), por medio de espacios dedicados al colectivo. Se busca la integración de las cuatro barriadas para presentar soluciones a sus problemas sociales hasta ahora identificados, como lo son: la falta de seguridad, el desempleo y la deserción escolar. Esto, al mismo tiempo, fomenta la iniciativa que ya existe en la comunidad de crear una junta comunitaria de El Cerro.²⁶ Este proceso persigue la idea de conseguir que El Cerro sea un destino dentro del pueblo y de esa forma lograr la integración a nivel regional. En el aspecto de integración interna, se busca hacer de espacios existentes o lotes vacíos potenciales encuentros comunes que la comunidad identifique dentro del barrio.

Para estos talleres comunitarios, la metodología de encuestas (para entender lo que la

comunidad tiene que decir) estará basada en dinámicas de interacción y cuestionarios. Por otro lado, con la intención de que sea un proceso colaborativo y multidisciplinario, este taller busca que sea un colectivo de personas quienes dirijan los talleres. Involucrará las siguientes disciplinas: arquitectura, arte, sociología y educación, entre otras. Esto aporta diferentes visiones y posibilidades al proceso.

Este proceso de participación comunitaria se divide en cuatro fases:

Fase 0: Esta se basó en hacer las primeras visitas y contactos dentro de la comunidad, a la vez que empezar el estudio y observación del lugar.

Fase 1: En esta fase, se captó información de la comunidad por medio de entrevistas informales con residentes de la comunidad. Estos diálogos ocurrieron en puntos de reunión (pequeños negocios) y en residencias dentro de la comunidad. Esta fase ocurrió en varias visitas al lugar.

Fase 2: Se convocó a la comunidad para una primera reunión por medio de volantes de promoción repartidos por las casas y ne-

Necesidades físicasNecesidades socioculturales

Imagen 7. Diagrama de necesidades del barrio. (Fuente: BVOM).

gocios. La reunión se basaría en diferentes dinámicas de integración y llenar un cuestionario. A esta primera reunión, solo asistieron tres (3) personas. Por lo tanto, el equipo de trabajo fue directamente a los hogares a llenar los cuestionarios y promocionar una segunda reunión. De este proceso, se logró hacer contacto con quince (15) personas que accedieron a llenar el cuestionario. Con esta información, se identificaron problemas sociales y físicos, posibles programaciones e ideas de espacios públicos dentro del barrio.

Fase 3: Con esa información recopilada se identificaron sus problemas sociales y físicos, programaciones deseadas e ideas de espacios públicos dentro del barrio. Se hicieron conexiones entre necesidades físicas y socioculturales que podían ser resueltas con una misma solución arquitectónica (imagen 7). Una vez tabulada esta información, se utilizó como plantilla para el proceso de diseño.

Fase 4: Como acción futura, se convocará a una o dos reuniones en que se presenten los dibujos y maquetas de la propuesta resultante según las fases 02 y 03. Estos dibujos y maquetas la comunidad los podrá manipular, además de participar en el proceso de diseño de espacios públicos para su barrio.

Las dinámicas de integración a las que me refiero consisten en tres estaciones:

Estación 1 "lluvia de 'post-its'": es una forma diagnóstica de captar lo que la comunidad entiende que los identifica, los aspectos positivos y negativos que le vienen rápido a la mente y una posible solución a los negativos.

Estación 2 "las cajas": en esta estación, habrá tres cajas, dos de ellas nombradas con problemas sociales y otra bajo el nombre de "espacio público". Esta última, con la intención de captar ideas de intervención en sus encuentros comunes, dirigida a que los jóvenes de la comunidad aporten ideas. En tres caras de la caja se describiría el problema y en las otras tres posibles soluciones e ideas utilizando periódicos, revistas e imágenes.

Estación 3 "acupuntura en El Cerro": En una foto aérea de El Cerro, la comunidad debe marcar los sitios de mayor actividad, los accesos peatonales más usados y proponer nuevos, posibles lotes para espacios públicos y accesos vehiculares necesarios.

3. LA ARQUITECTURA DEL LUGAR, CONTEXTO FÍSICO Y CULTURAL: NECESIDADES FÍSICAS Y SOCIOCULTURALES

El lugar de emplazamiento de cualquier edificio, ciudad, asentamiento formal o informal es el conector fundamental entre la historia, la cultura y el sujeto que los

habite.²⁷ El lugar tiene un contexto físico y otro cultural, ambos son los que deben definir un posible diseño a proponerse. Es por ello que esta investigación estudia a teóricos que se han referido al lugar como elemento fundamental en los procesos de diseño. Estos teóricos son Kenneth Frampton, arquitecto y teórico del movimiento moderno y post-moderno y Josep Muntaña, arquitecto y catedrático español.

Kenneth Frampton es el autor de la teoría del *regionalismo crítico*. El *regionalismo crítico* o la arquitectura regionalista empezó como un movimiento de resistencia y oposición a la idea de *la tabula rasa* en la arquitectura moderna.²⁸ *Tabula rasa* es la idea de que no hay contexto a considerar y que el único precedente del cual se genera información es del sistema en sí.²⁹ Dejándome llevar por la postura de resistencia ante esto, entiendo que la manera de intervenir en las barriadas de El Cerro es trabajando con lo que la comunidad y el lugar ofrecen. La intención es que el barrio siga siendo barrio y mantenga su contexto cultural en el sitio donde está (contexto físico), pero con un mejor funcionamiento. Este mejor funcionamiento estaría basado en cubrir las necesidades del colectivo. Frampton también plantea que la arquitectura debe informarse de elementos contextuales como: luz natural, clima, vegetación, topografía, elementos y materiales vernáculos y contexto cultural. En el caso de El Cerro, la importancia de estos elementos se acentúan aún más por estar emplazados en una montaña.

Josep Muntaña plantea en su tesis de la *Topogénesis* que una arquitectura *lugar* es aquella que se deja informar por aspectos físicos del lugar pero también por costumbres, hábitos, contexto cultural e histórico del sitio. Una arquitectura *alugar* es aquella que niega ambos contextos (físico y cultural) y no tiene referente específico de su lugar de emplazamiento. Los “no-lugares” son aquellos sitios en los que el usuario no encuentra referencia histórica, afectiva o de pertenencia.³⁰ Al mismo tiempo, como parte del contexto cultural, Muntaña plantea que el sujeto o habitante es quien más información debe aportar o inspirar al proceso de diseño. Es por esta razón que, para entender ambos contextos de las ba-

riadas de El Cerro y sus necesidades resultantes, diseño un proceso de participación comunitaria. De esta manera, busco hacer intervenciones *lugares* dentro del barrio.

Para definir lo que es contexto cultural en esta investigación, es pertinente hablar sobre el antropólogo social y urbano, el español Manuel Delgado. Este define en su libro *El animal público* que “las instituciones socioculturales primarias son: la familia, la religión, los diferentes sistemas políticos y la organización económica”³¹, y dice que estas instituciones organizan las prácticas, percepciones, costumbres y rutinas de un asentamiento (informal o formal). Sobre los asentamientos informales, señala que: “No ser nada los constituye en pura potencia, la posibilidad de ser cualquier cosa...”³². Se refiere a no ser *nada* ante los ojos de lo formal o el grupo de la sociedad que margina. Esto resulta en la posibilidad de ayudar a “moldear” lo que la comunidad de El Cerro quiera ser o necesite ser. A su vez, esto lleva a otro concepto discutido por Delgado, *la noción del otro generalizado*. La define como “la abstracción, posibilidad o juego mental que le permite a un sujeto ponerse en el lugar de los demás al mismo tiempo que distancia”³³. Esta distancia de la que habla es el balance entre ponerse en la perspectiva de todos los demás y no perder la identidad propia de ser quien mira. Esta noción del otro generalizado es lo que entiendo como médula de un proceso de participación comunitaria. Es la posibilidad de que el arquitecto o planificador, como ente exterior a la comunidad, se posiciona dentro del barrio y entienda internamente las relaciones que lo componen, para de esta forma poder aportar soluciones a las necesidades del barrio que respondan tanto a su contexto cultural como al físico.

Al adentrarnos en el tema del contexto cultural y las necesidades socioculturales, es importante entender que desde el momento en que el primer habitante invade o *rescata* el terreno que luego se convertirá en el barrio, lo dota de valor. Lucilla Fuller, menciona que “the creation of the communities gave the residents a sense of belonging and territory”.³⁴ También menciona que, con el pasar del tiempo, este sentido



Imagen 8. Diagrama de condiciones en la barriada El Cerro, Naranjito, Puerto Rico. (Fuente: BVOM).

«Existen varias necesidades físicas que repercuten en las socioculturales. La primera es que esta comunidad queda como un paisaje a la espalda del desarrollo económico del pueblo.»

se fortalece así como también lo hacen las necesidades. No solo el deterioro de las residencias o el peligro a deslizamientos e inundaciones son necesidades que surgen con el pasar del tiempo en los asentamientos informales. También surgen las necesidades socio-culturales. Estas pueden ser: la pobreza, el anhelo de vivienda propia, la autoconstrucción como modo de supervivencia, la falta de seguridad, el desempleo, la inestabilidad familiar, la indefinición de una identidad, la marginación y la segregación social.³⁵

En el caso de los residentes de las barriadas de El Cerro en Naranjito, vivir en una montaña, ser parte del primer asentamiento cafetalero y convertirse en objeto de varios movimientos de arte social son aspectos que construyen su identidad comunitaria.

Existen varias necesidades físicas que repercuten en las socioculturales. La primera es que esta comunidad queda como un paisaje a la espalda del desarrollo económico del pueblo.

Como muestra el diagrama (imagen 8), lo que divide las barriadas de la plaza son pequeños comercios que le dan la espalda a la comunidad y el frente a las calles y plaza. Las residencias son parte de un paisaje pero no de la trama urbana. La única carretera formal, bordea al barrio por la parte posterior y se accede por callejones pequeños y carentes de visibilidad clara. Se podría decir entonces que, a escala regional, físicamente, existe desconexión entre los residentes y la vida urbana del pueblo.

3.1 NECESIDADES FÍSICAS Y SOCIOCULTURALES: HABLANDO CON RESIDENTES DE EL CERRO

En la primera parte del proceso participativo, salió a relucir que 13 personas de 15 encuestadas no frecuentan los negocios del casco urbano. Sobre esto, una de las residentes mencionó: "Casi no hay negocios activos, la mayoría los han cerrado, prefiero quedarme en mi casa o ir a Bayamón".³⁶ De las otras dos residentes que dijeron ir a la plaza frecuentemente una mencionó que "sería bueno que más personas bajaran a la plaza". Estos resultados y comentarios refuerzan el argumento de que existe desconexión entre ambas tramas urbanas.

Otras personas mencionaron que bajan al pueblo para diligencias, como ir al correo o al mercado a hacer una compra peque-



Imagen 9. Condición de estacionamiento en El Cerro, Naranjito, Puerto Rico. (Foto: BOM).

«Sin embargo, estas escaleras son espacios comunes, conectores existentes en el tejido del barrio. Por lo tanto, son el escenario de los potenciales encuentros comunes dentro del vecindario, y se pueden intervenir para fomentar la interacción social de la que hablaba Rapoport (la comunicación social como necesidad básica).»

ña. Esto es un aspecto positivo y la propuesta de diseño tiene que fomentar que esto siga ocurriendo. Por lo tanto, los programas propuestos deberían complementar este patrón y fomentar la plaza como un espacio público para los residentes de El Cerro.

Otro de los datos que demuestran esta desconexión es el hecho de que, como parte de esa barra o muro de edificios que separa al barrio de la plaza, hay un Centro de Bellas Artes que el municipio construyó y está próximo a inaugurar. Las opiniones en la comunidad sobre este centro están divididas. Ocho (8) personas comentan que están de acuerdo y las otras siete (7) mencionan que no lo están. Pero lo que sí es unánime es que "con ese centro, la entrada, salida y estacionamiento en El Cerro es más difícil" y que "...ese Centro de Bellas Artes nos quitó la vista a la plaza". Las personas que están de acuerdo con el Centro piensan igual, pero aceptan el sacrificio de perder la vista por la actividad que este centro pueda traer. Por ejemplo, Mercedes, residente de la barriada de San Antonio menciona que "El Centro de Be-

llas Artes traerá actividad, espacio para graduaciones y la ilusión de poder ver una obra, ya que en el pueblo no hay nada que hacer". Este Centro es parte del contexto físico actual de El Cerro. Por lo tanto, la propuesta ante esto irá dirigida a interrelacionar y armonizar la relación entre este programa y la comunidad de El Cerro, ya que el centro les da la espalda a las barriadas.

El tema del estacionamiento en esta comunidad es una de las necesidades físicas que repercute en la relación vecinal de los residentes (imagen 9). Rafael Ortega, de la barriada San Miguel de El Cerro comenta que "el estacionamiento es inmensamente necesario porque se forman trifulcas y peleas feas por los parkings". Hilda Figueroa, otra residente, comentó sobre esto que "...yo me estaciono en la calle, en un parking que no es mío, porque en el pueblo está muy lejos y el Centro nuevo me tapa la vista". Las quince (15) personas que se encuestaron comentaban lo mismo que Hilda y Rafael. Por lo tanto, parte del problema es la seguridad y la visibilidad del vehículo y obviamente el espacio para



Imagen 10.1 y 10.2. Estado de las escaleras comunes utilizadas por los residentes de El Cerro. (Foto: BVOM).

estacionarlo. Parte de la programación propuesta debería integrar un espacio para estacionamiento de residentes de El Cerro.

Otras de las necesidades físicas que repercute en lo social son las áreas de paso peatonales. El barrio se encuentra emplazado en una montaña y las áreas de circulación peatonal que recorren la altura de El Cerro son escaleras empinadas y estrechas. Los accesos a los pocos puntos de reunión o de uso público están entre las casas, por escaleras comunes no programadas y poco iluminadas (imágenes 10.1 y 10.2). En ocasiones, esta condición propicia eventos ilícitos.

Sin embargo, estas escaleras son espacios comunes, conectores existentes en el tejido del barrio. Por lo tanto, son el escenario de los potenciales encuentros comunes dentro del vecindario, y se pueden intervenir para fomentar la interacción social de la que hablaba Rapoport (la comunicación social como necesidad básica). Manuel Delgado también argumenta que la antropología, o el estudio del comportamiento humano, debe ser concebida

como una disciplina que estudie y fomente la creación de espacios públicos porque es ahí donde ocurren las relaciones humanas más contundentes. Por lo tanto, programar, completar, iluminar y formalizar estos espacios comunes (escaleras) podría ser una de las soluciones que físicamente ayude a los aspectos sociales del colectivo. De hecho, una de las entrevistas realizadas en el proceso participativo fue llevada a cabo en una de las escaleras. Este residente comentó que pasaba bastante de su tiempo libre sentado allí. Otra residente entrevistada mencionó, cuando se le cuestionó sobre espacios públicos dentro de la comunidad, que “hay que mejorar y hacer algo con las escaleras y los accesos peatonales”.

Sobre espacios públicos, once (11) de quince (15) residentes encuestados mencionaron que hacen falta espacios públicos dentro de la comunidad. De los otros cuatro, tres dijeron que en realidad no saldrían de sus casas aunque hubiese donde estar. El cuarto dijo que en el pueblo hay espacios públicos pero que los residentes de El Cerro no van hasta allá. El no tener lugares de encuentros comunes dentro del barrio



Imagen 11. Vista de la cancha y sus accesos en El Cerro. (Foto: BVOM).

fomenta actividades ilícitas y de ocio negativo perjudiciales para niños, jóvenes, adultos y personas de edad avanzada.

Con esto, me refiero a que, de las encuestas, resultó que los espacios públicos existentes para niños y jóvenes son los columpios frente al Centro Comunitario y la cancha en la entrada de la comunidad, pero no son seguros (imagen 11). Todos los encuestados coincidieron en que estos espacios no los pueden usar los niños ni jóvenes porque esas áreas de recreación es donde está “el punto” o lugar de distribución de drogas. Por lo tanto, para cuatro barriadas solo existen esos dos espacios de recreación además de unos balcones comunales en la misma zona, y no son seguros para la comunidad (imagen 12). Este problema de seguridad tiene que ver con visibilidad y la poca actividad actual del Centro Comunitario y sus alrededores, que es la zona pública de El Cerro. Por otro lado, Mercedes, residente de San Miguel, menciona que esto también se debe al desempleo de jóvenes y adultos de la comunidad,

...ellos tienen ganas de ir a trabajar pero, a la que no encuentran, se frus-

tran y se ponen a vender droga porque no hay más na’ que hacer y hay que comer.

Por lo tanto, el desempleo (problema social) afecta la actividad y congregación comunitaria.

Sobre esta condición, Evelyn Vélez contestó a la pregunta: ¿Dónde usted pasa la mayor parte del tiempo cuando no está en su casa?, ¿en la plaza, en los comercios del pueblo, en las escaleras, en la cancha o en algún otro lugar público de la comunidad?: “En ninguno, ya que no hay lugar donde poder pasar un buen rato (seguro) con mi niña que no sea dentro de mi hogar”. Por lo tanto, en El Cerro hacen falta espacios públicos seguros para niños y jóvenes. También hacen falta espacios que promuevan el empleo para los residentes de la comunidad. En su mayoría, los encuestados prefieren quedarse en sus hogares porque se sienten más “seguros” y porque, fuera de ahí, “no hay nada para entretenerse”, como mencionaron algunos de los encuestados.

Buscando soluciones al desempleo, se formuló la siguiente pregunta: “¿Tienes al-



gún negocio doméstico?, ¿qué vendes?”. A esta pregunta diez (10) personas respondieron que no tienen, pero que conocen a alguien que sí. Las otras cinco (5) personas respondieron que sí tienen. Entre las ventas de estos cinco residentes están productos como: refrescos, pinchos, pasteles, alcapurrias, “limbers”, entre otros. A estos cinco residentes, se les preguntó que si estarían interesados en tener un sitio formal dentro de la comunidad donde pudieran hacer sus ventas. Cuatro de ellos respondieron que sí. Por lo tanto, crear espacios para pequeños negocios dentro del barrio, que sean dirigidos por personas de la misma comunidad, ayudaría a subsanar el problema social del desempleo en las barriadas de El Cerro.

De los contactos hechos en la fase 01 y los encuestados en la fase 02 del proceso participativo, la mayoría eran personas de edad avanzada o estaban a cargo de alguna. En el cuestionario, se preguntaba si dentro de El Cerro había espacios disponibles para personas de edad avanzada, a lo que trece (13) personas de quince (15) contestaron que no. Añadieron que sería bueno un espacio céntrico donde hubiese

recreo y atenciones básicas de salud para estas personas. Durante las entrevistas, salió a relucir que personas de la misma comunidad cuidaban a los envejecientes de las diferentes barriadas. Este es otro aspecto positivo de la cultura de barrio en este lugar que el diseño debe tomar en consideración y fomentar dentro del espacio público propuesto. De los otros tres residentes que contestaron que sí hay espacios públicos, se referían a que en el pueblo hay un pequeño centro de envejecientes. Sin embargo, por cuestiones de dificultad de acceso, y poca atracción a este, mencionaron que las personas de edad avanzada de El Cerro no van.

El problema sociocultural que la comunidad identificó como la base de todos los demás, fue el uso y venta de droga. Los quince encuestados coincidieron en esto. Pero abundaron en los otros problemas sociales como las causas y efectos del principal. Los más recurrentes fueron, el sentido de seguridad, la educación, el desempleo y la crianza.

La falta de espacios públicos dentro de la comunidad, en parte se debe al aisla-



Imagen 12. Vista panorámica de El Cerro, Naranjito, Puerto Rico. (Foto: Beatriz V. Ortiz Moreau, BVOM).

miento y aglomeración³⁷ de estructuras (residencias) que dejan pocos lugares para nuevos desarrollos más allá de los pequeños lotes vacíos por demoliciones de residencias.³⁸ Tomando esto en consideración y habiendo entendido el efecto negativo de la falta de lugares públicos en el barrio, una de las preguntas en el cuestionario iba dirigida a la opinión sobre un espacio común o público existente en El Cerro: su Centro Comunitario. La estructura de este centro es parte de la historia del lugar. Empezó como una estructura construida por los mismos residentes hace muchos años atrás. Luego de algunas mejoras, con el tiempo, se convirtió en una clínica de dentistas y salud comunitaria. Al pasar los años, se deterioró y bajo el programa de Comunidades Especiales de la Gobernadora Sila M. Calderón, a petición de los residentes, lo habilitaron para que funcionara como centro comunitario. Es una estructura pequeña, de dos pisos, que cuenta con un salón de actividades arriba y lo que era un centro de cómputos en el primer piso. Actualmente (2014), esta estructura está deteriorada y solo funciona el salón de actividades en el segundo piso.

«Durante las entrevistas, salió a relucir que personas de la misma comunidad cuidaban a los envejecientes de las diferentes barriadas. Este es otro aspecto positivo de la cultura de barrio en este lugar que el diseño debe tomar en consideración y fomentar dentro del espacio público propuesto.»

Esto es pertinente porque el Centro está ubicado en un lugar estratégico, a la entrada del barrio y cerca de la cancha y los columpios, por lo tanto, es un buen sitio para intervenir y cubrir las necesidades antes detalladas.

Once residentes de quince encuestados contestaron que no están conformes con el Centro Comunitario existente. Sin embargo, al abundar sobre sus contestaciones, tanto los once que dijeron que no como los otros cuatro que dijeron "sí" coincidían en estos comentarios: "casi no está en uso pero estoy de acuerdo que exista", "no se le da ningún uso, sólo una

estructura en mal estado”, “siempre está cerrado y antes habían [sic] computadoras pero ya no”, “le haría mejoras y lo usaría para charlas y talleres”, “lo pueden agrandar y hacerlo mejor”, “lo que pasa es que ahí es donde está el punto”, “si se activa puede funcionar”. Esta postura de parte de algunos de los residentes de El Cerro apoyaría la idea de convertir el centro comunitario inactivo y deteriorado en un Nuevo Centro Cultural Comunitario y multiprogramático para El Cerro de Naranjito. Este respondería de forma física a las necesidades socioculturales de los niños, jóvenes, adultos y personas de edad avanzada. Además, iría apoyado por un plan urbano estratégico a nivel macro que tome en consideración pequeñas intervenciones de espacios públicos en las cuatro barriadas, escaleras y caminos activados por la comunidad. Esto resolvería necesidades como las anteriormente evaluadas y fomentaría la integración social a dos escalas, regional e interna (macro y micro). El Nuevo Centro Cultural Comunitario, por su tamaño e impacto dentro del casco urbano, atendería ambas escalas pero mayormente la regional, convirtiéndose así en un destino dentro del pueblo. Por otro lado, las pequeñas intervenciones en la trama del barrio atenderían directamente la escala interna.

De las preguntas y las conversaciones durante los cuestionarios, resultó la siguiente lista de programaciones pertinentes a integrar en el nuevo centro comunitario: espacios de recreos para niños, jóvenes y envejecientes, gimnasios para personas de edad avanzada, pequeños negocios para formalizar los domésticos, estacionamiento, espacio para reuniones, centro de cómputos, espacio para tutorías y talleres, y mejoras a accesos y al centro comunitario. La jerarquía y relación entre estos programas se puede entender a través de un diagrama de burbujas. Con él, se pueden entender solapes programáticos, apoyados por conectores a las cuatro barriadas. Estos conectores (escaleras) servirán de espacios de comunión y en las barriadas existirán espacios para pequeños negocios al igual que el centro comunitario.

4. ACUPUNTURA URBANA: ESTRATEGIAS, LOTE Y ACUPUNTURAS EN EL CERRO

Para resolver muchas de estas necesidades físicas que repercuten en las socioculturales y viceversa, es importante hablar sobre la estrategia de intervención urbana llamada: *acupuntura urbana*. Sobre la acupuntura urbana, han escrito varios arquitectos, entre ellos: Jaime Lerner y Marcos Casagrande. Ambos coinciden en que es la idea de “tocar” un punto estratégico o varios que funcionen como catalítico y remedio para el resto de la ciudad o asentamiento, sin traspasar el contexto cultural funcional.³⁹ Jaime Lerner comenta de la acupuntura urbana en los asentamientos informales, específicamente en las favelas: “taking social integration up the hillsides is a good and expedient kind of *urban acupuncture*”⁴⁰. Por lo tanto, la creación de espacios comunes en las barriadas de El Cerro, sería una acupuntura efectiva. Es decir, es posible intervenir en El Cerro para optimizar su funcionamiento. Entiéndase por optimizar, la posibilidad de conectarse y relacionarse con la actividad del casco urbano, convertir sus áreas comunes de encuentro (escaleras y centro comunitario) en espacios programados de reuniones, intercambios y actividades para niños, jóvenes, adultos y personas de edad avanzada.

Como ya establecido, las propuestas son nuevas construcciones en lugares puntuales y estratégicos del barrio, basadas en los resultados del proceso de participación comunitaria antes detallado. En este proyecto, hay dos tipos de acupunturas. Una de ellas es la que atiende una escala regional, entendiéndose la relación con el casco urbano. La otra es la que atiende una escala local, entendiéndose tramas y relaciones internas de las barriadas.

Basándome en las diferentes formas de hacer acupuntura urbana que Jaime Lerner describe en su libro *Urban Acupuncture: celebrating prinpricks of change that enrich city life*, aplicaré cinco según las condiciones específicas de las barriadas de El Cerro para mi propuesta de diseño.

La primera forma de acupuntura es el **rescate de puntos referenciales** dentro de la misma comunidad.

Identity, self-esteem, the feeling of belonging---everything is related to reference points a person has in relation to his community [...] there is nothing that flatters a neighborhood –indeed, an entire community– more than the revival of such ‘lost’ spaces⁴¹,

comenta Lerner sobre la importancia de los puntos de referencia dentro de una comunidad. El centro comunitario de El Cerro, como antes mencionado, es parte de la historia de la comunidad y es un punto de referencia dentro del barrio. Por otro lado, es inevitable recordar la definición de Liliana Coto en su libro *Desalambrar* sobre los rescates de terreno cuando se originaron los primeros asentamientos informales. “Rescate” se refiere a la noción de que habitaron una tierra que estaba perdida. En este caso, rescato un lugar que está en la memoria colectiva de la comunidad pero que actualmente está “perdido” o casi en desuso.

La estrategia de diseño al emplazarme en este lote busca poder generar visibilidad y llamar la atención por la actividad del nuevo centro. El lote queda en lo que era antes una hoya de agua. Por lo tanto, es el punto más bajo de El Cerro y las casas de su alrededor tienen vista directa al lote. La estrategia se basa en generar, del techo del nuevo centro propuesto, una quinta fachada activa que responda a la visual de los que miran desde sus balcones. Al mismo tiempo, esto causa un efecto panóptico (al ser observado desde arriba) sobre quien esté en el centro. Esto es útil especialmente para evitar que se cometan actividades ilícitas cerca de los recovecos que actualmente existen en este lote.

La segunda forma de acupuntura que trabajaré en mi propuesta de diseño es lo que Jaime Lerner llama: **continuidad es vida**. La describe como:

La acupuntura de la creación de nuevas estructuras mediante la instalación de unas que se puedan colocar en un lugar para garantizar vida, para revitalizar una región, generando así la función urbana que falta [...] Si sólo existe la actividad económica y falta gente, es esencial incentivar a la gente para que la habite. Si lo que ocurre es que falta actividad, es importante incentivar los servicios.⁴²

«La primera forma de acupuntura es el rescate de puntos referenciales dentro de la misma comunidad. [...] La segunda forma de acupuntura que trabajaré en mi propuesta de diseño es lo que Jaime Lerner llama: continuidad es vida.»

Al intervenir dentro de las barriadas de El Cerro, se busca continuidad entre la actividad del casco urbano y el barrio. Busco, con el nuevo centro comunitario propuesto, la idea de crear continuidad e integración del barrio y la plaza. De esta manera, minimizar problemas sociales como la marginación y segregación social de los residentes de El Cerro.

Como estrategia de diseño para llevar a cabo esta acupuntura, el centro será un espacio que se perciba iluminado, abierto y permeable. Esto lograría conexiones físicas y visuales que inviten a llegar tanto a los residentes del El Cerro como a los visitantes del centro del pueblo. No obstante, el espacio contará con la seguridad y controles que amerita un centro comunitario pero esto no será sinónimo de un espacio hermético.

Como parte de esta acupuntura, Lerner agrega que “Muchos de los grandes problemas urbanos se dan por falta de continuidad. El vacío de una región sin actividad o sin habitantes se puede sumar al vacío de las tierras baldías y edificios referenciales”⁴³. Esto va de la mano con la selección del lote. En la colina que está detrás de la cancha, existían casas que demolieron y ahora es un terreno baldío. Hacer de ese espacio remanente, la cancha y el actual centro una zona nueva zona pública, activaría y revitalizaría a El Cerro.

Por otro lado, la continuidad planteada desde las tierras baldías también apoyaría la idea de seleccionar puntos dentro de las cuatro barriadas para intervenir con espacios pequeños dedicados al colectivo como parte del plan urbano. Estos espacios estarían propuestos para los comercios domésticos que algunos de los residentes actualmente tienen, acompañados de lugares para estar. De esta forma, físicamente, se crean pequeños destinos

dentro del barrio que aportan a resolver el desempleo y la integración social en la comunidad.

Como tercera acupuntura está: gente en las calles, o en el caso de mi propuesta, **gente en las escaleras**. Esta acupuntura va dirigida a la intervención de algunas escaleras estratégicas para convertirlas en puntos de encuentro comunes de recreación. Esta intervención será parte de la idea macro de la propuesta urbana que apoya al nuevo centro comunitario. Sobre este tipo de acupuntura, Lerner comenta:

...la animación atrae a las personas. Pero, sobre todo, son las personas que atraen a las personas. El ser humano es actor y espectador de este espectáculo diario que es la ciudad.⁴⁴

Es por esta razón que estos espacios estarán dedicados principalmente a la recrea-

Es por esta razón que la programación del centro comunitario que propongo va dirigida a cubrir necesidades de ambas edades y clases sociales dentro de la misma comunidad. En esta acupuntura, la iluminación, las relaciones visuales y la permeabilidad en los espacios del centro son estrategias importantes. De esta manera, la comunidad se puede percibir reunida aunque los residentes estén en diferentes programas dentro del centro. El centro contaría con uno o más accesos y espacios de llegada. Este sería un edificio tipo terrazas en donde se reciban personas desde varios niveles y los eventos visuales sean patentes. La circulación en forma axial permitiría la distribución a los diferentes programas y, a su vez, a los caminos y escaleras que conducen a los demás pequeños centros de actividades a través del barrio.

La quinta acupuntura es la **naturaleza como parte del diseño**. Esta es una com-

«Como tercera acupuntura está: gente en las calles, o en el caso de mi propuesta, gente en las escaleras. Esta acupuntura va dirigida a la intervención de algunas escaleras estratégicas para convertirlas en puntos de encuentro comunes de recreación. [...] La cuarta forma de acupuntura es la multiprogramación.»

ción para niños y jóvenes. Estas son necesidades que se discutieron anteriormente y que, al subsanarse, ayudan a resolver necesidades sociales, como la crianza familiar y la comunicación social. Cabe señalar que intervenir las escaleras como espacio de recreación es una idea que también surge de una acción espontánea que hizo un niño durante una de las visitas al lugar (imagen 13).

La cuarta forma de acupuntura es la **multiprogramación**. La cuarta forma de acupuntura es la **multiprogramación**. Esta surge de lo que Lerner define como integración de funciones

Cuanto más se conciba una ciudad como una integración de funciones, de clases sociales, de edad, más encuentros, más vida tendrá. El diseño del espacio público es importante.⁴⁵

binación de lo que Lerner comenta sobre la vegetación como acupuntura y lo que establece la teoría de la *Topogénesis* y el *regionalismo crítico* sobre la arquitectura *lugar*. Integrar de forma armónica la topografía y la naturaleza existente es una acupuntura que amarra a su lugar a sus residentes a la vez que estos crean sentido de pertinencia por donde viven. Por lo tanto, el nuevo centro comunitario de El Cerro responderá a la topografía donde estará y será un espacio escalonado o con terrazas. Esta sensibilidad ante el terreno promueve la continuidad visual y física hacia la plaza.

Lerner comenta que "la vegetación es una buena acupuntura"⁴⁶. En el caso de El Cerro, la vegetación es parte del contexto físico del lugar. Por lo tanto, la vegetación en mi propuesta funcionará para crear filtros o barreras semipermeables que proporcionarán privacidad en los sitios ya



Imagen 13. Área de las escaleras utilizadas como espacio de recreación. (Foto: BVOM).



Imagen 14. Vista aérea de la propuesta del centro comunitario del proyecto de Acupuntura Urbana en El Cerro, Naranjito, Puerto Rico. (Foto: BVOM).

más privados de los programas. También existirá otro tipo de vegetación que informe a los usuarios sobre la ubicación de espacios públicos y comunes dentro del centro.

5. CONCLUSIONES: PRECEDENTES Y ÚLTIMAS REFLEXIONES

Para concluir este escrito con miras al proceso de diseño, es importante estudiar proyectos que se han planteado problemáticas parecidas. Para escoger precedentes pertinentes a mi proyecto, utilizo tres criterios, estos son: que hayan sido en un asentamiento informal, que trabaje escalas como regional o interno y que haya tenido algún tipo de participación comunitaria durante el proceso.

El primer precedente es el proyecto “barrio-favela” del arquitecto argentino Jorge Mario Jáuregui. Este proyecto atiende las periferias y bordes entre el barrio y la ciudad. Jáuregui plantea como problema los preocupantes porcentajes de diferenciación entre lo formal e informal. Como hipótesis, menciona que “la convivencia

de las diferencias es lo que hace posible la riqueza de interacciones sociales y que surja la improvisación o aspecto positivo de la cultura: un caldo cultural⁴⁷. Esto apoya la decisión de la integración de funciones y diferentes sectores de una comunidad que persigo con mi proyecto. Por otro lado, al Jáuregui trabajar con la periferia, está lidiando con la escala regional a la que hago referencia entre El Cerro y la plaza del pueblo. La forma de resolverlo, entre otras cosas, fue eligiendo un punto de referencia abandonado (las vías del tren) y lo convirtió en un nuevo espacio público. El equivalente para mi propuesta sería el actual centro comunitario. En la parte participativa, existieron diálogos con los residentes sobre dónde era el lugar idóneo de esta intervención.

En la escala interna, y con la intervención en las escaleras de El Cerro en mente, observo el proyecto de “la escaleira interactiva” de NOMAS, una firma de arquitectura en Brasil. Este proyecto surgió de una iniciativa comunitaria en la favela Cambuci, São Paulo en Brasil. Los residentes querían arreglar la escalinata que los definía como

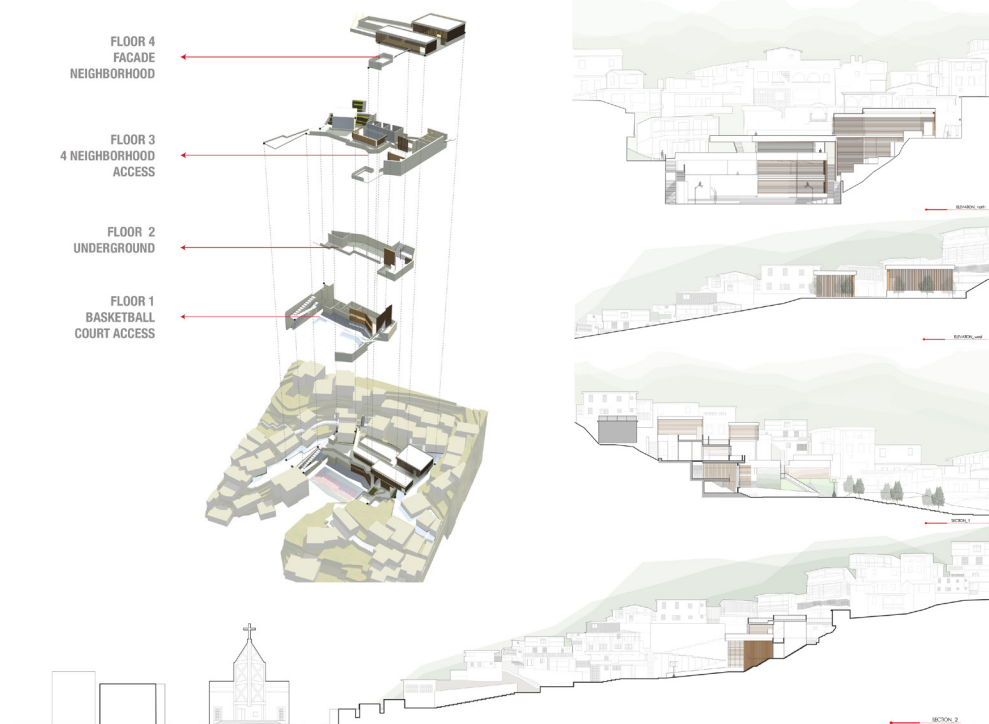


Imagen 15. Axonométrico explotado del proyecto de Acupuntura Urbana en El Cerro, Naranjito, Puerto Rico. (Foto: BVOM).

comunidad y que conectaba un lado del barrio con el otro. Luego de contactar a NOMAS y hablar con los residentes sobre las posibilidades, diseñaron un catálogo de posibilidades programáticas en las escalinatas existentes. Por lo tanto, los residentes tendrían escalinatas en mejores condiciones y espacios públicos a lo largo del barrio. Cabe señalar que los mismos residentes fueron parte de la mano de obra del proyecto.

Como tercer precedente, observando la acupuntura urbana realizada y los espacios de recreación logrados miro a "Estonoesunsolar" en Zaragoza, España. Este proyecto es a nivel nacional y es un colectivo de arquitectos y profesionales que identifican lotes baldíos, en la ciudad, identifican sus dueños y comienzan un proceso de participación comunitaria sobre qué podría ocurrir en ese lote. Los programas propuestos tienen que ir dirigidos a la recreación al aire libre para todas las edades. De este precedente, observo las estrategias que utilizan para los espacios de recreación y la activación de una zona por medio de recuperar un lote baldío. Básicamente, las estrategias se basan

«La quinta acupuntura es la naturaleza como parte del diseño. Esta es una combinación de lo que Lerner comenta sobre la vegetación como acupuntura y lo que establece la teoría de la Topogénesis y el regionalismo crítico sobre la arquitectura lugar.»

en ser espacios llamativos de recreación interactiva entre usuarios que capturan la atención en su contexto más cercano.

Por otro lado, para las estrategias de diseño, identifiqué en otros dos precedentes el elemento multiprogramático. Uno de ellos es de la firma Urban Think Tank, en una favela en Venezuela. El emplazamiento de este proyecto es muy parecido a mi lote, y trabajan con la integración de una cancha y diferentes programas dentro del proyecto. Al mismo tiempo, hace que conecte con otros puntos dentro del barrio por medio de escalinatas.

Tomando estas estrategias en consideración, este ejercicio académico busca presentar la Arquitectura como verdadera

herramienta de cambio social y a la figura del arquitecto como un facilitador en este proceso. Tanto el contexto social como el físico son elementos fundamentales para la Arquitectura. Por eso, la participación ciudadana en un proceso de diseño es primordial para entender ambos contextos y responder a ellos en el emplazamiento y programación del proyecto. El sujeto, como parte y habitante de un lugar, es la clave para que una intervención arquitectónica funcione. Así como el lugar y la tierra agradecen una intervención que armonice con su naturaleza, el ser humano agradece que lo escuchen y se le deje participar en la creación de sus espacios.⁴⁸ Y por último, el concepto de la acupuntura trae la noción de revitalizar un cuerpo utilizando la misma esencia del organismo en deterioro como medicina, no extrayendo o reemplazándolo por uno nuevo. Es por esto que se propone una arquitectura de intervenciones puntuales y públicas que optimicen el funcionamiento social de una comunidad a la vez que resuelvan sus necesidades físicas. (Imágenes 14 a 15) ■

NOTA DE LA EDICIÓN Esta investigación generó un proyecto que fue premiado con dos menciones de honor: una en los Premios de Proyectos de Fin de Carrera 2015 del Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas y la otra en los Premios de Honor 2015 del capítulo de Puerto Rico del American Institute of Architects (AIA). Fue escogido también por el capítulo de Washington DC del AIA para exponerse en el Showcase Thesis 2016 en la sede del AIA en DC, y se le dedicó un artículo en la revista digital L.A. IDEA (por sus siglas en inglés Latin American Interior Designers Engineers Architects). En el Archivo Digital de ArqPoli, se encuentra una copia con bibliografía completa.

NOTAS

1. Fuller, 2008.
2. *Ibid.*, pp. 10-11.
3. Me refiero mayormente al programa de Comunidades especiales que la gobernadora Sila M. Calderón implantó en su cuatrienio (2001-2004). El argumento de que el cambio partidista afecta el seguimiento de los proyectos de mejoras a estas comunidades está basado en entrevistas a residentes de varias de estas comunidades.
4. Rapoport, 1969, p. 1.
5. *Ibid.*, p. 65.
6. *Ibid.*, p. 98 (traducción de la autora.)
7. Por lo tanto, al hacer mi Proyecto de Fin de Carrera aquí, se empieza a concientizar y a hacer conocer estos lugares y sus necesidades.
8. Rapoport, 1969, pp. 60-69.
9. Lerner, 2014.
10. Lerner, 2014.
11. Esta se refiere al rol del arquitecto durante el proceso, o en este caso, la autora. (Basado en Fuller, 2008; y en Delgado, 2008).
12. Fuller, 2008, p. 226.
13. Cotto, 2008. "Rescate" se refiere a la noción de que habitaron una tierra que estaba perdida.
14. Cotto, 2011, pp. 13-25.
15. Se refiere a innovación la constante evolución de la primera estructura como residencia (Basado en: Fuller, 2008, p. 114.)
16. Cotto, 2011, p. 27.
17. *Íd.*
18. Fuller, 2008, p. 118.
19. Rapoport, 1969.
20. Esto lo dijo el artista Chemi Rosado-Seijo, quien lleva a cabo la obra "El Cerro" (M&M proyectos, 2002).
21. M&M proyectos, 2002, pp. 118-133.
22. Fuller, 2008.
23. *Íd.*
24. *Íd.*
25. Ideo, 2015.
26. Entrevista informal con Doris, residente y líder de la comunidad de El Cerro.
27. Ideo, 2015.
28. Frampton, 1987, pp. 20-27.
29. *Íd.*
30. Grossman, [s.f.].
31. Delgado, 2008.
32. Delgado, 2008, p. 17.
33. Delgado, 2008, p. 14.
34. Fuller, 2008, p. 112.
35. Cotto, 2011, pp. 13-25.
36. Esta y las siguientes citas se extraen de entrevistas informales realizadas a los residentes entre agosto y octubre del 2014.
37. Información extraída del resumen del perfil socioeconómico de la comunidad El Cerro, Naranjito, P.R. realizado por el personal de la Oficina Para el Financiamiento Socioeconómico y

la Autogestión, del programa de Comunidades Especiales.

38. Como parte del programa Comunidades Especiales de la gobernadora Sila M. Calderón, se inició un proyecto en esta comunidad con el que se demolieron algunas residencias, pero no se hizo más.
39. Lerner, 2014.
40. *Ibid.*, pp. 54-57.
41. Lerner, 2014, p. 43.
42. *Ibid.*, pp. 37-38.
43. *Íd.*
44. *Íd.*
45. *Íd.*
46. *Íd.*
47. Jáuregui, [s.p.].
48. El residente de Naranjito, Freddie Ayala, dedicó estas palabras a la autora: "y me vi ser Naranjito / dando enseñanzas de altura / por su historia y su cultura... por honrar a quien ungida / en mi pueblo se retrata / cuando a Borinquen rescata / Betty en su fe de educarse / para en nuestra vida darse / con sus anhelos tan bellos / que han de prendernos destellos..." (23 de septiembre de 2014).

REFERENCIAS

- Cotto, Liliana. *Desalambrar*. 2da. ed. Editorial Tal Cual, 2011.
- Delgado, Manuel. *El animal público*. Anagrama, 2008.
- Frampton, Kenneth. *Ten Points of Architecture of Regionalism: a Provisional Polemic*. Center a Journal of Architecture in America, 1987.
- Grossman, Luis J. "Buenos Aires y la teoría del 'no lugar'; volver al barrio, Más acerca del 'no-lugar'", *Distrito Activo* [concurso de ideas]. Arquitectos sen fronteiras, [s.f.].
- HCD. *Diseño centrado en las personas*. 2da. ed., (CC BY 3.0).
- Lerner, Jaime. *Urban Acupuncture*. Island Press. Traducción de Peter Muello y Ariadne Daher Mac Margolis. Knight Foundation, 2014.
- M&M proyectos. *Puerto Rico '02 [En Ruta]*. S.L. Cromart, 2002.
- Marvel, Lucilla Fuller. *Listen to What They Say*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2008.
- Muntañola, Josep. *Topogénesis*. Universidad Politécnica de Cataluña, 2000.
- Rapoport, Amos. *House, Form and Culture*. Prentice-Hall, University of Wisconsin-Milwaukee, 1969.
- Entrevistas a los residentes de Naranjito, Puerto Rico: Erica Santiago, Evelyn Vélez, Luis A. Burgos, Carlitos, María Mercedes Morales, Margarita Pérez, Mercedes, Elianie Cruz, Hilda L. Figueroa, María D. Serno, María de los Ángeles ("Lali") Figueroa, Luis Nieves, Adela Ríos, Doris L. Sánchez (líder comunitaria) y Rafael Ortega.

AROPOLI INVESTIGA
PP. 144-157

PASAJES ANACRÓNICOS: MEMORIAS DEL ANCÓN EN PUERTO RICO (SIGLO XIX)

ANACHRONISTIC PASSAGES: MEMORIES OF THE ANCÓN IN PUERTO RICO (19TH CENTURY)

Cristina I. Montenegro Torres

El presente texto es la investigación realizada por la autora en el curso Investigación de Mitad de Carrera (ARCH 3030) de ArqPoli, impartido por la profesora Claudia Rosa López en el trimestre de primavera de 2015 (SP15).

RESUMEN

Durante el siglo XIX, se formalizó una alternativa para salvar obstáculos en los cruces de los ríos. Con el tiempo, se designa con el nombre de ancón a una barcaza de fondo chato sin propulsión propia que utiliza una cuerda para cruzar cuerpos acuíferos de un lado a otro. Esta embarcación viabilizó nuevos métodos de comunicación entre fronteras y emprendió un papel fundamental como agente catalítico para el desarrollo urbano.

Al observar los ríos más importantes y de mayor caudal en Puerto Rico, se percibe una relación entre sus pasajes. Esta nueva red de comunicación permitió plasmar la importancia de estos pasajes al vincularlos con los demás sectores. El sistema vial se divide en cuatro clasificaciones: el ancón de transporte, el ancón agrario, el ancón de obra y el ancón de transición. Luego, por razones de mantenimiento y rendimiento, se consideró fijar el pasaje del momento con un puente: el anacrónico ancón sería sustituido por un nuevo enlace. Lo mismo sucedió con los ancones de Martín Peña, Dorado, Loíza y otros. Estos ancones están atados a un denominador común: el puente que reemplazó al ancón aún está en uso. Dicho puente hace referencia a la importancia que tenía ese pasaje que se selló con las innovaciones constructivas modernas.

Para fomentar la memoria colectiva y el pensamiento crítico del usuario, se propone el diseño de una exhibición móvil como conclusión a esta investigación. La exhibición tendrá como objetivo informar al usuario sobre la existencia de este vehículo previo al puente.

ABSTRACT

During the nineteenth century, an alternative was formalized to overcome obstacles at river crossings. Over time, a flat-bottomed, unpropelled barge that uses a rope to cross bodies of water from one side to another was designated with the name of "ancón" (a pontoon ferry). This vessel enabled new methods of establishing cross-border links and played a fundamental role as a catalyst for urban development.

Upon observing the most important rivers with the greatest volume in Puerto Rico, a relation between their crossings is perceived. This new network of interconnectivity allowed for underscoring the importance of these crossings by linking them to the other sectors. This roadway system is divided into four classifications: the transport *ancón*, the agrarian *ancón*, the construction *ancón*, and the transitional *ancón*. Then, due to maintenance and performance reasons, securing the existing crossing with a bridge was considered: the anachronistic *ancón* would be replaced by a new link. The same happened with the *ancones* of Martín Peña, Dorado, Loíza, and others. These *ancones* are tied to a common denominator: the bridge that replaced the *ancón* is still in use. This bridge highlights the importance of this crossing, which was sealed by modern constructive innovations.

To promote users' collective memory and critical thinking, the designing of a mobile exhibit is proposed as a conclusion to this research. The exhibition will seek to inform users about the existence of this vehicle prior to the bridge.

“Era una plataforma que mecía en el agua los suspiros y los llantos, la risa y los pesares de todos sus pasajeros, del obrero, del turista, del político extranjero y de los amantes furtivos. Aquella barcaza sucumbió incontables veces ante las inclemencias del tiempo y finalmente se hundió, no pudo soportar el peso del mundo moderno que se tendió sobre el río.”

–Asunción Cantres Corres¹

A diario, al pasar desde Cataño a Toa Baja como travesía por la carretera rural PR-165, sorprende a la mirada una estructura interponiéndose sobre el Río de Bayamón. Esta conexión es definida en sus extremos por las banderas que ondean: Estados Unidos, Puerto Rico y Toa Baja. A esta estructura que se ensambla entre el Cataño y Palo Seco se le conoce como El Puente de las Banderas. Durante la marea baja, en el sector que cruza el puente, se forma un camino de tierra en el que las personas, en ocasiones, se

pensable para el funcionamiento de las sociedades. Conecta a personas con sus respectivos lugares de trabajo, residencia o recreación, a los productos con los mercados, y a las materias primas con los lugares de manufactura. Durante el siglo XIX, la alternativa para salvar obstáculos en los cruces de los ríos fue el ancón.³

La definición de ancón parte de una metonimia en la que se le designa a una cosa el nombre de otra. El ancón, por definición, es una ensenada pequeña en donde se puede fondear. Con el paso del tiempo, se designa con el nombre de ancón a una barcaza de fondo chato sin propulsión propia que utiliza una cuerda para cruzar cuerpos acuíferos de un lado a otro. Esta investigación propone documentar y analizar los ancones en Puerto Rico durante el siglo XIX. Para mejor entender el desarrollo del uso del ancón en Puerto Rico, se han identificado tres diferentes ancones. El ancón del Caño Martín Peña, de Dorado y Loíza son fundamentales para entender los eventos y

«A lo largo del texto, abordaremos las siguientes preguntas: ¿qué papel jugó el ancón como agente catalítico para el desarrollo poblacional urbano?, ¿qué incidencias tuvo la construcción del puente sobre el ancón? y ¿cuál fue el proceso que pasó el ancón para caer en desuso?»

reúnen en familia o pescan en las inmediaciones del río. Mientras tanto, cuando la marea está alta, el camino que solía retener eventos memorables en familia se despide con el paso de la corriente. Memorias y pensamientos se remontan al siglo XIX, cuando la construcción de un puente era un lujo que no todos los sectores y barriadas podían atribuirse.

Sin embargo, un ancón existió en el mismo lugar donde se ubica el puente. Este ancón entraba en vigor durante las crecidas del río, cuando era demasiado peligroso para cruzar por “la pasa”². Los vestigios de la ubicación de este ancón nos remontan al imaginario visual que formalizó. Cientos de personas a diario cruzan el puente sin cuestionarse qué le antecede.

Luis Pumarada explica, en su libro sobre *Puentes históricos en Puerto Rico*, que la transportación es una actividad indis-

el desarrollo poblacional urbano en el siglo XIX. A lo largo del texto, abordaremos las siguientes preguntas: ¿qué papel jugó el ancón como agente catalítico para el desarrollo poblacional urbano?, ¿qué incidencias tuvo la construcción del puente sobre el ancón? y ¿cuál fue el proceso que pasó el ancón para caer en desuso?

Durante el siglo XIX, Puerto Rico estaba dividido en solo ocho distritos y cuarenta y dos municipios estaban oficialmente inscritos. La necesidad de transportación y la dificultad para llegar al corazón del pueblo generaron una propuesta vial entre ancones. El ancón jugó un papel fundamental como agente catalítico en el aumento poblacional y el crecimiento económico de Puerto Rico. Este vehículo formó parte de las consecuencias que trajo el desarrollo de nuevos municipios independientes, a causa de las incomodidades que provee un solo municipio con

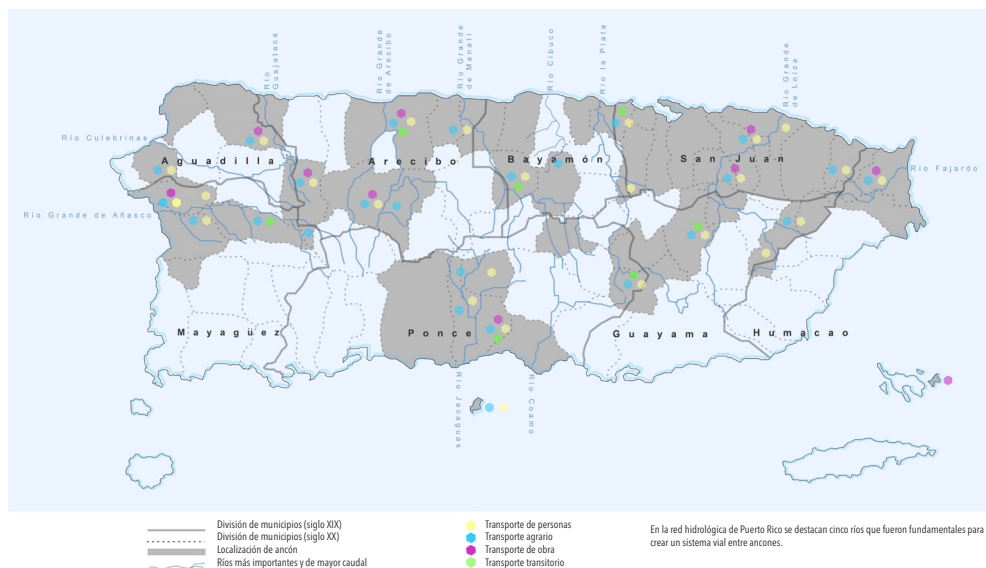


Imagen 1. Taxonomía de ancones en Puerto Rico, siglo 19. (Fuente: Cristina I. Montenegro Torres, CIMT).

varios distritos o barriadas.

Como ejemplo, a consecuencia de estas nuevas divisiones surge el pueblo de Añasco, antes una barriada de San Germán. Una de las razones principales para la petición de reconocimiento como pueblo era la dificultad que experimentaban los habitantes de Añasco para llegar a la iglesia en Aguada. En especial, porque en tiempos de lluvia no había suficientes ancones, ni puentes para cruzar las crecidas de los ríos. Al crear el nuevo pueblo de Añasco, la necesidad del ancón queda anulada.

Este ancón fue el elemento clave para el desarrollo de Añasco, sin este transporte que comunicaba entre Añasco y Aguada, no hubiese surgido resolver un problema. El ejemplo de Añasco animó a otros barrios como: Manatí, Caguas, Bayamón y Guaynabo, que padecían de las mismas necesidades respecto al cruce entre pasajes.⁴ Un pasaje es el estrecho que existe entre dos islas, o entre una isla y tierra firme. En el caso del ancón, la palabra pasaje hace referencia a las inmediaciones en donde se ubicó el ancón.

Sin embargo, los altos niveles de exportación, provocaron durante la invasión estadounidense, la creación y expansión de territorios y carreteras. A finales del siglo XIX, Puerto Rico contaba con 267.4 km de carretera, 49 puentes y 28 ancones en los pasos y bocas de ríos más importantes de la isla.⁵ (Imagen 1)

En la red hidrológica de Puerto Rico, podemos destacar cinco ríos que fueron fundamentales para crear un sistema vial entre ancones. Los ríos más importantes y de mayor caudal proyectan una relación entre pasajes. Este sistema vial se divide en cuatro clasificaciones: la primera es el ancón que transportaba vehículos y personas. La segunda es el ancón que transportaba productos agrarios como café, caña y productos menores. La tercera es el ancón de obra, que transportaba materiales de obra y obreros. La cuarta clasificación es el ancón de transición. Este ancón entraba en vigor durante reparaciones en cuerpos de agua.

El ancón que transportaba vehículos y personas formaba parte del escenario de la ciudad. El ancón era un elemento

incuestionable, parte de la rutina del ciudadano. Por lo regular, la ruta que tomaba el ancón que transportaba vehículos y personas era directa y sencilla. Debido al peso y las precauciones que debían de tomar al transportar personas, la ruta se limitaba solo a cruzar perpendicularmente de un lado al otro del río. Similarmente ocurría en el pueblo de Loíza: este medio era el único para cruzar de Loíza Aldea a los distritos de San Juan. Próximamente, se abundará sobre el desarrollo de Loíza desde el punto de vista del ancón como agente catalítico de desarrollo, y cómo fue el proceso para que este cayera en desuso.

La segunda clasificación (el ancón que transportaba productos agrarios como café, caña y productos menores) fue importante para el desarrollo económico durante el siglo XIX. El cruce por estos pasajes agilizó el proceso de transportación hasta llegar a los litorales principales de exportación y mercadeo. Este medio de transporte era completamente separado y diferente al de las personas que transportaba; en vez de cruzar el río de un extremo a otro, podía desplazarse paralelamente a través del río. Este estaba equipado para llevar ganado, cultivos y maquinaria pesada a distritos cercanos. En el Pliego de Condiciones facultativas de los siguientes pueblos: Arecibo, Vega Baja, Aguada, Coamo, Isabela, Río Grande y Utuado, se dan especificaciones sobre la construcción de un muelle exclusivamente para el ancón del pueblo. Incluso las rutas que se implantaban para cruzar el río o vadearlo eran rutas segregadas de cualquier otra transportación marítima, como lo eran las embarcaciones de remo. Esto, con el fin de limitar el flujo de transportación y evitar accidentes, ya que la mayoría de las veces estas embarcaciones contaban con sobrepeso y podría ocurrir un accidente catastrófico.⁶

La tercera clasificación, el ancón de obra, se utilizaba principalmente para transportar materiales de obra y obreros. Este ancón no solo se limitaba al cruce entre ríos sino que se desempeñaba más como una barca, ya que salía a altamar para cruzar grandes distancias. Este uso fue muy común en Puerto Rico y emprendido por los

«El ancón que transportaba vehículos y personas formaba parte del escenario de la ciudad. El ancón era un elemento incuestionable, parte de la rutina del ciudadano. Por lo regular, la ruta que tomaba el ancón que transportaba vehículos y personas era directa y sencilla.»

españoles al momento de levantar grandes obras como los faros.

En el 1881, el Ministerio de Ultramar aprobó la realización de un faro de tercer orden en la isla de Culebritas. El servicio de un ancón fue necesario para transportar el agua del aljibe entre la isla de Vieques y Culebrita. De modo similar, en el 1896, el Ministerio aprueba el proyecto reformado de un muelle para el servicio de ancones entre la Isla de Cardona y el muelle de Ponce. El fin era proveerle servicios al faro de sexto orden, mediante la transportación de materiales. Más adelante, en el 1906, un brote de cólera provocó que las inmediaciones del faro en la Isla de Cardona fueran utilizadas como centro de cuarentena.⁷ Esto provocó que el ancón que inicialmente funcionaba como uno de obra se modificara para transportar personas.⁸

Otro ejemplo que pudimos identificar como ancón de obra fue el ancón en la Isla Mata Redonda en San Juan. En esta isla, se depositaba el carbón mineral que se usaría en la Central Constancia en Toa Baja y, más tarde, para el ferrocarril que circundaba desde San Juan hasta Vega Baja. Se documentó la existencia de un ancón para la transportación del carbón y de los obreros hacia la Isla grande. Esta isla desapareció a razón del relleno y dragado de la zona portuaria de San Juan, donde hoy se ubica el Departamento de Hacienda.⁹

Por último, el ancón de transición se ponía en uso durante las reparaciones y o construcciones de nuevos puentes. Según el historiador Walter A. Cardona Bonet, uno de los ancones más antiguos se ubicó en el pueblo de Añasco. Antes de

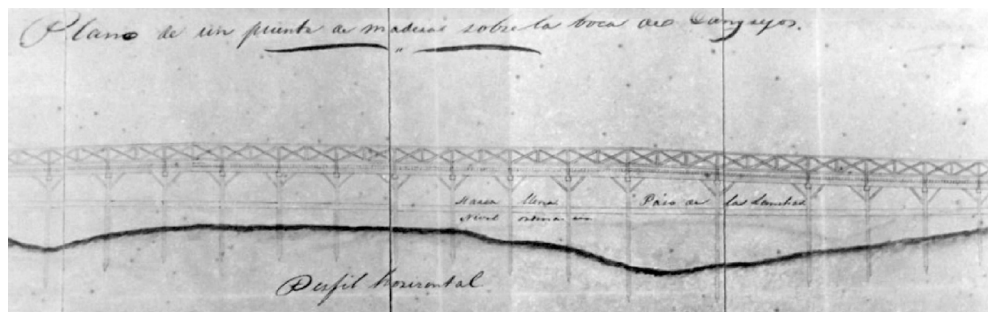


Imagen 2. Plano de un puente de madera sobre la boca de [Río Cangrejos]. (Fuente: Archivo Genral de Puerto Rico, AGPR).

su separación del pueblo de San Germán, los vehículos cruzaban el Río Añasco por medio de un ancón hasta que se completó un puente provisional de madera. Este se derrumbó en el 1926, durante una tormenta tropical; fue reconstruido y nuevamente derrumbado durante el Huracán San Felipe en el 1928. Una vez más, el ancón volvió a entrar en servicio mientras se erigía otro puente de madera.¹⁰

Otro caso similar es el Puente Número 59 en el Río Carrizales en Aguada. Hasta 1832, se cruzaba el río en este punto por medio de un ancón. En esa fecha, se estableció un presupuesto para construir un puente de madera con soportes de fábrica. La estructura se volvió a reconstruir tras unas crecientes y durante la reconstrucción se utilizó nuevamente el ancón, hasta completada la obra.¹¹

El tema de los puentes y carreteras fue controversial durante el siglo XIX y principios del siglo XX, ya que para el establecimiento de los puentes había solo dos opciones. Una de ellas fue la restitución del camino: cambiar por completo la ruta por donde siempre se cruzaba. La segunda opción era fijar el pasaje del momento con un puente. Es decir, el anacrónico ancón sería sustituido por un puente.

La palabra anacrónico hace referencia a un objeto que no pertenece a la época en que se sitúa. Dado a la construcción del puente, el ancón, en este caso, pasaría a un segundo plano, según las necesidades del momento. Esto fue lo que sucedió con los ancones de Martín Peña, Dorado, Loíza y otros. Estos ancones están atados a un denominador común, el puente que reemplazó al ancón aún está en uso.

ANCÓN DEL CAÑO MARTÍN PEÑA (1797-1937)

La isilla que ha sobrevivido los ataques ingleses. Se une con isla grande merced al antiguo ancón y al pescador Martín Peña.

–Descripción de cronistas del siglo XVIII¹²

Santurce se distingue por ser el único barrio de Puerto Rico fundado por esclavos negros libertos. Su larga y curiosa historia es un sancocho de culturas mixtas con influencias africanas, taínas, españolas, inglesas, holandesas, danesas y norteamericanas cuyos orígenes datan de los principios del siglo XVI.

En el 1773, se creó oficialmente el partido de San Mateo de Cangrejos que, además del área hoy conocida como Santurce, también comprendía los sectores de Hato Rey e Isla Verde. El territorio de San Mateo de Cangrejos se encuentra en el litoral norte, en una extensión territorial comprendida por dos pequeñas islas que se extienden desde el Río Grande de Loíza, hasta la Laguna del Condado por la costa. Por el este, sirve de frontera el Caño Martín Peña que tiene su entrada por la laguna de San José y bordea todo el sector hasta la bahía de San Juan.¹³

El Caño le debe su nombre a un pescador del siglo XVII, que con su barca hacía travesías de un lado al otro del Caño, transportando personas y mercancías cuando no había puente.

como a una legua distante del caño se halla la boca de Cangrejos, que es una pequeña ria¹⁴ que en forma de caño se interna hacia la bahía; en la marea baja da paso



Imagen 3. Plano de ancón en Dorado, Puerto Rico. (Fuente: AGPR).

á los de á caballo, casi a nado en algunos puntos, lo que hacía peligroso este pasaje. Existió un ancón o barca para evitarlo, pero últimamente se construyó un puente de madera de bastante solidez [...] con el cual se ha evitado la pérdida de frutos y efecto, y las desgracias que solían suceder al vadear la boca de la laguna en la misma reventazón del mar.¹⁵ [sic]

Este puente fue escenario de uno de los eventos principales en la heroica defensa de San Juan, por parte de los milicianos puertorriqueños frente a la invasión inglesa de 1797. Los ingleses intentaron destruir el puente de madera para evitar conexión y comunicación al interior de la Isla (imagen 2).

Tras un siglo de recuerdos, volvió el anacrónico ancón durante la construcción de un nuevo puente. Este ancón permaneció en uso hasta el 1837 al construirse nuevamente un puente provisional en madera. Por las constantes reparaciones que requieren los puentes de madera en el clima tropical, en el 1939 se propuso un nuevo puente diseñado por el arquitecto Luis Fernando Piñas y los ingenieros Cecilio Delgado y Francisco Fortuño.

De esta forma, el ancón del Caño Martín Peña evolucionó lentamente de sus inicios, de transportar solo personas, hasta cesar sus labores y luego regresar para colaborar como ancón transitorio en la construcción del nuevo puente que dictaría su fin. El siglo XIX era testigo de grandes

cambios tecnológicos que convertirían el humilde barrio de Cangrejos en un importante centro de comercio. Durante la construcción del puente, el pasaje del ancón fue el agente catalítico que posibilitó la construcción de la Carretera Central en el año 1852. Esta vía conectaría la capital de San Juan con Río Piedras, fomentando el comercio entre ambos pueblos y a su vez, obligando a los transeúntes del área a atravesar el distrito de Cangrejos. Una vez terminada la construcción del puente, el ancón ya no era necesario. Por lo que quedó enterrado entre los archivos y las crónicas de Puerto Rico.

En el 1989, el gobernador Rafael Hernández Colón conmemoró un evento con motivo de recibirse la primera unidad del sistema Agua-guagua¹⁶ en el terminal de lanchas de San Juan.¹⁷ La primera lancha de la flota se bautizó con el nombre de Martín Peña. "Juan Martín Peña el primer concesionario en operar un ancón en este Caño. En ese sentido simboliza los primeros esfuerzos para proveer transportación entre la isleta y el resto de nuestro país."¹⁸

El puente de Martín Peña representa un hito cultural e histórico, dado a los eventos que han sucedido en su localización. En el presente, las comunidades de barrios aledaños y el Proyecto Enlace trabajan para el dragado del Caño Martín Peña y la rehabilitación del puente.

ANCÓN DE DORADO (1925-1936)

Según el historiador Pedro Tomás de Córdova, en 1831 existió, en el barrio Dorado de Toa Baja, un centro poblado conocido como "el nuevo pueblo" para distinguirlo de Toa Baja, al cual llamaban "el viejo pueblo". El nombre del barrio Dorado se le atribuye a una familia que se constituyó entre las primeras en establecerse en este territorio. Los residentes de los barrios Dorado, Mameyal, Iguillar (sic) y otros de Toa Baja dieron poder a dos de sus vecinos, Jacinto López y José Forguera, para que solicitaran autorización del Gobernador para fundar un nuevo municipio. Completados todos los requisitos, en el 1842 quedó organizado el pueblo de Dorado. El Municipio fue dividido en el pueblo central del Dorado y sus barrios: Espinosa,

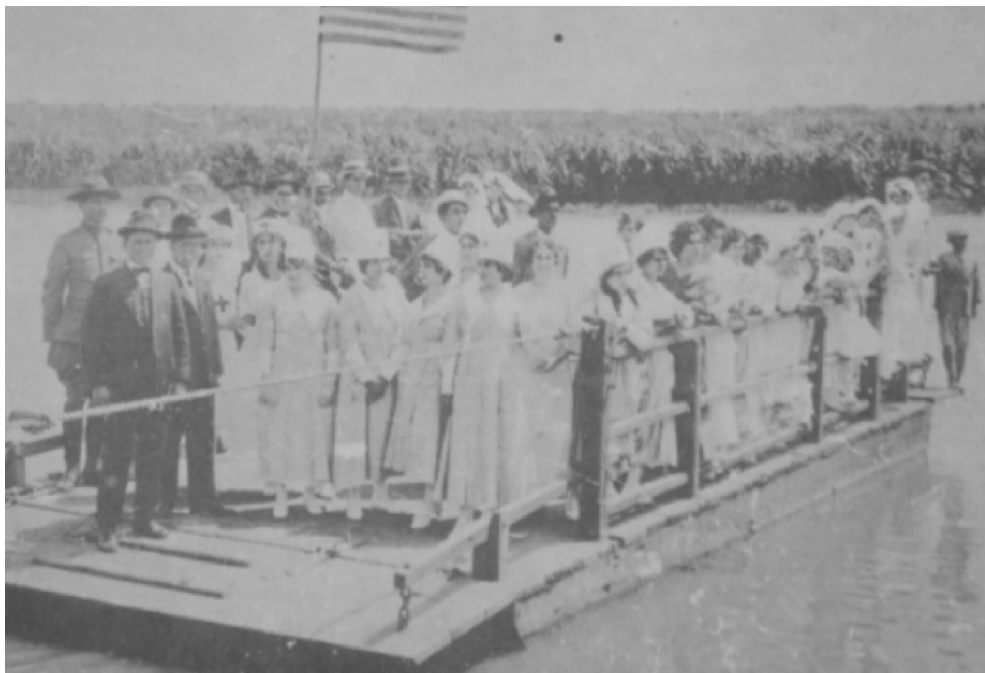


Imagen 4. Ancón de Dorado, Puerto Rico, c. 1930. (Fuente: CIMT).

Maguayo, Higuillar y Río Lajas.

Durante su desarrollo, Dorado fue muy importante como zona industrial. Dependió de una economía mayormente agrícola; concentrada en el cultivo de caña de azúcar, la producción de algunos frutos menores, la ganadería y la pesca.¹⁹ La entrada principal de Dorado quedaba para el este, colindando con la ribera oeste del Río Toa. Para atravesar el río, los vecinos tenían que dirigirse hacia el Barrio Mameyal, cerca de la desembocadura del río, para allí tomar el ancón y cruzar de una ribera a otra. Tanto para los residentes de Dorado como para los de la zona urbana era muy molesto cruzar por Mameyal. Además, la localización del ancón en el barrio Mameyal, les impedía a los vecinos el uso de sus corralillos de pesca, que ubicaban en la fronteras del río durante la cuaresma.

Como consecuencia de esto, un grupo de personas contactó al Cabildo de San Juan para la ordenanza y remoción de este ancón hacia la boca del Río La Plata, en la entrada de Dorado.²⁰ Era más corto el trayecto que tenían que tomar los residentes y vecinos si la nueva localización del ancón

era frente a la entrada del mismo Barrio de Dorado (imagen 3). "El 27 de febrero de 1826, el cabildo de San Juan accede al traslado del ancón hacia la entrada del pueblo."²¹ Colocado el ancón frente a su entrada principal, al margen del río, esto facilitó aún más el acceso a peatones. Ubicar el ancón en estas inmediaciones también propició una nueva ruta para los agricultores que se dirigían al litoral norte.

Con la nueva ubicación, el ancón emprendió su labor como agente catalizador de cambio. Este contribuyó económicamente a la estabilización del nuevo pueblo e impulsó una actividad comercial en el pueblo de Dorado. El pasaje era comúnmente transitado por carruajes abastecidos de productos agrícolas en dirección al pasaje de Palo Seco para luego llegar a Cangrejos. Además, en sus predios se reunían personas con sus productos para venderlos a la clientela del ancón. En particular, se destacan aquellos cuyos cultivos no fueron suficientes para venderlos en grandes cantidades.

Más tarde, la estación de este pasaje se utilizó para contabilizar los productos, ha-



cer censos y como centro de reunión. El ancón de Dorado formó parte del andamiaje para el desarrollo cultural, agrónomo y económico del litoral norte. Este pasaje era el único acceso conveniente y más rápido para llegar a otros litorales.

El proceso que pasó el ancón hasta caer en desuso comenzó durante la llegada de los americanos. Estos vieron el potencial que podía generar este lugar, respecto al potencial económico. Fue entonces que se propuso un aumento en los impuestos en el municipio y un peaje por transitar por esta vía, adicional al costo de la transportación²² (imagen 4).

Sin embargo, entre los años 1935-1936 fue inaugurado el puente de Dorado que cruza el Río La Plata y une a este pueblo con Toa Baja. El puente, una vez más, sustituye el antiguo y anacrónico ancón por varias razones. Una de ellas corresponde al déficit económico de los años treinta, otra razón que impactó en la construcción del puente fue la propuesta de la carretera Central y sus desvíos secundarios. El ancón propició respuestas positivas para el desarrollo de Dorado en contraste con

«De esta forma, el ancón del Caño Martín Peña evolucionó lentamente de sus inicios, de transportar solo personas, hasta cesar sus labores y luego regresar para colaborar como ancón transitorio en la construcción del nuevo puente que dictaría su fin. El siglo XIX era testigo de grandes cambios tecnológicos que convertirían el humilde barrio de Cangrejos en un importante centro de comercio.»

los efectos negativos que provocó la construcción del puente.

La construcción del nuevo puente provocó que el nodo de actividad en las inmediaciones del ancón disminuyeran. Las personas ya no tenían que esperar a que llegara el transporte a través del río, en cambio, continuaban su rumbo hacia su destino hasta encontrarse el próximo pasaje. Las estancias del pasaje poco a poco se introducían en la neblina del mundo moderno.



Imagen 5. Ancón de Loíza, Puerto Rico, c. 1962. (Fuente: CIMT).

ANCÓN DE LOÍZA (1915-1980)

“Es la historia del Ancón remplazado por el puente. Es la historia de un pueblo que se fue por la vía ancha de la modernidad.”

–Asunción Cantres Correa²³

Loíza es uno de los pueblos más antiguos de Puerto Rico, fundado en el 1719, protagonista de la desembocadura del Río Grande de Loíza. El río cruza los municipios de San Lorenzo, Caguas, Gurabo, Trujillo Alto, Carolina, Canóvanas y termina en el pueblo de Loíza. Julia de Burgos escribió sobre la grandeza del Río Grande en su poema Río Grande de Loíza. Manifiesta cómo es su amplia y llana desembocadura, que acepta y le presta su belleza natural al río para que este muestre a su vez su magnitud. “Este fenómeno ocurre en un solo lugar en toda la isla, en Loíza, y Julia de Burgos lo sabía”.²⁴

En el Río Grande de Loíza se desarrolló un sistema de transportación que fue único en la Isla (imagen 5). En sus inicios, el ancón le pertenecía a la familia Iturregui. La familia Iturregui utilizaba exclusivamen-

te el ancón como medio de transporte, para llegar a su finca, que se ubicaba en una de las orillas del Río Grande de Loíza. En él transportaban: bueyes, maquinaria, obreros, y cosechas durante el tiempo de la zafra. Al terminar la época de la zafra, arrendaban el ancón a la familia Cortijo durante el resto del año. Se transportaban entonces carros y trabajadores.²⁵

Comenzando desde el 1815, la familia Cortijo compró el ancón y tuvo la responsabilidad de manejarlo durante tres generaciones. Estaba construido en madera y tenía cabida para un solo automóvil. A medida que se construía un ancón nuevo se aumentaron las instalaciones y el costo de transportación. En vez de un automóvil por viaje, se aumentó la capacidad a tres o cuatro automóviles por viaje. Este ancón necesitaba un cuidado excesivo y costoso. A partir del 1962, el ancón fue construido de acero y su capacidad era de ocho automóviles pequeños o seis grandes (imagen 6).

El ancón de Loíza llegó a representar mucho más que el método de transportación para cruzar entre pasajes. Para muchos, fue el lugar donde encontraron a su pri-



«[...] el ancón formalizó uno de los primeros sistemas de transportación pública marina y fue el origen de uno de los elementos más importantes y funcionales que brinda el paisaje urbano: el puente. Los puentes siempre han simbolizado el paso hacia una nueva existencia.»

mer amor, según relata la vecina Doña Fátima Rosario, de 105 años. Al preguntarle sobre el ancón, tardó en contestar. Entre murmullos y pena contó la historia sobre su primer amor: "El anconero más guapo que tuvo Loíza".²⁶ Para otros, el ancón era parte de su rutina, componente esencial para el comienzo de su día.

María Luisa "Magüi" Cortijo comenzó a operar el ancón al morir su padre en el 1978. Poco a poco, las horas del ancón fueron disminuyendo debido a los altos costos de mantenimiento y trabajo. Se establecieron horarios fijos e inconvenientes para los vecinos de Loíza. Un grupo de obreros reunidos en la plaza a su hora de almuerzo

comentaba entre lamentos e indiferencias en 1985: "Cuando estaba Feliciano Cortijo daban un servicio que tú podías ir en altas horas de la noche con un enfermo y te pasaban, pero actualmente a las seis de la tarde ya se cierra."²⁷ El ancón les recordaba la obsolescencia que tenía el pueblo de Loíza respecto a las innovaciones constructivas.

A cuenta de las necesidades, se propuso la construcción de un puente que podría significar el alivio para unos pero para otros el fin de su negocio. Por medio de este lento proceso fue que varios comercios que se encontraban en las cercanías del ancón y el ancón pasaron a un segundo plano hasta desvanecerse. La reducción de visitantes y consumidores provocó que muchas de estas localidades cerraran. Quedó así "como un evento turístico mas allá de necesario".²⁸

En el presente, aún quedan rastros del ancón en Loíza ubicados entre los vestigios de la cultura loiceña, así como parte de las ruinas que instalaban a pequeños comercios como el de Brisas del Río. El ancón de Loíza se asimila a una ruina incapaz de envejecer con el tiempo por falta de su existencia. Queda sólo en la memoria de



Imagen 5. Ancón de Loíza, Puerto Rico, c. 1984. (Fuente: CIMT).

aquellas generaciones que lo vieron operar y disfrutaron de su encanto.

Para concluir, el ancón formalizó uno de los primeros sistemas de transportación pública marina y fue el origen de uno de los elementos más importantes y funcionales que brinda el paisaje urbano: el puente. Los puentes siempre han simbolizado el paso hacia una nueva existencia. Siendo el ancón el elemento instintivo que formalizó una respuesta a las necesidades del momento, este pasa desapercibido en el presente.

La red vial que propiciaron los ancones jugó un papel muy importante al momento del nacimiento de municipios independientes como el de Añasco, Manatí, Dorado, Caguas, Bayamón y Guaynabo, entre otros. Subyacente al fenómeno de la modernidad, durante la construcción del puente había ciertos componentes del nuevo sistema que incluía el cambio tecnológico. La fuerza humana vino a ser remplazada por la fuerza inanimada de energía con lo que liberó al ser humano de los lazos y las obligaciones tradicionales.

AFIANZAR LA MEMORIA COLECTIVA DEL ANCÓN

“El modernismo que llegó por el puente dictaba el estilo y regía la norma. Y la rueda del progreso llegó sin importar tradiciones ni consecuencias.”

—Emiliano Zafra Vega²⁹

Es pertinente estudiar el tema del ancón en Puerto Rico, ya que en la mayoría de las localidades que existió un ancón hoy vemos un puente. Ese puente que comúnmente transitamos sin cuestionar qué le antecede es el testigo del margen de referencia que marcó el ancón durante su travesía, que ahora será marcado con el paso de los vehículos. El puente que suplantó al anacrónico ancón hace referencia a la importancia que tenía ese pasaje que se selló con las innovaciones constructivas modernas.

La memoria y el conocimiento del ancón quedan escondidos entre la neblina del mundo moderno, pero a fin de cuentas la neblina en cualquier momento se desvanece. Es por eso que se propone como

diseño y conclusión a esta investigación una exhibición móvil. Esta exhibición tendrá como objetivo informar al usuario sobre la existencia de este vehículo previo al puente.

La exhibición móvil será fácil de montar y liviana para poder transportarla a diferentes localidades. La presentación se compone de tres paneles informativos formando un triángulo. Tendrá una altura de ocho pies de alto y cada panel tendrá un ancho de cuatro pies. En cuanto a la información, dos de los paneles se concentran en información general del ancón en Puerto Rico y el tercer panel será removible y tendrá la información del ancón del pueblo en que se encuentre la exhibición. Esta exhibición se mostrará en las plazas de los pueblos, en alcaldías o en lugares de interés turístico.

La meta es informar al ciudadano y crear un pensamiento crítico que estimule y cuestione la cotidianidad de su ruta a través de un puente. Preguntas como estas, luego de ver la exhibición, podrían emerger. ¿Quién vino primero, el ancón o el puente? ¿Acaso en este puente hubo un ancón? ¿Qué tipo de ancón era? ¿Por qué dejó de funcionar? ¿Cómo hubiera sido si todavía estuviera en uso? ■

NOTA DE LA EDICIÓN En el Archivo Digital de ArqPoli, se encuentra una copia de este trabajo con bibliografía completa.

NOTAS

1. Cantres, 1997, [p. 6 y ss.].
2. Una "pasa" es "un canalizo entre bajos por el cual pueden pasar los barcos" (DRAE, 2001) aunque también se puede pasar caminando. Este fenómeno denominado "la pasa" ocurre principalmente cuando la marea está baja. La referencia principal de este término se remonta a una entrevista con el historiador Walter Cardona Bonet. Durante la entrevista, se cuestionó sobre la existencia de un vehículo previo al ancón en Puerto Rico. El historiador hizo referencia a "la pasa": "Este era la única manera en que los pobres cruzaban el río, no todos podían pagar una canoa." (Cardona, 2015). Este término aún se utiliza entre pescadores para anunciar la marea baja.
3. Pumarada y Rodríguez, 1991, p. 8.
4. Picó, 1986, pp. 116-119.
5. Pumarada y Rodríguez, 1991, pp. 20-21
6. Fondo: OP, Serie: Aguas, inventario, caja 39, Legajo 3ª, AGPR.
7. Fondo: OP, Serie: Aguas, caja 12, Legajo 241, AGPR.
8. Íd.
9. Cardona, 1985, p. 21.
10. "Para declarar", 1999.
11. Pumarada y Rodríguez, 1991, p. 42.
12. Aponte, 1985.
13. Nurse, 2012.
14. Una "ría" es la penetración que forma el mar en la desembocadura de algunos ríos (DRAE, 2010).
15. Fondo: OP, Serie: Aguas, caja 8ª, Legajo 39, AGPR.
16. Agua-guagua fue una propuesta de transporte colectivo marítimo con el fin de transportar vehículos y personas desde el terminal de Cataño al terminal de San Juan. Su fin era completar la red vial que propuso el sistema Metro Móvil.
17. Hernández, 1989.
18. *Ibid.*, p. 3.
19. Canino, 1993, pp. 8-36.
20. *Ibid.*, pp. 17-19.
21. *Ibid.*, p. 36.
22. Fondo: OP, Serie: Aguas, inventario, caja 27, AGPR.
23. Cantres, 1997, [p. 6 y ss.].
24. Fonseca, 2008.
25. Beardsley, 1985.
26. Doña Fátima Rosario entonces tenía 105 años de edad (Rosario, 2015).
27. Muñiz, 1985.
28. Íd.
29. Cantres, 1997, [p. 6 y ss.].

REFERENCIAS

Aponte Torres, Gilberto. "Los orígenes de San Mateo de Cangrejos y San Mateo de Cangrejos y la defensa militar" en *Notas para su Historia: San Mateo de Cangrejos: (Comunidad cimarrona en Puerto Rico)*. Oficina Estatal de Preservación Histórica, 1985.

Beardsley, Clarence. "El Río Grande de Loíza deja paso al progreso", *El Mundo*, 25 de febrero de 1985.

Cardona Bonet, Walter A. "Isla o Cayo Mata Redonda", *Islotes de Borinquén: Notas para su historia*, Universidad de Puerto Rico, 1985.

Cardona Bonet, Walter A. Entrevista por la autora. 2015.

Canino Salgado, Marcelino J. *Dorado, Puerto Rico: historia, cultura, biografías y lecturas*, edición especial con motivo de su sesquicentenario (1842-1992), Administración Municipal del Dorado, 1993.

Cantres Corres, Asunción. "El ancón de los recuerdos", *El Nuevo Día* (Revista domingo), 12 de octubre de 1997.

Fonseca, José D. "Río Grande de Loíza." Municipio de Loíza. 3 de febrero de 2008, <http://www.municipiodeloíza.com/infogen-es/datosgeo-es/riogrande-es>. Consultado el 21 de abril de 2015.

Hernández Colón, Rafael. *Mensaje del Gobernador con motivo de recibirse la primera unidad del sistema Agua-guagua*, 31 de agosto de 1989.

Muñiz Hernández, Ramón. "El ancón y el puente." *Viva, El Reportero*, 21 de enero de 1985.

Nurse Allende, Lester. "Breve historia de Cangrejos 1773-1864", *Estudios Sociales en acción*, 2012, <http://historia-de-nuestro-mundo.blogspot.com/>. Consultado el 21 de abril de 2015.

"Pasa", *Diccionario de la Real Academia Española*, 2001, [<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtletPub>]. Consultado el 30 de mayo de 2015.

Picó, Fernando. "El nacimiento de Añasco y otras fundaciones", *Historia General de Puerto Rico*, 1ra edición, Huracán, 1986.

"Ría", *Diccionario de la Real Academia Española*, 2001, [<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtletPub>]. Consultado el 30 de mayo de 2015.

Rosario, Fátima. Entrevista por la autora. 20 de marzo de 2015.

Pumarada O'Neill, Luis y Juan Rodríguez Cruz. "Introducción" en *Los puentes históricos de Puerto Rico*, Universidad de Puerto Rico, 1991.

"Para declarar Monumento Histórico el Puente Salcedo en la Carr. núm. 2. Ley núm. 199 del 30 de julio de 1999", *LexJuris Puerto Rico*, 1999, <http://www.lexjuris.com/LEXLEX/Ley1999/lex99199.htm>. Consultado el 9 de abril de 2015.

[s.t.]. Fondo: Obras Públicas, Serie: Aguas, caja 12, legajo 241, Archivo General de Puerto Rico.

[s.t.]. Fondo: Obras Públicas, Serie: Aguas, caja 8a, legajo 39, Archivo General de Puerto Rico.

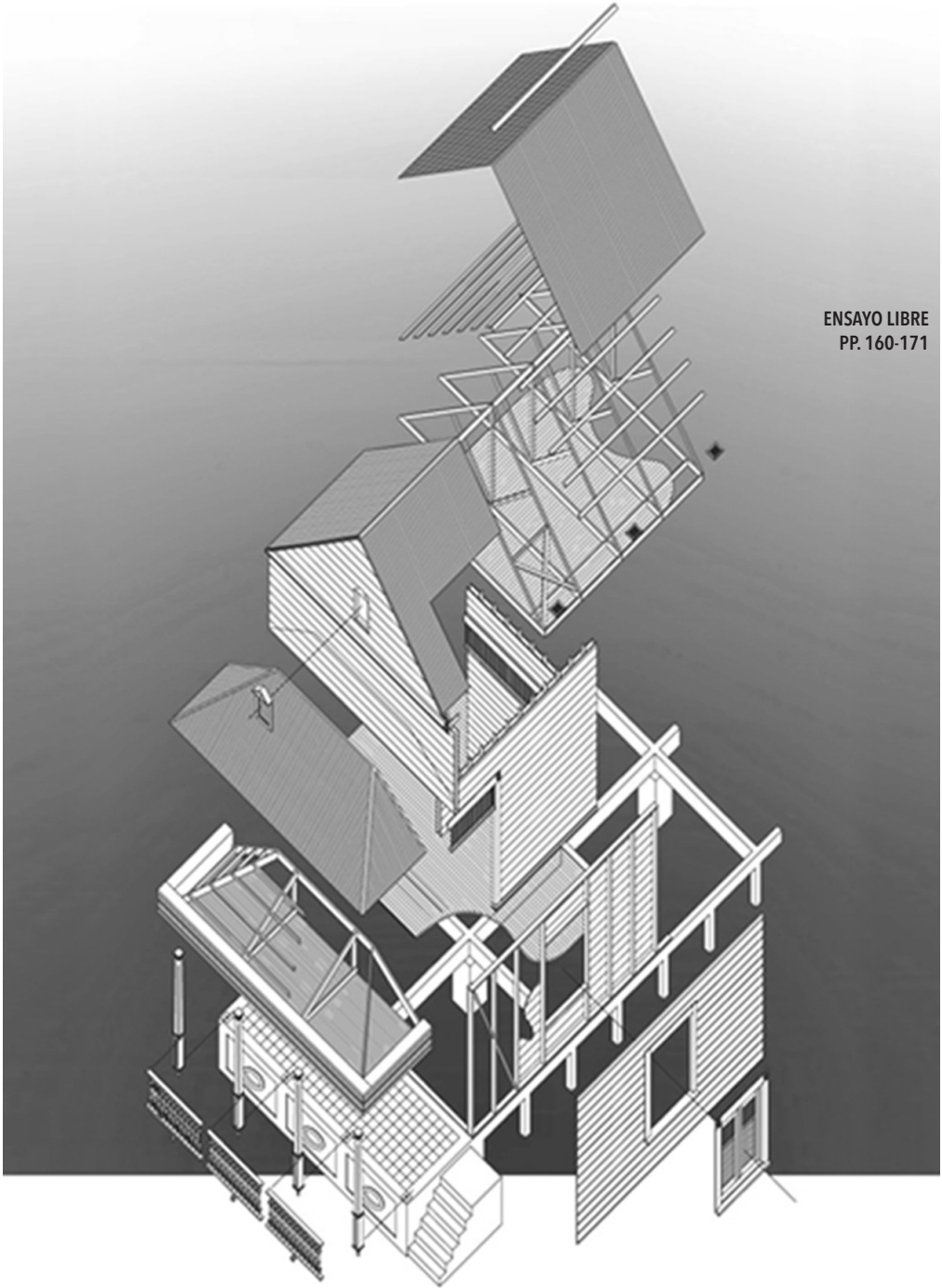
[s.t.]. Fondo: Obras Públicas, Serie: Aguas inventario, caja 27, legajo 891, Archivo General de Puerto Rico.

[s.t.]. Fondo: Obras Públicas, Serie: Aguas inventario, caja 39, legajo 3a, Archivo General de Puerto Rico.





ENSAYO LIBRE
ESSAYS



ENSAYO LIBRE
PP. 160-171

Detalle/Detail: Imagen 1. Vistas axonómicas explotadas de arquitectura tradicional puertorriqueña, mostrando los materiales de construcción junto con los procedimientos para su ensamblaje. (Fuente: Juan C. Penabad Sánchez, JCPS).

DE VUELTA AL TIPO: EL DIAGRAMA TIPOLÓGICO COMO HERRAMIENTA FUNDAMENTAL PARA UN PROCESO CONSCIENTE DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO

THE TYPE REVISITED: THE TYPOLOGICAL DIAGRAM AS A FUNDAMENTAL TOOL FOR A CONSCIOUS ARCHITECTURAL DESIGN PROCESS

Juan C. Penabad Sánchez

Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

El discurso postmodernista que reaccionó a los excesos deshumanizantes de la arquitectura moderna, pronto se descartaron a causa de sus excesos formales, que se estimaron caprichos superficiales y directamente kitsch. Sin embargo, algunos puntos de la reacción postmodernista, en efecto, eran válidos y valiosos, y ameritan ser revisados, especialmente en este particular momento histórico. Reconocer que existe un valor real y vigente en la arquitectura precedente, así como una gramática propia de la disciplina arquitectónica (por encima de consideraciones de programa, escala y estilo), y la relevancia etnológica de todo ello a nivel regional, son asuntos de profunda consecuencia que fueron abandonados con la llegada de la propuesta deconstructivista, apoyada ésta en la utopía que facilitó la revolución digital (y el ciberespacio).

La globalización es una realidad en nuestros días que retoma el tema de la identidad regional con particular relevancia. El discurso olvidado de A. Tzonis sobre el regionalismo crítico reconocía los procedimientos típicos (cualquier cosa que se reconozca típica, debe ser conveniente primero), puede y debe ser (re)considerado como parte de un proceso de diseño consciente y dirigido a la propuestas de relevancia regional. El diagrama tipológico es una herramienta esencial para identificar lo permanente y los mecanismos de cambio y adaptación de cualquier procedimiento arquitectónico apropiado por una región o cultura. En momentos cuando el discurso arquitectónico se encuentra deslumbrado por las posibilidades del medio digital, es importante reconocer que -hasta hoy- la revolución digital ha afectado la arquitectura solo en lo concerniente a la representación, y la necesidad de un discurso teórico aplicable y asequible se debe reconocer como prioridad.

ABSTRACT

The postmodern discourse that reacted to the dehumanizing excesses of modern architecture, were soon discarded because of their formal excesses, which were deemed to be superficial, blatantly kitsch whims. However, some of the points of the postmodern reaction were, in effect, valid and valuable, and are worth revisiting, especially at this particular point in time. Acknowledging that there is real, germane value in earlier architecture, as well as a grammar distinctly pertaining to the discipline of architecture itself (above considerations with regard to program, scale, or style), as well as the ethnological relevance of all of this at a regional level, are matters of profound consequence that were abandoned upon the arrival of the deconstructivist proposal, which was built on the utopia that was brought about by the digital revolution (and cyberspace).

Globalization nowadays is an inevitable reality that revisits the subject of regional identity with particular relevance. A. Tzonis' forgotten discourse on *Critical Regionalism*, based on recognizing the value of traditional, or *typical*, procedures (whatever is deemed as *typical* must first be appropriate) can, and must be (re)considered as part of a conscious design process aimed toward proposals of regional relevance. The typology diagram is thus recognized as an essential tool for identifying what is permanent, as well as the mechanisms of change and adaptation for any architectural procedure adopted by a region or culture. At times when the architectural discourse is deluded by the possibilities of digital media, it is important to recognize that—to this day—the digital revolution has affected architecture strictly at the representational level (illustrations), and the need for an applicable, attainable theoretic discourse must be regarded as a priority.

Luego de un siglo XX en gran medida enfocado en el "avant-garde" y una voluntad explícita a favor de lo moderno, el estricto racionalismo, el funcionalismo y el espíritu minimalista de la arquitectura moderna finalmente se vieron cuestionados. A mediados de la década de los sesenta, un nuevo espíritu se encaminaba hacia la revalorización de los procedimientos típicos, desarrollados y acogidos por cada cultura a partir de su pertinencia regional. Las lecciones de arquitecturas previas se reconocieron como parte del importante conjunto de valores fundamentales de la arquitectura como disciplina milenaria. La propuesta postmodernista (junto a su contraparte europea, los neo-racionalistas) reconocía entonces la importancia de la tradición, los ejemplos precedentes y los valores fundamentales de la arquitectura como disciplina, todo ello partícipe y rector del diseño del espacio arquitectónico, tanto como del diseño urbano. Una facción

diseño y a la aplicación de fundamentos teóricos. El discurso tipológico, sin embargo, se abandonó a mediados de la década del ochenta a favor de otras prioridades prácticas y teóricas bastante cuestionables. La consideración a la propuesta del regionalismo crítico resultó de muy corta duración, descartándose ésta junto con el resto del planteamiento postmodernista, el cual muy pronto se perdió por la tangente. La sensibilidad hacia el precedente histórico se redujo y se distorsionó hasta diluirse en excesos formalistas de dudosa pertinencia y reconocible mal gusto. Asimismo, el discurso tipológico se vio reducido a un procedimiento superficial, como si su propuesta se tratase de la selección aleatoria de posibilidades a partir del catálogo de tipologías formales. Se entendió como un asunto prescriptivo, como seguir una receta. A finales del siglo XX, el discurso postmodernista estaba agotado y derrotado. Tal vez como reacción a los ex-

«La idea del *tipo* además, encierra la clave para entender transformaciones formales mediante la distinción de aquello que es permanente.»

dentro del marco teórico postmodernista – dirigida por las ideas de Alexander Tzonis y Liane Lefaivre – postulaba la teoría del *regionalismo crítico*, el cual promovía un acercamiento inteligente/consciente para la apropiación de métodos tradicionales de diseño y sus posibilidades de adaptación en una propuesta contemporánea. Se desarrolló así un discurso verdaderamente instrumental sobre el adecuado manejo de procedimientos *típicos*, basado en valores esenciales del diseño tales como conveniencia, eficiencia y pertinencia con respecto al problema bajo consideración.

El discurso tipológico reconocía las valiosas convergencias formales dentro de un mismo programa, tanto como dentro de una misma cultura o región, basadas todas ellas en una fundamental verdad del diseño: aquello que se reconozca como *típico*, ha de probar su conveniencia primero. La idea del *tipo* además, encierra la clave para entender transformaciones formales mediante la distinción de aquello que es permanente. Este fue uno de los discursos más importantes en cuanto a método de

cesos formalistas/fundamentalistas de la arquitectura postmodernista, los llamados *deconstructivistas* presentaron una nueva postura dirigida a cuestionar el origen, la necesidad y los medios de aplicación del significado/intención en la composición arquitectónica; proponían la consideración al caos y procesos aleatorios como una posible alternativa compositiva. Se cuestionó la necesidad de significado compositivo, al tiempo que se aceptó derivar intenciones de diseño a partir de eventos y procedimientos ajenos y sin conexión al problema arquitectónico per se.

La llegada del deconstructivismo al escenario del diseño arquitectónico, hace ya unos treinta años, coincidió con la llegada de la revolución digital en la variedad de programas para diseño asistido por computadoras (Computer Aided Design, CAD). Las propuestas deconstructivistas se distinguieron por su impertinencia y su desinterés con respecto a cuanto se refiere a significado, eficiencia de propósito y escala (sea humana o urbana). Los programas CAD proveyeron el ambiente perfecto para promover y alentar diseños arquitecto-

tónicos con muy poco o ningún interés en la viabilidad, la aplicación práctica e incluso en la realidad material. Tal como ocurrió antes con las utopías tecnocráticas, promovidas por las ilustraciones futuristas y constructivistas de Antonio Sant'Elia y Yakov Chernikov, las primeras propuestas deconstructivistas -a cargo de Zaha Hadid, Bernard Tschumi y Peter Eisenman- aunque de poca aplicabilidad práctica, probaron ser verdaderamente revolucionarias al afectar la sensibilidad estética, así como la teoría y el diseño arquitectónico durante la última década del siglo. Sin embargo, tal como las de sus predecesores de principios de siglo, las primeras propuestas deconstructivistas se trataban de ilustraciones sobre una arquitectura que jamás sería construida.

Si bien esta no fue la primera vez que la producción arquitectónica se apoyaba en una agenda visual (pensemos en las famosas fantasías arquitectónicas de Sant'Elia), esta sí fue la primera vez que la arquitectura se proponía desde y para el *ciberespacio*. El ciberespacio provee una realidad virtual en la cual las leyes de la física (estática y resistencia de materiales), los códigos de edificación, las restricciones de presupuesto e incluso los particulares requisitos de los clientes no son consideraciones en el proceso de diseño. Este delicado escenario se propone desde una perspectiva estrictamente representacional, y se refiere a una realidad paralela, circunscrita al mundo de dibujos que se pueden ejecutar por primera vez sobre una nueva tecnología. Nunca antes en la historia del diseño, las posibilidades del medio han sobrecoigido la viabilidad de la finalidad de una manera tan abierta y evidente.

En el caso del diseño arquitectónico, el efecto significativo de la revolución digital se siente (mayormente y casi que exclusivamente) en el nivel representacional. Al compararse con otras disciplinas, como la fotografía, la industria de grabación musical, la agrimensura y las comunicaciones, resulta evidente que la revolución digital ha afectado a la arquitectura de una manera bastante marginal. Mientras los medios, métodos y posibilidades para la representación de un proyecto han cambiado significativamente en los últimos treinta

«En el caso del diseño arquitectónico, el efecto significativo de la revolución digital se siente (mayormente y casi que exclusivamente) en el nivel representacional.»

años, los materiales, medios y métodos de construcción han registrado muy poca variación en el mismo periodo de tiempo. Como resultado, en años recientes, la propuesta vanguardista, firmemente apoyada sobre el hábil manejo de programas computarizados, presenta poco compromiso con la realidad, viabilidad cuestionable y muy poca o ninguna aplicación práctica.

Permitir que el instrumento de dibujo supedita y rijasobre la intención de diseño (en lugar del caso opuesto) puede tener consecuencias funestas en la pedagogía, la epistemología y en última instancia en la ejecución del diseño arquitectónico. En lugar del (lógico) escenario tradicional, donde el dibujo sirve a una propuesta que responde a consideraciones funcionales, espaciales, contextuales y estéticas, este resulta un escenario extraño, en el cual se hacen propuestas basadas en lo que se puede dibujar; simplemente porque se pueden dibujar.

Seducidos por las posibilidades de la herramienta, los valores del oficio se abandonan y los aprendices quedan sin dirección concreta. Nada más pensar que los recientes adelantos en la aplicación de programas CAD permite que estudiantes de niveles elementales puedan producir imágenes verdaderamente seductoras (en muchos casos representadas con alto nivel de realidad) sobre espacios de los cuales los autores conocen muy poco. El conocimiento constructivo (la debida jerarquía y tamaño de los elementos estructurales), así como la escala (humana, urbana, estructural), secuencia espacial, cerramiento de la piel exterior y consideraciones regulatorias de todo tipo, tales como anchos de pasillos, localización y frecuencia de escaleras y medios de salida, se abandonan todos a favor de propuestas sugestivas de lo que parece ser arquitectura instantánea. Al nivel profesional, llama la atención

cómo la arquitectura más reciente (escoja usted su revista favorita), a pesar de haberse propuesto con la ventaja de ser asistida por los programas de última tecnología, suele reducirse a volúmenes de cortes aburridos y formas simplistas, combinadas siempre con patrones interesantes o texturas seductoras.

Naturalmente, existe también un lado positivo en el tema de la ilustración digital. Hoy día, las computadoras pueden generar una impresionante variedad de imágenes abarcando desde la dimensión conceptual hasta la dimensión técnica. Los dibujos de construcción generados mediante programas CAD no son solo mucho más precisos y más rápidos de producir, sino que también -si se quiere- pueden detallarse exquisitamente. Como nunca antes, es posible hoy realizar imágenes que parezcan acuarelas, tanto como fotografías de realidades futuras. La simple aplicación de filtros aplicados cuidadosamente sobre dibujos o fotografías digitales, pueden lograr efectos convincentes de ilustraciones hechas a mano. Tal parece que, sea cual fuere su necesidad de dibujo en estos momentos, las computadoras están listas y dispuestas a atenderla. Más aún, la posibilidad de producir estos dibujos no es ya privilegio de unos pocos con la destreza en el manejo del lápiz, sino que hoy son verdaderamente accesibles a una audiencia mucho mayor. Indiscutiblemente, el dibujo CAD llegó para quedarse; nadie habrá de argumentar a favor del uso nostálgico de rapidógrafos, cartabones y curvas francesas. La cada vez más amplia variedad de programas de dibujo CAD ha servido para facilitar, agilizar y mejorar el dibujo arquitectónico, tanto como para hacerlo mucho más accesible que antes (imagen 1).

En 1948, Bruno Zevi advirtió una crisis con respecto a la representación de aquello que es sustancial en el espacio arquitectónico:

el problema de la representación del espacio arquitectónico, lejos de estar resuelto, no ha sido siquiera planteado con propiedad. La falta de definición precisa en la consistencia y el carácter del espacio arquitectónico resulta a su

vez en una falta de intención para su representación y publicación. La educación arquitectónica, por esta misma razón, resulta inadecuada.¹

Esa misma crisis, queda claro, todavía aguarda por su resolución.

Hasta la fecha, los últimos adelantos en las herramientas y técnicas de representación arquitectónica, han tenido un efecto significativo en la concepción y las propuestas de nuevos edificios. Las más recientes tendencias en diseño arquitectónico parecen provenir de las posibilidades que ofrecen los programas CAD disponibles, y no tanto así de una respuesta responsable a los problemas que el diseño viene llamado a resolver. La concepción tradicional del diseño como un proceso consciente de toma de decisiones para la resolución simultánea de múltiples problemas se ve cuestionada. La más reciente cepa de los llamados programas *paramétricos* promueven la posibilidad de basar un diseño en la aplicación algorítmica de parámetros completamente ajenos al problema en cuestión. Las propuestas resultantes son necesariamente impertinentes en todo sentido (forma, función, contexto, construcción, etc.), en tal forma y magnitud que restan en efecto ajenas al ámbito de la arquitectura. Un diseñador que acepte esto como posibilidad se reduce a un triste confeccionador de imágenes. Sus secas y opacas propuestas típicamente se desvinculan de todo propósito e intención práctica (en tanto que no son diseños), pero al mismo tiempo no cuentan con la libertad compositiva, como tampoco con la destreza de ejecución (en tanto que tampoco son arte).

Si se examinan cuidadosamente los distintos tipos de dibujos que comúnmente emplean los arquitectos, se observa que, a pesar de la significativa penetración que han tenido los programas CAD en el proceso de diseño, una parte fundamental del mismo prevalece -aún hasta la fecha- inafectada por la revolución digital. A base de su propósito, rol en el proceso de diseño y nivel de especificidad literal, las ilustraciones arquitectónicas admiten ser agrupadas en tres categorías:

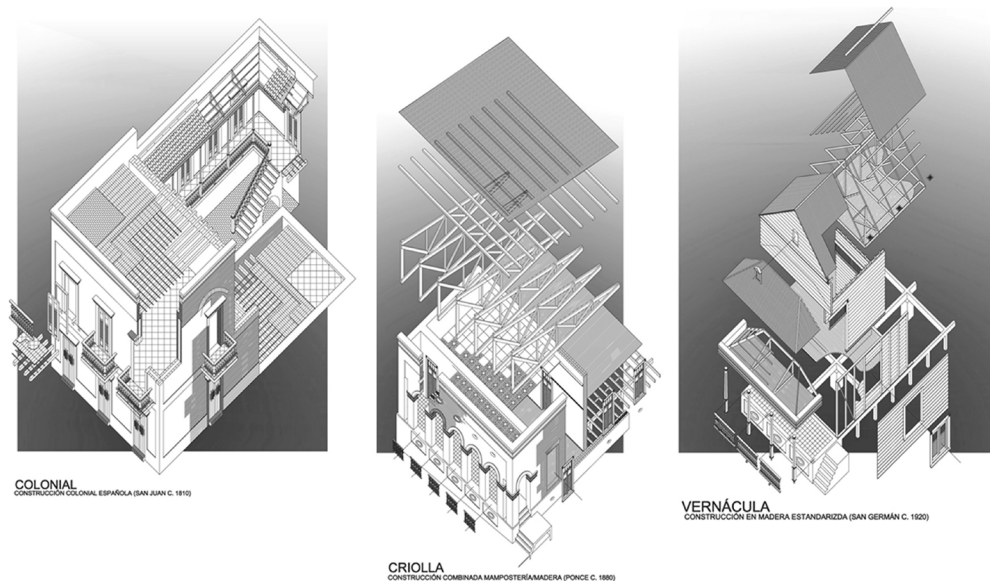


Imagen 1. Vistas axonómicas explotadas de arquitectura tradicional puertorriqueña, mostrando los materiales de construcción junto con los procedimientos para su ensamblaje, dibujadas empleando estrictamente el programa AutoCAD. (Fuente: Juan C. Penabad Sánchez, JCPS).

Diagramas (cómo es o cómo funciona) - Estos son dibujos de naturaleza más bien abstracta que pretenden ilustrar una idea o intención, enfocando más en lo conceptual y menos en lo concreto. Estos dibujos sirven distintos propósitos, atendiendo procedimientos (diagramas monolineales), operaciones (diagramas de burbujas) y lo conceptual ("partis" o diagramas tipológicos). Esta variación en los propósitos diagramáticos permite un espectro completo que abarca desde lo abstracto hasta lo específico. Estos dibujos se apoyan sobre una base epistemológica y subjetiva.

Representaciones ("renderings", cómo se ve) - Son aquellos dibujos que pretenden la ilustración factual del aspecto general y características físicas de una propuesta de diseño. Estos dibujos se basan en el entendimiento de importantes principios geométricos como las proporciones, el espacio cartesiano, la construcción de la perspectiva y el comportamiento de las sombras; todo lo cual se apoya sobre una base matemática y objetiva.

Dibujos técnicos (qué es o de qué se compone) - Son aquellos dibujos que se

conciben para ilustrar los distintos sistemas y componentes del edificio especificando sus características materiales, dimensiones, cantidades y desempeño/rendimiento. Estos dibujos se desarrollan a partir del entendimiento del espacio cartesiano, incluyendo proyecciones de dos y tres dimensiones, construcciones isométricas y la relación ortogonal de los ejes dimensionales de X, Y y Z. Naturalmente, estos dibujos también se apoyan sobre una base matemática y objetiva.

Como los programas CAD comparten esta naturaleza matemática y objetiva, han contribuido significativamente al mejoramiento de los dibujos de orden técnico y representativo, no tanto así en el caso de dibujos dirigidos a ilustrar ideas a nivel diagramático. La mayoría de las contribuciones de los programas CAD se enfocan en la representación fidedigna de un diseño (como lo es el caso del programa SketchUp y su variedad de "applets" para ilustración de texturas, sombras, reflexiones y transparencias materiales); o bien persiguen la correcta coordinación del conjunto de dibujos de construcción

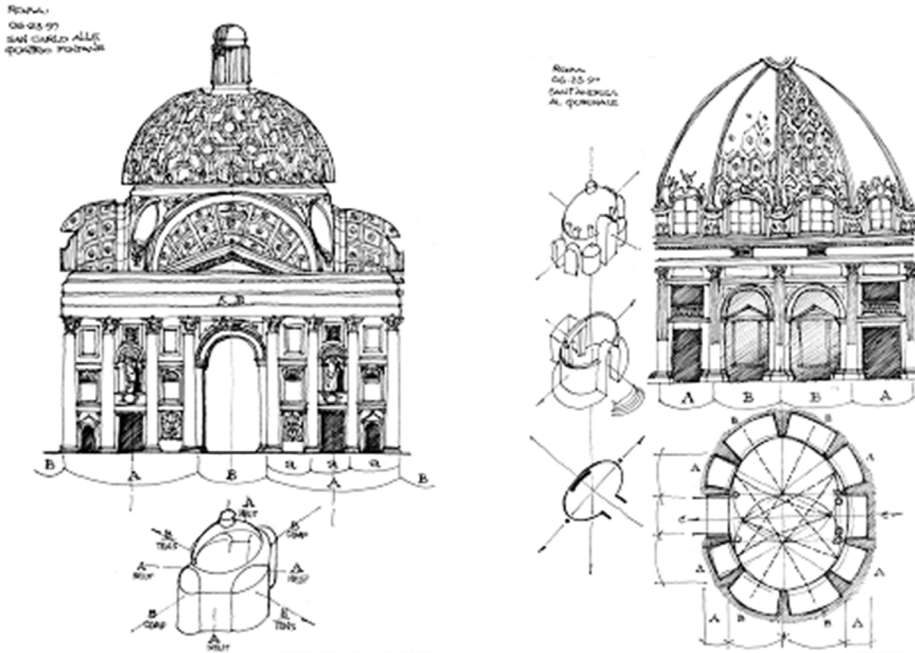


Imagen 2. Bocetos analíticos de dos iglesias ejemplares del Barroco en Roma. La finalidad del análisis es derivar el principio/idea subyacente que está escrito en el lenguaje de la arquitectura. (Fuente: JCPS).

(como es el caso de las plataformas BIM, como por ejemplo, el programa Revit). Con respecto a la posibilidad de dibujos con imágenes conceptuales generadas por computadora, el llamado diseño paramétrico (a cargo de programas como Rhino y Grasshopper), tantean la posibilidad de basar una propuesta arquitectónica en parámetros de poca o ninguna pertinencia al problema en cuestión; simplemente porque se dispone de la tecnología para así hacerlo. Sin embargo, un proceso de diseño responsable y coherente (al menos hasta la fecha) aún no cuenta con una plataforma digital CAD que lo asista efectivamente. Hasta la fecha, no hay software que nos asista a entender, interpretar o explicar mejor lo que vemos; o, más importante aún para un diseñador, que nos permita articular/expresar lo que queremos.

La intrincada relación entre dibujar y diseñar se basa en la relevancia que ambas operaciones le conceden a *entender* (ilustrar/representar lo que se ve o se entiende), tanto como al *sentido y claridad de propósito* (ilustrar/representar lo que se pretende). Para dibujar efectivamente, se requiere *entender lo que se ve* (cuando se dibuja a

través de la vista), tanto como *entender lo que se pretende* (cuando se dibuja a través de la imaginación). Del mismo modo, para diseñar efectivamente, se debe entender lo que se pretende, tanto como las opciones para conseguirlo; es necesario entender su propósito (imagen 2). Al final, no solo no se puede dibujar aquello que no se entiende, sino que el acto de dibujar asiste en alcanzar ese conocimiento. No es hasta que se puede dibujar algo, que se puede reclamar entenderlo debidamente.

Como asunto de comunicación visual, todo dibujo reconoce la necesidad de un códex común (gramática) entre el dibujante y el observador, similar a la que existe entre el autor/compositor y el lector/audiencia. Un buen dibujo diagramático sirve un doble propósito: facilita la declaración del propósito o intenciones del autor/compositor tanto como clarifica el entendimiento y la interpretación del lector/audiencia. Sea cuando se escribe o se lee una idea, el dibujo diagramático es la única herramienta lo suficientemente expedita para capturarla antes que se vuelva a perder en la oscuridad. En su magistral descripción del proceso creativo, la escritora y periodista

española, Rosa Montero reconoce que “las palabras (y las ideas) son como peces abisales, reseñando un destello de escamas entre las aguas oscuras”².

El proceso de diseño se desprende de procedimientos mentales muy abstractos. Toda vez que nos enfrentamos a un diseño arquitectónico, nuestra mente deber poder identificar procedimientos compositivos, sean éstos intencionales (proveniente del autor) o interpretados (provenientes del lector). El escritor y semiotista italiano Umberto Eco reconoce el “intencio lectoris”, la interpretación del lector como una tan válida como la intención original del autor, al momento de derivar significado a partir de una composición.³ Derivar significado de una composición supone un acto de análisis intelectual. Nuestra mente debe observar, abstraer y, en última instancia, interpretar lo que ve. Es un proceso reduccionista que conduce a reconocer lo esencial. Por otra parte, siempre que se propone una composición, nuestra mente deberá inducir una intención pertinente (tanto formal como funcional) a partir de las condiciones prevalecientes en el escenario que requiere diseño. Proponer un diseño requiere entonces un acto de síntesis intelectual. Nuestra mente debe establecer una *estrategia* (qué hacer) y derivar las correspondientes *tácticas* (cómo conseguirlo), de manera que el diseño propuesto sea coherente y pertinente al problema. El acto de diseño se trata de un proceso acumulativo a partir de lo que es esencial. Tanto al leer/interpretar, como al escribir/componer, una intención clara, discernible y pertinente resulta esencial al proceso de diseño. Análisis y síntesis son en efecto dos procesos bastante abstractos, accionados y comunicados mediante la inmediata relación que existe entre el ojo (directa o indirectamente controlando los datos que recibe la mente), la mente (a cargo sea de visualizar o imaginar) y la mano (el traductor en última instancia, de todo lo anterior). Para ambos procesos mentales, el boceto diagramático resulta esencial.

Diseñar requiere congelar una idea mediante su ilustración de manera rápida e inmediata; se requiere ser expedito para dibujar una idea. Es necesaria la cuidadosa

«Diseñar requiere congelar una idea mediante su ilustración de manera rápida e inmediata; se requiere ser expedito para dibujar una idea. Es necesaria la cuidadosa coordinación en tiempo real entre lo que se ve, lo que se piensa/entiende y lo que se dibuja.»

coordinación en tiempo real entre lo que se ve, lo que se piensa/entiende y lo que se dibuja. Esto solo es posible mediante un rápido boceto a mano alzada, el cual es el único recurso que permite medir, avalar, revisar y descartar conforme se desarrolla la ilustración. El significado cambia continuamente en el dibujo controlado a mano. Aprender con más fuerza o dividir una línea, atravesar, tocar o no tocar un trazo; todo está cargado de significado en el dibujo a mano. Simplemente, no hay tiempo ni espacio para pensar: “line, from point... offset this many inches...”, no es suficientemente rápido. Por el momento, la génesis del proceso de diseño sigue siendo un boceto a mano alzada.

En las etapas tempranas del proceso de diseño, el entendimiento de las condiciones pre-existentes servirá para producir un boceto inicial (“parti”), el cual establece una composición (arreglo intencional entre partes) pertinente, capaz de atender efectivamente los distintos problemas a ser resueltos por el diseño. Hace doscientos años, J.N.L. Durand postuló a favor del boceto diagramático:

“[Al momento de establecer un intención general de diseño] se deberán fijar las ideas concebidas por medio de un croquis rápido, el cual servirá para aliviar la memoria tanto como para que las ideas estén accesibles para cuidadosa y exacta examinación, de manera que nos podamos mover con confianza a otras consideraciones.”⁴

El croquis al que se refiere Durand, es el llamado “parti”. Es el diagrama que establece la intención fundamental y, con ello, el punto de partida en el proceso de dise-

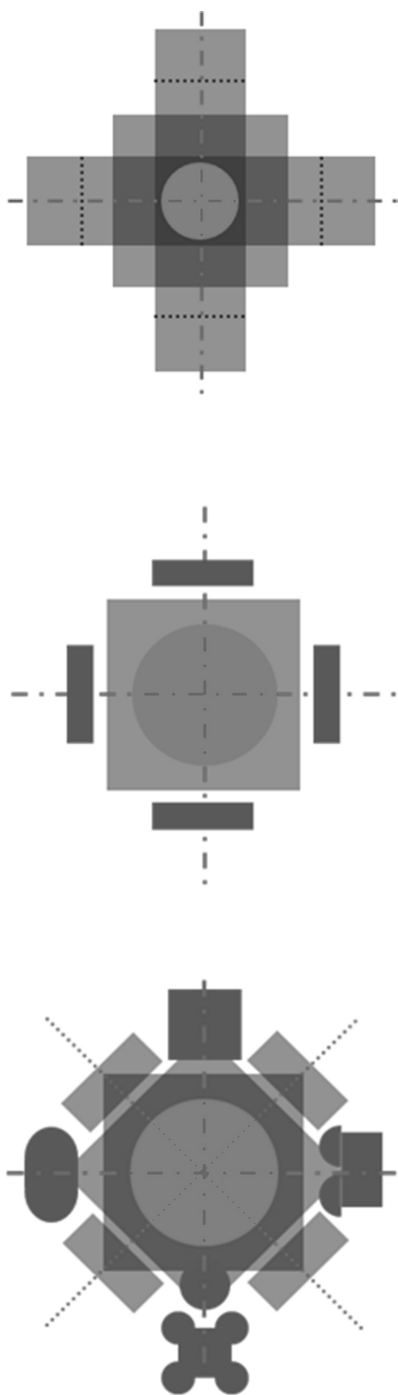


Imagen 3. Diagrama generatriz de la Villa Capra de Andrea Palladio (que explica su intención compositiva) que se reduce ulteriormente hasta alcanzar el diagrama tipológico (el cual aplica por igual a múltiples ejemplos a nivel conceptual). En tercer lugar, el Capitolio de Bangladesh de Louis Kahn, se "construye" sobre ese mismo andamiaje conceptual. (Fuente: JCPS).

ño. Este dibujo es efectivamente la ilustración de una idea; es un asunto fundamentalmente abstracto. Como tal, este tipo de diagrama tiende a ser un dibujo bastante simple; fácil de ejecutar, pero difícil de concebir y desarrollar. Como se trata de un dibujo rápido, el mismo suele ser pequeño en dimensiones y consistir de muy pocas líneas. Su naturaleza minimalista carga cada línea con un significado muy específico con respecto a la intención general ordenadora, tanto como con respecto a las particulares relaciones de las partes constituyentes. Este dibujo inicial encierra la intención general ordenadora que habrá de regir sobre todas las decisiones en el proceso de diseño. Es el diagrama fundamental de la idea *generatriz* y, como tal, se deberá considerar no como una representación del diseño, sino como el propio diseño, solo que en forma embrionaria. Este dibujo fundamental encierra el DNA de la composición. Estos croquis sencillos son extremadamente importantes en el proceso de diseño, dado que la idea generatriz que comunican se trata al mismo tiempo de la meta reduccionista de un ejercicio analítico, tanto como el punto de partida para cualquier nueva propuesta de diseño. Estos diagramas son el indispensable mapa y la brújula que permitirá atender las complejidades que encierra el proceso de diseño durante su desarrollo y ejecución.

Mientras el diagrama *generatriz* encierra la intención fundamental de cualquier diseño, el mismo admite ulterior reducción hasta alcanzar el llamado diagrama *tipológico*. Este otro tipo de diagrama reconoce la clasificación formal esencial de todo diseño. Como tal, el diagrama tipológico es correcto para un diseño en particular, pero a la vez resulta lo suficientemente indeterminado como para aplicarse por igual a muchos otros ejemplos que comparten una misma estructura formal o *tipo*. El diagrama tipológico, aunque de pobre vínculo con cualquier individuo específico, es importante en la medida en que encierra e ilustra aquellas características comunes y verdaderas para un grupo de diseños repetitivos/similares. Cuando la repetición estructural se observa con respecto al programa, la cultura o la región, el término *típico* (con la misma raíz que tipológico)

adquiere relevancia (imagen 3).

Los procesos típicos se basan en la experiencia, lo cual los hace particularmente valiosos para todo diseñador. Lo que sea que se considere típico ha tenido que probar su conveniencia primero. Es precisamente esta conveniencia la que impone la frecuencia repetitiva de la solución típica, al tiempo que vincula la solución de diseño típico al propio problema, así como también -ahora a nivel ontológico- a la cultura que lo propone y lo apropia.

Un argumento a favor de reconocer la relevancia del tipo en el proceso de diseño es un discurso que ya cumplió treinta años. Un discurso previamente descartado por la evaluación superficial de su propuesta. Aun así, es una propuesta que amerita ser retomada y revalidada. La relevancia del pensamiento tipológico recae no sólo en reconocer su probada pertinencia y relevancia a problemas comunes, sino también sus posibilidades como recurso de adaptación capaz de balancear lo permanente con lo cambiante dentro de un proceso de transformación.

La habilidad de observar, reducir y en última instancia capturar una composición arquitectónica en su idea ordenadora fundamental (libre de escala, estilo y propósito) servirá para allegar a un mejor entendimiento de los procesos de transformación/adaptación dentro de lo que se considera una decisión de diseño adecuada y permanente. El boceto diagramático resulta esencial para alcanzar la capacidad de enfoque y claridad de pensamiento fundamentales en el nivel inicial del proceso de diseño. Una vez se establece el diagrama fundamental, el mismo servirá de base para una nueva propuesta capaz de responder a los parámetros específicos de un nuevo problema, manteniendo el respeto y la relación con los compromisos esenciales del tipo.

El pensamiento diagramático (y su expresión a través de bocetos rápidos a mano alzada) resultan instrumentales en el punto de partida del proceso de diseño. Sea mediante la observación-análisis de un ejemplo precedente (lectura), o mediante la propuesta de un "partí" responsable y pertinente (escritura), nuestra mente al-

canzará claridad mediante la abstracción y síntesis a nivel diagramático. Mediante la reducción diagramática de la idea fundamental de un edificio, su clasificación tipológica se revela, entiende y manipula. La gramática de la arquitectura opera en el nivel diagramático. Esta particular sensibilidad hacia el diseño y la composición reconoce la importancia y el valor del precedente histórico. El edificio se reconoce como un documento y, con ello, la historia de la arquitectura se convierte en una legítima biblioteca de recursos, en la cual el diagrama tipológico sirve como el indispensable fichero de catálogo.

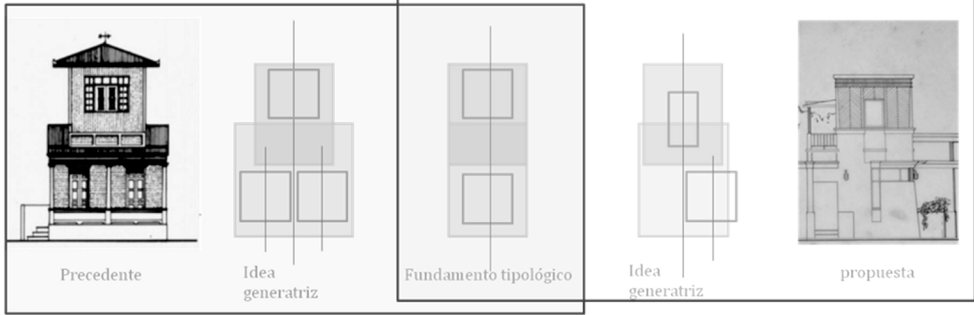
A pesar de la variedad de programas CAD disponibles hoy día, el dibujo a mano sigue constituyendo una herramienta esencial para la práctica y la ejecución del oficio arquitectónico. Si uno es un arquitecto, se da por descontado que deberá ser capaz de dibujar. Pretender que el "mouse" ha suplantado al lápiz, y que se puede pretender ser un arquitecto que no sabe cómo dibujar, resulta un poco precipitado en este momento. Hasta la fecha, no existe ningún programa CAD que en efecto sepa cómo dibujar, mucho menos que sepa qué dibujar.

Sea el resultado de la lectura de un edificio existente o el inicio de la escritura de uno nuevo, el boceto diagramático servirá siempre para la ilustración de una idea. Estos sencillos dibujos encierran tanto el significado como la intención en unas pocas líneas que responden a un concienzudo proceso de observación, abstracción, interpretación y síntesis. El vínculo inmediato entre ojo/mente/mano se establece y se reconoce dentro del diagrama. La importancia de conseguir claridad en este nivel fundamental del proceso de diseño no puede ser subestimada. (Imagen 4)

Los arquitectos aún se encuentran en el aprendizaje inicial en el proceso de controlar y dominar el poder de las herramientas de diseño computarizado. En esta etapa inicial, a cambio de las abrumadoras posibilidades que ofrecen los programas CAD, los arquitectos están produciendo la arquitectura más cuestionable jamás vista. Tal parece que las posibilidades ofrecidas por el medio digital nos han deslumbrado impidiéndonos reconocer la tarea requere-

ANÁLISIS

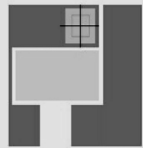
SÍNTESIS



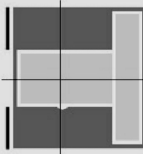
TRANSFORMACIÓN TIPOLOGICA DEL PRECEDENTE



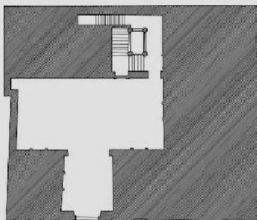
Angulo asimétrico de dos pabellones y un patio, abstracción en dos bloques consecutivos "L" por una posición simétrica en un conjunto simétrico.



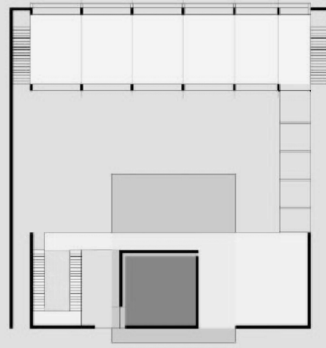
Dos piezas "L" invertidas y paralelas en torno a un espacio horizontal, a dos ejes paralelos.



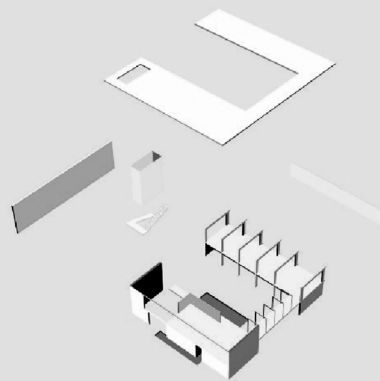
Una barra simétrica adyacente ante otra igual pero ancha, al patio horizontal, que distancia entre ellas marca el eje de un espacio principal que abarca todo el conjunto entorno de sus bloques.



en el Palacio Rizo



Reinterpretación de los elementos arquitectónicos basándose en el análisis tipológico de un precedente dado.



José Néstor Rodríguez, Arqu.414, Escuela de Arquitectura, UPR Río Piedras, prof. Juan Penabaz

Arriba/Top: Imagen 4. Una vivienda típica puertorriqueña de principios del siglo XX se analiza y reduce a su idea fundamental y, más aún, hasta su esencia tipológica. Esta última instancia del proceso analítico sirve de base para construir una nueva propuesta relacionada tipológicamente al precedente original. (Fuente: JCPS).

Abajo/Bottom: Imagen 5. Proyecto de tercer año subgraduado sobre la transformación tipológica del precedente histórico por el estudiante José N. Rodríguez, Escuela de Arquitectura, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2015. (Fuente: José Néstor Rodríguez).

rida. Basar una propuesta en imágenes pre-concebidas se aleja del sentido de propósito y de intención indispensables para todo proceso de diseño saludable. Sin claridad de intención no puede haber diseño responsable. Incluso en el mundo del diseño asistido por computadoras, el diagrama permanece relevante, puesto que su único propósito es clarificar la intención. Es importante reconocer que, hasta la fecha, ningún programa CAD se dirige a asistirnos en la claridad diagramática de nuestras ideas. Seducidos por la vacua propuesta visual, los arquitectos arriesgan tornarse en productores de imágenes, una pobre imitación de un artista, cuyo proceso creativo se ha visto afectado por reglas y restricciones externas, puesto que ilustran supuestos edificios que jamás serán construidos. (Imagen 5)

Recuperar el sentido de pertinencia a través de un proceso de diseño consciente es de la mayor importancia en este momento. Para mantener su importante papel en la producción del ambiente construido, los arquitectos deben regresar a los fundamentos de su disciplina, insistir en un proceso de diseño responsable que conduzca a propuestas pertinentes con claridad diagramática. El tiempo es crítico en este llamado urgente. Hoy en día, nuestra profesión se ve desafiada como nunca antes por factores económicos, que promueven nuevos procesos (diseñar/construir/dirigir) design-build-mange), dirigidos por nuevos personajes (gerentes de proyectos, consultores inspectores) todos los cuales están prestos a sustituir y retirar la relevancia del arquitecto y su rol original como diseñador/creativo. Pero ninguno de estos profesionales sabe dibujar. La habilidad esencial del arquitecto para dibujar lo que piensa sigue siendo su poder definitivo sobre todo lo demás.

Luego de treinta años de diseño computarizado en arquitectura, el diseño se sigue enseñando (casi siempre) por arquitectos que aprendieron a diseñar a mano, pero se aproxima un momento de transición. La primera generación de arquitectos entrenados con la computadora está alcanzando la madurez profesional. Por primera vez, alguien podría verdaderamente lograr la faena de un proceso de diseño comple-

tamente digital. Sin embargo, por el momento, el dibujo a mano (sobre todo el boceto diagramático) sigue siendo nuestra herramienta más exacta para lograr la escurridiza tarea de capturar una idea. ■

NOTA DE LA EDICIÓN Una versión en inglés de este texto fue presentada en el simposio *The Art of Architecture: Hand Drawing and Design* de la Universidad de Notre Dame en octubre de 2016.

NOTAS

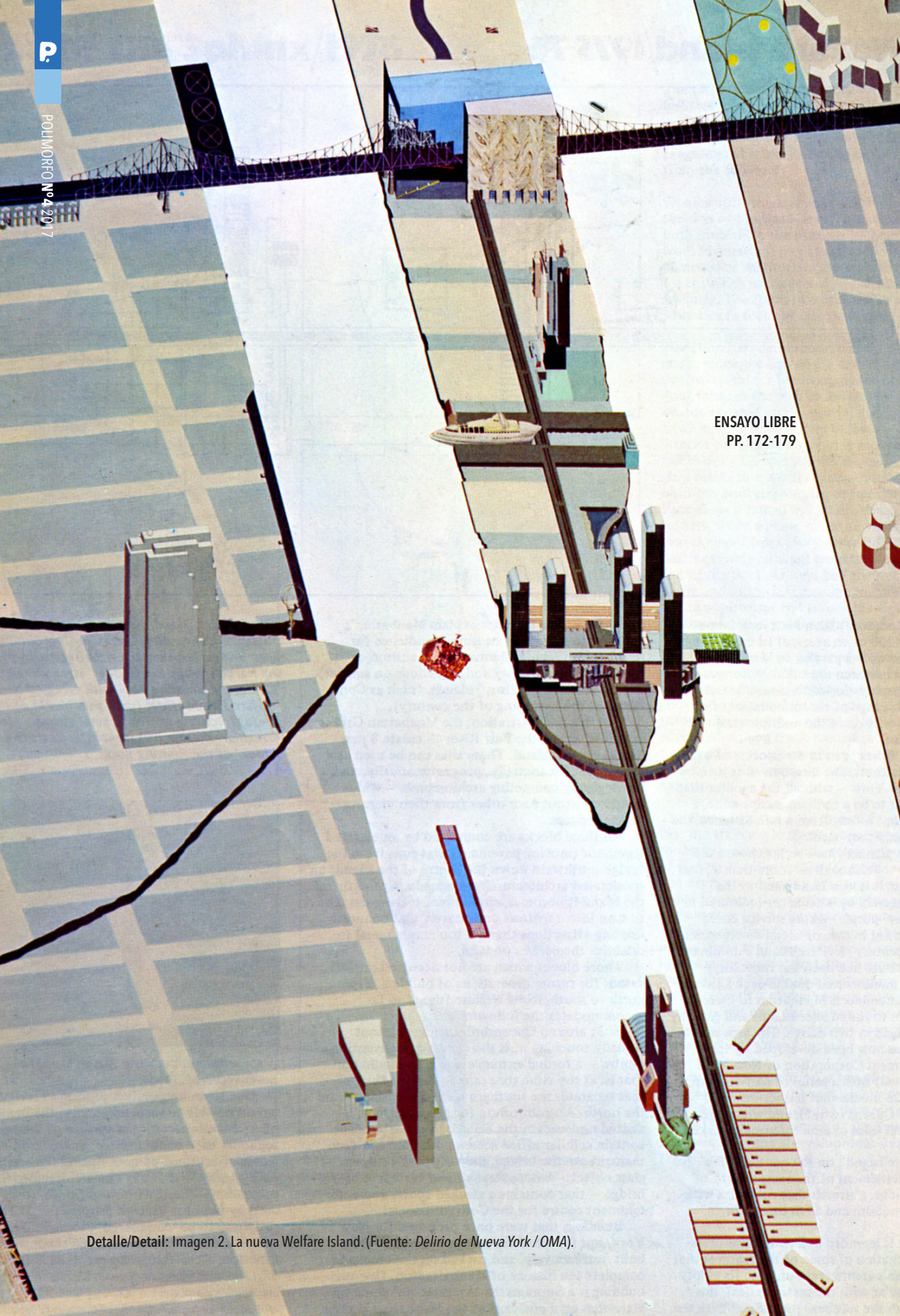
1. Zevi, 1998, p. 34.
2. Montero, 2006, p. 17.
3. Ecco, 1994, p. 44.
4. Durand, 1981, p. 62.

REFERENCIAS

- Durand, Jean Nicolas Louis. *Précis des Leçons, c III sur la Composition*. Pronaos, 1981.
- Ecco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington, 1990.
- Montero, Rosa. *La loca de la casa*. Santillana Ediciones Generales, 2006.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. Ediciones Apóstrofe, 1998.



JUAN C. PENABAD SÁNCHEZ es arquitecto practicante y profesor de su oficio. Completó su bachillerato en la Universidad de Puerto Rico, y su Maestría en Arquitectura en la Universidad de Yale. Combina práctica y docencia, proponiendo sensatez práctica para sus estudiantes y enriqueciendo sus diseños con las lecciones que aprende mientras enseña. Ha impartido clases desde 1993, y ha enseñado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico. Ha dictado cursos de tecnología de la construcción, práctica de la profesión, teoría, dibujo técnico y diseño.



ENSAYO LIBRE
PP. 172-179

Detalle/Detail: Imagen 2. La nueva Welfare Island. (Fuente: *Delirio de Nueva York* / OMA).

LA Balsa de la Medusa: Una alegoría en la obra de Rem Koolhaas

Pedro Urzáiz González

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

RESUMEN

El texto gira en torno a la figura de Rem Koolhaas, sin duda el arquitecto más influyente en los últimos cuarenta años de arquitectura. En él se mezclan tres anillos: el del periodista y su investigación, el del tema y su repercusión y el de su posicionamiento social como intelectual. Koolhaas ya era ampliamente conocido en el espacio intelectual arquitectónico en la década de 1970. Habiendo ejercido el oficio de periodista, estudió arquitectura en la Architectural Association (AA) de Londres y estableció vínculos con la Universidad de Cornell y el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), ambas en Nueva York.

En su libro titulado *Delirious New York* (segunda edición), Koolhaas introdujo cinco proyectos: *La piscina flotante*, de 1976, *El Hotel Sphinx*, de 1975, *Roosevelt Island Housing* (1974-75), *La Ciudad del globo cautivo*, de 1972 y *The Egg of Columbus*, de 1973. El estilo de representación era de "arquitectura dibujada", un estilo que floreció bastante en la década de 1970 como fruto de la falta de trabajos y de la introspección teórico-intelectual como propuesta artística. En este caso, los proyectos son reflexiones intelectuales sobre "la metrópolis" y "el manhattanismo".

En los tres últimos proyectos, aparece una imagen recurrente, como una firma, un sello: la balsa de La Medusa. Es una reproducción libre del conocido cuadro de Théodore Géricault, que expone una posición crítica frente al sistema postnapoleónico. Para Rem Koolhaas, es una imagen alegórica, como si las visiones del entorno neoyorkino pudieran ser paisajes de esperanza o afinidades trágicas en su sufrimiento.

ABSTRACT

The article revolves around the figure of Rem Koolhaas, arguably the most influential architect in the last forty years of architecture. In it, three rings are intertwined, that of the journalist and his research, that of the topic and its repercussion, and that of his social position as an intellectual. Koolhaas was already widely known in the architectural intellectual world in the 1970s. Having worked as a journalist, he studied architecture at the Architectural Association (AA) in London and established links with Cornell University and the Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS), both in New York.

In his book entitled *Delirious New York* (second edition), Koolhaas introduced five projects: *The Floating Pool*, 1976, *The Sphinx Hotel*, 1975, *Roosevelt Island Housing*, 1974-75, *The Captive Balloon City*, 1972, and *The Egg of Columbus*, 1973. The style of representation was "drawn architecture", a style that flourished in the 1970s as a result of the lack of work and of theoretical-intellectual introspection as an artistic proposal. In this case, the projects are intellectual reflections on "the metropolis" and "Manhattanism".

In the last three projects, a recurring image appears, as a signature, a seal: The Raft of the Medusa. It is a free reproduction of the well-known painting of Théodore Géricault, which exposes a critical position against the post-Napoleonic system. For Rem Koolhaas, it is an allegorical image, as if the visions of the New York environment could be landscapes of hope or tragic affinities in their suffering.

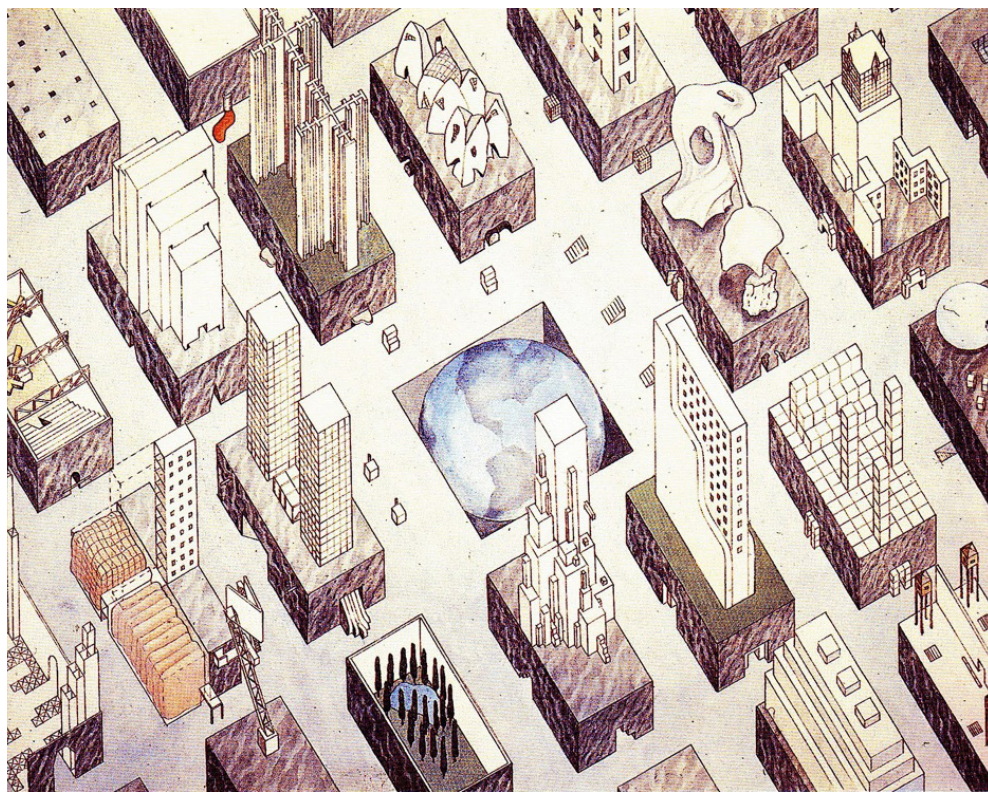
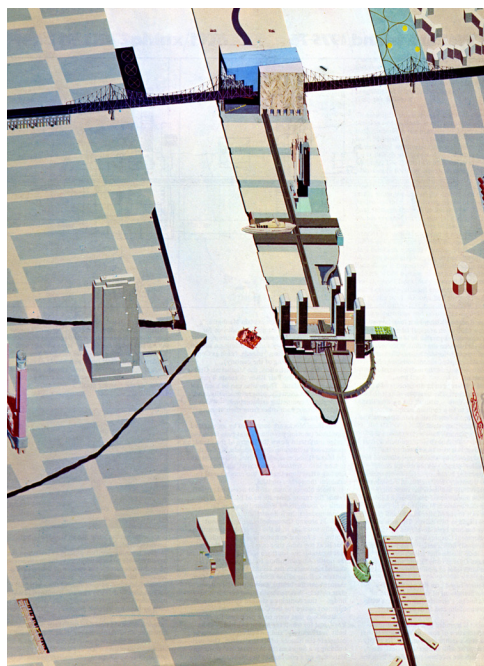
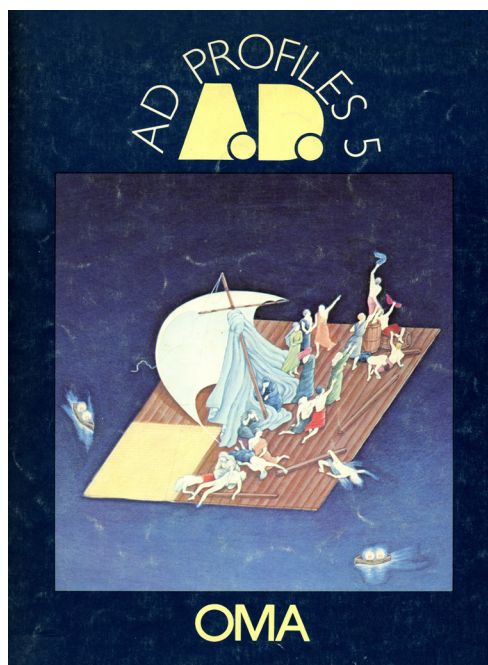
En el entorno del año 1975, el espacio intelectual arquitectónico se fue llenando de noticias y referencias sobre un libro que estaba a punto de aparecer, su autor, un joven Rem Koolhaas ya era ampliamente conocido. Había estudiado en la Architectural Association (AA) de Londres junto a gente tan conocida como Peter Cook, Alvin Boyarsky o Cedric Price. Había viajado en 1972 a la Universidad de Cornell (Estados Unidos) mediante una beca Harkness, y ahora se encontraba -a punto de volver a Londres- en Nueva York, en el Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) de la mano de Peter Eisenman.

El primer adelanto de lo que iba a ser el libro se produjo en el número 5 correspondiente al año 1977 de la revista londinense *Architectural Design* (AD). (Imagen 1). En ella, bajo el nombre de "*Life in the Metropolis' or 'The Culture of Congestion'*" aparecían (alrededor de un gran artículo de fondo con este nombre) una profusión de imágenes, comentarios y noticias sobre el citado libro.¹ Entre los proyectos, había dos de orden no teórico o literario que serían el origen de Rem Koolhaas como único autor al margen de OMA en la práctica real de la arquitectura: el Museo de Fotografía de la ciudad de Ámsterdam -junto a Martha Polak- y la casa Spear -junto a Laurinda Spear- en Miami. El proyecto del Museo está en una planta baja, en una calle en la zona entre el Museo Van Gogh y el Stedelijk Museum en donde un conjunto de árboles complejizaban la actuación. El proyecto es un rectángulo a modo de puente que se sumerge tras una escalera entre dos líneas de grandes árboles y en donde una plataforma mecánica vertical facilita el acceso inferior de material y personas de movilidad reducida. Unos suelos cuadrados de pavés facilitan la iluminación a patios interiores, y la distribución interior se resuelve mediante el uso de tabiques móviles.² El otro proyecto es una casa para la familia de Laurinda Spear -alumna suya en Nueva York- y que luego fundaría junto a su marido la oficina Arquitectónica, de amplia repercusión mediática en aquellos años, y que proyectaron y construyeron en Miami y en Perú con un estilo más "modern" que "post" y una estética televisiva que pondría de moda la

serie Miami Vice. La casa proyectada por Rem es una estructura en bandas, metáfora de la idea del muro programático y con un lenguaje tanto compositivo como, en su materialidad, todavía ingenuo y con reminiscencias "post".

No sería hasta 1978 cuando se presentó -en ediciones en francés e inglés- el libro titulado *Delirious New York*. Su autor, Rem Koolhaas, introducirá al final de la segunda edición -en noviembre de 1994-³, un conjunto de proyectos dibujados que son reflexiones intelectuales sobre "la metrópolis" y "el manhattanismo", proyectos que ya aparecían de forma muy completa en el citado número 5 de AD. El estilo era de "arquitectura dibujada", un estilo que floreció bastante en la década de 1970 como fruto de la falta de trabajos y de la introspección teórico-intelectual como propuesta artística. Esta idea, la de añadir en esta edición la publicación de estos proyectos, venía probablemente de la lectura y observación de la primera edición de *Learning from Las Vegas*. Según él comentó luego, el conocimiento y lectura de aquel libro que había conocido durante su estancia en la Universidad de Cornell en 1972 fue para él fuente de inspiración y amenaza. También allí -en Cornell- conoció a Colin Rowe y a Oswald Mathias Ungers, a este último, durante un curso de verano, con quien trabajaría también junto a Peter Smitson, Hans Kolhoff y Arthur Ovaska en proyectos y seminarios docentes en Berlín, y que en 1978 compartiría la producción del libro *Berlin as a Green Archipelago*. Ungers será, de hecho, quien le introducirá en la sociedad intelectual arquitectónica neoyorkina.⁴ También con Ungers, montará sucursal de OMA en Berlín, firma que se funda el 1 de enero de 1975 con oficinas abiertas en Nueva York, Londres y la citada Berlín. Los fundadores serán Rem Koolhaas y Madelon Vriesendorp, Zoe y Elia Zenghelis y Zaha Zadid.

A Koolhaas le costó escribir *Delirios*, empieza su idea en 1972, cuando su mujer Madelon Vriesendorp comienza a coleccionar postales de Nueva York. Luego, se hacen socios de diferentes asociaciones de coleccionistas para seguir buscando material en Nueva York, pero no será hasta que en 1975 llega a Londres (y como



Arriba izquierda /Left top: Imagen 1. Portada de la revista londinense *Architectural Design* (AD), 1977. (Fuente: *Architectural Design*).

Arriba derecha /Right top: Imagen 2. La nueva Welfare Island. (Fuente: *Delirio de Nueva York* / OMA).

Abajo/Bottom: Imagen 3. La ciudad del globo cautivo. (Fuente: *Delirio de Nueva York* / OMA).

«En estos tres últimos proyectos, aparecerá una imagen recurrente, como una firma, un sello: la balsa de la Medusa. Esta imagen será también la portada del citado número 5 del año 1977 de la revista AD, es una reproducción libre del conocido cuadro de Théodore Géricault, aparece como una imagen alegórica, no es un fotomontaje del cuadro -en aquel tiempo no existía Photoshop-.»

trabajo semanal docente en la AA) cuando decide preparar y escribir sus clases, que acabarán formando los capítulos del libro.⁵ No había escrito más que algo el primer año, y entre 1973 y 1974 no pudo escribir nada.

En esta segunda edición de *Delirios*, que dirige y produce Nigel Smith -editor recién salido de la oficina de Bruce Mau, la cual ya estaba en pleno proceso de edición de S.M.L.XL.- había un conjunto de presentaciones al final del libro formada por memorias e ilustraciones (plantas, secciones y dibujos a color de varios proyectos, en concreto, cinco). *La piscina flotante*, de 1976, por un lado, nos cuenta, alrededor de un texto literario, cómo alumnos de la Escuela de Arquitectura de Moscú -uno de ellos parece ser Iván Leonidov, entonces alumno de Alexander Vesnin- construyen un artefacto con una piscina dentro que se hace a la mar cruzando flotando el Atlántico desde la URSS, avanzando lentamente mediante la energía que le transmiten atletas soviéticos nadando continuamente. Llegarán hasta Nueva York cuarenta años después, donde un grupo de jóvenes arquitectos - parece que entre ellos querría estar Koolhaas- los recibe como a sus héroes. El *Hotel Sphinx*, de 1975, proyectado por el matrimonio Zenghelis en Times Square "contenía una hibridación programática entre los hedonistas hoteles de Nueva York y los eficientes clubs obreros de Moscú, en donde los sistemas espaciales y estructura están directamente al servicio del programa, están sumergidos y distorsionados por una forma simbólica total".⁶

Los tres últimos proyectos, en colaboración con Zoe y Elia Zenghelis eran: uno, el proyecto real de un concurso para la Oficina de Desarrollo Urbano de Nueva York en la Isla Roosevelt -sobre el brazo del Río Este de Manhattan- que acabó ganando y construyendo Josep Lluís Sert, y se titulaba *Roosevelt Island Housing* (1974-75). Del proyecto, Koolhaas nos cuenta:

es un aparcamiento arquitectónico, cementerio de esquemas descartados, uno de ellos se ha derrumbado -recuerdo a Wallace Harrison- y se ha convertido en un rascasuelos [...].⁷

En realidad, son lecciones venturianas sobre Nueva York,⁸ en la misma memoria nos añade:

Este proyecto pretende ser una resurrección de algunos de los rasgos que hicieron de la arquitectura de Manhattan algo único: su capacidad para fundir lo popular con lo metafísico, con lo comercial, con lo sublime, lo refinado con lo primitivo [...].⁹

También en el mismo número de AD, aparece sobre este mismo lugar otro proyecto del mismo concurso firmado por Ungers y Koolhaas. Entre 1975 y 1976, se producirán dos reflexiones más sobre el lugar: *Welfare Island* y *Welfare Palace* (imagen 2). Sobre este, en su memoria se añaden multitud de nostalgias y evocaciones de la arquitectura de Nueva York, sobre el hedonismo y una reflexión premonitrice: los sistemas espaciales y estructurales están directamente al servicio del programa, el ornamento se aplica independientemente de ellos. *La Ciudad del globo cautivo*, de 1972, exploraba mediante un método no muy alejado del crítico paranoico modelos extremos de manzanas sobre la cuadrícula de Manhattan (imagen 3). Según escribe el mismo Koolhaas: "La *Ciudad del globo cautivo* fue una primera exploración intuitiva de la arquitectura de Manhattan, dibujada antes de que la investigación corroborase sus conjeturas".¹⁰

La última, *The Egg of Columbus*, de 1973, que tiene que ver con la importancia de las visiones afines en la arquitectura de



Imagen 4. La balsa de la Medusa por Théodore Géricault, 1819. (Fuente: © 2010 Musée du Louvre / Angèle Dequier).

lo que luego se llamará OMA –metáforas paranoides–, en donde las reflexiones se hacen más estilísticas, se pretende generar un paisaje metafórico, un “skyline”, en donde Zenghelis explora las posibilidades de implementar programas visionarios en la orilla del Río Este frente a Welfare Island.

En estos tres últimos proyectos, aparecerá una imagen recurrente, como una firma, un sello: la balsa de la Medusa. Esta imagen será también la portada del citado número 5 del año 1977 de la revista AD, es una reproducción libre del conocido cuadro de Théodore Géricault (imagen 4), aparece como una imagen alegórica, no es un fotomontaje del cuadro –en aquel tiempo no existía Photoshop–. Es una imagen dibujada y construida sobre el tema y composición del cuadro, una especie de pequeña reproducción a color a modo casi de caricatura, que aparece unas veces sobrevolando Manhattan y otras flotando en el Río como si las visiones del entorno neoyorkino pudieran ser paisajes de esperanza o afinidades trágicas en su sufrimiento. Para Rem Koolhaas, esto significaba:

Un símbolo de los padecimientos metropolitanos de Manhattan, que demuestra tanto la necesidad como la imposibilidad de una ‘escapatoria’, y es también, el equivalente de una escultura pública del siglo XIX.¹¹

Para Géricault, era una posición crítica frente al sistema postnapoleónico en el que la ineptitud de los mandos no tenía que ver con el eficiente cumplimiento de sus responsabilidades públicas, mientras su compromiso político se demostrara inalterable. La amargura del trato con los supervivientes y de la postverdad inferida por las autoridades (que no quieren reconocer la incompetencia de sus mandos), y la falta de empatía total de estos y del sistema con los súbditos, empujará a un joven e intuitivo Géricault, en búsqueda de un ideario claro en donde sustentar sus intereses y talento artístico a la hora de crear sus composiciones, a intuir un lugar en la historia. Es después de hacer una investigación detectivesca de orden periodístico, acudir a los periódicos a buscar información en donde el hecho se había

convertido en noticia de crispación mediática nacional, cuando conjetura el cuadro de la ignominia que formalizará en un tamaño gigantesco -4,19 x 7,16 metros-.

Aquí también, Koolhaas desvela su pasado al introducir el hecho, sus inclinaciones, intuiciones y su erudición. Una parte de su juventud la llenó ejerciendo el oficio de periodista, entrevistó a Le Corbusier y a Constant. Le interesaban, pues, el estilo y las historias de ese género. A alguien a quien la curiosidad lo convierte en adicto y el conocimiento en idealista no puede dejar olvidar un tema como el de Géricault, que tuvo trascendencia mediática enorme en la Francia del siglo XIX. En él, se mezclan los tres anillos, el del periodista y su investigación, el del tema y su repercusión y el de su posicionamiento social como intelectual.

La historia de "la balsa de la Medusa" es dramática, cruel pero sencilla. En Google, se puede encontrar y también hay magníficos libros (*El naufragio de la Medusa*¹²) que nos la cuentan; y en internet, incluso existen planos de la balsa que desde su indeterminación nos recuerdan a la cuadrícula de Manhattan. En junio de 1816, hace doscientos años justos, parte del puerto de Roquefort, en la costa atlántica francesa una fragata, la Medusa, reconvertida en buque de pasajeros con casi trescientas personas que viajarán en un convoy con otros dos barcos hasta Senegal, para tomar posesión de esta tierra en nombre del gobierno francés. En aquel tiempo, los exilados en tiempos napoleónicos -fundamentalmente aristócratas o monárquicos-habían vuelto al calor de la restauración borbónica en Francia, habían recuperado puestos de mando y responsabilidad a pesar de llevar más de diez o quince años sin acudir a la práctica, mientras el sistema había apartado a los profesionales que habían puesto su vida en peligro en las campañas napoleónicas. Uno de estos exiliados vueltos a Francia era el capitán de dicha fragata que, acomplexado e inseguro, era más dado en hacer caso, en tareas de la mar, a aficionados afines al sistema y que viajaban en su buque, que a los oficiales de carrera que estaban a su servicio pero no afines al actual sistema político. Así ocurrió que, a principios de julio, y

«Aquí también, Koolhaas desvela su pasado al introducir el hecho, sus inclinaciones, intuiciones y su erudición. Una parte de su juventud la llenó ejerciendo el oficio de periodista, entrevistó a Le Corbusier y a Constant.»

tras una mala práctica marinera, la Medusa embarrancó en un banco de arena frente a la costa de Mauritania teniendo que ser abandonado tres días después a pocos kilómetros de la costa. De la misma forma que abandonaron el barco de forma apresurada los oficiales, la tripulación y la mayoría del pasaje en los botes de la fragata, de la misma forma, mandaron construir una enorme balsa para acoger y soportar a no menos de 150 vidas que todavía quedaban en la fragata mientras ellos abandonaban la embarcación subrepticamente. Durante los diez días en los que, con el agua hasta las rodillas por el peso contenido, las corrientes convirtieron una traición en una odisea, la balsa perdió (por los envites del mar, la locura de los naufragos por falta de agua y víveres, los enfrentamientos armados y episodios de asesinatos antesala del canibalismo) 135 vidas. Solo 15 fueron rescatados y conducidos a un hospital en Senegal, se les reconvinó en no contar la historia y se les obligó a firmar entre fiebres y locuras documentos que aportaban una versión amable con las autoridades. Cuando los supervivientes fueron llegando a Francia y se enteraron de estas versiones interesadas acudieron a periódicos y la noticia prendió como dinamita en la crítica a los gobernantes en la sociedad parisina.

Géricault se entera de la historia a la vuelta de un viaje de estudios a Roma, busca a los implicados, los encuentra y los traslada a vivir con él en su casa para charlar largas jornadas y meses con tres de ellos, mientras construye en su estudio una réplica de la balsa a escala para montar el escenario. Busca incluso a Delacroix -pintor como él- para que pose como uno de los naufragos. Entre sus tres invitados, le narraron la historia que construiría en innumerables bocetos y dibujos y que después trasladaría al cuadro. Uno de aquellos supervivientes,

el que le ayudó a construir en su estudio la balsa semejante a escala un medio, era el carpintero del barco, aquel que también montó y construyó sin tiempo ni material, de forma rápida y elemental la auténtica balsa a base de mástiles, cuerdas y maderos de la fragata. Este carpintero tenía un apellido trascendente en la historia de la obra de Rem Koolhaas posterior a sus proyectos en *Delirios*. Lo que no sabemos ahora es, si ya entonces, cuando aparece la imagen de la balsa de la Medusa sobre el paisaje neoyorkino o incluso después, Rem Koolhaas conocía su apellido: La Vilette.¹³

To be continued... ■

NOTAS

1. *Architectural*, 1977.
2. Gargani, 2008, pp. 22-23.
3. En noviembre de 1994, esta edición y versión corrió a cargo de Nigel Smith, recién salido de la oficina de Bruce Mau, la cual ya estaba en pleno proceso de edición de *S.M.L.XL.*, casi diez años antes de que apareciera el citado libro.
4. Gargani, 2008, pp. 23-24.
5. Koolhaas, 1987, p. 100.
6. Gargani, 2008, p. 34.
7. *Ibid.*, p. 300.
8. Gargani, 2008, p. 29.
9. Koolhaas, 2004, p. 300.
10. *Ibid.*, p. 294.
11. *Ibid.*, p. 306.
12. Edge, 2008.
13. Para la realización del texto, se ha tenido en cuenta, además, la bibliografía siguiente: Moneo, Rafael, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Actar D, 2004; Meléndez Valoria, Verónica. *Gestión intelectual de las prácticas comunicativas en arquitectura: S, M, L, XL, el gran evento*. (Tesis doctoral, dir. Federico Soriano Peláez), ETSAM, UPM, 2015; y las revistas *Arquitectura Viva*, *El Croquis*, *Quaderns* y *L'Architecture d'aujourd'hui*.

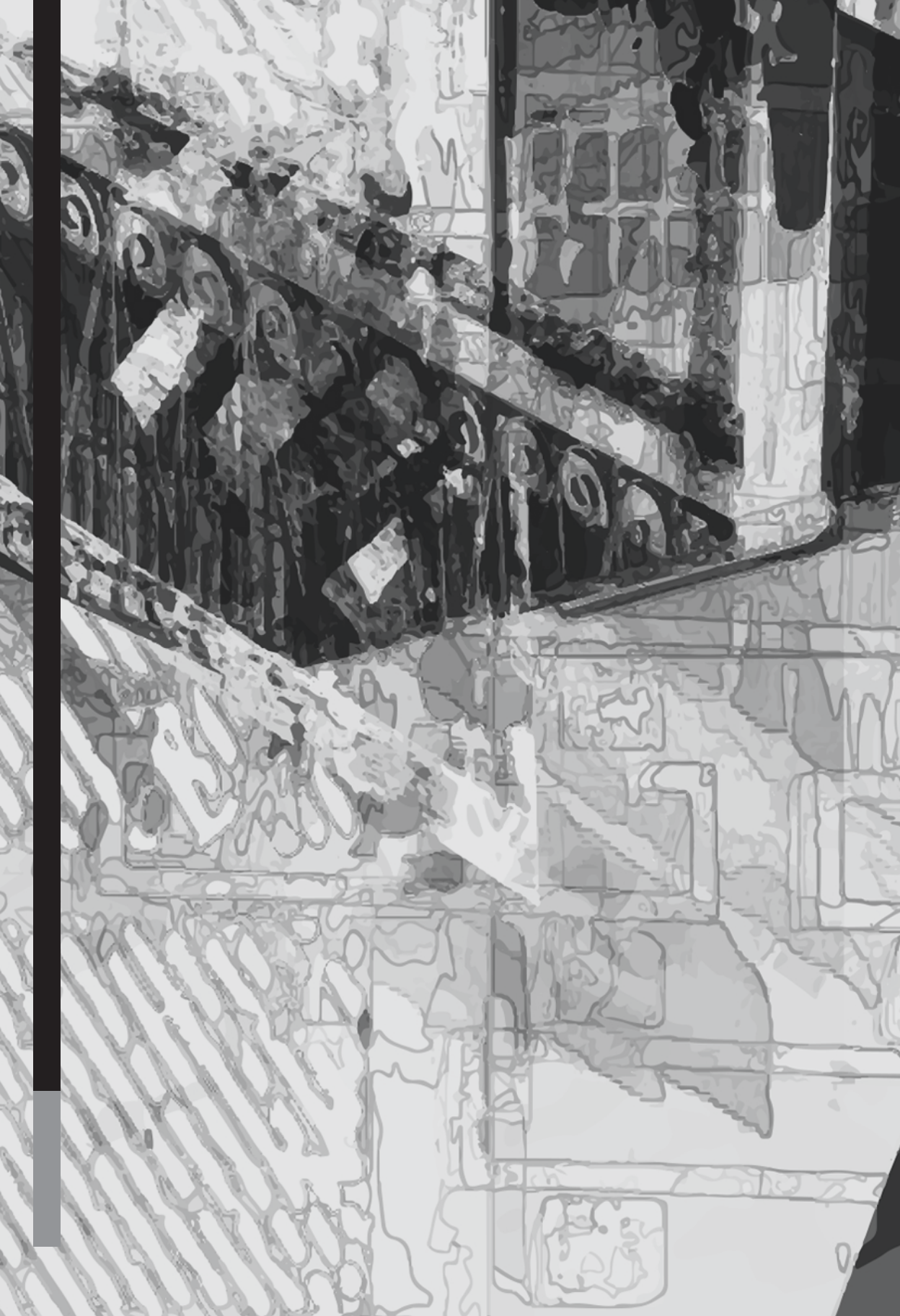
REFERENCIAS

- Architectural Design*, vol. 47, núm. 5, 1977.
- Edge, Arabella. *El naufragio de la Medusa*. EDHASA, 2008.
- Gargani, Roberto. *Rem Koolhaas, OMA, The Construction of Merveilles*, EPFL Press, Routledge, 2008.
- Koolhaas, Rem. *Delirios de Nueva York*. Gustavo Gili, 2004.
- "El lecho de Procusto (fragmentos)", *Quaderns d'Arquitectura*, núm. 175, 1987.

P

PEDRO URZÁIZ GONZÁLEZ es doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, donde ejerce como Profesor Permanente en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura desde 1990. Desde noviembre de 2014, colabora como profesor invitado en ArqPoli, Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico. Ha sido coautor de varios libros con el arquitecto Federico Soriano Peláez y forma parte de la plataforma de difusión arquitectónica HipoTesis.

NOTA DEL AUTOR Este texto forma parte de uno mucho más amplio alrededor de la figura de Rem Koolhaas, sin duda el arquitecto más influyente en los últimos cuarenta años de arquitectura y que aparecerá en forma de libro en la editorial Fisuras.





ARCHIVO
ARCHIVE



Detalle/Detail: Imagen 1. Portada de *Architecture in Puerto Rico*. (Fuente: Architectural Book Publishing Company, 1965).

ARCHITECTURE IN PUERTO RICO (FRAGMENTOS)

ARCHITECTURE IN PUERTO RICO (FRAGMENTS)

José A. Fernández

Architectural Book Publishing Company, 1965.

PRESENTACIÓN

José A. Fernández sentó un precedente cuando escribió *Architecture in Puerto Rico* en 1965, con introducción de Efraín E. Pérez Chanis. Según explica Fernández, su edición daría a conocer la arquitectura moderna de la Isla ante el Norte, donde ya la obra de Toro y Ferrer era una de las excepciones que había merecido alguna portada de revista. En Puerto Rico, el libro estuvo antecedido apenas por artículos breves y esporádicos sobre la arquitectura y la ciudad.¹ La identidad de esta obra oscila entre una especie de protohistoria de la arquitectura moderna en Puerto Rico y una crónica de un pasado reciente y de un presente casi ejemplar de la profesión. En ella, Fernández presenta, a partir de un superficial examen del pasado, un muestrario de nuestra arquitectura moderna más meritoria.

Reproducimos y traducimos por primera vez estos fragmentos porque permiten accionar una reflexión sobre nuestra realidad. Ofrecen una oportunidad de evaluar con distancia histórica el optimismo desarrollista de la década del sesenta y sus resultados; repensar las funciones del diseño local; y analizar sus deberes, fracasos, expectativas y posibilidades en el contexto actual. Finalmente, exhortamos al lector a acercarse al texto original y a otros similares mediante una lectura atenta. Así, descubrirá, entre otros asuntos, cómo las arquitecturas denostadas u omitidas conformaron tanto o más el discurso moderno como las arquitecturas sí incluidas y destacadas.

FOREWORD

José A. Fernández set a precedent when he wrote *Architecture in Puerto Rico* in 1965, with an introduction by Efraín E. Pérez Chanis. According to Fernández, his edition would reveal the modern architecture of the Island to the North, where the work of the architectural firm Toro y Ferrer was one of the exceptions that had deserved a magazine cover. The identity of this work sways between a protohistory of modern architecture in Puerto Rico and a chronicle from a recent past to an almost exemplary contemporaneity of the profession. In it, Fernández presents, through a superficial study of the past, a sample of our more meritorious modern architecture.

We reproduce and translate for the first time these fragments because they allow us to elicit a reflection on our reality. They offer an opportunity to evaluate the developmental optimism of the sixties and its results with historical distance; rethink the functions of local design; and analyze its duties, failures, expectations, and possibilities within the present-day context. Finally, we urge the reader to approach the original text and similar ones through a careful and cautious reading. This way, the reader will discover, among other things, how the reviled or omitted architectures conformed as much or more the modern discourse as did the architectures that were included and highlighted.

PREFACIO

“Es el arquitecto quien, a través de su sabiduría e imaginación, debe ser quien cree una atmósfera bella en la ciudad o en el campo.”

–Sir Winston Churchill

No hace mucho tiempo atrás, Puerto Rico era considerado como una isla pequeña, distante, aparentemente insignificante, produciendo poco más que azúcar y tabaco. Hoy [en 1965], se le otorga importancia y dignidad. Esta gaviota dormida en el mar de espuma blanca ha despertado. Unos veinte años o más atrás, la gente de la isla se dio cuenta de que su situación era insostenible, que la economía de Puerto Rico debía cambiar para mejorar si se disponían a reclamar su debido lugar en el mundo avanzado.

El problema que enfrentaban era intimidante. Suyo era un país sobrepoblado, con poca tierra para una agricultura adecuada y escasos recursos para la manufactura. Sin embargo, con un gobierno estable y progresista alentando la inversión sólida y ofreciendo los esfuerzos decididos de un pueblo inteligente y trabajador, el “milagro de Puerto Rico” nació –y aun está creciendo y desarrollándose—.² Este llamado milagro trajo cambios radicales a la vida de la Isla. El progreso económico y social ha sido asombroso. Los logros de Puerto Rico en campos tales como la salud, la educación, la vivienda, las obras públicas y la industrialización la han hecho “la vitrina de la democracia”³ en el Caribe. Cientos de visitantes de muchos países vienen a esta isla cada año a observar su gran progreso y los métodos utilizados para lograrlo. Fábricas, escuelas, proyectos de vivienda pública, hospitales son imanes para la atención y el estudio.

El gran poeta puertorriqueño, Gautier Benítez, llamó a esta isla “la hija del mar y el sol”. Y así es. La luz del sol y los suaves vientos alisios hacen que el clima de la isla sea encantador la mayor parte del año. Los multitonales azules y verdes del mar, sus olas cubiertas con guirnaldas de blanco algodónado rompiendo y rodando sobre las doradas arenas de playas rodeadas de verdos acentúan su belleza. La tem-

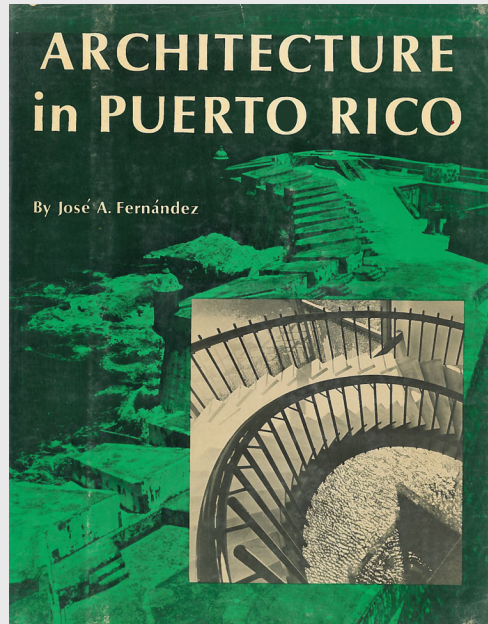


Imagen. Portada de *Architecture in Puerto Rico*. (Fuente: Architectural Book Publishing Company, 1965).

peratura media a lo largo de la costa varía desde 74°F, noviembre-abril, hasta 80°F, mayo-octubre. Más lluvia cae entre mayo y diciembre que durante el resto del año, aunque no hay una verdadera temporada de lluvia. Rara vez se portan impermeables y paraguas. Los súbitos aguaceros a lo largo de la costa son breves, y seguidos inmediatamente por la brillante luz del sol. Hay una gran variedad de plantas y las flores brotan a lo largo de todo el año. La Naturaleza pródigamente ha conferido belleza a Puerto Rico.

Las condiciones culturales, económicas, sociológicas y políticas que prevalecen en cualquier país se reflejan en su arquitectura. Nuevos materiales, la tecnología avanzada y los cambiantes métodos de construcción siempre han influido el diseño. No obstante, los principios básicos de arquitectura han sido siempre los mismos a través de las épocas. El *buen diseño* es verdadero y la verdad es una y eterna.⁴

¿Cuan “verdadera” es, pues, la arquitectura en Puerto Rico? Lo que Russell Lynes ha dicho, al escribir en *Harper’s Magazine*, sobre la arquitectura en Estados Unidos es aplicable también a Puerto Rico. Según el Sr. Lynes, solo alrededor del doce por

ciento de los edificios en Estados Unidos es diseñado por arquitectos: “el resto es gestionado por contratistas y constructores, a veces pegando unos cuantos clichés contemporáneos, a veces no, tal y como lo hacían hace un siglo o un poco más atrás, antes de que la profesión de la arquitectura se hubiera establecido en América”.⁵

Solo en los últimos veinte años o así —y en espacial los últimos diez años— la función del arquitecto ha sido reconocida en Puerto Rico. Incluso hoy, el arquitecto es considerado por muchos como un asistente caro e innecesario en el proceso de edificación cuando otro —constructor, contratista, delineante o, quizás, haciendo una concesión especial, un recién graduado de arquitectura— es considerado como “lo

Cada vez más durante los últimos años, en Puerto Rico como en todas partes, la práctica grupal ha entrado en acción en la profesión de la arquitectura. El arquitecto se da cuenta de que hay una ventaja en practicar no como individuo sino como miembro de un grupo, no solo para producir una imagen de importancia en las mentes del público sino también para crear con su trabajo una impresión fuerte en el ambiente. El arquitecto de antaño, el practicante romántico de ayer, se ha quedado a medio camino. Hoy, el arquitecto se ha convertido en un coordinador de muchas agencias, de otras profesiones, y su control personal sobre el diseño ha sido considerablemente reducido —demasiadas personas tienen demasiado que decir al respecto—. El diseño por

«En todo este floreciente crecimiento y desarrollo, la pregunta debe ser formulada: ¿la arquitectura está haciendo su trabajo en Puerto Rico?⁸ [...] ¿El clima es entendido, de manera tal que los edificios sean diseñados para tener en cuenta este factor?»

suficientemente bueno” para el proyecto, y disponible por un honorario menor. Así, muchas de las calles de Puerto Rico están alineadas con edificios de reciente cosecha, mal diseñados y disfuncionales, resultado del fracaso de no utilizar servicios arquitectónicos profesionales.

La función del arquitecto está cambiando, es cierto; la sociedad está tornándose tan compleja que a este se le hacen peticiones que nunca antes se le habían hecho. Anteriormente, antes solo le preocupaba un edificio o un conjunto de edificios en una especie de vacío ambiental; su principal interés era que la estructura durara tanto como fuera posible, sin considerar nunca que las cambiantes condiciones lo podrían tornar obsoleto. Hoy, tiene que ser economista, o debe consentir dejarse guiar por uno; debe tomar en consideración factores ambientales y sociales generales, estudiar los problemas de masas de gente, luchar por espacios abiertos en ciudades llenas de gente, preocuparse por los arrabales y trabajar con comités y más comités, cuyos miembros pueden tener la determinación de dictar, o al menos controlar, el diseño.

comité se ha convertido en la regla, una situación que milita contra los preceptos de la buena arquitectura.⁶ Frank Lloyd lo ha explicado así:

“Cada técnica del hombre debe ser la suya propia, su propia forma de adelantar sus ideas. Ser inspirado por la mente creativa de otro es una cosa, pero desarrollar nuestra propia idea para crear verdad por nosotros mismos es lo primordial. La imitación es el freno del espíritu.”⁷

La carrera por la construcción en Puerto Rico va a un ritmo agitado. Todos desean comprar terrenos o tener una opción sobre algún terreno para levantar un edificio que traiga beneficios a la inversión. Expertos en todos los campos están comprometidos: arquitectos, ingenieros y planificadores producen proyectos preliminares, se descifran costos, se elevan las esperanzas —y luego el proyecto sobre el que se colocó tanto tiempo valioso así como en el que se invirtió tanto dinero puede o no ser realizado—. Muchos se dejan en suspenso, algunos incluso son abandonados. Afortunadamente, para todos los implicados, gran parte del trabajo es completado eventualmente.

«Prácticamente, toda la "arquitectura" existente, excepto en algunos pocos casos, es de carácter pragmático, muy poca personalidad y estéticamente lo peor; la razón es la economía mal entendida.»

En todo este floreciente crecimiento y desarrollo, la pregunta debe ser formulada: ¿la arquitectura está haciendo su trabajo en Puerto Rico?⁸

¿El clima es entendido, de manera tal que los edificios sean diseñados para tener en cuenta este factor? La solución usual –dotar a la estructura de acondicionadores de aire– a veces es la única que se puede poner en práctica: pero en muchos casos la ventilación apropiada puede ser lograda con el uso inteligente de las condiciones naturales. La intensidad del calor dentro de un edificio puede ser minimizada mediante el control del calor solar, protegiéndolo de los rayos directos de la luz del sol.

En cualquier país, los materiales de construcción utilizados dependen del costo, la disponibilidad, de cuán pronto se hagan entregas, y del conocimiento y experiencia en su manejo que de ellos tenga el constructor. En Puerto Rico, el hormigón se ha prestado al uso inmediatamente en muchas y variadas formas.

Si bien ha habido un gran cambio para mejorar en la economía de la Isla, se espera que aun se produzca otro más, cuando la abundancia será el medio para realizar más plenamente nuestra concepción de belleza. Como Thomas S. Marvel, arquitecto practicante en Puerto Rico, ha dicho:

De la naturaleza única de Puerto Rico debe provenir una arquitectura, no estilizada localmente, sino lógicamente bien pensada. Lo que es mejor para el clima, los materiales a mano, el modo de vida. Este es nuestro reto e intentamos contestar estas preguntas en nuestros diseños con mayores esperanzas que las de meramente encontrar un estilo, sino una verdadera arquitectura para Puerto Rico.

José A. Fernández

INTRODUCCIÓN⁹

Por Efraín E. Pérez-Chanis

Arquitecto, planificador urbano y editor de *Urbe*

Sin pretensión ni amplificación, la arquitectura ha dejado en la isla de Boriquén ejemplos sencillos de valor positivo, espacial, estético e histórico.

Todos sus logros importantes, desde un punto de vista arquitectónico, contienen un incuestionable ingrediente que los ata al paisaje y la geografía de esta pequeña isla de las Antillas, localizada 18-15 Lat. N. 66-25 Long. O., limitando al norte con el Océano Atlántico y por el sur con el Mar Caribe, el Mediterráneo del continente americano.

En un área de cien por treinta y cinco millas que contiene la topografía de Puerto Rico, llena de textura y color, estas obras se han logrado, no tan importantes como aquellas llevadas a cabo en el campo del arte y la historia en otros lugares de la América hispana, sino de un valor definitivo como una expresión de personas, eventos históricos y determinación geográfica.

La isla, llamada Boriquén antes de su descubrimiento por Cristóbal Colón en 1493, fue un punto de contacto entre las culturas aruaca y siboney de las Antillas Mayores del oeste, la cultura taína de esta región y la más beligerante de los Caribe en el este y el sur. Esta condición, debido a influencias e inestabilidad, creó malestar y pobreza entre los nativos primitivos, hombres de trabajo y paz.

Después de su descubrimiento, San Juan Bautista de Puerto Rico, el nombre dado a la Isla, se desarrolló como una colonia española, económicamente pobre, pero estratégicamente importante para la defensa de las colonias en el continente y para vigilar los cargamentos provenientes de "Porto Belo"¹⁰, Panamá, con oro de Perú. En su ruta hacia España, los barcos [que] navegaban el Mar Caribe como una primera etapa en su viaje usaron Puerto Rico como protección contra bucaneros y piratas europeos, y como un bastión militar y punto de reaprovisionamiento en su arduo viaje sobre el gran Atlántico.

De este modo, en este ambiente, económicamente humilde, se encuentran obras arquitectónicas verdaderamente solidificadas de interés funcional, plástico e histórico, cuyo principal elemento es la simplicidad, un factor que definitivamente los sitúa en la historia de la arquitectura en Puerto Rico y en el Caribe.

Para nosotros, la primera obra importante de arquitectura y urbanismo en Puerto Rico tuvo lugar en la época precolombina. Los indios taínos lograron el diseño de plazas ceremoniales (plazas públicas) en los sitios arqueológicos de Caguana, cerca de Utuado, un pequeño pueblo en las montañas en el centro de la Isla. Este momento arqueológico, de apreciable tamaño, consiste de una serie de plazas rectangulares, cuadradas y circulares, donde los indios presentaban complicadas ceremonias religiosas y practicaban deportes, con pelotas de caucho vegetal, del mismo modo en que lo hacían los mayas de Centroamérica. Fragmentos de madera, desenterrados en estos sitios y analizados en los laboratorios de carbono radioactivo de la Universidad de Yale, muestran que en algunos sectores de estas plazas, se erigían viviendas rústicas de madera primitiva cientos de años antes del descubrimiento de la Isla.

El alineamiento de grandes monolitos, con bajorrelieves de figuras mitológicas y un plan urbano ordenado indican un alto grado de excelencia en el intelecto creativo de los puertorriqueños primitivos. Estas plazas y el abundante legado arqueológico de los taínos precolombinos dan comienzo a la hermosa tradición del arte tridimensional útil en la isla de Puerto Rico.

Si los estudios arqueológicos prueban la importancia de plazas ceremoniales, desde un punto de vista arquitectónico y urbano, el valor también es demostrado, desde un punto de vista social, de un "batey" típico, un patio para las reuniones comunales de los nativos, aun existentes en los campos de Puerto Rico. La plasticidad escultural de los "cemíes", estatuas, bajorrelieves, trabajos manuales y joyería describen la riqueza creativa del "Boricua" primitivo.

La colonia española arranca este plácido velo e inicia su labor de civilización [sic]¹¹

en las manos de militares, aventureros y religiosos. Puerto Rico cambia su rostro y se convierte en un área de defensa militar. Desde aquí en adelante, sus obras arquitectónicas caen en manos de ingenieros militares y algunos visionarios, maestros de obra y aficionados. De la época colonial, se destacan las imponentes obras de las fortificaciones y castillos que han defendido San Juan de Puerto Rico. Los castillos de San Felipe del Morro y el de San Cristóbal, situados en el área antigua del San Juan metropolitano, son joyas incuestionables de arquitectura militar en esta colonia española. El capitán Pedro [de] Salazar, los ingenieros militares Francisco [Fernández] Vandelomar, Tomás O'Daly y un hombre de gran prestigio, Juan Bautista Antonelli, aportaron sus técnicas, buena voluntad y arte a estas obras, consagradas por la historia.

El pequeño castillo del Cañuelo, situado en la costa frente a El Morro y el Castillo de Isabel Segunda, en Vieques, completan las obras arquitectónicas militares más prominentes en la colonia. La planificación de encantadores pueblos, como San Germán, Hormigueros y otros, la calidad de la arquitectura civil y algunos pueblos coloniales, y sobre todo, aquel en el casco del Viejo San Juan, muestran cómo la simplicidad, el orden y la sensibilidad pueden lograr bellas combinaciones y magníficas perspectivas sin tener la monumentalidad de lugares históricos reconocidos mundialmente. En la arquitectura religiosa de esa época, existen muchos ejemplos dignos del común denominador de aquello que es simple y puro: Porta Coeli en San Germán, la iglesia de San Francisco, la catedral, los edificios de San José, la iglesia y el monasterio de los dominicos en el Viejo San Juan.

Otra nota, llena de sensibilidad y poesía, es la espontaneidad e ingenuidad de las "haciendas" y pueblos de la Isla. Estas obras están llenas del encanto de adornos calados en madera, de tragaluces de vidrio multicolor, de los hospitalarios balcones llenos de balastradas y de obras en hierro fundido, reminiscentes del Nueva Orleans colonial, o del "Art Nouveau", y la encantadora atmósfera de los techos de vigas de "ausubo", una madera nativa que

es muy dura, y de obra de mampostería, que caracterizan este tipo de arquitectura, tan agradable, tan sentimental y tan cercana a "La Danza" y el folclore nativo.¹²

Este tipo arquitectónico se destaca más prominentemente en los pueblos de la zona sur del Caribe: Ponce, Guayama, Arroyo, Guánica y otros. La influencia de corsos, inmigrantes franceses y otros desde Nueva Inglaterra proveyeron toques vitales que, combinados con la imaginación nativa, lograron creaciones reales de originalidad y poesía, con imitaciones de "victorianismo" y "Art Nouveau Creole".

En 1910, en Puerto Rico, se inicia un periodo interesante, debido a la llegada desde

peligro de sucumbir en las manos de inversores sin sensibilidad que desean reconstruir en estas costosas parcelas de terreno donde existen estas valiosas piezas de arquitectura histórica en Puerto Rico.

La mansión Georgetti está prácticamente destruida por las manos de los propietarios ambiciosos que mutilaron la obra tal vez más importante del arquitecto para crear un espacio para estacionamiento y venta de automóviles. El último edificio que permanece intacto, la residencia Korber, en Miramar, se usa en el presente como sinagoga judía. Existen planes para demoler este último vestigio de la obra de Nechodoma para erigir una sinagoga "moderna". Veremos si esta comunidad

«En la Isla, aquellas características arquitectónicas que florecerán serán las que traten con los fenómenos de los huracanes, el sol, la lluvia, los terremotos y, de hecho, con la geografía de la Isla y su localización en el Caribe. Esta arquitectura no puede tener una nacionalidad, pero debe ser, como debe ser, un producto de la región en la cual se localiza.»¹⁵»

Santo Domingo del arquitecto checoslovaco, Antonín Nechodoma, un graduado de la Universidad de Praga. Éste había vivido en Estados Unidos de América y en su *curriculum vitae* incluyó su amplio trabajo realizado en la oficina de Louis Sullivan en Chicago. El tutelaje de este renombrado pionero de la "arquitectura internacional" creó una fuerte impresión en Nechodoma, un posible colega de Frank Lloyd Wright.

El trabajo logrado por Nechodoma entre 1910 y su trágica muerte accidental en 1928 es de importancia definitiva en la cultura de principios de siglo en Puerto Rico. La misteriosa afinidad de formas y conceptos de su arquitectura está indescriptiblemente enlazada a la primera etapa de Frank Lloyd Wright (1900-1910): Casa Robie, Casa Helen Husser, Casa Harley Bradley, etc.

Con su arquitectura, Antonín Nechodoma influyó al practicante inexperto y los arquitectos de su tiempo en la Isla, hasta su muerte prematura. Desafortunadamente, sus estructuras están desapareciendo sin dejar registros escritos o gráficos sobre éstas. Durante su vida en la Isla, casi cien estructuras fueron erigidas, de las cuales solo muy pocas permanecen y están en

comete los mismos errores que otros, demolidores y vándalos de monumentos históricos.

Después de años de depresión en la década del treinta, cuando la privación y la pobreza regían la Isla, la arquitectura moderna en Puerto Rico dio inicio unida fraternalmente a la presente dinámica de desarrollo de la economía de la Isla. La revolución industrial de la Isla lo ha dominado todo, hasta el presente, con un solo punto de vista dirigido hacia la economía. Prácticamente, toda la "arquitectura" existente, excepto en algunos pocos casos, es de carácter pragmático, muy poca personalidad y estéticamente lo peor; la razón es la economía mal entendida.

La ciudad capital ha crecido desesperadamente con tendencias macrocéfalas; los agricultores abandonan sus tierras y buscan las fábricas en los pueblos y en las ciudades grandes, los arrabales aumentan y nuevas urbanizaciones crean una dispersión urbana y una arquitectura decadente, desde catálogos, que mutilan gravemente el paisaje en la Isla.

Desafortunadamente, no ha sido posible crear, hasta la fecha, una Escuela de

Arquitectura, bien concebida y capaz de tratar debidamente con los problemas autóctonos. El potencial creativo de muchos hombres jóvenes, posibles arquitectos, es desperdiciado en otras obras, como un sucedáneo de sus verdaderas vocaciones.¹³ Así, muchas de las obras arquitectónicas son realizadas por pocos puertorriqueños y arquitectos extranjeros que residen en la Isla y por muchos ingenieros, forzados por necesidad a fungir como "arquitectos". El resultado, hasta hace muy poco tiempo atrás, ha sido arquitectura homogénea, sin personalidad, que sigue en muchos casos, debido al gusto popular, el patrón y malas reproducciones de arquitectura mediocre y decadente que existe en muchos lugares de Estados Unidos de América, en lugar de estar inspirada por buenos ejemplos de la mejor arquitectura del Norte.

En medio de la confusión creada por la ignorancia, casi general, de qué es la arquitectura, ignorancia que existe debido a la ausencia de una completa Escuela de Arquitectura en la Isla, el trabajo de varios arquitectos genuinos continúa sin cuestionarse. Con cada día que pasa, los verdaderos arquitectos de la Isla demuestran el significado, el mensaje de qué es la arquitectura verdadera, y qué significa su labor para el bien y el prestigio que Puerto Rico disfruta hoy en el mundo.

Definitivamente, aquello que muchos insisten en llamar, o se esmeran buscando, *la llamada arquitectura puertorriqueña, no existe hoy*.¹⁴ Pensamos que lo que existe hoy, salvo algunos ejemplos edificantes, es un poco de arquitectura internacional y una gran influencia de practicantes de gran prestigio que están "en boga" en el presente en Estados Unidos de América.

En la Isla, aquellas características arquitectónicas que florecerán serán las que traten con los fenómenos de los huracanes, el sol, la lluvia, los terremotos y, de hecho, con la geografía de la Isla y su localización en el Caribe. Esta arquitectura no puede tener una nacionalidad, pero debe ser, como debe ser, un producto de la región en la cual se localiza.¹⁵

Hoy, la arquitectura contemporánea de Puerto Rico tiene grandes ejemplos basa-

dos en la simplicidad y gran plasticidad, típica de los artistas nativos. Esta prominente arquitectura está en las manos de verdaderos arquitectos, creadores de magníficos edificios, de quienes grandes logros se esperan en el futuro.

Gracias a la maravillosa obra de eminentes arquitectos como Osvaldo Toro, Miguel Ferrer, Henry Klumb, pioneros y maestros, junto a otros, nuestros valores arquitectónicos disfrutan de prestigio internacional.

Los hoteles de Toro y Ferrer, los edificios de la Universidad y las iglesias de Klumb, juntamente con una abundancia de obras de otros importantes arquitectos, ya colocan a Puerto Rico como tierra fértil para el florecimiento de grandes obras de arquitectura en el futuro cercano. El digno trabajo logrado y la tradición técnica y artística del arquitecto de Puerto Rico lo garantizan. ■

P

JOSÉ A. FERNÁNDEZ fue arquitecto y diseñador de interiores puertorriqueño. Nació el 21 de diciembre de 1898 y murió el 20 de junio de 1975. Se educó en la Escuela Superior Central de Santurce y prosiguió estudios en arquitectura en la Universidad de Syracuse y la Universidad de Columbia. En esta última y en otras universidades también impartió clases. Desde la década de 1920, tuvo práctica como arquitecto en Estados Unidos. Fue miembro del AIA (desde 1944), así como de otras instituciones ligadas al gremio. Su valor como diseñador y divulgador de la arquitectura fue reconocido con numerosos premios y distinciones.

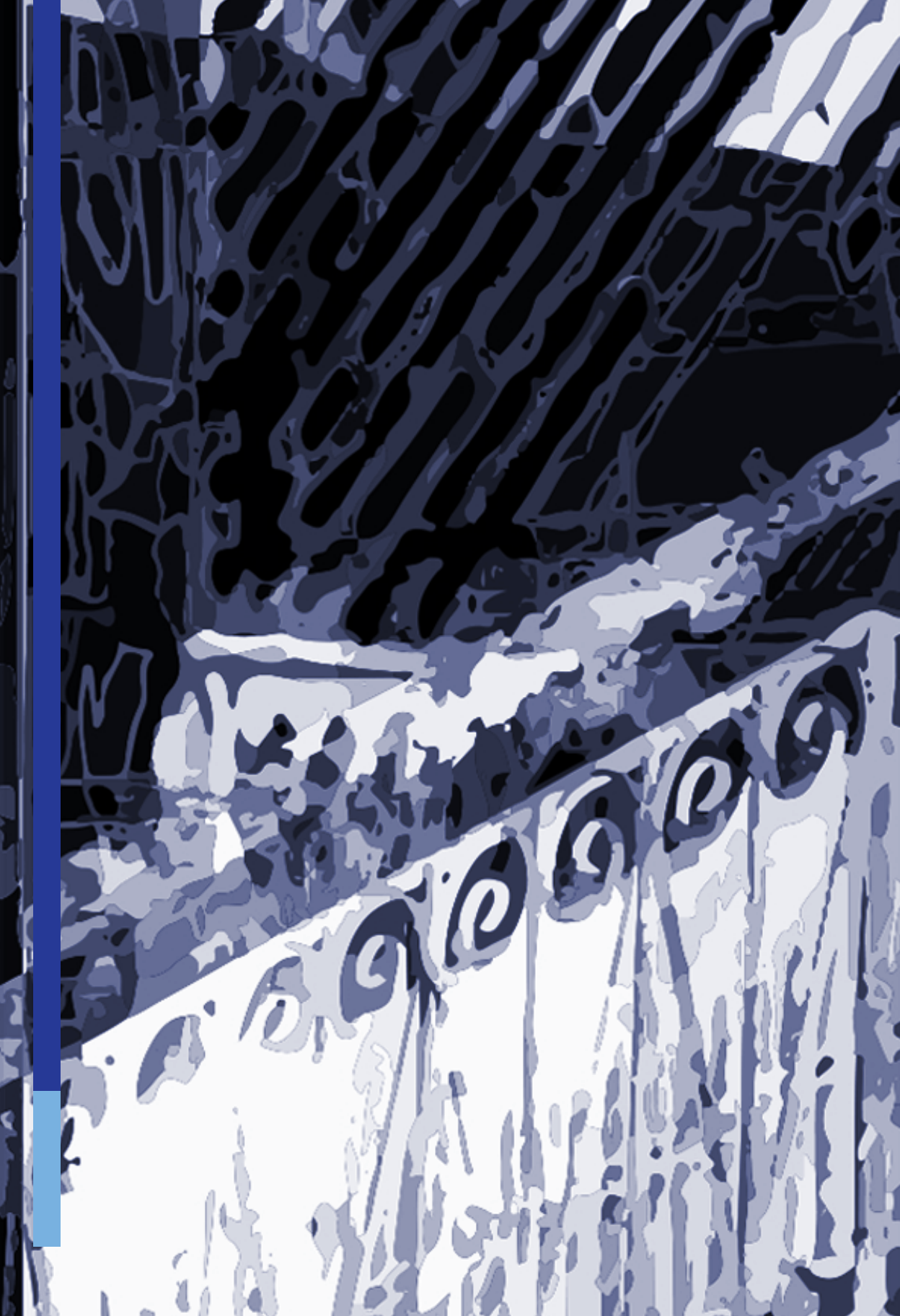
EFRAÍN E. PÉREZ CHANIS fue arquitecto, divulgador y crítico del arte de origen panameño, radicado en Puerto Rico. Nació en 1920 y murió en 2005. Se graduó en 1950 de la Universidad de Panamá y colaboró con el taller de Le Corbusier en 1952. Fue decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Puerto Rico, por cuya fundación abogó desde la revista URBE (1962-1973), en la que escribió conjuntamente sobre: arquitectura, planificación, diseño urbano y arte moderno. Fue también autor de la sección dedicada a la arquitectura puertorriqueña en el noveno volumen de *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*.

NOTAS

1. Algunos artículos precedentes estuvieron también orientados indirectamente a promover la propia obra del autor. Este fue el caso, por ejemplo, de Antonín Nechodoma (Nechodoma, Antonín. "Arquitectura y arquitectos en Puerto Rico", en *El libro de Puerto Rico*, Eugenio Fernández y García, ed., El libro azul Publishing Co., 1923.). La *Revista del Instituto de Cultura*, que desde su primer número en 1958 dedicó espacio especialmente a la arquitectura y su restauración, hizo otro tanto con la obra dirigida por Ricardo Alegría.
2. Fernández se refiere al progresismo adjudicado a muchas de las políticas de los primeros dos gobernadores puertorriqueños, ambos del Partido Popular Democrático.
3. El lema fue frecuentemente utilizado por los medios de la época en que se publica *Architecture in Puerto Rico*, sobre todo, luego de la primera fase de cambios políticos y socioeconómicos de la década de 1950. Entre los textos más tempranos: Harold Underhill. "Puerto Rico: a Showcase of Democracy", *The Diplomat*, enero de 1961; y Eduardo Seda Bonilla. "La cultura y el desarrollo económico: el caso de una comunidad puertorriqueña", *Revista de Ciencias Sociales*, vol. 7, núms. 1 y 2, 1963.
4. El enunciado hoy despierta suspicacia por el absoluto, y requiere atención. El concepto de *buen diseño*, "gute form" o "good design", como se denominó entonces, hace referencia en esta época a la institucionalización del lenguaje y las técnicas modernas, celebrada por los arquitectos y diseñadores afines bien al Movimiento Moderno, al llamado "estilo internacional" o sus incipientes interpretaciones regionalistas. El énfasis es de nuestra edición.
5. Fernández se refiere al editor y crítico de la revista *Harper's Magazine* Russell Lynes. En dicha revista, no solo se realizaron críticas sobre la arquitectura de Estados Unidos, también de la arquitectura y el espacio urbano de Puerto Rico. Fue una de las muchas publicaciones estadounidenses que se dedicaron a exaltar los cambios socioeconómicos de Puerto Rico bajo la influencia estadounidense.
6. El autor se expresa con ambigüedad sobre el trabajo en comité (una práctica frecuente en gran parte de las ramas del diseño de la época, no solo en Puerto Rico) decantándose finalmente por el individualismo pregonado por F.L. Wright.
7. Esta reflexión aparece en Frank Lloyd Wright, *Genius and the Mobocracy*, (1ra. ed. 1949), 1971, p. 21.
8. El énfasis es de nuestra edición.
9. Reproducimos este texto traducido con el permiso concedido por la Dra. Carmen Pérez Herranz, a quien extendemos nuestro agradecimiento.
10. El autor utiliza las comillas indistintamente para destacar algunos términos en otros idiomas, nombres de movimientos o enfatizar con ironía una palabra. Estos signos no se han eliminado, si bien la restante puntuación original se ha modificado en caso necesario.
11. El autor se refiere al proceso de colonización, aunque

para entonces (fuera por descuido, por costumbre o por posicionamiento filosófico) era un lugar común atribuir el estado de civilización solo a la cultura europea.

12. Los adjetivos de Pérez Chanis connotan que la arquitectura vernácula, si bien tenía atributos, quedaba en un marcado segundo plano como patrimonio edificado.
13. Pérez Chanis aprovecha una vez más para insistir en lo que fue uno de los reclamos más importantes en su tarea difusora: la creación de la primera escuela de arquitectura en Puerto Rico. Como se desprende, la profesión era tradicional y mayormente un espacio masculino de producción y el autor, al menos en este texto, no parecía prever cambios en este aspecto.
14. El énfasis es de nuestra edición.
15. El reclamo de Pérez Chanis se inserta en la réplica que supuso el regionalismo crítico ante el llamado "estilo internacional".





EN PERSONA
IN PERSON

EN PERSONA
PP. 194-209

ENTREVISTA AL ARQUITECTO BRUNO STAGNO LEVY

INTERVIEW TO ARCHITECT BRUNO STAGNO LEVY

Edición de Polimorfo

Yara M. Colón Rodríguez y Jorge Rigau Pérez

El arquitecto costarricense estuvo de visita en ArqPoli los días 26 al 30 de marzo de 2017 y compartió con la edición de Polimorfo algunas reflexiones sobre los diseños locales. En la entrevista, contamos con la colaboración del arquitecto y activista de la sostenibilidad Fernando Abruña.

Yara M. Colón Rodríguez: ¿Quiénes son los posibles teóricos de la arquitectura o críticos de la cultura que inspiran, informan o provocan su arquitectura?

Bruno Stagno: Tengo que reconocer una influencia marcadísima de Le Corbusier. Primero, siendo estudiante y después trabajando en una obra de él, y en ese instante descubrí algo que fue la manera de pensar de Le Corbusier. [...] Yo me daba cuenta de que toda la gente que había pasado por el taller eran discípulos de su forma. Y entonces yo dije: "no, yo no quiero ser discípulo de su forma, yo quiero ser discípulo de su pensamiento". Y eso desligaba todo el desarrollo teórico de la formalización de los edificios. Pero, en el desarrollo teórico había una riqueza que uno –que había estado siempre enfocado en los edificios– desconocía, y ahí había una riqueza de una amplitud gigantesca, eso me interesó mucho, y traté de aprender cómo se podía hacer arquitectura apoyándose en ese desarrollo de las ideas.

Colón: ¿Cómo llegó a la arquitectura tropical?

Stagno: Llego al trópico y me doy cuenta de que hay una realidad diferente que yo desconocía, que era el clima [tropical] y la influencia del clima [tropical] en la arquitectura. Pasé mucho tiempo sin hacer nada, 10 años estudiando, estudiando, y mi escuela fueron las casas tradicionales, primero, de Costa Rica y después, de otros lugares del mundo viendo cómo la arquitectura, la materialización, surgía en gran medida como una respuesta al clima [tropical y] a los materiales locales y a las posibilidades de construir de la localidad. Y entonces pensé que por ahí podía haber una manera interesante de pensar la arquitectura. Y me metí en algo que también era novedoso.

Yo tengo una formación afrancesada (del colegio, de familia, etc.) del discurso del método cartesiano y me encuentro en el trópico con la tropicalidad, que es otro mundo [y] escribí un artículo largo sobre la tropicalidad, sobre, no solo lo que significa vivir en el ambiente tropical, sino también lo que significa pensar como una persona del trópico y la relación del pensamiento con la actividad y la manera de ser. Y llegué a una conclusión sencilla, ¿no?: que el pensamiento cartesiano busca concluir y, sobre la conclusión, construye lo que viene. Mientras menos varia-

bles hay en el pensamiento, más rápido se concluye; y tú tienes una base que la consideras cierta; y de ahí brincas al segundo peldaño; y de ahí vas concluyendo y concluyendo. Es un pensamiento que tiende a la productividad, a la eficiencia, a la eficacia, etc. Y por eso es el "pienso luego existo". Hay toda una concepción del modo de vida en eso. Y en el trópico es diferente, la ambigüedad es permanente: no interesa concluir, porque cuando uno concluye descarta. Y cuando uno pertenece a un trópico pobre, carente de cosas, de cosas materiales, siempre cuando alguien te pregunta algo, que tiene que ser una respuesta que te compromete, tú te das cuenta que la persona empieza a acomodar su respuesta [...] porque no se puede perder una oportunidad. Entonces, hay una ambigüedad, una cosa que

Colón: ¿Y cómo esto no se traduce a una especie de determinismo geográfico?

Stagno: Ayer mostraba un mapa que es de la cintura tropical del planeta. [...] ahí hay una región que se globaliza porque, esto que te hablo del pensamiento, que es más complejo, digamos, de lo que les acabo de mencionar, sucede en casi todos los países tropicales. [...] Ese determinismo geográfico existe, existe y es como un regionalismo globalizado. Nosotros hemos hecho en el Instituto de Arquitectura Tropical estas reuniones de arquitectos del trópico donde hay un entendimiento entre todos y no tiene que ver qué idioma y hay una relación con el clima que es básica. [...]

Esas arquitecturas [tradicionales] son una maravilla. [...] Hicimos un estudio de las

«Tengo que reconocer una influencia marcadísima de Le Corbusier. Primero, siendo estudiante y después trabajando en una obra de él, y en ese instante descubrí algo que fue la manera de pensar de Le Corbusier. [...] Yo me daba cuenta de que toda la gente que había pasado por el taller eran discípulos de su forma. Y entonces yo dije: "no, yo no quiero ser discípulo de su forma, yo quiero ser discípulo de su pensamiento".»

se mueve que es totalmente fascinante porque, si bien es cierto, no está pensada para la productividad [mercantilista], pero sí está pensada para la vida. [...] Entonces, eso se tradujo [...] en arquitecturas de grandes aleros, de techos altos, de paredes altas, de una relación con la vegetación, buscando siempre la frescura, maneras naturales de bajar la temperatura y esas arquitecturas tradicionales, que fueron con gente de sentido común a mí me enseñaron muchísimo de cómo poder empezar a acercarse a resolver los problemas que me tocaron. [...]

¿A quiénes leo? Leí a todos, me llamó mucho la atención en determinado momento Ken Yeang, en Malasia, con la arquitectura climática; fue, podríamos decir, un pionero, con sus grandes edificios bioclimáticos, respondiendo a Malasia. Y fue algo, un descubrimiento... fue algo muy revelador. Lo conocí en 1992.

construcciones de las fincas bananeras [...] unas grandes extensiones de terreno que existen en Centroamérica en el norte de Sur América, también en el Asia, en las Filipinas, de las compañías bananeras norteamericanas, básicamente de la Standard Fruit Company y de la Chiquita. Olvidémosnos de las cosas políticas, y de todos esos temas, enfoquémosnos en la arquitectura: tuvieron el mismo problema, la misma problemática que los europeos cuando entraron a colonizar los países tropicales: ¿cómo hacer habitables estas regiones para los que venían, hacer fincas, cómo hacer ciudades ruralizadas donde pudieran llegar los ejecutivos, los mandos medios y los empleados, los peones? Entonces desarrollan unos edificios que vienen de la estructura, del origen del "balloon frame", levantados del piso hechos en madera, sin vidrios, grandes, con una ventilación enorme [...] y con una condición de confort impresionante en un clima de lluvia. Estamos hablando de 4,000 milímetros al año de lluvia, o sea,

terrenos húmedos, y la gente [viviéndolos]. Y estos grupos de ingenieros y arquitectos de las bananeras diseñan agrupaciones de viviendas para los peones, para los capataces y para los ejecutivos. Algunas zonas, por ejemplo, son diseñadas de acuerdo a los conceptos de la Ciudad Jardín y los otros son un poco más racionales. Esto lo aplican [...] como un sello en todos los lugares donde van, y claro, son edificios de un solo forro estructural y visible adentro, con madera, y eso es una arquitectura bioclimática de comienzos del siglo XX.

Colón: Entonces sí hay un componente político, más aun cuando la describe como un sello que se va imprimiendo en el territorio, ¿no?

Stagno: Sí, eso tiene que ver con el concepto de la productividad, todo el taylorismo. [...] Esa puede ser una preocupación válida, pero no para lo que yo estaba pensando en ese momento, que era entender cómo se hacían diferentes tipos viviendas y edificios adaptados a un clima tan extremo (con esas temperaturas, esa humedad y esa cantidad de lluvia).

Colón: Sin embargo, la arquitectura europea refleja haber sido una especie de escudo que originalmente no tenía que ver con, se antepone, al clima tropical.

Stagno: Eso es muy cierto, esa fue la primera aproximación. [...] Luego vienen los ingleses, toco el tema porque Inglaterra –con la cantidad de colonias que tuvo y muchas de ellas en la franja tropical– se enfrentó al mismo problema, y lo resolvió con lo que conocemos, el victoriano, esas casas existen en todo el Caribe. [...] El gran éxito que tuvieron los ingleses fue que [...] coincidió esta condición, esta conceptualización con las ferias universales de la segunda mitad del siglo XX y las casas se empezaron a vender por catálogos [y] permitían que operarios de otros países pudieran construir porque venían unos planos y venían unas descripciones de materiales, hasta con costos. [...] Lo interesante de ese victoriano y de esos catálogos fue que fueron adaptados. [A] esas verandas que nosotros conocemos [les] construyeron galerías y les pusieron una estufa, pero era casa victoriana. Para mí, ese es el primer estilo internacional que existió, por-

que se divulgó en todo el mundo, en toda América existen, pero con adaptaciones, no tuvo el concepto del “international style”, de la tabula rasa. Ese fue el genuino, digamos, el que permitió la adaptación y se adaptó a los diferentes y los diferentes climas.

Colón: ¿Vería esa arquitectura como un primer regionalismo crítico?

Stagno: Sí. [...]

Fernando Abruña: Pero, preguntando sobre esa “tropicalidad carente” (porque me impresionó el término que utilizaste): ¿cómo uno enfrenta ese concepto en Puerto Rico, donde tal vez sea lo opuesto? Donde hay una tropicalidad, tal vez, no carente, sino que tal vez que tenemos una serie de recursos que, no sé si impiden, tal vez mitigan o a veces hacen más difícil la expresión tropical, no solo desde la perspectiva del edificio per se, sino también de la discusión teórica también. En Puerto Rico, cualquier arquitecto que hable de una arquitectura tropical se expone a una crítica severa.

Stagno: Es que el trópico, por lo general, ha estado asociado con el relajamiento, y con la playa, y con el vestir ligero. Entonces, en Costa Rica ha costado que la palabra “tropical” entre, y que se reconozca que es un país tropical.

Abruña: ¿Has encontrado resistencia en esa dirección también?

Stagno: Ya no, pero al comienzo... [se enfatizaba en que] Costa Rica “no limita con el Caribe”, limita con “el Atlántico”. “Limita con el Atlántico” por que el Caribe es otra cosa. Y toda América Latina ha tenido una especie de herencia europea que ha tratado de mantener y conservar. Y [es] el hecho de decirle a la gente, “sí, mire, está bien, aquí hablamos español, pero estamos en el trópico”. [...] ¡Eso no tiene por qué ofendernos, es lo que somos! Y mientras seamos auténticos, la gente inteligente lo va a valorar. [...] Yo creo que ustedes aquí en la escuela hay muchas cosas que yo he visto que son un trampolín extraordinario para proyectarse a la sociedad en busca de esa, o por lo menos de una acentuación, de una identidad que no se puede negar. [...]

Abuña: Pero, ¿qué ocurre cuando introduces las nuevas tecnologías como tenemos en Puerto Rico, entras a unos edificios con temperaturas polares en un país tropical, evidentemente tropical? Cuando yo era profesor les decía a mis estudiantes que, mucha de la manera en que se genera arquitectura en el país tenía que ver (o tiene que ver) con el estándar de confort del ser humano. Les decía que la mayoría de las personas buscan la ruta de menor resistencia: si yo estoy de pie y me puedo sentar, me siento; si estoy sentado y me puedo acostar, me acuesto; y si estoy acostado y me puedo dormir, me duermo. Y que la búsqueda, la exploración de la tecnología va siempre, generalizando, de forma muy amplia, buscando el estado de confort. En Puerto Rico, mi impresión es que mucha gente –cuando se le habla de arquitectura tropical, de ventilación natural, ventilación cruzada– no puede matrimoniar el concepto de confort, (55% de humedad relativa, todo muy milimetrado), cuando yo personalmente pienso que el contraste de poder sentir, y que la brisita evapore, esa chulería, el jueguito del que estabas hablando horita, el relajo en la temperatura [es positivo]. Pero, mi impresión es que aquí en Puerto Rico hay una distancia bastante grande entre esa visión y la que localmente tenemos.

Jorge Rigau: Pensé que hay una generación descendiente de la nuestra, que está más a tono con la naturaleza y el medioambiente que con lo que pueda ser la herencia, la historia y el patrimonio edificado.

Stagno: Eso es cierto, nosotros lo hemos vivido. Los edificios que nosotros empezamos a hacer, que se empezaron a notar, digamos, en el año [19]86 fueron edificios raros para toda la gente; y ahora toda la gente los entiende [...] y empieza a aprender. Por ejemplo, tener edificios que empezamos a hacer en 1994 para un banco, hicimos cinco edificios. [...] [Comparamos las sucursales] y las que nosotros habíamos diseñado consumen 55% menos de electricidad que la otra. Entonces, los de General Electric [dueños del edificio del banco] pusieron a Costa Rica como líder en el ahorro energético. Y se entusiasma-

ron, y entonces el banco ahora es carbono neutral (el banco como corporación), y ese banco está en todo Centroamérica y República Dominicana, se convirtió en una corporación carbono neutral donde los edificios también están participando. Los que no hemos diseñado nosotros, hemos tenido que hacerle nosotros, nos han pedido, "retrofit" para acondicionarlos. Pero entonces, la gente ya empieza a pedir eso, empieza a pedir. La opinión pública empieza a pedir, la prensa lo divulga. Entonces, esa condición que hoy día es rechazada por alguna gente, empieza a ser demandada por otras generaciones. A nosotros ya nos tocó eso. [...] Eso de que hay un rechazo, eso es momentáneo, eso va a cambiar.

Abuña: Yo creo que está cambiando. No hay duda de eso.

Stagno: Y va a ir rapidísimo porque hay un sentido de urgencia con el cambio climático. El cambio climático nos va a cambiar no solo la arquitectura, va a cambiar la manera de hacer ciudad y de cultivar los alimentos.

Abuña: Yo pienso que no estamos cambiando con suficiente velocidad.

Stagno: Estoy de acuerdo contigo. [...] Ya se logró en la COP21, en noviembre de 2015 un consenso que fue (190, 185 países lo firmaron) reconocer que hay un cambio climático. Reconocer, ¡primer punto!, porque había gente que no lo quería reconocer. Se reconoció. Los políticos reconocieron que ya. Primer éxito. Segundo éxito: le reconocieron que más allá de [...] un calentamiento superior a 2°C, la vida es imposible en el planeta, y ya superamos un grado. [Con] El uso de los recursos desde el año [19]86, empezamos a hipotecar el año que viene. [En] diciembre del 1986 empezamos a consumir lo del 1987, ahora estamos en agosto, en agosto del 2016 empezamos a consumir los recursos del 2017.

Abuña: Eso siendo optimista. Para que tengas sentido de escala, necesitamos 16 Puerto Ricos para atender la manera en que consumimos los recursos y la energía del país.



Imagen 2. Entrevista al arquitecto Bruno Stagno Levy. (Foto: YMCR).

Stagno: Esas cosas son tareas monumentales, pero lo importante es que se reconoció (después de la COP21) que hay ciertos objetivos a los cuales hay que apuntar.

Colón: ¿Y cómo en Costa Rica se genera este consenso social a favor de la lucha ecológica? ¿Siempre estuvo ahí?

Stagno: Eso estuvo desde los años 70. Costa Rica tuvo una política de deforestación importante y llegó a tener nada más que un 30% de la masa arbórea.

Abruña: ¿Para qué año fue esto, para el 70?

Stagno: En la época del 1950 llegó a tener un 30% de su superficie que era boscosa. Entraron leyes de parques nacionales y áreas de conservación y siguió todavía la deforestación, pero bajando el ritmo. En este momento, Costa Rica es el país del mundo que tiene más árboles per cápita. Tiene el 52 % de su superficie cubierta de bosques. Costa Rica produce sobre el 95% de su energía eléctrica con fuentes renovables. Se lo repito porque la gente no lo cree: sobre el 95%.

Abruña: ¿Usan mucho la hidroeléctrica (en Costa Rica)?

Stagno: Hidro y eólica el resto... y biomasa. En esta Cop21, [...] cuando se estaban firmando los acuerdos, salió en la torre Eiffel "Costa Rica pura vida 100%" porque llevaba desde el primero de enero hasta como el 12 o 15 de noviembre toda la generación eléctrica con las fuentes renovables.

Rigau: ¿A qué atribuirías, qué factores propician o aceleran el cambio de actitud? ¿Qué agentes catalíticos hubo?

Stagno: El reconocimiento de un valor de la naturaleza, una serie de investigaciones, un valor no solo de conservación sino de exportación y de inmediato entonces surgen las políticas de turismo y se convierte en la primera fuente de ingresos del país. A Costa Rica llegan más de 2 millones de turistas [...] Somos 4 millones y hay de visitantes [unos] 2 millones; eso genera un turismo relativamente caro. Costa Rica es un país caro. Y el turismo no es exclusivamente de resort, los resorts son los que más se venden, pero [...] más de la mitad de las

camas son de pequeños operadores. Ahí la población entiende que la naturaleza tiene un sentido: que se puede “explotar” sin explotarla. Se puede ganar dinero sin destruirla, más bien conservándola. [...]

Abruña: Bruno, ese esfuerzo que se da, ¿es por un esfuerzo concertado del gobierno o son organizaciones no-gubernamentales las que llevan la voz cantante? Aquí en Puerto Rico, es lo opuesto. Aquí, hay que frenar el país para que no sobre-desarrolle y destruya el ambiente y son las organizaciones no-gubernamentales las que están dando la batalla realmente.

Stagno: Son las dos cosas. Nosotros tenemos una ley del ambiente complicada. Los proyectos necesitan llevar todo un proceso, a veces no está lo suficientemente pulida, diría yo. Todo proyecto de más de 400 metros cuadrados debe llevar un estudio de impacto ambiental y más de mil metros uno más complejo. [...] El estado tiene normas de protección de ríos, protección de, por supuesto, parques, [...] quebradas, distancias que se respetan. Hay demolición, han estado demoliendo casas construidas en la zona marítimo-terrestre, hoteles construidos en la zona marítimo-terrestre se han demolido. Porque se hicieron en algún momento, con algún acuerdo, con alguna autoridad, etc. y llegó el tribunal ambiental y: demolición. Y existen las ONG que se dedican a miles de cosas, del mar, de la biodiversidad, de muchas cosas, ahí están. Ellas proponen, hacen estudios, muchos análisis científicos. La Organización de Estudios Tropicales, que tiene como quince premios Nobeles que trabajan para ella, y el Instituto de Arquitectura Tropical, que tiene su tajadita, digamos, de participación en estas actividades proponiendo una arquitectura que ha significado evidentemente un cambio en los arquitectos jóvenes, [por] que tú cada vez empiezas a ver más proyectos que tienen conciencia del ambiente.

Abruña: ¿Hay sanciones significativas cuando se violenta, digamos, que se apruebe un tipo de proyecto y que se haga otro en el transcurso de la obra? ¿Hay sanciones significativas que detienen eso? Hago la pregunta porque, aquí en Puerto Rico, “some

environments are more equal than others”.

Stagno: Sí, sí.

Abruña: Hay algunos [en los que] puede ser que tengas toda la riguridad de los estudios y luego entonces se aprueba. Demostrando que no se puede hacer, se aprueba. Tenemos un problema serio, de credibilidad, de parte del gobierno, cuando se emite un permiso. Ya de salida, la población tiene preguntas –“¿por qué se aprobó tal proyecto... (cuando existen tantas dudas sobre él)?”–. Doy por sentado que en el caso de ustedes, además de la rigurosidad, implantan lo que acuerdan.

Stagno: Sí, incluso el uso del agua, en algunos desarrollos hoteleros, con esos resorts con campos de golf, hace años que no se han hecho campos de golf en Costa Rica, por el agua, el uso del agua. Las poblaciones dicen, pero ¿estamos usando el agua potable, el agua tratada para regar campos de golf y no las estamos usando para el consumo humano? Entonces ha habido problemas, ha habido bloqueos de caminos, algunas cosas hubo unos años atrás. Eso ha cambiado y los desarrolladores (yo no he vuelto a ver) han hecho uno, nuevo resort pero sin campos de golf.

Abruña: Si me permite una anécdota, cuando nosotros hicimos las guías de diseño ecoturístico para la Compañía de Turismo aquí en Puerto Rico, una de las cosas que tratamos de incorporar fue limitar que se hicieran nuevos campos de golf en Puerto Rico (porque aquí tenemos exceso de campos de golf). Y una de las estrategias que nosotros propusimos es que, si se iba a hacer alguno, tendrían que justificarse por un montón de razones y no podían ser de más de 9 hoyos –tenían que ser la mitad de los 18, 9 hoyos– y no podía derribarse ningún árbol. Parte del reto era cómo le dabas a la bolita tratando de esquivar árboles, pero eso fue casi una herejía, se formó una trifulca allá en la Compañía de Turismo (y un montón de presiones que hubo), y entonces esa parte no fue la más simpática en las guías. Y digo esto porque en el país hay muchas presiones que se dan de otros, de terceros que están bien relacionados con el gobierno. Eso impacta muchísimo lo que pasa con el ambiente y con el ambiente construido. [...]

Rigau: Cuando resumen a Bruno Stagno como arquitecto y su obra, el peso va a las consideraciones ambientales. A todos nos resumen de alguna manera y el que resume excluye, entonces, el foco de la valoración tiene que ver con el respeto, la adaptación, la creatividad con que han trabajado esos aspectos ambientales, pero ¿qué otras consideraciones entran en la obra? [...]

Stagno: Bueno, hemos hecho la norma de diseño sostenible RESET. RESET quiere decir Requisitos para Edificaciones Sostenibles en el Trópico. Les cuento la historia: cuando empezaron [...] a surgir las normas de construcción y apareció el tema de la sostenibilidad [...] apareció, por supuesto, LEED. Fue lo primero que nosotros dijimos, "bueno, vamos a estudiar esto". Y nos dimos cuenta que LEED es una norma sería que corresponde a una realidad y que iba a haber muy pocos edificios que pudieran ser certificados LEED en la franja tropical porque: implican más costo, no solo de construcción sino que de operación, y después implican una manera de resolver o llegarle a la sostenibilidad mediante la suma y la adición de equipos, en detrimento del diseño. Entonces, RESET tiene un pequeño [lema] debajo que dice "más diseño que tecnología". Es decir, RESET [...] busca desarrollar todas las habilidades del arquitecto como un proyectista y que cuando él ya se da cuenta de que con eso no logra el confort o no logra alguno de los objetivos, entonces recurre a la tecnología. Por ejemplo, tú puedes proteger del sol los edificios, ¿no es cierto?, con aleros, con árboles y con otros elementos de la arquitectura. Uno dice, "pero es que esta fachada tiene una vista tan fantástica que no vale la pena que le pongamos un parasol porque la vamos a perder", entonces recurre a un vidrio que tenga un UV especial y lo pones ahí, pero todo el resto lo resuelves con lo que te da el oficio. Y haces que el edificio esté fresco. Hay una norma popular: para no enfriar, no hay que calentar. Si tú mantienes el edificio fresco de alguna manera, con algún recurso de diseño, y todavía está caliente, le pones una pequeña unidad chiquitita que funciona en ciertas horas y verás tú cómo la gente eso ha aprendido. [...]

«El cambio climático nos va a cambiar no solo la arquitectura, va a cambiar la manera de hacer ciudad»

Empezaron a aparecer los techos verdes y la gente hablaba de techos verdes, y el mercado y publicidad y etc. [...] A ver, pensemos un poquito: ¿qué sentido tiene ponerle un peso en la cabeza a un edificio, adicional, cuando estamos en un país sísmico? ¿Qué sentido tiene gastarse un montón de plata en una impermeabilización de una losa, para asegurarnos de que cuando venga el agua y la lluvia o el riego no vayamos a tener filtraciones? ¿No será mejor reducir la radiación en un edificio de dos o tres pisos con árboles bien ubicados, si los podemos poner, o con pantallas verdes que puedan crecer? Las pantallas verdes plantadas en el suelo crecen hasta 4 pisos. Dependiendo de la especie que tú escojas, se tupe. Ya con eso evitaste la radiación solar sobre el edificio, que lo mantiene fresco. Entonces, hay una economía sustancial en el consumo de energía.

Rigau: ¿Qué efecto ha tenido RESET?

Stagno: Jimena Ugarte inventó el nombre, es una donación del Instituto de Arquitectura Tropical al país. El país la convirtió, con ayuda de otras instituciones, en norma en el 2012 y le acabamos de hacer una actualización para incluir la categoría blanca que es para vivienda unifamiliar y vivienda social. Porque lo primero que uno hace al implementar RESET es ver la categoría de impacto del edificio. Es blanca, si es unifamiliar, entonces tiene que aplicar nada más que 35 criterios; y después es amarilla, anaranjada y roja; y cuando es roja aplican 122 criterios y la norma te dice cuáles son las evidencias del criterio que estás utilizando. Es gratuita, se puede bajar desde la página del instituto [www.arquitecturatropical.org/reset2.htm]. La UIA (Unión Internacional de Arquitectos) se enteró que estábamos en esto, nos la pidieron, la estudiaron y nos dijeron que querían ponerla en su página web de divulgación. Y le dijimos, "sí, te la donamos con una condición: de que la traduzcas al francés y al inglés". [Ahora] la norma RESET

está en tres idiomas y ha servido para proyectos en varios países del mundo y para orientar a los arquitectos en cómo diseñar en el trópico. [...] La norma está enfocada en el ecosistema, porque lo que queremos es que no solo edificios corporativos se certifiquen, [también] la vivienda masiva. Ahí es donde tenemos que enfocarnos y a un precio igual de competitivo.

El otro punto [de nuestra producción] es la teoría y la generación de [...] artículos y de libros sobre el diseño en el trópico. Tenemos varios libros [...] que de alguna manera nos han proyectado; y tenemos gente que sigue todo esto en más de 90 países. Y se ha dado una cosa extraña y es que el Instituto y la Oficina los dirige la misma gente, “dormimos juntos”. Lo que descubrimos e investigamos en el Instituto muchas veces lo aplicamos en los pro-

bién”. Entonces, escribimos un libro [...], *Ciudades tropicales sostenibles* en el 2004 donde hacemos todo un repaso a través de la historia de cómo se hacían las ciudades relacionadas con el ambiente. Y cuáles serían las opciones para hacer las ciudades sostenibles en el trópico a costos razonables –y no como Masdar, la de Dubai, que es ¡pura tecnología!–. [...]

Todo ese tipo de investigaciones y de cosas que hemos encontrado nos ha dado también una posibilidad de divulgar cosas en el ambiente de los países que vamos. [...] Creo que ya llevamos los 130 artículos sobre temas exclusivamente del trópico y del urbanismo. Y el otro tema que hicimos [por que] bueno –la arquitectura está bien (ya sabemos por dónde va la profesión), la ciudad [es] más compleja, más actores en escena– pero ¿“qué pasa con paisajismo”?

«Y nos dimos cuenta que LEED es una norma seria que corresponde a una realidad y que iba a haber muy pocos edificios que pudieran ser certificados LEED en la franja tropical porque: implican más costo, no solo de construcción sino que de operación, y después implican una manera de resolver o llegarle a la sostenibilidad mediante la suma y la adición de equipos, en detrimento del diseño. [...] Hay una norma popular: para no enfriar, no hay que calentar.»

yectos del estudio o viceversa. Decimos “es necesario que hagamos tal investigación porque vale la pena para este proyecto, vamos a desarrollarla”. Investigamos, buscamos en el Instituto, entonces, hay ahí una cosa complementaria. Ahí en el Instituto, cuando empezamos a darnos cuenta de que la arquitectura del trópico tenía que ser abierta, no cerrada, dijimos, “bueno, eso está muy bien (cuando construimos en el campo), pero ¿y qué pasa cuando construimos en la ciudad, con ruido, contaminada, etc.?”.

San José tiene una condición especial, y es que San José tiene el viento en permanencia, llueve todas las tardes, entonces, la contaminación prácticamente no existe. Llegas en la mañana y está todo abierto y pasas la mano y no hay polvo. Es algo excepcional en ese sentido. Para San José no era el problema, pero dijimos: “las ciudades hay que hacerlas sostenibles tam-

El paisajismo no debe considerarse como una cosa estética, puramente estética, debe considerarse como un complemento de la climatización del edificio.

Colón: ¿Cómo describiría su relación con la arquitectura paisajista?

Stagno: Siempre nosotros estudiamos el paisajismo francés, ¿no es cierto?, una cosa puramente estética; el inglés, un poco más orgánico; el brasileño, Burle Marx, que pintaba acuarelas y después las traspasaba, con flores y cosas de ese tipo (él hacía un dibujo con sus colores y después los ponía). En cambio, nosotros tenemos que ver el paisajismo, incluirle el tema de la biodiversidad. Y eso surgió de Jimena, en el jardín de la casa nuestra, un jardín de 2500 metros, donde llegamos nosotros al trópico (en la casa esa, la que construimos en el año [19]76) y entonces teníamos una concepción del jardín dife-

rente. [...] empezábamos a tener problemas de plagas, [y] Jimena se empezó a dar cuenta de que mezclando diferentes especies convivían todas mejor. No tiene esa visión estética que vemos mucho los arquitectos, de “la pureza”. La ambigüedad, el abigarramiento se defienden, las matas unas con otras reducen los consumos de herbicidas y ahí nos quedó clarísimo que el paisajismo no solo tenía que ser un complemento, sino que un complemento biodiverso del edificio y eso es una manera diferente. Y escribimos un libro porque encontramos un jardín de una señora, una señora que fuimos un día de visita a ver, y le empezamos a preguntar. De pura intuición, la señora, con un par de peones, había empezado a mezclar y entonces nos fuimos con biólogos y todo, y se hizo todo un levantamiento, [...] y se averiguó que el consumo de pesticidas era menor que el habitual. Y dijimos, “bueno, esto amerita, esto amerita divulgar[se]” porque es una manera del paisajismo tropical que hay que replicarlo, ¿no?, entonces escribimos un libro del paisajismo en el trópico.

Abruña: Yo quería concienciarte de lo que ocurre en nuestro país: en Puerto Rico, los estándares de confort los determina ASHRAE (American Society of Heating and Refrigeration and Air-conditioning Engineers). Y ese estándar de confort se da en función de un americano en Atlanta. Y esos mismos estándares son los que se traen a Puerto Rico y por esa misma razón es que todos los edificios aquí en Puerto Rico se climatizan con ese estándar y aquí todo el mundo siempre anda abrigado en los interiores, precisamente por eso. Y las diferencias no son de uno o dos grados, son de bastantes más grados, lo que significa que si tú hablabas horita de un 10.5% más en consumo, aquí estamos hablando (fácil) de un 30, un 40% de aumento en los consumos de recursos y energía, algo descomunal.

Stagno: Normalmente, en un edificio de oficina, el 60% del consumo de energía se va en el aire acondicionado. [...] Uno lo puede reducir con arquitectura. Nosotros estamos obligados a pasar por Panamá ahora, todo el tiempo. Cuando uno se baja del avión y se mete en la manga del aero-

«El otro punto [de nuestra producción] es la teoría y la generación de [...] artículos y de libros sobre el diseño en el trópico. [...] “las ciudades hay que hacerlas sostenibles también”.»

puerto de Panamá, que es de vidrio [...] no puedes mantener la mano en el vidrio. Te quemas. [...] Entonces, ¿cómo contrarrestas tú eso? Eso es a punta de quemar [...] (en el caso de Panamá) petróleo, con equipos de aire acondicionado. Bajar 55° que tienen ahí, ponle 50°, a 23°C: eso es una locura. Eso es una barbaridad, eso es un crimen arquitectónico.

Abruña: Si me permites añadir: más allá de los costos de recursos y de energía, los sistemas de acondicionamiento de aire artificial tienen la desgracia de que tienes dos opciones desde el punto de vista de seleccionar equipos que traten de mitigar el daño al ambiente: o decides escoger uno que le hace daño a la capa del ozono o decides coger uno que aumenta las emisiones de gases que ocasionan el cambio climático. Tienes que escoger uno de los dos males, pero uno de los dos va a ocurrir si coges sistemas de climatización mecánica. Lo que abona más al concepto que estábamos hablando horita de primero resolver los problemas climáticos con el clima y con la arquitectura y luego se le pone “el traje tecnológico” para resolver lo que falte por hacer.

Stagno: Eso es RESET. [...]

Rigau: ¿Y la obra? ¿A dónde va la obra ahora? ¿O encuentras que ya tienes un entendimiento lo suficientemente abarcador como para seguir haciendo lo que hacen bien? ¿Qué derroteros hay?

Stagno: Hay derroteros nuevos, cosas que te surgen en el camino y que son como nuevos desafíos. Siempre hemos tratado, y así lo hemos hecho, de priorizar el uso de materiales locales, mano de obra local, pequeños talleres, ir a los talleres, ver con la gente, gente creativa, que les entusiasma, y te dicen “oye, queremos participar en este edificio”, y entonces aportan. (Uno



Imagen 2. Portada de *Arquitectura rural en el trópico: Enclaves bananeros en Costa Rica*. (Fuente: Instituto de Arquitectura Tropical).

«Y el otro tema que hicimos [por que] bueno –la arquitectura está bien (ya sabemos por dónde va la profesión), la ciudad [es] más compleja, más actores en escena– pero ¿“qué pasa con paisajismo”? El paisajismo no debe considerarse como una cosa estética, puramente estética, debe considerarse como un complemento de la climatización del edificio.»

aprende muchísimo con los albañiles, con los herreros, etc.) Resulta que Costa Rica se ha puesto un país caro y entonces los materiales locales empiezan a ser más caros, a veces, que los materiales importados.

Abruña: ¿A qué se debe eso?

Stagno: [...] Cada vez hay menos materiales locales que son más baratos que los importados. Ahí nos estamos enfrentando [al] surgimiento de nuevos materiales



Imagen 3. Portada de *Bruno Stagno, An Architect in the Tropics*. (Fuente: Asia Design Forum Publications).

que nos llevan, digamos, a cuestionarnos este concepto que ha sido tan sostenible, porque siempre hemos dicho que un material local, aunque no tenga etiqueta verde, es más sostenible que uno que viene de afuera solamente por las emisiones de carbono del transporte, aunque sea súper verde. Entonces, ahí tenemos un desafío nuevo, digamos. [...]

Y lo que sí nos queda por hacer y que ha sido difícil, ¿ves?, es materializar un proyecto para la ciudad que llamamos Floresta Urbana, que es transformar a San José en un bosque, uniendo las pequeñas islas que tiene hoy día, que son parques, digamos, generando un trama verde que atraviesa la ciudad completa, todo el casco urbano, que son como 2 x 2 kilómetros, y eso es totalmente factible, pero buscamos la voluntad política. [...] Sí hemos logrado como parte de ese proyecto, Floresta Urbana, es crear conciencia en las autoridades de que todos los parques, todos los parques de Costa Rica deben ser arbolados. Porque, si las plazas en europeas son duras, son para tomar el sol, y las plazas en el trópico son para estar a la sombra.

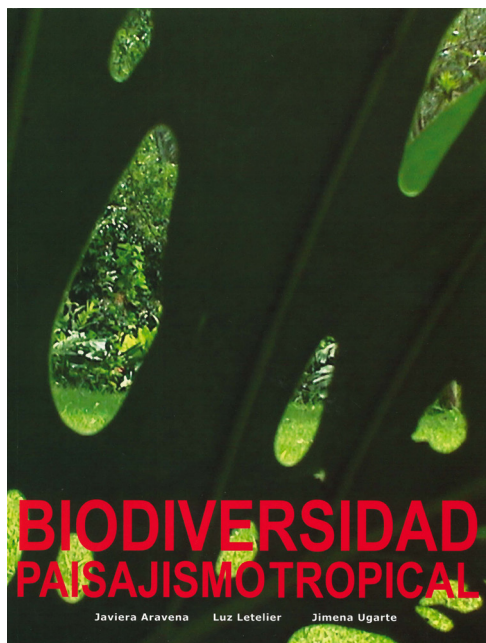


Imagen 4. Portada del *Biodiversidad: Paisajismo tropical*. (Fuente: Instituto de Arquitectura Tropical).

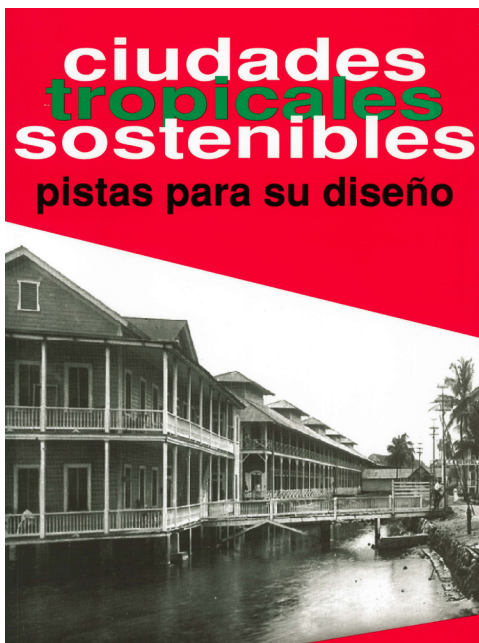


Imagen 5. Portada de *Ciudades tropicales sostenibles: pistas para su diseño*. (Fuente: Instituto de Arquitectura Tropical).

«Floresta Urbana, que es transformar a San José en un bosque, uniendo las pequeñas islas que tiene hoy día, que son parques, digamos, generando un trama verde que atraviesa la ciudad completa, todo el casco urbano, que son como 2 x 2 kilómetros, y eso es totalmente factible, pero buscamos la voluntad política.»

Entonces, eso debemos hacerlo y sí se está haciendo, un poco sin concierto, se plantan árboles nativos (eso ya está clarísimo allí). Hay muchas instituciones que han estado promoviendo el árbol nativo. En Costa Rica existe el INBio, que es el Instituto [Nacional] de la Biodiversidad, que es muy reconocido y que se ha dedicado a escoger especies. Nosotros tenemos un catálogo de más de 300 especies de árboles para usar.

Rigau: Aquí lo que tenemos es el catálogo *Trees for Urban Use in Puerto Rico and the Virgin Islands* por Thomas H. Schubert...

Abruña: Sí, eso es lo que hay, pero el Institute for Tropical Forestry, que dirige Ariel Lugo tiene otro montón de publicaciones, pero no hay duda de que en el gremio lo

que se usa es ese librito de *Trees for Urban Use in Puerto Rico and the Virgin Islands*.

Stagno: [...] El árbol es un recurso baratísimo en el trópico y, fíjate, de eso también nos dimos cuenta. Nosotros [Jimena y yo] venimos de otros climas, de otros lugares, y hace unos años compramos un pedazo de tierra por ahí para los nietos y entonces dijimos "lo vamos a reforestar". [...] Los pájaros que viven aquí, en el resto de la finca, que está lleno de árboles, [...] comen la semilla ¡y listo! [...]

Abruña: Tú sabes que los físicos hablan de la singularidad, como ese punto desde donde comenzó el universo, hubo ese Big Bang. Yo hago la analogía con los árboles, de la misma manera: de una semillita sale esta cosa majestuosa, estos árboles enormes... un bosque completo de una cosita

que es casi nada. Verdaderamente, los árboles, para mí, son como una revelación.

Stagno: En el trópico debemos incorporarlo. Tanto en el proyecto de gran escala como en el proyecto de pequeña escala.

Abruña: Es condición sine qua non.

Stagno: Es condición *sine qua non*. Y ponerlos con esa visión de acondicionadores del clima. Yo una vez di una charla que se llamaba "Climatizando con el clima" porque es eso: hay que climatizar con lo que tenemos. [...] Además hay otra cosa, en la introducción de RESET dice lo siguiente: el 22% de la población del mundo no tiene acceso a la electricidad. El 22% son 1600 millones de personas que no tienen acceso a la electricidad. Entonces, ¿qué opción de sostenibilidad tenemos en esos casos? Y justamente es la gente que está más alejada de lograr

«La sostenibilidad es igual a la replicabilidad, son dos palabras que van juntas.»

de dólares el metro cuadrado. Cuando se hacían [por] Norman Foster 7 mil y pico dólares el metro cuadrado, en esa misma época. Entonces, ¿cuáles tiene más posibilidades de replicarse y de aportar más enseñanza? Claro, yo veo un edificio de Foster, y digo "¡eso es una maravilla!, está súper bien resuelto [...] hasta el último detalle, gran coherencia". Es decir, está bien, él lo hace para su medio, ¡pero yo tengo que hacer algo digno con lo que tengo! Yo les decía a los muchachos de la oficina, "pero miren: tenemos arroz y frijoles, con eso tenemos que hacer el mejor gallo pinto que podamos (que es el plato ese clásico), con eso tenemos que hacer el mejor gallo pinto... no estemos

«¿En qué es en lo que no se puede ceder? En que cada proyecto de los muchachos de la escuela debe tener una consideración ambiental implícita, una racionalidad ambiental –ya sea con el uso de materiales, ya sea en el cómo se posa en el suelo, ya sea en la climatización, ¿ves?– una racionalidad ambiental. Como parámetro fuerte.»

la sostenibilidad. Entonces, tenemos que proponer soluciones nosotros que sean sencillas, que sean copiables, que sean replicables. La sostenibilidad es igual a la replicabilidad, son dos palabras que van juntas. En este momento, se están haciendo edificios que superan 15 mil dólares el metro cuadrado. En Europa, llegan hasta los 22 mil dólares el metro cuadrado, edificios que autogeneran su electricidad. ¡Eso es un maravilla, o sea, uno no puede dejar de admirar esas cosas! [...] Estos edificios también son una maravilla. Pero, ¿y qué mensaje de sostenibilidad están transmitiendo? Cuando uno puede, con la décima parte o la veinteava parte de eso, hacer un edificio sencillito. De mil dólares el metro cuadrado mil doscientos dólares el metro cuadrado. O como lo hacíamos antes, 600 [dólares] el edificio Holsing, 650 dólares el metro cuadrado, un edificio que le sirvió a Holsing como estandarte de la Holsing Foundation for Sustainable Construction. 600 treinta y pico

pensando en caviar ni en salmones ni en nada de eso".

Abruña: Si fueras a juzgar esa sostenibilidad por el consumo energético eléctrico, aquí estamos fritos: Puerto Rico es el país que más energía eléctrica consume por unidad de área en el mundo. ¡Somos energívoros intravenosos!

Rigau: Bueno, está la foto área del planeta de noche que te enseña la isla de Puerto Rico y es como un foco prendido en el medio de todo. [...] Aquí, te das cuenta de que hay muy poca ruralía así, remota, porque sales de noche y está todo iluminado.

Stagno: ¿Y qué pasa con la juventud en ese sentido? ¿Tienen alguna noción, alguna conciencia del futuro?

Rigau: Hay y no hay. Tenemos estudiantes con conciencia del cambio climático, estudiantes que han trabajado el tema de la subida de los mares –hay que recono-

cer que no es la escuela la que ha insistido en el tema— y ellos traen eso. Pero, hay de todo, hay jóvenes que se educaron con todo esto...

Stagno: Yo estoy seguro de que en el litoral de Puerto Rico debe haber algo de lo que ha sucedido en Costa Rica, que penínsulas ya se han transformado en islas.

Abruña: Eso es así, bueno, aquí ya está ocurriendo en el malecón en Cataño, eso está a punto de caramelo.

Rigau: Y en Loíza. [...]

Colón: Nos ha dicho y le decía a los estudiantes que hay que saber dónde no ceder. ¿Cómo se les enseña eso, en qué no podemos ceder?

Stagno: Esa pregunta es importante. Es lo siguiente, aunque suene un poco apocalíptico, es cierto: estamos arreglando, estamos acomodando las sillas en la cubierta del Titanic, mientras hay un montón de gente que toca y que baila. El barco se está hundiendo y cualquier cosa que hagamos es poco y lo que pasa es que no estamos haciendo nada o poco. Es decir, lo que Costa Rica puede hacer es muy poco. [...] Puede hacer mucho para Costa Rica como país, pero teniendo el 0.03% de superficie habitable del planeta, su impacto es más fuerte [...] con el poder de convencimiento y como base moral en las conferencias internacionales, que el peso económico que pueda significar. [...] ¿En qué es en lo que no se puede ceder? En que cada proyecto de los muchachos de la escuela debe tener una consideración ambiental implícita, una racionalidad ambiental —ya sea con el uso de materiales, ya sea en el cómo se posa en el suelo, ya sea en la climatización, ¿ves?— una racionalidad ambiental. Como parámetro fuerte. Independientemente de que el edificio sea redondo o cuadrado. Ese parámetro es algo nuevo que se le agregó a la arquitectura, además de toda la complejidad que tenía, eso ya es algo como la parte estructural, que no se puede caer. Tiene tanto peso como eso, la racionalidad ambiental del proyecto. Ahí no se puede ceder.

Rigau: Tú que tienes una visión amplia y

«Y entonces, yo dije, mire, nosotros somos centro. [...] Nosotros tenemos la misma capacidad de pensamiento que esos...»

una proyección amplia e internacional, ¿qué crees que puede ser o hacer la revista Polimorfo desde Puerto Rico?

Stagno: Muchísimo. [...] Una revista debe transmitir ese algo propio y [...] divulgar esa conciencia: "Puerto Rico está pensando diferente, y mire qué bien escrito está, son artículos de gente inteligente y hacen bien las cosas, y tienen una escuela de arquitectura como se la desearía cualquier universidad" [...]. Eso, ese pensamiento va a llegar, la gente está esperando.

Yo me di cuenta hace muchos años, cuando empezamos con todo esto, que nos invitaron a España, el Centro Nacional de Energías Renovables en España, nos invitaron a dar una conferencia porque invitamos nosotros a Costa Rica a un ecólogo urbano, que es Salvador Rueda, de Barcelona, de la Agencia de Ecología Urbana de Barcelona. Él acababa de proponer la súpermanzana, la súpercuadra en Barcelona. Él lleva estudiando la movilidad en Barcelona desde hace años [y] conocía a esta gente de Pamplona que es del Centro Nacional de Energías Renovables, [donde] hicieron una primera reunión y Salvador Rueda les dijo: "miren, si ustedes quieren que la arquitectura sostenible se pueda entender y pueda divulgarse, inviten a gente que hace proyectos de costos razonables". [Y] entonces nos llegó una invitación y fuimos, y ¿quienes estaban allí? [...] Gente de la oficina de Norman Foster, japoneses, alemanes [...] y nosotros allí metidos. Y, de repente, llegamos y presentamos nuestros proyectitos. Si acaso, dos o tres deben haber superado el millón de dólares. Si acaso. Y planteamos bonito todo lo que hemos preparado y, bueno: fue un éxito. Fue un éxito a tal punto que nos volvieron a invitar dos años después para hablar de la ciudad, con esa misma gente. Entonces, ¿qué fue lo que pasó? ¿Por qué fue un éxito? Porque nos presentamos dignamente con una visión completamente fresca de qué era lo que había que hacer.

Acabamos de recibir ahora una revista de [Luis] Fernández Galiano, donde todo lo que dijimos nosotros en esa conferencia los están hablando Herzog y de Meuron, lo está hablando Koolhaas y esos son los temas. Los que nosotros estábamos proponiendo hacer quince años. Entonces, hay un terreno fértil. [...]

Rigau: Pero ahora traes una cosa: ¿no van a oír primero a los centros metropolitanos y nosotros en la periferia vamos a estar destinados a decir “lo dije primero” o “lo elaboré antes”?

Stagno: A mí no me preocupa eso. El otro día llegó una gente de Toronto, a hablar [...] de centro y periferia. Y entonces, yo dije, mire, nosotros somos centro. [...] Nosotros tenemos la misma capacidad de pensamiento que esos... Fíjate, este Fernández Galeano mandó a hacer unos cuatro años

gocio a las escuelas de comercio, de “business”. Es la extorsión pura y simple. [...]

Rigau: Unos profesores de Princeton, J. Stanley y Barbara Stein, escribieron *La herencia colonial de América Latina*, hace muchos años ya, y hacen un análisis de la condición colonial extendida en el tiempo. Plantean que, mientras se está en un esquema colonial, va a haber tensiones y va a haber fuerzas que van a impulsar cambios, pero que el marco colonial impide la ruptura definitiva y trascender para lograr un cambio.

Stagno: Yo antes tenía una enorme admiración por lo que sucedía en Europa. A todo nivel, y cuando empecé a madurar y a darme cuenta de que, desde el trópico, uno podía tener un pensamiento y una independencia, me eché a un lado. Y, dije, “no, son cosas diferentes”, y dejé de sen-

«Yo no me siento, y te digo, para nada y yo aprecio las cosas que hacen y reconozco un edificio de Renzo Piano, uno de Foster y de Rogers y uno le encuentra todos los valores que pueden tener ¿no es cierto? Pero ¿yo copiarlos a ellos? Jamás en la vida. [...] hay una enorme dignidad en nuestra región, en nuestra latitud y eso hay que comunicarlo y destacarlo y ponerlo en la bandera. Ustedes están en una posición excepcional para generar un cambio. [...]»

una invitación a estos simposios que él hace que se llamaba “Más por menos” y nos llegó una invitación. [Contestamos:] “Esto es realmente un insulto. Es lo que hemos hecho toda la vida nosotros y, ahora, ustedes (el “star system”) porque han entrado en una crisis se quieren, además, convertir en los grandes pensadores ‘más por menos’ cuando han sido incapaces de hacer edificios a costos razonables...”. [...] Es que hay que olvidarse. Yo, te digo, yo hace años dejé de leer a esos señores. [...] Yo soy centro, nosotros somos centro. Yo le decía, “¿y por qué ustedes son centro y nosotros periferia?” –“Ah, es la tecnología.” – “Mire, la tecnología lo que está demostrando es que nosotros, es decir, que todo el mundo está siendo extorsionado por los que manejan la tecnología.” Bill Gates no ha practicado otra metodología de negocio que la que practicaban [antes], la extorsión. Lo que ha hecho es que ha llevado la extorsión como concepto de ne-

tirme inferior. Dejé de sentirme inferior. Y no hay embajador de Francia que llegue a Costa Rica, que no le doy el artículo sobre la tropicalidad, donde le digo que Descartes era un personaje adaptado a su circunstancia, pero que nuestro pensamiento es de validez universal. ¿Y qué dicen los embajadores? “Interesante”, dicen. Yo no me siento, y te digo, para nada y yo aprecio las cosas que hacen y reconozco un edificio de Renzo Piano, uno de Foster y de Rogers y uno le encuentra todos los valores que pueden tener ¿no es cierto? Pero ¿yo copiarlos a ellos? Jamás en la vida. Desarrollar un pensamiento como el de ellos, ya no, ya no. [...] Yo no. No me siento, al contrario, hay una enorme dignidad en nuestra región, en nuestra latitud y eso hay que comunicarlo y destacarlo y ponerlo en la bandera. Ustedes están en una posición excepcional para generar un cambio. [...] ■

REFERENCIAS

- Aravena, Javiera. *La biodiversidad en el diseño del paisaje caso de estudio en el trópico: Hacienda Navarro*. Instituto de Arquitectura Tropical, 2005.
- Instituto de Arquitectura Tropical. *Requisitos para Edificios Sostenibles en el Trópico (RESET)*, www.arquitecturatropical.org/reset2.htm.
- Schubert, Thomas H. *Trees for Urban Use in Puerto Rico and the Virgin Islands*. Gen. Tech. Rep. SO-27. U.S. Dept of Agriculture, Forest Service, Southern Forest Experiment Station, 1979.
- Stagno, Bruno. *Arquitectura rural en el trópico: enclaves bananeros en Costa Rica*. Instituto de Arquitectura Tropical, 2003.
- Ciudades tropicales sostenibles*. Instituto de Arquitectura Tropical, 2006.
- Tzonis, Alexander. *Bruno Stagno: an Architect in the Tropics*. Asia Design Forum Publications, 1999.

P

NOTA DE LA EDICIÓN Los textos citados sobre la obra de Bruno Stagno Levy y el Instituto de Arquitectura Tropical se encuentran disponibles para consulta en la biblioteca de la Universidad Politécnica de Puerto Rico.



EN PERSONA
PP. 210-217

CONVERSANDO CON: LA DISEÑADORA ANA REBECCA CAMPOS RIVERA

TALKING WITH DESIGNER ANA REBECCA CAMPOS

Yazmín M. Crespo Claudio

Directora del Departamento de Arquitectura
Escuela Internacional de Diseño y Arquitectura
Universidad del Turabo

Language Games, primera exhibición de la diseñadora industrial Ana Rebecca Campos Rivera, es una exploración minuciosa de piezas de diseño que reflejan experiencias vividas en Milán, Italia y el aspecto lúdico de la comunicación. Presentan un diálogo, un cuerpo de intercambios diversos entre colegas y amigos, y un lenguaje común: el inglés que, paradójicamente, propone el entendimiento mientras provoca el desconcierto. Los siete objetos de la exhibición intentan describir el sentimiento de perplejidad diseñado de forma demostrativa y funcional, considerando tanto *acción* como *gesto* y sus formas simples. El resultado es una colección que juega con la confusión y que acoge la plurisignificatividad del lenguaje.

Yazmín M. Crespo Claudio: ¿Cuáles son sus principales intenciones en Language Games? ¿Por qué es importante que el espectador alcance la sensación de estar perdido-entre-traducciones?

Ana Rebecca Campos Rivera: Mi intención desde el inicio era lograr una colección que no solo respondiera a la utilidad de un producto, sino que exhibiera el proceso de conceptualización de una idea que resultara en el diseño de una colección de productos y mobiliario. No me refiero al resultado final únicamente, mas bien el porqué y la historia "behind it". Es importante para mí la historia del diseño.

Ella es la razón de ser del producto. Es por eso que me fascinan los diseños de Nendo, sus narrativas y lo simple de la traducción al objeto.

Durante mis estudios en Milán y rodeada de amigos extranjeros, fue sumamente interesante ver/escuchar la distinción entre los acentos y poder entender cómo la fonética acostumbrada de nuestro país natal se refleja en la pronunciación de un idioma extranjero. No era la única que tenía problemas con el acento, éramos todos. Siempre tratábamos de entendernos. Con ellos, dialogué sobre querer diseñar unas gráficas que mostraran esas confusiones y no fue hasta un año después de regresar a Puerto Rico cuando comencé a dibujar y lo que esbozaba era mobiliario, claro.

Fue entonces cuando comencé la investigación y redacté las oraciones con la intención de mezclar palabras que se podían relacionar entre sí. Empleando verbos, adjetivos y objetos que utilizaran las letras *sh* y *ch*, que eran mi mayor confusión. La investigación me facilitó entender varios conceptos: el sentimiento de otredad social, la idea de estar "lost in translation", la importancia de la cultura relativa, el arte de la deducción y el arquetipo. Todos relacionados y esparcidos en la muestra.

Mi objetivo era que el espectador se pudiera relacionar conmigo y alcanzara la

sensación de estar perdido-entre-traducciones y participara del proceso. Estaba bien contenta cuando veía a las personas intentar pronunciar correctamente los nombres de las piezas, y se confundían y se reían sin miedo. El lograr una conexión con el público era importante; el uso del arquetipo como medio de comunicación me permitió tener una interpretación clara entre objeto y espectador. El arquetipo se convirtió en el idioma visual. El diseño presenta al arquetipo como modelo de conocimiento de donde fermentan otras ideas de las cuales cada individuo, sociedad y/o cultura se apropia y lo muestra a su modo. Es la base de la comunicación, se exhibe en forma de diagrama, no en términos/conceptos. Así, el objeto se convierte en lenguaje a través del arquetipo.

Crespo: ¿Por qué es importante decir que el diseño **es** un lenguaje o, en esencia, **como** el lenguaje?

Campos: Durante el proceso de investigación considero valioso el desarrollo del concepto, el cómo ocurre la interpretación de un pensamiento a un producto útil. Existe una variedad de ideas mientras trabajas en un diseño. Pienso mucho en la relación con el usuario, física y emocional. La empatía. Y utilizo el lenguaje como medio de comunicación con el espectador. ¿Cómo voy a seducir al usuario? o ¿cómo me puedo relacionar con él? Es crear oportunidades en el diseño. Por ejemplo, existen los momentos en que se tiene un cliente, y es él quien dirige el trabajo hacia algo particular. Pero cuando diseño con base en una idea propia es diferente. Debo realizar analogías que crean oportunidades de conexión y establecer estrategias de diseño: mi método de expresión. En realidad, sin un porqué, ¿cómo uno puede explicar lo que hace?

Crespo: En Language Games, exhibes varios videos que muestran de manera jocosa cómo las fallas en la pronunciación provocan duda en ambas partes y un desentendimiento? ¿Por qué es este video importante y cuál es su relación con la conceptualización de la muestra?

Campos: El sonido. Facilitarle al espectador escuchar la fonética y las fallas en la

pronunciación era significativo para llevar mi historia. Quería que la comunicación fuera clara. Quería que el mismo sonido fuera molesto pero jocoso, por lo que añadí fallas en la pronunciación de personas de otros lugares, no sólo de Puerto Rico. El video presenta la historia de las piezas, la definición de los conceptos que nutrieron mi interés y el diseño. El video también fue mi manera de compartir parte de la investigación que realicé.

Crespo: En la exhibición, la interpretación del mensaje se transforma en una semántica abstracta de carácter único y extenso. Subrayas que conectar e interactuar se vuelve un verdadero reto. ¿Cómo defines el relativismo cultural y por qué entiendes es perentorio para comprender qué es lo hablado (sonido) y lo no hablado (gesto) de lo dicho?

Campos: Me apropio un poco de estos términos que se derivan de conceptos profundos del comportamiento social con el propósito de explicar en parte el contexto. El concepto de otredad es muy relevante, sobre todo cuando se trata de reconocer al *otro* como un individuo *apartado* con la intención de juzgar. Creo que muchos que han sido extranjeros han tenido esa experiencia. La otredad reconoce al *otro* como un individuo diferente, que no forma parte de la comunidad propia.

De aquí, considero que el *relativismo cultural* trata de lo contrario: donde se analiza al *otro* respecto a su propia cultura. Como parte de la investigación, concluyo que es necesario un buen entendimiento de la *cultura relativa* para juzgar la pronunciación del *otro*. Intentando entender a mis compañeros, nunca asumí que su pronunciación iba a ser perfecta si no intentaba entender su acento y descifrar lo que querían decir, considerando también sus gestos.

Crespo: Language Games explora cómo nos comunicamos, o incomunicamos, traduciendo el proceso en objetos de diseño. ¿Por qué hablar con ciudadanos internacionales, todos incluidos, se vuelve un **arte de deducción**?

Campos: Traer a colación el *arte de la deducción* es porque soy fanática de Sherlock Holmes. Me intriga su metodología, su forma metódica de pensar, basada en su intuición. Holmes es un detective ficticio, y mi interés en el personaje surge porque su profesión se basa en resolver problemas, y relaciono mucho su metodología con la de un diseñador. Con un fin diferente pero un proceso bastante parecido, nosotros como diseñadores centrados en el pensamiento crítico atendemos un problema particular que buscamos resolver. En la *ciencia de la deducción* de Sherlock Holmes hay tres (3) pasos: *observar todo, de lo que se observa, lo deduzco todo y, cuando se haya eliminado lo imposible, no importa cuán loco parezca, tiene que ser la verdad*. Me recuerda mucho el proceso de pensamiento cuando hablaba con personas de otros países y todos hablando inglés (como segundo idioma), tratando de entendernos. Tenía que observar los gestos, los labios, los ojos, considerar el contexto para realizar una deducción de lo que esa persona intentaba decir. Había veces que era prácticamente un arte entendernos.

Pensé interesante utilizar este personaje para explicar ese sentimiento de confusión, su metodología funciona como articulación o mecanismo para la comprensión. De igual forma, Sherlock crea en el lector un sentimiento de duda e incompreensión, hasta el final. Se vuelve un juego divertido.

Crespo: Ciertamente, la narrativa conceptual es infraestructura de todo aquello que llamamos diseño. La exhibición devela el contenido de diseño como patrones exteriores que conectan con el interior del todo -el comportamiento-. ¿Qué significó observar al espectador realizando un tipo de introspección, en ocasiones individualmente, en otras en colectivo, repetir el juego de palabras e intentar pronunciarlas correctamente?

Campos: Fue interesante observar la reacción de las personas en la exhibición. Me gustaba mucho poder ver cuando la gente se reía, por ejemplo: del video con los diferentes ejemplos de incomunicación por



Imagen 1. *A very cheap ship* (Fotografía: Mariángel Catalina González)

la pronunciación errónea de la fonética. Como "We are thinking" en vez de "We are sinking". Me interesó observar al espectador durante la exhibición, en especial, la interacción que se dio con la pieza *A very cheap ship*: incluso además de dejar el dinero, algunos se pusieron creativos e hicieron barquitos con el dólar y avioncitos (imagen 1).

Crespo: La pieza titulada *Chair as stair* es un diseño reestructurado por el significado de una frase y un hoyo negro. Su forma corresponde a dos objetos fundidos en uno (imagen 2). ¿Es importante la dualidad en tus piezas? ¿Es esencial acomodar a dos de la misma manera en que las palabras comunes se confunden en la pronunciación?

Campos: La silla *Chair as stair*, fue la pieza que le dio inicio a la muestra (imagen 3). Donde incluí la metodología de dualidad en la frase con la inclusión del arquetipo. La palabra *stair* la incluí porque es la vía al hoyo negro; simboliza el cruce entre dos mundos. *Chair as stair* es el acceso; silla



Imagen 2. *Chair as stair* (Fotografía: MCG)

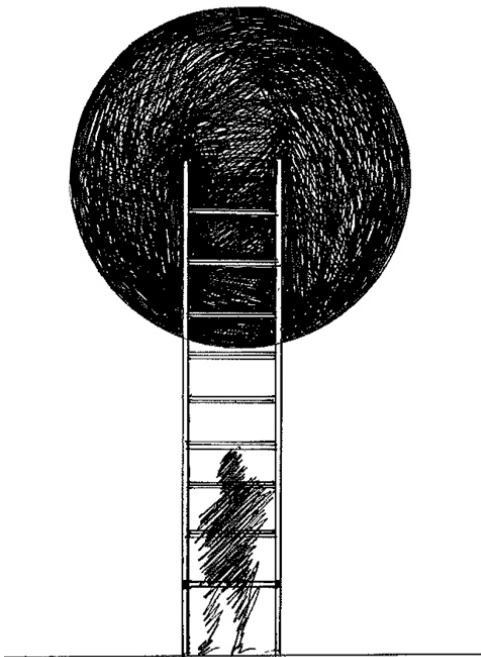


Imagen 3. *Chair as stair* (Boceto: Ana Rebecca Campos Rivera)

extendida en el espacio, de forma vertical para alcanzar el hoyo negro. La dualidad de las piezas es importante. Transmite la posibilidad de comunicarme claramente con el espectador; de difundir ambos conceptos de una frase y plasmarla a través de objetos utilizando la pieza, los gestos, las acciones y las tradiciones. Era esencial tener dos para crear la frase y definir las piezas. De cierto modo, intento darle función/significado a nuestra confusión.

Crespo: Tanto la pieza *Malabares* (diseñada para la convocatoria *Nos vemos*) como la instalación *A very cheap ship* (de Language Games) exploran la obra como instrumento colaborativo. El método: la interacción del espectador con la pieza. ¿Cómo la idea se vuelve una lúdica forma de diseño?

Campos: La consideración del espectador es parte de la motivación, entender cómo se usará el objeto. Siempre pienso que debe existir una interacción del producto con el usuario, cierta consideración. Hay algo lindo de saber, como espectador, que está pensado para ti. El espectador forma parte esencial de la historia y de cuál será -debe ser- su relación con la pieza.

Malabares se centró en la idea de la bola de cristal, consideré el espejo como reflejo en términos de introspección, el mirarse a sí mismo (imagen 4). Fui conceptualizando un objeto mediante una investigación del objeto existente; de ahí, surge la idea del "fortune teller machine" y de utilizar los "ready-mades" como medio para plasmar la idea de la máquina. La intención era que el individuo pudiera leer su propio futuro y pudiera interactuar, como el "fortune teller", con la bola de cristal.

Crespo: ¿De qué forma has representado lo local a través de tus diseños? ¿Cómo defines la importancia de lo local en la perspectiva internacional?

Campos: Lo local incurre en lo que nos define. El idioma, los gestos, la cultura y nuestras costumbres. Por ejemplo, en la muestra hablo sobre la confusión del idioma. Nosotros no usamos *sh* y su diferenciación con la *ch* (imagen 5). Cada uno intenta representar un carácter particular



Imagen 4. Malabares (Fotografía: MCG)



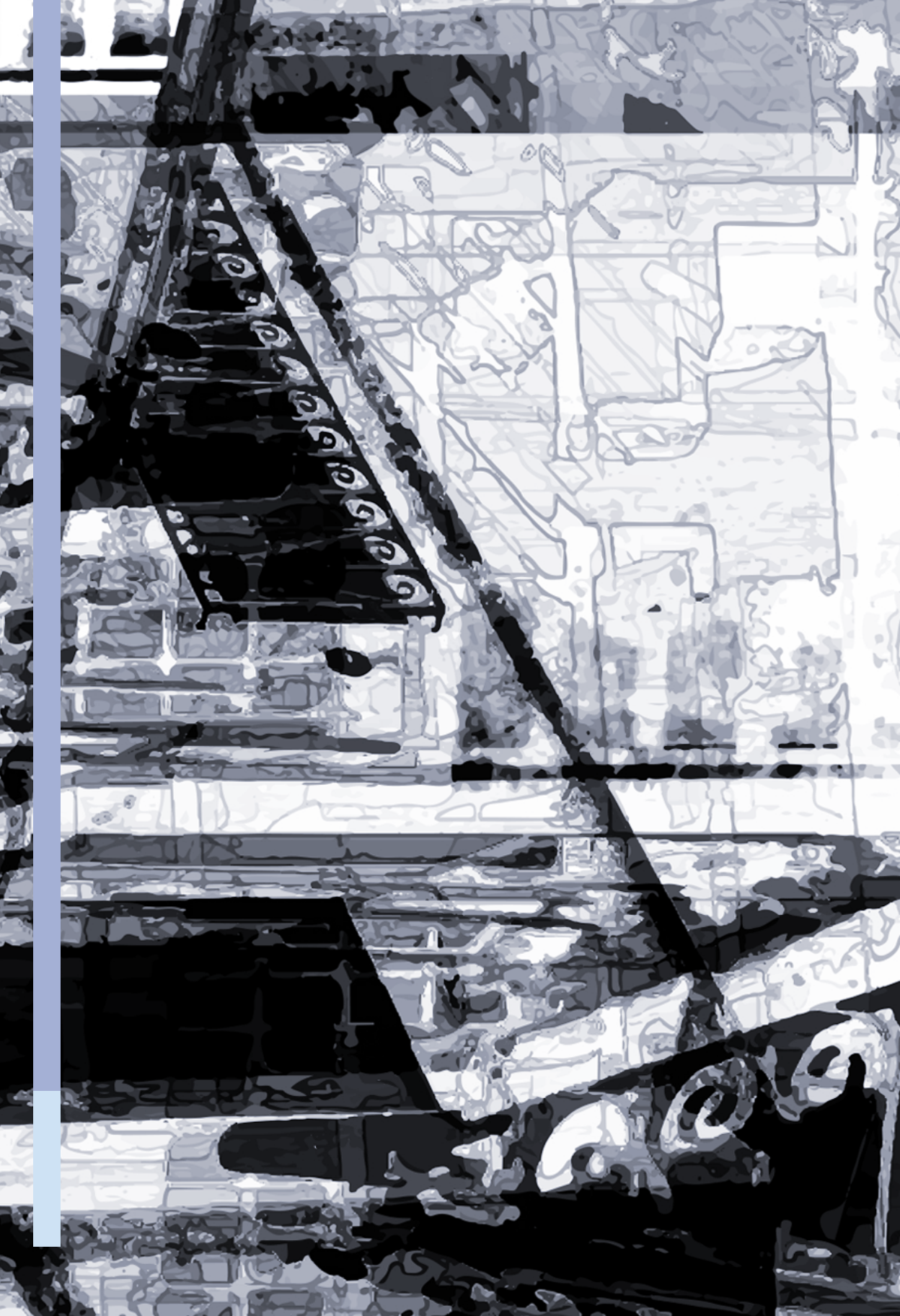
Imagen 5. *Chair to share* (Fotografía: MCG)

Imagen 6. Detalle de materiales de *Shoes to choose* (Fotografía: MCG)

pero siempre desde una perspectiva especial de quiénes somos. Igual, considero que subrayo lo local en que todos los esfuerzos respaldaban utilizar lo de aquí, como el material (imagen 6), manufactura, colaboradores y el espacio de exhibición (La Productora). La integración de todos los elementos y su producción en Santurce reafirman mi compromiso con mi entorno y el diseño puertorriqueño. La mirada internacional es crucial para la exposición del artista. La participación de varios diseñadores puertorriqueños en la Bienal Iberoamericana de Diseño el pasado noviembre de 2016 es prueba de que en Puerto Rico realizamos objetos de alto nivel conceptual y constructivo. El evento seleccionó a un pequeño grupo de diseñadores que representamos a Puerto Rico. Cada diseñador *de aquí* tiene un carácter individual que representa su propia cualidad de lo local basado en sus propias experiencias. Lo interesante de la pieza que exhibí, *Malabares*, es que la diseñé para la convocatoria local NOS VEMOS, una muestra de diseño industrial curada por Andrea Bauzá y Melissa Ramos. En esta, se solicitaba al diseñador crear un espejo. Y resulta que esa investigación enfocada en la reflexión, en la reutilización de los materiales y la interacción del usuario con el objeto evidencia que lo local no radica en patrones, ni en imágenes, más bien en la genuina representación de quiénes somos como diseñadores. ■

P

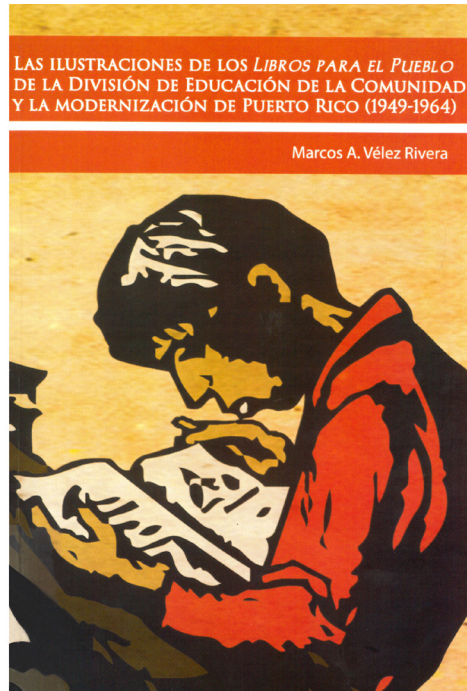
YAZMÍN M. CRESPO CLAUDIO se graduó del Bachillerato en Diseño Ambiental de la UPR y de Bachillerato y una Maestría en Arquitectura de la Universidad de Cornell. En 2005, completó otra Maestría en Diseño en la Universidad de Harvard. Entre sus premios, destacan el Technical Chamber of Greece Award y World Architecture Award 2009 por TKTS. Ha escrito sobre arquitectura, teoría, arte, diseño y urbanismo; y ha exhibido su producción en España, Estados Unidos y Puerto Rico. Es profesora y directora del Departamento de Arquitectura de la Escuela Internacional de Diseño y Arquitectura y cofundadora del Taller Creando Sin Encargos.





RESEÑAS
REVIEW

VÉLEZ RIVERA, MARCOS A.
LAS ILUSTRACIONES DE LOS LIBROS PARA EL PUEBLO DE LA DIVISIÓN DE EDUCACIÓN DE LA COMUNIDAD Y LA MODERNIZACIÓN DE PUERTO RICO (1949-1964). EDICIONES UNE, 2016.



Emanuel Bravo Ramos

Estudiante doctoral de Historia en la Universidad de Puerto Rico

“We will not err if we show invisible things by means of visible ones”

Papa Gregorio el Grande, c. 540-604¹

Históricamente, el arte ha sido el instrumento clave para impartir cosmovisiones en contextos sociales de alto analfabetismo. Según cuenta Peter Burke, el Papa Gregorio el Grande dijo que las imágenes se colocan en las iglesias para que el que no puede leer libros pueda leer mirando las paredes. De la misma forma, el constructivismo ruso creó un lenguaje visual para comunicar concisamente los valores bolcheviques a las masas iletradas rusas. En el contexto del Puerto Rico del Nuevo Trato, Marcos A. Vélez Rivera examina cómo Luis Muñoz Marín y sus asociados enfrentan el desafío del analfabetismo del campesinado puertorriqueño en sus planes de modernización económica, política y cultural. A groso modo, *Las ilustraciones de Los libros para el pueblo de la División de Educación de la Comunidad y la modernización de Puerto Rico (1949-1964)* es un examen semiótico sobre la

Imagen. Portada de *Las ilustraciones de Los libros para el pueblo de la División de Educación de la Comunidad y la modernización de Puerto Rico*. (Fuente: Ediciones UNE).

presencia de las ideas de Muñoz, Pedreira, y otros coetáneos, sobre la modernidad e identidad puertorriqueña en las imágenes creadas por la DIVEDCO para sus textos educativos y didácticos.

Con miras a definir la modernidad muñozista, Vélez Rivera primero discute los distintos enfoques y debates en torno a su legado. La discusión examina las voces de la nueva sociología, la sociología de la denuncia, a la vez que explora los distintos enfoques historiográficos que han abordado la figura de Luis Muñoz Marín. Esta parte del texto es muy importante porque apunta a las visiones contenciosas sobre los legados acertados o problemáticos de dicha modernidad. Cabe destacar que, de la multiplicidad de historiadores y sociólogos citados, el autor encuentra en el ensayo de María Dolores Luque de Sánchez (2008) titulado *La buena vida o la vida buena: Muñoz Marín ante la industrialización y el consumismo en Puerto Rico, 1948-1975* la base de la dialéctica muñozista —el progreso de la modernidad industrializada que enriquece materialmente al campe-

sino puertorriqueño a la vez que socava sus valores y tradiciones—. Esta dicotomía opera durante el análisis del imaginario visual de la DIVEDCO en la que el autor encuentra contradicciones en el plan de civilizar y modernizar al jíbaro.

El autor hace un recorrido por la historia de la DIVEDCO y su rol en el proyecto de modernización. Esta se funda como parte de la parte de la Operación Serenidad —un esfuerzo por modernizar al puertorriqueño sin que pierda sus valores y costumbres—. La misión de educar y civilizar es discutida por el autor como una tarea que se aleja de la propaganda y que fomenta la inclusión del pueblo. Los textos didácticos y educativos a crearse cubrían asuntos de salubridad hasta la participación de los campesinos en círculos democráticos. El autor descodifica las imágenes de estos textos (y muchas veces discute el texto al que acompañan) y disecciona la ideología y conceptos presentes en las imágenes sobre el paisaje rural y urbano, la cultura del trabajo, la modernización, y las representaciones de la puertorriqueñidad.

Aunque el autor identifica las imágenes que promueven el empoderamiento y la participación política campesina, éste también detecta ciertas contradicciones en la cosmovisión propuesta por la DIVEDCO. Aunque las mujeres son participes de los círculos democráticos, los roles de géneros se salvaguardan: el hombre se asocia a la asada, el pico y la pala; la mujer a su canasta de recolectora, al espacio doméstico interior de la crianza, a la máquina de coser. A Vélez Rivera le “es interesante ver cómo en medio de toda esta madeja de la modernización el discurso visual hace un gran énfasis en elementos sociales como la familia, la política, la religión...”.² La aplicación de una perspectiva de género en este estudio le hubiese permitido al autor identificar cómo el imaginario de la DIVEDCO (siguiendo las pautas muñocistas) reifica las estructuras heteronormativas invisibilizando otros posibles actores sociales como las madres solteras, los hijos e hijas bastardos, las personas con géneros no-binarios (para mencionar algunos obviados en la discusión). Por otro lado, el análisis foucaultniano del dispositivo de

la familia hubiese enriquecido el análisis de textos de la DIVEDCO como *La Familia*, donde el ejercicio democrático recae sobre la base familiar —la familia reproduce el buen gobierno—, se guarda de la rebelión y la violencia. Esto es más que claro cuando el autor cita de *La Familia*: “Lo que seamos como pueblo, como nación, depende en gran medida de cómo sea usted y su familia.”

Cabe recalcar que el autor, al estilo de Peter Burke, nos hace un recuento del uso institucional de las imágenes para concretizar ideas, propagar conceptos e implantar cosmovisiones. Sin embargo, éste acude a los discursos de Muñoz Marín como la columna vertebral del programa de la modernización, desprendiendo sus dictámenes del contexto material —como si sus palabras se descorporizaran del campo de la politiquería y flotaran “hacia la nueva aurora”—. De alguna forma, la discusión efectuada por el autor se torna un díptico entre dos fuentes primarias: la imagen y el discurso de Muñoz (o visiones cónsonas a éste).

Vélez Rivera nos traza la genealogía discursiva de los íconos culturales de la puertorriqueñidad presentes en el imaginario de la DIVEDCO. El autor narra cómo se reinventa la imagen del taíno como laborioso y noble; cómo el jíbaro, aunque ensimismado para Pedreira, es el mito que nos origina; y cómo “monte adentro”, alto en la Cordillera Central, están los orígenes de la cultura puertorriqueña. El autor nos brinda un entendimiento claro del origen de estos y otros mitos que aún concebimos como fundacionales. A partir de su trabajo, debemos examinar en el imaginario gráfico de los textos históricos de la DIVEDCO la presencia de otros actores: el afro-descendiente del enclave cimarrón o descendiente de esclavos en los llanos costeros; los conflictos entre estamentos sociales; las persecuciones contra los vagos y los desviados. ■

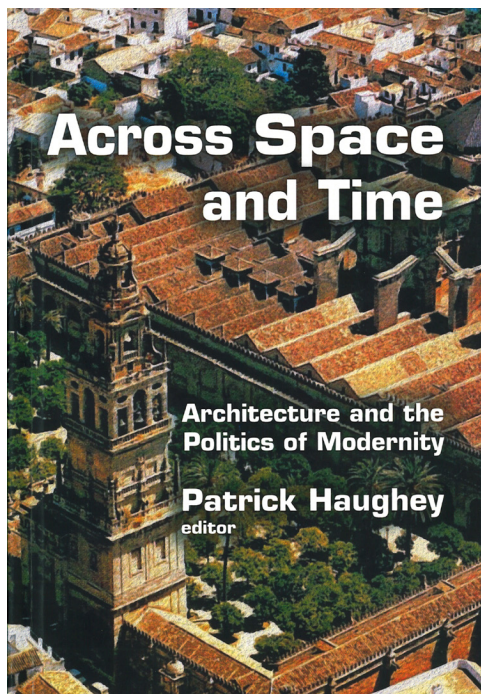
NOTAS

1. Burke, Peter. *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Reaktion Books, 2001, p. 46.
2. Vélez Rivera, Marcos A. *Las Ilustraciones de "Los libros para el pueblo" de la División de Educación de la Comunidad y la modernización de Puerto Rico (1949-1964)*. Ediciones UNE, 2016, p. 98.

P

EMANUEL BRAVO RAMOS es estudiante doctoral de Historia en la Universidad Puerto Rico. Allí cursó su Bachillerato en Historia de las Américas (2000) y Maestría en Enseñanza y Currículo en Historia (2015). Participó en las revistas *Práxis*, *Taller literario*, *Contornos* y *Mise-Entropique*. También publicó en las antologías: *Mal(h)ab(l)ar* (1996), *La ciudad infinita* (2000), *Saqueos* (2002), *(Per)versiones desde el paraíso: poesía puertorriqueña de entresiglos* (2005), y *Vientos alisios: Poesía puertorriqueña 2000-2017* (2017). Sus trabajos de creación y críticas de arte han sido publicados en los periódicos *Diálogo* y *San Juan Star*. *Metroika: viaje al nuevo medievo* (2003) es su primer libro.

ACROSS SPACE AND TIME:
ARCHITECTURE AND THE
POLITICS OF MODERNITY.
PATRICK HAUGHEY
(ED.). TRANSACTION
PUBLISHERS, 2017.



Jorge Rigau Pérez

Arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico

A raíz del 8th Savannah Symposium celebrado en 2013 en la ciudad del mismo nombre, se recogen aquí catorce ensayos que abordan la modernidad como fenómeno de un alcance más extendido, diverso y problemático de lo que reconocen comúnmente las historias de la arquitectura. El volumen examina cómo ciudades, edificios y paisajes influyen y, a su vez, son influenciados por solapes desbalanceados entre el capitalismo y el colonialismo, fuerzas locales y globales, situaciones políticas y la seducción arrolladora de la tecnología.

Apoiado en una óptica historiográfica amplia, el libro explora el impacto de la modernidad en localidades diversas del planeta, calibrando sus expresiones y manifestaciones en lugares tan distantes uno del otro como India, Java, Brasil, Italia, Francia, Eslovenia y los Estados Unidos. Cada ensayo -vigorizado por la mirada microscópica incisiva de cada autor- suma a los otros escritos temas subyacentes: la tirantez siempre vigente entre tradición y actualidad; la arquitectura como validación de la promesa de la modernidad, y

Imagen. Portada de *Across Space and Time*. (Fuente: Transaction Publishers).

sobre todo; la hibridez que es propia de la forma arquitectónica a raíz de las presiones que siempre ejerce "lo local".

El ensayo "*Identity Tectonics: Contested Modernities of Java and Bali*" constituye una lupa efectiva para debatir este último tema. Su autor, Robert Cowherd, Profesor Asociado de Arquitectura en Wentworth Institute of Technology, emprende una explicación robusta del debate suscitado en la década de 1920 en relación al desarrollo de una arquitectura Indoeuropea en Java bajo el régimen colonial de Holanda. La validación del legado patrimonial de la región no era inocente: la insistencia oficial en "recombinaciones genéticas" formaba parte del interés gubernamental de aplacar los movimientos de independencia de la región. Entre participantes del proceso, Cowherd destaca a C. P. Wolff Shoemaker ("el Frank Lloyd Wright de Java") por acoplar sensibilidades locales a formas modernas, aunque queda el lector carente de imágenes que permitan aquilatar la forma en que este arquitecto lo hace. Como colofón, Cowherd discute e ilustra los trabajos en bambú que actualmente se realizan

en la "Green School" de Abiansemal, Bali.

La transformación de cárceles en lugares de producción por parte del imperio inglés desde finales del siglo XIX vertebra el ensayo "*Carceral Capital: The Prison Industrial Complex in Colonial India*", de Mira Rai Witts, quien tiene en su haber investigaciones diversas relacionadas a la península que llegó a conocerse como el Indostán. A la autora le interesan la estandarización de modelos arquitectónicos carcelarios y los medios y métodos de construcción, todo ello como parte y producto de la infraestructura colonial dominante. Aprovechándose de la mano de obra forzada -e ideas penales reformistas en boga- Inglaterra utilizó presidiarios para la manufactura de bienes, ya fuesen mantas para soldados, o productos de consumo público.

Un tema afín se plantea en "*The City as Business Plan: Bat'a from Batangar to the Calcutta Riverside*", de Markéta Brezovská, arquitecta y urbanista de la República Checa. Enfocada en el desarrollo de asentamientos tipo "company town" para la Compañía de Zapatos Bata, Brezovská maneja simultáneamente dos escalas de análisis: la de la empresa y la de su impacto a nivel urbano con repercusiones sociales considerables. Los poblados Bat'a integraron ideas de planificación, ingeniería y comercio con arquitectura moderna, todo para producir zapatos y mercadearlos. En varios pueblos de Puerto Rico, proliferaban hace unos años tiendas Bata. En la actualidad, *Batia India Limited* sigue siendo el mayor fabricante de zapatos de India y la autora alerta de las transformaciones que sus enclaves de producción han de sufrir ante la revaloración de los bienes raíces en la era de la globalización.

El contenido amplio de este libro se hace evidente en capítulos varios que tamizan su mirada a la modernidad a través de un tema particular. Entre éstos, cabe mencionar: la planificación en la década de 1960 (Veronica E. Aplenc en "*Held in Suspension: Competing Discourses on Urban Modernity in 1960s Slovenia, Yugoslavia*"); la dimensión política de la zonificación urbana (Matthew Hines en "*Zoning and the Controlled Space of Modernity*"); la incorporación arquitectónica de tradiciones vernáculas (Lucy Malsby en "*Expres-*

sions of Political Power: Case del fascio, Modernism, and Vernacular Traditions"); la transformación del paisaje natural (Mark V. Wetherington en "*A Found 'Desert' and an Imagined 'Garden': Modernity, Landscapes, and Architecture in Southern Georgia's Longleaf Pine Forest, 1865-1920*"); y el rol de la prensa en la configuración de un ideal urbano basado en expectativas de progreso (James William Goodwin Junior en "*Houses Will Be Built Everywhere: Modernity and Urban Space in the Press, Minas Gerais, Brazil, 1884-1914*").

En lo que respecta a los modos de representación e interpretación de lo moderno, así como elucidaciones amplias del término a través del tiempo, interesan los siguientes capítulos: "*The Triconch and Stibadium in Late Roman and Early Christian Architecture: A Consideration of Assertions of Modernity*", por Lynda Mulvin; "*When Art History Was Global: Helen Gardner's Art through the Ages in 1948*", de Barbara Jaffee; "*Sir John Summerson and the Art of Modern Storytelling: Radio, Architecture, and Democratic Culture*" por Shundana Yusuf; "*Drawing Out a Modern Point of View: Projecting Architecture through Simultaneity, Abstraction, Dissection, and Montage*", de Hilary Bryon; y "*Le Corbusier, Architecture, and Eugenics: From France to Brazil and Back*", por Fabiola López-Durán y Nikki Moore.

Concluye el volumen un ensayo del editor, Patrick Haughey ("*The Politics of Architecture and History in the Anthropocene*"), articulando tensiones inherentes a su ciudad base, Savannah, como ente vivo y, a su vez, objeto de nostalgia. Víctima de procesos de gentrificación, desarrollismo y turismo, la visión romántica de Savannah obnubila los muchos estratos socioculturales que conforman la urbe. Una vez advertidos sobre la amnesia que afecta nuestra valoración de muchas ciudades, Haughey exhorta al lector a asumir la responsabilidad contemporánea que imponen los cambios climáticos y demográficos, urgiendo a los profesores de historia de la arquitectura a valerse de tales procesos como marcos referenciales para su pedagogía.

Across Space and Time: Architecture and the Politics of Modernity pudo haberse enriquecido con más imágenes, pero no

hubiese valido la pena posponer su publicación por ello. Los aportes de contenido de esta compilación –tan importantes– reclaman demasiada vigencia para haber retrasado por ello su divulgación. ■

P

JORGE RIGAU PÉREZ es arquitecto, historiador e investigador de la arquitectura del Caribe Hispano, enseña y practica estas disciplinas en Puerto Rico. Tanto sus obras como sus escritos y su pedagogía han sido objeto de múltiples premios y reconocimientos en y fuera del país. Decano fundador y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, Rigau es autor de *Puerto Rico 1900* (1992), *Havana/ La Habana* (1994) y el drama *Tomviaje* (2004). También escribe artículos y columnas periodísticas en las que aborda desvelos contemporáneos respecto al arte, el diseño, el urbanismo, el patrimonio construido y la cultura.

ZOIDO, FLORENCIO, ET
 AL. *DICCIONARIO DE
 URBANISMO: GEOGRAFÍA
 URBANA Y ORDENACIÓN
 DEL TERRITORIO.*
 EDICIONES CÁTEDRA,
 2013.

Reinaldo Rosado Silva

*Instructor en el Departamento de Ciencias Sociales de la
 Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez*

El *Diccionario de urbanismo y geografía urbana y ordenación del territorio* fue publicado por primera vez en el 2013 por Ediciones Cátedra en la Colección de Grandes Temas en España. Este diccionario les facilita a los académicos, investigadores, diseñadores de políticas públicas e interesados en los temas urbanos y de ordenación del territorio seiscientos veintidós términos, expresiones y conceptos que les permitirán consultar, contextualizar y abordar los temas urbanos de sus respectivos intereses. La obra fue escrita por los geógrafos Florencio Zoido, Sofía de la Vega, Ángeles Piñeiro, Guillermo Morales, Rafael Mas, Rubén C. Lois y Jesús M. González. Los Estudios Urbanos y el quehacer investigativo en este amplio campo disciplinario requieren de la utilización de términos y conceptos que permitan definir, sistematizar y diseccionar los objetos bajo estudio.

Parte de la premisa de que la sociedad y, por ende, el estudio de la ciudad, su gente y el territorio, son dinámicos en su esencia. Es decir, cambian y se transforman a través del tiempo. Esto hace meritoria la

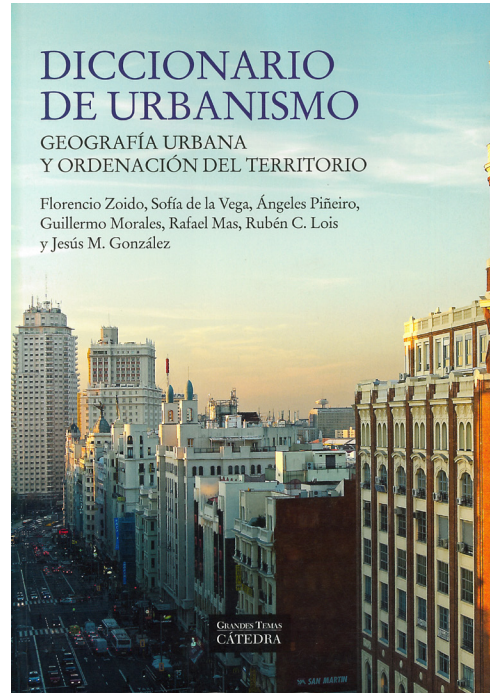


Imagen. Portada del *Diccionario de urbanismo: geografía urbana*

utilización de términos y conceptos que faciliten la comprensión de la complejidad de los fenómenos o asuntos urbanos en momentos históricos particulares. El estudio de los procesos de transformación del territorio y sus impactos económicos, políticos, ambientales, urbanos y sociales se sostienen desde una base inter- y multidisciplinaria. Las áreas del saber incluyen, pero no se limitan a: la Sociología, Historia, Planificación, Demografía, Economía, Geografía, y Antropología Urbana, la Arquitectura y el Urbanismo.

Para ampliar la comprensión de muchos de los términos, los autores utilizan ilustraciones. Estas se basan en planos, fotos, diagramas, mapas y gráficas acompañados de una breve narrativa descriptiva (en algunos casos teóricos e históricos). Tratan de instruir el concepto discutido para facilitar su mayor entendimiento. Además, cada uno de los términos y conceptos se encuentran escritos en español, catalán, el euskera, el gallego, el inglés y el francés. Uno de los propósitos de ésta obra es clarificar la utilización de los conceptos fundamentalmente en la Geografía Urbana.

na y la Ordenación Territorial en España y Europa. Por tal razón, los propios autores sostienen en la introducción que no consideraron tratar términos o expresiones relativos al Medio Ambiente debido a que haría de la obra una mucho más extensa.

Los objetivos específicos del diccionario según los autores son: (1) proponer un mayor acuerdo terminológico en el seno de los estudios urbanos; (2) establecer equivalencias de las expresiones y palabras castellanas con las otras lenguas oficiales habladas en España, y con el inglés y el francés; y (3) contribuir a la necesaria clarificación conceptual de las Ciencias Sociales y, en particular, de la Geografía. Además, en términos metodológicos los autores argumentan que recibieron anotaciones y sugerencias sobre cada uno de los términos. Se han descartado términos que ya no se utilizan y han elaborado un listado de nuevas expresiones, términos y conceptos. También sostienen que han realizado arduas relecturas de los nuevos contenidos en cada uno de los términos y se discutieron los contenidos en colectivo. De la misma forma, reconocen el difícil reto por definir concisamente cada uno de los términos y de dejar saber la pluralidad o variación de los significados.

Para facilitar la búsqueda y lectura de los conceptos, la obra posee un índice al final que abarca todo el contenido. En términos bibliográficos, este trabajo será de gran utilidad para los lectores e investigadores. Los cerca de veintinueve diccionarios consultados y alrededor de ciento veinticinco artículos y libros especializados sobre los estudios urbanos hacen de esta obra una referencia obligatoria. El diccionario también puede considerarse una herramienta auxiliar para introducir la discusión de términos en cursos sobre diversos temas urbanos, tanto a nivel graduado como subgraduado.

Es menester reconocer que la generación de nuevos conocimientos en las áreas del saber sobre los estudios urbanos se encuentra en continuo y acelerado desarrollo. Por tal razón, uno de los mayores retos que enfrenta este proyecto es la actualización de los términos y sus contenidos con la finalidad de descartar o añadir nuevos conceptos que sean relevantes y pertinentes

a través del tiempo. Además, la compilación de todos los datos expuestos en este diccionario representa una gran oportunidad para impulsarlo como un recurso digital. Auxiliado con mayores imágenes y enlaces que permitan ser utilizados en el proceso de enseñanza y aprendizaje en los diversos cursos sobre temas urbanos de forma interactiva. Por todo lo expuesto, esta obra representa una fuente de consulta auxiliar y a la vez obligatoria para los que se dedican al estudio de lo urbano y el ordenamiento territorial. ■

P

REINALDO ROSADO SILVA posee una Maestría en Planificación de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras y es candidato a grado doctoral en el Programa de Historia de Puerto Rico en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Su disertación se titula *La vivienda de interés social en Puerto Rico: políticas neoliberales y desigualdad social, 1970-2016*. Actualmente, se desempeña como Instructor en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez.

POLIMORFO

Colaboraciones / Collaborations

Para colaborar con Polimorfo, pueden escribir o enviar sus investigaciones, ensayos, reportajes fotográficos, reseñas o proyectos (con memoria descriptiva) escribiendo a nuestras direcciones. Todo material será evaluado por el comité editorial de la revista y ningún material original será devuelto a los autores. / To collaborate with Polimorfo, you can write or send us your research, essays, photo essays, reviews or projects (with description) by writing to our addresses. All material will be evaluated by the editorial committee and no original material will be returned to the authors.

Guías para autores

Textos:

1. Los textos podrán constar de investigaciones, ensayos, reportajes fotográficos y reseñas y deben ser inéditos, aunque su contenido puede haber sido presentado en conferencias, foros y presentaciones académicas o profesionales.
2. El comité editorial será el encargado de aceptar o rechazar los artículos y materiales propuestos.
3. El comité editorial se reserva el derecho de realizar correcciones de estilo y ortografía sobre los textos.
4. Los artículos y materiales propuestos deberán ser enviados únicamente por correo electrónico a: polimorfo@pupr.edu. No se aceptará ni devolverá material impreso o manuscrito.
5. El artículo debe tener una extensión de 2000 a 4000 palabras aproximadamente. Las reseñas tendrán una extensión de 700 a 1000 palabras.
6. Los artículos deben incluir entre 5 y 7 imágenes por separado, identificadas con apellidos del autor y número de imagen (ej.: PérezRivera-Imagen4.jpeg).
7. Las citas o referencias bibliográficas deberán seguir el formato MLA.
8. Las notas deben estar al final del documento, no a pie de página.
9. Los artículos deberán ser redactados en español o inglés.
10. Los artículos deberán incluir un resumen en español e inglés de no más de 250 palabras.
11. Los títulos de los textos también deberán incluirse en inglés y español.
12. En el caso de los ensayos fotográficos, estos deberán incluir un párrafo de 100 palabras aproximadamente y título, ambos en español e inglés; y no será necesario incluir resumen.
13. El texto de los artículos debe presentarse en formato Word o RTF.
14. El artículo debe estar acompañado de una breve biografía del autor (con el nombre y apellidos) que no supere las 100 palabras y que incluya la adscripción institucional del autor.

Imágenes:

1. Las imágenes deben ser enviadas como archivos TIFF o JPEG, por separado, con una resolución no menor a 300 dpi.
2. Las imágenes deben estar claramente identificadas en el texto (ej.: Imagen 1), además de incluir pie de foto y créditos de autor en cada una.
3. El comité editorial se reserva el derecho de excluir imágenes de poca calidad.
4. La revista respeta los derechos de autor y de reproducción del material: es responsabilidad única del autor asegurarse de obtener permiso para reproducir las imágenes y costear cualquier gravamen de reproducción antes de enviarnos el material.

Guidelines for authors

Texts:

1. *The texts may consist of research papers, essays, photographic essays and reviews and must be unpublished material, although its content may have been presented at conferences, forums and professional or academic presentations.*
2. *The editorial board will be responsible for accepting or rejecting the proposed articles and materials.*
3. *The editorial board reserves the right to make style and spelling corrections in the texts.*
4. *The submitted material should be sent only by email to: polimorfo@pupr.edu.*

We will not accept nor return printed documents or manuscripts.

5. *Articles should have an extension of 2000-4000 words approximately. Reviews will have an extension of 700-1000 words.*
6. *Articles must include between 5 and 7 separate images, properly identified with the author's last name and the image number (i.e.: PérezRivera-Image4.jpeg).*
7. *Citations or references should follow the MLA style format.*
8. *The document must include endnotes instead of footnotes.*
9. *Articles must be written in Spanish or English.*
10. *Articles should include an abstract in Spanish and English of no more than 250 words.*
11. *The titles of the texts should also be included in Spanish and English.*
12. *The photographic essays should include a paragraph of about 100 words and a title in both Spanish and English and need not include an abstract.*
13. *The texts of the articles must be submitted in Word or RTF formats.*
14. *The article must include a brief biography of the author (with full name) not exceeding 100 words and including the institutional affiliation of the author.*

Images:

1. *Images should be sent separately as TIFF or JPEG files, with no less than 300dpi resolution.*
2. *Each image must be clearly identified in the text (i.e.: Figure 1), and include caption and author credits.*
3. *The editorial board reserves the right to exclude poor quality or low-resolution images.*
4. *The journal acknowledges copyright and reproduction rights of the material: it is the sole responsibility of the author to get permission to reproduce images and pay any reproduction fee before submission.*

Notas

El comité de redacción de Polimorfo ha hecho lo posible por reconocer e indicar en cada número los derechos de autoría de las imágenes publicadas. No obstante, de no atribuirse correctamente o de no incluirse al propietario de los derechos, agradeceremos a los autores y lectores que se comuniquen con los miembros del comité. / The Polimorfo editorial committee has made every effort to recognize and indicate in each issue the copyright of the published images. However, if we do not correctly attribute or not include the rights owner, authors and readers are welcome to contact the committee members.

Las opiniones presentadas son exclusivas de sus autores y no representan las de Polimorfo, ArqPoli, ni la Universidad Politécnica de Puerto Rico. / Opinions are exclusive to their authors and do not represent those of Polimorfo, ArqPoli, nor the Polytechnic University of Puerto Rico.

Agradecimiento / Thanks

Agradecemos al personal de la biblioteca de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, en especial, a su directora, Sra. Mirta Colón Rodríguez, Sra. Digna Delgado López y Sr. Antonio López Tardi por su colaboración técnica en esta edición. Asimismo, la asistencia de la decana Diana Rivera Rivera. / Thanks to the Library personnel of the Polytechnic University of Puerto Rico, especially its director, Mrs. Mirta Colón Rodríguez, Mrs. Digna Delgado López and Mr. Antonio López Tardi for their technical collaboration in this edition. We are also grateful for the assistance of Dean Diana Rivera Rivera.

Fe de erratas / Errata

En el número 3 de nuestra publicación, por razones ajenas a nuestra voluntad, no se acreditó correctamente al traductor Zachary Paul Romansky, ni se incluyeron los números de las notas en el artículo por Wilfredo Méndez Vázquez. / In our 3rd issue, involuntarily, translator Zachary Paul Romansky was not correctly credited, and note numbers were not included in the article by Wilfredo Méndez Vázquez.

Polimorfo

Familia tipográfica para diseño / *Designed with typography:*

Avenir Next LT Pro, Mosketa

Impresión/Print: Digital

Cantidad/Quantity: 700

Esta revista se terminó de imprimir en el mes de agosto de 2017
en los talleres gráficos de **Editora Corripio, S.A.S.**
Calle A esq. Central, Zona Industrial de Herrera
Santo Domingo, República Dominicana
www.editoracorripio.com



El llamado "giro global" aparece en el pensamiento, historia y práctica del diseño desde hace ya algunos años para replantear cómo lo global incide en la producción y los problemas locales y viceversa. Esta perspectiva nos parece pertinente ante una realidad que es producto de complejas interacciones, intercambios asimétricos y conectividades fluctuantes entre sujetos, objetos y espacios diversos. No obstante, este posicionamiento merece abordarse con tanto interés como cautela con tal de evadir la sustitución de las ya infames grandes narrativas por otras, no sea que nuevamente terminen por diluirse los saberes y expresiones de los mundos otros que denominamos "locales". Con este número, aprovechamos la oportunidad de pensar cómo, para qué y desde dónde se construyen las imágenes y materializaciones de lo local.

-Y. M. Colón Rodríguez
Dirección / Direction

P

