

## La construcción de una poética. El modo de obrar de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina

**Solari, Claudio**

La construcción de una poética. El modo de obrar de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina

Estudios del Hábitat, vol. 17, núm. 1, 2019

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=636469302010>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

## La construcción de una poética. El modo de obrar de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina

The construction of a poetics: the way of working of Rafael Iglesia in Rosario, Argentina

Claudio Solari \* [arq.csolari@gmail.com](mailto:arq.csolari@gmail.com)  
*Universidad Nacional de Rosario, Argentina*

Estudios del Hábitat, vol. 17, núm. 1, 2019

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Recepción: 30 Agosto 2017  
Aprobación: 02 Abril 2019

Publicación: 15 Junio 2019

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=636469302010>

**Resumen:** Con una singular manera de hacer arquitectura, Rafael Iglesia (1952-2015) propone “transformar al objeto en el proceso de su construcción”, expone su inquietud acerca del rol que la estructura tiene en la creación arquitectónica y decide apostar por la experimentación con máquinas simples, a base de palancas, fricciones y contrapesos. De esta forma, construye una poética que es detonada por sus lecturas de literatura y filosofía contemporáneas, sostenida por sus exploraciones estructurales y reafirmada en la reflexión sobre su hacer, que aparece en la escritura de las memorias de sus obras. El propósito del presente trabajo es indagar el programa creativo del arquitecto y develar el rol que la representatividad arquitectónica tiene en su obra. Las fuentes de nuestra investigación son sus obras construidas, sus escritos publicados, una serie de entrevistas que realizamos a sus colaboradores y colegas, y parte de su biblioteca.

**Palabras clave:** Rafael Iglesia, Poética, Lecturas, Exploraciones estructurales, Representatividad arquitectónica.

**Abstract:** With a unique way of doing architecture, Rafael Iglesia (1952-2015) proposes „to transform the object into the process of its construction“, exposes its concern about the role that the structure plays in the architectural creation and decides to bet on the experimentation with simple machines, based on levers, frictions and counterweights. In this way, he constructs a poetics that is detonated by his readings on contemporary literature and philosophy, supported by his structural explorations and reaffirmed in the reflection on his doing, which appears in his work memoirs. The purpose of this work is to inquiry the creative program of the architect and to reveal the role that architectural representation plays in his work. The sources of our research are his constructed works, his published writings, a series of interviews we conducted with his collaborators and colleagues, and part of his library.

**Keywords:** Rafael Iglesia, Poetic, Readings, Structural Explorations, Architectural representativeness.

### Introducción

La obra construida por Rafael Iglesia desde fines de la década de 1990 es extensamente difundida. Su trabajo comienza a ser divulgado en medios académicos y editoriales al resultar semifinalista del 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana (2000), por la Casa en la Barranca (1998). La pronta aparición en escena del edificio Altamira (2001) y de obras como la Quincha y Piscina (2001), la Escalera<sup>2</sup> (2002) y el Quincho (2002), todas en la ciudad de Rosario, hace que estos medios, definitivamente, posen la mirada sobre su hacer.

Desde entonces, se han interpretado y expuesto múltiples aspectos de su obra. En dicho contexto, es para nosotros importante la inicial contribución de Liernur (2001), quien, corriendo la mirada de la ciudad de Buenos Aires, contrapone la emergente producción de Iglesia y sus colegas rosarinos al status quo profesionalista imperante en la Argentina desde la trágica década de 1970. Consideramos en igual medida relevantes las primeras conceptualizaciones trazadas por Torrent y Pérez Oyarzun desde la revista chilena ARQ. Torrent (2002), explica que lo producido por lo jóvenes arquitectos del Cono Sur —entre otros, Caballero, Solano Benítez, e Iglesia— rehúye la formulación del discurso latinoamericanista y la posibilidad de transformar el estado de la cultura, planteando aproximaciones al arte desde la condición sensible que plantea, por ejemplo, en su relación con el paisaje. Pérez Oyarzún (2002) aborda el mismo fenómeno, pero desde su dimensión tectónica y en relación al inesperado uso que de algunos materiales hacen arquitectos como Iglesia. Corrido de dicho eje de discusiones, desde la perspectiva profesionalista de la revista Summa+, Diez (2003) propone que la labor de Iglesia puede comprenderse en el campo de las indagaciones de una “arquitectura de proposición” cuya finalidad es aportar innovaciones a la “arquitectura de producción”.

Tras un lustro de controversias y aproximaciones dispares a la obra de Iglesia, es recién en 2006 cuando algunos autores desatienden el estudio del objeto arquitectónico para dedicarse a explorar, a grandes rasgos, el modus operandi del arquitecto. Esto aparece en dos elaboraciones tempranas —y en algunas réplicas posteriores—. Por una parte, Liernur (2006) profundiza el estudio del contexto disciplinar y cultural en el que Iglesia se desempeña y expone su modalidad de trabajo arcaica, en bottega, despreocupada de las urgencias del mercado. Por otra, en un artículo del mismo año <sup>3</sup>, Rigotti (2015) indaga con mayor interés la manera en que Iglesia hace arquitectura y devela algunas de las fuentes de su programa creativo: una palabra, un verso, los experimentos con materiales plebeyos. Estos trabajos han despertado nuestro interés por la exploración de los diversos modos de conexión y codificación entre la exterioridad de relaciones que implican las referencias de Iglesia a la literatura y filosofía contemporáneas —en su hacer y en su discurso—, sus persistentes investigaciones formales y estructurales desprovistas de programa arquitectónico —a las que denomina “juegos con maderitas”— y la escritura de las memorias de sus obras, todas convergentes en lo que hemos denominado un “programa creativo” <sup>4</sup>. Para abordarlas, proponemos y haremos uso de la definición de Poética <sup>5</sup> de Paul Valéry (1990) como acción que hace <sup>6</sup>.

Recurrir a Valéry no ha sido casual. Si nos detenemos en dos subrayados que el mismo Iglesia hace sobre el proceso creativo de Magritte, vemos en él una suerte de reconocimiento de ese “drama interior” que Valéry logro sistematizar:

movilizando el subconsciente por la tendencia del preconscious, y éste a su vez por la tendencia de lo evidente, confirmó así que la realidad va más allá de la ficción, y que lo consciente domina sobre lo inconsciente (Meuris 1997:45).

en efecto, en vez de una actitud que apela siempre al inconsciente, propia de la teoría de Breton, [en Magritte] aparece la invención de la imagen eficaz. Esa imagen está ligada a una búsqueda larga y minuciosa, a una crítica incansable, a un análisis meditado de sus posibilidades profundas. [...] Rechazo, por lo tanto, de una “pureza sospechosa” como la que promovía, según Mariën, la admiración por las producciones pueriles, alocadas, primitivas y autodidactas (Meuris 1997:68).

El propósito del presente trabajo <sup>7</sup> —inscripto en una tesis de maestría en curso— es complementar la labor interpretativa acerca de una construcción poética en Iglesia. En dicho contexto, nos proponemos precisar el rol que en su obra otorga a la representatividad arquitectónica. 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 y parte de su biblioteca. 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.

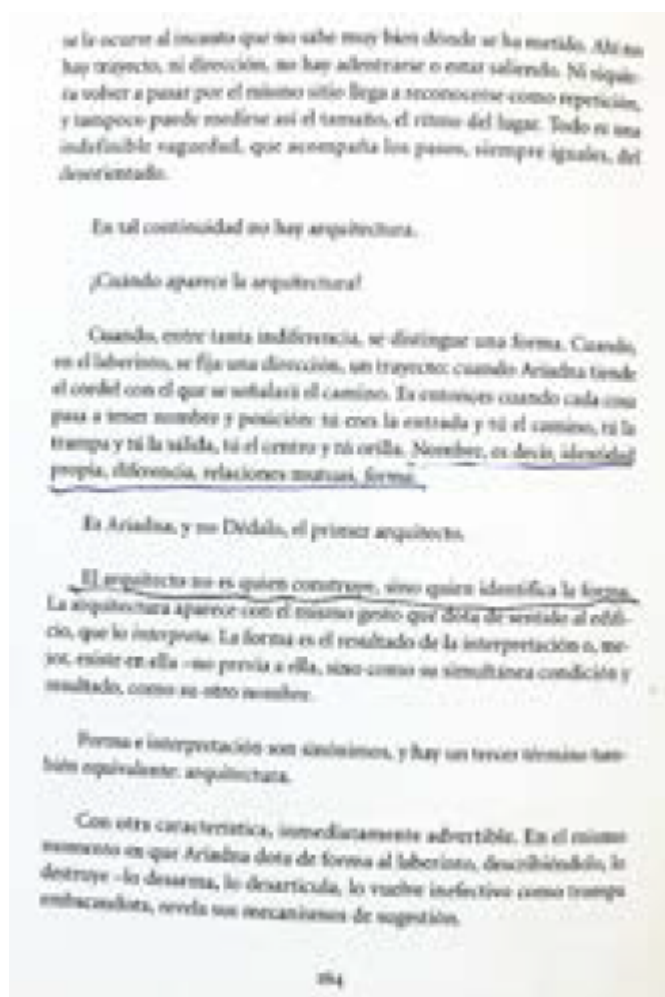
## Lecturas y juegos con maderitas

En 1995, Iglesia adquiere y lee junto a Mariel Suárez <sup>8</sup> su primer libro de filosofía: *Rizoma*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Poco tiempo después, los escritos de Josep Quetglas, Michel Foucault, Jorge Luis Borges, Ezequiel Martínez Estrada y Walter Benjamin, entre otros, comienzan a ser material para sus obras. En adelante, reafirmando el sentido de la poética como acción que hace y prescindiendo — en gran medida— de la representación gráfica como herramienta de la tradición disciplinar, concibe una obra —en cierto sentido, arcaica (Liernur, 2006) — que invierte formas preconcebidas para el programa arquitectónico —de la vivienda, del parque de diversiones, del baño, del edificio de departamentos—, e incorpora a la fuerza de la gravedad como problema y solución de la forma arquitectónica.

Es en un escrito titulado *Ex-perimento* (2008a) donde Iglesia pone de manifiesto 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 y formas arquitectónicas. En dicho texto, Iglesia incorpora argumentos que toma de su lectura de *La supersticiosa ética del lector* de Borges (2012), para quitarle peso al estilo —como una determinada forma de hacer— y dársele a la eficacia del mecanismo, a la disposición de sus partes. Apoyado en Borges, el cuestionamiento de las certezas lo impulsa a la interpelación del saber instituido.

Además, Iglesia 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 incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba” (Borges, 2012:21). En este texto borgeano, Iglesia encuentra la justificación de su manera de obrar al hacer arquitectura, manera que se traduce en sus ensayos estructurales, donde se permite el fracaso como posibilidad, tomar riesgos, trabajar a prueba y error.



**Figura 1**

Fotografía del ejemplar del libro de Quetglas subrayado por Rafael Iglesia.  
elaboración propia

Complementariamente, en *Pasado a Limpio I* (Figura 1), subraya 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.

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<sup>9</sup> y sus colaboradores, 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. Iglesia 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 [sic] 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”.



**Figura 2**

Fotografía de la Escalera

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2001)





**Figura 3**

**Fotografía del Quincho**

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2002)

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 la técnica moderna, de los disfraces estilísticos del pastiche historicista (Iglesia, 2011) y de las formas de evasión representadas por el arbitrio de las simulaciones en entornos informáticos, le permite abordar al objeto arquitectónico como problema constructivo y estructural.

Este *modus operandi* 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>10</sup>, pero ajustándose al “impulso, positivo y feliz, ingenuo y genital, del buen salvaje que construye”, que subraya 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” (2008a:11). Propone, en contrario —proposición deudora de una observación de Paulo Mendes da Rocha (Iglesia, 2006c:27)— “transformar al objeto en el proceso de su construcción” (2008a:11).

## Máquinas simples

Creo que el principio de toda teoría consiste en la obstinación sobre algunos temas, y que es propio de los artistas, de los arquitectos, especialmente, el hecho de centrarse sobre un tema a desarrollar, de efectuar una opción en el interior de la arquitectura y de querer resolver siempre un mismo problema.

Aldo Rossi<sup>11</sup>

“Quizás de lo que se trata es de hacer siempre lo mismo y no repetirse” dice Iglesia (2008b:13). Como parte indisoluble de su programa creativo, sus persistentes ensayos materiales y estructurales dan como resultado la constelación de obras compuesta por la Escalera (2001) (Figura 2), la Quincha y Piscina (2002), el Quincho (2002) (Figura 3) y el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones (2003).

En este cúmulo de desenlaces provisorios, Iglesia pone a prueba, insistentemente, una forma estructural cuyo modelo encuentra en la lucha oriental, en tanto que en ella “cada contendiente vuelve a su favor la fuerza de su oponente” (2008b:35). Pero además, esta apuesta por la experimentación con máquinas simples, a base de palancas, fricciones y contrapesos, hace presente en su obra un elemento que encuentra también en las pinturas de Jackson Pollock: la fuerza de la gravedad (María Isabel Bautista, comunicación personal, 12 de abril de 2016). Sobre estas obras apunta Mariel Suárez que

es cierto que hay una inquietud reiterada respecto del «juego» con la transmisión de pesos en esas estructuras. Rafael trabajó en todas estas obras con el peso como solución y con la condición de no vincular las partes —con clavos o tornillos—. De allí que estas estructuras trabajen por apilamiento, roce o fricción. Sin embargo, no creo que para él ésta haya sido una serie sino, más bien, un conjunto de obras en el que trabajó movilizadas por esas inquietudes (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

Estos trabajos, que ponen en evidencia su inquietud recurrente por un mismo problema, se arraigan en la reafirmación de un saber arcaico, anterior a la arquitectura como disciplina. 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 una cita 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 empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (Benjamin 1982:169).

La misma noción es abordada por Quetglas en sus “Tres escritos que no van a examen”, donde 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). En igual medida, las definiciones de Benjamin y Quetglas se hacen presentes en la labor 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 (Figura 4), Iglesia (2006c:26) sostiene en la memoria de la obra que

No es una caríatide 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 tronco es el origen.

Distante de las extravagancias formales del diseño volátil y sensible con las modas, es en esta obra donde Iglesia define un universo de elementos, pobres, primordiales, con los que



**Figura 4**

Fotografía de la Quincha

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2002)



**Figura 5**

Fotografía del Pabellón de Fiestas

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2003)

construye máquinas simples: el palo y la piedra. Los postes de madera sirven de columnas para sostener una losa de hormigón que al comprimirlos los mantiene estables y tres tablones de quebracho colorado en voladizo trabajan de forma mancomunada con una trama de tirantes del mismo material, acuñada contra el piso y la cubierta, para dar lugar a la mesa. Sobre esta estructura complementaria, apunta Iglesia (2006c:26) que

Es una máquina simple: una palanca que está trabajando —literalmente— para sostener los cuatrocientos kilos de los durmientes. Esta máquina con su magia hace levitar la pesada mesa, quitándole “razones de peso”. Se trata simplemente de un sistema de fuerzas que actúan por roce y carga. No hay tensores, ni clavos, ni otro elemento más que la madera; complementan el sistema unas cuantas cuñas, las claves.

Estas exploraciones alcanzan su máxima expresión —aunque no concluyen— en el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones (Figura 5). En este edificio, alejado de la imagen preconcebida para el programa en cuestión, se expone la forma más elaborada de un sistema estructural basado en principios simples, lograda con elementos originales —originales, en el sentido de la novedad, pero también en el de lo originario, de lo arcaico—. Esta búsqueda de originalidad no supone la utilización de elementos nunca antes empleados, sino que consiste en combinar los elementos utilizados desde épocas remotas, de una manera nunca antes vista.

## La representatividad arquitectónica

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 es relativamente reciente y que las construcciones efectuadas por



**Figura 6**

Fotografía de la Casa en la Barranca

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (1998)



**Figura 7**

Fotografía del edificio Altamira

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2001)

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.

En la memoria de la Casa en la Barranca (Figura 6), Iglesia observa que “el edificio es la estructura y nada más que la estructura [...] La edificación no tiene más lenguaje que lo que la sustenta” (2006a:10). Asimismo, 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, en el escrito titulado *Homo-no*, expone 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—” (2008b:11).

En la versión más reciente de la memoria del edificio Altamira (Figura 7), Iglesia explica 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” (2016a: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 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 2016a:32)— transforma al objeto lógico en objeto racional.

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 (1998) —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:



**Figura 8**

Fotografía de la Casa de la Cruz

Archivo personal Gustavo Farías. Por Fritegotto, Gustavo (2004)

cumplen el rol que se les asigne en el espacio. Escribe Iglesia en la memoria de la obra (2016a: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, subiendo, bajando,



soportando, deteniéndose, ausentándose y desapareciendo cuando menos se lo espera, sin alterar la unidad.

Por otra parte, quizás haya sido una cita de Loos que Iglesia lee en Quetglas, la que le descubre el principio semperiano del *Bekleidung*: “cualquier material puede ser revestido con cualquier material, mientras el revestimiento no se confunda con lo revestido” (2002:60). Y esto enriquece la Casa De la Cruz (2008), donde la representación de la lucha de fuerzas mediante la administración de brazos de palanca de tres cuerpos, tres volúmenes cuya autonomía es confirmada por el ladrillo entendido como revestimiento: son volúmenes en equilibrio, livianos y en estabilidad transitoria, no muros, no cuerpos macizos encimados; sigue siendo el mismo juego —aparente— de maderitas (Figura 8).

Los paramentos, que ofician de cerramiento, están compuestos por tabiques de hormigón armado revestidos —sobre su cara externa— por “escamas” de ladrillos sin junta. Durante la construcción, dichos ladrillos —simplemente apoyados— son incorporados al encofrado de los tabiques, previo al vertido del hormigón, para asegurar su adherencia. Como revestimiento, el “vestido” de ladrillos, para una mirada aguda, denuncia su carácter textil, develando su condición de envolvente de elementos estructurales, haciendo evidente su incapacidad portante y su estar allí como *Gewand* — término del alemán empleado por Semper que significa *vestido*—.

Con esta obra, Iglesia participa de las controversias que se dan en el campo de la cultura arquitectónica respecto del revestimiento y sus posibilidades de enmascarar o revelar la construcción. Como manifiestan Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani (2015), esta polaridad, que en el tránsito del siglo XIX al XX se convierte en una de las claves de la teoría arquitectónica, ya había sido expresada por Semper con la distinción entre *Bekleidung* —vestido— y *Verkleidung* —disfraz—. Para estos autores, “revelar y enmascarar, son conceptos de una problemática cada vez más actual, apremiante y dramática en el mutado horizonte técnico y tecnológico que no contempla ya sólo la solución tradicional de una estructura continua muraria que resuelve la envoltura” (2015:18). En la Casa De la Cruz, el vestido aparece, ya no como un forro precioso sino como un índice de la ambigüedad que lleva consigo la desaparición del muro portante.

En términos de Morales (1992), la Casa De la Cruz debe ser entendida más como cofre — inestable, por cierto— que como abrigo. El carácter textil del revestimiento es tratado como modalidad arquitectónica extensiva del encapsulamiento constituido por los límites de lo edificado. Para Morales, la noción de técnica vincula a la arquitectura con el tejido y el vestido <sup>12</sup>, mediante términos como “cubrir”, “cubierto”, y más aún, “indumentaria”, que “procede de induo, que significa ‘revestir’” (1992: p. 106).

Finalmente, el vestido y el revestimiento se relacionan con el ornato, como adorno o decoración representativa de la esencia del habitar como personificar, lo que significa para el hombre la posibilidad de comunicar su mundo a través de una máscara encubridora y reveladora al mismo



tiempo. Siguiendo a Morales, Iglesia explica en la memoria de esta obra que, al no contar con “puertas ni ventanas que organizar, no existe ese discurso funcional, didáctico, hasta ingenuo, que nos dice: ‘yo soy...’. No pretende decir la verdad [...] Su lenguaje no tiene nada que decir, el silencio dice mucho más que las palabras” (2016b:74). El revestimiento es la última máscara de grandes volúmenes a los que el vestido en ladrillo desprovee de masa y permite ver como piezas en equilibrio, expresión del instinto más primario de construir. Todo lo cual nos invita a seguir pensando en máquinas arcaicas.

## Conclusiones

Desde fines de la década de 1990, la labor de Iglesia presenta dos dimensiones acuñadas entre sí: una construida, la otra escrita. En dicho contexto, su avidez intelectual y su persistencia en el ensayo de formas estructurales se orquestan en construcciones que niegan tanto la junta como el ornamento. La labor de Iglesia confluye en una constelación de obras en las que se hace presente el debate disciplinar en el que se miden la lógica constructiva y la envolvente ornamental. Así, avanza desde la problematización del dualismo irreconciliable entre la racionalidad técnica, constructiva y representacional de la estructura trilitica, hasta animarse a explorar en las últimas obras construidas, y tal como lo proponen Semper y Loos, la envoltura delimitadora del espacio, enmascaradora de los trasiegos de la construcción, caracterizada por su ligereza y respecto a la cual la estructura se encuentra subordinada (Fanelli y Gargiani, 2015).

Despojada de certezas definitivas, la construcción poética de Iglesia se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y los desprejuiciadas y azarosas exploraciones estructurales. Como parte indisociable de su programa creativo, la escritura de las memorias no explica las obras: es parte de las obras. Como propone Quetglas, las palabras participan de la obra (2002:98) y representan una suerte de espacio terapéutico en el que el arquitecto interpreta su programa y se reconoce a sí mismo. Iglesia remite al hombre arcaico como ya técnico —y aquí volvemos a Morales (1992:96)— y, como tal, pensante<sup>13</sup>, en cuanto en su hacer manifiesta un determinado “saber hacer” que se revela en una forma de *téchne*.

Además, incorpora a ésta el carácter representativo que Morales (1992:18) asocia a las nociones de técnica y arquitectura<sup>14</sup>. Pero por sobre todo, 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”, estas elaboraciones se aproximan, en oposición, a la representación de lo inestable. Ante el mito del orden, Iglesia compone sistemas de fuerzas contrapesadas que aluden a la posibilidad de su inminente colapso. Resistiendo a las formas perennes, hace presente un modo de obrar primitivo con el que da cabida al equilibrio provisional del mundo contemporáneo.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1982). Experiencia y Pobreza. *En Discursos Interrumpidos I* (pp. 165-173). Madrid: Taurus.
- Borges, J. L. (2012). La supersticiosa ética del lector. *En Discusión* (pp. 20-21). Buenos Aires: Debolsillo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). Tratado de Nomadología: La máquina de guerra. *En Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 359-431). Valencia: Pre-Textos.
- Diez, F. (2003). Arquitectura y peligro, *Summa+*, 58, 40-45.
- Fanelli, G. y Gargiani, R. (2015). El principio del revestimiento. *Arquitectura Viva*, 174, pp. 13-19.
- Iglesia, R. (2006a). Casa en la Barranca. *Arquitecturas de Autor*, 38, p. 10.
- Iglesia, R. (2006b). Edificio Altamira. *Arquitecturas de Autor*, 38, p. 38.
- Iglesia, R. (2006c). Quincha y piscina. *Arquitecturas de Autor*, 38, pp. 24-29.
- Iglesia, R. (2008a). Ex-perimento. *Polis*, 10, pp. 10-13.
- Iglesia, R. (2008b). Homo-no. *Polis*, 10, pp. 10-13.
- Iglesia, R. (2011). Felipe El Hermoso se muda a Buenos Aires. En Plaut, J. y Bianchi, S. Rafael Iglesia (pp. 90-91). Santiago de Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2016a). Edificio Altamira. *1:100*, 58, pp. 32-33.
- Iglesia, R. (2016b). Casa de la Cruz. *1:100*, 58, 72-74.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. (2002). Suaves asimetrías. *ARQ*, 51, pp. 71-72.
- Liernur, J. F. (2006). Máquinas arcaicas: La obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina, *Arquitecturas de Autor*, 38, pp. 4-7.
- Meuris, J. (1997). *René Magritte*. Köln: Taschen.
- Morales, J. R. (1992). Las artes de la vida. El drama y la arquitectura. *Revista Anthropos*, 133, pp. 93-119.
- Oliveras, E. (2004). Estética. *La cuestión del Arte*. Buenos Aires: Planeta.
- Pérez Oyarzún, F. (2002). Tres notas sobre una cierta poética de la arquitectura actual, *ARQ*, 51, pp. 4-6.
- Quetglas, J. (2001). El horror cristalizado. *Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- Quetglas, J. (2002). *Pasado a Limpio I*. Valencia: Pre-Textos.
- Rigotti, A. M. (2015). La mente y la mano. Memorias de Rafael, *Summa+*, 148, pp. 131-132.
- Torrent, H. (2002). Al sur de América: Antes y Ahora, *ARQ*, 51, pp. 10-13.
- Valery, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

## Notas

2. La relevancia del premio otorgado, en sus dos ediciones, por la Fundación Mies Van der Rohe a obras de arquitectura latinoamericanas, ha sido fuertemente cuestionada por autores como Liernur (2002). No obstante, el acceso de Iglesia a las instancias finales del mismo fue determinante para la masiva difusión de su producción arquitectónica en medios editoriales. Además,

- con posterioridad a su nominación, recibió una importante cantidad de invitaciones para dictar conferencias en el exterior. Entre ellas, la que le hiciera Jorge Silvetti —uno de los miembros del jurado de dicha premiación— en 2002, en el marco de la Exposición de Arquitectura Latinoamericana, Latin America DSG, en la Universidad de Harvard.
3. El artículo, que Rigotti escribe en 2006 para acompañar una publicación sobre la obra de Iglesia en la revista mexicana *Arquine* que no llegó a editarse, es difundido tardíamente por Summa+, en 2015, tras el fallecimiento del arquitecto.
  4. Con el término “programa creativo” designamos a la reflexión que el arquitecto hace del programa que completa en su obra, reflexión que se centra en su propio hacer arquitectónico o, como Elena Oliveras recupera de Umberto Eco, en la consideración del “programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista” (2004:33).
  5. Si bien se trata de un término con el que Valéry refiere al acto creativo del poeta, en nuestro trabajo la noción de poética representa un instrumento para la interpretación del programa creativo del arquitecto.
  6. En la “Primera lección del curso de poética”, Valéry (1990) tilda de ingenua a la concepción del efecto de una obra como la simple conclusión de la secuencia lógica del programa consciente del autor. Plantea que, si bien recurre a leyes y modos de acción, la naturaleza de la producción artística evidencia dos clases de componentes: los inconscientes, cuya generación no se concibe y no pueden expresarse en “actos”, y los conscientes, que han sido pensados y pueden modificar a los primeros. La noción de poética de Valéry reafirma lo imprevisto y lo arbitrario en el “drama de la creación” y se traduce en una “teoría de la acción poética” o “acción que hace”, que incluye tanto la casualidad como cierta necesidad oscura del autor. Sin negar el valor de los actos conscientes en la poética como producción, los tanteos, las improvisaciones, el azar están presentes en el “método del artista”: un conjunto de reacciones imprevisibles que denomina su “drama interior”. Cualesquiera sean los pormenores de este drama, todo concluye en una obra visible, en un objeto acabado, fruto de modificaciones interiores desordenadas, contradictorias, dispersas, acertadas o no.
  7. Una versión preliminar del presente trabajo fue presentada bajo del título de “La construcción de una poética en Rafael Iglesia” en el VIII Encuentro de Docentes e Investigadores en Historia del Diseño, la Arquitectura y la Ciudad, realizado en la Ciudad de Córdoba, Argentina, los días 23 y 24 de mayo de 2018.
  8. Mariel Suárez (1967) es arquitecta. Entre 1999 y 2008, realiza trabajos asociada a Rafael Iglesia.
  9. Gustavo Farías trabaja junto a Rafael Iglesia desde 1998 hasta su fallecimiento (2015).
  10. Morales propone que “el proyecto arquitectónico puede traducirse en determinados “diseños”, que, como la palabra indica, suponen, claramente, “diseños” 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 del hombre adquiere una de sus expresiones más claras en la labor del arquitecto, porque la imaginación de éste es, esencialmente, anticipadora” (1992:96).
  11. La cita de Aldo Rossi, que aparece originalmente en *Architettura per i musei*, está tomada del ejemplar de Quetglas leído por Iglesia (2002:70).
  12. Señala Morales que “en lo que respecta a la idea de técnica, unida a la raíz teks-, y que se asocia al ‘trabajo con el hacha’, hemos de considerar que el hacha propina los ‘materiales de construcción’ primitiva en madera, tignum, relacionado con texo, como lo tramado y lo tejido, debido a que las formas originales del tratamiento de los vegetales constructivos pudieron tener ese

carácter. La idea de ‘tejer’ —con los derivados de texo, como tela y textura— cabe referirla a rego, ‘cubrir’ [...] ‘teja’, y toga, ‘cubierta’, posteriormente ‘vestido’, y tecnus, ‘cubierto’, con su afín tecnum, ‘techo’” (1992:106).

13. 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, equiva-lente 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).
14. Señala Morales que “sabemos que semejante hacer no se basa, desde luego, en la representación de imágenes percibidas, ni en la abstracción —que es “extracción— de aspectos pertenecientes a las imágenes que nos formamos de lo representable. Tal vez por ese motivo la arquitectura ha sido comparada desde antiguo con la música, dado que ambas suelen estimarse como artes no representativas. En este sentido, Heidegger sostiene que “un templo griego no representa nada”. Sin embargo... Sin embargo no hay nada más representativo del culto olímpico que el templo griego: un recinto para el dios, hermético, explosivo y excluyente, en el que el hombre común no penetra, un peristilo que carece de aberturas significativas, gradas que no corresponden al paso humano, sino que son el basamento adecuado a las dimensiones del templo y hechas a escala de éste” (1992:117).

## Notas de autor

- \* Claudio Solari es arquitecto (2000), docente e investigador en FAPyD-UNR. Cursó estudios de posgrado en la UTDT, en la FAU-USP y la Maestría en Arquitectura en la FADU-UNL. Ha sido becado por el Programa de Centros Asociados para el Fortalecimiento de Posgrados Brasil/Argentina y por la Universidad de Kassel. Publica su trabajo en revistas especializadas y participa en reuniones científicas en Argentina y en el exterior.