

## COMUNICACIÓN

**RAZONES DE PESO. EL MODO DE OBRAR DE  
RAFAEL IGLESIA EN ROSARIO, ARGENTINA****SOLARI, Claudio Javier**[arq.csolari@gmail.com](mailto:arq.csolari@gmail.com)

FAPD, UNR

*Resumen*

*La piedra fundamental de la producción madura de Rafael Iglesia (1952-2015) es el Centro Integral Cardiovascular (1997). En esta obra, pone de manifiesto un modo de obrar al hacer arquitectura que divide las aguas. Constituye un punto de inflexión. Es la puesta en escena de un programa creativo con el que, en adelante, construye arquitectura y se construye a sí mismo como arquitecto.*

*Desde entonces, Iglesia expone una inquietud recurrente acerca del rol que la estructura tiene en la concepción de la obra de arquitectura. Propone “transformar al objeto en el proceso de su construcción” y decide apostar por la experimentación con máquinas simples, a base de palancas, fricciones y contrapesos, para hacer presente en su obra un elemento que encuentra también en las pinturas de Jackson Pollock: la fuerza de la gravedad. De esta manera, crea un vínculo entre el saber y el hacer que, como lee en José Ricardo Morales, libra a la técnica de reducirse a pura instrumentalidad. Reafirma así un saber arcaico, trabaja a contrapelo del tiempo histórico y recupera una técnica con la que construye espacios abiertos a la incertidumbre que el futuro representa.*

*El objetivo del presente trabajo, inscripto en una tesis de maestría, es complementar la labor interpretativa acerca del programa creativo de Iglesia que, según nuestra hipótesis, se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y sus desprejuiciados y azarosos «juegos con maderitas» y se reafirma en la reflexión sobre su hacer, que aparece en la escritura de las memorias de sus obras. Para abordarlo, haremos uso de la definición de poética de Paul Valéry como “acción*

*que hace”, definición que atiende a los dos elementos que, tal como el propio arquitecto lo ha reconocido, concurren en igual medida en sus trabajos: por una parte, la contradicción y el error; por el otro, el orden y la concentración. Las fuentes de nuestra investigación son sus obras construidas, sus escritos publicados, una serie de entrevistas que realizamos a colaboradores y colegas, un desordenado archivo informático y parte de su biblioteca.*

*Palabras clave: Rafael Iglesia, exploraciones estructurales, lecturas, memorias, poética*

## La piedra fundamental



Figura 1. Centro Integral Cardiovascular. Por Claudio Solari (2018).

El trabajo de Rafael Iglesia (1952-2015) comienza a reverberar en medios académicos y editoriales al ser seleccionado finalista en el “2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana”, en el año 2000, por la Casa en la Barranca (1998). Sin embargo, la piedra fundamental de su producción madura (Figura 1) es

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

colocada un año antes, en el Centro Integral Cardiovascular (1997). Es en esta obra donde revela un programa creativo que divide las aguas, constituye un punto de inflexión y pone en escena un modus operandi con el que, en adelante, construye arquitectura y se construye a sí mismo como arquitecto. Desde este momento, sus lecturas de Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Josep Quetglas, Gilles Deleuze y Michel Foucault, entre otros, comienzan a ser material para sus obras.

En la memoria de esta clínica, que titula Paraguas<sup>1</sup>, Iglesia se pregunta (2008a: 34):

*¿Cómo no ser un restaurador de paraguas? ¿Cómo intervenir sin mimetizarse con su lenguaje [...] cómo lograr una arquitectura que sea susceptible de tantas interpretaciones y sentidos como la historia misma, que niegue el discurso narrativo como un todo cerrado, que pueda ser contada de mil maneras, donde pierda sentido el significado, la interpretación [...] una arquitectura que esté dispuesta a despojarse de certezas.*

La piedra cae de sus lecturas de José Ricardo Morales (1992), de quien le interesan especialmente sus reflexiones acerca del hombre como ser arquitectónico y sus recorridos etimológicos. En la misma memoria Iglesia dice de la piedra (2008a: 35):

*La piedra está allí, conviviendo con esa línea imaginaria que une las cosas con el suelo, quitándole razones de peso, atestiguando la gravedad de la situación.*

*La piedra, a pesar de ser una objeción en el camino entre el racionalismo y sus fundamentos, no pertenece al mundo de los objetos, está del lado de las cosas.*

*Los objetos son construcciones del hombre, tienen proyecto. La piedra, no tiene proyecto; en todo caso, es un proyecto lapidario. Atemporal, asemántica, asignificante, inútil, anarquitectónica. Es la materia, el principio, el fin.*

Posteriormente, en un escrito titulado Ex-perimento (2008b), Iglesia hace explícita su voluntad de trasladar conceptos de la literatura a la arquitectura. No se propone convertir a la arquitectura en texto sino encontrar en sus lecturas imágenes arquitectónicas. Ex-perimento se apoya en La supersticiosa ética del lector (2012), de Borges, para quitarle peso al estilo —como una determinada forma de hacer— y dárselo a la eficacia del mecanismo, a la disposición de sus partes. Entonces propone

---

1-El título del presente escrito responde a la cita inicial que Iglesia toma de El caos en poesía de D.H. Lawrence. El trabajo de Lawrence es leído por Iglesia en la cita que de él hacen G. Deleuze y F. Guattari (1993: 204-205). Reproducimos aquí dicha cita: “Los hombres, incesantemente, se fabrican un paraguas que los resguarda, en cuya parte interior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar respuesta a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores, que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación.”

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

reemplazar, en el escrito de Borges, el término literatura por el de arquitectura para poder leer:

*La preferida equivocación de la arquitectura de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —único, nunca, siempre, todo, perfección, acabado— [...].*

De esta forma, hace suyas la oposición borgeana a la presunción de que la corrección urde un pensamiento invulnerable y la idea de que “la vanidad del estilo se ahueca en otra más patética vanidad, la de la perfección” (Borges, 2012: 20). En el ensayo mencionado, el escritor argentino afirma que la página de la que ninguna palabra puede ser alterada es la más débil de todas. Por el contrario, “la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprendiones, sin dejar el alma en la prueba” (Borges, 2012: 21). En este texto borgeano, Iglesia encuentra la justificación —si se quiere— de su manera de obrar al hacer arquitectura, manera que se traduce en sus “ensayos” escriturales y estructurales —nos referimos tanto a las memorias como a los “juegos con maderitas”, su forma de aproximación lúdica a la transmisión de esfuerzos en las estructuras (Figura 2)—, donde se permite el fracaso como posibilidad, tomar riesgos y trabajar a prueba y error.

Complementariamente, en Pasado a Limpio I, lee aquello que Quetglas propone para uno de sus cursos: que las maquetas no sean el resultado de ningún objetivo. “Ni siquiera son un resultado [...] no son propuestas como tales, ni son buscadas, sino que ocurren en el curso de una actividad”, amplía Quetglas (2002: 184). De manera equivalente, en el programa creativo de Iglesia, la aproximación lúdica a las formas estructurales es una oportunidad de ensayo abstraída de los condicionantes de la encomienda —comitente, localización, normativas, programa, escala, presupuesto, etc.—.

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA



Figura 2. Exploración de formas estructurales. Gentileza de Gustavo Farías<sup>2</sup>.

Como exploraciones de desenlace incierto, estos “juegos” tienen como único objetivo la puesta en relación y acción de elementos en donde la forma estructural afronta la imposibilidad de seguir una función. Despojados de las restricciones del encargo, Iglesia, Gustavo Farías y sus colaboradores —en su mayoría estudiantes de arquitectura o recién graduados—, en un primer momento con cajas de cartón y más tarde con materiales de construcción, trabajan insistentemente en la administración de pesos y contrapesos, configurando modos alternativos de trasladar las cargas al suelo.

De esta manera, Iglesia restablece un conocimiento sostenido por la experiencia y la intuición, anterior al cálculo estructural, acerca de determinados conceptos estáticos y mecánicos. Y con ello, constituye un vínculo entre el saber y el hacer que para Morales (1992: 94) “libra a la técnica de reducirse a pura instrumentalidad” y se contrapone a la sola productividad a la que el acelerado desarrollo de la industria la impulsa. En suma, Iglesia compone un modo de obrar que, apartado de las formas de

---

<sup>2</sup>-Gustavo Farías, más conocido en el círculo íntimo de Rafael Iglesia como “Laucha” —apodo que se gana por su hábito de recoger los materiales de desperdicio de las obras— trabaja con Rafael Iglesia desde 1998 hasta su fallecimiento (2015).

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

la técnica moderna y del arbitrio del simulacro, le permite abordar al objeto arquitectónico como problema constructivo y estructural.

Iglesia lee y subraya en Morales (1992: 108) que

*Para el hombre, el trato con una estructura que debe fabricar es de valor considerable, porque con ella adquiere conciencia del peso, de “la gravedad”, y, en su condición portante, da la importancia que tiene la distribución de cargas. El peso se traduce en la ponderación de las cosas y en la consideración de “los imponderables”; por ello la arquitectura muestra maneras de “pensar” que en su sentido originario significaron, literalmente, modos de “pesar”.*

Este modo de operar implica, en su afirmación, la decisión de soslayar la inicial representación gráfica del objeto arquitectónico. En este sentido, tergiversando —y contradiciendo— lo escrito por Morales<sup>3</sup>, pero ajustándose al “impulso, positivo y feliz, ingenuo y genial, del buen salvaje que construye”, que subraya<sup>4</sup> en Quetglas (2002: 35), Iglesia objeta las herramientas instituidas por la disciplina desde el Renacimiento para abordar el problema del proyecto arquitectónico, al decir que “lo que hacemos se transforma en planos, plano significa allanar, prever dificultades, quitar los obstáculos del camino, es decir: eliminamos el error como punto de partida, de antemano partimos de una pseudo-verdad o presupuesto”, concluyendo (2008b: 34-35) que

*de lo que se trata es de recorrer otros caminos, más largos, más incómodos, incluso algunos sin salida, lo cual implica volver, mirando las cosas desde otro lado, desde su contra-cara.*

*Porque estamos acostumbrados a que el saber ilumina los objetos y esa es la verdad. Pero la luz, inevitablemente deja un cono de sombra, en ese cono de sombra podemos encontrar cosas que el conocimiento no nos ha revelado.*

Entre otros, autores como Fernando Diez (2003), Alejandro Lapunzina (1998), Jorge Francisco Liernur (2006), Fernando Pérez Oyarzun (2002), Ana María Rigotti (2015) y Horacio Torrent (2002) han interpretado y expuesto múltiples aspectos del trabajo de Iglesia, tales como las dimensiones tectónica y plástica de su obra; su participación

---

3-Morales propone que “el proyecto arquitectónico puede traducirse en determinados “diseños”, que, como la palabra indica, suponen, claramente, “designios” o intenciones taxativas. Y tales diseños quedan en la condición de “planos”, anticipados a la obra construida, mediante los que se eliminan los accidentes que se tropieza en el hacer incierto, “allanándolos”, “aplanándolos” de antemano. Así que la condición previsor de hombre adquiere una de sus expresiones más claras en la labor del arquitecto, porque la imaginación de éste es, esencialmente, anticipadora” (1992: 96).

4-Reproducimos aquí el subrayado completo que hace Iglesia sobre el libro de Quetglas: “Desde Brunelleschi, primer arquitecto, la arquitectura no ha sido ya nunca más el impulso, positivo y feliz, ingenuo y genial, del buen salvaje que construye. Ha sido, al contrario, ese movimiento tozudo, exasperado o paciente, para perturbar, destruir, cancelar todo lo que existe a nuestro alrededor y nos ahoga —incluso a la larga—, la propia arquitectura” (2002: 35).

en los debates culturales y disciplinares con sede en Rosario, en la década de 1990; su intervención en el tejido de redes de actuación con arquitectos locales, de América Latina y Europa; la atención que presta con su trabajo a las condiciones física y gravitacional de la obra de arquitectura; sus operaciones de inversión de las lógicas del programa arquitectónico; su contribución a la disciplina mediante indagaciones sobre la forma estructural; su desplazamiento hacia los márgenes de las leyes y de las lógicas de producción y consumo impuestas por el mercado y su distanciamiento respecto de los métodos científicos para la investigación y de las formas de enseñanza de la academia. De esta copiosa labor crítica, se recorta un nicho de nuestro interés, escasamente explorado en Iglesia: su programa creativo.

El propósito del presente trabajo —inscripto en una tesis de maestría en curso— es complementar la labor interpretativa acerca de dicho programa creativo que, según nuestra hipótesis, se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y sus desprejuiciados y azarosos «juegos con maderitas» y se reafirma en la reflexión sobre su hacer, que aparece en la escritura de las memorias de sus obras. Para abordarlo, haremos uso de la definición de Poética de Paul Valéry (1990) como acción que hace, definición que atiende a los dos elementos que, tal como el propio arquitecto lo ha reconocido, concurren en igual medida en sus trabajos: por una parte, la contradicción y el error; por el otro, el orden y la concentración.

Las fuentes de nuestra investigación son las obras construidas por Iglesia; sus escritos publicados; una serie de entrevistas que realizamos a sus colaboradores y colegas; un desordenado archivo informático conservado por Gustavo Farías y parte de su biblioteca que ha quedado al cuidado de su sobrina, la arquitecta Guillermina Iglesia. Respecto de esta última fuente, hemos prestado especial atención a las anotaciones al margen y los subrayados realizados por Iglesia, puesto que nos permiten construir interpretaciones y trazar posibles relaciones entre sus lecturas, su obra arquitectónica y sus escritos, además de nutrir nuestro interés en la indagación de su modo de obrar al hacer arquitectura, como problema insoslayable a considerar para acercarnos al entendimiento cabal de su obra.

## **El rol de la estructura**

En la Casa en la Barranca, Iglesia propone una procesión, una serie de descubrimientos que entrega un manifiesto acerca de la toma de posesión del inmenso espacio pampeano y de su horizonte inalcanzable. Tal como él los define, le permite articular en una obra al hombre como ser mediato y a la arquitectura como mediadora para el estar de aquél en el mundo. En dicha operación se hacen presentes sus lecturas de Franz Kafka, Ezequiel Martínez Estrada y Morales.

El proyecto se construye en cuatro niveles. El primer nivel corresponde al acceso desde la calle y a su proyección en un espacio verde que revela el camino hacia un nivel inferior: el de la piscina. Una vez allí, sobre el horizonte se denuncia la presencia de un aerolito caído del cielo: la casa. Más abajo, el patio intermedio es un lugar de reparo dispuesto a animar los sentidos, que organiza el conjunto e introduce el recorte de cielo del patio borgeano, pero que además anuncia la presencia del muelle sobre el río. La casa, que presta su cubierta para extender el espacio de uso de la

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

piscina, representa una piedra inestable al filo de la barranca (Figura 3). A pesar de ello, es toda estructura. Un juego con la fuerza de la gravedad, un intrincado camino de las cargas al suelo arbitrado por la inversión y el desplazamiento de las vigas sobre la cubierta, libera las vistas al río o protege del sol del oeste. Si el Centro Integrado Cardiovascular implica la irrupción de la literatura en el programa creativo de Iglesia, la Casa en la Barranca es la obra en que se hacen visibles sus indagaciones acerca de las formas estructurales y el rol que estas ocupan en su programa creativo.

En el programa del curso Cuando el problema es la solución<sup>5</sup>, que da lugar al texto homónimo (2011a), Iglesia asegura que “nuestra época exige que aprendamos a hacer las preguntas y no que recurramos mecánicamente a respuestas conocidas”. El encargo de Altamira le presenta la pregunta acerca de qué cosa es un edificio: “¿es la forma lo que diferencia a un edificio cuando hay tantas otras que pueden diferenciarlo?” (2008b: 33). Esta obra es un ensayo en el que, según dice, “hay un momento irresponsable respecto de la igualmente falsa responsabilidad hacia las verdades establecidas [...] para justificar limitaciones y/o procedimientos cómodos, aunque estériles” (2008b: 33). En Altamira, Iglesia pone en cuestión la ética y la especificidad de funciones del programa de habitación de la modernidad: da cuenta de un modelo de familia que hemos abandonado y de aquel que transitamos. Cuestiona los principios de una sociedad que ya no existe y se pregunta por el presente y por lo que vendrá. El Estado de Bienestar moderno, la idea de progreso, sostenían la estructura de una familia tipo, ideal, la del matrimonio y sus dos hijos. Siendo que este núcleo se ha licuado, propone un programa abierto.

---

5-Este curso tuvo su primera formulación en el Taller del Cobre organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, en el marco del Magíster de Arquitectura, en el año 2000. La experiencia se repitió con cambios y nuevos contenidos en la Universidad Torcuato Di Tella y en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Litoral, durante el año 2003.



Figura 2. Casa en La Barranca. Por Gustavo Fritegotto (1999)

El acceso a las unidades se transforma en espectáculo, se da desde el exterior como sucede en las viviendas en planta baja o en la sucesión de eventos para el ingreso a las casas de pasillo (Figura 3). En el interior no hay especificidad de funciones, las de cocinar y comer se resuelven sobre un mismo artefacto, que invoca la ancestral reunión del hombre alrededor del fuego. No obstante, en la versión más reciente de la memoria de Altamira, señala que “el proyecto comienza con el diseño de la estructura como un objeto formado por el estibado de las vigas, a la manera en que se acopia la madera” (2016: 33). De esta manera, exhibe y documenta el rol de sus “juegos con maderitas” como origen de la forma estructural. Sin embargo, a continuación señala que “de utilizar esta estrategia hasta el final, el edificio hubiera quedado encerrado en esta trama”. En consecuencia, para salvar el inconveniente y resolver el acceso a las

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

unidades, decide desfasar una de las vigas. Esta operación, que revisa en el mismo texto, produce para Iglesia “un acomodamiento de la estructura” y —parafraseando a Sol Lewit (Iglesia, 2016: 32)— transforma al objeto lógico en objeto racional.



Figura 3. Altamira. Por Gustavo Fritegotto (2000)

Pero, fundamentalmente, con este “movimiento”, Iglesia da forma plástica a la interpretación que él mismo hace de un fragmento de un capítulo del libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, escrito por Deleuze y Guattari —*Tratado de nomadología: La máquina de guerra*— en el que llevan al plano del lenguaje la comparación entre el ajedrez y el go. En dicho texto, los autores sostienen que las piezas del ajedrez son, cada una, sujetos del enunciado con un significado relativo combinados en el sujeto de la enunciación: tienen valores y movimientos fijos. En cambio, en el go, las fichas —en Altamira, las vigas— son iguales entre sí pero diferentes según su posición. Como elementos no subjetivados, no tienen propiedades intrínsecas sino de situación: cumplen el rol que se les asigne en el espacio. Dice Iglesia en dicha memoria (2016: 33):

*Me serviré de la descripción que Gilles Deleuze hace del Ajedrez y el Go para ilustrar dos maneras de hacer arquitectura. En una arquitectura codificada todos sus elementos funcionan como las piezas de ajedrez: tienen una naturaleza interna o propiedades intrínsecas que les hacen ser tales. Es decir, una ventana*

*es siempre una ventana, una puerta es una puerta, una viga es una viga, y esto se cumple para todos los componentes. Tienen roles y movimientos definidos. Cada uno de ellos es un sujeto de enunciado dotado de un significado relativo; los significados relativos se combinan en un sujeto de enunciación.*

*En mi edificio busco que suceda lo contrario. Lo que intento poner en juego son sólo las vigas tratadas como simples unidades cuya función es anónima, colectiva y de tercera persona —como las piezas del Go—. Las vigas aquí son elementos no subjetivados que no tienen propiedades intrínsecas sino de situación: pueden ser muro, ventana, puerta. Eventualmente, “actuarán” trabajando como sostén y sus roles dependerán del lugar que ocupen en el espacio. La insistente viga se desplaza construyendo, destruyendo, bordeando, subiéndolo, bajando, soportando, deteniéndose, ausentándose y desapareciendo cuando menos se lo espera, sin alterar la unidad.*

## La representatividad arquitectónica

Iglesia propone —y en esto mucho tienen que ver sus charlas con Paulo Mendes da Rocha (2011b: 27)— “transformar al objeto en el proceso de su construcción” (2008b: 34). Este proceso tiene inicio en sus “juegos con maderitas”. En Homo-no formula (2008c: 34) que su intención

*es volver a pensar la relación con el suelo invirtiendo la cuestión: busco que el peso no sea el problema, sino la solución; intento sostener las cosas de otra manera, sin forzarlas a exhibir la musculatura y mostrar cómo trabajan los elementos estructurales.*

La constelación de obras compuesta por la Escalera (2001) (Figura 4), la Quincha y Piscina (2002) y el Quincho (2002), le abre la posibilidad de comprobar aquella estrategia en una sola jugada. Como en “la lucha oriental en la que cada contendiente vuelve a su favor la fuerza de su oponente” (2008c: 35). Pero fundamentalmente, esta apuesta por la experimentación con máquinas simples, a base de palancas, fricciones y contrapesos, hace presente en su obra un elemento que encuentra en las pinturas de Jackson Pollock: la fuerza de la gravedad.

Creemos que estas obras, que ponen en evidencia su inquietud recurrente por un mismo problema —estructural en el plano de la obra y etimológico en el plano conceptual—, se arraigan en la reafirmación de un saber arcaico, anterior a la arquitectura como disciplina. Con ello, Iglesia trabaja a contrapelo del tiempo histórico, salta sobre las agujas del reloj y recupera una técnica con la que se propone construir espacios abiertos a la incertidumbre que el futuro representa. En este escenario, la lectura de *Experiencia y pobreza*, el ensayo donde Benjamin identifica como “bárbaros” a René Descartes, Albert Einstein, Paul Klee y Adolf Loos, le sirve para consolidar su programa creativo. De dicho escrito, toma Iglesia una cita (1982: 169) con la que, más tarde, trabaja reiteradamente: “¿A dónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra".

La misma noción es abordada por Quetglas en sus Tres escritos que no van a examen, donde propone —e Iglesia subraya— que “para la sensibilidad clásica, lo bárbaro es irrepetible —es decir, en este sentido, lo que no es modélico, la pieza única— pero, sobre todo, es lo exótico, lo que queda fuera de posibilidad de engarce con nuestro corro de referencias” (2002: 157). Consideramos que, en igual medida, las definiciones de Benjamin y Quetglas se hacen presentes en el programa creativo de Iglesia, en la reinterpretación de una técnica primitiva, en el rechazo implícito a la reproductividad de su obra y en su voluntad manifiesta de romper con la falsa objetividad del objeto arquitectónico. Por ejemplo, acerca del tronco que usa para sustentar la losa de la Quincha, Iglesia (2011c: 26) sostiene en la memoria de la obra que

*No es una cariátide arbórea, es una columna dispuesta a empezar de nuevo. Si bien no es normal, es natural; es la primera columna si se quiere, la más elemental, la más arcaica. Mucho antes de la modernidad, el tronco era la columna. Los griegos arcaicos, en la maraña selvática hallaron la imagen de la materia sin forma, de lo indeterminado y, por lo tanto, incognoscible. En el sentido más antiguo, materia y madera son lo mismo. En el árbol genealógico de la columna, el troco es el origen.*

Por otra parte, Iglesia lee en Quetglas (2002: 60) una cita que éste toma de un escrito de Loos, en el que este último enuncia que “cualquier material puede ser revestido con cualquier material, mientras el revestimiento no se confunda con lo revestido”. Inferimos que Iglesia trabaja con dicho concepto en la Casa De la Cruz (2004) (Figura 5), en donde da cabida a la representación de una lucha de cargas que, mediante la administración de brazos de palanca, distribuye asimétricamente logrando el equilibrio. Esta obra, más que elementos —como ocurre en los quinchos y la escalera—, revela una forma estructural en la que tres prismas macizos se apilan en estabilidad transitoria. Los muros que cierran los volúmenes principales de la casa están compuestos por un tabique de hormigón de sostén y ladrillos simplemente apoyados por fuera. Este revestimiento de ladrillos sin junta perfecciona la representación, haciendo aparente la función estático-mecánica de la forma y cumple eficazmente en denunciar su condición textil.

Lee Iglesia en Morales (1992: 18) que

*La representatividad arquitectónica [...] testimonia determinados conceptos estructurales, puesto que patentiza las maneras de pensar respectivas a la naturaleza de los materiales y a la disposición de fuerzas, haciéndolas “legibles” de acuerdo con los elementos que emplea [...]. Semejante representatividad, en cuanto artística, suele ser encubridora de la expresión real del juego de fuerzas, al que no siempre se ciñe por completo. Desde luego que el cálculo estructural*

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

*es relativamente reciente y que las construcciones efectuadas por el hombre, hasta hace poco más de un siglo, habían de basarse exclusivamente en la experiencia y la intuición, pero, aunque así fuera, siempre significaban determinados conceptos estáticos y mecánicos.*

Pese a su interés por las formas estructurales, en sus escritos, Iglesia no utiliza el término tectónica. Sin embargo, dando lugar a la noción de representatividad arquitectónica que lee en Morales, en la memoria de la Casa en la Barranca apunta que “el edificio es la estructura y nada más que la estructura [...] La edificación no tiene más lenguaje que lo que la sustenta” (2011h: 35). De Altamira, destaca la solución estructural, “que hace que la forma de sostén —es decir, la manera en que las cargas llegan al suelo— sea por sí misma el lenguaje del edificio” (2006b: 38). Finalmente, apunta que “el asunto de la arquitectura ha sido siempre el de sostener un techo, es decir, sostener un peso —las esforzadas cariátides prueban lo que digo—. [...] A partir de la manera en que este peso se sostiene se elaboran las mil y una teorías que van desde los dólmenes hasta hoy” (2008c: 32-33).



Figura 5. Casa De la Cruz. Por Gustavo Fritegotto (2004)

Mediante una práctica fundada en la administración de elementos y formas estructurales, consciente o inconscientemente, Iglesia participa de las controversias que se dan en el campo de la cultura arquitectónica respecto de la representatividad del cerramiento y sus posibilidades de enmascarar o revelar la construcción.

Pareciera oscilar, intencional e irreverentemente, poniendo en cuestión el dualismo irreconciliable entre la racionalidad técnica, constructiva y representacional de la estructura trilitica y la naturaleza representacional del cerramiento textil.

## Las razones de peso

Aquella obsesión latente desde la serie de los quinchos y la escalera concluye en el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones. “Quizás de lo que se trata es de hacer siempre lo mismo y no repetirse”, advierte Iglesia (2008b: 34). En este edificio, alejado de la imagen preconcebida para el programa en cuestión, expone la forma más elaborada de un sistema estructural basado en principios simples, logrado con elementos originales —originales no en el sentido de la novedad sino de lo originario, lo arcaico—, en el que unos troncos sirven de columnas para soportar el peso de una losa de hormigón que al comprimirlos los mantiene estables.

Acerca de su primera visita al lugar, recuerda “el notable contraste de la luz del día —visible desde el cielo— y la sombra cerrada bajo la arboleda que sumía al terreno en una noche imposible, muy a la manera de las pinturas en serie de El imperio de las luces. [...] En esta alternancia entre luces y sombras está el proyecto”, concluye Iglesia (2011c: 58). Al igual que las pinturas de Magritte, el pabellón evoca la oscuridad de la noche y al día como mundos fascinantes y contrapuestos. Son parte de una relación de contrarios, forman parte de la misma imagen pero son extraños entre sí. Como resultado, a primera vista el pabellón desaparece. Los troncos se confunden con la vegetación del fondo y permanece a la vista sólo la losa de hormigón que, contemplada desde lejos, parece flotar. No obstante, una observación próxima devela que los troncos han sido seccionados, intervenidos para denunciar una construcción que ya no es naturaleza.

No obstante, si —como apunta Quetglas (2001: 34)— el templo dórico caracteriza y sentencia el invariable orden clásico simbolizado “por sus columnas [...] y por las correspondencias sintácticas entre sus elementos”, este pabellón se aproxima, en oposición, a la representación de lo inestable. Ante el mito del orden, expone un sistema de fuerzas contrapesadas que alude a la posibilidad de su inminente colapso. Resistiendo a las formas perennes, hace presente un modo de hacer primitivo con el que da cabida al equilibrio provisional del mundo contemporáneo.

En el mismo proyecto, el estratégico emplazamiento en la entrada del parque del Pabellón de Sanitarios subvierte su prejuiciosa —aunque originalmente higiénica— reclusión desde los tiempos de Homero en el peor de los sitios: al fondo a la derecha. En este otro pabellón, la forma estructural —un tabique zigzagueante central que sirve de sostén a losas en voladizo— y un cerramiento de vidrio traslúcido, le permiten a Iglesia dar cuenta de una proclama social respecto de la relación entre espacio público y seguridad. Por la noche, el edificio flota y se transforma en linterna, dando luz a un rincón del parque que desde siempre había permanecido a oscuras. De día, manteniendo el grado de privacidad que sus actos merecen, hace visibles las siluetas en su interior, convirtiendo a la arquitectura en obra teatral, confundiendo fondo y figura, recordando otra obra de Magritte: La condición humana.

## UNIDAD | HISTORIA Y CRÍTICA

Desde fines de la década de 1990, la labor de Iglesia presenta dos dimensiones acuñadas entre sí: una construida, la otra escrita. Cada una necesita de la otra para sostenerse. En Consumidores de ciudadanos I, parafraseando a Morales, enuncia que “la seguridad se consigue dándola” para seguidamente explicar que (2011d: 82):

*Actualmente, las consecuencias descarnadas del modelo económico se están viendo en los países periféricos, ya que en los desarrollados la contención social disimula su perversión. Aquí se camina sin red. Con la restricción del mercado laboral, el individuo desocupado pierde su capacidad adquisitiva, pero mantiene la expectativa de volver a incorporarse al mercado; el excluido no sólo no accede al valor formativo que tiene el trabajo en la construcción del ser social [...] sino que, además, padecerá todas las lesiones necesarias como para que nunca pueda ni siquiera pretender entrar en el modelo [...]. Las situaciones mencionadas generarán, más tarde o más temprano, el mismo resultado: inseguridad.*

Como actor de un país periférico, donde la seguridad y el espacio público se han transformado en bienes de consumo, promueve la defensa de la ciudad como hecho cultural y fomenta “la defensa de la sociedad, de la cultura urbana, de su heterogeneidad, de la convivencia y aceptación de lo diferente” (2011e: 83).

Consecuentemente, escribe reiteradamente contra las consecuencias del modelo económico del pos-capitalismo deslocalizado. Por ejemplo, en Consumidores de ciudadanos II (2011e), nota como sus síntomas se manifiestan en las urbes de los países periféricos con el paso de los espacios públicos al ámbito privado gracias a, entre otras, las nuevas formas de agrupamiento: los countries. En uno de sus más lúcidos e irónicos escritos, El Carmel está que arde, califica a estas agrupaciones como “la manifestación edilicia de una determinada comunidad que decide apartarse de los demás” (2011f: 88) dando forma al asentamiento irregular. A lo que agrega: “la villa miseria es también un barrio privado, sobre todo privado de lo esencial para el desarrollo de un individuo” (2011f: 88).

Con una férrea posición crítica, Iglesia se instala en los intersticios de las redes tejidas por las lógicas de un mercado globalizado. En dicho escenario, su obra supera la primaria asociación entre materia y lugar con operaciones que construyen —siguiendo el pensamiento borgeano— un lenguaje propio pero a la vez universal. Despojada de certezas definitivas, su poética —fundada en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y los desprejuiciados y azarosos “juegos con maderitas” y reafirmada en la escritura de las memorias de sus obras— hace presente lo constructivo y lo estructural. Con dicha poética —y aquí volvemos a Morales (1992:96)—, Iglesia remite al hombre arcaico como ya técnico y, como tal, pensante<sup>6</sup>, en cuanto en su hacer manifiesta un determinado “saber hacer” que se

---

6-Explica Morales en una nota al pie de su trabajo: “El grupo latino de ago, que lleva a “acto” y “acción” — como actuar, agitar, mover—, remite a cógito, pensar, en el sentido de coagitar, equivalente a “mover o impulsar unidamente”. De manera que el pensamiento se establece en esa lengua, y en las que de ella derivan, según determinada modalidad de acción” (1992: 96).

revela en una forma de técnica. Resistiendo a las formas perennes, hace presente un programa creativo con el que da cabida al equilibrio provisional del mundo contemporáneo y pone en evidencia su preocupación por las asimetrías del mundo globalizado y sus perversas consecuencias —desocupación, exclusión, inseguridad— : sus verdaderas razones de peso.

## Bibliografía

- BENJAMIN, W. (1982). Discursos Interrumpidos I. Madrid, España: Taurus.
- BORGES, J. L. (2012). La supersticiosa ética del lector. En *Discusión* (pp. 20-21). Buenos Aires, Argentina: Debolsillo.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1993), ¿Qué es la filosofía? Barcelona, España: Actar.
- DELEUZE, G. y Guattari, F. (1998). Tratado de Nomadología: La máquina de guerra. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 359-431). Valencia, España: Pre-Textos.
- DIEZ, F. (2003), *Arquitectura y peligro*. *Summa+*. 58: 40-45.
- IGLESIA, R. (2006a), *Casa en la Barranca*. *Arquitecturas de Autor*. 38: 10.
- IGLESIA, R. (2006b), *Edificio Altamira*. *Arquitecturas de Autor*. 38: 38.
- IGLESIA, R. (2008a), *El paraguas*. *Polis*. 10: 32-37.
- IGLESIA, R. (2008b). *Ex-perimento*. *Polis*. 10: 32-37.
- IGLESIA, R. (2008c). *Homo-no*. *Polis*. 10: 32-37.
- IGLESIA, R. (2011a). Cuando el problema es la solución. En *Rafael Iglesia* (pp. 74-75). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011b). Quincha y piscina. En *Rafael Iglesia* (pp. 24-29). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011c), *Parque de diversiones, Parque Independencia*. En *Rafael Iglesia* (p. 50-63). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011d), *Consumidores de ciudadanos I*. En *Rafael Iglesia* (p. 82). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011e), *Consumidores de ciudadanos II*. En *Rafael Iglesia* (p. 83). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011f), *El Carmel está que arde*. En *Rafael Iglesia* (pp. 88-89). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, R. (2011g), *¿Arquitectura latinoamericana? Ballenas, mariposas, camellos, entre otras cosas*. En *Rafael Iglesia* (pp. 86-87). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- IGLESIA, Rafael (2011h), *Casa Meroi-Chaumet, en la barranca del Paraná*. En *Rafael Iglesia* (pp. 30-35). Santiago de Chile, Chile: Constructo

UNIDAD | **HISTORIA Y CRÍTICA**

- IGLESIA, R. (2015) El futuro ya no es lo que era y el pasado se ha vuelto impredecible. Recuperado el 19 de junio de 2018 de [arqa.com/actualidad/scalae-editorial/el-futuro-ya-no-es-lo-que-era-y-el-pasado-se-ha-vuelto-impredecible.html](http://arqa.com/actualidad/scalae-editorial/el-futuro-ya-no-es-lo-que-era-y-el-pasado-se-ha-vuelto-impredecible.html)
- IGLESIA, R. Edificio Altamira. 1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia. 58: 32-33.
- LAPUNZINA, A. (1998). La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia? Arquis. 15: 14-23.
- LIERNUR, J. F. (2006), Máquinas arcaicas: La obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina. Arquitecturas de Autor. 38: 4-7.
- MORALES, J. R. (1992). Las artes de la vida. El drama y la arquitectura. Revista Anthropos. 133: 93-119.
- PÉREZ OYARZÚN, F. (2002). Tres notas sobre una cierta poética de la arquitectura actual. ARQ. 51: 4-6.
- RIGOTTI, A. M. (2015). La mente y la mano. Memorias de Rafael. Summa+. 148: 131-132.
- TORRENT, H. (2002). Al sur de América: Antes y Ahora. ARQ. 51: 10-13.
- QUETGLAS, J. (2002). Pasado a Limpio I. Valencia, España: Pre-Textos.
- VALERY, P. (1990). Teoría poética y estética. Madrid, España: Visor.