La forma y la memoria: intervenciones en la arquitectura moderna en Latinoamérica[1]

Form and memory: interventions in modern architecture in Latin America

Jerónimo Ballesteros
Universidad de Flores, Argentina
jeronimoballesteros@yahoo.com.ar

Resumen

En Latinoamérica, la producción de la arquitectura moderna atravesó, en numerosas obras, procesos de obsolescencia parcial o total, producto de interrupciones históricas o de ciclos de abandono posteriores a su uso original. Este artículo indaga sobre las causas de esa obsolescencia y sobre las estrategias proyectuales que, mediante intervenciones contemporáneas, permitieron reconvertir y reactivar construcciones destinadas a programas públicos. Su análisis nos conduce a profundizar en dos nociones que se entrelazan en estos procesos: la forma, que porta la voluntad del proyecto moderno y nos informa mediante la construcción acerca de ideas, decisiones y acciones que se trasladan al presente en lo material, y la memoria, el denso tejido sociocultural, un halo entre la arquitectura y el entorno, que envuelve la obra y superpone las temporalidades de lo moderno y lo contemporáneo.

El estudio comparativo de tres casos —la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República (UdelaR), en Montevideo; el Centro Cultural Gabriela Mistral, en Santiago de Chile; y el Centro Cultural FIESP, en San Pablo— parte de la implementación de un dispositivo de análisis propio del proyecto de investigación “Intervenciones en la Arquitectura Moderna en Latinoamérica”, en el que se organiza cada caso en torno a una serie de ejes temáticos, y nos permite observar el modo en que la intervención contemporánea reinterpreta —y en ocasiones cuestiona— algunos de los principios fundacionales de la arquitectura moderna en la región.

Palabras clave: intervención; arquitectura moderna latinoamericana; espacio público; obsolescencia

[1] Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Intervenciones en la Arquitectura Moderna Latinoamericana", dirigido por el autor en la Universidad de Flores, Argentina, y constituye un desarrollo parcial de su tesis doctoral en curso. El autor agradece especialmente a Matías H. Vallespir, codirector del proyecto, por su acompañamiento en el relevamiento de los casos y en la organización del equipo de trabajo.

Abstract

In Latin America, the production of modern architecture underwent, in numerous works, processes of partial or total obsolescence, resulting from historical interruptions or cycles of abandonment following their original use. This article investigates the causes of that obsolescence and the design strategies that, through contemporary interventions, made it possible to reconvert and reactivate buildings intended for public programs. This analysis leads us to explore two notions that intertwine in these processes: form, which carries the intent of the modern project and informs us, through construction, about ideas, decisions, and actions that carry over into the present in material terms; and memory, the dense socio-cultural fabric, an aura between the architecture and its surroundings, that envelops the work and overlays the temporalities of the modern and the contemporary.

The comparative study of three cases —the Facultad de Ingeniería of the UdelaR (Montevideo), the Centro Cultural Gabriela Mistral (Santiago de Chile), and the Centro Cultural FIESP (São Paulo)— draws on the implementation of an analytical framework specific to the research project Interventions in Modern Latin American Architecture, in which each case is organized around a series of thematic axes, and allows us to observe how contemporary intervention reinterprets—and at times challenges—some of the foundational principles of modern architecture in the region.

Keywords: intervention; Latin American modern architecture; public space; obsolescence

Recibido: 04/08/2026

Aceptado: 30/10/2026

DOI: 10.63790/6z2gda82

Huellas se encuentra bajo la licencia de Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

1. Introducción

En la producción arquitectónica de la modernidad en Latinoamérica nos encontramos con singularidades propias de la región, que se ven asociadas a las culturas, los recursos productivos o las características geográficas. Pero hay otro factor en común que las define y es la trayectoria de las obras en el tiempo. Una trayectoria que tiene en su origen un propósito de innovación en la técnica y la forma, muchas veces en búsqueda de materializar una arquitectura capaz de sociabilizar la modernidad con los recursos locales (Montaner, 2011), pero que se encuentra con incidentes que la interrumpen violentamente —golpes de Estado, crisis económicas, escasez de recursos materiales—, desviándola en la instancia del proyecto o la ejecución de la obra, o incluso culminada, habitada y aprehendida por los usuarios, entra en un ciclo de abandono que la lleva a un estado de obsolescencia anticipado. Interpretamos, así, a estas arquitecturas modernas varadas como una manifestación construida de nuestra historia. Frente a esta problemática surge en las últimas décadas un interés por valorar este patrimonio moderno, al proyectar y ejecutar obras de intervención que permiten incorporarlo a la realidad contemporánea de nuestras sociedades.

Podríamos considerar que la construcción arquitectónica lleva en sí implícito el acto de intervenir, en un entorno definido por la geografía o por construcciones preexistentes. Sin embargo, Ignasi Solá Morales, en su libro *Intervenciones* (2006), argumenta que recién en el momento del clasicismo, hacia el siglo XVI, podría considerarse que los proyectos de intervención demuestran una conciencia de historia. Las construcciones preexistentes pasan a ser consideradas como algo más que una pura base material sobre la cual operar, para establecer entonces una relación intencional entre la intervención y la arquitectura existente. En la Antigüedad, se construía "superponiendo las edificaciones sin que haya en realidad referencias previas de unas con otras como no sea en tanto que condiciones topográficas o considerándolas como simples canteras, como simple cantidad de materiales disponibles para realizar una nueva operación de arquitectura" (Solá Morales, 2006), como en el Imperio romano en su dinámica expansiva sobre las ciudades conquistadas o como en la posterior reutilización de sus ruinas en el medioevo. Una forma de vinculación más estrecha con el pasado se encuentra en el Medioevo, donde los constructores se suceden en un continuo obrar en grandes edificaciones como las catedrales, abadías, fortalezas o la propia ciudad. Pero esta relación no establece un lazo temporal con la historia en un sentido conceptual y crítico, sino que es el resultado de extensos períodos de construcción, que van requiriendo el relevo de los actores, yuxtaponiendo sus progresos en el tiempo.

Es entonces a partir del clasicismo que se propone otra lógica para operar en las arquitecturas preexistentes, que ya no se trata de la superposición de la Antigüedad o la yuxtaposición del Medioevo. La arquitectura del Renacimiento interviene en la realidad construida, buscando establecer una relación de un modo crítico con su lenguaje, reconociendo órdenes, tipologías, hundiendo sus raíces en la Antigüedad, en Grecia y Roma, en la arquitectura

de los templos griegos y en la arquitectura religiosa, militar y civil de los romanos (Summerson, 1974).

Haciendo una pausa aquí, deberíamos decir que, en este mismo período del despertar de la conciencia de historia del renacimiento de Europa, los conquistadores en América operaban sobre las preexistencias de los pueblos originarios como en el Medioevo, sin ningún interés por las culturas sometidas.

Figura 1

Los restos del frente al mar del Palacio de Diocleciano en Split



Nota. Grabado de Paolo Santini, Placa VII de las ruinas del palacio del emperador Diocleciano de Robert Adam en Spalatro, Dalmacia, 1764

Desde el siglo XIX en adelante, la construcción de esta relación crítica con la historia se complejiza en el intenso debate promovido por Eugène-Viollet-le-Duc y John Ruskin, posicionándose en favor de la restauración el primero y la conservación el segundo, desarrollando un cuerpo teórico con otros autores como Camilo Boito, arribando décadas más tarde a la definición del moderno concepto de patrimonio y de gestión del patrimonio. En este punto las intervenciones pasan a ser en un campo profuso del arte y la arquitectura, una disciplina que buscará sistematizar y categorizar a lo largo del siglo XX sus normas de acción, en su mayoría acordadas en las sucesivas *Cartas del Restauro*.

En la actualidad, autores como Frederic Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal (2007) postulan que el dilema ya no es solo conservar o restaurar, ni necesariamente la definición y clasificación del patrimonio. Sus trabajos de intervención en la arquitectura del movimiento moderno buscan

revitalizarla desde una mirada crítica a tópicos que entraron en obsolescencia como la vivienda mínima, el urbanismo de tabula rasa o la industrialización, para abordar los conflictos actuales, que se aceleraron desde el comienzo del siglo XXI, como la demanda habitacional, la inclusión de poblaciones migrantes o la crisis energética. Pero en los proyectos de intervención que estudia esta investigación, el estado de obsolescencia o abandono no solo se ve asociado a lo que los autores entienden como principios fallidos o malas interpretaciones de las directrices del movimiento moderno, dado que en la región, como formulamos en un principio, la arquitectura moderna tiene sus características singulares por sus objetivos formales, materiales y programáticos y ha sido gestada en un contexto en el que su desarrollo se ha visto afectado por alternadas crisis sociales, productivas y económicas. Inferimos así que es indispensable para intervenir en la arquitectura moderna en Latinoamérica indagar en la historia y microhistoria —"conjunto de elementos no estructurales, superficiales o evanescentes y hasta fungibles, de la materialidad urbana" (Fernández, 2007)—, para comprender la realidad que interpela a estas construcciones, para poder asimilar diversas experiencias de habitabilidad desde su gestación hasta las dinámicas de uso actuales, intentando encontrar un sentido contemporáneo a las propuestas que estableció la arquitectura moderna con el espacio público de nuestras ciudades.

Figura 1

El Albergue Warnes, proyectado en 1951 y paralizado por el golpe de Estado de 1955, fue ocupado y se convirtió posteriormente en un barrio de emergencia hasta que fue demolido el 16 de marzo de 1991



Nota. Diario *La Nación*

2. Metodología y desarrollo

El artículo analiza tres casos: la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República (UdelaR), en Montevideo, Uruguay; el Centro Cultural Gabriela Mistral, en Santiago de Chile; y el Centro Cultural FIESP, en San Pablo, Brasil. Seleccionados de un conjunto más amplio que aborda la investigación, se los pone en relación por su condición de edificios públicos, referentes de la arquitectura moderna en la región y de significancia histórica para la sociedad.

La investigación se organizó en cuatro instancias generales que podríamos ordenar cronológicamente de acuerdo al proceso, así como por la aproximación al detalle:

1. Búsqueda y selección de casos para construir una taxonomía clasificándolos por escala, uso, país, autores, materialidad, hasta lógicas de intervención.
2. Determinación del conjunto de casos que se vinculan mejor con la temática del espacio público para profundizar y ampliar la información preliminar obtenida.
3. Aplicación de un dispositivo de análisis propio, trabajando sobre los campos en los que operan los proyectos: contexto, forma, programa y producción.
4. Comparación de casos pertenecientes a categorías que los vinculan y construcción de ejes temáticos en torno a las reflexiones sobre los conceptos sobre los que se fundamentan las intervenciones.

3. Experimentar el vacío industrial: Facultad de Ingeniería UdelaR| Montevideo, Uruguay

- Obra original 1936-1938. Autor: Arq. Julio Vilamajó

Intervención 1992. Autor: Arq. Gustavo Scheps

Figura 2

Perspectiva del conjunto edilicio de la Facultad de Ingeniería. A la izquierda el volumen prismático de la Sala de Máquinas y su chinenea icónica



Nota. Centro de documentación de la FADU - UdeLaR

3. 1. Contexto

Promediando la primera mitad del siglo XX en Uruguay, como en gran parte de Latinoamérica, se inicia un proceso de industrialización. Es en este contexto que se ambiciona un nuevo edificio para la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República de Uruguay. Luego de un fallido concurso se le encomienda de manera directa a Vilamajó el proyecto a situarse en el parque Rodó, contiguo a la flamante rambla de Montevideo. Su construcción fue un proceso irregular debido a tensiones internas, a la crisis financiera de 1929 y a la Segunda Guerra Mundial, lo que llevó a que nunca pudiera ser completado. Un conjunto de obras de intervención para adaptar y revitalizar las partes obsoletas le son encomendadas en 1992 al arquitecto Scheps, director de arquitectura de la UdelaR. De estas obras destaca la gran estructura vacía que fuera destinada a Sala de Máquinas, reconvertida en un espacio para innovadoras disciplinas, que se convirtió en emblema de la actualización de la matriz productiva y energética del país.

3. 2. Programa

La facultad fue proyectada como un conjunto edilicio que se articula de modo que a cada cuerpo le corresponde una función determinada. Desde el comienzo, los institutos fueron protagonistas y el de Ingeniería Mecánica recibió particular atención, ya que requería una sala de máquinas y motores y un taller general. Realzando esta necesidad, Vilamajó integró todo en un espacio de 900m2 y 15m de altura, el triple de lo solicitado. Pero su equipamiento nunca se culminó, por lo que, ante el avance de la tecnología y la evolución de las ingenierías, quedó casi obsoleto.

La refuncionalización de la Sala de Máquinas tiene como objetivo insertar en esta construcción los institutos de investigación y un área para ensayos con grandes modelos hidráulicos. El nuevo programa se distribuye en cinco entrepisos, donde se ubican los institutos, a los que se accede mediante la escalera original y dos circulaciones verticales agregadas en los extremos, y en planta baja se libera el espacio para los ensayos. El inicio del recorrido mantiene el tono dramático proyectado por Vilamajó, por lo alto desde un balcón a modo de proa que domina visualmente la totalidad del espacio, e incorpora y desarrolla una secuencia caleidoscópica de los distintos escenarios que se suceden.

Figura 4

Sala de Máquinas. Vínculos



Nota. Centro de Documentaciones de la UdelaR

3. 3. Producción

Debido a la carencia de acero durante la Segunda Guerra Mundial, el hormigón armado no solo resolvería la estructura, sino también las fachadas, a la vista revelando el trabajo de encofrados, e incluso los cerramientos

proyectados originalmente en hierro y vidrio que evolucionaron hacia una cuadrícula más densa de marcos de hormigón vibrado.

En la Sala de Máquinas, la luz libre de 15m se resuelve mediante pórticos con vigas de 1,50m secuenciadas cada 2m y 4m alternadamente con una losa de 40cm. En el intercolumnio de 4m, en la fachada, se despliega el sistema de cerramiento vidriado. La nueva estructura se beneficia de la capacidad de carga ociosa del hormigón, destinado a soportar las máquinas que nunca se instalaron. Por lo que toda sobrecarga busca reducirse al mínimo. Los entrepisos se conforman por un entramado de perfiles de acero que se vincula a los pilares y simultáneamente cuelga mediante tensores prendidos a los nodos de los pórticos, suplementados con dos líneas de perfiles U en la base de las vigas. Las superficies de tránsito son placas de madera o chapas de acero estampado montadas sobre la perfilería y en los salones el piso de hormigón alivianado. Los cerramientos entre salones son paneles de vidrio que además permiten el paso de la luz natural de las fachadas hacia el centro.

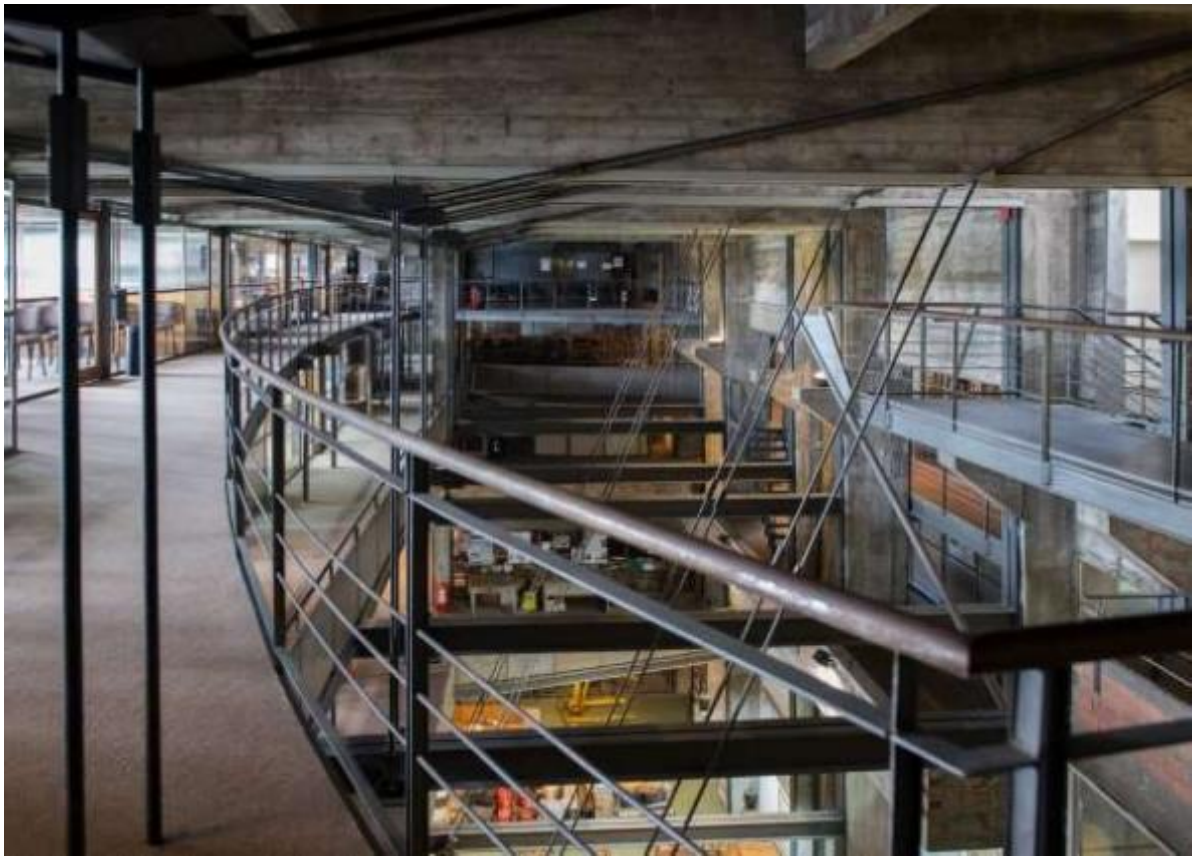
3. 4. Forma

La Sala de Máquinas es el cuerpo que remata el conjunto edilicio de la facultad, en el sector norte, y es punto de culminación del principal eje circulatorio. De acuerdo con su destino, fue pensado como un gran espacio de planta libre e importante altura y, para facilitar el movimiento de los equipos que en él se instalarían, está apoyado en el suelo, a diferencia de los demás cuerpos que integran el conjunto que se elevan sobre pilares. El volumen respondía a la imagen de las naves industriales de la época, con sus grandes pórticos y sus vidrieras filtrando la luz del norte, aumentando su espectacularidad al acceder desde su altura máxima

Scheps define en la intervención su intención de preservar y potenciar lo esencial de la forma arquetípica de nave industrial. Proyecta entonces construir en el vacío un artefacto metálico colgante. Esta operación, de complementación y contraste de las dos estructuras, permite incorporar la superficie necesaria para el nuevo programa, y al mismo tiempo reconoce la magnitud del espacio precedente al ir generando un vacío en el centro de las plantas, una alternación de recortes de distinta forma que van siendo atravesados por tensores y vigas.

Figura 3

Sala de Máquinas de la Facultad de Ingeniería de la UdelaR. La secuencia caleidoscópica de escenarios



Nota. Centro de Documentación de la UdelaR

4. Horizontalizar la trama cultural: Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) | Santiago de Chile, Chile

- Obra original 1971. Autores: Lawner, Gaggero, Medina, Echenique, Covacevic y González.
- Intervención 2006. Autores: Cristián Fernández Arquitectos, Lateral Arquitectura & Diseño

Figura 4

Edificio para Sede UNCTAD III. Escalera de acceso y a la derecha la cubierta en construcción



Nota. Revista *Auca*, N° 22, 1965, Sociedad Cooperativa Auca (integrada por arquitectos de la Universidad de Chile)

4. 1. Contexto

En un escenario desestabilizador, de inflación y desabastecimiento, Salvador Allende convoca a la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo y encomienda el proyecto de la sede para este evento a un grupo selecto de profesionales de la Universidad de Chile y la Universidad Católica. Esta construcción, concebida como un conjunto de espacios abiertos y fluidos, en el golpe de Estado de 1973 fue convertida en centro de operaciones del gobierno de Pinochet, representación de una sociedad sometida y fragmentada. Con el retorno de la democracia, en 1989, volvió a ser sede de congresos y encuentros culturales, hasta que en 2006 un incendio la destruyó parcialmente, lo que impulsó a un concurso para su reconstrucción. La propuesta de Fernández + Lateral Arquitectura rescata el carácter monumental e innovador del proyecto, destinado al encuentro democrático, y promueve la apertura hacia la ciudad por debajo de la gran cubierta, un espacio público permeable y concertante.

4. 2. Programa

La premisa original era la de una construcción flexible que, culminada la actividad del congreso, se destinaría a la creación del Centro Cultural de la ciudad de Santiago. Así, el primer piso concentraba la mayor actividad y afluencia de público, las salas de conferencias, y se vinculaba al exterior mediante una monumental escalera en un atrio de triple altura, reservando la planta baja a gastronomía, algunas salas menores y administración, y el subsuelo a servicios y cocheras. Irremediablemente cuando fue tomado por el poder militar estas cualidades fueron anuladas y la destrucción que produjo el incendio motivó a repensar su organización original. En la intervención se profundizó en un programa cultural de apertura a la comunidad, voluntad manifiesta en el contacto directo con el espacio público en planta baja, organizado en tres volúmenes bajo la gran cubierta: Centro de Documentación de Artes Escénicas y Música; Biblioteca, salas de formación de artes escénicas y música, salas de ensayo, museos y salas de exposiciones; y la Gran Sala de Teatro para dos mil espectadores, aún no construida.

4. 3. Producción

La gran cubierta como elemento unificador, ligera y permeable a la luz, fue resuelta con una estructura estereométrica de acero posada en una serie de 16 columnas de hormigón. El interior del edificio fue construido colgando de este sistema de soporte, y simultáneamente desde los subsuelos e instalaciones, para posteriormente incorporar el cerramiento, un sistema de montaje en seco de paneles compuestos por placas cementicias y en el exterior de acero.

La estructura es casi lo único que resistió al incendio, por lo que la estrategia de intervención fue construir por debajo nuevos volúmenes con una envolvente de chapa perforada de acero corten, que los aligera y tamiza la luz hacia el interior, abriéndolos estratégicamente dejando emerger planos de piel de vidrio que develan las escenas interiores.

Figura 7

CC GAM. La envolvente renovada de chapa perforada en acero corten enfatizando la horizontalidad del plano de cubierta y la tensión de la estructura de soporte



Nota. https://www.archdaily.cl/

4. 4. Forma

La sede de la UNCTAD III manifestaba su relevancia, acorde a su función de uso colectivo, en su gran escala y su desafiante síntesis de forma. La extensa cubierta estereométrica de la que pendían por debajo dos volúmenes horizontales vinculados por un vacío donde se desplegaba la escalera de acceso cubierta por el vitral. A esta construcción la flanquea el edificio de oficinas en torre, componiendo un conjunto en equilibrio de verticalidad y horizontalidad esencialmente moderno. Las fachadas de estos volúmenes eran cerradas, preservando el interior de las salas de conferencia. Algunas aberturas horizontales y a gran altura evitaban el contacto con el exterior. En las cafeterías o zonas gastronómicas de la planta baja había algo más de permeabilidad mediante grandes vitrinas vinculadas a una plaza interna.

Continuando con la voluntad de la extensa cubierta, el proyecto de intervención de Fernández + Lateral Arquitectura enfatiza la horizontalidad y grandilocuencia del plano, desmarcándolo del posicionamiento o la morfología de los volúmenes que contienen el programa, incorporando vacíos intersticiales, que operan como foros públicos abiertos, y tensando la relación mediante grandes voladizos en los extremos de esta marquesina. Lo más loable de esta reconversión que realiza el edificio es que estas operaciones se

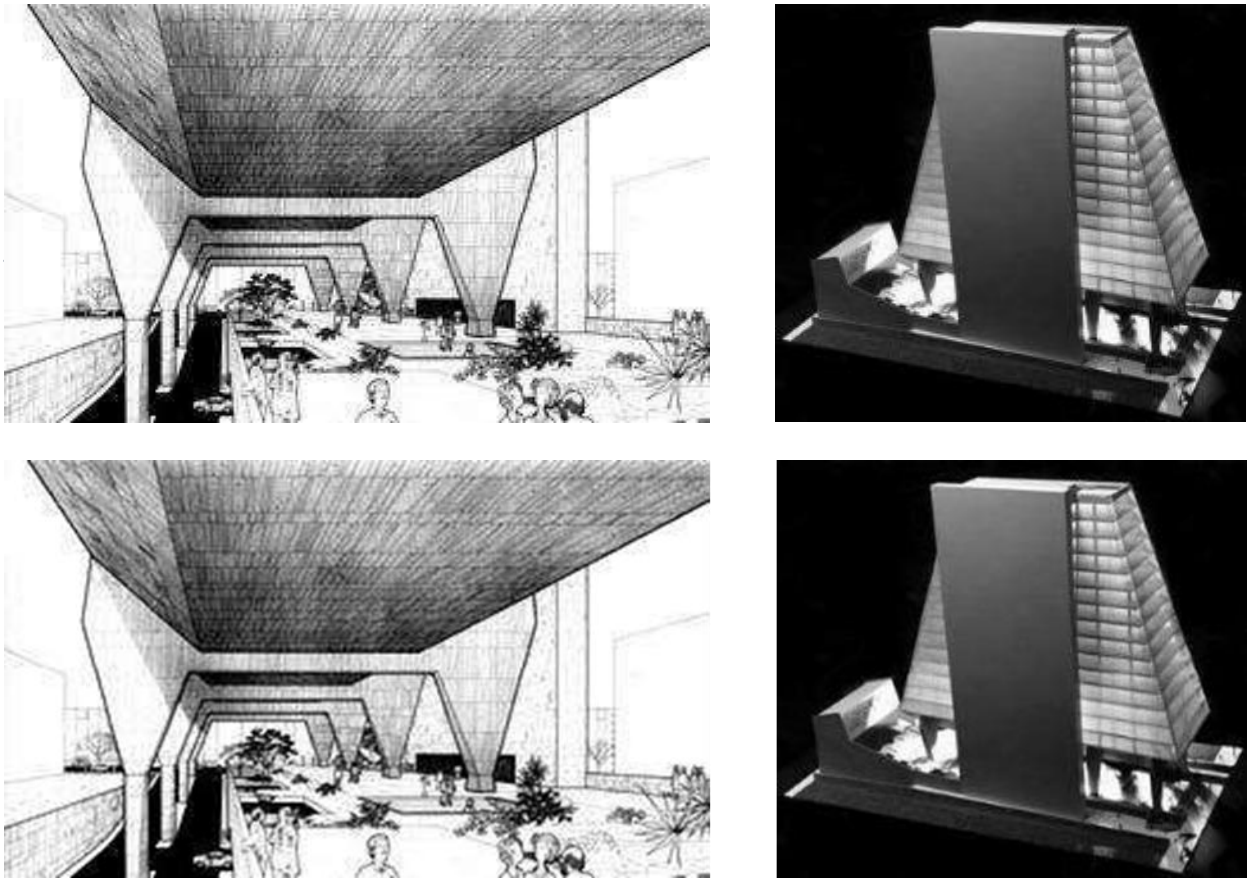
ponen en contacto directo con el nivel cero, produciendo una reinterpretación del proyecto original, que lo abre hacia la ciudad.

5. Estructurar la Gran Vía y la torre: Centro Cultural FIESP | San Pablo, Brasil

- Obra original 1969. Autor: Rino Levi Arquitetos Associados
- Intervención 1998. Autor: Paulo Mendes da Rocha

Figura 8

Imágenes del proyecto del concurso de la sede de la FIESP (1969)



Nota. Estudio de Rino Levi

5. 1. Contexto

En 1969 la Federación de Industrias del Estado de São Paulo (FIESP) realiza un concurso para su sede en esa ciudad. En la Avenida Paulista, eje de desarrollo del nuevo centro financiero, resulta ganador el proyecto del estudio Rino Levi, dirigido por Roberto Cerqueira César y Luis Roberto Carvalho Franco luego del fallecimiento en 1965 de Levi.

La torre se concibió como una forma piramidal con una planta baja libre que buscaba incorporar al público de la Avenida Paulista. Pero en la década del 90 la calzada vehicular se amplió, reduciendo las generosas aceras, repercutiendo y deteriorando la calidad del espacio público propuesto en el basamento, lo que motivó la encomienda del proyecto de intervención a Mendes Da Rocha. La propuesta interpreta claramente la causa del deterioro y propone recuperar la acera ancha para el acceso al edificio mediante una idea de trasparencia y fluidez, un nuevo basamento-vidriera que se abre hacia la vía pública, enriqueciendo el vínculo con el peatón.

5. 2. Programa

Sirviéndose de la diferencia de nivel del terreno el proyecto original ubica en subsuelos estacionamientos, servicios y parte del programa cultural al que le da acceso desde Alameda Santos, liberando la planta baja y creando una gran plaza que da acceso desde la Avenida Paulista, a las oficinas de la torre, el teatro y una pequeña galería de exposiciones y biblioteca. La intervención propone una reorganización parcial de estos programas, reubicando el ingreso privado en los subsuelos para independizarlo del público visitante. En un vaciamiento que genera contiguo a la acera se incorporan las escaleras de acceso al Centro Cultural, que vincula la planta baja reprogramada en dos medios niveles, el superior dedicado a la galería y el inferior a la biblioteca y servicios del teatro, integrando la acera espacial y convirtiéndose en un espacio de transición entre la ciudad y el edificio.

Figura 10

Centro Cultura FIESP. Mendes da Rocha y MMBB





Nota. www.mmbb.br.com

5. 3. Producción

La estructura de hormigón armado domina la expresión material de la torre y principalmente el bajo, donde mediante unos robustos pilares se buscaba la liberación y el vaciado de ese nivel de áreas públicas y acceso. Sin embargo, entre la elaboración del proyecto y la ejecución de los trabajos de construcción, un nuevo cálculo estructural reveló la necesidad de una nueva línea media de soportes. Este condicionante de la estructura y la pérdida de los 12m de acera que el proyecto gozaba de la Avenida Paulista derivó en una percepción negativa de las grandes estructuras, generando una espacialidad opresiva.

La demolición del acceso original y una serie de losas metálicas recupera el espacio necesario para para insertar una nueva escalera que conecta el nivel inferior y superior del Centro Cultural. Una secuencia de forjados resueltos con un sistema de estructura de perfiles de acero, que debido a su bajo peso puede ser soportado por los pilares de la torre. La intervención, resumida en acero y vidrio, contrasta en ligereza, color y textura sobre el hormigón visto, aportando a la idea de fluidez y transparencia bajo la torre.

5. 4. Forma

Asumiendo la premisa del concurso, en la que se solicitaba un edificio hito en la Avenida Paulista, el equipo de Rino Levi desarrolla un diseño fácilmente reconocible, capaz de seguir destacándose en el paisaje hasta la actualidad. Se trataba de un conjunto de formas distintas y complementarias: la de la planta baja, con una estructura que libera casi toda la superficie pública, y la de la torre, que se va elevando y ajustando a la singular forma piramidal.

La intervención propone recuperar el equilibrio de la torre y su basamento, afectado por el ensanche de la avenida, potenciando la idea original de estas formas complementarias, pero redefiniendo y articulando el gran espacio intersticial a través de cajas prismáticas diáfanas dispuestas en el vacío bajo la densa torre. Estos volúmenes, iluminados o recibiendo proyecciones, colaboran en la interacción con la ciudad.

Figura 11

Centro Cultura FIESP. Mendes da Rocha y MMBB



Nota. www.mmbb.br.com

6. Conclusiones

6. 1. Forma y memoria: material del proyecto

Es frecuente en la teoría de la arquitectura entender las voluntades del proyecto clasificándolas en dos universos: el de lo material y el de lo inmaterial, o el de la materia tangible y el de la materia intangible. En la práctica de la intervención arquitectónica, podemos ver cómo se establece la relación entre éstos, desde las voluntades originales de la construcción preexistente hacia las acciones del nuevo proyecto, que primero se remontan en su memoria para luego inscribirse en la forma. Para intervenir no es necesario entonces renunciar a la forma, lo tangible, que es criterio de identificación de la obra moderna, sino más bien prepararla para asumir el conjunto de condiciones actuales que debe satisfacer, mediante acciones que implican tanto ruptura como reconstrucción, sin que estas sean opuestas a las voluntades del proyecto original. La memoria, aunque intangible, no permanece ajena a esta condición de material del proyecto sino que se vuelve material en el momento que organiza el argumento que da continuidad a las dos instancias temporales de la construcción. Es la memoria la que

fundamenta las estrategias de intervención que habilitan una renovada vida para estos edificios, preservando al mismo tiempo sus voluntades iniciales, cargadas de aquel espíritu de vanguardia, progreso y desafío que implicó para las sociedades sudamericanas de mediados del siglo XX la construcción de un modelo de desarrollo nacional autónomo y moderno.

En esta interacción entre lo tangible y lo intangible, entre la forma moderna —que identifica visualmente a la obra— y la memoria —que sostiene argumentalmente su continuidad—, es donde reconocemos la labor que debe asumir el arquitecto contemporáneo al intervenir en este patrimonio, y particularmente se comprueba en estas tres obras, una reinterpretación del imaginario de los escenarios públicos de la arquitectura moderna. Así, en la Facultad de Ingeniería, Scheps encuentra en la caja de la Sala de Máquinas la oportunidad de tensar el vacío, atravesándolo con sus bandejas y cables de acero, transformando la unicidad de la nave original en un espacio caleidoscópico; en el GAM, el zócalo urbano se vuelve permeable bajo la gran marquesina y el público puede atravesar el edificio libremente, como un fluido entre prismas que translucen su contenido; y, por último, en el FIESP, Mendes da Rocha reescala el bajo de la torre hasta casi domesticar la monumentalidad de los pilares y la estructura de hormigón brutalista de la torre del Estudio Levi, interceptándola con su blanca y ligera construcción de acero y vidrio, proponiendo una nueva densidad del espacio público.

6. 2. La arquitectura moderna, un sistema abierto

El análisis de los casos expuestos permite afirmar que el proyecto de intervención parte de la detección y comprensión de las causas que llevaron a la obsolescencia de las construcciones originales, para avanzar de inmediato hacia la definición de las estrategias de intervención. Este proceso parte del diagnóstico de implementación fallida de algunos de los principios de la arquitectura moderna, como el ideal de la planta libre, la urbanización sin contexto —aspirando a la tabla rasa— o el supuesto indisoluble de forma y función, pero también de la comprensión de la arquitectura moderna en Latinoamérica como una obra situada en un lugar de contrastes sociales y realidades cambiantes, que hacen que su vigencia implique asumir el ideal moderno de un modo menos canónico. Una arquitectura que desde la construcción de la forma se erigió, buscando el orden del propio edificio, así como su relación con la ciudad, como un sistema abierto que asume la intervención dentro de las reglas que la memoria sostiene, dando lugar a experiencias capaces de responder a las necesidades del público contemporáneo.

7. Referencias

Brandi, C. (1988). *Teoría de la restauración.* Alianza Forma.

Fernández, R. (2007). *Obra del tiempo: Introducción a la teoría y la práctica de la gestión integral del patrimonio urbano-arquitectónico*. Concentra.

Fernández, C., & Lateral Arquitectura & Diseño. (2010). Centro Cultural Gabriela Mistral. *ArchDaily*. https://www.archdaily.com/es/02-52707/centro-cultural-gabriela-mistral-cristian-fernandez-arquitectos-lateral-arquitectura-diseno

Lacaton, A., Vassal, J.-P., & Druot, F. (2007). *PLUS: La vivienda colectiva, territorio de excepción*. Editorial Gustavo Gili.

Mendes da Rocha, P., & Piñón, H. (2008). Centro Cultural FIESP: Sao Paulo, Brasil. *ARQ (Santiago)*, (68), 12-21. https://doi.org/10.4067/S0717-69962008000100003

Montaner, J. M. (2011). *Arquitectura y crítica en Latinoamérica*. Nobuko.

Rocha, R. (2001). Construção: Tema e variações. A intervenção de Gustavo Scheps na Sala de Máquinas da Faculdade de Engenharia de Montevidéu. *Arquitextos*, 2(017.03). https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.017/845

Scheps Grandal, J. G. (2008). 17 registros: Facultad de Ingeniería de Montevideo (1936-1938) de Julio Vilamajó, arquitecto [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid]. Archivo Digital UPM. http://oa.upm.es/2920/

Solà-Morales, I. de. (2006). *Intervenciones*. Editorial Gustavo Gili.

Summerson, J. (1974). *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili

VV. AA. (2013). Paulo Mendes da Rocha. *AV Monografías*, (161).

VV. AA. (1971). Edificio UNCTAD III [Número monográfico]. *Auca: Arquitectura, Urbanismo, Construcción, Arte*, (22).